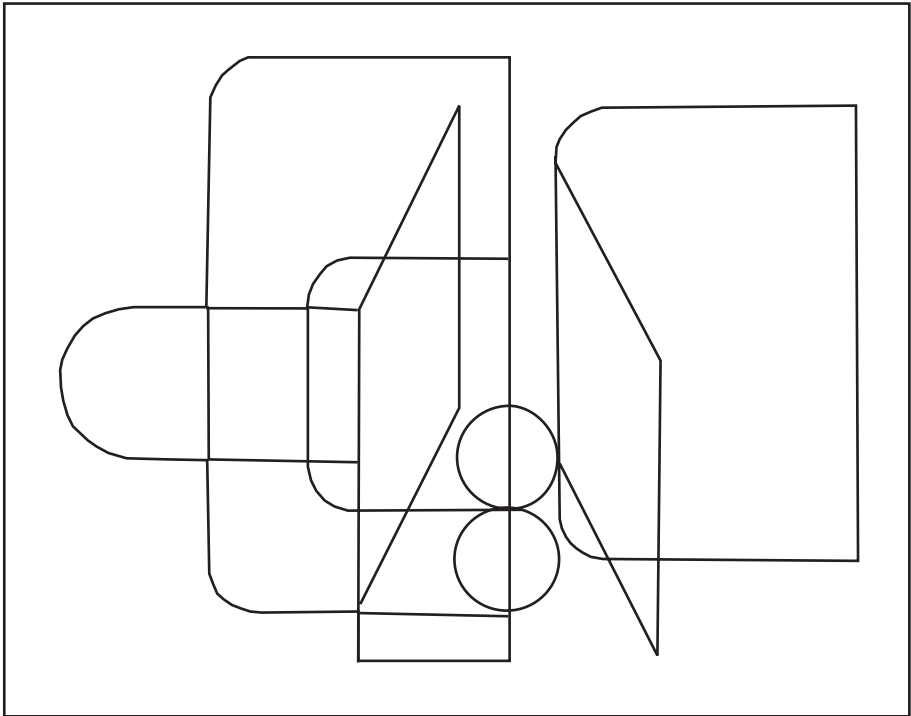


Política cultural del Estado mexicano



Moisés Ladrón de Guevara
(Coordinador)



gefe ►

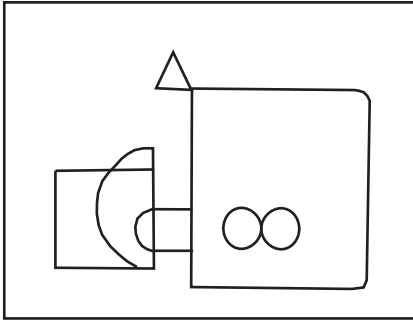
ÍNDICE

RECONOCIMIENTO	7
PRÓLOGO	9
CULTURA POPULAR. REÍR LLORANDO – <i>Carlos Monsiváis</i>	15
Los orígenes	19
La transición	24
Posada	32
No te me muevas paisaje	37
La música popular	54
La historieta	67
El caricaturista	83
Las fotonovelas	90
MEDIO SIGLO DE LITERATURA EN MÉXICO – <i>José Joaquín</i>	
<i>Blanco</i>	93
Las tribulaciones de una literatura decente	94
Tendencias fundamentales del México posrevolucionario	99
La brutal modernización	103
Apatía y unidad nacional	107
Las maldiciones de la modernización	109
Recuento de narradores, 1er. grupo	112
Recuento de narradores, 2do. grupo	113
Recuento de narradores, 3er. grupo	122
Los poetas, 1er. grupo	127
Los poetas, 2do. grupo	132
Ensayo, periodismo, erudición, editoriales, publicaciones	135
Políticas literarias del Estado	143
NOTAS PARA UN ANÁLISIS DEL SISTEMA DE LA CULTURA	
PLÁSTICA EN MÉXICO – <i>Oliver Debroise</i>	149
El arte en huelga	151

Función de la imagen	153
La Cultura contra el Arte	155
México, materia visual	158
El Arte será pequeñoburgués o no será	163
Conclusiones, perspectivas, proyectos	169
LAS POLÍTICAS CULTURALES	
EN LA MÚSICA MEXICANA – Yolanda Moreno Rivas	177
La cultura musical en México	182
Carlos Chávez	184
Consideraciones generales para la elaboración de una política musical	195
Recomendaciones	196
Los conservatorios o escuelas regionales	198
Difusión orquestas-salas-repertorios y públicos	198
Composición	199
EL PODER DE LA CULTURA EN LA TELEVISIÓN – Raúl	
<i>Cremoux</i>	201
En el principio	204
Los pañales económicos	207
Apoyo a los empresarios	209
Los últimos tiempos	212
El canal más alegre y más culto	214
Anexo.	217
ESCENARIOS DE FINANCIAMIENTO CULTURAL	
Y PROPUESTAS – Moisés Ladrón	227
Escenarios del financiamiento de la política cultural: 1982-2002	229
Integración de recursos e instituciones para el desarrollo cultural nacional	239
BIBLIOGRAFÍA	243
I. Artes plásticas	247
II. Arte popular	253
III. Cinematografía	255
IV. Comunicación	257
V. Críticas y orientaciones sobre la lectura	263
VI. Cultura	267

VII. Literatura	279
VIII. Marco jurídico	281
IX. Museología y museografía	283
X. Musicología	285
XI. Política cultural	289

RECONOCIMIENTO



Moisés Ladrón de Guevara*

Esta obra es fruto de la labor conjunta de un grupo de investigadores especialistas en diversos campos de la cultura. Quiero hacer patente mi sincero agradecimiento a todos ellos por acceder a colaborar conmigo a pesar de la brevedad del tiempo (siete meses) y distraerse de sus múltiples ocupaciones, su inapreciable contribución configura el eje central de esta crónica crítica de nuestro proceso cultural.

* Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa.

Quiero también destacar la acuciosa labor de Armando Labra por lo que se refiere al financiamiento de la política cultural, de Rolando Guzmán por su contribución en los aspectos jurídicos de la cultura, y de Marta Mier y Terán en la construcción de los escenarios del financiamiento de la política cultural. La asistencia y la laboriosa tenacidad del equipo que colaboró día a día en la investigación son, sin lugar a dudas, invaluable. Mi agradecimiento a Herlinda Días, Andrés Ordóñez, Verónica Valenzuela, Alberto Espinoza y Guillermina García. Un especial reconocimiento a Manuel Felguérez, por habernos permitido ilustrar esta publicación con su obra. Por último, deseo mencionar la ayuda y particular apoyo de Manuel Ulloa, sin cuyo espíritu riguroso y entusiasmo nuestra investigación no hubiera sido posible.

Prólogo

A fines de 1981, El Grupo de Estudios para el Financiamiento de la Educación (GEFE), organismo integrado por representantes de las Secretarías de Educación Pública (SEP), Hacienda y Crédito Público (SHCP) y Programación y Presupuesto (SPP), concedió el apoyo financiero que hizo posible la realización del proyecto de investigación “Estrategia para la Política Cultural del Estado Mexicano 1982-2000”.¹

El objetivo principal fue el diseño de una estrategia para apoyar nuestro proceso cultural, con base en la política que a este respecto ha instrumentado el Estado mexicano en el marco de una concepción plural del mundo, coherente con las posibilidades que ofrece el desarrollo económico y social, actual y potencial de nuestro país.

La consecución de este objetivo hacía imprescindible elaborar un conjunto de estudios específicos que, configurando una red de relaciones, nos permitiera diagnosticar el estado actual del desarrollo cultural y su vinculación con las acciones del Estado para apoyarlo y propiciarlo.

A continuación se definen los conceptos básicos empleados y se describen los ensayos específicos que conforman la investigación y ciertos aspectos metodológicos.

El significado de la palabra CULTURA es incierto en el lenguaje ordinario y múltiple en las ciencias sociales. Dicho concepto ha adquirido tal gama de matices que es difícil su utilización si no se precisa de antemano el propósito de su sentido. Para los fines del presente proyecto, entendemos por cultura el proceso de creación y recreación del conjunto de creencias, tradiciones, folclore, moral, arte, instituciones y conocimientos sistematizados, expresados en las capacidades del hombre como ser social, y que distingue a una sociedad de otra.

Por lo tanto, descartamos la consideración de la cultura y sus productos como propiedad o patrimonio exclusivo de un grupo “selecto” y reducido de la población. En una sociedad como la nuestra, cuya unidad radica precisamente en su diversidad, cada modo de vida constituye en sí mismo una

¹ Moisés Ladrón de Guevara *et al.* *Política cultural del Estado Mexicano 1982-2000*, México, GEFE-SEP, 1982.

cultura específica o subcultura. Así, pues, entendemos por CULTURA NACIONAL la síntesis del conjunto de *subculturas*: amalgama de productos culturales de diferentes grupos y clases sociales de una nación. La *identidad* propia de cada grupo genera elementos para la formación de una cultura nacional; a su vez, una cultura nacional engendra los fundamentos de una identidad nacional. Una POLÍTICA CULTURAL entendida como el quehacer articulado y unitario, que intenta coordinar la creación y conservación de los productos culturales en función de ciertos criterios y objetivos, no puede limitarse a manifestaciones consideradas “artísticas” por excelencia, comúnmente llamadas “Bellas Artes”, que restringen sus imágenes a un reducido sector de la sociedad. El diseño de una Política Cultural debe partir del estudio de las subculturas en el marco de la estructura histórico-social en que cada una de ellas finca sus tradiciones, valores y sentimientos compartidos, razón esencial de su peculiar individualidad. Una política cultural, para tener aplicación real, deberá considerar una serie de factores contextuales tales como espacio temporal, espacio social y, dentro de este último, planos étnicos y sociológicos; debe atender a particularidades cuya insignificancia es sólo aparente: costumbres y aptitudes lingüísticas, sensibilidades locales y regionales, composición demográfica local –edad (niños, adultos o ancianos), sexo (a veces se margina a la mujer o se le denigra)–, etc. El Estado, como órgano rector de la Nación y conciliador de los sectores sociales del país, es responsable de procurar el bienestar de todos los ciudadanos; le corresponde preservar, propiciar y difundir los satisfactores culturales, a todos los niveles sociales, económicos y educativos: hacer accesible la cultura a toda la ciudadanía.

En México, las manifestaciones literarias, plásticas y musicales son elementos fundamentales en la vida cultural nacional desde tiempos prehispánicos; en la actualidad, constituyen verdaderos bastiones que definen y preservan nuestra identidad nacional.

Las expresiones populares, que a pesar de haber sido y seguir siendo ignoradas y sometidas, surgen siempre en sus más ricas, variadas y desgarradoras manifestaciones. Esta forma de cultura popular constituye la base de la verdadera cultura nacional, es decir, lo que las mayorías generan y demandan, con todos los elementos de manipulación y penetración cultural que esto implica.

La literatura de un país constituye en sí misma un ámbito en donde es posible localizar los elementos fundamentales de identidad cultural nacional. La literatura mexicana es el registro histórico de la conformación de nuestra identidad nacional, con todas sus coherencias e incoherencias. Por esta misma razón, y para los fines de nuestro proyecto, era una necesidad ineludible

el estudio minucioso de nuestra literatura. Sin embargo, dicho estudio ya no podía ser llevado a cabo desde una perspectiva historicista meramente descriptiva. No bastaba con una historia de la literatura mexicana del siglo XX; había que ir más lejos. Precisábamos un análisis crítico y una crónica que, al tiempo que nos ofreciera una visión de conjunto, nos proveyera de los elementos para situar a la literatura en el marco cultural del país y, así, establecer una política cultural adecuada para su desarrollo, difusión y participación en la vida popular. Era necesario un estudio que orientara nuestro criterio hacia una correcta consideración del fenómeno literario. ¿Qué pensar de la abundante creación poética de las generaciones nacidas entre 1950 y 1963? ¿Cómo aprovechar y fomentar esa capacidad intelectual y artística? ¿De qué manera hacer partícipes a los sectores rurales? ¿Qué criterios establecer para el justo otorgamiento de los estímulos económicos? Todas ellas son interrogantes que solamente un estudio con las características enunciadas podría ayudar a responder.

Por otra parte, a lo largo de las últimas décadas se ha proyectado al exterior un México orgulloso de sus valores plásticos populares, de sus monumentales obras como las ciudades de Teotihuacán, Palenque, Bonampak o del Templo Mayor, o de sus filigranas como las caritas sonrientes de la cultura totonaca. No es gratuito que artistas de la importancia de Eisenstein, Bretón y Carpentier se hayan deslumbrado con nuestras manifestaciones culturales. Por algo el movimiento muralista mexicano se nutrió de estas expresiones. Efectivamente, México es un país cuya riqueza plástica pareciera no tener límite. Sin embargo, en un mundo convulsionado y tecnificado como el nuestro, donde las técnicas del colonialismo han sido llevadas al colmo de la sutileza y apuntadas hacia la destrucción de la identidad cultural, ¿en qué medida este *no tener límite* se torna literalmente en una apariencia? Es innegable que nuestra potencialidad cultural, que incluye esta riqueza plástica, es un arma de valor incalculable contra la agresión del poderoso, pero también es innegable que si no se toman las debidas precauciones, esta arma puede ser revertida en nuestra contra: el colonialismo plástico de la publicidad transnacional que “alegra las grandes urbes del mundo libre” denigra y distorsiona nuestros valores plásticos.

En el aspecto musical, pocos son los países que presentan una variedad de estilos y conceptos tan rica como en el caso de México. Pero, por desgracia, poco provecho se ha obtenido de esta diversidad para estimular la verdadera identidad nacional musical. Por el contrario, se ha acudido a la calca barata de modelos ajenos a nuestra idiosincrasia y nos hemos conformado con una identidad que generosamente nos han prefabricado los

medios de comunicación masiva. Poco caso se ha hecho de los productos musicales de la fusión racial de la cual somos resultado; éstos permanecen empolvados en los desvanes del olvido gubernamental o pudriéndose en la humedad de las iglesias. Poco se fomenta en las urbes el gusto por las auténticas obras populares. En materia musical se ha permitido la difusión de una falsa mexicanidad y se ha permitido el libre tránsito de los sonidos del “moderno imperio”. No se cuenta con elementos que permitan considerar en forma crítica las manifestaciones musicales que nos impone la radiodifusión. Por otra parte, es innegable la mediocridad de la educación musical en las escuelas primarias y secundarias, y la pobreza de los programas a nivel medio, superior y universitario. No es posible seguir desperdiciando una potencialidad semejante. Es apremiante una reorganización de la educación y de la cultura musical nacionales. Así lo exige el momento histórico que estamos viviendo, en que la coraza inexpugnable de una cultura nacional –insistimos– resulta un arma indispensable.

Los medios de comunicación masiva ocupan un lugar clave en el proceso cultural. Desde que la televisión nació en México al amparo de una fecha oficial (primero de septiembre de 1950), se ha convertido en principalísimo foco de atención de comerciantes, ejecutivos, columnistas, autoridades y población en general. Unida a la radio, la televisión se ha convertido en punta de lanza de una nueva área de preocupación y conocimiento. Al actuar como vasos comunicantes entre todos los sectores integrantes de la población, se erigen en el presente estadio del desarrollo tecnológico como el vehículo fundamental, capaz de lograr una participación activa de todos los miembros de nuestra sociedad en el proceso cultural nacional. De esta manera, la radio y la televisión podrían ser el vehículo más apto para lograr la recuperación de la identidad nacional. Es importante señalar que, así como ofrecen una gama amplísima de posibilidades, el descuido de estos medios de comunicación puede tornarlos en gigantesco obstáculo para el cabal desarrollo del proceso cultural nacional.

Por otra parte, se atendió el aspecto normativo institucional.² Se diseñaron las bases de un modelo jurídico alternativo que fundamentara la elevación del derecho a la cultura como precepto de rango constitucional y sus consecuencias legales para la posible creación de una “Ley Nacional de Cultura”. Asimismo, se realizó un estudio eminentemente descriptivo de las instancias que directa o tangencialmente participan en la promoción

² Ver Rolando Guzmán. “Modelo Jurídico alternativo para la elaboración de una *Ley Nacional de Cultura*”, en *Política Cultural del Estado Mexicano, 1982-2000*, México, GEFE-SEP, 1982.

de la cultura en México, todo ello con la finalidad de establecer de manera preliminar cuál es la política cultural del Estado y cómo se conceptualiza; cuáles han sido sus acciones más significativas y de qué manera sus logros nos alientan e inspiran para proponer alternativas y/o modificaciones que contribuyan al desarrollo de la cultura en nuestro país.

Íntimamente ligado a lo anterior, surgió como ineludible la necesidad de analizar el aspecto financiero-administrativo de la promoción cultural. Se estudiaron el presupuesto destinado por el Estado a la promoción cultural, el origen de los recursos y la distribución del gasto de los distintos rubros de la acción cultural.³

Con base en los hallazgos más significativos de la investigación configuramos un diagnóstico, señalando los factores más sobresalientes que impiden y obstaculizan el óptimo aprovechamiento de los recursos con que cuenta el Estado mexicano en su esfuerzo a favor de la cultura.

Dicho diagnóstico nos ha proporcionado elementos clave de orden cualitativo que, integrados a otra serie de indicadores y variables de tipo cuantitativo, apoyan la construcción de los escenarios alternativos que se describen más adelante. El objeto de proyectar al futuro ciertos aspectos de la realidad en materia cultural es el de visualizar la relación óptima entre lo posible y lo deseable. Este diagnóstico ha dado lugar al planteamiento de soluciones innovadoras que, en su conjunto, propician una estrategia preliminar para un tratamiento prioritario a las dificultades planteadas por la problemática de la identidad y del desarrollo cultural a nivel popular.

Por lo que se refiere a la metodología, debemos señalar que, en el caso concreto de un proyecto de investigación de la naturaleza del nuestro, fue necesario conjugar diversas metodologías, ya que los distintos ámbitos de la cultura, particularmente los relativos a la creación y la sensibilización, rebasan en mucho, dada su riqueza, tratamientos formales, metodologías rigurosas y procedimientos de orden ingenieril.

La metodología de investigación en este campo debió adecuarse a la naturaleza particular de cada manifestación cultural, así como al ámbito específico en el que se dan: a nivel nacional, regional o local, cultura popular urbana, cultura popular rural, etcétera.

La investigación también consistió en la aplicación de cuestionarios en casa de la cultura, museos y bibliotecas públicas en la Ciudad de México y la

³Ver Armando Labra. "Financiamiento de la política cultural", en *Política cultural del Estado Mexicano 1982-2000*, México, GEFE-SEP, 1982.

realización de entrevistas a funcionarios de diversos organismos federales encargados del desarrollo cultural. Conjuntamente con la observación directa de espacios socioculturales, las encuestas y las entrevistas nos permitieron un primer acercamiento para corroborar hipótesis del desarrollo cultural en los más diversos contextos. No fue posible trabajar en forma exhaustiva debido a las limitaciones de tiempo y de recursos; sin embargo, los elementos cualitativos obtenidos proporcionan una imagen aproximada de la realidad cultural nacional.

En lo que concierne a los estudios paralelos “La radio y la televisión en la cultura nacional”⁴ y “Modelo jurídico alternativo para una Ley Nacional de Cultura”, dada su naturaleza, se hizo un análisis jurídico-normativo de los decretos y reglamentos vigentes en ambos campos.

En la construcción de escenarios seguimos algunos lineamientos de la prospectiva clásica adaptados a nuestras necesidades analíticas. Se partió de los criterios del trabajo paralelo “Financiamiento de la política cultural”,⁵ los cuales implican aspectos tales como: crecimiento demográfico, asignación de recursos a la promoción cultural, asignación *per cápita* para los mismos fines y relaciones con el Producto Interno Bruto (PIB); todos ellos proyectados al umbral del año 2000.

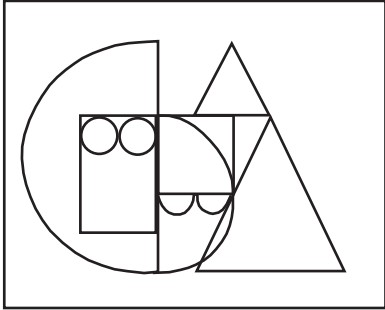
A continuación presentamos los ensayos sobre diversas expresiones culturales, eje fundamental del presente estudio. Posteriormente se incluye el trabajo sobre radio y televisión como medios de difusión cultural. Para terminar, se presenta una versión abreviada de los escenarios del financiamiento de la política cultural y una propuesta de reorganización institucional.

MOISÉS LADRÓN DE GUEVARA

⁴ Ver Raúl Cremoux. “La radio y la televisión en la Cultura Nacional”, en *Política del Estado Mexicano 1982-2000*, vol. III, México, GEF-SEP, 1982.

⁵ Ver Armando Labra, *op. cit.*

CULTURA POPULAR



Carlos Monsiváis*

Culture populaire, régionalisme culturel, identité culturelle, culture orale, culture vivante, culture quotidienne, culture ordinaire... les vocables sont multiples pour rendre compte des réalités culturelles ou des expériences culturelles que désignent ces concepts.

Raymundo Labourie

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

REÍR LLORANDO

(Notas sobre la Cultura Popular Urbana)

A Eugenia Huerta, por su estoicismo telefónico.

ADVERTENCIA PRELIMINAR

Estas notas no se proponen ser, ni de lejos, una historia de la cultura popular urbana en México. Son ensayos que remiten a momentos culminantes de esa cultura y a ciertas claves de su interminable transformación. Faltan temas primordiales: la televisión y la radio, ejemplos importantes. Pero la intención, repito, no es totalizadora. Por ahora, me conformo con señalar algunas maneras en que, pese a la represión y la deformación industrial, una cultura se va haciendo dificultosa y divertidamente desde abajo.

Carlos Monsiváis

REÍR LLORANDO

LOS ORÍGENES: Los siglos virreinales

Durante los tres siglos virreinales, la religión y el gobierno español son los ejes de la vida cotidiana. La religión es la única (y omnipresente) explicación de la realidad: de allí venimos, hacia allá vamos, esto nos constituye, la fe y la obediencia, el perdón y la gracia. El Rey es la presencia intangible, la fuente de todos los dones cuya lejanía acrecienta la insignificancia de los súbditos y la (relativa) grandeza de sus enviados directos. Y la Iglesia y el Estado español se manifiestan (se revelan) a través de las grandes festividades que la plebe convierte en sucesos de su intimidad: el Nacimiento del Niños Dios, la Crucifixión del Hijo Bienamado, la llegada del nuevo virrey, la quema de incrédulos, el paseo de las imágenes, las procesiones que enaltecen al copiosísimo santoral. A la vera de estos ritos de iniciación, los cohetes esparcidos, las pompas que enceguecen a multitudes harapientas, el respeto debido a las majestades de este y del otro mundo.

Santos y milagros; oidores y encomenderos; conquista y catequización. A lo largo de trescientos años, la religión vertebró la comprensión y el ejercicio del mundo: el vasallaje es también una extensión de las creencias, estos dominios que son de la Creación pertenecen, por lo mismo, a Dios Nuestro Señor, sólo a Él, que en su turno los ha delegado a la Corona de España. Por eso, la vida colonial en su conjunto gira en torno de un poder que representa formalmente a la divinidad, y de las instituciones religiosas que son parte indelible del poder. Y los polos de la emotividad personal y colectiva son la sujeción al régimen de virreyes, encomenderos y oidores, y la servidumbre ante obispos y clérigos. Las fiestas del Espíritu son las pruebas de la inexistencia civil: las ceremonias de entronización del mando, la Semana Santa, la Natividad, el corazón contrito y humillado, el júbilo programado y genuino.

No hizo igual

Sobre todas las cosas, la plebe se aprovecha crecientemente de Nuestra Señora la Virgen de Guadalupe, quintaesencia de realidades y transfigura-

ciones, a la que –por razones del color de piel y el tamaño de la desesperanza– pronto hacen enteramente suya los indígenas y los primeros grupos hacinados en los andurriales de la ciudad española y criolla. *No hizo igual con ninguna otra nación.* Una Virgen, espejo racial que indica el *verdadero milagro* de las apariciones del Tepeyac: eludiendo a los españoles, la Guadalupana mostróse primero a un indígena; *Guadalupe-Tonantzin*: sincretismo de dominio, reivindicación de la epidermis y fenómeno rigurosamente nacional. Con rapidez, la religiosidad se convierte en la primera cultura del nuevo pueblo indígena y mestizo, que retiene y transforma a sus antiguos dioses, multiplica símbolos y construye dificultosamente su visión del mundo. La devoción persiste entre cambios políticos y vuelcos sociales, ignora la secularización liberal y la modernización capitalista, enlaza de un golpe religión y nacionalidad. Existes, Virgen, gracias a nosotros y nosotros existimos gracias a ti. Rezarte es invocar favores al cielo y sabernos mexicanos. Todavía no hay nación, pero el uso distintivo del fervor piadoso ya la anuncia.

En la Villa de Guadalupe, una zona relativamente autónoma de la mentalidad popular acude al fanatismo (que es también acorralamiento y comprensión de lo circundante a cualquier precio) para expresarse, y dar lugar a una cultura que por sus condiciones de existencia no tolera términos medios, se arraiga en la exasperación y hace de la entrega a Lo Sagrado el principio de una identidad que en algo participa de la idea de *pueblo elegido*. Óyenos, Madrecita: el amor sin condiciones que te profesamos es prerequisite de una nación que todavía no sabe que lo es, de una cultura popular que tardará siglos en llamarse así, de una existencia miserable cuyas mínimas salidas humanas dependen de los vínculos con lo divino. Al convertirse forzosamente, los indígenas inventan su religión, y de ella derivan sentido del espectáculo y de la-aglomeración-que-vale-la-pena. Allí se educan ética y estéticamente, contemplando los “carros, danzas e invenciones muy buenas” del día de Corpus o del día de San Hipólito, y los paseos solemnes del Virrey, la Audiencia, los cabildos, las órdenes monásticas, el clero secular, el claustro de la Universidad, los inquisidores, las archicofradías. Los fastos impresionan a los conquistados y a sus hijos, el lujo de ornamentos e imágenes es un programa político, la procesión misma es un medio masivo que transmite las imágenes del cabal sometimiento.

¿Cómo, si no por el lujo y la organización profana, se intimida y persuade? El espectáculo lo es casi todo, y lo que no cubre no se registra, el trabajo exhaustivo, la carencia de los derechos elementales, el modo en que se va fraguando, desde la esclavitud, el simulacro de los goces en libertad. Las festividades profanas participan también de una aguda dosis teatral. Manuel Romero de Terreros en *Torneos, mascaradas y fiestas reales en la Nueva*

España describe la muy famosa fiesta de los juegos de cañas; los ejercicios copiados de las antiguas zambras de los moros, que sirven de pretexto para caballeros bien montados a la jineta y lujosamente vestidos, con lanza en la diestra y adarga en el brazo izquierdo, que se dividen en escuadrones de diversas libreas, llamadas “cuadrillas”, cada uno con su “cuadrillero o capitán”, jefe de cuatro, seis, ocho o más combatientes. Entran a la plaza por cuatro distintas puertas, al son de oboes, sacabuches y otros instrumentos, y en los juegos más solemnes cada cuadrilla va precedida por numerosos pajes conduciendo mulas cargadas de cañas, cubiertas por un palo de brocatel. Reunidas las cuadrillas en el centro y entregadas las lanzas a los escuderos respectivos, se toman cañas y empieza el juego, que consiste en diversas demostraciones de agilidad y destreza, combatiéndose con las cañas y defendiéndose con las adargas.

Las variantes son numerosas. Y la constante es la exorcización del tedio de una minoría hispánica, el fastidio de los criollos y la resignación de una mayoría indígena y mestiza alejada de cualquier iniciativa, confinada a la asechanza de las diversiones que va copiando y enriqueciendo. Deporte y espectáculo. Mascaradas y corridas de toros. Peleas de gallos. Y a un costado de tales dichas, multitudes no contempladas ni atendidas que hurtan y reelaboran algo del impulso de una sociedad excluyente, convierten a vírgenes y santos en sus interlocutores fundamentales, y se divierten con el recuerdo del pasado indígena y la traducción precaria de lo que ocurre en la esfera de los dominadores.

Siglo XIX

Familia y fantasía

A partir de 1810, el segundo elemento decisivo (después de la religión) en la cultura popular urbana es la noción misma de la Independencia. *Ser hombres libres*, perder la condición de vasallos, poder viajar a voluntad por el territorio, son novedades que se interiorizan con dificultad, y que, de nuevo, afectan en principio a una minoría, la que es a un tiempo el Pueblo y la Nación. *Lo popular*, en el siglo XIX, es lo propio de la clase media, lo propio de los menos privilegiados del conjunto finalmente selecto llamado la Nación. Entre esos sectores, a cuya vida y deseo de jolgorio se consagran todas las narraciones disponibles, *lo popular* es admiración incondicional, hipocresía sexual, sensaciones de inferioridad, fantasías satíricas, imaginación liberada y esclavizada al mismo tiempo. En el siglo XIX, *lo popular* es la fuerza social que desconfiaba de su espontaneidad, extrae seguridades de su alto número

y acepta que la secularización impuesta no afecta su sistema de creencias aunque modifique sus costumbres, y diversifique su cultura oral. En tanto expresión popular, el liberalismo fructifica visiblemente primero en canciones y letrillas, y luego en expresiones que retienen el aura de lo maravilloso, y apresan la experiencia histórica a través de un asombro que se va convirtiendo en rencor agradecido.

El primer núcleo de la sociedad, la nación y la cultura popular es la Familia, entidad a la que no todos ni mucho menos tienen acceso (para los pobres y marginados en el XIX, la Familia es literalmente un lujo o una aspiración) y, por lo mismo, el amor a Dios es, estrictamente, el amor a la Familia, el ámbito que preserva y consolida las tradiciones y aclimata conservadoramente las novedades. Las fiestas navideñas, liturgia fuera de los templos, tienen lugar a puertas abiertas, son celebración comunal en donde se hacen notorios los niños hechos a un lado el resto del año; los vecinos se integran a la familia y ésta se extiende hasta incluir al barrio o al pueblo. Si la Familia es la instancia protectora en una sociedad inclemente, la relativa humanización de la colectividad se expresa en hechos a la vez anecdóticos y esenciales: la alegría de las posadas, la reverencia en el cumplimiento de los deberes religiosos, la calidad de dulces y de juegos. Los momentos de esplendor colectivo son instantes de fortalecimiento del patriarcado.

En el XIX, el hoy llamado “tiempo libre” –imaginación, sentido de improvisación, goces voluntarios o inducidos– depende en primera instancia de la formación religiosa y familiar, y en segunda, de las oportunidades rituales: toros, globos, zarzuelas, canciones, espectáculos “insólitos”, procesiones, desfiles, fusilamientos o ejecuciones. La secularización tan fundamental para los liberales se inspira en las leyes, en el crecimiento de la educación elemental... y en la necesidad de nuevas costumbres. Se mezclan elementos religiosos, modas, formas de vida de los barrios, el impacto de las derrotas eclesiócristianas y el crecimiento de las ciudades. Los creadores del arte popular no se sienten artistas, son artesanos, trabajadores responsables que no distinguen mayormente entre naturaleza y sociedad, entre contingencia y fatalidad. Lo que culminará en el trabajo del Taller de Vane-gas Arroyo, de Manuel Manilla y José Guadalupe Posada, es tendencia antigua: transformar al pueblo, obligarlo a ser (productivamente) público, acumulándole imágenes reconocibles: apariciones, crímenes, héroes patrios, catástrofes, sucesos de moda. Lo popular es lo que llama la atención, es espectáculo divertido y *gratuito*, que combina paisajes familiares, escenas de pasmo religioso, sátiras, explosiones oníricas o insinuaciones sexuales. Los artesanos satisfacen las apetencias colectivas reservándose el derecho de la forma.

Para entender un panorama tan mal documentado, el de la cultura popular urbana en el México del XIX, es preciso reconstruir atmósferas, hacer explícitas las reglas de juego de una mentalidad a la que, en primera instancia, delatan crónicas, novelas, artículos. El paisaje popular capitalino es difuso, promiscuo, conmovedor. El lumpen proletariado vive en las calles y duerme en los quicios, anda en harapos, se especializa en sífilis y pulque, en miseria y mezcal. Tropa del ejército. Obreros. Artesanos. Gendarmes. Empleados menores. Las viejas casas de vecindad alojan multitudes en los barrios de Los Ángeles, La Merced, La Palma, La Candelaria de los Patos, El Carmen, La Soledad, Santiago Tlatelolco, Martínez de la Torre y el Baratillo. Patios estrechos, lugares oscuros, cuartos donde conviven 16 o 20 personas. En 1899, el periodista Sardín encuentra casas bajas y viejas, sucias y agrietadas; olor de miseria, de hacinamiento y podredumbre. Pulquerías con *malas hembras* y seres cuyo valiente renombre inunda diez cuadras a la redonda, “ellas desgrefñadas y desceñidas, mal terciado el rebozo descolorido sobre flotante saco agujereado, que acusa por modo poco decente, como diría un maestro nuestro, las lasitudes de la carne, ensarapados ellos y de pelo hirsuto y luengo que se escapa por las roturas del sombrero de palma”. Epidemias venéreas, control natal involuntario a cargo de los abortos y las enfermedades que diezman a la niñez.

No hay higiene en calles, plazas y viviendas y a eso se agrega la falta de alojamiento. En 1892, la ciudad tiene 8 883 fincas; en 1900, 9 930. A un lado del hacinamiento, lo común es dormir en plazas y calles, guarecidos bajo los dinteles de templos o refugiados en portales, figones y garitos. En los mesones de los barrios se duerme por un *tlaco*, sin vigilancia ni distinción de sexos, en corredores, zaguanes o patios; por una cuartilla se habilita de cama un petate de tule. Los barrios o colonias mejores se reservan a los grupos artesanales convertidos en obreros calificados y en algunas de esas viviendas las condiciones higiénicas son tolerables. Al ascender en la pirámide, y nada paradójicamente, estos obreros pueden aspirar a la *condición popular*.

La ciudad se va domando; esto es, el populacho va entendiendo su papel difuso y rumoroso. De sus gustos, poquísimo o nada se averigua. Sólo se les ve en acción, en el siglo XIX, en funciones de servidumbre o de motín, como *léperos* y *pelados*, las sombras alternativamente pintorescas y atroces que saquean el Parián, adulan a cada nuevo gobernante, rodean carruajes aspirando a contaminarse del aura de visibilidad del poder, rompen escarpatos y faroles, gritan consignas impuestas y se regresan a sus cubiles. ¿Qué es “cultura popular” en su caso? Algo inaplicable, un concepto que no admite el uso anacrónico, nada que ver con esta plebe ocasionalmente divertida y siempre doblegada. En sus *Crónicas de la semana*, Ignacio Manuel

Altamirano describe, en 1869, un cuadro *tenebroso* (para emplear un adjetivo conternado de la época):

Del otro lado del canal que pone en comunicación los dos lagos y atraviesa la ciudad, está el barrio de la Candelaria de los Patos, la plazuela de la Alamedita, los Baños de Coconepa y otros rincones en que parecen esconderse la miseria más abyecta, la ignorancia más vergonzosa, el pauperismo en estado de salvajes.

Desde que se atraviesa el puente de la Soledad de Santa Cruz y se pierde uno en aquel laberinto de callejuelas sucias e infectas, todo anuncia que se ha entrado en la región de la fiebre y el hambre. Las grandes casas de vecindad son antiguas y destartaladas: en sus numerosas, estrechas y oscuras viviendas, yacen hacinadas generaciones enteras de miserables, las calles no sólo son desaseadas sino inmundas, la atmósfera es asfixiante, los grandes hoyancos que hay en aquellos empedrados del tiempo de los virreyes están llenos de una agua cenagosa y negra que exhala miasmas mortíferas, y en suma, por allí circulan centenares de hombres, mujeres y niños envueltos en harapos, y en cuyos semblantes enflaquecidos se revelan, con sus más lastimosos caracteres, la necesidad y la agonía.

Pero al llegar a las calles contiguas a la plazuela de la Alamedita, a Coconepa, a Candelaria, el horror se aumenta, porque el aspecto de casas, calles y gente llega al último extremo a que pueden alcanzar la miseria y la enfermedad.

Estas condiciones explican por qué *lo popular* es en el XIX patrimonio de las clases medias, y por qué las dificultades de documentación de gustos y tendencias de la gleba. ¿De qué informan, por ejemplo, los mendigos, las hilacheras, los traperos de los basureros públicos? Julio Guerrero los describe en *La génesis del crimen en México (1906)*: ganan entre 20 y 40 centavos diarios, andan descalzos y sucios, envejecen muy pronto, ignoran quién fue su padre. Tampoco, mientras se asciende en la escala social, hay mucha oportunidad de puntos de vista para soldador o artesanos. Apenas comen y se visten, se divierten como pueden y, hasta donde los dejan, se desatan en la promiscuidad, viven una religiosidad compleja, variada y no muy ortodoxa, descrita en los versos en honor de un santo de Ixtacalco (cita de Moisés González Navarro):

Glorioso San Miguelito.
Que es el santo más mejor.
Que muy poquito le falta
para ser madre de Dios.

Es la plebe expulsada de los paseos exclusivos y de la “vida civilizada” a la europea. Se cubren con lo que consiguen: hilachos, calzón y camisa de manta, huipiles, pantalones y sombreros jaranos, rebozo y enagua de percal, botines de charol. Entre ellos, la mujer no tiene visibilidad ni uso de la palabra; si le va moderadamente bien, será la esposa. Si no, una amasia a la sombra de bailes y borracheras, que pertenece a todos, que hace suya con denuedo una religión nunca distante de las preguntas del catecismo. De la ciudad estos marginados saben que no los admite, no fue hecha para ellos, viven en falta, no pueden leer, están siempre borrachos o enfermos, lo único que producen son hijos y sus entretenimientos dependen de la generosidad de los gobernantes.

LA TRANSICIÓN: el porfirismo

Unificar a México, incorporarlo al concierto de las naciones. Al terminar el brevísimo periodo de la República Restaurada (1867-1876) y al consolidarse lo que será prolongada dictadura de Porfirio Díaz (1876-1910, con un breve intervalo), la oligarquía necesita el “ropaje civilizado”, le hace falta habitar la cumbre de un país sin tantas rémoras, que contraste en lo posible con el refinamiento de las élites el espectáculo de las muchedumbres embriagadas y malolientes, los paisajes de la morosidad indígena, la presencia inescapable de las diferencias abismales con Europa. “México”, ese concepto tan disputado y tan invadido visualmente, debe acriollarse, limpiarse de esas masas pestíferas, del peso muerto a las puertas del Progreso. La cultura porfiriana rechaza, ignora, difama el “espíritu popular” que es señal de caos o arraigo en la barbarie. Poetas, historiadores, narradores realistas, gramáticos y “científicos” se ponen de acuerdo: no cederemos a la doble tentación de la piedad y la nostalgia, prescindiremos de esas voces y esas vidas con su fardo de productos malamente acabados y deleznable, sin oportunidad alguna de reconocimiento internacional. Para que esplenda ese “México”, al que las comillas aíslan del apretujamiento de la ignorancia, necesitamos una selección de los espíritus, un proyecto político en donde el positivismo y la oratoria y la música italianizante y el modernismo y la escolástica y la cultura gálica nos distancien de la realidad insufrible. Para que brillen los mexicanos de la era porfiriana, es preciso no aceptar nada de lo popular, o aceptarlo sólo si viene “ennoblecido” por el aura de la curiosidad de los extranjeros.

Los seres anónimos de fines y principios de siglo, así no tengan con qué apostar, o cómo pagar la entrada, son fanáticos de las peleas de gallos y las corridas de toros, y resienten porque les da la gana, la prohibición del

juego en el Distrito Federal. Para ellos, la mejor estrategia es transformarlo todo en gran espectáculo; todo, desde la llegada de una cantante de ópera a las acrobacias en globo de don Joaquín de la Cantolla y Rico, a quien siguen en cada excursión multitudes delirantes que gritan a su descenso: “¡Viva el señor de la Cantolla! ¡Viva el Águila mexicana! ¡Viva la autonomía de la patria! ¡Viva la libertad de Anáhuac independiente!”. Entre estos obreros y parias urbanos, lo popular es:

- el alcoholismo como medio masivo de comunicación,
- los circos, con su dotación de maravillas para la niñez, payasos, la mujer mosca, la mujer barbuda (diversión y *freak-show*),
- las conmemoraciones crecientemente rumbosas y turísticas de las fechas de consolidación de la Independencia y la Reforma: 16 de septiembre, 5 de febrero, 5 de mayo, 2 de abril,
- las tandas y funciones de teatro donde la gleba exhibe y concreta su sentido del humor y su hambre sexual. Ese “amasijo de carne humana” vive literalmente en *ghettos*, se sabe inexistente en la Nación, emerge al amparo de las “licencias” públicas. Si no hay carnaval, por lo menos Sábado de Gloria,
- el cine, diversión fundamental desde fines del XIX, halla en un principio alguna resistencia entre quienes lo consideran “invento diabólico”, pronto, pese a las dificultades económicas de la plebe, la atrae irremisiblemente, disminuyendo según se dice, la criminalidad, “producto del ocio”,
- los fonógrafos en las calles que, los domingos, distraen a los campesinos o indígenas llegados a la capital a vender mercancías.

La otra versión de la urbe

El país se “adecenta” y se agrega un pomposo andamiaje jurídico. El comercio crece: en las ciudades marcadas para la compra-venta de alimentos, se erigen grandes almacenes de ropa con nombre francés y ya en la década de 1880, 200 mil personas hacen del comercio su actividad central. Hay el deseo de erigir una Buena Sociedad y de crear una “ciudad decente” dentro de la ciudad. Este propósito de ignorar casi todo el año a lo popular exige una revisión crítica (nunca verbalizada) de la tradición, un continuo rebajamiento de los gremios, una policía al servicio de la eliminación de la pobreza visible y un abandonar lo popular a su propio desenvolvimiento. Nadie cree que allí, en las barriadas, existe algo parecido a la cultura. Déjese a los pobres contemplando a los pobres y entreteniéndose consigo mismos. Ésa, en 1910, es la herencia más notoria de la mayoría de los capitalinos.

La herencia se subdivide en varios temas centrales: toros, globos, juegos de azar, peleas de gallos, zarzuelas, procesiones, desfiles, contemplación de las divas, adoración de los poetas. No es preciso haber oído al Gran Cantante de Ópera o conocer la obra del Autor Famoso. Basta el ánimo devoto, el secuestro psíquico del prestigio. Entonces, *lo popular* es, casi siempre, resignación y recreación de temas y conductas impuestos desde fuera.

La Revolución y sus alcances

En el siglo XX, el hecho cultural determinante es la convivencia entre el avance de los sectores ilustrados y la cuantía y profundidad del analfabetismo. En 1910, un país de iletrados sólo reconoce como plenamente suyos sonidos e imágenes y confía religiosamente en la palabra escrita y –si dicha majestuosamente desde un balcón– en la palabra hablada. Gracias a la cultura oral, circula la Historia Patria (la Independencia para ser una realidad será primero la suma de leyendas de Hidalgo, Morelos, Allende), y en la poesía, arte por excelencia, la admiración se funda en la musicalidad verbal. Para masas y élites la oratoria es un medio masivo de comunicación.

En su discurso –dice Martín Luis Guzmán al describir en *La sombra del Caudillo* la oratoria de Axcaná González– no vivían los conceptos: vivían las palabras como entidades individuales, estéticas, reveladoras de lo esencial por la sola virtud de su acción inmediata sobre el alma; y vivía con ellas cuanto les formaba marco en la persona del orador.

El estallido revolucionario cambia radicalmente la vida pública y la cotidiana, moviliza grandes contingentes de un lado a otro del país, liquida inercias, puebla y despuebla la ciudad de México. Al iniciarse la década del veinte, la nueva institucionalidad es también un proyecto de ciudad y de cultura-para-los-que-no-la-tienen. Ofertas accesibles para una minoría, ignorancia de lo que se da en las calles, en las festividades, en los salones cinematográficos, en el teatro. En sus marcas, listos: en el teatro del género chico, entre cómicos y cantantes y magos y equilibristas, el público acepta, con amor rijoso, que la imagen allí ofrecida no sólo se le parece, es *la única* concebible. Los cómicos crean estereotipos cuyo mayor mérito es la utilización protagónica de los espectadores; los cantantes divulgan la moda y le dan a su trabajo un alcance nacional.

La revolución no inventa al país, pero su vigor le da, por vez primera, características legendarias a las masas que han sustentado la intemperancia escultórica de los caudillos. Hace su debut el revolucionario de cananas y

voz gruesa, de mirada homicida e ignorancia criminal que mal ocultan un alma candorosa. El asombro es la señal del descubrimiento: a la mitad del foro, el gajo de la epopeya popular se desdobra en formas del habla, sucesión de tipos, fidelidad imaginativa de los vestuarios (confrontar el indispensable libro de Armando de María y Campos, *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*). Los arquetipos ya estaban allí y los cronistas del siglo XIX impulsaron la pintura verbal de los gremios. La novedad es el paso del costumbrismo que-pide-perdón-por-existir al orgullo desafiante de una “nueva especie”.

Los espectadores se descubren y se reconocen gracias a sus contrapartes escénicas y aplauden la novedad: su tránsito de paisaje (en el mejor de los casos) a personajes, circunstanciales si se quiere pero inequívocos. Vuelco cualitativo: a fines del XIX, las tandas son espectáculo “repelente” de seres primitivos que se anudan y desanudan para mayor contento del auditorio; a partir de 1911 un pueblo se asoma entre carcajadas a la reducción humorística de su existencia. El repertorio: gendarmes de bigotes de aguacero, borrachitos de pulquería, amantes desdeñados, rancheros payos, gachupines tabernarios, peladitos, lagartijos, indios de Xochimilco, “fuereños”. Desde las butacas unos se contemplan a otros con mirada inaugural. Este público encuentra la solidaridad en el reconocimiento de los tipos escénicos. Desde abajo, los léperos y pelados la pasan muy bien al comprobar que lo que divierte a cada uno les divierte a todos. Aseadores de calzado, choferes de camión, sirvientes, cargadores, pequeños burgueses con pretensiones y burgueses se reconocen mejor en el desarrollo de sus nombres intransferibles: boleros, chafiretes, gatas, mecapaleros, rotos, catrines. Como en el virreinato, aquí también cultura popular es concentración de multitudes. Y el teatro frívolo confirma lo indicado por la moral de la calle: la desaparición paulatina de una visión tradicional, la concretada en las grandes novelas del XIX, *Astucia*, o *Los bandidos de Río Frío*, la sintetizada en la noción del “México Mestizo” de reminiscencias criollas y combinaciones regionales, de guadalupanismo y ánimo orgiástico. Esta visión desaparece y se recompone míticamente por depender en lo sustancial de formas desvencijadas, agónicas. Sin que nadie lo señale de modo explícito, en el gusto popular se expresan las metamorfosis del autoritarismo, el verdadero nivel de secularización, el equilibrio entre represión y autodestrucción. Las que desde fuera resultan acciones de sobrevivencia de la gleba, desde dentro conforman los requisitos fundadores de una cultura: improvisación que imita costumbres y aficiones de la clase dominante, sentimentalismo sin disfraces, confusión entre costumbrismo y realidad, repetición interminable de los hallazgos.

Los ofrecimientos regionales y locales se ven disminuidos ante el in-flujo creciente de los productos capitalinos, ayudados a partir de la década del veinte por los apoyos de la tecnología. A la sociedad nacional la integran instituciones políticas, tradiciones en crisis, andamiajes económicos, el monopolio interpretativo de la Historia a cargo del Estado... y la seguridad de que en un país de analfabetos, lo popular será, por antonomasia, lo que marque las distancias con los “centros de civilización”. A ello, la élite opone un lenguaje que –desde la pretensión culterana– la prestigie ante sus propios ojos y exprese el ánimo de salvar una tradición y el desánimo irritado ante el devenir claro y previsible del populacho. Para quienes mandan, lo popular no sólo no existe, también degrada. *Oye bien, Pueblo, la ignorancia es el principio y el fin de tu inmovilidad social.* Los “dueños” del humanismo y el temperamento clásico sólo por frivolidad se asoman a las márgenes. ¿Cómo si no? Aceptarle a las masas méritos de cualquier índole es recortar distancias, disminuir el paso de la intimidación. Patéticas en su afán de acercarse a las metrópolis, despóticas en su respuesta a lo popular, las élites culturales transitarán del desprecio a la indiferencia al recelo a la agresión a la sospecha apocalíptica a la rendición agraviada y el desconcierto de hoy.

Una cultura popular urbana es creación de masas que recién paladean su vocación de *collage*, anhelosas de visibilidad, deseosas de agrandar un espacio entre riñas y tumultos. Esta empresa cultural (en el sentido antropológico) le da a la “grey astrosa” lo que sólo su indiferencia ante fusilamientos y batallas le confirió a los ejércitos campesinos: voz y figura. El temperamento y el lenguaje se reconocen y ajustan sobre los escenarios y el *sketch*; al describir actitudes, las legaliza socialmente. Si la sociedad se restringe a los ires y venires de una élite, el *sketch* de teatro amplía o, mejor, postula condiciones de la ampliación social, de la conversión de esa muchedumbre en elemento nacional. Según José Clemente Orozco, en su extraordinario *Autobiografía*, el arte proletario surge en estos teatros:

Antes que los pintores pintarrajearan paredes y se holgaran con reparaciones de ejidos y matracas zapatistas, héroes, y tropa ya formada, ya Beristáin y la famosa Amparo Pérez, la Rivas Cacho y tantas más “servían” a las masas, auténticas *obras proletarias* de un sabor y una originalidad inigualables, ya se habían creado. *El pato cenizo, El país de la metralla, Entre las ondas, Los efectos de la onda* y millares más, en donde lo que menos importaba era el libreto y la música, pues lo esencial era la interpretación. La improvisación, la compenetración de los autores con el público...

Prostitutas y obreros, ministros e “intelectuales” en galería se añaden a la furia relajenta, atestiguan los debuts de personajes que cifran tendencias sociales y fenómenos migratorios. El personaje del “payo”, por ejemplo, el sujeto siempre deslumbrable, campesino atolondrado desde la facha, representará por décadas el desprecio hacia los recién llegados a la capital. Un lépero que se siente representado sobre el escenario bien vale la presencia de un zapatista en Sanborns, porque la eliminación social ha sido la primera estrategia de dominio. Quizás por eso dure tanto la aceptación del racismo más absoluto de parte de los propios ofendidos. Los campesinos indígenas que ríen con la India María, los nacos que se divierten con la burla que de ellos hacen los cómicos, las desempleadas que festejan las parodias crueles del cine. Es tan fuerte la marginación que resulta suficiente sentirse “tomado en cuenta”.

Continúa Orozco:

Uno de los lugares más concurridos durante el huertismo fue el teatro “María Guerrero”, conocido también por “María Tapeche”, en las calles de Peralvillo. Eran los mejores días de Beristáin y Acevedo, que crearon ese género chico. El público era de lo más híbrido: lo más soez del “peladaje” se mezclaba con intelectuales y artistas, con oficiales del ejército y de la burocracia, personajes políticos y hasta secretarios de Estado.

La concurrencia se portaba peor que en los toros: tomaba parte en la representación y se ponía al tú por tú con los actores y actrices, insultándose mutuamente y alternando los diálogos de tal forma que no había dos representaciones iguales a fuerza de improvisaciones. Desde la galería, caían sobre el público de la luneta toda clase de proyectiles, incluyendo escupitajos, pulque o líquidos peores, y a veces, los borrachos mismos iban a dar con sus huesos sobre los concurrentes de abajo. Puede fácilmente imaginarse qué clase de obras se representaban entre actores y público. Las leperadas estallaban en el ámbito denso y nauseabundo, y las escenas eran frecuentemente de lo más alarmantes. Sin embargo, había mucho ingenio y caracterizaciones estupendas de Beristáin y Acevedo, quienes creaban tipos de mariguanos, de presidiarios o gendarmes maravillosamente. Las actrices eran todas antiquísimas y deformes.

A la idea que el pueblo tiene de sí mismo (por lo común, denigrante, estorbosa, tímida, según lo que se desprende de testimonios disponibles) la condiciona el nacionalismo: así somos y hablamos y actuamos, nuestra

conducta deriva, y muy centralmente, de la nacionalidad. La confusión entre psicología social e individual es muy explicable y su fuente nutricia es la presentación de tipos populares con los cuales identificarse y a los cuales imitar irónica y sinceramente.

Por eso, el teatro es fundamental. Es la escuela donde se profundiza en lo que la escuela no imparte o no sugiere. En el teatro burgués, el melodrama es el molde de la decencia y del descubrimiento y la educación de los sentimientos; en las tandas, la gleba se apasiona con el espectáculo de la gleba. Eso se advierte en las crónicas: el gran motivo de diversión es la multitud que, cargando con sus limitaciones sociales a cuestas, se divierte. Esto —muy notable en el público de toros— se evidencia en el espacio reducido del género chico, en donde, advierte Luis G. Urbina en 1896, los espectadores piden “no piedras preciosas, sino joyas falsas, *gophires*, vidrios, y en seguida fragmentos de loza y basura del arroyo. Tenemos sed de pornografía y de picardía”. Este “refugio del gusto rufián y de la curiosidad extranjera” será durante un siglo prueba de vitalidad, de la afición por el cancan (*la cancanomanía*) a la procacidad del *sketch* en la década del diez.

A la caída de Porfirio Díaz, el teatro se cuela en la Historia como apéndice de la agresividad reaccionaria: desde el escenario se increpa a Madero y se elogia a Huerta. No importa: las difamaciones derechistas son anécdotas en la dolorosa búsqueda de la libertad de expresión, y lo aparentemente prescindible, el desfile de tipos pintorescos, dará lugar a una perspectiva estructurada en sus inicios con la energía antes sólo consagrada a las fiestas litúrgicas.

La chingada como elemento de liberación

Del caos brota la cultura popular urbana. ¿Pero qué es “el caos”? La animan el festejo de lo grotesco, la ferocidad verbal, la admiración ante cualquier virtuosismo, la teatralización del habla citadina, el entusiasmo ante los dones de la grosería. Las “malas palabras” son gramática esencial de clase y la descripción del hombre en el cosmos porfiriano corre a cargo de una pobreza idiomática que se intuye instrumento ofensivo y defensivo. Al eliminarse durante unos cuantos años la censura, el albur se instala enardecido y “groserías” y “obscenidades” le permiten al público vislumbrarse a sí mismo y moldear su sentido del humor a través de su ironía sexual. El mensaje político vivifica, pero de un modo quizás más intenso el vulgo desprende de la revolución el apetito por una rebeldía que va de la burla de los ricos a la confesión de hambre carnal. El teatro frívolo o de género chico es carnaval perenne que halla los cimientos profundos de la vida popular en el sexo, en

la mención de los genitales (su insinuación belicosa, su alusión deleitada, la vulgaridad como la elegancia disponible). Al orden del porfiriato, a su pudor y sus sábanas santas, su hipocresía sexual y su delicioso extranjerismo, lo popular opone, para existir, lo “soez” y lo “obsceno”.

Del virreinato al porfiriato, al Cuerpo sólo le han entregado lo sórdido y lo clandestino, la tradición del ocultamiento... En la década del diez, en la breve cesación *de facto* de la moral tradicional, el Cuerpo se hace culturalmente visible y se opone a un Espíritu fariseicamente idolatrado que confina en la humillación carnal de los prostíbulos todas las autenticidades, incluso la de conversar. Con el ánimo fornicador y pantagruélico que Mijail Batjin halló en el Edad Media y el Renacimiento, irrumpen –verbalizada– la “mitad inferior” del cuerpo, el “abajo” humano aparece. Pronto se le somete de nuevo y se le relega a las zonas prohibidas del lenguaje, pero en los años de su proclamación agresiva, el “abajo” resulta avalancha de una comicidad popular sustentada en lo elemental: el culo, los testículos, la vagina, el vientre, los excrementos, los pedos, etc. En el teatro, el sexo es alusión vindicativa, relato de hazañas transcurridas o inminentes, las glorias del “abajo” que la galería aplaude y festeja como la épica genuina de las ciudades.

Al mismo tiempo, y sin que en esto haya contradicción alguna (cada medio masivo expresa el tiempo histórico y cultural que le permiten la censura política y la social), el cine mudo celebra la espiritualidad de la mujer, la explosión del sentido cómico, la transformación visual del melodrama cuyo público se amplía y cuyas claves se van modificando. Es el reino de las divas, de las mujeres cuya belleza es prueba de la eficacia de la técnica y de los nuevos ajustes en la moral del patriarcado. En todo caso, lo que llama la atención en el caso del cine es la escasa presencia, fuera del espacio de los documentales, de la Revolución mexicana como hecho estético y temático. Sólo en la década del treinta, al amparo del radicalismo verbal y/o político, la Revolución se instala prolíficamente como género de la industria. Pero antes se le prescribe como tema. La década del veinte atestigua el esfuerzo de los hacedores de la industria cultural por “adecentar” a la sociedad, por proveerla –en canciones, películas, obras teatrales– de una moral que en nada recuerde la barbarie campesina de los rebeldes, que sea inefable como los productos de la trova yucateca o los gestos de las divas. A lo largo de una gigantesca operación ideológica y comercial, se consigue aislar a la Revolución, impedir que se incorpore orgánicamente a *lo popular*, excepto bajo la forma de pintoresquismo anecdótico o la mitología cinematográfica.

POSADA: el repertorio de las emociones

José Guadalupe Posada nace en Aguascalientes en 1852 y muere en la capital de la República el 20 de enero de 1913. En su biografía constan la extrema pobreza, la infancia transcurrida durante las guerras de Intervención, la iniciación artística copiando figuras religiosas o de la baraja, la estadía en una academia de dibujo, el gran aprendizaje formativo en el taller del maestro Pedroza. Pronto, se requiere su precoz maestría técnica, y en *El Jicote* (periódico hablador pero no embustero, por un enjambre de avispas), son notables las caricaturas litográficas de Posada contra un tirano local. La respuesta punitiva lo arroja, a León primero y a México después.

A los 37 años de edad, en 1889, Posada instala un taller en la capital. Ya ha asimilado las primeras influencias de ilustradores románticos nacionales y extranjeros, ya ha demostrado su pericia en el manejo del blanco y negro y la gama de grises, ya ha creado en profusión corridos, juegos de salón, silabarios, cancioneros, novenarios, estampería religiosa y patriótica, cuentos infantiles, carteles de toros, de teatro y de circo, naipes, planas y anuncios comerciales. También ha aceptado las modificaciones de la época y, sin desistir de santos y héroes, reconoce la presencia de la industria y la tecnología, y elabora anuncios de locomotoras, fábricas de hilados y tejidos, cigarros, fósforos, productos alimenticios. Todo esto en condiciones adversas de trabajo. En su indispensable *El folclore literario de México* (1929), Rubén M. Campos describe su “tallercito”, barraca dentro de un zaguán, especie de jaula con vidrios rotos y cartones pegados con pegadura en los boquetes sin vidrios. “Allí, en aquel chiribitil, Posada recibía los encargos más extraordinarios del público: imágenes para ilustrar una oración con indulgencias; pernils de carnero, de pollo o de liebre para ilustrar libros de cocina; dientes para los anuncios de mano de un dentista; sombreros jaranos para una sombrerería de barrio; utensilios de cocina; potes y frascos de farmacia para anuncio de remedios caseros y medicinas de patente. Todo lo que caía bajo el dominio del publicismo ratonero de antaño, era recibido por Posada con la misma sonrisa ecuánime del hombre bueno como el pan; y sin objeción ninguna poníase al trabajo con sus útiles rudimentarios, sin dibujo previo, sin más que una ojeada para calcular la reducción del modelo a su cuarta parte o, al revés, al aumento de una muestra microscópica o la reducción de un modelo imaginario, sirviéndose de una simple indicación escrita”.



Antonio Venegas Arroyo, con quien Manilla y Posada trabajaron, recordó un peregrinaje:

Cada mañana, antes de venir a verme, Posada visitaba otros talleres preguntando si necesitaban algún grabado. Si ellos decían que sí, de los amplios bolsillos de su gabán extraía un buril y el resto de los materiales. Allí mismo Posada cortaba la viñeta requerida o el retrato o aquello que necesitasen. Terminado el trabajo se dirigía a la siguiente imprenta repitiendo su pregunta.

El taller de Vanegas Arroyo: puertas desvencijadas, una vieja prensa de mano o de pedal, rimeros de papel cortado, paredes tapizadas de anuncios de peleas de gallos, de corridas de toros de pueblo, de funciones de teatro de barracas, de jacalones y circos de plazuela. Media docena de obreros desarrapados, dos o tres poetas melencólicos que escriben infatigables corridos y novelas por entregas. Allí, sin esperar o exigir reconocimiento, Posada trabaja “a la vista del público, detrás de la vidriera que daba a la calle –dice J. C. Orozco– y yo me detenía encantado, por algunos minutos, camino de la escuela, a contemplar al grabador, cuatro veces al día. Éste fue el primer estímulo que despertó mi imaginación y me impulsó a emborronar papeles con los primeros muñecos, la primera revelación de la existencia del arte de la pintura. Fui desde entonces uno de los mejores clientes de la editorial de Antonio Vanegas Arroyo”.

De las ofertas de la imprenta de Vanegas Arroyo da fe este suelto:

En esta antigua casa se halla un variado y selecto surtido de canciones para el presente año. Colección de Felicitaciones, Suertes de Prestidigitación, Adivinanzas, Juego de Estrado, Cuaderno de cocina, Dulcero, Pastelero, Brindis, Versos para payaso, Discursos Patrióticos, Comedias para niños o títeres, Bonitos cuentos.

Vanegas Arroyo es un extraordinario impresor. Conoce, intuye y promueve las variaciones del gusto popular. Sabe de la complacencia en el escándalo, y de las necesidades de lectura accesible y, por eso, publica indiscriminadamente libros de cuentos, recetarios, modelos de cartas de amor, profecías, relatos patrióticos y “ejemplos” o narraciones con epílogo moral dedicado a alertar contra los vicios y los errores de las pasiones, de la miseria y de la ignorancia. Posada capta admirablemente el sentido de la producción de Vanegas Arroyo, encuentra en los crímenes más notorios el gusto y la expresión populares, ve –en los hechos de sangre célebres– a los nuevos cuentos de hadas. No la Bella Durmiente del Bosque ni el Gato con Botas sino *El horrorosísimo crimen del horrorosísimo hijo que mató a su horrorosísima madre, o Una mujer que se divide en dos mitades, convirtiéndose en bola de fuego.*

●

¿Qué hacen los grabadores estrictamente populares: Gabriel Vicente Gaona (Picheta) en Yucatán, o Manilla y Posada en México? Con talento, imaginación, agudeza y lealtades costumbristas o patrióticas llaman la atención sobre límites y logros visuales de los sometidos, sus aficiones expresadas por la reiteración, su memoria transformista de la escuela clásica, su regocijo ante cualquier texto o ilustración fantástica donde la realidad sea ampliamente reconocible.

Un gran momento experimental. Sin que nadie la mire, sin que se le exija calidad alguna, una cultura crea un público, se forma y se conforma atendiendo y satisfaciendo urgencias básicas. Esto es notable en el trabajo de caricaturistas, dibujantes y grabadores, los educadores visuales del pueblo que actúan para sustituir a la ya entonces amenazada cultura oral. A lo largo del siglo XIX, en periódicos, revistas, panfletos, hojas populares, surge un arte complejo y matizado. Las hojas populares, de "ruin apariencia" obtenidas en "imprentas de mala muerte, divulgadores cotidianos de corridos que representan –nos informa Rubén M. Campos– un fusilamiento, la conducción de un cadáver, una calavera con dos tibias cruzadas en X, una mujer llorando sobre un túmulo, un sauz llorón en un camposanto, dos viejas injuriándose, un pleito de pelados a cuchilladas, las ánimas del purgatorio entre llamas, siempre algo fúnebre o escandaloso o trágico". En esta tradición, José Guadalupe Posada, inagotable creador de formas, se adueña de un espacio imaginativo entre la "realidad" y la "fantasía". De sus grabados (cifra aproximada: 20 a 25 mil) se desprende una insistencia: lo "social" es, en nuestras condiciones, *lo natural*, el Pueblo es parte de la Naturaleza, y a una colectividad sin el impulso o la malicia o la información suficientes para entender la "respetabilidad" y el "decoro", le resultan enormemente *naturales* el crimen y las consecuencias más trágicas del "pecado", el deseo sin eufemismos y los vicios sin sentimiento de culpa, las formas límites de la fe y las costumbres al margen de la sociedad, el miedo a la muerte y el amor a las calaveras, la dictadura y la crítica a la dictadura, la confusión de historia con relato de lo ocurrido a personajes conocidos y de milagro con hecho histórico.

La vida cotidiana, *naturaleza ampliada*. Posada, carente de prejuicios, sometido al prejuicio, le concede igual atención a los fenómenos (un cerdo con cara de hombre, ojos de pescado y un cuerno en la frente, o la mujer que da a luz a tres niños y cuatro cocodrilos), las apariciones de vírgenes o los "estremecimientos inolvidables" que nos depara lo vivido a diario: fusila-

mientos, hazañas de valientes, proezas de bandidos, secuestros, asesinatos, cataclismos, accidentes, éxitos taurinos.

La Gaceta Callejera publica, siete veces a la semana, corridos (relatos piadosos o realistas versificados abruptamente) y, al ilustrarlo, Posada es ecléctico: él es anticlerical y supersticioso, misógino y devoto de la Virgen, partidario del diablo y respetuoso de la Iglesia, admirador de los bandoleros sociales y frecuentador del Santo Señor de Chalma. Y en la interminable dualidad no ve contradicciones porque –muy a su modo– se considera a sí mismo un medio expresivo, un puente entre la plebe y la realidad, entre la información y el comentario alucinado.

Las Gacetas Callejeras convierten conmociones sociales en “sensaciones”, aquello tan “real” que resulta inverosímil, tan cercano que –transfigurado por el arte o el escándalo– de pronto se revela su lejanía. *El horrible asesinato de María Antonieta Rodríguez*, quien mató a su compadre de diez puñaladas porque él no quiso acceder a sus deseos, o *El crimen de la Bejarano*. El fervor en torno a Posada es, en esos años, forzosamente anónimo e indiferente a la calidad artística, deriva de pasiones que se gritan a voz en cuello para certificar su existencia, y eligen las versiones más estrepitosas de justicia y sentimientos contrariados. Por eso, en el tránsito, los acontecimientos criminales dejan de ser sacudimientos colectivos y devienen leyendas hogareñas. Olvidadas las víctimas, desvanecido el escalofrío inicial, queda el relato que fija el grabador y rehacen las conversaciones familiares.



Hay considerables dosis de autoengaño en quienes, dentro y fuera de México, reivindican a Posada por su *mexicanidad* (definida como “conciencia de país, sentido histórico”, etc.) Sin duda, en parte de su obra, Posada continúa el impulso de la serie *Los mexicanos pintados por sí mismos*, la minuciosa estrategia de escritores como Manuel Payno o pintores y grabadores como Casimiro Castro. A semejanza de Guillermo Prieto, Posada reproduce un vastísimo conjunto social (a diferencia de Prieto, él, cada que puede, le agrega al costumbrismo la imaginación desbordada). Pero, en el sentido ideológico, Posada no va más allá de la cultura de su época, no se embarca en la hazaña metafísica de revelar un “ser nacional”.

Una cosa por la otra: él no resulta “mexicano” de acuerdo con la concepción actual, pero tampoco es “mexicano” según la descripción porfiriana. Ni creyó en la selección de especies ni encontró “primitiva” o “bárbara”

conducta alguna (en toda su obra, hay una asombrosa y benéfica carencia de juicios morales). Desde su marginalidad y su contemplación divertida de la “nación” aceptada y el pueblo excluido, Posada se opone a la percepción estrechísima del porfiriato. Él va de las costumbres a los mitos, de los mitos a la moda, de los generales a los toreros, de los escritores a los tlachiqueros, de la Historia a la Fábula, de las supersticiones a las conmemoraciones. La cultura dominante no puede entenderlo, y sólo en la década de los veinte se inicia su valor y su rescate.

El artista cuyo genio llama la atención en los veinte y los treinta es un Posada parcial, revelado por la necesidad de los muralistas de antecedentes prestigiosos. Según Orozco, Posada es estímulo callejero convertido en fuerza seminal; para Jean Charlot, un técnico incomparable; Rivera, profeta desoído, afirma: “Posada fue tan grande que quizás un día se olvide su nombre. Está tan integrado al alma popular que tal vez se vuelva enteramente abstracto”. El destino de Posada defraudará y complacerá la habilitación maravillada de Rivera. Por un lado, se individualizará, volviéndose referencia insustituible, gloria nacional, etc. Por otro, será el sinónimo perfecto del arte que el pueblo genera y hacia él retorna.

Las acumulaciones culturales son transformaciones sociales. De entretenimiento masivo una obra deviene patrimonio de clases medias. Aislado de su ámbito inicial, de esos compradores ávidos y divertidos, los grabados de Posada parecen logros en el vacío o testimonios de cargo de una metafísica nacional. El ámbito muy concreto de lo popular parece abstracción brumosa, una suerte de fuerza genésica de la que, de improviso, se desprende un fruto muy complejo cuya preservación requiere el albergue majestuoso de los museos. Persuadan o no, las explicaciones *a posteriori* inducen a nociones falsas. Posada no se propuso ser “pueblo” ni es resultado completamente insólito. Él, a diferencia de Daumier o de Goya, con quien frecuentemente se le compara, no quiso ser “artista”, lo que no le hubiese dicho gran cosa. Él se creyó artesano o, mejor, vivió la vida de los grabadores de su tiempo, sólo reconocidos a través de la demanda de trabajo. Genio popular inequívoco, por su capacidad de transmitir y materializar grandezas nuevas o soterradas de las masas, Posada le permitió a su clientela no la responsabilidad de la contemplación artística sino la alegría de una realidad transfigurada.



Se ha dicho que en la obra de Posada apenas si hay ideas políticas, que no defiende causas ni pretende cambios o reformas sociales. Esto no me parece

exacto. En primer lugar, es una versión magistral de la subversión imaginativa de los reprimidos. En un periodo donde hacerlo es físicamente riesgoso, colabora en publicaciones de oposición. *El Jicote, La Palanca, El Diablito Bromista, El Diablito Rojo* y *El Fandango* (cuyo subtítulo es aleccionador: “Semanao destinado exclusivamente a la defensa de la clase obrera, decidor de verdades, no farolero y sostenedor de cuanto dice en cualquier terreno: No son papas”). Él, ocasionalmente y a pedido, dibujará respetuosamente a Porfirio Díaz, pero de modo reiterado y valeroso tratará su prepotencia, su aferramiento al poder, su puerilidad represiva. Y llevado por un espíritu de resistencia a la brutal deformación de la dictadura, verá en el humor el inmejorable punto de fusión entre realidad y fantasía.

Burla, desafío, marginalidad devienen dibujos (o comentarios) irónicos. El personaje don Chepito Mariguano incorpora locura, transgresión, inermidad y sonrisa depravada ante los convencionalismos imperantes. De la irreverencia de don Chepito, Posada transita a la experimentación formal, social y política de las “Calaveras”, género que, a partir de la moda de Don Juan Tenorio y de las tradiciones del Día de Muertos, el humor popular convierte en licencia de impunidad: si la muerte es la gran niveladora, sus premoniciones hacen visibles panoramas corrosivos a cuenta de una “fraternización en la tumba”. Posada aprovecha esta ganancia y hace de ella la culminación de su tarea creativa. A él le interesa la igualdad que desde aquí consigue el pretexto de la muerte y, aún más profundamente, le importa, en las “Calaveras”, las formas innovadoras que sintetizarán la represión y la exaltación comunitaria, las alucinaciones de la cultura oral y los sarcasmos de la crítica política, las atmósferas, en suma, de una catarsis que es memoria histórica y sueño dirigido.

En planchas de metal, planchas de madera o piedras tipográficas, entre cambios técnicos de litografía o grabado de madera o metal o zinc, Posada, sin aspiraciones didácticas, formó a un público básicamente iletrado, trascendiendo sus concepciones de realidad e irrealidad. Él es, sin duda, uno de esos grandes momentos en que, expoliada, sometida a intensa opresión, una comunidad reacciona con fulgor perdurable.

NO TE ME MUEVAS, PAISAJE

(Sobre el cine sonora en México)

En la cultura popular, el cine es influencia definitiva, “universidad de creencias y costumbres”. Los años no pasan por su virginidad artística: a lo lar-

go de sus tres mil o cuatro mil películas, una industria ofrece –cálculo muy aproximado– seis o siete obras maestras, 80 o 100 buenos filmes, técnicos excelentes, buenos actores y... un panorama de fracasos voluntarios e involuntarios, de exaltación del machismo y la intolerancia, de racismo interno y de elogio a la sabiduría de Dios que dividió eterna y justamente al mundo en clases. Ese cine determina inexorablemente a su público, las masas reverentes o suspirantes que lo convierten en Gran Intérprete de las Pasiones Familiares y los Fatalismos de la Raza.

La industria cinematográfica nacional se desarrolla aprovechando el descuido y la ineptitud gubernamentales, el celo eclesiástico, los miedos empresariales, el atraso de sus espectadores. Pero la suma de estos elementos no explica por sí sola un poder de atracción al que también aclaran el asombro reverencial ante la tecnología, la fuerza de la cultura oral, el analfabetismo real y/o funcional (que impide, por ejemplo, seguir con la rapidez debida los subtítulos en español). Todo se centra en la satisfacción de necesidades básicas. A su clientela, el cine, de ninguna manera considerado un “arte”, la provee del estímulo fundamental: la garantía del entendimiento divertido del mundo.

Atmósferas: la sacralización de la técnica

El primer encontronazo es con la técnica. De alguna manera, el asombro sistemático ante las “maravillas de la técnica” es definición nacional, el *shock of recognition* de las limitaciones. Las monjas al oír al superior de la orden hablar por teléfono, suponen a este “instrumento maléfico” vocero del demonio. Las multitudes rodean al fonógrafo buscando al enano oculto que genera estos sonidos. El tren se lanza sobre la cámara y los espectadores del cine mudo huyen de sus asientos. Los revolucionarios de la Convención de Aguascalientes al ver los noticieros le gritan y le disparan al Venustiano Carranza de la pantalla con la esperanza de liquidarlo físicamente. En los años treinta, una multitud intenta linchar a la actriz Emma Roldán por las malas acciones de su personaje en *Allá en el Rancho Grande*. Con el paso del cine mudo al cine sonoro se solidifica la certidumbre: lo que sucede en pantalla es la realidad más real. No nos rechaza, nos permite la identificación instantánea, se dirige en primera instancia a nosotros, nos hace compartir su idea de nación, familia y sociedad (la televisión hereda esta indistinción entre producto tecnológico y realidad).

En la década de los ochenta, los cambios en México son extraordinarios, han desaparecido muchísimos residuos feudales, ya no estremecen

supersticiones como la honra, el machismo es casi siempre término injurioso, pero se va al cine por lo mismo, la reafirmación de las mínimas certezas, las escalas valorativas directas: tú, espectador, sigues entendiendo lo que sucede a tu alrededor, tu estilo de vida es lo suficientemente importante como para que el cine lo tome en cuenta, sigues viviendo en un país devoto del patriarcado y temeroso de Dios (a sus horas y ya con cierto humor), sigue vigilada tu propiedad (así no exista), y tu lenguaje y tu trato son tan agradables y afortunados como los de tus padres y tus abuelos.

Lugar común: el cine, fábrica de sueños

La educación insustituible. En la novela *Myra Breckinridge*, Gore Vidal cita al crítico Parker Tyler: “Durante los años treinta y cuarenta, todas las películas que Hollywood produjo fueron significativas. No hubo una sola película insignificante”. Algo similar puede decirse de la “Época de Oro del cine mexicano” (de mediados de los treinta a principios de la década de los cincuenta), donde todos los filmes son significativos, porque son creíbles, enriquecen las experiencias. Este poderío transformó literalmente los hábitos de un país, a imitación de la renovación mundial del cine norteamericano, y demuestra la falsedad de la frase: “El cine, fábrica de sueños”.

Los devotos de comedias y melodramas no desean soñar, sino ser más astutos o más desinhibidos, quieren aprender a sufrir mejor, averiguar cómo son y cómo se divierten quienes son distintos. De tal escuela-en-la-oscuridad se derivan modelos de vida, readaptaciones de la apariencia, acomodados psicológicos para el tránsito a la sociedad de masas. Novedosamente, se acepta que la eternidad de la tradición radica en su mutación incesante y, sin faltarle el respeto al pasado, las masas reorientan comportamientos, costumbres y habla, y aceptan como hecho entrañable la imposición histórica y política: la pertenencia a una nación.

En esa larga primera etapa, los trabajadores del cine sonoro –productores, actores, directores, argumentistas, camarógrafos, técnicos– no creen hacer arte o cultura. La suya es la faena artesanal, el espectáculo en serie que –sin paradojas– logre que la multitud no se sienta sola. El éxito no les sorprende porque vienen del triunfalismo de Hollywood, no otra es su inspiración cotidiana y su única formación. Quienes han sido carpinteros o electricistas devienen directores; los fotofijas reaparecen como camarógrafos; los jóvenes de buena presencia son “estrellitas” y galanes. En estudios precarios, malamente iluminados, con muy deficientes equipos de sonido, no tiene caso intentar la competencia con el cine norteamericano. Para cautivar un público de analfabetas y “almas buenas” sólo se necesitan escenas y situa-

ciones que sientan “muy suyas”, y para eso es suficiente la “nacionalización” de las fórmulas de Hollywood.

Urge retener a esos millones de espectadores de pueblos y ciudades, hechizados ante el *glamour* y la técnica. Si el término “fábrica de sueños” no persuade, sí exhibe una convicción: a estas sombras cantarinas o llorosas les correspondió medir entre las apetencias y las resignaciones, entre la ignorancia y la intuición. Las diosas y los dioses de la pantalla proponían modelos de vida naturalmente inalcanzables pero, al democratizar las ilusiones, crean el lenguaje común del deseo y la frustración.

Género culminante: la Comedia Ranchera

El gran invento, la comedia ranchera. Fernando de Fuentes dirige en 1936 *Allá en el Rancho Grande*, Gabriel Figueroa fotografía, Tito Guízar y Lorenzo Barcelata cantan, Emma Roldán y Carlos López Chaflán divierten, Esther Fernández conmueve y René Cardona representa a la autoridad. La trama es simplísima: la vida en una hacienda “típica” en los años veinte y treinta, el destino de niños que crecen para que la diferencia de clases los separe, la nobleza alícuota del patrón y los campesinos, la sombra malévola de una alcahueta, el duelo de canciones, el desafío por el honor personal y familiar, la carrera de caballos y el final feliz. Pero de este conjunto elemental el cine mexicano desprende su destino y su porvenir, no la eficiencia técnica o artística sino el candor de los espectadores mexicanos y latinoamericanos (la esencia del cine mexicano es el nivel cultural y social que los productores le atribuyen fatalmente a los espectadores). Un examen ideológico de *Allá en el Rancho Grande* y su secuela destaca de inmediato el odio implícito a la reforma agraria cardenista, la utopía latifundista, el elogio de la sumisión rural. Pero en el tiempo del estreno, a la crítica no le indigna ese vasallaje, sino, en todo caso, la trama pueril. Si Fernando de Fuentes dirige, en la misma época, la muy épica *Vámonos con Pancho Villa* y la muy antiépica *Allá en el Rancho Grande*, es debido a la falta de estatus del espectáculo intrascendente que no complace a las élites. En 1936, pese al empuje del nacionalismo revolucionario, a pocos les afecta la presencia cotidiana del clasismo. Se habla de lucha de clases y hay devoción por Stalin y las masas desfilan en las calles, pero no acongoja la presencia de los prejuicios clasistas y racistas.

La crítica cultural no evita la asistencia masiva. A un público naturalmente ingenuo, la comedia ranchera le ofrece arquetipos y estereotipos, una idea divertida de la vida campirana, un esquema “romántico” y frases que compendian estilos de vida.

Mitos: la oferta indispensable

Para que el cine mexicano consolide su público requiere los mitos (Jorge Negrete, Dolores del Río, Pedro Armendáriz, María Félix, Mario Moreno Cantinflas y Pedro Infante) y de los Personajes Entrañables o, si se quiere, de los estereotipos que de tanto repetirse se vuelven personajes hogareños: a la cuarta película David Silva o Pedro Infante son ya los personajes David Silva o Pedro Infante, la realidad *David Silva* o *Pedro Infante*, cuya eficacia proviene de la fusión armónica de un actor y un estereotipo, Mitos y Personajes recurrentes le son indispensables a un público formado en la comprensión *personalizada al extremo* de la política, la historia y la sociedad.

En la “Época de Oro”, la concurrencia le confía todo a las películas: el manejo de su habla y de sus gestos, la visión de la sociedad y la sensualidad. En rigor, es la Edad de Oro no del cine sino del público, anheloso de poseer a sus ídolos, de entender el vértigo de la modernización nacional y que no puede desconfiar de las ofertas. Basta una sumersión en la oscuridad (de preferencia los fines de semana en la tarde, y en compañía de la familia) para fijar el sentido de la diversión, la unidad familiar, el honor, la sexualidad y la belleza de la foto fija. El mínimo trámite le permite a un público “nacionalizarse” de nuevo y compulsivamente, gracias a esos dramas, a esas comedias y a esos rostros y voces.

Lugar común: el cine, elemento de unión nacional

Un Estado laico, una secularización cuyo último escollo sangriento es la guerra de los cristeros, un cine que es instrumento que enlaza las convicciones profundas del auditorio con las imposiciones de la modernidad. El Estado fuerte es dueño de la representación revolucionaria, la educación escolar y los niveles de interpretación de política, economía, sociedad. Sólo deja fuera, para quien se interese, la vida cotidiana. De las esperanzas ultraterrenas se encarga la Iglesia; de las ilusiones terrestres el cine, la radio, la industria del disco, los cómics y, luego, la televisión. Repartición de labores: el control de la conducta del pueblo (el trabajo y la política) es asunto del Estado; el sentido final de la vida (lo que le pasa al Pueblo cuando se muere) es privilegio de la religión; lo que hace el Pueblo en sus “horas libres” le toca a la industria cultural. Por eso, el cine es decisivo en la integración nacional, por mediar entre un Estado victorioso y masas sin tradición democrática a quienes cohesionan visiblemente la educación sentimental (Si no hay vida política, que fluyan risa y lágrimas. Si la buena sociedad nos excluye, que el cine, la radio,

las historietas forjen una sociedad que nos acepte. Si no hay hábitos de lectura, que existan hábitos visuales).

Un público iletrado o que lee dificultosamente no le encomienda a las películas norteamericanas –con subtítulos– la representación de sus experiencias. Confía en una cinematografía (la suya) que le allega lo insustituible: los *giros familiares* del idioma, los escenarios de pobreza, los rostros –como espejos–, las peripecias del melodrama, la iluminación, la música sin sofisticación posible.

La tierra firme del cine mexicano es una idea implícita y explícita: la nación prolonga a *la familia*. *La familia* es la representación más cierta de *la nación*. Este nacionalismo es, a la vez útil y lamentable, real y calumnioso, falso y verdadero. Expresa a un Estado autocrático y se explica por la debilidad política y social de una mayoría que acepta todo lo que la unifica.

Atmósfera: la Revolución mexicana

Un punto de vista preferencial de la industria: la compasión teatral del “civilizado” ante el “primitivo”. Los espectadores, que se saben muy lejanos de ese “primitivismo” observado tan despreciativamente, caen en la trampa y se aferran a ella, se identifican con lo rechazado o lo observado conmisericordiamente. Conviene entonces aplicar esa técnica a la reconstrucción histórica, y recordar a pedido lo que aconteció en los campos de batalla entre 1910 y 1917: las cargas de caballería, las tomas de ciudades, el arrojode las soldaderas, el desplante de los generales, la conmoción cuyo mayor sentido fue servirle de prólogo a la calma. La Revolución todavía es rentable, qué agasajos visuales en esa conjunción de polvo y sangre, de fusilamiento y perdones, de trenes villistas y adioses porfiristas. So pretexto de homenaje, la hipocresía celebra el machismo, adecenta el pasado y convierte a una explosión social en paisaje de *western*.

Un gran apoyo para el escamoteo: Pancho Villa, que tiene todas las ventajas: no es fácilmente sacralizable, en él son indistinguibles leyendas y verdad, no fundó instituciones como Carranza, no estabilizó como Obregón y Calles, no es mártir puro como Zapata. Por si fuera poco, invadió Columbus, lloraba en los entierros, mandaba fusilar primero y averiguar después, suscitó el fanatismo en su tropa, tenía un nombre sonoro, fue bandolero social, brutal y justiciero, concentró por figura y desplantes la atención mundial. Gracias a Villa y al villismo, el cine usa la Revolución mexicana sin comprometerse en lo mínimo.

Mitos: los pies de barro que no terminan nunca

Afirma Gilbert Seldes: “Si uno ha creído que los cultos y las idealizaciones populares son expresiones aisladas de una clase especialmente estúpida, será inevitable el enfoque satírico... Pero si uno toma esos cultos y movimientos como anomalías estrechamente ligadas a la vida normal, parte de la existencia ininterrumpida de la nación, uno necesitará tan sólo describirlos y ponerlos en su verdadera perspectiva”. La estética del cine mexicano se funda en su semejanza con la vida ideal de sus espectadores, lo bonito y lo divertido se parecen en sus sueños elegidos y cultivados, sus lugares comunes, sus prejuicios, sus arrogancias, su idea del sexo y de la violencia. El cine no debe adelantarse, no debe diferenciarse.

A la industria le sirven magníficamente los arquetipos: la Sufrida Mujer, la Prostituta de Corazón de Oro, el Macho Generoso, el Hombre Primitivo que aspira a la Justicia, el Héroe Cómico que Nunca Saldrá de su Lugar. De todos, quien mayor persistencia y arraigo tiene es Pedro Infante, figura no susceptible de exportación (fuera del mercado latinoamericano), el Hijo del Pueblo cuyas limitaciones son su mayor virtud y cuyo intenso localismo evita cualquier expropiación. Si encarna con tal naturalidad a un perdedor es porque desde las butacas no suelen contemplarlo vencedores. Infante es resultado del propósito popular de elegir símbolos e interlocutores. Al principio, es el Macho desbordante de simpatía que cautiva y deslumbra con canciones y actitudes. Hoy es una suerte de museo dinámico del México que desaparece. Sigue siendo el más actual por representar un país donde la gente se conocía y vivía sentimientos que sus antepasados hubiesen identificado con facilidad.

Atmósfera: la pobreza

El cine mexicano hace de la pobreza su razón de ser. No por razones políticas sino escenográficas y presupuestales. Si es inútil competir con Hollywood, mejor basarse en las carencias: escenarios lamentables, improvisación, torpezas de edición, de fotografía y de sonido, falta de profesionalismo por parte de las estrellas, etc. No importan inexperiencias y torpezas de argumentistas y guionistas. En caso de duda, recórrase a la música: llena tiempo, disculpa las fallas narrativas y satisface a raudales. De esta miseria, surge una estética ardorosamente vivida por millones de espectadores en México y en América Latina. La pobreza de los escenarios los acerca al cine, suspende cualquier intimidación cultural o social.

Voluntaria o involuntariamente, el cine mexicano copia las estructuras de Hollywood y evita la exhibición de recursos. Que se note la falta de dinero, la incapacidad que nunca erigirá escenarios majestuosos. Ni tenemos ni podemos disponer de un Cecil B. de Mille, de miles de extras o de la escenografía babilónica de *Intolerancia*. Nos corresponde imitar (“nacionalizar”) géneros, formatos, técnicas de presentación de las primeras figuras, tramas inolvidables. La verdad está en la repetición: a fuerza de ver los mismos sets, el espectador los siente absolutamente genuinos: han permanecido al cabo del desfile de rostros y situaciones, han sobrevivido a tragedias temáticas y a desastres artísticos. La repetición conmueve: al reiterarse los tres o cuatro argumentos básicos, los espectadores hallan su identidad memorizando sus propias reacciones. Lloro porque soy sentimental; me indigno porque soy muy hombre; río porque sé reconocer lo que es chistoso. La estrategia del mismo diálogo ante el mismo escenario engendra confianza. Lo que no varía es digno de crédito, es *espectáculo para familias*, y en la expresión *espectáculo para familias* culmina un “juego de espejos”: la familia mexicana cree que el cine refleja su eterna unidad y la industria considera inmóvil para siempre a la familia, atada a sus semejanzas con lo que pasa en la pantalla. Ni siquiera deshace el ensueño la convicción de que el cine adelanta la moral de la época (es su vanguardia obligatoria). Sólo el auge de la televisión independizará al cine de sus cuidados hogareños.

Mito: la televisión desplazó al cine

Sí, en un sentido. No, de manera esencial. En los treinta y los cuarenta, su público demanda del cine nacional lo que el norteamericano no concede: las imágenes de virtudes públicas y vicios privados, la reafirmación de las categorías de *virtud* y de *vicio*. En los ochenta, los espectadores exigen de su cine algo fuera de los alcances de la TV: un panorama de vicios públicos y virtudes privadas. Si el país ha tomado el aparente rumbo de la modernidad (en donde no encajan las mayorías), justo es que los espectáculos celebren los defectos de sus clientes: son mujeriegos, borrachos, irresponsables, ignorantes, incluso despreciables. Hablan con “malas palabras”, se deslumbran ante el albur, domestican su hambre sexual. La TV, espectáculo clasista para todas las edades, es fría y aséptica, mantiene sus distancias, carece de sentimientos convulsos y de tremendismo. El cine solivianta los sentimientos de sus espectadores, el primero de ellos, el de clase. Los ricos en el cine son una nebulosa, la abstracción arrogante y casi siempre canallesca. Los pobres son lo asible y, al no tener nada que perder, son *nobles* y *auténticos*

(“Tomar partido por los de abajo” no implica ubicarlos en su realidad laboral ni la mínima complicidad con las mujeres, audiencia cautiva sin derecho a la independencia, cuyas representaciones prestigiosas siguen siendo el heroísmo silencioso y la abnegación).

En esta ideología de la explotación se educan multitudes que exaltan sus propias limitaciones, como si pertenecieran a una colectividad remota. La ideología se actualiza para proseguir, acude a mujeres desnudas, palabras antes prohibidas, rupturas de la norma. Si la televisión se pliega a una fantásica “decencia familiar”, el cine escenifica lo que los productores suponen los estallidos del inconsciente colectivo. Los dos medios no se enfrentan, se complementan.

Mito: Emilio Fernández, “El Indio”

El nacionalismo cultural en el cine deriva su repertorio épico de imitaciones de Eisenstein y del *western* y lo sazona con recuerdos vagos de la escuela primaria y las fiestas cívicas, la Nación Inventada en donde nos escondemos de la Nación Real. La cumbre de este nacionalismo cinematográfico es Emilio el Indio Fernández, creyente enardecido de la Mexicanidad, paraíso perdido donde la tragedia reina, los paisajes y las canciones norman el sentimiento, y las mujeres humilladas y los hombres muy hombres forman parejas clásicas. Durante años, la fuerza lírica del Indio y la admirable fotografía de Gabriel Figueroa hacen creíbles estas “fiestas atávicas”. El público (y los críticos extranjeros) suponen que así son los mexicanos, así viven el paisaje, así quieren, así acuden a la cita del destino, ya sea bajo la forma de una emboscada mortal o de una mujer. La tradición (siempre externa) enlista rostros, seres y escenarios. En pocos años, de este nacionalismo cultural no quedan restos. Con él se entierra la confianza de quienes, apegados al turismo, sólo aplican el criterio de realidad del “exotismo”.

Mitos: María Félix y Dolores del Río

La belleza cruel y la belleza irreprochable. La mujer que exige su lugar de preferencia y el sometimiento que encumbra a quien lo encarna. La devoradora y el ave del paraíso. Doña Bárbara y María Candelaria. Si Dolores del Río es la fragilidad que hace de la belleza su fortaleza invencible, María Félix es la hembra que se vuelve macho para sobrevivir y humillar a las demás mujeres, las que no son hermosas, carecen de personalidad, no pueden im-

ponerse ni manejar el látigo. Ambas definiciones de la mujer hermosa ocultan y posponen a todas las demás.

De Dolores del Río y María Félix atrae el carácter irreplicable de sus figuras y de sus facciones, su cualidad de estrellas de una época donde el cine magnificó y encauzó el ánimo religioso, aniquiló las dudas. En un siglo formalmente laico, el cine representa una persistencia mística, de adoración de vírgenes y santos, la transformación catedralicia de héroes y heroínas, la canonización de la Pareja, la ascensión y resurrección del Rostro, la piedad para cortesanas y bufones, el estremecimiento beatífico ante la presencia del mal y del horror que, desde las butacas, se revelan como Milagros Travestidos, las Apariciones de Nuestra Señora Sedienta de Sangre. “*We had faces then*”, aclara con orgullo la diva del cine mudo Norma Desmond (Gloria Swason) en *Sunset Boulevard* de Billy Wilder, la película que marca la transición de Hollywood de iglesia onírica a pasión cultural. Sí que disponían de rostros entonces, concedidos por la naturaleza, recreados en los estudios, mantenidos por el esfuerzo sacrificial de las propietarias... y por un conjunto de maquillistas, modistas, iluminadores, fotógrafos, los varios expertos en el trasvasamiento de luces y sombras en donde el *close-up* minimiza nuestra incredulidad y libera y exige nuestro candor. Por eso Dolores y María son las mujeres más bellas de este siglo mexicano, y la *belleza*, aquí, es término donde se funden la hermosura evidente, el arte de la apariencia y la voluntad de una industria. Ninguna nativa ha sido tan definitiva (e irreal) como Dolores del Río en *What Price Glory?* O *Flor Silvestre*; nunca cacica alguna alcanzó el esplendor de María en *Doña Bárbara*. Son ellas, indistinguiblemente, mito y realidad, la leyenda que persuade por su demostración de méritos. Su condición de arquetipos nos mantiene en la prudente o excesiva distancia, humaniza calladamente nuestro entusiasmo. Son deslumbramientos transformados en ideas; son ideas que nos persiguen como deslumbramientos.

Atmósferas: la comicidad

En el cine, la mecánica de aceptación y consagración de los cómicos conoce escasísimas variantes. Un cómico cinematográfico necesita:

- Pertener desde el aspecto a las clases bajas y expresarlas verbal y socialmente, ser simpático pero obediente, lascivo pero dominante, pícaro pero honesto.
- Representar no el conflicto de clases sino las limitaciones de los desposeídos, su timidez o su falsa arrogancia o su mitomanía. Lo principal es

convertir el rencor social en folclore obsequioso, hacer del humor una técnica que amortigüe impulsos rebeldes o levantiscos.

- Vivir los conflictos amorosos de modo que se vea en la comicidad una prolongación del sentimiento. El chiste es un paréntesis de la emotividad y las risas ocultan el llanto (aunque no a la inversa).
- Mantener su principal atractivo, es decir, su personalidad anterior, la que lo condujo al cine desde el teatro o la carpa o la televisión (no se ha dado hasta hoy un cómico *originado en el cine*). Sus recursos nacionales (expresiones, voz, sobrenombre, modales) serán sus recursos finales en un medio reactivo al *gag* o chiste visual.
- Permanecer, pase lo que pase, en el mismo ámbito. Del arrabal al arrabal al arrabal (con una estancia en la riqueza, obligadamente breve).
- Aceptar el uso abyecto de sus talentos. Con la excepción de Cantinflas y Tin Tan, todos los demás han sido empleados como alivios o apuntamientos de la Pareja Inmaculada o de la Pareja Trágica. Lo quiera o no, el cine mexicano es incapaz de generar a un Groucho Marx o, siquiera, a un Bob Hope. El humor es, para la industria, función degradada y auxiliar, y el cine –instrumento de conquista que educa a la fuerza a un país– es magia atenta al melodrama, el único género significativo.
- Ser vehículo de puerilidades idiomáticas que consagran, por métodos invertidos, el terrorismo cultural de la Academia de la Lengua.
- Atender a la principal regla del juego: en la diversión popular, el chiste es el reducto más prestigioso. Lo otro, las imágenes hilarantes, o el ingenio del instante traducido en frases, apodosos y gritos oportunos, no se considera sino –lo que nunca es lo mismo– *relajo*, la falsa subversión del orden, la tontería que se ríe a partir de nada y se queda en nada. El chiste, en su turno, es la capacidad (autodescubierta) de reírnos de algo que es, *en sí*, gracioso, ya que se le puede memorizar y transmitir fielmente.
- Resignarse a la falta de desarrollo humanístico por la ausencia de estímulos. Si el público y los productores se saben incapaces de competir con Hollywood o con Cantinflas, un cómico de éxito podrá llenar teatros y cines, será un ídolo, pero en la mecánica identificatoria nunca será un mito

porque no representa al Pueblo (la entidad con mayúsculas), sino variantes de lo popular. A tal grado monopolizó Cantinflas la representación del Pueblo que incluso Tin Tan, famoso y admirado, nunca obtuvo esa fuerza complementaria que obliga al público a divertirse *por lo que sabe*, por los chistes que oye y *por los que se imagina*, por el humor que le consta y por el que narrará extasiado al día siguiente.

Metamorfosis que no lo es tanto: el melodrama

Sin el melodrama, no hay cine mexicano. En un ámbito negado al humor y la crítica, tienen segura resonancia las catarsis a domicilio, la degradación de las pasiones. De la ortodoxia sufridora de los cuarenta (el horror de la bastardía, el temor del adulterio, la caída en el vicio y el hampa) se transita al horror de la soledad, el temor de la monogamia, la indiferencia ante el vicio y el hampa. En el cambio continuo, el cine se reserva una lealtad: el formato del melodrama que, en los sesenta, busca asir el tono de clases medias, fingir la condición europea y transmitir el vacío de la vida, la infinita pesadumbre del tedio, o actuar a “lo Estados Unidos” y aceptar la libertad corporal. Pero el saldo de *Ave sin nido* y *El derecho de nacer* a *La otra virginidad* y *Amor libre* nunca se completa, porque sigue siendo mecánica y machista la visión de la mujer, porque no se provoca sino se halaga a los espectadores y el sufrimiento es todavía el mayor instrumento de goce.

De escuela de costumbres a paisaje del vertiginoso cambio social. En los cuarenta, el melodrama exaltó verbalmente a los Altos Valores, cuya debilidad exhibió al conceder el atractivo visual de la ruptura y el pecado. Ante la “pérdida de valores morales” el cine se limitó a exaltar verbalmente las instituciones y, paulatinamente, invirtió el orden de las relaciones-morales-en-pantalla. La condena teórica y la insinuación práctica cedieron el sitio al regaño demagógico y las imágenes exaltadas. Una prostituta (vestida) fue una provocación; una vedette (desnuda) es una admonición, aunque ésta no parezca preocuparle al espectador ganoso de combinar jadeos y risas.

Pregunta inútil. Interrogación desesperada. El “¿Para qué defender la virginidad hasta la muerte?” se trunca por el “¿Para qué seguir creyendo en la felicidad en un mundo promiscuo?” (July, la chava alivianada en *Amor libre* (1979) de Jaime Humberto Hermosillo, es contundente: “Eso del hogar dulce ya pasó a la historia, mi hijita” o “los hombres son como klínex, desechables”). Pero el tono vindicativo es de la época, no de la amplitud de criterio de una cinematografía y por eso, así mude sus normas, el melodrama es fiel a su temperamento. Promueve las “costumbres libres” con el tono con que aca-

tó las buenas costumbres. Con oportunismo y lágrimas fingidas se exhiben con fruición los nuevos hábitos colectivos sabiendo que, en lo fundamental, no amenazan lo mero principal: el sentido de la propiedad.

Una metamorfosis: Padre, ya no quiero confesarme

En un cine dedicado al servicio degradado de las clases dominantes, el cura es figura definitorio. En los cuarenta, en cintas como *Rayando el sol* de Roberto Gavaldón o *Maclovía* de Emilio Fernández, pertenece al orden natural de las cosas la judicatura moral del sacerdote. Discrepar de su autoridad es rebelarse contra Dios. En *No basta ser charro*, el sacerdote (Enrique Herrera) va a la cantina a exhortar a los parroquianos para que acudan a misa. Un cliente (con los rasgos profesionales torvos del Indio Bedoya) se molesta y le dice, muy razonablemente, que a la cantina no se va a escuchar sermones. Esto indigna al cura que lo arroja a golpes del nuevo centro de conversión de almas.

Tal fue la norma: el cura es la voz de Dios, su intérprete favorito e inapelable, quien enseña a las mujeres a conservar su sitio, quien promete paz en el otro mundo a cambio –en este preciso momento– de la obediencia al amo. En los sesenta lo inapelable desemboca en lo pintoresco: la propaganda reaccionaria se mantiene maquillada con concesiones humorísticas. Desaparecen el cura rebosante de bienaventuranza, el hombre bueno que resiste el mal y lo vence. Si no es “humano” el sacerdote no puede continuar.

Demasiado humano: la industria cinematográfica apoya al autoritarismo que procura recapturar la credulidad de las masas. Se insiste levemente en el cine piadoso y milagrero más versiones del Tepeyac, *Fray Escoba*, *Yo pecador* (la inefable “biografía” filmica del inefable José Mojica, etc.) pero ya no se quiere diferenciar al cura del resto de los galanes. Será boxeador para salvar a los pobres (*Los tres mosqueteros de Dios*), seducirá y enamorará sólo por salvar almas. El sacerdote al “humanizar” le agrega a este cine una seguridad, que va de los curas a los cuales les debemos Historia a los curas a los cuales debemos teología a los curas a los cuales debemos diversión. El enlace entre Hidalgo y el Concilio Vaticano se llama Cantinflas. La unidad entre el cura Morelos y el encargado de la parroquia de Tanzicuaró es el Pi- porro. Descanse en paz la imagen.

El “aggiornamento” interrumpe el idilio cinematográfico con los Pastores de Almas. La aparición de sacerdotes radicales anacronizan brutalmente la figura del curita regañón y bondadoso, transmisor de la Moral Eterna. Quedan, solícitas y abnegadas, las monjas, eternas sobrevivientes de las Leyes de Reforma y la persecución callista, que cantan como los propios ángeles, vue-

lan como los propios *jets*, son hacendosas y desafiantes, capaces de noquear a un malvado. La parodia de la parodia llega a una de sus culminaciones con *La Madrecita* (1975) donde ese símbolo del racismo compasivo y sonriente, la India María, conducirá a un grupo de niños por el camino del catecismo previa adoración de la ignorancia y sus resultados bienhechores. Lo que Cantinflas logra en *El Padrecito*, lo mejora la India María en *La Madrecita*: la ridiculización feroz e involuntaria del clero tradicional, logrero y supersticioso.

En 1975, también se inicia la desmitificación con una de las escasas películas que aprovecha la “apertura democrática” de Echeverría. *Canoa*, dirigida por Felipe Casals con guión de Tomás Pérez Turrent, acude a un hecho dramático de 1968 y lo convierte en violenta denuncia de un personaje vivo e impune, el cura Meza Pérez. En 1968, en San Miguel de la Canoa, Puebla, una turba instigada y agitada desde el curato, con plena anuencia de campanas y sistema de sonido, linchó a un grupo de excursionistas (empleados de la Universidad de Puebla) y a Lucas García, el campesino que les dio asilo. El sacerdote Meza Pérez, responsable directo de los asesinatos, propalador del rumor definitivo (los excursionistas son un grupo de comunistas que vienen a asesinar al cura, profanar el templo, violar jovencitas y quemar las cosechas) obtuvo como único castigo su traslado a otro pueblo de la sierra, sin perder por ello el control económico de la población (al estrenarse *Canoa*, la Mitra emite un pálido desmentido y el propio cura Meza Pérez se declara “víctima” y reitera: “Los muertos obtuvieron lo que se merecían”).

La realidad sucinta y brutal de *Canoa* nos remite a la vida obligadamente devota, a la impronta clerical sobre vidas y honras. El cura Meza Pérez (interpretado con excelencia por Enrique Lucero), en su incapacidad de tolerancia o duda, transparenta la tiranía dulzona e hipócrita de los curas que encarnó con beatitud Domingo Soler. En tanto mito, el cura sólo es “humanizado” cuando la secularización real hace imposible resguardarlo en un nicho. Sigue siendo dominante, pero ya su figura pública no es intocable. Ya ahora, alcanzado por Freud, apetece, fornicar y renuncia a su magisterio en aras de los sublimes misterios del coito (ver *La viuda negra* de Arturo Ripstein).

Una obra singular: Luis Buñuel

A su llegada a México, Luis Buñuel parece ajeno a su leyenda surrealista (*Un perro andaluz*, *La Edad de Oro*) y trabaja en películas hoy sólo rescatables por la burla subterránea que se les atribuye: *Gran Casino* y *El gran calavera*. Pero en 1950 dirige *Los Olvidados*, obra maestra que supera con facilidad el final declamatorio impuesto por la censura, pone en relieve las condiciones psicológicas y sociales de la miseria, crea personajes e imágenes de fuerza

perdurable, junta la observación de la realidad, los clásicos españoles y las provocaciones surrealistas. Cambia el registro y la vigilia resulta un espacio atravesado por el inconsciente, pero sometido en la apariencia a la lógica del orden.

“Para mí, declaró Buñuel, lo sentimental es inmoral. Odio la dulcificación del carácter de los pobres”. Él le añade al cine mexicano una dimensión: la intensidad moral, una seguridad narrativa atenta a (pero no servidora incondicional de) sus propias obsesiones. La influencia de Buñuel es enorme pero no asimilable, porque su formación cultural y su pasado heroico le permiten creer en las otras funciones del cine (poéticas, morales, liberadoras), en una etapa de comercialismo desenfrenado. Él no es naturalista, ni costumbrista, ni esclavo de la taquilla y si fracasa (el caso de *Susana carne y demonio*, *La hija del engaño*, *Una mujer sin amor*, *El bruto*, *Abismo de pasión*), no es por ceder a criterios de mero entretenimiento sino por deficiencias narrativas. Su actitud es excepcional. En el cine mexicano de esa época, nada más Alejandro Galindo en *Una familia de tantas* y *Doña Perfecta* comparte su indignación ante la represión moral y sexual. Pero Galindo no maneja elementos poéticos y su costumbrismo es una limitación expresiva. Buñuel, en sus filmes significativos, entevera el relato lineal con la audacia cultural, la crítica con el hallazgo poético: *La ilusión viaja en tranvía*, *Ensayo de un crimen*, *Nazarín*, *Simón del desierto*. Y esto se potencia en las obras maestras: *Los olvidados*, *Él*, *Viridiana*, *El Ángel Exterminador*.



¿Qué es la moral burguesa? Buñuel no lo dice, lo demuestra con rencor irónico. Él no “denuncia” en el sentido judicial; muestra las visiones masturbatorias que son el sustrato de las buenas conciencias, los límites de la caridad, los esqueletos en el clóset, la similitud entre hipocresía y deseo, entre mística y represión. Para él existe un evidente centro de conflictos: la opresión de la ética judeocristiana en su escenario ideal: la sociedad capitalista. En *Él*, la voluntad de posesión de un burgués católico se reduce y amplifica patológicamente; en *Viridiana*, la filantropía ridiculiza con crueldad a la pobreza; en *El Ángel Exterminador*, la vida social se condensa angustiosamente en un relato que desborda todas las interpretaciones y cuya mejor exégesis es la descripción. Siempre a contracorriente, se filtran el poder y la esclavitud del erotismo.

La influencia de la crítica

No le es difícil a la crítica de cine lanzar, a principios de los sesenta, la condena de la industria. He aquí la fábrica de la enajenación, los envilecedores de una colectividad indefensa. Acertada en el diagnóstico, la crítica no asume su dimensión política y, al conformarse con el dictamen artístico, se queda implícitamente en la condena del público zafio, ávido de basura. Algo se consigue: alejar del cine mexicano a una clase media aculturada, feliz de huir de productos que la humillan, que la enfrentan al candor de sus padres, y a su propia inocencia reciente. Si, insólitamente, la clase mediana acepta a la crítica es por requerir argumentos que le expliquen su disgusto ante una falta tan evidente de prestigio. El concepto del cine, expresión artística y cultural, se impone y trae consigo un aumento de la cultura cinematográfica y una considerable dependencia de las modas.

En los cuarenta, Xavier Villaurrutia en la revista *Hoy* no creía preciso trabajar sus notas. Eran quehaceres mecanográficos necesarios para vivir. Ni el cine era un arte ni la crítica una responsabilidad cultural. Desde los sesenta, la crítica del cine mexicano se escribe para quienes, de cualquier modo, no frecuentan estas películas. Y la falsa paradoja explica también el desastre cultural y la felicidad económica de una industria.

Los mitos: ¿pero hubo alguna vez “Época de Oro” del cine mexicano?

En países regidos en gran medida por el analfabetismo funcional, el cine sigue siendo (no obstante la influencia todopoderosa de la TV) el gran adelanto que es la confirmación en el atraso. Por eso, en la “Época de Oro”, nadie, seriamente, pensó en criticar el machismo, el moralismo feudal, el clasismo, el racismo interno. Lo esencial para la industria era adular a su audiencia y la “Edad de Oro” exaltó el primitivismo y las supersticiones, enterró y prolongó una moral, confirmó y aplazó un sentido de nación a base de metamorfosis: a las costumbres que desaparecían, se les alababa; a la modernidad en verdad promovida, se le criticaba. Por reaccionario y clerical que fuese el mensaje ostensible, el mensaje visual era muy distinto. Por audaces que fuesen las imágenes, el peso ideológico las neutralizaba.

Agréguese a esto la falta de originalidad: trama y diálogos de tal modo inscritos en la memoria colectiva que funcionan a modo de páginas en blanco donde cada espectador halla lo que quiere ver. La censura gubernamental actúa para proteger a la familia, garantizarle a la Iglesia la fidelidad del Estado, certificar la eterna minoría de edad de los espectadores. ¿Por qué no? El

cine (se pensaba y se piensa) no es arte, ni instrumento de consolidación estatal. Es, en el mayor de los casos, un espectáculo genial e intrascendente. Tal idea prosiguió, destruyó esfuerzos costosísimos y evitó un *nuevo cine* (así se den obras aisladas de importancia). Todo con tal de mantener los puntos de vista sobre el público, y su necesidad de tutela, por negar la existencia de realidades culturales, políticas, morales. El Estado no cree en el cine como recurso expresivo y la industria vierte sin riesgos su odio a lo subversivo, su antintelectualismo, su baratura.

Ésta fue y sigue siendo la gran ventaja de los productores privados: la esencia del cine mexicano es, hasta la fecha, la relación de dominio entre un aparato industrial y un público que siente natural y justo el desprecio a su inteligencia y a sus capacidades de renovación, gracias a que ve satisfecha o asociada su gana de sensaciones.

¿Qué va a ser hoy, de un cine de tremendismo verbal y puerilidad moral? El espectador de ficheras y prófugas de la monogamia se sabe no frente a la realidad sino frente al séptimo arte, y le divierte no la vida sino el choteo de la vida. La realidad lo espera en casa, contenida o enmarcada por una caja. Del cine de familias al cine para individuos o grupos que se creen a salvo de la mirada de las familias. Antes se solía creer que lo ocurrido en pantalla era cierto porque ni la fotografía ni el estado de ánimo mentían. Hoy, ya más enterados, se elige la realidad fílmica. Y sin embargo, de algo le ha servido este cine a sus espectadores, les ha dado lazo de unión, los ha modernizado en alguna medida, ha conjugado la impotencia y las aspiraciones heroicas de una colectividad sin salidas públicas. Quien quiera usar este cine como instrumento efectivo de liberación deberá empezar por traicionar a su pasado, a las esperanzas notorias de su público, su destino impuesto, sus tradiciones, su oprobiosa historia no exenta de momentos muy recuperables.

LA MÚSICA POPULAR

Pulquerías del demonio

Los conquistadores españoles necesitan arrinconar a la música indígena y usar la nueva fe contra los usos e instrumentos ceremoniales. Eso implica el destierro siempre parcial de chirimías, teponaxtle, huéhuetl. Al adueñarse del campo la música sacra, la popular se convierte en un subproducto eclesiástico; himnos lentos, largos, tristes, forzosamente repetitivos:

Perdón, oh Dios mío, perdón y clemencia, perdón e indulgencia...

A fines del XVIII, surge el corrido, derivación del romance, que será el género rural por excelencia. En las ciudades, a la música hoy llamada tropical se le persigue por su carga erótica.

Se prohíbe el chuchumbé, recuerda Salvador Morales, por ser música “escandalosa, obscena, ofensiva para oídos castos, que se baila con me-neos, manoseos, y abrazos, a veces barriga contra barriga”. A mitades del XVIII, las pulquerías preceden a las cantinas en la función de promover la música popular. Condenados por el clero que las considera “imagen e idea viva del infierno”, estos “tugurios demoníacos” permiten el baile de sones, ruido que detestan las autoridades civiles y eclesiásticas favorecedoras del jarabe, bailando por parejas “pudorosamente separadas”. Las guerras de Independencia reinstalan vindicativamente a los ritmos proscritos, a la buena sociedad le placen los ritmos del Extranjerismo Delicioso (mazurcas, polcas, cracovianas y redovas) y se implanta la ópera italiana, sedimento del lujo y la exaltación lírica. La música sacra también se ve afectada por los vaivenes políticos, y la popular –advierte Morales en *Auge y acoso de la música mexicana*– resulta condenada por “género íntimo, deleznable y digno de la peor especie de gente”. Por más de un siglo, los compositores luchan por nacionalizar los géneros europeos, en especial la tendencia itálica, y esto repercute en la canción.

Por 1840, se inicia formalmente una corriente nacionalista que las urgencias políticas de las guerras de intervención acrecientan y fortalecen (revísense las canciones liberales *Los cangrejos*, *Adiós Mamá Carlota*, etc.). Los músicos cultos se multiplican (óperas, romanzas, polcas, valeses, marchas, canciones) y se prodigan los conjuntos de cuerda pueblerina (entre ellos el mariachi jalisciense). Los cancioneros de feria con métodos novedosos (llamado de atracción, comentario y petición de solidaridad económica a cargo de un ayudante) difunden los corridos e impulsan la canción popular, ayudados por organilleros, vendedores de dulces y pequeños grupos de cuerda.

Para que la canción se prestigie, debe apoyarse en la religión laica del XIX, la poesía. Ejemplo: *Las Golondrinas* de Narciso Serradel o *Marchita el alma* de Antonio Zúñiga. Si letra y música son indistinguibles, la fuerza de la canción se duplica. Un ritmo, el vals, hace circular una sensibilidad cuyo centro es la finura del Espíritu: *Dios nunca muere* (Macedonio Alcalá), *Sobre las olas* (Juventino Rosas), *Capricho* (Ricardo Castro), se distribuyen la armonía que confirma la estabilidad social. El grupo de Castro, Felipe Villanueva y Gustavo Campa se opone victoriosamente al italianismo imperante y los músicos instauran la leyenda sórdida y dorada de la bohemia a través de existencias trágicas, de frenesí alcohólico (Juventino Rosas y Alcalá) o tajadas prematuramente (Villanueva muerto a los 31 años). Un público creciente ado-

ra esta música y, pese a exhortaciones moralistas, idolatra a los artistas. Se adapta una parte de la producción para las élites a las necesidades de barrio y rancherías; se festeja la vida marginada en canciones de borrachos, estudiantes, soldados, mariguanos, valientes, bandidos, carcelarios, limosneros, tahúres, vaqueros, arrieros, marinos, comerciantes, obreros (v. Vicente T. Mendoza, *La canción mexicana*); se memorizan las cuartetos que refieren amoríos y rebeldías políticas (pro lo común con final trágico); se celebra la poesía al alcance de la cultura oral.

La reaparición de lo vernáculo

El músico Manuel M. Ponce describe la cultura musical en México. Para las Fiestas del Centenario, dice, ya conocíamos todas las sinfonías de Beethoven, la música de Charpentier, Berlioz, Liszt y ya se ha estrenado *La Siesta de un fauno* de Debussy, lo que “nos acredita como un país a la altura del modernismo clásico”. También, antes de 1910, el folclore “ha sentado su real poder cultural” entre la población. Sin embargo, “la música vernácula” agoniza en las rancherías del Bajío... “Surgía el desdén de los compositores más prestigiados y la música popular se escondía como chicuela avergonzada, ocultando su origen plebeyo a las miradas de una sociedad que sólo acogía en sus salones a la música de procedencia extranjera y con título en francés. Hubiérase juzgado un enorme atentado contra su majestad el *chic*, la intromisión de una canción vulgar en el programa de una velada esplendorosa”. El carácter regional de los indígenas obstaculiza la unidad de estilos y la homogeneidad expresiva, que es de donde se desprende todo nacionalismo artístico. Para colmo, el gusto de la juventud neorristocrática la lleva “hacia los dislocados ritmos del *cakewalk*”. Esto, declara Ponce, “no es crítica sino la expresión del anhelo para encontrar lo nuestro”.

La Revolución vivifica el nacionalismo que encuentra en la canción una de sus expresiones fundamentales, un puente entre la tradición romántica y las nuevas vivencias. Renovado, el corrido conoce años de auge y encomiendas categóricas: cantan la gesta de un pueblo que se reconoce en la violencia, consagrar héroes y leyendas, sostener la idea de la Historia como duelo de caudillos, promover un arquetipo de poesía popular, implantar el orgullo de tropa, seleccionar las batallas memorables, destacar la figura de Pancho Villa, hacer las veces de memoria sintética de la Revolución. Como lo demuestran las recopilaciones de Vicente T. Mendoza, el corrido es un elemento musical, político e informativo, un sistema de enlaces en un país desvinculado. Vuela, vuela palomita, y dile al corrido que represente simul-

táneamente a la poesía, la novela, la historia, las partes militares, el cuento, el rumor.

Las canciones que los combatientes hacen inequívocamente suyas, responden a esta tradición. *Cielito lindo*, *La cucaracha*, *La Adelita*, *La Valentina*, *Joaquinita*, participan de la descripción regocijada y la celebración marginal, consignan la aparición de la mujer en la vida histórica de México, dan fe de una valentía inevitable que las condiciones sociales convertirán, décadas después, en el festejo del machismo.

Una música se adhiere históricamente al cambio social, va más allá de su encomienda de divertir, y adquiere calidades de exhortación, de arraigo emotivo. Los villistas cantan *La Cucaracha* y los ejércitos de los sonorenses escuchan con unción relajenta *Club Verde*, el vals aplebeyado de Rodolfo Campodénico. Se rescatan piezas semiolvidadas: *Las Tres Pelonas* (de Isaac Calderón), *La Barca de Oro* (Arcadio Zúñiga), *La Marcha de Zacatecas* (Genaro Codina). La secuencia del filme de Fernando de Fuentes, *Vámonos con Pancho Villa* (1936), es simbólica y representativa: en la cantina, en el fragor de la toma de Torreón, un músico (Silvestre Revueltas) toca Joaquinita y coloca un letrero: “Se suplica no tirar al pianista”.

El corrido cumple una variedad de servicios: ésta es la poesía popular con su destreza lírica, éstas son las “metáforas” que todos entienden, éstas las tragedias divulgables, esto le pasó al hijo desobediente, esto le sucedió a los dos hermanos rivales o a Simón Blanco o a la desvergonzada de Rosita Alvérez o al valiente Pancho Villa. Frente a la amplitud anónima del corrido, la canción romántica es didáctica y conminatoria: así debes reaccionar en caso de enamoramiento absoluto, estas frases deben pronunciar cuando te abandonen (si se prescinde de la anécdota es para transmitir estados de ánimo).

Las mitificaciones del recuerdo

La estabilidad política afirma a la canción popular. Por su participación en la contienda, le corresponde un inolvidable lugar secundario en la nueva “esencia nacional”. Así lo exige el redescubrimiento del país pregonado por intelectuales y políticos. De 1912 a 1913, el compositor de música culta Manuel M. Ponce rescata y compila los productos populares más interesantes, ofrece conciertos y prepara el terreno para lo que en los veinte será una invención cultural centrada en la evocación campesina: *Adiós Mariquita linda* (Marcos Jiménez), *Canción Mixteca* (José López Alavez), *La Casita* (Felipe Lleras), mitificaciones del país inmóvil que desaparece entre migraciones forzadas. Ponce hace de la poesía evidente un gran instrumento de la recuperación. Él

define a su celeberrima *Estrellita* (de 1912): “*Estrellita* es una nostalgia viva; una queja por la juventud que comienza a perderse. Reuní en ella el rumor de las callejas empedradas de Aguascalientes, de los sueños de mis paseos nocturnos a la luz de la luna, el recuerdo de Sebastiana Rodríguez”.

¿A qué se alude? A la provincia conocida, con sus metáforas sobre el piano y sus valeses y su sociedad ajena a la política. Se recupera o se instaura el entusiasmo por la “canción mexicana” (que será la canción ranchera), se idealizan imágenes y se arrinconan realidades agrarias. Ignacio Fernández Esperón, Tata Nacho, compone *Adiós mi Chaparrita* y “*La Borrachita...* que si se va del rancho, muy pronto volverá”. La nostalgia es vínculo social entre lo perdido y lo que se presenta victoriosamente. Urge rescatar lo olvidado o destruido por la ciudad: el campo, las costumbres criollas, la afectividad folclórica y personal: *Te he de querer*, *Un viejo amor*, *Pajarillo Barranqueño* (Alfonso Esparza Oteo). En provincia, lo popular se liga a la sensibilidad de los poetas románticos (que será también la sensibilidad de la clase vencida). La trova yucateca, insomne y amatoria, reemplaza al modernismo y es un ejemplo masivo de “poesía pura”: Guty Cárdenas, Ricardo Palmerín y sus letristas, poetas populares de enorme habilidad: Luis Rosado Vega, Antonio Médez Bolio, Ricardo López Méndez:

Yo sé que inútilmente te venero,
que inútilmente el corazón te evoca.
Pero a pesar de todo yo te quiero,
pero a pesar de todo yo te adoro
aunque nunca besar pueda tu boca.

El ejemplo de Manuel M. Ponce cunde y en 1921, el secretario de Educación Pública José Vasconcelos le encarga al maestro Joaquín Beristáin divulgar y rescatar músicas y danzas nacionales, que se opongan exitosamente a la invasión de la zarzuela española, la explosión del tango y la música norteamericana ejecutada en cines, teatros y fiestas.

La idealización de una fuerza cultural que se diluye, va de la poesía a la canción, del discurso conservador al cine mudo, del resguardo de las esencias a la “disipación bohemia”, cuya Vida-Según-la-Poesía resiste malamente a la modernización implacable. La canción popular cumple en la década del veinte lo presagiado en 1901 por el escándalo de *Perjura* (una historia de adulterio combatido por la censura), y se transforma en el espejo doble de la moral tradicional y de la moral que empieza a surgir. Esto acentúa la importancia de las letras, porque las melodías, invariablemente, son elementos cómplices: agradables, memorizables, dulzones, calificables según reacción de ánimo.

Vieja y nueva nación, antiguas y nuevas costumbres

En tres décadas, de los veinte a los cuarenta, se producen modificaciones importantes y el nacionalismo cultural usa la canción para surtir de estímulos a colectividades cuya única identidad reconocible está en el pasado. En espera de las actualizaciones de la industria, se fabrica una canción nostálgica. Un compositor arquetípico: Ignacio Fernández Esperón, Tata Nacho (*Adiós mi chaparrita*). Se quiere fijar el perfil idílico de la tradición que desaparece y agregarlo a la memoria colectiva, desarrollar conjuntamente una sensibilidad y una industria. Algunas características de este periodo:

- Un compositor, Agustín Lara, aporta una mitología instantánea: pianistas de burdel, hijo de familia acomodada, artista precoz a quien una prostituta carimarca fatalmente, autor de líneas que deslumbran y de melodías que se propagan en los cabarets y en las familias. En 1926, su canción *Imposible* (dedicada a una “mujer de vida fácil”) lo convierte en el heraldo de una sexualización eufemista y vehemente. En teatros de revistas y salones de baile, ante un público que decide qué canciones desaparecen y cuáles se propagan, Lara resulta el poeta de las mayorías, un hombre famoso-de-vida-marginal que canta a la prostituta y se entrega sin miedo a la *cursería*. Muralla nacional y nacionalista, sintetizador de tendencias, irrupción literaria y melódica (no forzosamente en ese orden), Lara detiene el auge del tango, le gana territorio a los compositores mexicanos, entroniza una sensibilidad literaria que hará por mucho tiempo las veces de poesía contemporánea, idealiza el sentido (moderado) de costumbres.

Una conjetura: Agustín Lara es productor del más estricto romanticismo, heredero de Manuel Acuña y Manuel M. Flores. Pese a que sus contactos con el modernismo son los más memorizados (“el hastío es pavo real que se aburre de luz en la tarde, etc.”) resultan, cuantitativamente, mínima porción de su obra. A Lara, más que la musicalidad de sus letras, le importa la conjunción de su figura y leyenda (cultura popular en grado de desenfreno) con lo abrumadoramente “artístico”. El punto de encuentro entre el arte y la vida: la sensualidad desgarrada, la composición que escucha por el oyente (Theodor Adorno). Y esto se aplica a su variedad de recursos melódicos, a su literatura “desgarrada” y a su leyenda (el fenómeno Lara nos enfrenta a las dificultades del *Kitsch*. Es difícil probar la irrelevancia de cualquier estética de los límites en sociedades donde el mal gusto es el único gusto auspiciado).

En los cabarets y prostíbulos cuyo auge refleja el crecimiento urbano, las canciones de Lara sintetizan la experiencia, son incentivo y confirmación.

El lugar común es cierto: tras la técnica de idolatrar a la Mujer acecha la ambición de volver abstracto –una vez utilizado– el objeto de placer, y el ritual incluye la prescindencia de cualquier culpa. La prostituta deificada protege a la familia, exalta al patriarcado y constela de lágrimas a la prostituta misma, confiriéndole calor hogareño a la evocación de vidas explotadas.

- El danzón, a fines y principios de siglo el sonido por antonomasia de los prostíbulos, diluye su agresividad y se convierte en la avanzada de una “música tropical”, importante por consentir el libre y legalizado frotamiento de los cuerpos y por ser el apoyo indispensable de la fiesta popular.
- Complementando el éxito de Lara, se produce un resurgimiento moralista, un regreso al hogar fundado en la “pureza del alma”; el éxtasis amoroso. Las canciones de Guty Cárdenas o Ricardo Palmerín agregan “poesía” (el certificado de nobles sentimientos y pasiones encumbradas) a las relaciones personales y expresan el autoengaño y las reticencias ante la vida urbana. El “romanticismo” de la canción tradicionalista, irrealidad comprimida y aclamada. De principio de los años veinte a mediados de los cincuenta, la “canción romántica” es el género dominante.

La pléyade del Hogar

En los treinta, Agustín Lara se consolida. Es genial, excesivo y metafórico. Irrepetible, irremplazable. Surgen otros sin esta repercusión extraordinaria pero capaces de conformar un gusto uniformado. Una lista sintomática, no exhaustiva: María Grever (*Júrame*), Consuelo Velázquez (*Bésame mucho*, *Verdad amarga*), Gonzalo Curiel (*Vereda tropical*, *Incertidumbre*, *Yo nada soy*), Abel y Alberto Domínguez (*Frenesí*, *Perfidia*, *Humanidad*) y, muy especialmente, Francisco Gabilondo Soler Cri-Cri, melodista y fabulista en la tradición de Iriarte, Samaniego y Guillermo Prieto.

La clase media urbana, por inercia y recuento acumulativo, reemplaza a las evocaciones más conservadoras. Cine, radio o industria disquera promueven una ideología a la vez imprescindible y limitadora, grata y fatalista que instituye un sentido de “lo artístico”. Melodías rápidamente memorizables, letras que jamás se apartan de los moldes del romanticismo o del modernismo, concentración en las intensidades amorosas. A las canciones que corresponden a este molde de irrealidad se les promueve moderadamente dejándole la responsabilidad de su encumbramiento a las promociones del cine. Un fenómeno contiguo: el aprovechamiento ideologizado de la música.

El mejor ejemplo del nacionalismo cultural vuelto melodrama es la canción ranchera que niega el espíritu narrativo y colectivo del corrido, se olvida del significado compensatorio de la antigua “canción mexicana” y exalta el monólogo desesperado.

Yo soy charro que levita, de esos de la esotería

En 1901, Miguel Lerdo de Tejada, pianista y compositor, funda la Orquesta Típica y, en forma innovadora, viste de charros a los músicos, y en 1928 (aproximadamente) don Gaspar decide el éxodo del Mariachi Vargas de Tecalitlán, Jalisco, sede natural de este grupo, lo ve partir a fines de los veinte rumbo a la ciudad capital. Los instrumentos primitivos del mariachi: dos violines, una vihuela chica, un guitarrón de golpe, arpa y tambora. El conjunto y la vestimenta atraviesan por una sofisticación paulatina: se suprime la tambora, se elimina el arpa, se introducen guitarras y –según la leyenda, a sugerencia del propio Azcárraga– se agregan las trompetas, anuncio indispensable de las hazañas del dolor exhibible y gozable, transformación inequívoca de un conjunto rural en uno urbano. A través del mariachi –signo de la “folclorización” del pasado– se consuma la comercialización de las tradiciones: una “nacionalidad” irrumpe agresivamente y se impone entre calidades melódicas, letras de humor involuntario o de poesía inevitable y descripciones costumbristas que vencen de modo subliminal cualquier incredulidad de sus oyentes. De la desolación del “corte campirano”, se pasa a los ofrecimientos industriales que, en muchas ocasiones, se vuelven creación popular (nada más entrañable para sus oyentes que las canciones industriales de José Alfredo Jiménez).

La radio, la televisión y la industria del disco (transnacional) modifican a pedido las expresiones de la música popular, ya integradas en la “identidad nacional”. En los primeros años de la televisión –la década de los cincuenta– la idea de “lo ranchero” se compendia en el programa *Así es mi tierra*, calumnia “autóctona” que es a la canción lo que el ballet floclórico a la danza popular. *Así es mi tierra*: escenografía de teatro frívolo, restos de improbables fiestas campiranas, confeti, y quioscos desmoronados, charros y chinas poblanas que cruzan al escenario con paso de escuela de modelos, escenificación de la hombría y el “hembrismo” rurales. Al ocurrir la crisis inocultable de la Reforma Agraria y las grandes migraciones del campo a las ciudades, se reinventa lo campirano, y la realidad agrícola se torna utopíaailable y cantable, el Rancho Grande que pospone al Juicio Final (la eterna víspera de la fiesta). A nadie le importa ser verosímil y el campo es hipótesis difusa, en un proceso equivalente a los cambios que van de Jorge Negrete a Pedro Infante a Javier Solís a Vicente Fernández a Juan Gabriel.

Hey Jalisco, don't be chicken

El proceso industrial sigue diversas etapas:

- a) La teatralización de los sentimientos primitivos donde el intérprete es el mensaje. Ejemplo inmejorable: la gran cantante Lucha Reyes (“La Reina del Mariachi”) de quien la XEW y la RCA Víctor impulsan versiones exaltadas que refrendan localismo, definiciones de la femineidad (“como buena mexicana, sufriré el dolor tranquila”), jactancia que decora el ánimo festivo (“Borrachita de tequila, llevo siempre el alma mía”). Desde la apariencia, desde la voz desgarrada, desde el uso del mariachi como la nación que atestigua la tragedia, la Reyes, La Hembra Bravía, es la perfecta criatura del nuevo folclore. Frente a lo dulcemente “campirano” (Esparza Oteo, Tata Nacho) se eleva el ánimo combativo de barriada.
- b) De fines de los treinta a principios de los cincuenta, las exigencias del desarrollo de la industria cinematográfica –fomento de turismo interno y externo– fabrican en serie canciones cuya apariencia “rural” desea fomentar los orgullos estatales (*Ay, qué lindo es Michoacán*, *El corrido de Chihuahua*, *Ay, qué lindo es Guanajuato*, *Ojos tapatíos*). Para los transmigrados en las grandes ciudades, las “vivencias provincianas” contrarrestan la opresión visual y psicológica del medio urbano (todavía para ellos un domicilio completamente utilitario).
- c) La desolación prefabricada: la letra de la canción ranchera describe un proceso (informe) y ofrece la lección de una conducta (formal). Tema: “Me cansé de rogarle” y acto seguido, el drama y la moraleja. Proceso: 1) relato de abandono: “Por tu amor que tanto quiero y tanto extraño”; 2) quiebra existencia y gana de autodestrucción: “Que me sirvan otra copa y muchas más”; 3) ilustración de una actitud ejemplarizante: “Que me sirvan de una vez pa’ todo el año”; 4) insistencia teológica: “Que me pienso seriamente emborrachar”. Las relaciones humanas son amalgamas del destino, la maldad inherente de las mujeres y las debilidades del macho.
- d) Una moda notoria: “lo mexicano”. El éxito latinoamericano de *Allá en el Rancho Grande* (1936) descubre y amplía mercados. Si el charro es un símbolo tan rentable, conviene surtirlo de melodías y letras desafiantes. Una voz con dejos operísticos y una figura rígida son los vehículos idóneos del proyecto que desea aprovechar comercialmente los gestos y la

moral de la hacienda porfiriana. Ernesto Cortázar (letrista) y Manuel Esperón (músico) son los proveedores del armamento de Jorge Negrete: *¡Ay Jalisco no te rajes!, Cocula, Tequila con limón, No volveré*. Negrete en canciones y películas es un magnífico aunque involuntario retrato paródico de las creencias sociales durante dos décadas, el equivalente masculino de lo que fue Mae West en Estados Unidos. La West redujo al absurdo, al subrayarlo hasta la explosión, las características femeninas. Negrete obra de modo similar en lo relativo a la hombría, la apostura, la sonrisa de jactancia que lo conquista todo a su alrededor. Él seduce con la voz y la frase intimidatoria: “¿Qué hay? ¿Se es o no se es?” (Canaima). Lo cual es espléndido en un cine tan necesitado de arquetipo para sus auditorios cautivos, doblegados por el *shock* industrial (y el analfabetismo).

Las revanchas a pedido

Ida y vuelta: mientras un tipo de canciones, no necesariamente antiguas, representa en verdad a la tradición, por su poder evocativo y su imaginería ligada a la poesía del corrido, otra corriente industrial renuncia a cualquier poesía y opta por una producción a la altura de la no visible sociedad de masas. El enlace lo deciden los cantantes; para empezar, Pedro Infante, el mayor fenómeno de masas. A continuación, Lola Beltrán, Javier Solís, Lucha Villa, Vicente Fernández.

En 1950, un vuelco cualitativo: la obra del compositor y cantante José Alfredo Jiménez que es, a pesar de todo, poesía popular, en su traducción exacta de sensaciones o metáforas sencillas, en su elogio de las frustraciones. Como en el caso de Agustín Lara, también en José Alfredo se fundan canciones y vida, autobiografía y autodestrucción, confesiones de la marginalidad indefensa (“Yo sé bien que estoy afuera”) y de la presunción machista (“Te solté la rienda”). Lara y José Alfredo perduran enconadamente en la memoria popular por su vivificación de esquema de conducta: bohemia, disipaciones, amor sin límites, pasión sin esperanza. Algo queda en claro: el sexismo es creación y requerimiento, conjuntos de compositores y público. De la presunción local a la vanidad del desastre inminente, de la exaltación nacionalista a la íntima y pública celebración alcohólica, de lo chovinista (“Yo soy mexicano, mi tierra es bravía...”) a lo irrenunciablemente individual (“Por el día que llegaste a mi vida”).

El surgimiento del “bolero ranchero” es la última etapa de la desaparición de los lazos entre medios masivos y registro verista de “lo campirano”. Sigue el tono rijoso de la voz como garantía de bravura, pero los trajes acep-

tan ya cualquier metamorfosis. Apoteosis de la minifalda y de los trajes de charro rosa frenesí y de las escenografías “de vanguardia”. Cantar “ranchero” es vaciar quejumbrosamente el alma entre nubes y bataholas de organdí. La estilización de los trajes atraviesa por el delirio imaginativo, ¿y qué productor de TV se acuerda de que alguna vez el campo y la cultura agrícola explicaron incluso productivamente a México?

Espejo de clases y de edades

Doble filo de la música popular; el ya señalado (educación literaria, aprendizaje del lenguaje sentimental, tradición instantánea, vínculos multclasistas), y el que impera desde los años sesenta: la adhesión pasiva y colonizada a un consumo que, al “internacionalizar” el gusto, fomenta la ilusión de pertenecer plenamente al Momento Actual. Enumero muy someramente algunos fenómenos del periodo 1960-1980:

- La televisión (el monopolio Televisa) determina una parte muy considerable del gusto popular, a través de programas como *Siempre en Domingo*. Esta tiranía, sin embargo, dista de ser absoluta. La radio de provincia y las estaciones sin prestigio alguno son también conductos del gusto.
- El vuelco por “razones de estatus”, en la sensibilidad de clases medias que abominan de los géneros (y del ámbito social correspondiente) más representativos del México tradicional. Se confina a la “música romántica” en la región perdonavidas de la nostalgia. Quien la oiga y se conmueva, se arriesga a saberse irremediabilmente anacrónico.
- La huída de la música popular mexicana de grandes contingentes, que se sienten adecuadamente expresados por el blues y el rock (Beatles, Rolling Stone, Chuck Berry, Bob Dylan, Janis Joplin, The Who, etc.). El proceso se inicia en la burguesía y los sectores medios y se extiende a capas muy amplias de la población.
- La extinción notoria del teatro frívolo, antes tan decisivo promotor de modas y tendencias.
- El ocultamiento y la proscripción de la música callejera.
- El control del gusto, que representa de modo óptimo la *Discomusic* en los setenta y principios de los ochenta.

Lo anterior tiene una conclusión forzada: en el ámbito de la canción mexicana, se renuevan las actitudes y sensaciones en quienes se saben ante productos finalmente locales, para jóvenes o viejos que no pueden darse el lujo de ser modernos.

La música tropical, símbolo pregonado de lasitud, sensualidad y abandono del cuerpo, se ve arrinconada unos años, luego del periodo triunfal de la Sonora Matancera, Celia Cruz y Daniel Santos, y del arrasamiento del mambo y el cha cha cha. Retornará a salones de baile, tibiris (escenarios que son a lo tropical lo que los hoyos fonquis al rock), y concentraciones populares gracias a conjuntos que expresan la necesidad de ritmos captables y letras entendibles. Eso explica, parcialmente, el surgimiento de Acapulco Tropical (que en un año vende cinco millones de discos), los incontables conjuntos de rumba, guaracha y cumbia, y el fenómeno de Rigo Tovar quien, advertido clasistamente, es el Naco Arquetípico, figura de excelsa vulgaridad, ceguera progresiva manejada comercialmente, voz desagradable, y estridente que no se comprende desde las perspectivas cultas o rocanroleras, canciones lamentables, escasas virtudes musicales. Pero, pese a las prevenciones de los admiradores de Bruce Springsteen o Mick Jagger, Rigo Tovar es una genuina fuerza popular, en el sentido más estricto: el poder de atraer multitudes (y de crear “clubes de sirenas”). Se ha creado la división perfecta. Si en los cuarenta, gracias a la radio y el cine, Jorge Negrete y Pedro Infante son elementos de unidad nacional, en los ochenta, los conjuntos como la Sonora Dinamita o los cantantes como Rigo Tovar son las formas que adquiere la aguda separación de clases.

Por la música, un sector deja ver el alcance de sus aspiraciones, de sus frustraciones, de su opresión. No se trata de la abyección natural del público como señala incluso cierta crítica de izquierda, sino de la inutilidad de entenderse en términos estéticos con la música popular en sociedades donde el “mal gusto” es todo el gusto disponible. Ante la producción de cumbia nacional, en pésimas grabaciones o interpretada por conjuntos ciertamente perfectibles, se podría pensar en la predilección por la salsa, de calidad incomparablemente superior (Celia Cruz, Johnny Pacheco, Eddie Palmieri, Willy Colón, Rubén Blades, los intérpretes y músicos de la productora Fania). Si esto no sucede, no es por el deterioro innato de una clientela, sino porque en la elección misma de estos “géneros fracasados” está la decisión de corresponder con los gustos a las atmósferas urbanas y las vidas propias. Rigo Tovar o los numerosos aspirantes a sucederlo, pertenecen sin duda a la experiencia esencial de quienes compran sus discos, los oyen en la radio y los utilizan exhaustivamente en fiestas de barriada.

Televisa impulsa lo que necesita, y lo que cree que su auditorio necesita. Ante el impulso proletarizado de Rigo Tovar o el Acapulco Tropical, se elige a los cantantes y canciones hispánicas y argentinas, de Raphael a Camilo Sesto a Julio Iglesias. La balada romántica es, según sus oyentes, himno desmesurado que prende en un público de jovencitas urbanas, las mayores y más constantes compradoras de elepés. Un criterio distinto de la industria del disco y de las radioemisoras: el público a conquistar, de púberes y adolescentes, está disponible y es siempre persuadible. Si un sector juvenil continúa leal al rock o a la música *funky* o *new wave* y otro prefiere la canción protesta o el folclore latinoamericano, la mayoría se norma por modas forjadas en la sexualización de las letras y la complicidad evidente de la música.

Al cesar la dictadura de la música disco, y el no resultar siquiera moda efímera la *country music*, Televisa desata una nueva ofensiva industrial. Si la mayoría de la población (más de 70%) tiene edades inferiores a los 15 años, conviene patrocinar a los conjuntos infantiles y púberes, provenientes de España (Parchís), Puerto Rico (Menudo), Venezuela (Chamos) o México (Timbiriche y demás). En perfecto equilibrio se construye otra imagen social de la niñez, que devasta el mercado y sexualiza sin decirlo a millones de jovencitas. En sólo un año, surgen más de 500 grupos infantiles-púberes en el país. El récord: Acapulco con 60, Guadalajara con 50. La televisión comercial impone una moda y la transforma en otra etapa de la niñez.

Nuevos rumbos o tendencias que retornan

- la perenne actualidad del corrido, narración popular por excelencia. Sin hazaña revolucionarias que contar, hoy el corrido se aboca a la antiépica. Un ejemplo: el tráfico de mariguana, del que vive parte de la población campesina. Recuérdese *Camelia la Texana*, *La banda del Carro rojo* y sus secuelas.
- el auge de la música nortea, ligada con la relación intensificada con el mundo chicano y su combinación de rock y música tradicional, de redova y letras “provocativas”, lo que va de *El Chubasco* de Carlos y José al repertorio triunfalmente procaz del cantante chicano Johnny Chingas (*sic*).
- el triunfo insólito de Juan Gabriel, fenómeno musical y de modificaciones de la moral sexual, que renueva el tono de la canción ranchera.
- el éxito relativo pero constante de las letras abiertamente sexuales, con melodía de bolero tradicional por lo común, que tienen problemas para su transmisión radiofónica (compositora típica: Lolita de la Colina).

El panorama no permite con facilidad el señalamiento de alternativas. Desde hace más de 50 años, la música popular es fenómeno gobernado en gran medida por la industria, y también por las limitaciones confesas y gozosas del público. Lo que se haga por destruir la abyección actual, debe tener, por lo menos, la radicalidad popular de esta tradición.

LA HISTORIETA

Y todo México dijo “¡gulp!”

A mediados de la década del treinta, el empresario periodístico José García Valseca decidió editar historietas “para esa mayoría de la población que no sabe leer”. El proyecto era claramente racional. Eran tan vastos el analfabetismo absoluto y el funcional que sólo quien los tomase en cuenta podría aspirar a una enorme circulación. García Valseca es tan exitoso que determina una producción industrial: la edición de historietas (llamadas entonces “monitos” y después cómics) *para quienes no leen*, así hayan aprendido las primeras letras. Las limitaciones culturales del público se convierten en la gran justificación de visiones y explicaciones elementales; se preservan y fortalecen la ingenuidad, el primitivismo, los prejuicios sociales, sexuales, raciales. El éxito de *Paquito*, la historieta de García Valseca, confirmó la validez de su proyecto. “Tenía *Paquito* –dice Enrique Cordero y Torres, hagiógrafo del empresario– un cuento, una aventura, una historieta o un pequeño melodrama de la vida real, pero todo ilustrado y sin más texto que uno que otro diálogo muy breve”. Gente que apenas sabía deletrear y que no sentía alguna inclinación a la lectura, se deshacía fácilmente de diez centavos para adquirir *Paquito*. Y gente que no sabía leer se entretenía siguiendo el desarrollo de las ilustraciones y recurría al pariente o al vecino para que les descifrara los breves diálogos, no sin que a los pocos días la curiosidad les impulsara a aprender el alfabeto... *Paquito* se metió en todas partes; en las misceláneas, en las peluquerías, en los mercados, en las vecindades, en los pueblos y hasta en las rancharías. Pronto le nació una hermanita, *Paquita*, y luego le siguió el más pequeño de la familia: *Pepín*... Fue tal la demanda, que en misceláneas y neverías encuadernaban colecciones de “Pepines” y las alquilaban por cinco centavos a un público heterogéneo de chicos y grandes que acudían a leerlos, o simplemente a “ver los monitos”. Los analfabetas tenían así publicaciones al alcance de su mano y hasta un incentivo –al modestísimo alcance de su mente en penumbras– para aprender a descifrar los breves diálogos entre el muchacho y la muchacha... *Paquita* llegó, en poco

tiempo, a la increíble circulación de 320 mil ejemplares diarios. ¡Más de diez mil pesos de utilidades al día!



Al principio, las historietas deben ser “cómicas” (de humor) y muy nacionalistas (véase la primera historieta reconocida: *Don Lupito* de Andrés Audiffred, para el periódico *Argos*). En 1921, *El Heraldo de México* le pide a Salvador Pruneda una serie, *Don Catarino*, que mezcla las andanzas de un charro hiperlocalista con situaciones hogareñas. La fórmula de *Don Catarino* resuelve el “dilema de originalidad”: para diferenciarse de los extranjeros hay que aceptar las fórmulas narrativas e intensificar las expresiones locales. Si el habla es nacional, qué más da que los autores de “monitos” se sometan a los esquemas reinantes en el mundo entero y les agregue candor extremo, ingenio infalible, torpeza anecdótica. Los lectores redimen las fallas con su risa solidaria y los “moneros” no se sienten artistas, no hay quien así los considere.

En 1925-1926, apremiado por la escasez de material, el diario *El Universal*, organiza un concurso. El ganador, Hugo Tilghman, crea, parodiando a la enormemente popular *Bringin' Up Father* o *Educando a Papá*, una historieta: Mamerto y sus conocencias, con una pareja “folclórica”: él, charro invariable; ella, de eterno rebozo, trenzas con moños y vestido de jaripeo. Sin énfasis no hay convicción: o se exagera en el lenguaje y en el vestido o se estará siempre a la zaga de los extranjeros, más hábiles en despliegue de personajes y en anécdotas graciosas. Para afianzarse, el cómic mexicano intensifica frases y costumbres, reproduce técnicas de teatro frívolo o de género chico, insiste en situaciones muy “mexicanas”; como el traslado del rancharo a la capital y la sorpresa del “payo” (el provinciano) ante la complejísima civilización. Al llegar a la ciudad de México, Mamerto y su mujer se convierten en la imagen masiva del estremecimiento migratorio: “¡Caray, vieja, qué estación tan rechula!”. Respuesta: “Si a mí se me afigura que aquí en México vamos a quedarnos bizcos, Mamerto”. Para hacer del nacionalismo atmósfera protectora, los lectores deben conocerse y reconocerse en las expresiones de los personajes.

Ya llegates de la milpa, Ufemio

El concurso de *El Universal* ayuda al surgimiento de otros historietistas: Juan Arthenac con *Don Prudencio y su familia*, *Adelaido el conquistador* y Jesús Acosta con *Chupamirto*, antecedente nítido de la indumentaria y el aspecto

de Cantinflas, quien le agregará a Chupamirto el lenguaje laberíntico que da en el vacío. En esa época, Andrés Audiffred introduce *El señor Pestaña* y Carlos Nava Rocambolo y Primero II Rey de Moscovia. A estos precursores se unen Bismarck Mier (*Chivo y Chiva*) y Alfonso Ontiveros (*El Detective Fisión*). En los veinte, el omnipresente nacionalismo cultural celebra la mezcla de nuevos modos de vida con los restos verbales y morales de la tradición. Los dibujantes mejor dotados, Hugo Tilghman y Audiffred, hacen de la historieta o la caricatura una sucesión de estampas costumbristas admirablemente dibujadas. La historieta y la caricatura reemplazan a los cronistas literarios en la tarea de preservar y reconocer extensamente a los tipos populares, arquetípicos desde la apariencia. Por vía de los “intrascendente y frívolo”, se filtran los (casi) milagros clasistas: un pícaro lumpen como el Chupamirto de Acosta, con su aspecto derrotado, de pantalones por debajo de la cintura, camiseta y gabardina, es personaje central de un modo que, en la época, no le consentirían ni la literatura ni el cine (el cine para admitir a Cantinflas deberá captar a su personaje como el pobre, cuya función es hacernos reír. En la literatura, la pobreza es trampa desde la cual acechan moralejas).

Si esta primera generación de moneros no se distingue por su crítica social, su exaltación costumbrista sí le da visibilidad (precaria e involuntaria si se quiere) a personajes y situaciones excluidos. Las criadas y chafiretes, los vendedores de banderitas, los globeros y los novios proletarios de la vasta feria de Audiffred, o el personaje de Chupamirto no figurarían en la crónica de quehaceres y suspiros de la clase media, en la complacencia paternalista ante las diversiones de la plebe.



La pasión que no sabe deletrear su nombre

La segunda generación de “moneros” emerge a fines de los treinta, en vísperas de las grandes campañas de alfabetización. Surgen y se multiplican las publicaciones especializadas, baratas, lamentablemente impresas, con nueve o diez historietas seriadas por números. Los *comic books* más conocidos son *Paquín* (aparece en 1934), *Paquito chico* (1935), *Paquita* (que en 1937 tira 320 mil ejemplares), *Macaco* (1937) y *Pepín* (1936-1954), que es la publicación que durante años será sinónimo del cómic mexicano.

Pepín: el Alma Nativa

Desde 1936, *Pepín* ratifica que el cómic mexicano, para sobrevivir, debe dirigirse a un público adulto. En los periódicos están ya presentes las fanta-

sías programadas de Walt Disney o las series que serán clásicas: *Dick Tracy*, *Mandrake*, *Lorenzo y Pepita*, *El Fantasma*, *Flash Gordon*. En cambio, *Pepín* publica melodramas con títulos estremecedores: *El hijo de la otra*, *Insidia*, *La víctima*, *Sombras*, *Borrascas*, *Villeta*, *El Diario*, *Revancha*, y sólo dos autores “cómicos”: Gabriel Vargas y Germán Butze. Las situaciones, los personajes, los diálogos hacen las veces de literatura, recuerdan la existencia de las frases sonoras y los adjetivos del puro escalofrío: “Un póstumo abrazo que los unía para siempre, buscando la libertad eterna” (En *sombras*). A la imitación “estrujante” del lenguaje literario, corresponden dibujos sombríos (afantasmados todavía más por la pésima impresión) que evocan atmósferas del crimen, la pasión, el llanto inútil. A eso se añaden los primeros esfuerzos por hacer fotonovelas, ciertamente desastrosas, pero que coadyuvan con fuerza subliminal, a sumergir al lector en la zona borrosa y tormentosa del melodrama.

En *Pepín* se inician dos industriales de la cultura popular: Yolanda Vargas Dulché y José G. Cruz. Vargas Dulché es la argumentista de *Ladronzuela* y *Almas de niño*, que firma Alberto Cabrera y cuya metamorfosis es el blanquísimo *Memín Pingüín*. *Almas de niño* reproduce, adaptándolo a México entre vahos lacrimógenos, el molde de *La Pandilla* (*Our Gang*), la serie de cortos cinematográficos de los treinta. El plagio incluye la idea de un grupo de niños como microcosmos social, y el contrapunto del niño rico y generoso y del negrito (Farina en el cine, Memín Pingüín en el cómic, con problemas raciales demasiado subrayados para México cuyo feroz racismo actúa en otro sentido).

En su atrocidad, *Almas de niño* establece una salida institucional del cómic mexicano: si no es dable competir con lo norteamericano en recursos artísticos o técnicos, la defensa es el exceso, la falta de límites del melodrama. En la apariencia, *Almas de niños* obedece a dos constantes de la ideología liberal: la protección de las minorías y la construcción mítica de la infancia. Pero, en última instancia, se quiere agregar a la niñez al campo del melodrama. No se trata, como en las novelas del XIX, de hacer del sufrimiento el aprendizaje de la madurez desde la infancia, sino de convertir al niño, por vías de su lenguaje, en un adulto-que-todavía-no-lo-sabe.



Ya sé leer. ¿Ahora qué leo?

Convertir el analfabetismo en criterio rector no se tradujo mecánicamente en historietas pueriles, simplonas. Ya en los productos de los años cuarenta,

por ejemplo, el lenguaje es variado y las tramas son enredadísimas. Eso se necesita para retener al público. Las mayores simplificaciones: el dibujo, el refrendo explícito de la moral tradicional, el apego a temas y obsesiones de la cultura oral (o del cine, la nueva versión de la cultura oral). Para evitar dificultades, se requiere una relación distinta con dibujos y textos que sustituya a la lectura tradicional. Lo anterior fundamenta el desarrollo de una industria que, en 1981, editó cerca de cien millones de cómics, cifra récord, una de las más altas del mundo y quizás la más alta en términos proporcionales. Para explicar un crecimiento de tales dimensiones no son suficientes las fórmulas de “Enajenación” y “Manipulación”. Sí, la historieta enajena, ¿pero cómo persiste en el universo regido por la TV o por el *shock* de la tecnología? Es entendible que un país con desigualdades tan marcadas sea terreno propicio para la subliteratura, pero sorprende la intensidad del arraigo.

La Revolución Mexicana (con mayúsculas que revelan el paso de la lucha armada a la vida institucional) cumplió parcialmente sus compromisos. Para crecer, el país debía liquidar el peso muerto del analfabetismo, y así se hizo. Pero se dejaron de lado las inquietudes despertadas en las mayorías, sus necesidades de conocimiento. El discurso fue previsible: “Ha transcurrido un gran levantamiento social y ya no vivimos como antes. Ahora debemos aprender, nosotros o nuestros hijos, que ya no serán víctimas de su ignorancia”. La alfabetización es el principio del ascenso, la clave de un proceso gracias al cual entendemos por qué hemos vivido así y por qué merecemos vivir mejor. Lo de menos es que no exista “gusto por la lectura”: no hay tradición que así lo disponga ni estímulos disponibles. Lo importante es la veneración medrosa de la escuela, la aceptación masiva del mito de la escolaridad.

La decepción ante el entusiasmo. En rancharías, barrios, vecindades y colonias populares (entonces “ciudades perdidas”), grandes campañas de alfabetización pasan y dejan un sedimento de frustración. Millones aprenden a leer como pueden, y allí, por motivos no tan diferentes, se estacionan (la miseria unifica las tramas vitales). Estos jóvenes sólo concluyen el tercer o cuarto año o sexto de la escuela primaria, “aprovechan mal” la secundaria; la vida no da para más, como ellos dirían. Bueno, la vida les consiente pequeñas habilidades, entre ellas el acceso a otro universo, poblado de signos que ya descifran con agrado, que les recuerdan el mundo de las experiencias cuya importancia aceptan sin conceder (el cine les afecta de modo distinto. En la historieta, el sueño social se da definitivamente a través del lenguaje).

Pobres y agregados se alfabetizan, adquieren alegre y dificultosamente una habilidad y no consiguen material donde ejercer este don reciente. Por ejemplo, millones de indígenas, malamente bilingües, quedan a la deriva al

no integrarse a la nación de criollos y mestizos (por rechazo de una parte y voluntad de conservar sus modos de vida por la otra). Han aprendido a leer pero carecen de libros (con excepción de la Biblia en algunos casos) y nada les ofrece la infame prensa de provincia. Su alternativa es su condena: las historietas. Son relativamente baratas, se entienden fácilmente y difunden esquemas narrativos “amenos y divertidos”. La aculturación allí suele empezar con las consecuencias comprobables.

Durante cincuenta años la historieta en México es la gran oferta literaria al alcance de millones de marginados, desplazados, emigrantes. El cómic es instrumento de transición cultural. Las masas abandonan las rancharías, van hacia las pequeñas y las grandes ciudades, se dirigen a Estados Unidos, se instalan como pueden en la capital de la República. En el camino, en las estaciones camioneras, en los trenes, en las plazas mientras aguardan al enganchador de braceros, en los descansos de las jornadas de diez horas, en la soledad de las tardes sin quehacer visible, advierten con voracidad estos cuadernitos mal hechos, pésimamente impresos. Y allí ratifican sus prejuicios (sus conclusiones fatales) sobre la realidad.

Leen, sí. Pero leer es empresa que requiere tiempo, apoyos, confianzas íntimas y públicas, y en este sentido el “gusto por la lectura” es privilegio de clase. Para pobres y marginados, el libro es elemento inhibitorio, y las librerías, zonas sagradas. Pero si el acceso a los libros es empresa tan difícil y paulatina, es instantánea la obtención de las revistas insignificantes, velozmente destruibles. Trabajadores, desempleados, amas de casa sin casa a su disposición, niños, adolescentes, resuelven gracias a la historieta su timidez ante el libro (objeto de lujo, de cualquier modo). Establecen su primera (y casi siempre última) relación con la literatura y emprenden uno de sus aprendizajes entrañables de la vida social.

Leer historietas

De hecho, no hay lectura en el sentido clásico, de descubrimiento y conocimiento de un texto. Mas el resultado no es menos intenso para millones apartados de las “ventajas de la civilización” que se vinculan de modo vivísimo con algo no nada más dibujo y no únicamente palabras. *De las relaciones contractuales que no se atreven a decir su nombre*. Yo, industria cultural, te cedo “mi imaginación” gastada e intrascendente y tú, clientela, me cedas tu felicidad condicionada. Tal credibilidad no es hecho pasivo. El lector de estos productos casi siempre atroces extrae de ellos lo no depositado, la imaginación y el humor y la sensualidad y el sentido narrativo. Por decisión de

sobrevivencia de las masas, las fantasías no aptas para lectores colmados de valores tradicionalistas y bravatas nacionalistas, son leídas de manera creativa, y prueba de lo anterior es que, a más de medio siglo de una industria cultural lamentable, no se han extinguido entre sus víctimas el humor, la imaginación y el deseo de resistencia.



Par todas las generaciones

Nada fuera de lo común. Las historietas mexicanas demandan de sus lectores la identificación con tramas, personajes, atmósferas. *La identificación*: el pobre se reconoce en quienes manejan palabras semejantes y viven en ambientes de algún modo parecidos a los suyos; el niño se añade mentalmente a las hazañas de sus correspondientes, que crecen bondadosos y nobles en medio del oprobio del arrabal; el ama de casa se refleja en las mujeres que sufren, ríen de impotencia y lloran por no manejar otra técnica informativa de su dolor. Identificarse es no distanciarse, reafirmar valores, mitigar la angustia del desplazamiento y la marginación. Por eso, de modo inverso al norteamericano, al cómic mexicano lo solidifica su desdén por los requerimientos estrictos de un público infantil. No es ni puede ser gratuita la fórmula clásica: “apta para niños de ocho a ochenta años”. Esto se anhela: el condicionamiento de un ámbito en donde las edades dan igual.

Desde el principio, la historieta mexicana no se dedica exclusiva o fundamentalmente a la niñez. En las primeras décadas del siglo se le incluye en los diarios para que las mujeres, negadas a la comprensión de la política, “lean algo, se entretengan”. En pos del modelo de éxito, los directores de periódicos exigen tiras cómicas (*comic strips*) a la manera norteamericana. Así se hace y pronto se traiciona la voluntad imitativa. La transformación es inevitable, no tanto por los rasgos distintos de las psicologías nacionales, como por la credibilidad social. En México no se sostienen el humor aséptico, las sensaciones de bienestar permanente, el moralismo implícito. Los lectores demandan la vulgaridad que la censura admita, el amor por la picaresca, los personajes y las situaciones locales. A la historieta no se le considera producto artístico o literario; sólo ilustración del melodrama o del humor nacional, importación de modelos de entretenimiento. Esta tajante negación del subgénero, obstaculiza la formación de dibujantes y argumentistas y, ciertamente, en México no hay artistas de la calidad de Alex Raymond (*Flash Gordon*), Hogarth (*Tarzán*),

Hal Foster (*El Príncipe valiente*), ni un talento formal y argumental como Will Eisner (*El Spirit*) y sólo en el campo del humor aparecen equivalentes (más en la inventiva que en la formal) de los creadores de *Little Nemo*, *Krazy Kat*, *Lil Abner*, *Pogo* y *Peanuts*.

A cambio de la incapacidad de experimentar y de la bajísima calidad, no hay un solo criterio determinante; pese a la competencia feroz con el cómic norteamericano, la industria cultural respeta su compromiso con los adultos y sigue produciendo para ellos (sólo la fotonovela modificará el esquema, con su auditorio fijo de jovencitas entre 14 y 19 años, y su cauda de ilusiones programadas). En prueba de lealtad para los mayores de 18 años, persisten en la historieta las prostitutas nobles y desdichadas, los gigolos que golpean y alquilan a sus víctimas, las atmósferas de vicio y redención. Y la censura, tan estricta durante décadas, no se incomoda por las “extravagancias” de un material supuestamente dirigido a los niños. ¿Para qué? Saben que esa basura se quedará en manos de vencidos de antemano. Los niños dignos de protección nunca la leerán o, si lo hacen, dispondrán de suficientes antídotos.

Lecturas paralelas y vidas opuestas. De la misma historieta –“apta para todas las generaciones”– los niños desprenden una lección y los adultos otra enteramente distinta, y el mismo material sirve en el aprendizaje de los sueños colectivos o en el entrenamiento de la resignación. Para todas las edades. La historieta acepta el reto porque un público exclusivamente infantil no le es suficiente y debe cumplir también su función de literatura del desamparo adulto, para quienes ejercen su gana de leer sin creer que están “leyendo”, y creen usar su “tiempo libre” en plena estrechez social y laboral.



El formato pequeño de *Pepín* y de su inmediato competidor *Chamaco* (reducción de *Chamaco Grande*, 1939-1956), de Publicaciones Herrerías; la pésima calidad de su impresión en colores sepia, verde y blanco y negro, no alejaron a un público ávido de producciones nacionales y de servicios: *Mandrake*, *Dick Tracy*, *El Fantasma*, *Brick Bradford*, *El agente secreto X-9*, *Supermán*. El entreveramiento indujo a la extravagancia. José G. Cruz, por ejemplo, al no poder resolver una situación de sus historietas *Juan sin miedo* o *Adelita* hacía intervenir a *Supermán*.

Si Tirado es el primer dibujante de la etapa industrial (con *Avalancha*, *El vampiro tenebroso* y el *Charro misterioso*), José G. Cruz es el primer defoliador. Melodramático y reaccionario, Cruz (cuya carrera culmina en 1971 con el cómic *Traición a la patria*) le agrega a la historieta mexicana a partir de *Juan sin miedo* un todo lúgubre que, desde los cincuenta, se petrificará en los episodios de *El Santo*. Él introduce en esta literatura las “atmósferas” del hampa y la prostitución: las series de *Percal* y *Carta Brava*.

De fines de los treinta a principios de los cincuenta, la independencia del cómic de la “moral familiar” de los diarios conduce a una etapa de enorme creatividad. Ejemplos: *Los superlocos* de Gabriel Vargas, *Rolando el rabioso* de Gaspar Bolaños, *Los supersabios* de Germán Butze, *A batacazo limpio* y *La Bruja Rogers* de Rafael Araiza. El lazo común es el despropósito, el ingenio y la aventura fundados en una conciencia de las limitaciones (el talento científico de Paco y Pepe en *Los supersabios* en una realidad que no sabe aprovecharlo; el anacronismo autodenigrante que es fuente de humor en *Rolando el Rabioso*), pero *A batacazo limpio* es el límite. Desbordado, machista, conservador, homófobo, Rafael Araiza hace de sus deficiencias sus ventajas y del mal gusto o la vulgaridad sus diferencias específicas (su atractivo, por lo tanto) con el cómic norteamericano. Todo en Araiza es desenfreno, los ojos que persiguen por el suelo a una mujer apetecible, el puño que atraviesa el estómago, los sesos que enmarcan el suicidio. Humor entonces es comentario de la actualidad, reprimendas morales a partir del examen de la moda, la lucha libre, los problemas de la vivienda, los ídolos del cine y la música popular. Araiza, partidario de las buenas costumbres, sabe del sitio eterno de la mujer en la sociedad y en una de sus historietas de *Chamaco*, “Quinceañera”, la villana es una joven que se atreve a fumar, y su homofobia es notable.

Para niños y adultos

Gracias a esta unidad generacional, la historieta mexicana persistirá en medio de la invasión de traducciones y sus felices sueños de clase media. *Doble juego*: con tal de crear clientela, la historieta en México se inspira de modo absoluto en personajes, situaciones de humor familiar y reglas de suspensión-de-la-incredulidad de la industria norteamericana. Al mismo tiempo, se liga a tradiciones profundas del gusto nacional, obligada por el atraso y la pobreza de la mayoría de sus lectores. Los historietistas mexicanos nunca han creído en su *originalidad expresiva*, no confían en hallazgos singulares sino en “nacionalizar” técnicas y tendencias, en apropiarse de formas probadas. Así intente a veces el cómic mexicano ser un “cine pobre”, las más de las veces no se propone siquiera la singularidad. De hecho, son efímeras siem-

pre las copias de Disney. Cri-Cri se reserva el monopolio de las fábulas con animales humanizados y poco importan la redondez del episodio, la brillantez visual o el juego narrativo. De las imágenes interesa que no varíen y que, a fuerza de repetirse, generen adicción. La idea fundadora de la industria que aún persiste es la mezcla de esquema del cuento de hadas con el melodrama cinematográfico, la combinación de candor absoluto con sexualización marginal.

Algunos mantienen todavía el predominio en México del cómic norteamericano, arguyendo la demanda de *El Pato Pascual*, *Mickey Mouse*, *Supermán*, *Tarzán*, *Batman*, *Los Cuatro Fantásticos* o *La Mole*. Sin embargo, las editoriales consagradas casi íntegramente a traducciones, de innegable influencia en la niñez de los sectores dominantes, no compiten, pese a sus millones de ejemplares al mes, con la historieta mexicana: *Kalimán*, *Lágrimas y Risas*, etcétera.

Sí, la fábrica de Disney divierte y los personajes de Stan Lee (*Marvel Comics*) renuevan la imaginación adocenada, pero no surgen del proceso vital de sus lectores como sí lo hacen las historietas de portadas chillonas y tremendistas, de tramas donde el diablo castiga o el destino es siempre fatal, de ensueños grotescos e himnos al mal gusto. ¿Y qué es el “mal gusto”? A fin de cuentas, los compradores actúan por necesidades que satisfacen las fotonovelas, donde la sirvienta abnegada o la guapa secretaria obtienen a su príncipe azul, los cómics de brujas que hacen desaparecer a los malvados en la taza del baño, las imitaciones baratas de *Tarzán* o los plagios remotos de *Cagliostro* y *Fú Manchú*. Se elige la cercanía cultural, garantizada por la penuria idiomática, los personajes secundarios idénticos a los vecinos de la colonia, la carencia de lógica, los saltos en la continuidad argumental (explicables por las penosísimas condiciones de trabajo y la ausencia de lectores exigentes).



Gabriel Vargas: el genio popular

En *Pepín*, se inician *Los Superlocos* de Gabriel Vargas con su personaje fantástico: Don Jilemón Metralla y Bomba, un cábula (el término es insustituible) que usa como bastón un perro o un pollo desplumado y en cada dibujo cambia de sombrero (a semejanza de Groucho Marx en *Duck Soap*). Don Jilemón, genuino “vivales”, hábil, sin escrúpulos, convenenciero, estafador,

siempre a la disposición de las circunstancias, es un entendimiento canallesco de la realidad, una expresión de la otra *moral social*, aquella condenada verbalmente y ensalzada en la práctica. A la distancia, es extraordinario este cambio de tono, la corrosiva mentalidad humorística que prodiga símbolos de un México chusco-sin-saberlo, personajes como la sirvienta Cuataneta (resignada chaparra que encarna a la sufrida mujer mexicana) y su hermano, el Güen Caperuzo, ranchero imbañable y bravucón, negro a fuerza de múltiples capas de mugre, quien todo lo arregla a punta de plumazos. Parte del éxito de la historieta (que apareció de 1946 a 1950, aproximadamente) es su carácter de retrato involuntario, vivaz y (de algún modo) exacto, del alemanismo. Don Jilemón, embaucador y transa es síntesis bufonesca del desarrollismo. Un episodio típico: Jilemón persuade a su propia abuela, Mamá Loretito, de que le dé dos millones de pesos para fundar un asilo, se gasta el dinero y planea su estrategia mientras oye la música suave ejecutada por cien criadas consentidas. Mamá Loretito le envía del pueblo un grupo de ancianos para el inexistente asilo. Jilomón los convierte en mendigos para su propio beneficio... Vargas sazona estos argumentos con un dibujo vivísimo y una recreación irónica del habla.

En su génesis, en 1948 y 1949, *La Familia Burrón* se llamó *El señor Burrón* o *Vida de Perro* y ocupó cuatro o cinco páginas de *Pepín*. Al iniciar su declive *Pepín*, se independizó (formato de *comic-book*) y durante tres o cuatro años emitió semanalmente un episodio de cien páginas (la historieta más larga que conozco). Durante más de 30 años, *La Familia Burrón* ha sido de modo óptimo, y pese a las inevitables reiteraciones, una obra maestra de la historieta que crea y revela un sentido del humor popular, no sujeto a la mecánica del chiste y capaz de modificar satíricamente el lenguaje de todos los días.

Un examen rápido de *La Familia Burrón* indica su dependencia inicial de un esquema norteamericano (en especial de *Educando a Papá*): el padre sufrido y dominable, la madre imperiosa y finalmente sujetable y tres hijos (Macuca, Reginito y un tercero, Foforito, adoptado), adolescentes banales los primeros y niño trabajador y esforzado el último. En el cómic norteamericano, de episodios brevísimos que no desarrollan un tema sino variantes de las circunstancias repetitivas, sólo se pretende contar un buen chiste, hacer de los personajes símbolos hogareños, uniformar situaciones. *La Familia Burrón*, carente de estructuras redondas, anteproyecto de obra abierta, describe un proceso y lo lleva a sus consecuencias enloquecidas: la vida cotidiana y las iconóferas de la clase media baja, del proletariado, del lumpenproletariado. Pulquerías, vecindades, terregales, mercados, carpas, billares, pobreza, apañamiento, maltrato, desempleo, corrupción.

No es el mundo circular del empleado medio, *el white collar* que trabaja en la publicidad o en las agencias de seguros, la caricatura del Hombre-organización que los sábados en la mañana, en su casa de suburbia, extrae la podadora antes del titánico baño del perro. Aquí el héroe es un peluquero, Don Regino burrón, propietario de “El Rizo de Oro”, y la antiheroína es su esposa, Borola Tacuche de Burrón, mujer-en-el-mundo que dispuesta por el precio de unos jitomates (que roba) y se abastece en una cocina económica (donde le fían). El impulso que le arrebató a los personajes la nítida seguridad de clase media (¿Quién se preocupa por la miseria en los cómics norteamericanos?) evita el adocenamiento de *Blondie* (*Lorenzo y Pepita*), la adulación al jefe, la llegada inesperada de la suegra, el costo de los sombreros de las mujeres, etc. Por el contrario, en *La Familia Burrón*, el método azaroso de trabajo permite el registro de formas de vida no tomadas en cuenta por la literatura, con eficacia que equilibra al realismo y a la imaginación humorística.



Entre la ideología y un chiste malo

La industria cultural enajena, obedece consignas del anticomunismo más abyecto, promueve y defiende el sexismo, se niega a cualquier experimentación, explota el fanatismo y las supersticiones, le tiene pánico al dibujo artístico, paga sueldos de hambre a dibujantes y argumentistas. Lo anterior no nulifica el hecho central: el cómic mexicano se relaciona orgánicamente con las vidas de sus lectores, y las portadas de lágrimas y rostros contritos, el humor oprobioso, los magos y monstruos urdidos por un niño desmemoriado de diez años, se vinculan (de la manera posible en la crisis económica permanente) con experiencias cotidianas y creencias colectivas. No muy distintos al cómic son los cromos de santos y vírgenes que atestiguan la relación con lo sagrado y no muy distintas las conversaciones de madrugada, y las frases desgarradas del melodrama que no requirió ensayo. Quien desee entender la dinámica de cómics y fotonovelas no deberá confiarle todo al juicio ideológico. Esto no es prescindible, pero en función del criterio definitivo: *la ausencia de alternativas*. Las masas se dejan manipular por historietas, fotonovelas, televisión y cine “populista”, por no tener otro sitio a donde ir, otra lectura a mano.

En las historietas más exitosas, se encuentran siempre las fórmulas probadas.

- Melodrama de sirvientas convertidas en burguesas, de odios entre familias, de fatalismos de clase, de orígenes humildes atenuados por la generosidad del alma.
- Variante del Hombre Mono con su procesión de monstruos, villanos multi-formes, fosos de serpientes, tigres inesperados y elefantes auxiliares.
- Tratamiento reduccionista de la niñez que es el espacio psicológico de comprensión de una sociedad a través del sufrimiento o la más triste banalidad.
- Variantes del superhéroe con poderes mentales, control de fuerzas astrales, dominio de las culturas orientales, percepción extrasensorial, telequinesis, capacidad de desdoblamiento, don para convertir a los hombres en animales, etcétera.
- Series humorísticas que explotan la popularidad de cómicos de moda (de Cantinflas al Chapulín Colorado), y que acuden a la vulgaridad como único criterio de la risa, pero que en sus mejores instancias (*Rolando el Rabioso* de Gaspar Bolaños o *La Familia Burrón* de Gabriel Vargas) renuncian a un imposible *american-way-of-life* en México, e intentan algo más libre, donde el delirio cómico y el sentido de la irrealidad se sujetan a la pobreza del medio y anuncian un nuevo nacionalismo, cuyo humor deriva de un afecto dolido e irónico hacia un pueblo y sus costumbres.
- Relatos de intención finalmente pornográfica, donde los argumentos son el levísimo pretexto que prodirá violaciones, sesiones interminables con hembras fogosas, adulterios tórridos.
- Cuentos de brujas o fantasmas, ligados inevitablemente con adulterios y posesiones satánicas.

Al ser tan exiguo el número de tramas disponibles, sorprende la vitalidad de estas historietas. Todos los esquemas narrativos están ya presentes en los *comic-books* de los cuarenta y ninguno nuevo se ha impuesto, con excepción del trabajo político de Rius (cuyo notable éxito internacional ratifica su eficacia didáctica). En los cuarenta o en los ochenta, los lectores de mentalidad agraria o recientemente agraria, y de experiencias marginales, le confían a la historieta la sustitución de su cultura oral, su pasión por las proezas de santos y vírgenes, su avidez de humor grueso, su fascinación ante el

relato inacabable (en el estilo de *Las mil y una noches*), su gozo maniqueo por héroes y villanos intachables, su gusto por la reproducción de un habla arquetípica.

En algo confía la industria. Para estos lectores, lo único cierto es lo conocido desde siempre, en medio de las transformaciones tecnológicas, de las migraciones, de los desastres regionales, de la búsqueda de empleo, de las desintegraciones familiares, de la pérdida de creencias. *Seguridad*. La tradición delimita este mundo; forma imaginación, deseo, sentido del chiste, uso de las frases dramáticas. Si la tradición se modifica es de modo insensible, acatando una frustración que deriva de la incertidumbre ante la historia nacional e internacional, de la humillación laboral, de la represión policiaca, del pasmo ante el ritmo de la modernización.

Escapismo es una palabra moralista y regañadora, y carece de sentido hablar de “fuga de la realidad” en las clases populares. El lector (en verdad, el espectador) de las historietas no huye de realidad alguna. Se limita a no alejarse de su pasado, su presente y su (previsible) futuro. Recuerda a sus padres y sus amigos, se inmoviliza en las atmósferas del taller o la fábrica o el comercio o la oficina, evoca su infancia y la considera entrenamiento indispensable para la monotonía actual. Estos argumentos lo conmovieron de niño, gracias a estas imágenes se relacionó por primera vez con la fantasía, este humor y este idioma no lo han sobrepasado.

Del gusto popular y quebrantamiento de géneros

Si el análisis más apropiado para el cómic mexicano es el sociológico, también conviene una aproximación estética. Pero la determinante es la cuantía del fenómeno. En millones de historietas anuales sólo una porción mínima es de publicaciones educativas o de genuina imaginación popular. El panorama es ominoso. Según el criterio disponible, el índice de ventas, en México el cómic interesa por distintas razones:

- Las razones implícitas de arte: la presentación estrepitosa, el dibujo de vagos orígenes académicos, el énfasis del paisaje o de las formas sensuales. El “arte publicitario” es la mayor influencia con su dibujo repetitivo y obvio.
- Las nociones implícitas de sociedad: cerrada, autoritaria, dogmática. El poder incontrastable del patriarcado se corresponde con la debilidad, la perversión o la sumisión innatas de las mujeres. En la historieta, el sexismo perdura con virulencia ya perdida en el cine y la televisión. Al saberse

- dedicados a un público carente de satisfacción, los dibujos y los argumentos extreman el culto del sexismo, la misoginia, la homofobia.
- Las nociones implícitas de “tiempo libre”: la sensación de leer sin el legendario esfuerzo de la lectura; la satisfacción de un ejercicio sin problemas para los temerosos de no entender esos objetos llamados *libros*, tan protegidos por el clasismo, por la idea de que *leer libros* es privilegio de unos cuantos.



Las claves

Es incalculable la influencia del cómic. A principios de la década del cuarenta, de cada libro de la mínima industria editorial se tiran mil ejemplares (que tardan años en venderse). En su turno, *Pepín*, una colección de historietas horrendamente impresas tira 300 mil ejemplares diarios (dos ediciones los domingos), para una audiencia ávida de sus combinaciones temáticas y formales: dibujo rígido, colores sepia, aventuras de la Policía Montada de Canadá, prostitutas y canallas de los barrios bajos, paralíticas que defienden la unidad familiar, series humorísticas.

En los cuarenta, sólo los sectores conservadores en México condenan las historietas sin preocuparse en demasía de los efectos de su rechazo (la izquierda los desprecia a demasiada distancia). En los ochenta, esta subliteratura con tan escasas excepciones de calidad sigue usando la falta de alternativas de su público. ¿Qué mayores certezas podrían adquirir a esos precios? La historieta le ofrece a sus compradores:

- Elementos básicos de su sentido del humor no sexual, el gusto de frases hirientes y sobrenombres, el entendimiento de lo ridículo.
- Elementos básicos de su predilección por el *Kitsch*, expresado en las portadas chillonas, en el lenguaje desenfrenado y romántico, en los argumentos de pasiones obsesivas, relaciones imposibles y milagros vertiginosos.
- Elementos básicos de su proceso imaginativo, determinado entre otras cosas por la ausencia de lecturas fundamentales, y el placer de la repetición argumental en cine, televisión e historietas.
- Elementos básicos de su hambre de referencias sexuales manifiestas en el alto consumo de seudopornografía. A la “liberación de la censura” (la in-

dustria ajusta su moral a la demanda) corresponde el olvido de convicciones antes juzgadas “eternas”. Desfilan en el cómic, con el vano pretexto de moralizar, nuevas situaciones dramáticas: el enloquecimiento de la droga, la “perversión”, las violaciones, la vida en torno a la obsesión carnal. Este reconocimiento del sexo nunca trasciende el ardor de un adolescente una noche de lunes imaginándose una noche de sábado. La historieta se actualiza mínimamente y su autocensura es tan vigorosa como la censura. Lo explícito –la exhibición de la genitalia, por ejemplo– sería su ruina. El cómic mexicano se alimenta de insinuaciones o exhibiciones unilaterales, de respetar el espacio psicológico entre la lectura y las represiones.

- Elementos básicos de su idea de continuidad narrativa. En la falta absoluta de respeto a la lógica, en la aceptación candorosa del absurdo, se manifiestan a dúo la improvisación de la industria y la fragmentación cotidiana.
- Elementos básicos de la nueva cultura oral, determinada por la reelaboración de los productos de medios masivos, la influencia del deporte como sistema catártico, la transformación de la experiencia tecnológica en pensamiento mágico y la asimilación de la experiencia política y social a través del rumor. Antes, la cultura oral (predominantemente campesina) señalaba el grado de secularización de la sociedad, su dependencia de la imaginación milagrera, la contigüidad entre las creencias y las fantasías. Ahora, en una sociedad radicalmente transformada por la tecnología, la industria cultural niega la posibilidad misma de lo fantástico, mediante vulgares trasposiciones lógicas. De acuerdo con la historieta mexicana, por ejemplo, la imaginación popular es un subproducto de la renuncia a la imaginación, de aquello tan “increíble” (tan oficialmente “fantástico”) que nulifica la fantasía; superhéroes que emplean de modo cíclico fuerzas cósmicas, seducciones satánicas, seres de otros planetas y otras dimensiones, etc. Lo “increíble” nunca deja de serlo y la fantasía se reserva entonces para lo inmediato: rumores políticos, innovaciones científicas jamás comprendidas, etcétera.
- Elementos básicos del rencor social (el agravio informe, sin connotaciones organizativas) que se manifiestan en el odio temeroso a la autoridad, el entusiasmo ante el sarcasmo y la parodia elementales, burla caricatural de los ricos, antiintelectualismo, etcétera.

Este año, también, pese a la crisis, se venderán en México millones de historietas.

EL CARICATURISTA Y OTROS PARECIDOS DELATORES

Una hipótesis de trabajo: como casi en ningún otro género periodístico, en la caricatura –y éste es un fenómeno mundial– se expresan las versiones directas e inclasificables del proceso público. Estudiar la caricatura, el dibujo satírico mexicano, es acercarse por una vía fidedigna a la idea de la política no sólo de participantes y testigos cercanos sino de gente medianamente informada y también de quienes ni siquiera se molestan en articular su punto de vista. En los países latinoamericanos (espacios sociales de analfabetismo) el dibujo político ha resumido oposiciones y descontentos, con mecanismos casi siempre al margen de partidos y de organizaciones. Lo que expresa el dibujo, precede y sucede al descontento dirigido, sintetiza el encono natural contra la autoridad, las frustraciones personales, el conocimiento íntimo y público de las injusticias. Así, el éxito de un caricaturista no depende tanto de su influencia ideológica, sino de su fuerza para difundir desprecios o burlas hacia sus adversarios, los políticos, los empresarios, los poderosos.

Como elemento periodístico, la caricatura surge en México con la Independencia y con el desarrollo de la imprenta. Es, por esencia, elemento definitorio de la libertad de expresión que la burguesía requiere y lucha por imponer. Sin libertad de expresión no hay el ámbito de estímulos que hace falta. Desde 1820, en panfletos, revistas y periódicos la caricatura inicia sus amplias funciones didácticas. Pronto su sistema de signos es comprendido y el pueblo (esa noción difusa que se inicia donde termina el Supremo Gobierno) sabe que la caricatura está allí para transmitirle el alcance, la agresión, la ironía, el sarcasmo a través de los símbolos; la prensa de a centavo (la *penny press*) es un arma política y un instrumento de logro artístico. Véanse si no publicaciones como *El Calavera* (1847), *La Caricatura*, *La Pata de Cabra*. Llama la atención en ellas la perfección del dibujo, la técnica consumada y la indecisión respecto a sus alcances. Por ser finalmente asunto de humor, nadie toma demasiado en serio la caricatura (la sátira es género de la impotencia o de la frivolidad, se considera entonces). Pero tampoco se puede desdeñar a la caricatura por ser extrema la semejanza, por ser demoledor el parecido del caricaturizado con su caricatura. Este escalofrío de las similitudes llama la atención en un medio primitivo habituado a creer en las representaciones.

Ante los magistrales dibujos de Constantino Escalante en *La Orquesta* (1861-1877), los liberales más ilustrados pudieron sonreír entusiastas o evocar al francés Grandville. El pueblo acepta como audacia sin límites la obtención de semejanzas y cree mágicamente en el robo de facciones. Dos lenguajes simultáneos: el de la élite crítica y el del pueblo entusiasta; la alta

calidad técnica y la eficacia expresiva. Para unos –que dan por sentada la calidad– lo importante es el sentido; para otros, la forma. La caricatura se vuelve así el espacio de la dualidad donde unos vacían su rencor o su entusiasmo, y otros se asoman al mundo de la significación política.

En el porfiriato la caricatura política es, en lo fundamental, un recurso catártico. En sus desahogos, el pueblo apoya con admiración las virtudes cívicas de los dibujantes, el riesgo ciertamente físico que implica cada dibujo, cada número de sus revistas. A nadie preocupa la calidad, porque está garantizada de antemano; hay una eficacia técnica incontestable derivada del pasado académico de los participantes (de hecho, todas las grandes revistas de oposición: *El Ahuizote*, *El Hijo del Ahuizote*, *El Colmillo Público*, etc., son productos del esfuerzo de artistas de formación culta). Por lo demás, los estilos de los dibujantes antiporfiristas son casi indistinguibles. Presumiblemente, más que una escuela artística, los unifica el miedo a las represalias. Con la revolución, cesan los ocultamientos y florecen los estilos individualizados.

La caricatura florece con fuerza inevitable. Si más del 80% de la población es analfabeta, cada dibujo será pieza mortífera. Si el impulso alfabetizador de la revolución no va a fondo, sí le acarrea un público adoratriz al artículo político, lo que en la etapa institucional devalúa a la caricatura, reducida al papel de ilustración (lo que no había sido; más bien el artículo había ilustrado a la caricatura) y sin la movilidad –el filo– que tuvo durante la dictadura. Lo anterior explica un distingo de dos épocas: por el solo hecho de serlo, un caricaturista de la oposición a don Porfirio goza de autoridad moral entre sus lectores; por el solo hecho de serlo, un caricaturista de la prensa nacional en el periodo del PNR-PRI, debe ganarse día a día la autoridad moral de sus lectores.

Porfirio Díaz gobierna a través de terquedades dictatoriales que son parábolas: el lujo psicológico de quien manda son sus acciones, cristales donde se quiebran las profecías, comportamientos que ignoran las motivaciones del inconsciente. Que no logre el mando quien no ha sabido formarse como es debido. Sobre nosotros el aura de la Gran Familia: aquí está el Padre, impulsor de la Vida, el que no admite réplica; aquí estamos sus hijos, hechos para callar y obedecer y memorizar sus facciones: cinismo declarativo, orgullo histórico, pasión genuina, hipocresía que no se reconocerá jamás como tal, tolerancia forzada, desdén ante la crítica, compasión colérica. Unamos las líneas y contemplemos los rasgos autoritarios de una clase que usa también el símbolo para apuntalarse en sus poderes sucesivos.

¿Cómo ver de cerca a la élite? En el porfiriato se forja una tradición (un movimiento) de identificación que es resistencia y burla y enfrentamiento.

Los artistas José María Villasana, José Guadalupe Posada, Álvaro Pruneda, Daniel Cabrera y Jesús Martínez Carrión en sus publicaciones *El Ahuizote*, *El Colmillo Público*, *El Hijo del Ahuizote*, *El Ahuizote Jacobino*, *El Diablillo Rojo* o *México Nuevo* captan y develan hechos límite, presunciones ridículas y soberbios homicidas. Vanguardias de la oposición, los dibujantes “humanizan” el régimen a través de la cólera, travistiendo o animalizando a Díaz y a los “Científicos”, acercándonos a su pompa histórica. En un país de anal-fabetas, ellos producen imágenes que captan, en su baile enloquecido, las ineptitudes del poder y que importan por la denuncia, la sorna y el desprecio. A una sociedad agradecida y sumisa, le oponen la metamorfosis incesante: transfórmense en crítica y escepticismo la suma de rumores y enconos, rezongos y chistes entre dientes, impertinencias y querellas febriles. Y la sátira memorable, si no cree, sí alienta la politización. Quien se ría viendo al Príncipe de la Paz, convertido por decisión de *El Ahuizote* en gato mañoso o bailarina de can cán, ratifica su resistencia íntima o su decisión combativa. No hay respuestas neutras ante la sátira.

El pueblo –afirma Pasolini– no es humorístico, en el sentido en que se puede hablar del humor de un escritor del siglo XVII, de un Cervantes, de un Ariosto, de un Dickens. El pueblo es cómico: “chistoso”. Esto, de algún modo, lo supieron agudamente estos dibujantes acogidos al espíritu cómico y a la perfección artística. Hoy entendemos su eliminación de sutilezas: ellos vieron en el porfiriato lo que había que ver: humor involuntario, facciones ávidas de falsa solemnidad. Todo el tiempo quisieron corroer la solemnidad, quebrantar la apariencia. En correspondencia, el porfiriato puso a su disposición el exilio, las imprentas destruidas, las mazmorras de Belén o de San Juan de Ulúa.

El Machete

Por lo demás, un sector de la izquierda no cree en la caricatura, suponiéndola ornato, frivolidad, accesorio inútil. *Regeneración*, por ejemplo, el muy influyente órgano periodístico del grupo anarcosindicalista de los Flores Magón, desdeña las ilustraciones. Este desdén se quebranta con *La Vanguardia* (1915), se rompe en los veinte, con la primera etapa de *El Machete* (órgano del naciente Partido Comunista Mexicano) y se reanuda con la segunda etapa del mismo *Machete*, que en los treinta ya se rehúsa a las ilustraciones. En *El Machete* de los veinte llama la atención el despliegue técnico, la inventiva, la agresividad, el humor. Los pintores se acogen a la tradición dual de Daumier y Posada con resultados magníficos. Diego Rivera, José Clemente Orozco, Javier Guerrero, Siqueiros, son admirados

dibujantes políticos que recuperan a la caricatura para la izquierda, contrarrestando las excepciones del periodo de lucha armada; la más notoria, *Multicolor*, el semanario de la reacción obstinada en el linchamiento moral del presidente Madero, donde colaboran artistas de la calidad de Ernesto García Cabral y Pérez Soto. *El Machete* confirma una tradición de la caricatura y continúa la línea de *La Vanguardia*, la revista constitucionalista que se editó en Orizaba, Veracruz, con dibujos y caricaturas del Dr. Atl y José Clemente Orozco.

En los veinte o en los treinta, la caricatura apuntala, corrobora puntos de vista, ratifica de modo poco perceptible. No se cree socialmente ni en su valor artístico ni en su agudeza política. Es sinónimo del chiste, lo festejable pero nunca memorable. La confusión de la época, las dificultades para precisar dónde está la convicción genuina y dónde el interés de grupo, obstaculizan su desarrollo, llegándose a desdeñar el mérito de los ataques (de cualquier modo valerosos) de quienes dibujan impiadosamente a Calles, el Jefe Máximo, y su corte. A nadie, ni a los propios dibujantes, les importa demasiado el descenso de la calidad, la inferioridad notoria respecto a lo obtenido en *El Hijo del Ahuizote* o *El Colmillo Público*. La atención de lectores, periodistas y políticos se concentra primordialmente en los artículos y secundariamente en la información. El caricaturista es mal menor o bien anecdótico y nadie se irrita ya tanto ante sus audacias como para destinarlo a la cárcel de Belén o a las tinajas de San Juan de Ulúa. Si mucho apuran, que se presione al dueño del periódico para que despida al majadero.

Rasgos jacarandosos, felicidad esplendente. En el México de los años de ascenso burgués, la palabra *caricatura* está cargada de tonos peyorativos o, si acaso, condescendientes. Es el precio por una estrategia de adulaciones que desistió de una tradición combativa para ceñir miméticamente a los moldes de un “periodismo nacional” domado, corrupto, reaccionario y carente de cualquier imaginación. Es preferible la gratitud del aludido, su decisión de comprarnos el dibujo para su biblioteca: eliminemos cualquier desafío en el trazo de los poderosos, no mellemos su imagen, suprimamos la corrosión a favor del espíritu restaurador, enderézale la nariz, dale armonía a su rostro, ennoblece la mirada, imprímele alegría al semblante. Sin ferocidad visual todo es deleite y estímulo: la sonrisa del *Presidente* Alemán, la severidad del *Presidente* Ruiz Cortínez, la postura del *Presidente* López Mateos, la final bonhomía del *Presidente* Díaz Ordaz. ¿Para qué molestar a mandatarios, ministros, gobernadores, líderes, banqueros, obispos, empresarios? ¿Para qué insistir en el antiimperialismo? ¿Por qué perturbar a un público que de la caricatura sólo espera el “enorme parecido” con el caricaturizado, el guiño del

humor que nos revela que este dibujo es un simple “homenaje gráfico”, otro ejemplo de los virtuosismos “que no trascienden”? Aparte de la buena salud estética de los miembros de *Establishment*, el tópico lo es todo: el mundo con un chichón en la cabeza que indica la zona de conflictos, el oso ruso, el Tío Sam, el indio acuclillado, el charro que es México sobre un burrito dándole serenata a la belleza distante que es Occidente.

¿Qué caso tiene, pudiendo hacer amable y ameno el mito del desayuno del poderoso, quién lo convierte con rápidos vistazos a la prensa en “amplia consulta con la opinión pública”?

El sometimiento es profundo y más vale sacarle partido al rostro de la clase dirigente, ver sus ángulos francos y sinceros, constructores de la patria.

La tradición de Posada, Pruneda o Cabrera pierde continuidad –después de un ínterin tumultuoso– por razones contundentes.

La caricatura en el periodo 1940-1968 halla su centro de gravedad en la timidez del impulso crítico. El gobernante es intocable (el Hombre sin Rostro) y la censura a figuras menores se produce con agresividad explícitamente cortés. De eso hablan, en las incursiones hemerográficas, los dibujos políticos de tres décadas. Predomina el guiño cómplice al lector, la certeza del chiste veloz como única función del caricaturista; todo tema es gracioso y el dibujante, humorista profesional, sabrá hallarle la gracia volviendo vívido el chiste verbal en boga.

El poder carece de rasgos delatores e inculpadores. En esta etapa prolifera la caricatura que es “ocurrencia” o “distracción visual”, y el caricaturista complace, persuade alegremente, es dueño de un “salón de belleza” donde todo concentrador de fuerza (económica, social, política) emerge desbordando virtudes cívicas y faciales. Si el poder político no tiene rostro, tampoco el económico que es, de nuevo, una caricatura, una simpática obesidad coronada por un brillante en la nariz. Desfile de arquetipos y estereotipos, ronda de apariciones y desapariciones.

Ojos que nunca me veis... Fuerza es que me contempléis. ¿Tiene la clase gobernante un rostro ajeno a la caricatura, el póster o la foto publicitaria? Entre juegos de luces y sombras, la mitología popular sólo percibe –a través de la leyenda, la exaltación programada o la impotencia que atisba– la imagería de lo remoto, del poder cuya fuerza desdibuja sus rasgos. El reino de la abstracción se pretende naturaleza inaccesible. Llámennla astucia, instinto o estrategia, pero ninguna casta reinante desea para sí un rostro preciso, mejor difuminarse o extenderse, ser un cúmulo autoritario de donde se desprenden vaguedades descriptivas, que enmarcan adjetivos: benevolente, paternal, cruel, decadente, lacerada... Los políticos sufren la soledad

del poder, consumidos, en la frialdad de sus residencias por las severas responsabilidades: más para gastar, más para cuidar.

Táctica de huída de autohomenaje: si a la distancia las intimidades crecen, la clase dirigente evita hasta lo último verse atrapada en el detalle, en esa intolerable vulgarización que es la contigüidad. Para ello dispone de las brumas parejas de la influencia y el derroche; altos muros que adulan la importancia de su contenido, fiestas inolvidables por su semejanza con fiestas inolvidables, guardaespaldas que se multiplican como almenas, secretarias, ayudantes y dictáfonos, explosión demográfica de teléfonos, el turismo como sedentarismo. Que se fije la distancia requerida mientras la minoría gobernante se hurta y se aleja, sombras que se agigantan o se escurren al filo de la definición y que sólo permiten (o auspician) la doble caricatura del elogio rendido o la diatriba.

El problema de la caricatura no es necesariamente la calidad, como demuestran los excelentes artistas Ernesto García Cabral (de indicios reaccionarios) o Miguel Covarrubias (retrato frívolo). El escollo básico es un lenguaje del dibujo que corresponda al deseo de modernización del sector ilustrado de clases medias. En los cincuenta, Abel Quezada transformó el cartón político y lo adecua a los requerimientos expresivos donde al chiste lo sustituyen el sentido del humor (favor de las circunstancias) y la burla *cultural* (mucho más que política) de PRI y sus verborragias. Quezada es extraordinario: gracia de fabulista, percepción finísima de las circunstancias políticas, captación perfecta del ridículo. Él le agrega al cartón una densidad literaria y le da continuidad al preferir al personaje por sobre el arquetipo: el Charro Matías (el oportunista del gran sombrero que apoya al que se deja), don Gastón Billetes (el multimillonario con el anillo en la nariz), el Tapado (más que el candidato a la Presidencia, la atmósfera cortesana de intrigas y complicidades).

Con el tiempo, muchísimos cartones de Quezada no sólo no han perdido: han ganado en eficacia (véase su libro *El mejor de los mundos posibles*). Sin embargo, en los cincuenta y en los sesenta, su intención crítica es rápidamente asimilada por el medio político que no puede darse el lujo de un adversario, pudiendo disponer de una “conciencia humorística”.

Rius

A principio de los sesenta, precedida por la actitud de Vadillo, Eduardo del Río Rius rompe por su cuenta y (auténtico) riesgo el *impasse* de la caricatura. Él —en *Siempre!* y *Política*, en cartones políticos y en el cómic— no espera la

declaración oficial de una “apertura democrática” para expresarse, y pretende la pulverización moral de los objetivos de su ironía y sarcasmo. Caricaturista o autor de historietas, Rius, en sus numerosos libros, en publicaciones, en *Los Supermachos* y *Los Agachados*, crea un mundo y es un gran factor de sensibilización. No obstante, durante una etapa prolongada, Rius combina la enorme brillantez de sus tratamientos políticos con actitudes conservadoras frente al arte y la moral sexual.

Pese a Quezada y Rius, transcurre una década antes de la gran modificación del dibujo político. Gran parte de las dificultades provienen de un entendimiento superficial del medio. Es apenas natural: los caricaturistas se han formado en las seguridades de un *star system*, en la devoción por las figuras sobresalientes que —como sea, se dice— sazonan y diversifican la realidad. Las consignas implícitas: sin “estrellas” no hay caricatura, la esencia de la caricatura es el culto a la personalidad.

Al insistir el dibujante político y exaltar héroes y antihéroes, adorna la mitología del consumo. Que la reiteración inutiliza la burla, y la transforma en elogio ceremonial lo prueban las decenas de miles de caricaturas que ridiculizan al PRI abstracto, no el laberinto del poder sino el membrete, no la opresión evidente sino el recurso a mano del humor, el payaso-de-las-bofetadas. Hay un PRI que gobierna, corrompe y reprime. Hay un PRI intemporal a la disposición del desahogo y la indefensión, máscara de la fatalidad que nos veda la democracia.

Con todo, el dibujo político, sin movilizar masas o derribar instituciones, sí estimula un uso flexible (y divertido) de la crítica y auspicia en el lector lo que Naranjo llama “virtud del cartonista”: el pesimismo. Los caricaturistas son avanzadas de la libertad de expresión y esa condición (de algún modo semejante a la del bufón medieval), les permite ampliar semanalmente sus propios límites, derrotar con frecuencia a la censura.

Los privilegios no son omnímodos. En primer lugar, gran parte de la fuerza del dibujante deriva de la confianza pública en las revistas o periódicos donde colaboran. Mucho debieron los mejores resultados de Abel Quezada en *Excélsior* al ámbito general, a la interacción con reporteros y articulistas. En otro periódico, donde el esfuerzo del caricaturista es aislado, su impacto forzosamente aminora. Naranjo en *Proceso* y Magú en *Unomásuno* disfrutaron de doble atención, la concedida a su trabajo y el crédito de las publicaciones.

Tres figuras emergen de los sesenta: Rogelio Naranjo, Helio Flores y Magú. Las diferencias conspicuas fortalecen la coincidencia: el ejercicio a fondo de las libertades expresivas sin gesticulaciones de héroe o mártir pero, también, sin “respetos” prefabricados. Es tiempo ya para las figuras del

Establishment de una crítica –fundada en la calidad artística– que se niega a usarla como signos convencionales de la época e intenta, además de semejanzas y gracia visual, un tajante y *memorable* resumen de las conductas políticas. La técnica aquí ya no es pura gratuidad. Naranjo, asombroso dibujante, le declara a Elvira García: “Mi intención es presentar la pobreza de un hombre a través de la ausencia o de la pobreza de líneas, para que, más que risa, provoque lástima, dolor. En cambio, para presentar a un ricachón, a un industrial del Grupo Monterrey, me inclino más hacia el dibujo depurado estilísticamente. Afirmando la línea logra hacer grotesco al personaje”.

En Helio Flores, la técnica es parte importante del mensaje, o mejor de la crítica que desconfía de los mensajes y prefiere las interpretaciones abiertas. Los trazos gruesos de Helio, sus climas de “cine negro” (las penumbras de donde surgen el crimen o su variante, la política) desdibujan las atmósferas “sonrientes” de la caricatura tradicional y proponen un pacto: “Te estás enfrentando a un dibujo intencionalmente sombrío, carente de esas luces y complicidades de la alegría convencional. Se te pide que prescindas de tu prejuicio sobre la caricatura y que te enfrentes a otra manera (que es también una toma de partida) de asumir un miedo expresivo”.

Naranjo y Helio Flores no son propiamente humoristas. Rius y Magú sí (con tal de que despojemos el término “humorista” de cualquier connotación industrial) y usan su capacidad de divertir en función de alternativas. Magú dialoga –en la tradición de Quezada y Rius– y es muy eficaz dentro de una estética felizmente evocativa del dibujo infantil.

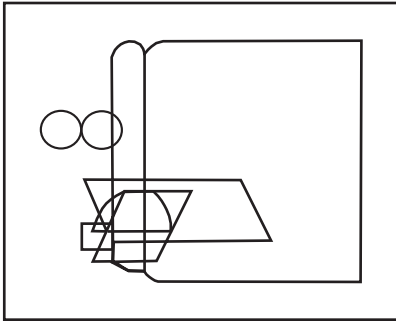
LAS FOTONOVELAS: el cine de los pobres

Relativamente nueva, la fotonovela (con su mezcla de procedimiento del cómic y el melodrama teatral y cinematográfico), cubre el campo ajeno por lo común a las preocupaciones de la historieta: la conquista y retención de las mujeres. Los destinatarios evidentes del cómic han sido hombres y niños; está bien si lo leen mujeres y niñas, pero no es ésta la clientela preferencial, pese a excepciones como el cómic norteamericano *Susy, secretos del corazón*. El poder adquisitivo de las mujeres ha sido secundario y si no han leído libros, tampoco han comprado diarios y revistas. Con los cambios de moral social, las mujeres, antes confinadas al melodrama tradicionalista, gustan del cómic y, en el caso de las adolescentes, se reconocen en la fotonovela sentimental, con su séquito de heroínas incomprendidas, tragedias irreparables, galanes apuestos, padres intolerantes y madres disolutas, idilios –invariablemente condenados– entre muchacha rica y galán pobre o galán rico y

muchacha pobre, jóvenes bellísimas sentenciadas por enfermedad mortal, madres solteras injustamente despreciadas. Los sueños a domicilio son la gran salida emocional de cientos de miles de jovencitas.

En principio, la industria se apodera del reino de la novela rosa, pero los millones de fotonovelas obligan a trasladar el género a otros sectores. El primero, el inevitable, de los analfabetas funcionales, a quienes se les ofrece la crónica de crímenes, el alarmismo de *grand* guiñol. Si en las fotonovelas sentimentales, el sexismo (el machismo) actúa por inferencia, por juego de imágenes, por el rechazo ideológico al feminismo, en las fotonovelas pseudopoliciales, el sexismo es explícito, variante de la semipornografía que exagera las rendiciones sexuales, se complace en las descripciones de la brutalidad, afirma la eterna naturaleza pasiva de la mujer. El “morbo” es limitación cultural que satisface necesidades y procura a sus frequentadores el mayor deleite: burlar las prohibiciones, apoderarse de esa zona del invento masturbatorio a que tienen acceso quienes leen y quienes viajan, ignorar la censura, institución opresiva que condena furiosa “la excitación de malas pasiones o de la sensualidad; las ofensas al pudor, o las buenas costumbres; los temas capaces de destruir la devoción al trabajo, el entusiasmo por el estudio o la consideración al esfuerzo que todo triunfo legítimo necesita; escritos o dibujos que estimulen la pasividad, la tendencia al ocio o la fe en el azar como regulador de la conducta...” (del Código de Revistas). Las fotonovelas lúbricas y moralistas también hallan su mercado, junto a las pésimas divulgaciones del esoterismo, el humor, el gusto por la aventura o la fantasía. La fotonovela prolifera por concretar apetencias de una colectividad cada vez más humillada y limitada en sus vías expresivas.

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 prevalecieron 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.

RECUESTO 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 derechismo hispanizante, casi polko, nimbadas de presunciones de erudición y caligrafía (*El gráfico*, 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 “obreros” 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 disotheque”, 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*, *Didascalías*, 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 acúmulo 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 libresco 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 transnacionales 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.

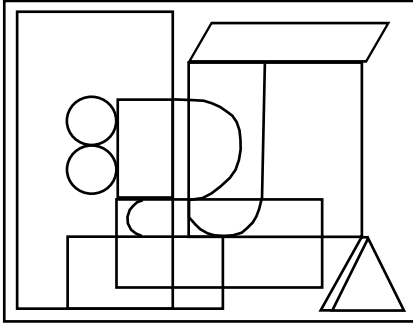
traducción de los títulos clásicos y modernos en lenguas ajenas, que millones de estudiantes habrán de requerir en sus clases de literatura universal.

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.

NOTAS PARA UN ANÁLISIS DEL SISTEMA DE LA CULTURA PLÁSTICA EN MÉXICO



Oliver Debroise*

He aquí por qué no somos pesimistas del todo respecto de las posibilidades de evolución de la humanidad, ni de las posibilidades “continuativas” (si no evolutivas) del arte, y por qué sostenemos que hoy –más que ayer cuando su base, antes que otra cosa, era una función mágica, ritual, mística o religiosa–, el arte puede existir y convertirse en fuente de catarsis y en luminaria constante e insustituible.

Gillo Dorfles

* Especialista en artes plásticas, autor de *Diego de Montparnasse*. FCE.

NOTAS PARA UN ANÁLISIS DEL SISTEMA DE LA CULTURA PLÁSTICA EN MÉXICO

EL ARTE EN HUELGA

En 1804, Humboldt visita la Academia de Bellas Artes de la Ciudad de México y, en su *Ensayo Político sobre el Reino de la Nueva España*, la describe en términos entusiastas: “en la Academia, la enseñanza es gratuita. No se limita al dibujo del paisaje o de la figura, sino que se buscan los medios de vivificar la industria nacional. La Academia se empeña en difundir entre los artesanos el gusto por la elegancia y las bellas formas. En sus grandes salas, bien iluminadas con lámparas de Argand, se reúnen cada noche algunos centenares de jóvenes; unos dibujan masas o modelos vivos mientras otros copian muebles, candelabros y demás ornamentos de bronce. En esa reunión (y esto es muy notable en un país en el que están muy enraizados los prejuicios de la nobleza en contra de las castas), los rangos, los colores y las razas humanas se confunden: se puede ver al indio y al mestizo al lado del blanco, y el artesano pobre rivaliza con los hijos de los grandes señores”.

En 1913, una huelga estudiantil estalla en la vieja Academia y desmascara una tensa situación creada a través de los años. Tanto los planes de estudio como el funcionamiento de la escuela, supeditados a las órdenes de directores arbitrariamente nombrados por el ejecutivo, ya no se ajustan a las necesidades de los alumnos. El descontento provoca deserciones. Cuando Porfirio Díaz nombra al pintor español Fabrés director de la Academia, los estudiantes le envían cartas de protesta que, evidentemente, no obtienen resultados. Mantenido sin cambios por la administración de Francisco I. Madero, la Academia se transforma en uno de los últimos reductos del porfiriato. El golpe de Victoriano Huerta reafirma el poder absoluto del director, el arquitecto Antonio Rivas Mercado: la violencia irrumpe. Lapidado por sus alumnos, Rivas Mercado debe huir y Huerta ordena clausurar el edificio de la Academia.

De 1804 a 1913, la Academia de San Carlos casi no ha evolucionado; la Independencia no alteró sus antiguas funciones, sino que la volvió más tri-

butaria del gobierno republicano.¹ Los pintores trabajan exclusivamente para el Estado y realizan las decoraciones arquitectónicas, los estucos y las pinturas murales en *trompe l'oeil* de los edificios públicos; o para la Iglesia. En la segunda mitad del siglo XIX, el gobierno de Díaz encarga monumentales alegorías republicanas, algunas de contenido azteca, sólo comparables con el arte *pompier* triunfalista de la III República francesa. La mejor pintura se hace fuera de la Academia, pero sigue siendo obra de artistas formados por ella y que no se desligan fácilmente de su enseñanza: Julio Ruelas, Roberto Montenegro, Jorge Enciso, Saturnino Herrán, ilustran las revistas literarias privadas financiadas por mecenas. Si el sentido cambia, la forma permanece intacta. Caso excepcional, José María Velasco instala un caballete portátil en la cima de las colinas del Valle de México y pinta del natural imponentes vistas panorámicas; es el único pintor que abandona los vetustos talleres de la Academia, pero no por ello llega a ser un auténtico impresionista. En la Academia la enseñanza sigue la tradición: clases de dibujo anatómico, de perspectiva clásica, etc.; un arte “fotográfico” que no deja lugar para la imaginación visual.

En los últimos años, la moda por un academicismo español, inspirado en Zuloaga, desvía una enseñanza afrancesada sin operar una transformación fundamental. La primera manifestación de la rebelión de los estudiantes de arte coincide casi exactamente con el principio de la Revolución: para las fastuosas fiestas del Centenario de la Independencia se monta una exposición oficial de pintura española; un grupo de alumnos inconformes, encabezados por el Dr. Atl, alquilan un local y presentan paralelamente sus propias obras. Su actitud reivindicativa tiene un evidente trasfondo político (¿cómo festejar la Independencia de México con una muestra de pintura española?), pero pierde efectividad en medio de la movilización maderista y de los acontecimientos de Puebla de noviembre de 1910.

Hacia finales de la primera década del siglo, la pintura mexicana sigue siendo dependiente de las modas europeas alentadas por la aristocracia porfirista, y completamente sujeta al Estado, su único promotor (las adquisiciones de particulares son mínimas y reducidas aún más por la boga de las “tarjetas de visita” fotográficas). La disolución de la Academia de San Carlos en 1913 no sólo representa un hecho social, reflejo de la Revolución en una *institución particular*: la huelga de la pintura académica. Los alumnos, sin más maestros, lanzados a la calle, descubren de pronto nuevas formas, nuevos

¹ Los subsidios de la Academia, antes de la Independencia, provenían de diversas fuentes del Estado, pero también de asociaciones mineras o de comerciantes de la ciudad (Humboldt).

temas, nuevos colores más contrastados bajo la luz del día que en la fresca oscuridad de los viejos talleres. Su primera fuente de inspiración (y también la manera más evidente de afirmar la validez de su nueva opción) es el impresionismo francés que, a mediados del siglo XIX, cambió la pintura patriotista y heroica por la descripción de escenas intrascendentes y cotidianas. Alfredo Ramos Martínez, pintor académico que vivió la época de transformación, alienta esa corriente y funda la primera Escuela al Aire Libre, cerca de Izta-palapa, en el pueblo de Santa Anita.

En 1917, Venustiano Carranza llama a algunos pintores para que trabajen con él: en Córdoba, Veracruz, se funda un taller, y una impresora edita las viñetas de José Clemente Orozco y el Dr. Atl. Este hecho excepcional no trasciende y se hunde con la muerte del líder; sin embargo, demuestra el interés de los gobiernos revolucionarios por un arte nuevo. Las relaciones entre el Estado y la plástica del siglo XX, fluctuantes y, muchas veces, imprecisas, están determinadas por los cambios puntuales y repetidos de la imagen pictórica.

FUNCIÓN DE LA IMAGEN

En 1910, el joven pintor expresionista ruso residente en Alemania, Vassili Kandinsky, coloca al revés uno de sus paisajes inspirados en Munich y descubre la pintura “abstracta”. Sin medir, tal vez, las irreversibles consecuencias de esa inversión, Kandinsky pone el punto final a una etapa de la función de la imagen pictórica. Desde mediados del siglo XIX, los pintores modifican paulatinamente las relaciones del cuadro con el referente externo, pero ninguno de los impresionistas rompe drásticamente con la *mimesis* aristotélica; sólo transforman los medios de socialización de la obra de arte y, por ende, las condiciones de percepción de la imagen. Renoir, Pissaro, Monet, pintan al aire libre discretas escenas de la vida cotidiana que se apartan intencionalmente de los cánones del arte oficial, único que existe entonces: marginados de los grandes salones del glorioso arte *pompier*, deben abrir nuevos espacios de exposición para que su pintura sobreviva. A Gauguin y a Cézanne ni siquiera eso les importa: la pintura se les ofrece como un medio de introspección personal que no pretende ser admirado y no requiere las pautas del “realismo”. Los cambios formales inciden en las relaciones de la pintura con la sociedad en que se inscriben sin alterar, en un principio, el sistema interno del cuadro: la pintura sigue siendo una interpretación de la naturaleza por más que la subjetividad modifique sus rumbos.

Sobre estas bases, Braque y Picasso emprenden, hacia 1908, una reconsideración de la materia visual comúnmente utilizada. La estatuaría

africana o los bajorrelieves románticos permiten incluir deformaciones, rupturas en las escalas que no corresponden a la mecánica del ojo humano. Sin embargo, el cubismo analítico no invalida el referente: Braque y Picasso dejan de imitar la naturaleza pero la siguen interpretando; todavía aparecen en sus cuadros vasos, botellas, guitarras, objetos “reconocibles” que remiten a cierta realidad. En esta primera fase, el cubismo se presenta como un constructivismo, derivado de Cézanne, sumamente intelectual y que no permite la ruptura absurda, demente y definitiva con la *mimesis*.

Puesto al revés, el paisaje de Kandinsky pierde su significación: ahora es sólo un objeto concreto, formado de una tela y de pigmentos de color organizados; es una imagen autónoma y sin dignidad porque no “ilustra” nada. Kandinsky comprende inmediatamente algunas de las consecuencias de su gesto: en *De lo espiritual en el arte* (1910) busca descifrarlas e intenta justificarse. El artista será demiurgo y añadirá a la Creación artística un valor trascendental, místico, para sustituir la antigua función simbólica del arte imitativo.

Representación fetiche del animal deseado o temido en las grutas prehistóricas, emanación divina en las religiones animistas, presencia inmediata² de Dios y de sus apóstoles, instrumento de glorificación y de expansión del ser que pretende al vasallaje para con la aristocracia, medio de ratificar la existencia individual y de difundir una moral social burguesa en la revolución industrial: desde sus orígenes, la imagen tiene relaciones precisas con un pensamiento mágico. La función sagrada puede utilizarse en un contexto profano sin desvirtuarse esencialmente; ese papel social es fruto de una visión del mundo que varía según las culturas, las épocas y las ideologías y se transfiere a la fotografía y a sus modernos derivados, el cine y el video.

La pintura abstracta pretende ser una imagen absoluta, pura, asocial y despolitizada que se dirige a la sensibilidad sin pasar por los sistemas de referencias simbólicos o verbales. No es un medio sino una expresión, la emanación de la voluntad del pintor. Fuera de ello, no tiene “valor” alguno. Esa libertad vertiginosa e inédita descontrola a los mismos pintores que buscan inmediatamente limitar la *permisividad* teórica de la pintura abstracta dándole un sentido. Kandinsky redacta una “gramática pictórica”, *Del punto y la línea sobre el plano* (1926), en la que analiza el valor de los elementos que forman el cuadro. Klee, Malevich, Mondrian, entre otros, formulan sus propios siste-

² En la religión católica, la efigie no *representa*, es la divinidad; todavía en México se conserva la tradición de “frotar” una copia de la tilma de Juan Diego con el original: el roce transmite el valor de una imagen a otra y se indica, a manera de “firma”, la fecha precisa en que se efectúa el ritual.

mas a lo largo de la década de los veinte; vanos esfuerzos que sólo sirven al estudio de sus propias obras (ningún “sistema” formal puede generalizarse sin transformarse en un nuevo academicismo, y los pintores modernos buscan la originalidad). La multitud de manifiestos, declaraciones y ensayos que los artistas producen en la época de las vanguardias expone con elocuencia las dificultades para aprehender una nueva función de la imagen. Después de la Segunda Guerra Mundial, una generación asume la paradoja de la pintura abstracta al reivindicar la gestualidad como un acto legítimo, expresión directa del subconsciente. Gracias a Freud y a Breton, estos artistas encuentran el valor de su trabajo pero escinden la obra en dos momentos: la Creación y la Percepción.

El cuadro abstracto es un objeto tangible, sólo tiene lazos con su creador y se ofrece a la percepción sin intermediarios. Lo impreciso de esta definición permite imponer (desde afuera) cualquier *sentido* a una obra, cualquier valor ficticio, intelectual, comercial o de prestigio cultural. La subjetividad parece entonces emanar del mismo cuadro y no del que lo observa; esa contradicción confiere a la pintura una flexibilidad particular. La obra suscita una pluralidad de interpretaciones según metodologías distintas o desde ideologías opuestas: todas son válidas porque la aparente inalterabilidad de la obra de arte las justifica todas (al fin y al cabo, el texto crítico o la exégesis se escriben a *posteriori*, *al lado* de la pintura, nunca *sobre* ella en el momento de la Creación; no existe “lectura” lo suficientemente profunda que modifique su esencia). Cuando la pintura pierde su relación con la imaginería sagrada se vuelve un instrumento de la Cultura:³ encuentra valores más sólidos y que no limitan su posibilidad de evolucionar alimentándose *de* sí misma sin ser vehículo de conceptos ajenos. El lienzo soporta a la Cultura.

LA CULTURA CONTRA EL ARTE

En la época moderna, la Cultura empieza cuando individuos, grupos o instituciones se posesionan de las obras, las analizan, las trituran, las conservan o las enseñan. La Cultura se ofrece entonces como un sistema de referencias *en pasado* que busca proyectarse en un futuro como amalgama de valores simbólicos, instrumento de prestigio o catalizador de nacionalidades (expresión de la sensibilidad del pueblo, del genio de una raza, del dinamismo de un sistema económico, etc.). Sin embargo, los grandes creadores, en su afán

³ En este texto me refiero a la Cultura oficial, medio del Estado con finalidades políticas. Las culturas populares, insertas en el tejido social, plurales, presentes, funcionan de manera radicalmente opuesta.

de originalidad y de trascendencia, rompen deliberadamente con las formas culturales que los rodean. La Creación artística busca siempre sobrepasar la Cultura estática, finita, en que se inserta –y el creador sólo se vincula a la Cultura para destruirla, reescribirla y transformarla–. El arte del siglo XX se caracteriza por la sucesión de movimientos sobrepuestos que se contradicen unos a otros; apenas empieza la socialización de una vanguardia, surge otra, más radical, más virulenta: el cubismo nulifica a Cézanne, el futurismo “asesina” el cubismo, la pintura abstracta nace del expresionismo figurativo y lo anula, etc. La Creación se opone a la Cultura. Esa dicotomía hace fracasar los intentos de encaminar la Cultura hacia metas precisas (casi siempre de índole política).

En Moscú y en San Petersburgo existen, antes de la Revolución de 1917, numerosos grupos de vanguardias, en extremo dinámicos y mucho más drásticos que los movimientos franceses o alemanes que los inspiran: el *Cuadrado negro* de Malevich, consumación de *cierta búsqueda formal antiacadémica*, se expone por primera vez en 1915. Miguel Larionov, Natalia Goncharova, Tatlin, Vrubel y Malevich son los extremistas plásticos de una revolución cultural que antecede la revolución social. Cuando Lenin y Trotsky entran a Moscú, los artistas se les unen con entusiasmo: “¡Ésta es nuestra revolución!”, exclama Maïakovsky, y Malevich escribe: “el cubismo y el futurismo fueron movimientos revolucionarios que se adelantaron a la revolución económica y política y a 1917”. La Revolución de Octubre despierta esperanzas inauditas y los pintores participan activamente en la reorganización. Pero muy pronto se enfrentan a los programas de Lunatcharsky, ministro de Cultura, que acepta al formalismo del arte de vanguardia con fines utilitarios (en el Inkhok, Instituto de Cultura Artística, que dirige Kandinsky, Popova y Stepanova pintan telas, Tatlin diseña trajes, Rodchenko muebles y el mismo Malevich teteras) o de propaganda (trenes decorados a partir del futurismo llevan a todo el país las consignas de la Revolución, el Estado encarga a los pintores los carteles de *Agit’Prop*). Hacia 1919, Malevich empieza a criticar el utilitarismo desproporcionado que sólo tiende a un nuevo academicismo; los pintores que, en 1917, querían hacer *tabula rasa* de todas las tradiciones pictóricas descubren de pronto las limitaciones del nuevo sistema. Malevich escribe entonces: “Con el cubismo, el Arte se liberó del contenido ideológico y empezó a construir su propia forma. Durante siglos, el Arte sirvió a su amante ideológica; la lavaba, la empolvaba, le pintaba los labios y las cejas. Hoy se niega a ello en provecho de su propia cultura”. En su reivindicación de las artes populares rusas, Larionov y Goncharova consideran a los iconos como la más alta expresión pictórica en el camino hacia la abstracción; paralelamente, Malevich nunca renuncia a cierta idea de Dios, el creador

por antonomasia y símbolo de un impulso vital: se enfrentan directamente al rechazo del Soviet a todo lo que tiene que ver con la religión. Una censura sutil se establece, los “talleres de arte” se burocratizan y “desaparecen” los artistas fieles a sus principios originales: Kandinsky abandona definitivamente la Unión Soviética; Malevich se exilia y sus obras, escondidas en el índice de los museos moscovitas, dejan de tener valor cultural. Hacia 1924-1925, el arte oficial soviético regresa a la tradición decimonónica de un academicismo naturalista, accesible a las masas y que sirve mejor a la propaganda del sistema económico recién implantado. El más importante movimiento plástico de la década de los veinte cae en el olvido completo.

Así como la Revolución soviética, la Revolución mexicana se alimenta, en un primer periodo, de las novedades artísticas de la vanguardia. En México y en Rusia se producen los dos únicos movimientos plásticos importantes fuera de Europa occidental (en Estados Unidos y en el resto de América imperan todavía los salones privados y los “clubes” selectos: la pintura no tiene salida al exterior, continúa evolucionando en circuitos cerrados, producida por artistas aislados). Las guerras civiles, las grandes transformaciones políticas, desplazan capas enteras de la sociedad y las nuevas ideologías favorecen, en principio, los sectores menos avanzados: la imprecisión de las pautas culturales permite la infiltración de elementos incontrolables. El programa de José Vasconcelos, primer secretario de Educación Pública de la época posrevolucionaria, se limita a una consigna: “calidad y rapidez”. Estos vagos lineamientos “estéticos” ofrecen a los jóvenes pintores que radican en Europa y frecuentan los grupos de vanguardia, un espacio de libertad creativa inesperado. Así como los pintores rusos se hicieron repentinamente los portavoces del bolchevismo, los artistas mexicanos adoptan la Revolución mexicana. Sucesivamente, entre 1917 y 1921, llegan a México Roberto Montenegro, José Clemente Orozco, el Dr. Atl, Manuel Rodríguez Lozano, Adolfo Best Maugard, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, el guatemalteco Carlos Mérida y el francés Jean Charlot. Un país nuevo, un México distinto aparece ante sus ojos y emerge en su pintura.

Diego Rivera ya tiene elaborado un sistema estético preciso cuando vuelve a México; aunque lo adapte a ciertas necesidades de Vasconcelos, rebasa teórica y prácticamente el liberalismo humanista del ministro. Al margen de las declaraciones gubernamentales, Rivera instaura sus propios cánones y los “monotes” invaden los muros de la Secretaría de Educación Pública, a pesar de la condena de un sector de la opinión. Los conceptos marxistas, algo dogmáticos, que rigen la primera obra muralista de Rivera no tienen, por supuesto, la virulencia de los ataques de Malevich (Rivera no desafía al Estado que financia su trabajo; influyen poco en él las consignas del *Sindicato de*

Pintores, Escultores y Técnicos manuales que dirige Siqueiros). Para Diego, la libertad creativa es anterior a la libertad social: insiste en el valor formal de la obra y, hábilmente, logra que esta visión domine a las otras. Rivera es el único muralista que logra trabajar sin interrupciones entre 1925 y 1935.

Mucho más radical, Alfaro Siqueiros se enfrenta directamente a Vasconcelos con la creación del *Sindicato* y su órgano, *El Machete*. Pierde paulatinamente la confianza del ministro. “Asombrosa paradoja, escribe Siqueiros en sus memorias, el hombre que hizo posible nuestra obra pictórica, sintió desprecio por ella”. A principios de 1924, Vasconcelos le cancela su “contrato” y, durante más de una década, el pintor se ve obligado a limitar sus intentos muralistas (de hecho, hasta 1935, sólo realiza un esbozo inacabado en la escalera del “Patio chico” de la Escuela Nacional Preparatoria y un mural en Guadalajara, en 1926, gracias al mecenazgo político del gobernador José Guadalupe Zuno) e, inclusive, se ve forzado al exilio en Taxco por su actividad militante en el recién creado Partido Comunista. Cuando la revista *Forma*, que dirige Gabriel Fernández Ledesma para la Secretaría de Educación, edita un número monográfico de los trabajos de Siqueiros, el “censor” Salvador Novo apunta al pie de una página: “*Forma* acoge la obra de Siqueiros, por lo que de firme expresión plástica significa, sin que le interesen, ni menos apruebe sus ideas filosóficas o políticas”.

La dimisión de Vasconcelos, en 1924, marca una ruptura en las posibilidades de los pintores así como en el sentido estético de la Revolución. El radicalismo de los miembros del *Sindicato* trabaja en contra de los muralistas y les impide llevar a cabo sus monumentales proyectos. Siqueiros recuerda: “Los miembros jóvenes del *Sindicato* fueron compelidos a sustituir la pintura por la pedagogía. La mayor parte de ellos aceptaron puestos de profesores de dibujo, burocratizándose de manera lamentable, Pintores de verdadero talento fueron aniquilados moralmente en esa forma”.

MÉXICO, MATERIA VISUAL

Vasconcelos se inspira, si no en la teoría, en las estructuras del Buró político de cultura de Lunatcharsky. El desmedido programa de publicaciones (idea original de Gorky que Vasconcelos adopta como eje de un programa educativo a nivel masivo) es sólo comparable, en los veinte, con el proyecto soviético y abarca aspectos técnico-prácticos (del tipo: ¿cómo construir un canal de riego?), culturales y artísticos. Para estos fines, Vasconcelos recupera acontecimientos de la Revolución. Así, las Escuelas de Pintura al Aire Libre, obras de la huelga de la Academia de San Carlos en 1913 y del consecuente cierre del edificio que lanzó a los estudiantes a la calle, se transforman en

dependencias del nuevo Estado que les proporciona locales y materiales y elabora una metodología. Estos “talleres de arte” descentralizados, insertos en los suburbios o en la provincia (centros de Coyoacán, Churubusco, Tlalpan, Xochimilco, Guadalupe Hidalgo, León, Taxco y Puebla), en contacto con la realidad del país deben, teóricamente, producir un arte nuevo y auténtico. Se promueve la “expresión individual” del niño, la espontaneidad fuera de toda sujeción académica, con la pretensión de observar un “resurgimiento del alma mexicana”. La Revolución también desclasa el Arte; no sólo los artistas ya no son grandes burgueses, bohemios decadentes formados por la sensibilidad romántica del fin del siglo europeo, sino que las formas de las artesanías populares pueden ahora volverse cánones artísticos e influir en la pintura “cultura”. En los primeros años del Departamento de Dibujo y Trabajos Manuales de la Secretaría de Educación Pública, los pintores egresados de la Academia se lanzan febrilmente en busca de lo que puede caracterizar a un arte mexicano y observan la cultura tolteca, azteca y maya, la simbiosis del arte religioso español con las formas prehispánicas latentes en la Colonia, la técnica de las decoraciones murales de pulquerías, la talavera poblana, los retablos sobre lámina que se encuentran en todas las iglesias, los colores utilizados en las vasijas o en las lacas michoacanas etc. Los mayores, Roberto Montenegro, Jorge Enciso, el Dr. Atl, Diego Rivera, Adolfo Best Maugard, indagan esta materia prima visual, la analizan y la incluyen en sus obras sin cambiar esencialmente sus estilos propios. Los más jóvenes, Manuel Rodríguez Lozano, Agustín Lazo, Rufino Tamayo, Julio Castellanos, Miguel Covarrubias Rosario Cabrera, menos marcados por la Academia de San Carlos, conscientes de la libertad expresiva que permite el tajante corte formal del cubismo, son los verdaderos creadores de una “escuela mexicana” enraizada en la sociedad. Excepcional, pero determinante, la obra de pintores espontáneos (Abraham Ángel, Máximo Pacheco, María Izquierdo los estudiantes de las Escuelas al Aire Libre) define las pautas estéticas de lo que ha de ser la verdadera pintura mexicana, mezcla de primitivismo y de elaboración que asume la posición avanzada de las vanguardias y se inserta en la nueva visión del país.

En 1921, poco después de su llegada a México, Diego Rivera explica al reportero de *El Universal Ilustrado*: “Es algo más que la nostalgia de México sentida en París, en Madrid, en Roma, en todos los países, en fin, donde he peregrinado, la causa que me impulsó a regresar a la patria. Además de ella, está mi deseo de estudiar las manifestaciones de arte popular, las ruinas de nuestro asombroso pasado, con objeto de cristalizar algunas de las ideas de arte, ciertos proyectos que abrigo, y que, si logro realizarlos, serán indudablemente los que darán un nuevo y amplio sentido a mi obra”. A finales de

1921, Rivera acompaña a Vasconcelos a Yucatán y, a mediados de 1922, pasa varios meses en Tehuantepec, becado por la Universidad, para preparar la decoración “vasconcelista” de la planta baja de la Secretaría de Educación. Rivera actúa entonces de la misma manera que Roberto Montenegro: busca temas y motivos mexicanos que interpreta según su formación. Montenegro transforma el orientalismo de sus dibujos simbolistas de la *Revista Moderna* en representaciones exóticas de las costas del Pacífico (Exconvento de San Pedro y San Pablo, 1921); Diego Rivera, sin alterar el neoclasicismo de su inspiración europea (que sucede a su época cubista desde 1917), le agrega elementos mexicanos: la flora, la fauna, las frutas, los trajes del trópico húmedo, los paisajes áridos del altiplano, los rasgos físicos de sus personajes, etc. El virtuosismo de sus composiciones monumentales, la precisión de su dibujo, la voluptuosidad de sus colores,⁴ la sensualidad de sus figuras están al servicio de una idea de México, armonioso hasta en sus más violentos contrastes, edénico hasta en (o por) su atraso secular, alegre hasta en sus más sangrientas revoluciones. Aunque reductiva y a veces inverosímil, la visión riveriana del hombre es lo suficientemente auténtica como para crear arquetipos.

El reconocimiento y la reivindicación culpable del valor *per se* de lo que antes era “exótica” escenografía de una alegoría patriótica (Pelegrín Clavé) o de una mitología vernacular (Saturnino Herrán, Roberto Montenegro), implica un cambio notable en los criterios de apreciación. Colocado en el primer plano de la pintura mural, el indígena desplaza a otros sectores sociales y a las inexpressivas siluetas, maniqués que exponían un traje regional o ilustraban una clasificación racial “científica”. Esta masiva irrupción del rostro indígena significa un cambio tan radical como, en su época, la aparición de los burgueses en la pintura flamenca del siglo XVII o de los obreros y pequeños artesanos de provincia en los cuadros monumentales de Courbet a mediados del XIX. En 1922, Fernando Leal decora la escalera de la Escuela Nacional Preparatoria con un mural a la encáustica, *La danza del Señor de Chalma*, en el que muestra por primera vez sin estetización ni reminiscencias simbolistas, al hombre mexicano en su cruda realidad, en su miseria. Las imágenes de proletarios, obreros y campesinos en los frescos de Rivera en la Secretaría de Educación tienen la fuerza intencional de un manifiesto político: los nuevos y anónimos héroes que hicieron la Revolución deben representar a México; se yerguen, seguros de sí mismos y conscientes

⁴ Colores que Rivera empleaba desde su producción parisiense (anaranjados, rosas y verdes) y que, por antonomasia casi, se vuelven “mexicanos” al aparecer en su obra mural.

de su fuerza política. Rivera exalta un sector de la población tradicionalmente reducido a condiciones de vida infrahumanas y que no podía ser el digno representante de una nación, atribuyéndole valores sociales, morales y culturales. Al trasladarse a México, el exotismo se transforma en el medio de expresión de un humanismo “criollo”. En 1935, Samuel Ramos analiza la obra de Diego Rivera y subraya la importancia de esa aparición del hombre en la pintura mexicana moderna, que se diferencia así del naturalismo inmediatamente anterior: “Nuestros paisajistas no eran otra cosa que los positivistas de la pintura, por cierto que estos lienzos no tienen más sabor mexicano que el que les dan las características geográficas del asunto tratado por el pintor... La transformación que en cuanto a la temática consume Rivera, es la de relegar al segundo plano el paisaje y tomar como asunto esencial de la pintura al hombre mismo”.

Pintor e intelectual que participa de la misma ideología que Vasconcelos, Adolfo Best Maugard es el primer director de un Departamento de Dibujo y Trabajos Manuales de la Secretaría de Educación Pública que será posteriormente el Instituto Nacional de Bellas Artes. En 1923, Adolfo Best redacta un breve *Método de dibujo* que, editado por la SEP, se difunde ampliamente en las escuelas del país. Instrumento programático, antiacadémico, el manual busca utilizar y desarrollar el enorme potencial de sensibilidad artística que, supuestamente, yace inerte en la sociedad: es un intento de sistematizar y ampliar a las escuelas secundarias las enseñanzas de las Escuelas al Aire Libre. Best Maugard rescata algunas constantes del arte prehispánico, les atribuye una simbología y forja un instrumento sencillo aunque limitado. Asimismo, el Departamento de Dibujo forma brigadas de jóvenes pintores encargados de la divulgación del Método; entre los asistentes de Best Maugard se encuentran los futuros grandes talentos mexicanos: Miguel Covarrubias, Antonio Ruiz, Julio Castellanos, Rosario Cabrera, Abraham Ángel, Agustín Lazo, Rufino Tamayo, etc. En 1924, con la renuncia de José Vasconcelos, Best Maugard abandona el cargo y es sustituido por Manuel Rodríguez Lozano quien, sin erradicar del todo el método, busca ampliarlo agregándole aspectos técnicos inspirados en los exvotos religiosos del XIX. Rápidamente el método es abandonado, sustituido por sistemas formativos más convencionales. Y, ya en 1935, las Escuelas al Aire Libre dejan de inspirarse en él teórica y prácticamente. Sin embargo, las sucesivas administraciones, que no tienen demasiado interés en patrocinar herencias vasconcelistas, se olvidan de sus propuestas.

En 1921 se anuncia un periodo de tranquila curiosidad que pretende fijar la atención sobre el México que, si no había nacido de la Revolución, había aclarado con ella, depurándose –recuerda Xavier Villaurrutia–. Los ar-

tistas empiezan a tener ojos para la vida mexicana, para las artes y los oficios del pueblo, para el mundo de formas que parecía haber permanecido oculto a las miradas de los hombres del inmediato ayer y que no pedía sino entrar en la servidumbre de la inteligencia que había de transformarlo en materia expresiva. No es útil decir que se exageró el gusto por ciertos temas y motivos populares. Pero, en cambio ¡cuántos frutos quedaron al final de la aventura! Los ojos de un mexicano supieron sentir la atracción de formas inadvertidas y desdeñadas: las pinturas de retablos populares, la decoración mural de pulquerías y las expresiones de los excelentes grabadores que ilustran nuestra poesía popular, vivos y anónimos algunos, o muertos de humildes nombres: Guadalupe Posada, Manuel Manilla.

Ningún proyecto cultural o educativo global viene a suplir al interrumpido de Vasconcelos, relegado por razones políticas, sobre todo después del fracaso de la campaña presidencial del “Maestro de la juventud” en 1929. La “aventura visual” mexicana queda en manos de pintores cada vez más ajenos al Estado. Numerosos artistas, en busca de una mínima educación o de los medios que les permitan seguir trabajando, emigran a Estados Unidos o a Europa: José Clemente Orozco, Rufino Tamayo, Miguel Covarrubias, Agustín Lazo, Carlos Mérida, el mismo Diego Rivera. Los demás intentan abrirse espacio por sí mismos: de 1925 a 1935 fomentan la implantación de galerías privadas para ampliar la superficie de la única sala de exposición oficial, en el Palacio de Bellas Artes, que dirige Roberto Montenegro. Los pintores recurren, sin comprometerse demasiado, a las paupérrimas fuentes de ingreso que, mediante clases de dibujo, proporciona la Secretaría de Educación Pública o ponen su arte al servicio del teatro o de la industria cinematográfica en expansión: Agustín Lazo, Julio Castellanos, Rufino Tamayo, Miguel Covarrubias, Antonio Ruiz, Adolfo Best Maugard, Julio Prieto, Carlos Mérida, Günther Gerszo, entre otros. Algunos se sitúan deliberadamente en una oposición al participar en los sucesivos movimientos disidentes: el Estridentismo, el grupo ¡30-30!, el Taller de la Gráfica Popular y la LEAR (Liga de escritores y artistas revolucionarios afiliada al Partido Comunista). Sin embargo, el dinamismo de los primeros años veinte persiste entre los pintores aun sin el beneficio del apoyo oficial: diseminada, la “Escuela mexicana de pintura” sigue produciendo y adopta, sin alterarse, todas las tendencias del arte moderno: una pintura figurativa francamente política (David Alfaro Siqueiros, José Chávez Morado), un arte *naïf* que surge como manifestación de la inversión de los valores artísticos (Abraham Ángel, la producción completa de las Escuelas al Aire Libre, María Izquierdo, el primer Rufino Tamayo), un neoclasicismo europeizante (Manuel Rodríguez Lozano), un surrealismo mexicano (Agustín

Lazo, Alfonso Michel), una abstracción lírica (Carlos Mérida) y una derivación de las obras de Picasso de los treinta (Alfredo Zalce, Alfonso Michel), pero todas sostenidas por los irreversibles cánones estéticos heredados del impulso vasconcelista.

EL ARTE SERÁ PEQUEÑOBURGUÉS O NO SERÁ

La alternativa mexicanista, trazada en respuesta a la mitificación de Vasconcelos, reaparece periódicamente a lo largo de cincuenta años de “gobierno de la Revolución”: hacia 1934, el general Abelardo Rodríguez lanza, durante su breve gestión, un programa de decoraciones murales que ignora las posturas políticas implícitas en las propuestas de los pintores; inmediatamente después, Lázaro Cárdenas, intelectual y amigo de los artistas de izquierda, permite la explosión de un segundo movimiento muralista que no se diferencia esencialmente del primero (1922-1924), excepto porque, en el contexto de los años treinta, se muestra formal y temáticamente más dogmático y desemboca en un “realismo socialista mexicano” al apoyarse en lemas de corte estalinista del tipo “No hay más ruta que la nuestra” (David Alfaro Siqueiros). La actitud de Cárdenas hacia los pintores resulta ambigua: tiene la apariencia de un proyecto cultural definido, progresista y vinculado a las propuestas de educación socialista que promueve la SEP de Narciso Bassols; sin embargo, podría ser también el resultado de una estrecha amistad del presidente con los artistas anterior a su elección (y particularmente con Diego Rivera, como lo indican las gestiones del pintor en el caso Trotsky o para autorizar al director de cine norteamericano John Huston a filmar en territorio mexicano *El tesoro de la Sierra Madre*). La política del cardenismo, que busca revitalizar la Revolución y, para ello, confirma algunas de las pautas vasconcelistas, coincide con las eternas propuestas de los pintores y esa particular coyuntura juega a favor de la pintura. Pero parece ser que Diego Rivera, considerado el mejor pintor mexicano, es quien dirige las pautas estéticas del momento.

En los siguientes años, y hasta 1976, la situación se desenmascara al dejar de existir tal coincidencia: los políticos en el poder mandan, a título individual, llamar a los pintores para decorar su Secretaría de Estado o los locales de la institución que dirigen: en cierto sentido, actúan exactamente como compradores de cuadros que invierten en “prestigio cultural”, pero no existe detrás ningún proyecto global. Entre 1925 y 1976, no se logra desplazar al vasconcelismo al que se remiten con más o menos insistencia las diversas administraciones. Todavía en el sexenio de Luis Echeverría, no obstante los múltiples cambios económicos y sociales, lo que ya en 1925 Salvador Novo

llamaba irónicamente el “jicarismo”, se mezcla a consignas de corte estalinista para sostener un discurso cultural y reforzar ideas nacionalistas muy parecidas a las de Obregón o de Cárdenas (véase como típico ejemplo de esta actitud, las polémicas periodísticas acerca de la tumba de Cuauhtémoc en Ixtacheopan, Guerrero, “invento” de Diego Rivera, Eulalia Guzmán y Lázaro Cárdenas). Las infraestructuras del Estado no contemplan las prioridades artísticas (en el sexenio de Adolfo López Mateos, por ejemplo, el INBAL funciona con un paupérrimo presupuesto que, en ocasiones, no rebasa los 50 000 pesos mensuales, una vez pagadas las nóminas fijas); y el discurso cultural se limita (en el mejor de los casos, por ejemplo, la gestión del Lic. Benito Coquet en el sexenio de Ávila Camacho), a promover en la provincia los valores más seguros, Diego Rivera, José Clemente Orozco, Roberto Montenegro y, en menor orden, Frida Kahlo, el Dr. Atl y Julio Castellanos. A partir de 1940, el muralismo sirve exclusivamente de plataforma política personal para la clase gobernante, y muchos pintores deben sujetarse a los cánones impuestos por la demagogia. Anécdota significativa: en 1926, Gabriel Fernández Ledesma propone al Dr. Puig Cassauranc, secretario de Educación de Plutarco Elías Calles, la creación de un “Museo de Arte Moderno Latinoamericano”; el Museo de Arte Moderno se construye en el Bosque de Chapultepec a finales de los sesenta y se convierte de inmediato en el polo de mayor atracción para los artistas de la ciudad de México, lo que ratifica su urgente necesidad.

En el extranjero, el prestigio cultural de México se sostiene todavía gracias a muestras de objetos prehispánicos y de artesanías “Surrealistísimas” (París, 1952; París, 1982).

Y, sin embargo, la “Escuela mexicana de pintura” existe, no como una tendencia vagamente delineada, sino como un movimiento firme y vital, con propuestas visuales novedosas y variables, inserto en el arte moderno internacional pero diferenciado por su originalidad.

En 1977, de repente, la tónica cambia: la administración de Juan José Bremer en el Instituto Nacional de Bellas Artes (1977-1982) recupera la semiabandonada “Escuela mexicana”, pero ya no como una tendencia vigente sino como un valor del pasado: organiza monumentales exposiciones-homenaje a los grandes líderes de la plástica: Frida Kahlo (1977), Diego Rivera (1977) y José Clemente Orozco (1979); glorifica en vida a los últimos sobrevivientes de una época que se considera definitivamente terminada (salones anuales de invitados) y reivindica a pequeños maestros olvidados (María Izquierdo, Alfredo Zalce, Germán Cueto, Carlos Mérida, Gabriel Fernández Ledesma, las Escuelas al Aire Libre, etc.). Al promover una historia del Arte Mexicano del siglo XX se afirma la importancia de una revolución cultural que acompañó a la Revolución social, se desplaza la retórica aún activa en

el sexenio anterior y se sustituye la imagen convencional y deteriorada de la Revolución por las muestras tangibles de los efectos del conflicto sobre las artes: en 1980, el homenaje a Emiliano Zapata en el centenario de su nacimiento, acto eminentemente político, deriva en una exposición colectiva de pintura “zapatista” en el Palacio de Bellas Artes, que incluye obras de David Alfaro Siqueiros, Adolfo Best Maugard, Leopoldo Méndez, Diego Rivera, Arnold Belkín, entre otros.

Con la inauguración (julio de 1982) del Museo Nacional de Artes Plásticas (siglos XIX y XX) en el antiguo edificio de Telégrafos, el Estado relega la “Escuela mexicana” al limbo de las glorias nacionales, la sitúa deliberadamente en el pasado e impide así cualquier reactivación del movimiento (aun cuando algunos pintores siguen creativos: Rufino Tamayo, Carlos Mérida Gabriel Fernández Ledesma, Alfredo Zalce, Olga Costa, etc.). La implantación de un “Louvre mexicano” en el centro “histórico” de la ciudad de México obliga a considerar la “Escuela mexicana” como un clasicismo, desvitaliza una de las más inspiradas tendencias pictóricas extraoccidentales, implica una revisión de valores y ha de alterar las perspectivas de ciertos artistas contemporáneos cuyos lazos con los maestros de los años veinte son evidentes (Francisco Toledo). El fenómeno de recuperación es normal en sí, y entra en la lógica de los sucesivos desplazamientos generacionales; sin embargo, la socialización (la masificación) del arte moderno se efectúa en México con una lentitud característica de la falta de interés del Estado, y que sólo equivale a la febril aceleración de los procesos de mediatización cuando necesidades políticas así lo requieren y lo justifican: una forma de autoritarismo cultural que evidencia los permanentes desajustes entre el artista y las instituciones.⁵

En la década de los sesenta, una nueva generación de pintores trabaja dispersa y aisladamente en la Ciudad de México. Nacidos entre 1925 y 1950, favorecidos por los avances de los medios de comunicación que los ponen en contacto más directo con los creadores de la Escuela de Nueva York o de la variante española del expresionismo abstracto (Tápies, Saura), participan con nuevas propuestas visuales de la brusca modernización económica del país que, a partir del sexenio de Miguel Alemán, empieza a repercutir de manera cada vez menos controlable sobre las estructuras sociales. Surgen como

⁵ Al margen de estos hechos, pero en confluencia, hay que apuntar la repentina valorización de las obras de la “Escuela mexicana” entre los compradores norteamericanos, que se manifiesta en las subastas de arte latinoamericano (en las que el arte mexicano tiene el primer rango) organizadas desde 1971 por Sotheby’s Park Bennett anualmente.

como “grupo” en 1968: para responder desde la marginalidad a la prestigiosa Olimpiada cultural que, invariablemente, reivindica al muralismo, organizan un *Salón de los Independientes*.

Actúan conscientemente –así lo indica el título de la muestra– como los impresionistas franceses de mediados del XIX: los une más una reacción polarizada hacia formas de arte obsoletas que verdaderos lazos formales. Con los años, las diferencias se precisan; entre los llamados “abstractos” o “geometristas” mexicanos se encuentran una forma de expresionismo abstracto (Icaza, García Ponce), un geometrismo minimalista (Terrazas, Regazzoni, Sebastián Rojo), una abstracción lírica (Manuel Felguérez), etc. Gracias a Fernando Gamboa, la nueva “escuela” se impone apenas dos años después en el Museo de Arte Moderno. Extrañamente, la muestra del “Geometrismo” en el MAM tiene antecedentes sacados de la “Escuela mexicana” tradicional: Carlos Mérida, Günther Gerszo y Mathias Goeritz. Se trata evidentemente de establecer lazos, aunque forzados, entre épocas contradictorias de la pintura en México; no lo creo justificado: Mérida y Gerszo⁶ –y, también, José Clemente Orozco– legan paulatinamente a la abstracción mediante una depuración de las formas figurativas, pero sin tocar el sentido o la concepción del cuadro. Los pintores que se imponen hacia 1970 asumen totalmente la nueva función de la imagen plástica: nacen como pintores abstractos. Dos casos límites: Codelia Urrueta y Antonio Peláez, a medio camino entre dos generaciones pictóricas, logran desprenderse de una influencia surrealista temprana para volverse, a mediados de los sesenta, auténticos pintores abstractos (un paso que Juan Soriano, por ejemplo, nunca se atrevió a dar).

A diferencia de las anteriores formas plásticas, la pintura abstracta es relativamente bien recibida en México. Su éxito entre la burguesía se debe, en gran parte, a la intensa promoción que, desde su plataforma del Museo de Arte Moderno, realiza Fernando Gamboa: el proceso de acelerada modernización nacional pasa, también, por la recuperación de un arte activo, moderno, susceptible de comparación. En términos generales (y, por ende, reductivos), la producción plástica mexicana de los sesenta y de los primeros años ochenta se caracteriza por su similitud con la pintura que se hace en Nueva York, en Berlín, en París o en Río de Janeiro. Paralelamente al surgimiento de nuevas propuestas visuales ocurre un cambio cualitativo en la percepción de la obra de arte: una nueva clase de jóvenes educados en

⁶ Mathias Goeritz, formado en la Alemania de la primera posguerra, no participa realmente de la “Escuela Mexicana” pero puede considerarse como un verdadero antecedente de la pintura abstracta en México.

Estados Unidos o en Europa, beneficiados por un poder adquisitivo más amplio, acuden a las nuevas galerías de arte que empiezan a pulular en algunos barrios de la ciudad de México. En escala mayor, este fenómeno se traduce por el repentino interés de instituciones privadas que, desde hace 15 años, constituyen importantes colecciones de arte contemporáneo, tanto para afirmar su prestigio utilizando la cultura, como para realizar inversiones a largo plazo (Banamex, Bancomer, Grupos Monterrey, Alfa, Televisa, Altos Hornos, etc.). Esto tiene una consecuencia evidente, pero fundamental: cada vez más pintores pueden vivir exclusivamente de su arte.

En un mismo tiempo, la clase media urbana siente una mayor curiosidad por el Arte y empieza a visitar las grandes exposiciones organizadas por el Instituto Nacional de Bellas Artes (los registros de asistencia en los últimos años son elocuentes: *Pintura española, Tesoros del Templo mayor, Homenaje a Diego Rivera, Pintura Norteamericana, Homenaje a José Clemente Orozco* en el Palacio de Bellas Artes; *Caballos de San Marcos, Frescos florentinos y Retrospectiva Francisco Toledo* en el Museo de Arte Moderno). Al tomar conciencia de la importancia del auge de las artes plásticas, la administración de Juan José Bremer refuerza el sistema de becas e inaugura exposiciones bienales en las diferentes ramas –gráfica, escultura, fotografía y pintura– que funcionan a manera de concursos, impulsa los talleres de las casas de cultura de provincia (sector tradicionalmente olvidado), promueve competencias (entre las que destaca el Encuentro Anual de Arte Joven de la Casa de la Cultura de Aguascalientes), recupera una disidencia para formar un polémico Foro de Arte Contemporáneo que inscribe la oposición en el marco de las instituciones estatales. Sin embargo, las proposiciones visuales siguen siendo privilegio de los artistas, aunque, por obvias razones, ya no se asimilen a ninguna marginalidad como sucedía aún a principio de los setenta. Algunos buscan utilizar medios de expresión populares como el mimégrafo, la fotografía, la fotocopia o las plantillas, pero las ponen al servicio de formas cada vez menos originales. Inclusive ciertos *outsiders* se ven obligados, por razones tácticas o de simple sobrevivencia, a entrar en el juego competitivo ordenado por las instituciones.

Paradoja: en el preciso momento en que el Estado se decide a apoyar a los creadores plásticos e inyecta los fondos necesarios al desarrollo de la plástica (estímulo imprescindible y que permite a un mayor número de pintores seguir trabajando), se observa un retroceso de la creatividad y una crisis de valores: la enorme libertad otorgada por la ruptura cubista y por la reivindicación de la espontaneidad expresiva de la pintura abstracta termina en un callejón sin salida, deviene un nuevo academicismo, se autodestruye y desemboca curiosamente en la recuperación de la pintura figurativa (véanse

las obras expuestas en los Encuentros de Aguascalientes de 1981 y 1982 o los premios del concurso Rufino Tamayo en Oaxaca en 1982). Actualmente centenares de jóvenes artistas envían sus obras a cada concurso, solicitan becas, venden sus obras directamente o mediante galerías, polemizan entre ellos y, sin embargo, siguen trabajando en un circuito cerrado que se alimenta de sus propias formas: no tiene verdadero impacto social. Tal vez se deba a que las formas del arte contemporáneo están inmediata y continuamente utilizadas por los medios de comunicación, por la publicidad o por la industria en la envoltura de sus productos (portadas de libros, de discos, telas estampadas para la industria de la moda, etc.); tal vez porque el diseño gráfico capitaliza los talentos y la creatividad. El espectacular fracaso público del recién inaugurado Museo Rufino Tamayo de Arte Contemporáneo que expone obras posteriores a la Segunda Guerra Mundial, indica claramente que la pintura abstracta y posmodernista no interesa particularmente a la clase media y menos aún a las clases populares. Los artistas (y algunos aficionados y críticos que los acompañan) trabajan en realidad por su propio gusto... y para una clase media alta cuyo poder de adquisición transforman en interés artístico.

El Arte ha muerto: el grito de alarma sonó en 1910 con la aparición del cubismo en París, y en 1913 con la huelga de la Academia de San Carlos en México; en 1925 con los murales de Rivera, y en 1929 con las primeras obras gestuales de André Masson. Se trataba, en los cenáculos, de constatar la muerte de cierta manera de arte, pero surgían otras. Hacia 1930 André Bretón (tal vez el intelectual que más impacto tuvo sobre las formas pictóricas del siglo XX) clamaba: “El arte será compulsivo o no será”, y la consigna escuchada a ambos lados del Atlántico provocó uno de los últimos movimientos realmente conmovedores, el “expresionismo abstracto”. Los pintores neoyorquinos de la posguerra no sólo eran artistas sino, también, superestrellas de los medios de comunicación, y su pintura, caso único y novedoso, se socializaba conforme se estaba haciendo: ¿quién no recuerda una imagen de Pollock casi en estado de transe, regando pintura?; ¿quién no recuerda a Yves Klein revolcando a mujeres bañadas en pintura azul, curiosidad “antropológica” de la amarillista película supuestamente documental *Perro Mundo*?: una vez más hubo quien dijera que el Arte no era el mismo que antes.

El Arte no ha muerto, es más, está más vivo que nunca y su dinamismo se extiende cada vez más a medios paralelos que ya nada tienen que ver con las estructuras obsoletas aún vigentes (digamos, las escuelas, los talleres, los grupos, las galerías, los museos). En México, el movimiento actual más virulento no es el que puedan ofrecer los pintores cultos: prueba de ello, el dinamismo de los fotógrafos de todas tendencias e ideologías que, para afirmarse como verdaderos artistas, empiezan a filtrarse en las galerías y en los mu-

seos, pero tienen medios mucho más eficaces de divulgar sus proposiciones visuales que se diferencian de los canales tradicionales del arte: la publicidad, la prensa en general, los carteles y todas las formas de propaganda. Desde sus orígenes, la fotografía apareció como enemiga de la pintura y, relegada al nivel de simple instrumento, perdió su primera batalla. Ahora que la pintura, en su afán desmesurado de libertad y de originalidad, se aleja de la realidad, la fotografía aparece como la más elocuente de las artes visuales.

El muralismo se instaló deliberadamente en la calle o en los concurridos patios de los edificios públicos; los grabados en madera del grupo ¡30-30! estaban destinados a cubrir las paredes; las fotografías, omnipresentes, distorsionan la percepción del mundo actual, la publicidad, el diseño gráfico comercial, tienen perspectivas de impacto social mucho más grandes que las obras de la pintura culta, destinadas al regocijo de unos cuantos: el Arte ya no se encuentra en el mismo lugar, tal vez sea urgente tratar de localizarlo.

CONCLUSIONES, PERSPECTIVAS, PROYECTOS

1. Paradoja: desde que los pintores reciben un creciente apoyo estatal, desde que el desarrollo de un mercado del arte en México, les permite vivir de su trabajo, asistimos a un retroceso de la creatividad y de la imaginación, si no de la calidad técnica.
2. En el mundo entero, el arte atraviesa por una crisis de inspiración. La intensa crítica que, a partir del cubismo, marca la producción plástica del siglo XX, desemboca lógicamente en el actual callejón sin salida. *El Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malevich significaba, ya en 1915, el final de una rápida evolución. Desde hace setenta años, el arte moderno agoniza y busca escapar al espectro del *Cuadrado negro*. Como no había solución, los artistas intentaron regresar a la figuración por medio del expresionismo.
3. Al margen de la pintura abstracta y de sus variantes, el expresionismo (arte primitivo, arte *naïf*, expresionismo alemán, expresionismo mexicano, muralismo, etc.) comprobó ser el único medio “de expresión” aún válido porque conservaba algunos rasgos de la antigua función de la imagen plástica y, a la vez, asumía las aportaciones libertarias de la tendencia más radical (arte abstracto, arte gestual, arte bruto, etc.). En México, el expresionismo ha sido tal vez la inspiración más auténtica de la Escuela Mexicana. Francisco Toledo y algunos de sus seguidores lo ratifican actualmente.

4. En la década de los setenta, los pintores mexicanos, con un afán de internacionalizarse, crearon obras imitadas de las tendencias modernistas “inventadas” por las neovanguardias norteamericanas, pero desligadas (voluntariamente) de las ya tradicionales formas del arte moderno mexicano: la pintura abstracta, gestual, el geometrismo, el arte minimalista, el arte conceptual, invadió las galerías, los museos y los talleres. Pero los jóvenes pintores fallaron en dar una respuesta válida, en crear una contracorriente, que sin dejar de ser en esencia mexicana, trascendiera e hiciera evolucionar la Escuela mexicana. El desinterés manifiesto del público masivo comprueba su fracaso.
5. Los verdaderos dueños del arte son los que, mediante su poder de compra, adquieren las obras que proponen las galerías. Los cuadros terminan en colecciones privadas de particulares o de instituciones. Su impacto público es nulo. Otra paradoja en una época de intenso consumo de imágenes, en una sociedad que se define por el inmenso desarrollo de los “mensajes visuales” y que eleva la estética al nivel de instrumento de comunicación.
6. Las más importantes proposiciones visuales actuales, las que delimitan patrones culturales, las que imponen colores, formas y estilos, modas y aficiones, provienen de la publicidad, de la mercadotecnia, del cine, de la televisión, de la prensa, de la propaganda. El desplazamiento de la imagen hacia intereses comerciales es un fenómeno irreversible que hay que asumir como tal.
7. Se puede objetar que las imágenes comerciales no son artísticas. No estoy tan seguro de ello. La belleza también puede ser un instrumento de control: atraer al público por medio de una bella imagen es uno de los medios más eficaces y los publicistas, en años recientes, han buscado embellecer sus productos. Para ello, han adquirido los mejores elementos de las academias de pintura tradicionales o han entregado la elaboración de ciertas campañas a renombrados artistas. Sin embargo, esto obliga a reconsiderar la definición misma del arte.
8. El arte es el espacio de lo bello. En nuestra sociedad eminentemente utilitaria, la belleza es el valor de todo lo que carece de valor. Los museos están llenos de bellos objetos inútiles, de objetos que alguna vez tuvieron una función social y que, al perderla, se volvieron simplemente bellos. La utilidad del arte es su belleza. La subjetividad intrínseca a ese juicio ético (antes de estético) solapa las falacias de la pureza del arte, de la desideologización de la práctica artística, etc. Mediante esa lógica se puede atribuir cualquier valor artístico a cualquier objeto con

tal de sacarlo de contexto. Marcel Duchamp expone un mingitorio de porcelana y lo transforma en creación artística.

9. Los “artistas” que elaboran imágenes publicitarias, respetando las clasificaciones que imperan, no se llaman artistas, sino diseñadores gráficos, directores “artísticos”, etc. Sin embargo, sus creaciones, al obedecer a las reglas competitivas del sistema comercial, logran en numerosas ocasiones superar en imaginación a las obras de muchos artistas. La función de su práctica creativa obliga al cambio de etiqueta.
10. En realidad, los publicistas recuperan la función de la imagen que la pintura puso en tela de juicio a principios de siglo. Prolongan a su manera el aura sagrada de las imágenes pintadas. En el siglo XIX, la pintura se volvió instrumento de conocimiento, de información y de sujeción del mundo. La imagen publicitaria (que recurre abundantemente a la fotografía) se ofrece también como un instrumento de información, como un medio de sujeción. Y utiliza la belleza para esos fines.
11. Al asumir deliberadamente la imagen visual como una reproducción (en contra de la pintura artística que insiste en proclamar el valor de la obra única), los publicistas han entendido el verdadero valor de la imagen en la sociedad de masas.
12. Toda imagen es reproducción de una fracción del mundo. El número de reproducciones es lo de menos.
13. Las más importantes proposiciones visuales actuales, las que definen patrones culturales, las que imponen colores, formas y estilos, provienen de la publicidad, no de los talleres ni de los museos: los grandes artistas del año 2000 serán publicistas.
14. Los publicistas empiezan a penetrar en los museos. Nueva paradoja, ese arte que se define como comercial empieza a reivindicarse como un Arte. En París, existe un museo del cartel; en México, los diseñadores de la Imprenta Madero expusieron en el Museo de Arte Moderno a principios de 1982; una publicación suiza, *Graphis*, publica cada año un anuario de las mejores producciones visuales del mundo y monografías de los grandes nombres de la publicidad.
15. Estudiar las proposiciones visuales de la publicidad y de la mercadotecnia desde el punto de vista estético (además del sociológico, histórico, etcétera).

16. Lo grave no es tanto el hecho de que las imágenes sean producidas por comerciantes sino que estén elaboradas por agencias transnacionales, filiales de agencias norteamericanas que imponen cánones estéticos definitivamente alejados de nuestra “realidad estética”. Un ejemplo entre 100: los colores tradicionalmente empleados en la decoración, el azul añil, el rojo sangre, etc., desaparecen paulatinamente, sustituidos por una gama de productos industriales establecida en Estados Unidos.
17. El imperialismo estético es, tal vez, la faceta más visible de la penetración cultural. Paradójicamente, es también la menos estudiada.
18. El grado de analfabetismo que impera en México vuelve a cierto sector de la población particularmente vulnerable al impacto de las proposiciones visuales (véase el éxito sin precedente de los *comics* como ejemplo elocuente): los fenómenos de penetración estética (o, por medio de la estética) son proporcionales a las carencias educativas básicas.
19. La estética es una de las manifestaciones de la Cultura. Es su manifestación visible. En medio de una modernización acelerada que obliga a adoptar tecnologías extranjeras (y los consecuentes estilos de vida), la estética debería ser el espacio privilegiado de un reconocimiento de la nación, de la identidad: no lo es.
20. Los pintores jóvenes, con su afán de modernizarse y de internacionalizarse, han fallado en su búsqueda de alternativas visuales.
21. Existe en México un importante material visual disponible; la plástica moderna legó una enorme cantidad de obras maestras que podrían empezar a tener una función social.
22. Idea de un museo “en explosión”: ya no recinto sagrado donde se conservan las obras únicas e inmortales, sino entidad dinámica que se dirijan a su público potencial; un museo en constante ampliación conforme se amplíe su público; que funcione como una agencia de publicidad, es decir, como una productora de imágenes. La tecnología moderna proporciona los instrumentos de trabajo.
23. En 1921, Adolfo Best Maugard creaba “brigadas de acción” formadas por pintores muy jóvenes que recorrían las escuelas secundarias y difundían su método de dibujo nacionalista, y por conferencistas que se internaban en las regiones tradicionalmente apartadas de la cultura. Experiencia demasiado breve como para dejar huellas. En 1982 existen medios de reproducción extremadamente fieles; existe la televisión

- y existen sistemas de video cada vez más sencillos y accesibles. Los medios de comunicación multiplican la labor del personal humano.
24. Reproductora de imágenes, la televisión se antoja como el medio visual por excelencia (una función que sólo los publicistas explotan a fondo por ahora).
 25. Un programa video: por ejemplo, el análisis puntual de un cuadro. Historia del cuadro articulada con la historia del artista. Influencias. Anécdotas. Análisis formal. La cámara describe minuciosamente el cuadro, lo explora detalle por detalle, la luz revela el color, pero también las texturas. No se necesitan grandes discursos: las imágenes hablan.
 26. Un programa de televisión. Más general que el programa video: evocación de un movimiento plástico, de la biografía de un pintor. Mostrar los cuadros.
 27. Aprender a ver: ciertos requerimientos comerciales han transformado a la televisión en un medio impositivo que, a través de cortes brutales, de secuencias rápidas, pretende dar un máximo de información en un mínimo de tiempo. La apreciación de la pintura requiere obligatoriamente de otro ritmo. Dejar un cuadro en pantalla el tiempo necesario para que el ojo aprenda a verlo. Sólo entonces empezar con la descripción. Para que la televisión y el video recuperen su funcionalidad visual, luchar en contra del imperialismo comercial que implica desaprender a ver para recibir pasivamente el mensaje.
 28. Una verdad de perogrullo que tiene su importancia: la pintura es imagen, mostrarla es la mejor manera de volverla activa.
 29. Un museo productor de imágenes distribuye carteles, tarjetas postales, audiovisuales; utiliza, para sus propios fines “propagandísticos”, los muros públicos y los espacios publicitarios callejeros; produce programas televisivos; envía sus imágenes en todas direcciones. Es, tal vez, la mejor manera de incitar al público a visitar las obras originales.
 30. En una sociedad de masas, los postulados de los pintores muralistas vuelven a tener vigencia: sacar la pintura de los museos, abrir nuevos espacios para el arte, pintar en la calle, a la vista de todos, embellecer la vida cotidiana.
 31. La historia del arte, al fin y al cabo, es parte de la Historia. Si la sociedad actual se define por ser consumidora de imágenes, la educación estética se vuelve imprescindible.

La educación estética incluiría las formas tradicionales de historia del arte, sociología del arte, etc. Sin embargo, si afirmamos que la estética desborda el campo del arte, sería preciso incluir estudios de “comportamiento visual”, de semiótica de la imagen comercial y artística, etc. Esto llevaría a una articulación del museo “en explosión” con la escuela primaria o secundaria.

32. La estética ha sido relegada de la educación en función de la utilidad de otras materias. Una “sociedad de la imagen” legitima ahora su imperiosa necesidad, particularmente en un medio mexicano que, sin transición, pasa de una sociedad semirural a la tecnología de la comunicación de masas (véanse las problemáticas urbanas que surgen en medios rurales, sobre todo en los estados del Norte).
33. A pesar de su extrema urgencia, implantar un sistema tan complejo no puede ser una meta inmediata. Los instrumentos necesarios no están, actualmente, disponibles. La historia del arte mexicano requiere un desarrollo intenso a nivel académico; se necesitan clasificar y localizar aún muchas obras, elaborar estudios críticos, históricos, sociológicos, semióticos formales, etc. Sin los especialistas preparados, no se puede pensar en desarrollar un programa de esta índole.
34. Los sistemas de becas, de talleres y de concursos que ya existen, asimismo, deben ampliarse y articularse con un programa estético más general.
35. La práctica del arte, la creación artística, son necesidades inherentes al hombre y, sin embargo, se sitúan por definición, al margen de toda institucionalización. El artista ocupa un espacio privilegiado en la sociedad y su postura crítica es saludable. Nadie, ninguna institución, ningún sistema, ningún programa, puede realmente dictar los patrones artísticos, inmiscuirse en la creación. La única postura posible, frente a un auténtico creador, sólo puede ser de contemplación. Y, tal vez, de apoyo. A lo largo de la historia, los ejemplos de Arte estatal son numerosos. Y tan efímeros como los cambios ideológicos que los acompañan.

Los artistas son la última instancia; el crítico sólo subraya o revela, mediante la palabra escrita, la imagen que el pintor crea.

Los pintores decidirán solos el futuro de la plástica mexicana.

No tengo solución definitiva que proponer; a lo más, puedo sugerir que la pintura nace de la pintura (así como la literatura nace del contacto con la literatura): la única posibilidad programática legítima está entonces en favore-

cer, por todos los medios posibles, la sensibilidad hacia las imágenes, hacia todas las formas visuales del pasado, del presente, las obras maestras, pero también las obras menores. Revelar el arte, no esconderlo. Esa contingencia podría suscitar nuevas oleadas de pintores.

APÉNDICE

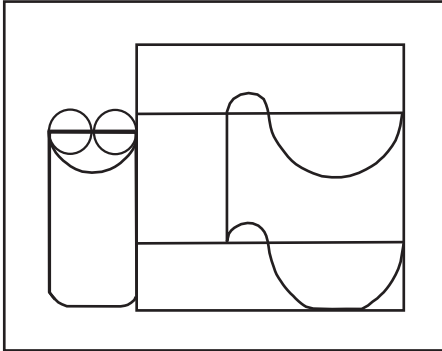
EL MUSEO EN LA CALLE

La publicidad enseñó que los productos debían ir hacia los clientes, y no éstos hacia los productos. Siguiendo este postulado, por arbitrario que parezca, el museo de nuestra época, entidad estática si la hay, resulta ser una noción obsoleta que tiene que reformularse. “La mayoría da por supuesto que los museos están llenos de sagradas reliquias que se refieren a un misterio que los excluye”, escribe John Berger. El museo propone ver y revisar una cultura muerta, inactiva, sin considerar que las obras de los pintores pueden tener mucho más impacto. Un museo en explosión, un museo que rompería con los muros que encierran a las obras, un museo que llevaría las obras a los espectadores antes de que éstos vengan a ellas, un museo en la calle: se puede pensar en diversos medios:

- a) las reproducciones mecánicas (postales, carteles, etcétera),
- b) los audiovisuales,
- c) las exposiciones itinerantes que ampliarían la superficie “museografiable”,
- d) la televisión y, en la era de las videograbadoras, los sistemas de video,
- e) medios más tradicionales, folletos, revistas periódicos.

El museo más democrático, por su misma monumentalidad, resulta demasiado estrecho en el sentido que se propone como centro único y que ofrece a la vista originales intocables, envueltos en el manto sagrado de la unicidad. La cultura visual que propone ese museo funciona en circuito cerrado, y pocas veces irrumpe hacia el exterior. Un museo en explosión, plural, inacabado, en constante transformación, policentrado, a la vez que menos autoritario, tal vez pueda devolver a la pintura el dinamismo que perdió desde el momento en que se convirtió en “instrumento”.

LAS POLÍTICAS CULTURALES EN LA MÚSICA MEXICANA



Yolanda Moreno Rivas*

El arte no es un lujo innecesario es una parte esencial de la vida de un pueblo y una manifestación activa de la vitalidad de una nación.

Ernest Bloch

* Musicóloga-investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM.

LAS POLÍTICAS CULTURALES EN LA MÚSICA MEXICANA

El concepto de una política cultural que contenga dentro de sus fines generales un proyecto nacional de educación y difusión musical es relativamente nuevo en México.

Los Conservatorios fundados durante el siglo XIX o las sociedades creadas para estimular la difusión de la música tuvieron como principal finalidad el preservar, aunque fuese sólo precariamente, la continua y suficiente producción de músicos y cantantes indispensables para las necesidades de esparcimiento y consumo de música de las clases medias y acomodadas.

La aventura de montar una ópera u organizar un concierto constituía un esfuerzo económico cuya intención era comerciar, y debía por lo tanto rendir un resultado comercial. Careciéndose de las instituciones sostenidas y patrocinadas por el Estado que surgieron durante el siglo XIX en los principales países europeos, las clases acomodadas mexicanas de principios del siglo pasado tuvieron acceso sólo a funciones esporádicas y modestamente representadas, pero acaso satisfactorias en su básica función de entretenimiento.

En cierta manera, y eso es válido también para México, el siglo XIX prefiguró el ambiente y el medio social o económico en el que la música y los diferentes públicos del siglo XX se desarrollarían. La ópera, las organizaciones de conciertos, el sistema de ejecución de música de cámara, recitales, actuaciones de conjuntos no tradicionales, el disfrute alternativo de la comedia musical, las variedades, la música ligera y la música popular y, últimamente, la música pop con su auditorio centrado en grupos de edades específicas, son diferentes aspectos y desarrollos del fenómeno musical que ya se manifestaron de una u otra manera durante el siglo XIX. Podría afirmarse inclusive que el sistema característico de la difusión musical del siglo XX ha cambiado sólo superficialmente, ya que en el fondo poco se ha añadido a la naturaleza esencial del fenómeno musical.

En Europa, aunque con ciertas reservas, se podría hablar de algunos países más próximos al concepto de una cultura homogénea que posibilitara el acceso de un mayor porcentaje de la población a la música producida por los mejores compositores de todas las latitudes. Este fenómeno de expansión

de los públicos y atenuación de las fronteras socioculturales se ha subrayado recientemente y de una manera específica en los países socialistas, en donde grandes masas han tenido un acceso amplio a lo mejor de la producción musical y artística de siglos anteriores (el control, o presión y consiguiente empobrecimiento de la producción artística en la mayoría de dichos países constituye otro tipo de problema).

La masificación de la difusión musical es un hecho en los principales países socialistas o capitalistas. El Estado ha reconocido las ventajas de una difusión musical activa, así como la utilidad de una formación musical y una difusión artística que llegue al mayor número posible de personas. Una tradición musical viva puede expresar afirmativamente una forma de vida. Por otra parte, y esto también adquiere un valor positivo, la práctica generalizada de la música exige un delicado balance entre las diferentes individualidades y la finalidad expresiva de un grupo. En los países capitalistas se agrega a esto el inmenso valor comercial de la difusión por medio de la reproducción mecánica y los conciertos.

Sin embargo, en países como México, donde existe desde los tiempos coloniales una cultura fragmentada y plural, difícilmente homogeneizable, el problema de la educación musical y la difusión sigue siendo necesariamente complejo y difícil de resolver –como se ha pretendido– mediante una única solución. Aunque existan abundantes y brillantes ejemplos de interacciones positivas como las observables en los villancicos del siglo XVIII, compuestos al estilo europeo pero con abundantes rasgos rítmicos melódicos e idiomáticos indígenas, o el uso de temas de inspiración autóctona de los compositores de la escuela nacionalista, los diferentes campos culturales en los que se desenvuelven los habitantes de nuestro país siguen estando esencialmente separados.

La música que producen y consumen las comunidades indígenas no es la música de las diferentes clases urbanas. En las principales ciudades, las clases populares no consumen la misma música que las clases medias o superiores.

Sin minimizar las amplias posibilidades que ofrecen los medios de difusión masiva, habría que reconocer que, lejos de borrar las fronteras socioculturales, éstos se han inclinado por la divulgación de una expresión musical que tiende más a la difusión masiva del producto “comercial” sonoro (canción) que a la elevación de las aspiraciones estéticas de amplios sectores de la población. Así, en vez de estimular una homogeneidad cultural que permita mayor participación social en la producción y difusión de la música, los medios masivos han degradado la calidad de la producción musical y han propiciado la formación de un oyente pasivo y acrítico.

En el concierto, terreno de la difusión de la música llamada culta, las condiciones actuales son tales como para permitir la separación de la actividad musical en diferentes capas culturales y sociales que, sin embargo, suelen entrecruzarse.

La enorme cantidad de música en permanente disposición por medio del disco hace innecesario que los oyentes se enfrenten al tipo de música que no les es familiar. Así, pues, es posible el consumo musical dentro de verdaderos “ghettos culturales”. La distancia, la honda diferencia del lenguaje, entre la música ligera y de entretenimiento y la música de los compositores actuales como Stockhausen, Boulez, Berio, Lutoslawsky o los mexicanos Lavista o Ibarra es inmensa. La vieja concepción de la música considerada como una tradición en continua expansión, acaso podría aplicarse solamente y con mayor exactitud a la música de “rock”, al estilo “pop” y probablemente a algunos géneros populares mexicanos.

El poder de la música es mayor de lo que generalmente se supone. La música crea determinado tipo de sociedad. Cualquier audiencia que se somete a la misma experiencia musical, puede constituirse –aunque fuera temporalmente– en una comunidad. Una prueba de ello es la atracción de los multitudinarios festivales de “rock”, sin dejar de subrayar el hecho de que esta música apela a tradiciones y actitudes sólo parcialmente musicales. El poder socializador de la música podría ejemplificarse repetidamente en cada periodo de su historia; desde el uso de los corales luteranos en la música religiosa de Bach, hasta la admiración histórica que los públicos sienten hacia intérpretes como Pavarotti, los Bee-Gees o el mexicano Juan Gabriel.

Sin embargo, cualquier intento de organizar la música para servir a determinados fines sociales sería esencialmente sospechosa, teniendo tan cercanos los ejemplos de gobiernos fascistas y algunas formas de socialismo no tan ilustrado.

Estas reflexiones conducen necesariamente a la base del problema.

¿Qué tipo de música necesita un determinado tipo de sociedad? ¿Sería deseable o lícito dirigir el desarrollo de lenguajes musicales de acuerdo con principios filosóficos o sociales? ¿Debería darse preferencia a determinado tipo de creación musical?, y en ese caso, ¿por qué es preferible la difusión de la música denominada culta a cierto tipo de música comercial? ¿Sería deseable la preservación y el estímulo de las músicas características de algunas culturas populares?

LA CULTURA MUSICAL EN MÉXICO

Hagamos un poco de historia. Sería de gran provecho esbozar un análisis y una descripción del desarrollo de la educación organizada y difusión de la música en México desde tiempos de la colonia.

Durante el Virreinato, la asimilación de la cultura europea se inició tempranamente con la fundación de las escuelas de indios en Texcoco, Tlatelolco y San Juan de Letrán, y a nivel de la educación de carácter profesional con la creación de las eficientísimas capillas musicales en las catedrales más importantes del país. Como resultado de la enseñanza exitosa del oficio musical, la producción de compositores y músicos hábiles en el manejo de las técnicas polifónicas de la época e instrumentistas de notable pericia, incluyó pronto a indígenas y mestizos al lado de españoles y criollos.

La existencia a lo largo de este periodo de compositores tan importantes como Hernando Franco (1532-1585), Antonio de Salazar (1650-?), Manuel de Sumaya (1682-1759), Gaspar Fernández (¿-1627), Gutiérrez de Padilla (cerca-1590) y Francisco López Capillas (C1615-1673) habla de la existencia de una política musical que, si bien dirigida por la Iglesia y encaminada principalmente a la formación de músicos para el oficio religioso, logró trascender hacia otras áreas específicamente ocupadas por la música profana.

Obviamente, existía una gran diferencia tanto de concepto como de finalidad entre la música practicada por cada una de las diferentes castas de la Colonia y los grupos indígenas que de alguna manera continuaban con sus antiguas costumbres musicales, pero por encima de todo prevalecía la voluntad política del Virreinato, que a través de la Iglesia imponía o trataba de imponer un concepto homogéneo aceptable y más o menos domesticado de la música practicada por las clases sociales potencialmente más peligrosas. No es otro el significado de los abundantes casos de músicos perseguidos de oficio que se hallan registrados en los archivos del ramo de Inquisición. Se persiguió en un principio a la música autóctona o indígena bajo el cargo de su contenido lascivo animal o anticivilizado; más adelante, más cercana la Revolución de Independencia, por su carácter de rebeldía política que se agazapaba tras la ejecución o el baile de algunas piezas populares.

Durante los últimos años de la Colonia y bien entrados los años de Independencia, se declaró una marcada decadencia de la práctica y la creación musicales. Rota la unidad política y cultural impuesta por el poder colonial y desaparecida la misión educativa musical de la Iglesia, la música culta se refugió en el Coliseo Nuevo y en Academias como la de Minería.

Las ejecuciones musicales eran necesariamente mediocres, por la carencia de elementos preparados y por la tardía y parcial absorción de la música europea de la época. Sin embargo, aun superando las aplastantes deficiencias en la formación musical y la poca difusión del arte sonoro, reducida a la presentación de compañías de ópera y numerosos solistas extranjeros, lograron destacar intérpretes mexicanos tan notables como Ángela Peralta, compositores operísticos como Mariano Elizaga, Aniceto Ortega, y autores de música instrumental como Julio Ituarte (1845-1905), Ernesto Elorduy (1853-1912), Felipe Villanueva (1863-1893) y Ricardo Castro (1864-1907).

La inestabilidad política no propició la creación de organismos estables de la enseñanza musical, aunque surgieron sucesivamente diversas instituciones de enseñanza profesional de la música durante el siglo XIX. En 1825, Lucas Alamán patrocinó una Academia y una Sociedad Filarmónica. En 1839, el compositor José Antonio Gómez fundó otra "Gran Sociedad Filarmónica". En 1853, Antonio de Santa Anna intentó la fundación de un Conservatorio, pero no fue sino hasta 1866, terminada la Intervención Francesa, cuando se inauguró un Conservatorio con la prerrogativa de convertirse en una institución nacional.

Dicho Conservatorio, como el resultado de una conjunción de esfuerzos privados y públicos, fue auspiciado y patrocinado por la Sociedad Filarmónica Mexicana, y a su vez fue heredero de la Academia de Música fundada en 1838 por Agustín Caballero. La Sociedad Filarmónica actuó sobre todo en el campo de la difusión, y como resultado de un enfrentamiento con el Estado mexicano, en esos momentos representado por Benito Juárez, se dispuso una subvención oficial para la nueva escuela que pasó a someter su programa a la Ley de Instrucción pública de 1867. Siete años después existían en el Conservatorio 43 profesores y 1 023 alumnos y se mantenían dos coros de artesanos: el "Orfeón Popular" y el "Águila Nacional".

En 1877, después de sometida la Institución a ciertas presiones de tipo político durante el primer periodo de Porfirio Díaz, Ignacio Ramírez propuso y obtuvo la nacionalización del conservatorio. Hasta 1892 Alfredo Bablot fue director del Conservatorio. Durante su gestión se fundó la Orquesta Sinfónica del Conservatorio, que se convertiría más adelante en la Gran Orquesta Sinfónica del Conservatorio Nacional.

Así, pues, la oficialización de la música en México se definió durante el porfiriato, en el momento en que el Estado mexicano se decidió a ocupar el papel de difusor y educador que durante la Colonia había acaparado la Iglesia.

Para bien o para mal, la nacionalización del Conservatorio marcó también el principio del papel rector del Estado en el desarrollo de la música, así como la desaparición o el debilitamiento de las iniciativas particulares.

Necesariamente y en contra de los mismos deseos del Estado, consciente de que “ha de ser de naciones grandes y generosas la protección de la música”, el Conservatorio Nacional, situado en la capital de la República, poco pudo hacer por una difusión y formación educativa de verdadero alcance nacional. La cultura se concentraba en la capital y en ella misma se concebían y se agotaban las iniciativas. El estímulo y la educación del talento musical de excepción se hizo mediante el otorgamiento de becas a Europa como en los casos de Ricardo Castro y Julián Carrillo. La “instrucción y fomento del oficio filarmónico” dentro del Conservatorio fueron, sin embargo, lo suficientemente decididos como para producir algunos excelentes músicos y ejecutantes, especialmente durante el periodo de 1883 a 1892. A partir de 1906, siendo ministro de Instrucción Pública Don Justo Sierra, se iniciaron reformas en el Conservatorio Nacional inspiradas en los programas de las escuelas de música europeas de París, Berlín o Londres.

Ricardo Castro (1906-1907), Gustavo Campa, Julián Carrillo (1913), como directores del Conservatorio o fundadores de Orquestas, tuvieron una concepción y una visión necesariamente parciales de las necesidades y posibilidades de la difusión y la enseñanza en un país como México.

No fue sino hasta 1926 y 1928, con la celebración de los Congresos Nacionales de Música, cuando se comenzó a percibir en su complejidad el problema y trascendencia de la enseñanza y la difusión de música en el país.

CARLOS CHÁVEZ

La acción y la obra de Carlos Chávez a partir de su nombramiento como director de la Orquesta Sinfónica de México y del Conservatorio en el año de 1928, marcó un cambio de enfoque y una reforma radical en la concepción de los problemas de la música en México, que culmina con su breve pero innovador ejercicio en la Jefatura del Departamento de Bellas Artes durante el ministerio de Narciso Basols.

En 1933, un selecto equipo del futuro presidente Lázaro Cárdenas esbozó un idealista programa de acción conocido como “Plan Sexenal”. En el aspecto educativo, dicho plan se inspiraba en los planes de estudio soviéticos, aunque el contenido marxista se mezclaba con algunos principios liberales. La vaguedad político-filosófica del Plan Sexenal no le impidió establecer claramente que en lo sucesivo el Estado se convertiría en rector y promotor

de todas y cada una de las manifestaciones de la vida del país. El fomento y la dirección de la educación popular sería una de las más serias preocupaciones del Estado. A partir de las consideraciones del gobierno de Lázaro Cárdenas, la escuela primaria se transformó en una institución social cuya función sería señalada por el Estado, “y proporcionaría una respuesta científica y racional a las cuestiones que deben ser resueltas en el espíritu de los educandos”. En 1934, mediante la implantación del Artículo 3o., se declaró oficialmente que la educación impartida por el Estado sería de carácter socialista. Esa pretendida escuela socialista era la expresión de un socialismo utópico que propugnaba a grandes rasgos por la distribución más racional de la riqueza y la implantación del trabajo comunitario.

En la práctica surgieron diversos tipos de escuelas con características muchas veces contradictorias, que iban desde un socialismo más o menos científico hasta una concepción *sui géneris* de la escuela activa.

Sin embargo, muy en el fondo y siguiendo una vieja propuesta de José Vasconcelos, se trató de convertir a la “escuela en la Iglesia del Estado” y en “matriz de la ideología revolucionaria”.

El exaltado colorido ideológico de cierto radicalismo demagógico tendía a defender lo proletario y lo popular como valor intrínseco, tratando a la vez de enaltecer culturalmente a obreros y campesinos. Dentro de esa coyuntura se insertan las primeras iniciativas de Carlos Chávez como director del Departamento de Bellas Artes, y años después, en 1947, con un contenido ideológico más borroso, como director del Instituto Nacional de Bellas Artes.

En un escrito titulado “Finalidades de las Bellas Artes sujetas a las finalidades de la Educación General y a las necesidades de Bienestar Social y Justicia Social”, Chávez logró extrapolar las ideas del momento al terreno de la música, así como la aprobación oficial que lo presentó como el candidato ideal para ocupar el cargo titular del Departamento de Bellas Artes. Conforme al nuevo tipo ideológico de la escuela primaria mexicana, rechaza el proyecto individualista del siglo XIX y se basa en ideas de educadores tan disímbolos como el francés Sourian o el soviético Pinkevich, y pensadores como Platón, Rousseau y Lenin.

Chávez consideraba la educación artística como un medio para concretar las aspiraciones colectivas hacia una sociedad más justa. El arte sería una recompensa al trabajo y un descanso después de la severa obligación, y se trataría de educar en el arte “tanto a los hijos del pueblo como a los de la burguesía rica”. El arte sería entonces “una práctica educativa que incidiría en los procesos de orden psicológico y físico del educando”; “alertaría los instintos sociales, la simpatía, comprensión, emulación y prosperidad social y tendría

un contenido ético”. Poniendo en un segundo plano el “contenido estético del arte”, Chávez educador no aceptaba en ese momento más ética que la social.

Carlos Chávez distinguía dos formas de enseñanza y difusión indispensables: el conocimiento e interpretación del arte *presentado históricamente* y el ejercicio de la creación artística *en el concepto de la vida presente*.

En el terreno de la práctica, el contenido ético de la música no se haría consciente ni en el jardín de niños ni en la primaria, aunque sí se subrayaría en la escuela secundaria. La verdadera influencia y control estatal se realizaría supervisando y juzgando los textos y el repertorio que se utilizaría en la educación musical, teniendo en cuenta que los contenidos éticos y estéticos eran complementarios.

Los medios de acción de este proyecto de educación y difusión musical se localizarían en los establecimientos de Educación General, en las escuelas encargadas de proporcionar una educación estética a los trabajadores y en la única institución dedicada a la formación de músicos profesionales.

En la práctica, las posibilidades de aplicación de este proyecto se vieron restringidas por la falta de personal docente capacitado, la deficiente difusión pública y, finalmente, la renuncia de Carlos Chávez al puesto por motivos políticos.

Aparte de la instauración de la educación musical en cada una de las escuelas del país, Chávez planteaba la necesidad de formar nuevos públicos amantes de la música y proponía la fundación de una escuela de arte para trabajadores.

Sin embargo, a pesar del virtual abandono del proyecto de 1931 a 1938, se lograron organizar series de conciertos dedicados a los obreros, y más adelante conciertos radiofónicos. Actuando como oficina de extensión educativa y bajo el nombre de Dirección General de Educación Extraescolar, la Secretaría de Educación Pública organizó conciertos para niños, conciertos populares y radiotransmisiones especializadas en música culta.

La década de los años treinta marcó también la aparición de una nueva concepción estética en el terreno de la creación sonora: la Escuela Nacionalista. Ya durante el gobierno de Álvaro Obregón, Carlos Chávez había creado la música del Ballet populista H. P., que ostentaba una extraordinaria escenografía del pintor Diego Rivera. Partituras como *Los Cuatro Soles* (1930), *La Sinfonía India* (1935-1936), dentro del mismo estilo indigenista, hicieron factible la aparición y oficialización del estilo de la llamada “Escuela Mexicana”. *La Sinfonía Proletaria* sobre el corrido de la Revolución (1934), tanto como la *Obertura Republicana* se inscriben dentro de las obras de inclinación popular y contenido social. Durante los mismos años, Candelario Huízar (1883-1970)

apuntalaba el movimiento con obras como *Pueblerinas* (1931), *Surco* (1931), y las sinfonías *Oxpanixtli* (1939) y *Cora* (1942). Daniel Ayala participaba en la búsqueda indigenista con *Tribu* (1935), *Los Yanquis y los Saris* (1937) y la suite de ballet *El Hombre Maya*. Blas Galindo, de una generación posterior, estrenaba en Nueva York sus *Sones Mariachi*, en tanto que Pablo Moncayo (1912-1958), inscrito también en el movimiento nacionalista, realizaba su conocido *Huapango* (1941) y *Tierra de Temporal* (1949).

Silvestre Revueltas (1899-1940), con su talento superior y una gran originalidad creadora constituyó la culminación del movimiento con un catálogo de obras en ocasiones geniales como *Caminos* (1936), *Sensemaya* (1938) y *Cuaauhnahuac* (1930).

Durante el gobierno de Ávila Camacho se vio debilitada la creación nacionalista y se redujeron las iniciativas de apoyo oficial a la educación y a la difusión sonora. Correspondió al gobierno desarrollista y liberal de Miguel Alemán la iniciación de acciones concertadas y la aplicación de disposiciones concretas en el terreno de las artes. Para la administración alemanista, el apoyo a las artes traería consigo “el fortalecimiento del carácter y de la personalidad nacionales, junto con el consiguiente engrandecimiento del patrimonio cultural y la atracción de públicos internacionales”.

Un plan de Bellas Artes realizado por un comité alemanista formuló la ley General de Bellas Artes promulgada en diciembre de 1946, que dio origen a su vez al Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura en enero de 1947. A partir de ese momento, el Estado, todavía sin el lastre burocrático de años posteriores, se resolvió a ejercer una función promotora y estimuladora de las Bellas Artes. Al asumir la organización de la educación artística profesional, tanto como la educación general en las escuelas de educación primaria, segunda enseñanza y normal, el Estado se abocó a realizar un proyecto artístico nacional de gran envergadura por medio de su organismo oficial, especializado y exclusivo.

La dirección de música del Instituto de Bellas Artes se ocuparía de los ramos de la composición e investigación, organizaría concursos y haría encargos a compositores. En el aspecto educativo, se haría responsable de la educación profesional impartida en el Conservatorio Nacional y la Academia de Ópera de Bellas Artes, así como de la educación musical en el renglón escolar y popular por medio de las escuelas nocturnas y los centros de educación artística para trabajadores.

La difusión dirigida y orientada a públicos de paga, trabajadores y escolares, contaría con la Orquesta Nacional de Bellas Artes, la Orquesta de la Ópera, el Coro del Conservatorio, el Coro de Madrigalistas y los mejores

solistas nacionales promovidos por Bellas Artes para actuar en conciertos y recitales ofrecidos a diversos tipos de público.

El plan para la música del sexenio alemanista era amplio, generoso y de proyección nacional. Sin embargo, sus logros en el terreno de la enseñanza se vieron enormemente restringidos, tanto por los limitados presupuestos que le fueron destinados como por las dificultades reales de formar un profesorado especializado capaz de llevar a la práctica un plan tan ambicioso y exhaustivo.

En el año de 1952, el Instituto Nacional de Bellas Artes atendía 60 escuelas primarias de las mil que había en el Distrito Federal y controlaba la instrucción musical elemental en las ciudades de Jalapa, La Paz, Aguascalientes y Querétaro, 19 escuelas normales rurales, 4 normales urbanas, 22 de enseñanzas especiales y algunas escuelas de Oaxaca, Tamaulipas, Michoacán, Hidalgo y Baja California.

Por lo que se refiere a la difusión en provincia habría que destacar el aspecto de misión cultural que tenían los conciertos de Bellas Artes, a menudo llevados a cabo por concertistas dentro de las condiciones materiales menos apropiadas. En el año de 1948 se ofrecieron 37 conciertos en los estados, cantidad que se incrementó hasta llegar a 61 en el año de 1951

Aunque se intentó descentralizar la cultura, sin separar la educación de la creación, fue a través de las actividades llevadas a cabo en la capital donde el Instituto realizó una labor más congruente y continuada. Las ejecuciones de la Orquesta Sinfónica Nacional, cuya subvención en 1948 era de \$180 000 pesos anuales, fue piedra de toque en la formación de un nuevo entusiasta público. Su repertorio durante el sexenio que encabezó Carlos Chávez fue ejemplo de eclecticismo y rigor selectivo; sin insistir demasiado en el conocido repertorio de la época romántica, se añadieron obras de la *etapa* clásica y preclásica. Además, se tocó la música mexicana con amplitud (93 obras de 33 compositores), aceptando un notable margen de experimentación.

La Orquesta Sinfónica Nacional logró interesar al público en la creación contemporánea internacional y local; se escucharon obras de Milhaud, Honegger, Bartok, Prokofiev, Copland y Stravinsky al lado de las mejores producciones de autores mexicanos como Huízar, Ponce, Revueltas, Rolón y Tello. Gracias a su altísimo nivel de ejecución y flexibilidad interpretativa, la Orquesta Sinfónica de México, bajo la dirección de Carlos Chávez, realizó la prolongada hazaña de difundir la música prescindiendo enteramente de un criterio comercial en la selección de programas y públicos.

La Orquesta no fue sólo el gran instrumento encargado de la formación y educación de un público, sino que se convirtió ejemplarmente en el órgano encargado de dar vida y difundir las obras de los autores nacionales.

Para completar esta labor de reconocimiento y difusión de la obra de los compositores mexicanos se hicieron encargos como estímulo a la creación musical. Blas Galindo, Luis Sandi, Jiménez Mabarak, Rodolfo Halffter, Hernández Moncada y Francisco Domínguez fueron algunos de los compositores favorecidos por esta política que incluyó el estreno de algunas óperas como *La mulata de Córdoba* de Moncayo, *Carlota* de Luis Sandi, *Elena* de Hernández Moncada.

Habría de reconocer en su justo valor el significado positivo que para la vida musical de México y su desarrollo futuro tuvieron la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes y sus correspondientes iniciativas, ya que no se trató de un plan aislado sino de un esfuerzo prolongado y coordinado con un radio de acción lo suficientemente amplio para poder denominarse nacional.

Al final del sexenio alemanista, el Conservatorio contaba con 713 alumnos, la escuela nocturna y las secundarias de arte contaban con 573 alumnos, la Academia de la Ópera con 62 alumnos. Se asesoraba la educación musical en 84 escuelas primarias, 43 secundarias, cinco escuelas técnicas y dos normales. Se habían ofrecido 1 078 conciertos en las escuelas de la capital y 88 en las de provincia. Aunque insuficiente, el balance final era positivo por lo que representaba de posibilidades futuras.

Sin embargo, la absorción de las políticas culturales dentro de un solo organismo generó el obvio problema de una concentración excesiva de poder, la exclusión sistemática de aquellas líneas estéticas o pedagógicas en desacuerdo con la verdad oficial. El autoritarismo cultural llevó también como consecuencia escisiones y persecuciones de instituciones y personas.

Las administraciones posteriores al periodo alemanista no tuvieron interés en ampliar o renovar las políticas musicales establecidas, y por lo general se contentaron con seguir sin grandes cambios las directivas iniciadas por Carlos Chávez.

Por los años cincuenta comenzaron a surgir otras alternativas en el renglón de la difusión. La Universidad Autónoma de México con una Orquesta y un público en constante expansión.

Ópera Nacional, A. C., y el intento de establecimiento de la Orquesta Filarmónica dirigida por el rumano Sergio Celebidache señalaron la aparición de otras alternativas culturales, fuera de las políticas musicales oficiales.

En el terreno de la composición, el periodo de fundación del Instituto Nacional de Bellas Artes corresponde paradójicamente a los últimos momentos del nacionalismo oficial. Compositores como Manuel Enríquez (1926), Joaquín Gutiérrez Heras (1927), Francisco Savin y aun compositores egresados del propio Taller de Composición fundado en el Conservatorio por Carlos Chávez en 1960 (como Mario Lavista o Héctor Quintanar), se expresaron

mediante elementos sonoros totalmente alejados del mexicanismo “oficial” ya para entonces totalmente agotado como “escuela”.

El empleo de técnicas más actuales, la experimentación con diversos métodos de composición como el dodecafonismo, condujeron a la música mexicana hacia una actualización estilística, un internacionalismo y una apertura que la escuela “nacional” había perdido de vista definitivamente. Excepciones estimulantes durante esos sexenios estáticos posteriores al gobierno alemanista fueron la labor permanente y educativa de la Orquesta Sinfónica de la Universidad (1960-1969), las series de conciertos de cámara organizados en el auditorio de Medicina y la organización de conciertos de música contemporánea realizados en Bellas Artes de 1965 a 1971.

En términos generales, podría afirmarse que en los regímenes posteriores al alemanismo no se repetiría esa coincidencia de necesidad política y realismo en la solución de los problemas que condujeron a la música hacia un desarrollo más o menos definido con claridad.

En algún escrito de Carlos Chávez se mencionan con precisión señalamientos que adquirirían diversa relevancia en el diseño de las políticas musicales de las administraciones culturales que surgieron a partir de los años sesenta. Por ejemplo:

1. La importancia política de la música como “factor de vinculación nacional”.
2. La trascendencia de su utilización como “instrumento de política internacional”.
3. Los beneficios que la música aportaría a la economía general del país si se le utilizara para el desarrollo de “centros de atractivo turístico universal”.

Alternativamente, pero sin la menor intención de definir una política cultural, se privilegiarían las actividades musicales que coincidieran con alguno de estos tres puntos. Iniciativas como la fundación de orquestas, organización de giras al extranjero, los intercambios internacionales de solistas y orquestas, la institución de festivales, la creación instantánea de orquestas de festival, abundaron en perjuicio de las actividades de base relacionadas ya sea con la educación o la difusión popular.

En el año de 1968, con una profusión nunca antes vista en el país de actividades culturales prestigiosas, se definió el modelo y el signo bajo el cual se desarrollarían la difusión musical tanto en el renglón oficial como en

el de la iniciativa privada. Se rendiría culto a visitantes y orquestas ilustres, se organizarían festivales de tanto prestigio aparente como las jornadas internacionales Casals, o el Festival de las Américas, pero cuya trascendencia resultaría siempre local y circunscrita. En general, se trataría de estimular espectáculos o conciertos que redundaran en una buena publicidad, aunque efímera, para el país o los funcionarios en turno.

En el campo de la política educativa, la acción oficial se tornó cada vez más imprecisa y errática como resultado de la carencia de una infraestructura que posibilitara una vida musical constante, variada y al alcance de las mayorías. También se hizo evidente la imposibilidad de las escuelas de enseñanza profesional de la música para preparar los cuadros básicos indispensables para integrar las orquestas ya existentes o la formación de nuevas orquestas.

Acaso la toma de conciencia, a mediados de los años setenta, de la carencia de una planificación musical educativa, así como de un proyecto coherente de difusión musical y formación de nuevos públicos indujeron al Estado mexicano, esta vez en la persona del presidente Luis Echeverría, a solicitar nuevamente el consejo del creador de las políticas culturales del sexenio alemanista. En esa ocasión, el proyecto que Chávez propuso al Estado resultó parcial, inadecuado, a más de totalitario y centralista. Pedir de la música una “acción unificadora de naturaleza ética y estética” era una demanda absolutamente irrealizable en un país cuya población se había triplicado y –para bien o para mal– presentaba una creciente dispersión cultural. Por otra parte, era imposible e innecesario adaptar, como pretendía Chávez, las últimas corrientes internacionales de la educación a las necesidades educativas en México.

Este criterio en apariencia universal y progresista, ocultaba un autoritarismo que exigía un control absoluto, a más de la desaparición de orquestas, el despido de músicos y el sometimiento de los músicos y las organizaciones no estatales a los fines determinados por el Estado. Se trataba, según consejo de Chávez, de evitar la “pluralidad de criterios” para entronizar una “Autoridad ilustrada y unitaria”. La subsecuente rebelión de los músicos y el rechazo de amplios sectores del medio musical, señaló la distancia entre la concepción autoritaria y simplista y la realidad compleja del país.

Desgraciadamente, tampoco se logró una organización democrática de las fuerzas productivas de la música que realmente influyera en el diseño de las políticas musicales; la recién descubierta solidaridad de los músicos se disolvió en reivindicaciones secundarias y rencillas internas.

Se podría afirmar que durante los últimos años el proyecto cultural en el campo de la música ha evolucionado dentro de un innegable criterio elitis-

ta; aunque el sexenio pasado se inició con intenciones renovadoras, principalmente en lo que respecta a la democratización del consumo artístico. Se intentó llevar a cabo la formación y educación permanente de los públicos populares mediante conciertos gratuitos de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, la Sinfónica Nacional o la del Estado de México y actividades concertísticas promovidas por Fonapas y algunas entidades como Petróleos Mexicanos y algunos gobiernos de los estados.

Sin embargo, es obvio que la nota predominante de las políticas musicales de este régimen de grandes aspiraciones sonoras ha sido el abigarramiento de la oferta musical, la insuficiente distribución de ella y la falta de directivas y finalidades claras en el aspecto educativo y promocional. Como hechos positivos podría señalarse la fundación de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, así como la plena ocupación de las orquestas sinfónicas ya existentes en el país. La OFCM, aunque integrada en su mayoría por músicos importados, nació con la sana intención de ser aprovechada como instrumento de formación y entretenimiento profesional para los instrumentistas mexicanos. Este proyecto se amplió en buena medida. Desgraciadamente, las novedosas programaciones iniciales que incluían con frecuencia obras contemporáneas y mexicanas, fueron sustituidas posteriormente por programaciones menos exigentes.

Esta menor exigencia en la programación no impidió, sin embargo, que la OFCM haya realizado a fines del año 1981, 261 conciertos en la Ciudad de México, 59 en el resto de la República y 54 en el extranjero. Es indiscutible que, sobre todo en el aspecto de la difusión, el balance resulta positivo. Sin embargo, cabría preguntarse si la onerosa proyección internacional de la orquesta en prematuras e injustificadas giras al extranjero tuvo la importancia política y diplomática que sus directivos esperaban.

Aunque en apariencia existió una descentralización en la toma de iniciativas con respecto a la difusión musical, habría que reconocer que durante el sexenio anterior existió una bifurcación de acciones e iniciativas culturales de diversa inspiración. En el centro de estas iniciativas todavía figuró el Instituto Nacional de Bellas Artes, pero su alcance se vio severamente limitado por la explosión demográfica y la insuficiencia de su presupuesto. A su alrededor surgen las iniciativas de otras instituciones como Fonapas y sus centros estatales; el Departamento del Distrito Federal con sus Delegaciones políticas y su dirección de Acción Social y Cultural, así como la acción difusora e independiente de las orquestas de más reciente fundación.

Pero no se trata de analizar concierto por concierto lo realizado en el sexenio 1976-1982, sino de hacer señalamientos positivos y recomendacio-

nes más amplias que evitaran en lo futuro los errores, dispersión y falta de coordinación real que caracterizaron la política cultural del régimen.

Juzgamos que en el aspecto de la educación musical centros como el de *Vida y Movimiento*, con su caudal de actividades y estímulos concomitantes, conciertos, concursos y becas, son alternativas que merecen continuar por lo que representan de innovación en el enfoque de la enseñanza, agilidad de medios e imaginación creativa. Acaso una reestructuración sería conveniente, pero sin perder de vista su verdadero fin que es la formación y perfeccionamiento de los instrumentistas que el país necesita con urgencia.

Habría que reconocer que, en el aspecto educativo-musical, el Instituto Nacional de Bellas Artes perdió en gran medida su capacidad de acción, y si bien existe ahora un Departamento de Música organizado, la herencia tradicional de conflictos políticos que convierte a Bellas Artes en un Ministerio sin poder de acción real o, en el mejor de los casos, en un atractivo premio político, evitó un mejor funcionamiento o una planificación más efectiva y menos efectista.

Además de que el Instituto de Bellas Artes no tiene una influencia decisiva en los planes y programas de educación musical a nivel nacional, habría que señalar que la mayoría de los maestros que imparten la materia no tienen una auténtica formación de maestros de música. Esto ha redundado en una disminución o virtual desaparición de las recomendaciones de Bellas Artes en la educación musical.

Aunque se intentó una reestructuración de la educación musical profesional a nivel nacional por medio de una Comisión Pedagógica que señaló objetivos y metas de planes y programas, en la práctica, la intención renovadora se redujo a una reforma educativa que sólo pudo echarse a andar en las escuelas superiores de Música de México y de Monterrey. Los aspectos positivos y negativos de esta reforma surgirán en el transcurso de su aplicación, ya que sus programas están sujetos a una evaluación constante.

Aun sin un acuerdo que otorgue su definitividad, y surgida de una iniciativa de la Subdirección General de Bellas Artes, la Escuela piloto de Iniciación a la Música y la Danza ofrece uno de los pocos modelos educativos de este sexenio que merecen una aplicación más general, ya que las Escuelas de Iniciación del INBA cumplen únicamente con la labor de sensibilizar, y lo mismo podría decirse de las Casas de Cultura de los diferentes estados de la República.

El ejemplo contrario de la Escuela piloto por su falta absoluta de objetivos y definiciones concretas lo constituyen los Cedarts, Centros de Educación Artística fundados en 1976, convertidos ahora en un insoluble problema político, y que por su misma estructura interna se convierten en verdaderos centros

de impreparación y difusión de un vago concepto del arte, peligroso para el futuro artístico del país. Lo mismo podría decirse de la irresponsable injerencia en la educación artística de organismos descentralizados como el Centro para el Estudio de Medios y Procedimientos Avanzados de la Educación (CEMPAE). La sola publicación de sus libros de texto para los grados de primaria titulados *Expresión y Comunicación*, exponen la incapacidad, desconocimiento de la música y soluciones aberrantes surgidas de un oportunismo político que se cree infalible pero que poco beneficia al desarrollo cultural y artístico del país.

Sólo resta señalar nuevamente, y no por un prurito de crítica negativa, que en lo futuro habrá de prescindirse de extravagancias culturales como el monstruoso Festival Cervantino, ya que este género de acontecimientos que suceden en la periferia de la cultura, benefician –fuera de las transmisiones televisivas– a un número muy reducido de auditorios. Su costo es excesivo y aun su valor como promoción turística es muy dudoso. ¿No hubiera sido preferible una acción cultural y de fondo en el propio estado de Guanajuato, aplicando una mínima parte del presupuesto del Festival a la promoción de una mejor Orquesta del Estado de Guanajuato o al mejoramiento de su Escuela de Música?

En el aspecto de la difusión e investigación de la música mexicana, constituyó un gran avance la creación de un centro *ad hoc* dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes: el Centro Nacional de Información, Difusión e Investigación de la Música Mexicana. Desgraciadamente, su carga administrativa y burocrática le impidieron centrarse plenamente en la difusión de la música de autores mexicanos, con excepción tal vez de algunas interesantes publicaciones y los encargos a compositores surgidos de esa dependencia.

Dada la existencia de este Centro podría pensarse en aumentar su efectividad mediante el aligeramiento del aparato administrativo y una concentración en las labores que requieren menos burocratismo y más especialización, por ejemplo, la investigación histórica de la música mexicana. Obviamente, habrán de descartarse las promociones que otorguen únicamente ventajas políticas a sus dirigentes, pues siguen dejando en el abandono a la música nacional y a los nuevos compositores.

Dentro del panorama general del sexenio 1976-1982 caracterizado por sus metas indefinidas en el aspecto de la difusión, costosas promociones de carácter exhibicionista y deficiente apoyo o franco rechazo a los ejecutantes y compositores nacionales, destaca como una excepción la actual Dirección del Departamento de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México por la aplicación de un amplio y novedoso criterio, tanto en el aspecto de las variadas programaciones de sus conciertos como en el renglón de los estímulos concedidos (premios, concursos) a los intérpretes y compositores mexicanos.

La modernización del criterio y la actitud responsable de los nuevos dirigentes de la difusión musical en la UNAM se ha hecho notar inmediatamente en el equilibrio de la programación de la Filarmónica Universitaria –que incluye una buena dosis de obras importantes y rara vez programadas–, así como en la organización de múltiples conciertos dedicados a la obra de los compositores nacionales.

CONSIDERACIONES GENERALES PARA LA ELABORACIÓN DE UNA POLÍTICA MUSICAL

Por lo general, cuando se ha intentado en México el diseño de una política cultural aplicada a la música, se piensa en una situación abstracta que no toma en cuenta ni la realidad del país ni las transformaciones recientes de la música en sus aspectos técnicos y socioeconómicos.

En el panorama actual del arte y concretamente en el de la música existen nuevas realidades y desarrollos inesperados sin cuyo conocimiento será imposible establecer iniciativas y políticas culturales congruentes. La música no es simplemente, como han pretendido nuestros difusores culturales, una figura inmóvil destinada a ejercer una influencia civilizadora sobre las grandes masas. Es necesario recordar que existe una economía política de la música y que a partir del siglo XIX la música participa de los intercambios de valor; al fijarse el precio de un boleto para una representación, se inició de hecho la comparabilidad de obras y criterios de ejecución para determinar el valor económico y estético de una obra. Existe también un discurso político sobre el arte que moviliza o desmoviliza públicos potenciales, ya que el gusto, la preferencia por determinado tipo de música puede servir como indicador de estatus social.

Aunque el disfrute de la música llamada “cultura” debería trascender las clases sociales, en la práctica actúa como línea demarcadora entre las diferentes clases, ya que la expresión del gusto está en relación directa con las jerarquías sociales y las legitimidades culturales.

Frecuentemente, al organizarse conciertos de divulgación popular, se piensa que su mera gratuidad hará legible cualquier discurso musical a un público poco dispuesto y preparado para recibirlo. Grave error, según a lógica del sistema, el don unilateral no es sino caridad y no puede ser medio de participación y aculturación de una sociedad capitalista.

Es necesario tomar en cuenta también las relaciones entre la música y el dinero, así como la división del trabajo entre los músicos que convierte a algunos pocos en *vedettes* o divas sobreprotegidas y sobrecompensadas, junto a las huestes de músicos-obreros frecuentemente explotados.

Por otra parte, en ese nuevo perfil operacional de la música es necesario tomar en cuenta el papel multiplicador de los medios de comunicación. Como nuevo potencial de fuerzas productivas, los medios de comunicación no son pura y simplemente distribuidores de un mensaje anodino. Los medios de difusión ocupan un papel preponderante en la mercadotecnia y comercialización de la ideología dominante, con el agravante de que efectúan una operación de abstracción, de separación y de abolición del intercambio entre el público y el emisor, generando en el mejor de los casos una simulación de respuesta en el auditorio. Como nos demuestra abundantemente la televisión, cuando la música aparece en un programa, no lo hace la mayoría de las veces para expresarse, sino para ser consumida como un espectáculo o como un producto más. Además, la televisión incluye en un solo circuito a espectadores de todas las clases sociales, por lo que es fácil caer en la ilusión de una cultura homogénea, cuando la verdadera separación y discriminación se ha realizado a nivel de la educación, las conciencias y las predisposiciones socioculturales.

El disco fonográfico participa de un espacio social y cultural radicalmente nuevo, su influencia multiplicadora ha llegado a alterar el concepto mismo de la interpretación sonora. El disco ha creado una nueva estética que descarta el error, la duda y el ruido para exigir la perfección abstracta.

En un principio, la grabación era un subproducto de la representación en vivo, pero actualmente, y cada vez con mayor frecuencia, el recital de un solista famoso se ha convertido en un auxiliar del mercado del disco. Por otra parte, no hay que olvidar que el disco ha convertido a la música en un arte que puede prescindir del consumo colectivo, y por ello cualquier diseño para una política musical exitosa debe tomar en cuenta el inmenso potencial de distribución del disco, así como su bajo costo.

En el aspecto de la educación también existen hechos que deberían tomarse en cuenta antes de proponer un esquema único de formación de músicos profesionales. Los Conservatorios encargados oficialmente de la educación profesional especializada funcionan con una carga de anacronismos. A pesar de sus ventajas institucionales y políticas, están muy lejos de proporcionar una enseñanza adecuada; al estar totalmente divorciados de la música que se produce en el momento, centran de preferencia sus programas de enseñanza instrumental en el repertorio que comprende los siglos clásicos y románticos.

RECOMENDACIONES

Esbozar una política musical efectiva para los próximos 18 años es necesariamente complejo, ya que se debe tomar en cuenta que las diversas fun-

ciones que forman una vida musical equilibrada son inseparables o están imbricadas entre sí. La tarea del solista o del ejecutante es sólo una parte de un todo en donde otras tareas son también de importancia capital. Por lo tanto, se deberá estimular y promover con el mismo interés la pedagogía, la investigación, la experimentación, la composición, la grabación de discos, la publicación de partituras y literatura sobre música, además de la difusión en todos los sectores y mediante todos los medios.

Básicamente, es necesario concebir una basta política general y nacional a tres niveles: el de la educación, la información y la difusión. Obviamente, esta política deberá tender claramente a reducir las desigualdades de oportunidad a lo largo del país en cualquiera de los tres niveles. Para ello es indispensable proporcionar asesoramientos y estímulos que propicien el nacimiento y autogestión de asociaciones de conciertos, grupos de instrumentistas, orquestas y conservatorios o escuelas especializadas en cada estado de la República.

Un gran proyecto cultural de *Trascendencia Nacional* será sólo aquel que permita la flexibilidad e incluya en su seno la variedad de los proyectos regionales.

¿Seguiremos imponiendo un estilo de cultura universal establecida o permitiremos el crecimiento de una sociedad pluricultural?

Como primer paso, será necesario trazar un plano de las necesidades del país y de cada región según imperativos geográficos, demográficos, etnográficos y sociales. Naturalmente, esto evitará la uniformidad de planes, estructuras y proyectos.

Para que la deseada autogestión de los diferentes estados de la República sea posible, será indispensable organizar convenciones o reuniones regionales que determinen el futuro desarrollo musical según los deseos y necesidades particulares de cada región.

Por otro lado, será necesario enriquecer y apoyar prácticas musicales largo tiempo opacadas o explotadas con fines turísticos y comerciales (la música popular o regional, la música citadina y la música de las diferentes etnias).

En el aspecto organizativo es importante evitar tanto la concentración del poder en algunas manos y unas pocas cabezas, como convertirse en colonia de un imperio multinacional del arte. Por otro lado, aunque es importante centrarse en lo nacional, no hay que olvidar los verdaderos intercambios culturales con el conjunto del país y con los demás países.

En el aspecto de la enseñanza resulta indispensable, para obtener resultados óptimos, separar los programas y los fines de los establecimientos especializados en la formación de profesionales de la música, de los pro-

yectos de divulgación y educación general en la música. De esta manera se evitará que las escuelas especializadas como el Conservatorio Nacional de México o la Escuela Nacional dependiente de la Universidad Nacional Autónoma se vean pobladas preferentemente por aficionados o por niños que rara vez encauzarán su futuro hacia la música.

Este deslinde educativo deberá ser motivo del estudio y de las más serias reflexiones. En el momento actual, la Secretaría de Educación Pública decide, desgraciadamente sin un conocimiento a fondo del problema, los programas y planes generales de estudio de música dentro de la enseñanza primaria y secundaria con el resultado adverso entre los educandos que todos conocemos: nulo conocimiento de los fundamentos de la música y poco o nulo interés en la materia. Una asesoría especializada o la fundación de una auténtica escuela normal para maestros de música podría mejorar y poner al día esa enseñanza general de la música que es esencial para un proyecto de desarrollo individual y colectivo.

Al mejorarse la educación general, los establecimientos especializados no tendrán que ejercer el papel de iniciadores o divulgadores para concentrarse en la enseñanza profesional.

LOS CONSERVATORIOS O ESCUELAS REGIONALES

Cada Conservatorio Regional tendría una identidad propia y podría estar incorporado a un sistema general, pero se tendría en cuenta, para su fundación y desarrollo posterior, las necesidades reales de formación de músicos en su entidad correspondiente.

DIFUSIÓN ORQUESTAS-SALAS-REPERTORIOS Y PÚBLICOS

Una difusión plural y que abarque al mayor porcentaje de población no requiere necesariamente erogaciones cuantiosas, sino imaginación, reorganización y redefinición de medios.

Como trabajo previo para restablecer la circulación de auditorios y repertorios, sería aconsejable realizar un perfil de las orquestas subvencionadas por el Estado, así como encuestas que determinen la formación social de sus públicos y sus necesidades culturales concretas.

Además de los medios tradicionales de difusión (como las orquestas y coros), habría que pensar en formaciones no tradicionales y de mayor flexibilidad que permitan abordar todo tipo de repertorio, tanto antiguo como contemporáneo. Para ello, sería interesante fundar consorcios de músicos que

se aparten de las normas de las orquestas del siglo XIX, y que proporcionen los elementos necesarios para las formaciones en constante variación de la música actual.

Sería valioso intentar una modificación de la esclerosada constitución de la orquesta tradicional. A ese respecto es interesante señalar como ejemplo la formación de la recién fundada orquesta de la ciudad de Milán, que con su director Claudio Abado ha resuelto igualar los sueldos de cada músico de la orquesta.

Tomando en cuenta que el contacto con la música se logra por medio del concierto, y recordando que el concierto actual es más conservador que un museo tradicional, sería recomendable cambiar tanto el fondo como el marco y el sentido de la comunicación. Es preferible ir al encuentro de nuevos públicos que satisfacer únicamente a un pequeño grupo.

La cultura europea central es solamente una de las tendencias de interés para un público alerta; bajo una cultura diversificada el público debe ser capaz de confrontar diversas culturas y de juzgar obras diferentes de las establecidas en el repertorio. Una cultura que sólo se nutre de intérpretes de prestigio y obras de museo es una cultura que se extingue.

COMPOSICIÓN

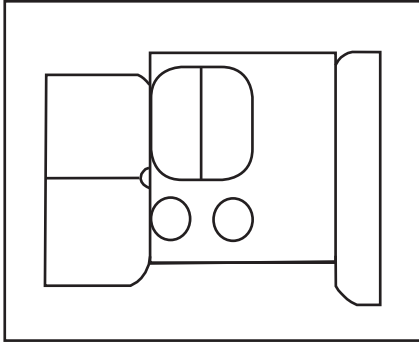
Un proyecto musical razonablemente equilibrado exige una saludable e indispensable dosis de apoyo al compositor actual, así como la posibilidad de difusión de su obra. Es indispensable que a la obra de los compositores mexicanos se le conceda una justa y necesaria exposición frecuente al público. Sin embargo, para propiciar el desarrollo de la composición en México hay que reconocer que no es suficiente que el Estado haga encargos de obras que serán escuchadas públicamente sólo en contadas ocasiones. El dinero puede reavivar y estimular la creación sonora sólo hasta cierto grado; lo que hace falta es la aparición de una presionante necesidad social.

Esta “necesidad social” surgirá en el momento en que los compositores participen activamente en la vida musical, ya que, contrariamente a lo que se piensa, no es el compositor el que debe ser rehabilitado para ser tomado en cuenta en la vida musical, sino la vida musical la que se encontraría renovada al participar en ella los compositores con sus producciones recientes.

Las soluciones al aislamiento y discriminación de los compositores nacionales podrían surgir como resultado de un trabajo colectivo que analizara la relación entre los compositores, los intérpretes y el público, con sus carencias, deficiencias y prejuicios aparentemente insuperables.

En ese sentido, se podrían propiciar encuentros ente el compositor y el público en conciertos donde las obras serían precedidas de una explicación dada por el mismo autor, quien podría fomentar también una discusión al final del concierto.

EL PODER DE LA CULTURA EN LA TELEVISIÓN



Raúl Cremoux*

El compromiso en la búsqueda de una nueva comunicación no debe significar llevar los valores y modelos de élite al pueblo, mucho menos imponer desde arriba una ideología, ni tampoco contraponer a la cultura de élite la cultura popular, lo cual se traduce en una recuperación acrítica de posturas ya desaparecidas y privadas de significado.

M. G. Lutzemberger y S. Bernardi

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

EL PODER DE LA CULTURA EN LA TELEVISIÓN

Cuando en abril de 1983 surge “la alegría cultural del Canal 8 de televisión”, el país cobra conciencia de que los empresarios mexicanos representan el único motor espiritual que puede salvar a la nación de una recurrente crisis de confiabilidad en las instituciones.

Al clamor cada día mayor por parte de la sociedad civil de contar con un auténtico difusor cultural, la empresa Televisa ofrece una respuesta clara, maciza y rotunda: basta ya de quejas infundadas y de críticas malsanas. El espacio recobrado es de una magnitud inconmensurable: académicos, investigadores, artistas, estudiantes y profesionistas olvidados por la constante trivialidad de los recursos baratos, las baladas repetidas y los partidos interminables de fútbol, vuelven sus ojos y esperanzas marchitas al nuevo canal.

La cultura tiene un nuevo mecenas y un perfecto asidero: La Secretaría de Chapultepec 18. Ahí no existe la burocracia ni el papeleo. Todos tienen lugar y alcanzan su propia dimensión dignificada; el mundo cósmico de Carl Sagan, los concursos memorísticos y largos encuentros con los Beatles; las mesas de contrapunto y las entrevistas a músicos y exbanqueros se van alternando con cápsulas informativas sobre la endocrinología del búfalo y el Ballet en dos tiempos. Incluso el formato comercial, con interrupciones sobre anticipos de programas o identificaciones del canal, es respetado celosamente. Con ello la fórmula mercantil adquiere sello de ejemplaridad y traza su estela en el contaminado mundo de la incapaz televisión oficial que, desde la permanente zaga, aguarda el momento de llegar a un acuerdo oficial que le permita observar imitativa y envidiosamente al nuevo espectáculo de la cultura nacional.

¿Qué generó la idea de tal canal cultural-comercial? ¿Cómo se gestó y a qué tipo de intereses responde?

Tratar de dar respuesta a estas interrogantes es el propósito del presente trabajo.

EN EL PRINCIPIO

Los cadáveres de quienes habían luchado por el triunfo de la Revolución estaban aún calientes. No fueron pocos los que murieron envueltos en la conciencia de que su sacrificio era válido en tanto y cuanto la nueva época fuese más justa, más equitativa. Los cañones humeaban y el peso de la realidad impedía, con su abrumadora presencia, la posibilidad del olvido y, también, la de prever el futuro.

El domingo 9 de octubre de 1921, ante los cables serpenteantes y los frágiles muebles que componían una modestísima estación radioemisora, el ingeniero Constantino de Tárnava emitió lo que puede ser considerado el primer programa de radio de la Ciudad de Monterrey y de México.

En 1923 se autorizó, por parte gubernamental, la instalación de transmisores en el país y se creó el Club Central de Radiotelefonía; un poco más tarde, la Liga Nacional de Radio. En 1924, Randal Hodges, agente de ventas de la *Ford* y teniente coronel del ejército estadounidense, propuso a Raúl Azcárraga la compra de un transmisor de radiotelefonía. Éste decidió adquirir el aparato de 50 watts de potencia. En mayo de ese año, Azcárraga fundó la estación CYL equipada con artefactos *Western Electric*. *Sanborns* fue el primer anunciante al patrocinar un programa de complacencias musicales.

Sostener una programación constante era tarea difícil, y el público de la radio sumamente limitado. Para solucionar el problema, Azcárraga le propuso al diario *El Universal* que se responsabilizara de los programas, en tanto que “La Casa de la Radio” –del mismo Azcárraga– se encargaría de la producción y venta de los aparatos receptores. El negocio comenzaba.

En 1925 la *General Electric* instaló su propia estación de radio: la CYJ. Fue en 1929 cuando la estación comercial CYB, del Buen Tono, logró las primeras utilidades. A partir de entonces, las emisoras radiales comenzaron a perfeccionar su posibilidad de ganancias; en este orden de cosas, el punto más alto lo alcanzaría, a principios de los años treinta, la estación XEW. La estación se fundó el 18 de septiembre de ese año con un capital social de 320 mil pesos en oro, siendo su director general Emilio Azcárraga Vidaurreta. El ejemplo norteamericano maravilló al empresario mexicano. A partir de esa fecha inauguró estaciones por todo el país: la XEUW en Veracruz, la XEEFB en Monterrey, la XEE en Durango, la XECZ en San Luis Potosí, la XEAM en Matamoros, la XEBO en Irapuato, la EBH en Hermosillo, la XEP en Ciudad Juárez, la XEBI en Aguascalientes, la XECL en Mexicali, la XEMU en Piedras Negras.

En el año de 1936, titubeante, un nuevo invento busca el invernadero que le proporcione el cuidado necesario para poder crecer —el PRMA, conocido actualmente por sus meras siglas PRI, le acoge temporalmente en la estación radioemisora XEFO—. En aquellos primeros remedos de “cámara”, entre gruesos y estorbosos cables, el asombro inicial fue disminuyendo. Las lámparas fundidas y el estallido de los imperfectos bulbos fueron empequeñeciendo la esperanza. Con los anhelos rotos, aquella televisión de “probeta” fue arrinconada y echada hacia la bodega.

Mientras esto ocurría, Clemente Serna Martínez, gerente de la XET de Monterrey, Nuevo León, se reunía con un grupo de radiodifusores de provincia. Estaban molestos. El motivo era el enorme auge que tenía en esos momentos la emisora XEW en la capital. Los radiodifusores de provincia veían que sus pequeños negocios se empequeñecían aún más con la presencia de la W, que acaparaba recursos humanos, anunciantes, dinero y poder. Luis de la Rosa exhortó a los descontentos para que dieran la batalla desde dentro, es decir, sesionando con los grandes de la B y la W. Así, pues, el 27 de febrero de 1937 se constituyó la Asociación Mexicana de Estaciones Radiofónicas Comerciales (AMERC), teniendo como principal dirigente al propio De la Rosa. Ya constituidos en asociación, los radiodifusores entraron a formar una sección en la Cámara Nacional de Comunicaciones y Transportes. Seis meses después, dicha cámara convoca a elecciones presidenciales, y resulta electo el jefe de la sección de radio: Luis de la Rosa. Durante ese año se puso a discusión y consideración de todas las partes interesadas el Proyecto de la Ley General de Vías de Comunicación. El doctor De la Rosa trabajó junto al abogado de la empresa WEW, José Luis Fernández, para proteger y velar por los intereses jurídicos de sus representados.

Al terminar de la gestión del señor De la Rosa, empiezan a manifestarse los deseos de los radiodifusores de constituir ellos mismos su propia cámara. Las gestiones se inician el primero de abril de 1940 con la formación de la Comisión Consultiva de la Radiodifusión en la antigua sede de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas (SCOP). Dos años más tarde, el 12 de enero de 1942, el Estado reconoció la Cámara de la Industria de la Radio y la Televisión (CIRT), que en 1971 reseñó en su Anuario, bajo el rubro de “La Historia de la Cámara”, los siguiente: “La elemental inquietud de organización y las necesidades propias de la evolución, motivaron a un reducido grupo de radiodifusores, en los años treinta, a constituir una asociación que con el tiempo se transformó en lo que ahora es la CIRT. En la ciudad de México se reunieron con toda inquietud y entusiasmo, en el restaurante *Mannhatan’s*, a los 23 días del mes de febrero de 1937, los se-

ñores: Clemente Serna Martínez, Fernando Pazos Sosa, Roberto Meneses, Mario Bozzano, José Rodríguez, Rodolfo Suárez y José Expedito Martínez, representantes respectivamente de las estaciones XET de Monterrey, XEU de Veracruz, XEJ de Ciudad Juárez, XED de Guadalajara, XETF de Veracruz, XEC de San Luis Potosí y XEFW de Tampico. La reunión tuvo por objeto acordar la fundación de la Asociación Mexicana de Estaciones Radiodifusoras Comerciales (AMERC). La Mesa Directiva procedió a formular las bases iniciales en que se apoyarían las radiodifusoras de los estados: primera, formar un frente de las estaciones comerciales de la provincia; segunda, pugnar por el mejoramiento de las condiciones generales de las mismas; tercera, establecer un intercambio de ideas comerciales y técnicas entre sí. Acto seguido, se acuerda convocar a todas las estaciones radiodifusoras de los estados para que asistan a la primera convención, que tendrá lugar el día 23 del presente año en la Ciudad de México”.

Hacia 1941, Emilio Azcárraga funda Radio Programas de México, cadena de emisoras que inicia sus operaciones encadenando a seis estaciones y que al poco tiempo llegaría a tener más de setenta afiliadas. Éstas se dividieron a su vez en “La Tricolor”, con la XEW a la cabeza, y “La Azul”, con la XEQ como punta de lanza. Ambas funcionaban de manera idéntica a las cadenas estadounidenses: ofrecían programación a sus afiliadas a cambio de tiempo para transmisión de los anuncios comerciales.

En 1945, el inventor de los bulbos electrónicos, Lee de Forest, vino a México y conoció los trabajos de Guillermo González Camarena, quien había colaborado en los fallidos intentos de la XEFO y continuaba experimentando. De Forest lo alentó a seguir adelante y ese mismo año se presentó la primera cámara de televisión construida en México.

El 7 de septiembre de 1946 fue inaugurada la primera estación televisora del país en el laboratorio experimental instalado en la calle de Havre número 74 del Distrito Federal. La emisión comenzó a las 20:30 horas con un programa que fue seguido de breves entrevistas. El invitado de honor fue el general Fernando Ramírez, director de Telecomunicaciones de la SCOP.

Desprovistos de carácter comercial, desde el edificio de la SCOP, se transmitieron, en septiembre de 1948, programas diarios durante lo que se llamó entonces “primera exposición objetiva presidencial”; igual tipo de transmisiones se efectuó en 1949.

Un año después, el primero de septiembre de 1950, con motivo del Cuarto Informe de Gobierno del Presidente Miguel Alemán, nació en México, en forma oficial, la televisión concesionada a Rómulo O’Farril. Ese día los diarios de la capital insertaban un anuncio de tres cuartos de página donde

se leía: “La maravilla de la Televisión, es desde hoy una magnífica realidad en México. La realización de esta deslumbrante maravilla se debe, en México, al esfuerzo de la estación XHTV, Canal 4”, y firmaba Televisión de México, S. A.

LOS PAÑALES ECONÓMICOS

Hace más de tres décadas el continente vivió un triunfalismo en la orientación de su desarrollo, al cual nuestro país no permaneció ajeno. En nuestro territorio se consolidó un tipo de economía bautizada como mixta, la que difícilmente podía ocultar las características propias del capitalismo. Toda una generación de economistas nacionales y extranjeros aseguraban que el problema fundamental de México era la creación de la riqueza. Se decía que una vez creada se procedería a la distribución equitativa de la misma.

Fueron años de regodeo y autosatisfacción en lo que se conoció como el *milagro mexicano*. Para realizarlo, se generaron los estímulos que en palabras de Roger Hansen suenan así: “No ha habido otro sistema político latinoamericano que proporcione más recompensas a sus élites industrial y comercial. Los impuestos y los gastos por salarios que han debido pagar han sido considerablemente bajos y sus utilidades han sido elevadas. Es difícil imaginar, un conjunto de políticas destinadas a recompensar la actividad de los empresarios privados en mayor proporción que las políticas establecidas por el gobierno mexicano a partir de 1946”. Hacia 1950, las cifras más repetidas indicaban que el 62% de la población recibía sólo el 19.8% del ingreso.

Para esas mismas fechas, Albert Meister señalaba que el 10% de la población privilegiada disfrutaba aproximadamente del 40% del ingreso total. El censo agrícola de 1950 mostraba que existían todavía 551 latifundios de 50 mil a 100 mil hectáreas, y que alrededor de 9 600 propiedades disponían de un poco más de 80 millones de hectáreas.

A partir de 1950 hubo una reorientación en la asignación de fondos públicos para la inversión. Las obras de fomento agropecuario que se habían impulsado con carácter prioritario en el régimen cardenista, perdieron importancia. Durante el periodo de 1946 a 1952, la inversión del sector público en todos los renglones del bienestar social fue un promedio de menos del 15% al año. La amplitud de los servicios públicos, la educación gratuita, el seguro social, los servicios de salubridad y asistencia y los subsidios para viviendas y transportes, fueron realizaciones detectadas e incluso alabadas por la mayoría de los comentaristas nacionales y extranjeros que, sin embargo, hacían notar su naturaleza extremadamente limitada cuando se comparan con el

total de los gastos del sector público en la promoción de la infraestructura comercial e industrial.

A fines de la quinta década, el gobierno mexicano acudió repetidas veces y en forma creciente al financiamiento de los gastos del sector público para tratar de cubrir el déficit que iba en aumento. Este modelo de orientación económica obligaba también a que los impuestos permaneciesen estables. Las mejores pruebas estadísticas de que se dispone sugieren que durante el periodo de 1946 a 1950 los salarios reales descendieron, mientras que el ingreso real de los empresarios se elevaba rápidamente.

Otro de los elementos fundamentales que dieron pie a ese modelo de desarrollo fue el supuesto trato preferencial con Estados Unidos de Norteamérica, relación que nada tuvo de especial, pues correspondía a la típica de país colonizado: materias primas sometidas al deterioro de los términos del intercambio: petróleo, café, azúcar, algodón, henequén, cuyos precios están bajo los azares de la coyuntura internacional, mientras que los productos manufacturados tienen precios cada vez mayores.

Ese mismo esquema exigía que se condonaran exenciones del pago de los impuestos principales para periodos que figuraban de cinco a diez años, a las empresas nuevas y a las consideradas como necesarias para el desarrollo industrial de México.

En suma, la política en materia económica y social había auspiciado una sólida minoría empresarial que, ubicada estratégicamente en la cúspide de la sociedad, se vinculaba estrechamente al capital internacional y experimentaba la necesidad de asegurar un mercado interno creciente. Para ello, requería reforzar y ampliar su capacidad divulgadora oral, tanto de ideología como de sensibilización hacia el consumo.

La administración pública veía con buenos ojos tales intentos por afianzar y, sobre todo, legitimar el esquema de desarrollo asignado.

Si bien las estaciones radioemisoras y la casi totalidad de diarios y revistas tenían una tendencia transparente, la exhibición de películas era la verdadera punta de lanza que ilustraba al pueblo cuál debería ser el rumbo a seguir. De 291 películas extranjeras proyectadas en el año de 1950, 228, o sea el 78.35%, provenía de Estados Unidos. Las imágenes en movimiento unidas al sonido acondicionaban el alma de la nación. Llegado el momento tecnológico, ni profesores ni artistas ni obreros ni líderes fueron convocados; el terreno ya estaba fertilizado y listo para que los comerciantes le dieran cabida en el marco que la democracia mercantil requería.

De esta manera, no resulta gratuito que hacia 1951 se otorgue XEW-TV Canal 2 a Emilio Azcárraga y, al año siguiente, XHGC, Canal 5 de televisión

a Guillermo González Camarena. En 1954 se constituyó Telesistema Mexicano, y el 16 de septiembre de ese mismo año ya transmitieron juntos los es 2 y 5, formando una empresa destinada a eliminar una de las leyendas más socorridas del capitalismo: la competencia, para erigir así un monopolio altamente flexible en su operación y desproporcionado en su rendimiento utilitario.

APOYO A LOS EMPRESARIOS

En la década de los cincuenta, la espectacular expansión comercial de los Estados Unidos requiere socios y mercados. México no está de balde. La orientación ideológica de la Revolución demanda que el pueblo sufra la transformación en *público* y ello requiere un modelo de desarrollo donde se enfatiza la necesidad de crear la riqueza, y sólo después, mucho después, tratar de repartirla. Tal empeño supone la condición de apoyar a la clase empresarial; que produzca y, por supuesto, que ablande la conciencia del consumidor para lograr las ventas y ampliar así el mercado. En consecuencia, se otorgan las concesiones para manejar la televisión en todo el país a un solo grupo. Así nacen Canal 3 de Monterrey, Canal 7 de Tampico, Canal 2 de Nuevo Laredo, Canal 3 de Culiacán, y en toda la topografía nacional nacen los erizos electrónicos que deberán formar con rapidez un emporio comercial e ideológico al servicio de un esquema etiquetado como Nacionalista y Revolucionario.

En 1962, la ABC había incorporado a México como afiliado a su red internacional, lo cual deja ver la importancia que en esos años había cobrado ya la difusión electrónica mexicana.

Hasta la década de 1960, la programación estaba en manos de los anunciantes, quienes decidían qué programas requerían patrocinar y los producían o los importaban, siguiendo, en la mayoría de los casos, las mismas líneas que en Estados Unidos: la *Procter And Gambia* y la *Colgate Palmolive* patrocinaban radio y telenovelas en ambos países; la *Kellog's*, programas infantiles; *Coca-Cola*, programas de aventuras.

Hacia fines de la década de 1960 se inició una nueva etapa en el desarrollo de la radio y la televisión en México. Emilio Azcárraga, en búsqueda de mayores beneficios económicos y precisión ideológica, decidió manejar la programación televisiva, de tal suerte que "Televisión" decidiría a los anunciantes el tiempo disponible para sus anuncios comerciales. Esta medida inquietó tanto a las agencias de publicidad como a sus clientes, pero ante la evidencia de que perseguían los mismos fines no les quedó más que aceptar con gusto y pleno acuerdo la nueva disposición.

Por otro lado, los costos de tiempo de transmisión habían aumentado considerablemente, de manera que un solo anunciante ya no podía patrocinar, por sí mismo, ninguna serie o programa.

En 1967 se iniciaron las transmisiones por televisión a color, y un año más tarde se concedió una licencia de transmisión a un grupo de inversionistas que incluía, entre otros, al *Grupo Monterrey*. Así surgió en el Distrito Federal XHTMTV Canal 8. Al mismo tiempo, se le otorgó otra licencia a Francisco Aguirre para la creación de XHDFTV Canal 13, en el que el gobierno mexicano conservó una pequeña participación.

El nuevo Canal 8 estaba destinado a ofrecer una programación espectacular que captara el mayor público posible y, en consecuencia, de anunciantes que durante años habían destinado el gasto publicitario a Telesistema Mexicano. Entre los grandes anunciantes de la época se encontraban *Coca-Cola*, *Pepsi-Cola*, *Compañía Nestlé*, *General Motors de México*, *Ford*, *Cervecería Cuauhtémoc* y *Cigarros El Águila*.

En 1973 se realizó la fusión de los cuatro es comerciales de la capital. El Canal 13 había pasado un año antes a manos del sector público. En la fusión, Telesistema obtuvo las instalaciones del Canal 8 y el Grupo Monterrey quedó con una participación del 25% en el capital social de la nueva empresa: Televisa.

Así, la empresa que controlaba tres es en la capital y más de una cincuenta en la provincia, absorbe a la empresa concesionaria del Canal 8, Televisión Independiente, con todo y sus canales interiores. De esta manera nace un emporio empresarial, con un despliegue de recursos que prácticamente supedita la red federal de microondas a satisfacer sus necesidades siempre en expansión.

En el régimen del presidente Echeverría se da por primera vez un fenómeno que tenía un tibia antecedente inmediato: la administración del presidente Díaz Ordaz había trazado un plan para lograr que las voces de los asesores estatales tuvieran cabida, en forma directa, en los consejos de administración de los empresarios de la televisión; para tal efecto se exigió el cumplimiento del impuesto del 25% sobre las utilidades; ese impuesto sería condonado a las empresas que colocaran el 49% de sus acciones en alguna institución nacional de crédito, en fideicomiso irrevocable. Los intereses particulares, al verse afectados, hicieron todo tipo de presiones hasta obtener que el impuesto del 25% fuese cobrado en tiempo televisivo destinado al Estado. Ese cobro en especie, enmarcado por tantas modalidades y beneficios para el contribuyente, es a tal punto magnánimo que si todos los causantes del

fisco pagásemos de igual manera, la Hacienda mexicana iría con rapidez a la bancarrota.

Con ese antecedente y con algunos sectores de la opinión pública que realizaban una tarea de impugnación a la televisión comercial, surge la primera reacción oficial de envergadura. La encabezan el secretario de Comunicaciones, el subsecretario de Radiodifusión, y son secundados circunstancialmente por algunos políticos profesionales y funcionarios menores. Ante estas presiones públicas, la televisión dio una respuesta inmediata en el año de 1973; su programación fue salpicada por mensajes brevísimos de dudosa manufactura, con materiales filmados por compañías sajonas, con mesas redondas plenas de erudición y verborrea clasista, con emisiones deportivas agotantes, con noticiarios espectaculares, con telenovelas y producciones que se refugiaron en el pasado al rehuir sistemáticamente el presente. En 1972, después de haber recibido la reprobación más fuerte de su corta vida, paradójicamente la televisión comercial se consolida un año después de reagruparse con más fuerza en el monopolio Televisa, cuyas siglas llevan implícito el origen, el desarrollo y la meta: *Televisión –vía– satélite, tele-vi-sa*: para que no quepa la más débil duda, se enarbola hasta el nombre de la dependencia con la tecnología creadora de artefactos para la difusión colectiva supracontinental.

1973 será recordado como el año de la confirmación definitiva de la televisión al servicio del anunciante; 1973 se diferencia del precedente en un movimiento rotatorio que convirtió los señalamientos políticos, las impugnaciones oficiales y los juicios condenatorios en reconocimientos iniciales y abiertos elogios más tarde, evidenciando con ello que el problema de fondo no era tal, sino que radicaba únicamente en una cuestión de matices. 1973 y la nueva empresa televisiva son el prólogo, el nuevo punto de partida, la reorientación, el nuevo aquí y ahora; 1973 es el año en que la mano encuentra a la otra, es la fecha en que, por sobre todos los demás intereses (el minoritario, el de grupo, el familiar), recibe la comprensión, la tolerancia, la seguridad que por momentos pareció negársele; 1973 es arropado por la fructífera espera, por la madura tolerancia, por la exigencia humana radical disminuida; 1973 es el año en que la televisión comercial de México ofreció sin pudor la mutación pública de gigantesca empresa en el más prolífero monopolio de las imágenes y los sonidos del continente hispanoamericano; 1973 es el año en que la fuerza de una corporación privada, anclada en el capital, somete a una administración pública, acalla las voces en desacuerdo y aplasta, hasta hacerla desaparecer, la exigencia toda de una nación que en un momento fugaz quiso ver y oír su propia conciencia.

Si la lógica racional puede ser invocada, sea, pues, para ver la congruencia final del sistema, la totalización de sus componentes atrapados en la red, sólo esporádica y alucinadamente escarpados, para regresar, sin remedio, a tomar su antiguo sitio y reforzar el engranaje.

LOS ÚLTIMOS TIEMPOS

Treinta años después de haber aparecido, de haberse desarrollado tecnológicamente, de producir un gran impacto en la mentalidad del hombre urbano, la televisión en México es vista en términos de simple disponibilidad de medios y de distribuidora de mensajes, evidencia que no es funcional para un desarrollo humanista y democrático. Al crecer desmesuradamente, y sin jerarquía social, y estar enraizada y encaminada en el terreno del lucro, ha establecido imborrables patrones y modelos que, en la actualidad, nulifican cualquier esfuerzo racional que trate de contrarrestar la publicidad que extiende, sin medida ni concierto, las pautas eufóricas del consumo. Mientras subsista la ley de la ganancia limitada únicamente por sus “obstáculos naturales” y la legitimidad de la duplicidad y multiplicidad irracional de productos idénticos, diferenciados sólo por la marca, etiqueta, envase, color y precio; mientras la televisión continúe fortaleciendo el proceso de “desmigajación” social, nada verdaderamente serio e importante se podrá realizar para detener y alterar esas líneas fundamentales.

Sustancialmente basada en la capacidad lucrativa, la televisión concesionada es vista como un asunto propio de los empresarios. Dígalo si no el hecho de alquilar, vender y subastar al mejor postor lo que el Estado considera “un bien Patrimonio de la Nación”.

Así, y debido a los equívocos económicos del Grupo Alfa, en el borde de la bancarrota, el Canal 8 y sus repetidoras pasaron a manos de otros “empresarios”.

Obsérvese el anuncio aparecido en el diario *El Herald de México* el día 27 de abril de 1982.

“LOS SEÑORES ALARCÓN ADQUIRIERON EL 25 POR CIENTO DE TELEvisa”

Compraron el cien por ciento de Canal 8 y sus repetidoras.

Ayer fue efectuada de manera formal la operación mediante la cual los señores Gabriel Alarcón Velázquez y Oscar Alarcón Velázquez, adquirieron el 25 por ciento de las acciones de la empresa Televisa y el 100 por ciento de las acciones del Canal Ocho de este capital y sus repetidoras.

Desde hace varias semanas diversos medios informativos habían aportado algunos datos sobre las negociaciones que se efectuaban entre los señores Alarcón y Televisa, pero fue hasta ayer cuando de manera oficial se cerró la operación.

El paquete de acciones que ahora controlan los señores Alarcón es el que tenía en su poder el Grupo Alfa de Monterrey, el cual de esta manera deja de tener intereses en la empresa televisiva nacional,

Don Gabriel Alarcón Chargoy, director general de *El Heraldo de México*, tiene una importante trayectoria empresarial y al efectuar esta operación reitera su confianza en el futuro del País.

Como hoy es bien sabido, la familia Alarcón sólo estuvo al frente del Canal 8 unos cuantos meses.

Por otra parte, Televisa es propietaria de la compañía Productora de Programas, S. A., cuya función es exportar el material nacional a distintas estaciones televisivas del continente, entre las que se cuentan 8 del Caribe, 15 de Centroamérica y 20 de América del Sur. También tiene participación en el sistema de Cablevisión, S. A., que abarca hasta el momento diversas áreas metropolitanas.

Asimismo, sus intereses televisivos van más allá de los límites nacionales. A partir del 4 de julio de 1976 se integra a la red Univisión, sistema norteamericano para el auditorio de habla española, que, a su vez, se estructura en la *Spanish International Network*, cadena que alcanza al 75% de los 14 millones de telespectadores hispanos. Esta cadena posee el Canal 34 de Los Ángeles, cuyo público potencial es de 3 millones 500 mil espectadores hispanoparlantes. Participa, también, en el organismo internacional OTI (Organización de la Televisión Iberoamericana) que tiene 88 cadenas televisivas afiliadas en 22 países del continente y de España.

Solamente un polo de poder empresarial de tal peso económico y político podía ser un digno socio del Estado en la consecución de metas comunes. Con pompa y orgullo mutuo, el 22 de junio de 1982 se dio a conocer que la Secretaría de Comunicaciones y la empresa Televisa habían construido 71 estaciones terrenas para conducir las señales desde satélites a todo el país. El convenio estipulaba la entrega de tales estaciones a la Secretaría, siempre y cuando el contenido de las emisiones fuera un asunto de la empresa, tal y como corresponde a la democracia mercantil. Sustancialmente, el convenio estuvo basado, como lo expresó el secretario Emilio Mújica Montoya, en la aceptación total del quehacer comercial, ideológico, político y cultural que

realizan los empresarios de la televisión. A mayor abundancia, unos días después, el propio Mújica Montoya y el señor Emilio Azcárraga (hijo), firmaban un nuevo convenio para solicitar conjuntamente a los Estados Unidos la fabricación y lanzamiento de un par de satélites que darán *servicio* a la Nación en los venideros años de 1984 o 1985.

El candado quedó completamente cerrado; de la antinomia trabajo-oocio nació la programación de una televisión entregada, en forma brutal, al capital criollo y a las exigencias de un modelo de desarrollo; de la tolerancia y el ablandamiento de un doloroso movimiento revolucionario, “un bien patrimonio de la nación” es puesto en manos de quienes, sin garantizar una elevada preocupación social, política y moral, han hecho, de un emisor social, la punta de lanza ideológica del colonizador foráneo; programaciones resultantes de una retórica demagógica han logrado producir en el mexicano al hombre aislado, antisolidario de los compañeros de su clase social, desvinculado del acontecer histórico, ajeno a sí mismo.

De una falta de compromiso mínimo con los principios de integridad y respeto, se ha levantado, inconmensurable, una falsa conciencia pública; de la conveniencia rentable de pertenecer a grupos de prepotencia, se ha logrado un sistema aceptado de control social y dominación ideológica; de la utilización técnica, certera y eficaz en el diseño de elaboración y repetición de mensajes, se ha preparado a las conciencias para que inicialmente acepten y más tarde rechacen cualquier posibilidad de alteración sustancial de la actual estructura económica y política; del deliberado impedimento de organización de las clases populares y del temor patológico en quienes ejercen los poderes económicos, se ha consolidado, en beneficio de ellos y en detrimento mayoritario, un injusto sistema globalizado.

EL CANAL MÁS ALEGRE Y EL MÁS CULTO

Es claro observar que ningún orden cultural dado existe como un conjunto de elementos aislados e inorgánicamente conjuntados, como ocurre en Canal 8, sino constituyendo núcleos articulados estructuralmente. Las relaciones que se dan en esa estructura son generalmente de jerarquización, subordinación, convergencia o conflicto. En una sociedad como la mexicana, donde autoridades, instituciones nacionales y organismos supranacionales hablan de la necesidad de integrar a los diversos Méxicos, la denominación “sociedad de dominación” resulta altamente comprensible y aceptada por casi todos. Pues bien, en este tipo de sociedad desigual la cultura dominante es la que corresponde a las cúpulas o élites dominantes. Los núcleos “culturales” son hegemónicos y ejemplarizantes.

El hecho de que la cultura de las clases dominantes sea la cultura que priva, no significa que todos los miembros de esa sociedad se orienten en los términos prefijados unidireccionalmente. Visto de otra manera, la cultura que difunden los empresarios de la televisión es vertical, impuesta. Así, la cultura dominante lo es en tanto que provee al conjunto de la sociedad de un sistema común de orientación junto a otros lineamientos particulares en cada segmento social. En virtud de lo anterior, la cultura dominante dispone de numerosos elementos que le son privativos, que no son diseminados y que conforman un coto cerrado y excluyente de otras participaciones.

En esta medida, la cultura que difunde Canal 8 representa un mecanismo de mantenimiento que incluye la dominación de unos grupos minoritarios sobre otros de dimensiones mucho mayores. Aquí es donde la televisión abre su abanico de posibilidades y expresa socialmente “a todos los gustos”; con ello ejerce clara dominación social y cultural, al mismo tiempo que facilita a la cúpula gubernamental la coartada de estar realizando una tarea anhelada y superior. Aquí precisamente es donde se explica la complicidad de las autoridades universitarias. Cuestionada la Universidad en su nivel técnico y académico, y repudiada su conducta laboral, la cúspide de la pirámide de la rectoría (Soberón–Rivero Serrano) buscó el aplauso generalizado que le permitiera obtener retazos de legitimidad y de utilidad a una sociedad que ya venía preguntándose cada vez más frecuentemente para qué *serviría* la UNAM.

Las primeras semanas de emisión hermanada entre la UNAM y Televisa, enseñan que difunden ciertos campos del conocimiento de contenidos de muy pobre objetivación y escasa formalización. Tales emisiones son proporcionadas como hechos evidentes sin que estén sujetos a cuestionamiento e insertados, además, con la etiqueta de “necesarios” en la cultura de las mayorías,

Al proporcionar las bases de la legitimidad televisiva y universitaria, el Canal 8 se dirige a aquellos grupos sociales proverbialmente olvidados por el afán meramente lucrativo de los primeros 33 años de vida de la empresa y secularmente rechazados por la sociedad para ingresar a la universidad. Hoy, todo el mundo puede sentirse partícipe de la enseñanza universitaria y saberse tomado en cuenta, incluso los exquisitos que, real y objetivamente, encuentran legítimo deleite con el ciclo de películas de Kurosawa o Houston.

Si exceptuamos esos ciclos fílmicos, los campos de contenido ideológico que requieren un complejo y elaborado grado de objetivación artística, formalizada o intelectual, y que a su vez son largos y costosos, son excluidos sistemáticamente de las emisiones de Canal 8, puesto que tal exclusión se apoya en el hecho de que la mayoría de la sociedad civil no dispone de los

elementos formales; justamente, de aquellos que son definitivos para el manejo y control de los recursos de la sociedad: la técnica, la ciencia, el arte, la filosofía, la política. Es en este sentido como las masas dominadas, ajenas a los valores del intelecto, son aprovechadas por la cultura imperante para hacerlas “participar” como clientela, como números de *rating*, como público. Nunca participan esas masas como elaboradores, creadores o autores. Las masas auditoras no tienen así la posibilidad de desarrollarse sino de modo limitado y vicario. Esta condición es reforzada por el propio consorcio televisivo, que ha venido repitiendo desde su fundación en 1950: “tenga más para ser feliz”.

En la superficie como en el fondo el asunto resulta muy claro para todos: para los concesionarios el beneficio es múltiple; fundamentalmente adquieren legitimidad, reconocimiento y lanzan redes sobre segmentos de la población que les impugnaban; para el gobierno es un producto de buen hacer y mejor decir que se atribuye gratuitamente a la obra de rectoría y de orientación social; para el público deseoso de conocer un poco más allá de lo que ofrecía el recetario televisivo puede convertirse en una oportunidad distinta, y para el sistema en el que vivimos el Canal 8 se ha vuelto respiradero de modernización y de participación democrática, entendido esto como el preludeo que, como bandera, tiene el corporativismo. Si alguna duda hubiera, ésta queda cancelada con la formalización y entrega que, de la difusión cultural, ha hecho la administración pública a un consorcio caracterizado hasta la médula por sus grandes servicios a una ideología que ha hecho del dinero un Dios que ayuda y protege solamente a los privilegiados.

LEYES, REGLAMENTOS, DEPENDENCIAS Y MEDIOS DEL ESTADO

<p>PLUTARCO ELÍAS CALLES – 1925</p>	<p>RADIO EDUCACIÓN</p>	<p>“Radio Educación” inicia sus emisiones con el objeto de elevar el nivel cultural de la población. Su programación ha sido interrumpida en tres ocasiones y actualmente se considera un buen organismo estatal de difusión cultural, manejado por la Secretaría de Educación Pública.</p>
<p>PASCUAL ORTIZ RUBIO – 1929</p>	<p>EL NACIONAL</p>	<p>Fundación del periódico “El Nacional”, en el seno del PRI, con el nombre de “El Nacional Revolucionario” . Actualmente cumple adecuadamente su transmisión como órgano de difusión gubernamental. Su fundador y primer director fue Basilio Vadillo.</p>
<p>LÁZARO CÁRDENAS – 1936</p>	<p>DEPARTAMENTO AUTÓNOMO DE PUBLICIDAD Y PROPAGANDA (DAPP)</p>	<p>El DAPP es creado (Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda) para la difusión de la política gubernamental y con miras a explicar la política económica en el extranjero (fundamentalmente petróleo). El DAPP fue creado por el entonces presidente de la República y dependía directamente de él. Contaba también este</p>

<p>LÁZARO CÁRDENAS — 1938</p>	<p>PRODUCTORA E IMPORTADORA DE PAPEL, S. A. (PIPSA)</p>	<p>Departamento con estaciones radiofónicas para llevar a cabo su tarea de difusión. En la época de Ávila Camacho, las funciones de este órgano fueron creciendo y las estaciones de radio desaparecieron una a una, pasando a manos de la iniciativa privada.</p>
<p>LÁZARO CÁRDENAS — 1939</p>	<p>RADIO GOBERNACIÓN</p>	<p>Inició actividades “PIPSA” (Productora e Importadora de Papel, S. A.), organismo estatal que realiza la distribución de papel, que antes era dirigida por monopolios privados. Maneja más de 280 000 toneladas anuales de papel y tiene una capacidad de almacenamiento de 60 000 toneladas, calculándose que tanto producción como almacenaje serán duplicados para 1982. Inicia sus transmisiones Radio Gobernación, más conocida como “La Hora Nacional”, en todas las radiodifusoras de la República los domingos a las 22:00 horas (horario que prevalece) mediante encadenamiento. Su objetivo: difundir programas estatales e información de interés público.</p>
<p>LÁZARO CÁRDENAS — 1940</p>	<p>LEY DE VÍAS GENERALES DE COMUNICACIÓN</p>	<p>Reglamentación a artículos varios de la Ley de Vías Generales de Comunicación relacionados con Radio y Televisión.</p> <p>Artículos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 28, 40, 48, 52, 85, 86, 90, 91, 99, 406 y 526, donde líneas eléctricas, medios de programación, obras, terrenos</p>

<p>MANUEL ÁVILA CAMACHO – 1941</p>	<p>DIRECCIÓN DE CINEMATOGRAFÍA</p>	<p>y aguas quedan sujetos a los poderes federales. El Estado queda en disposición de control de construcción, inspección y vigilancia, concesiones, tarifas e infracciones mediante diversas dependencias gubernamentales, sin privilegiar concesiones de ningún tipo y ayudando económicamente en los casos urgentes de construcción de vías de comunicación. Es creada la Dirección de Cinematografía, como un intento por regular las actividades cinematográficas.</p>
<p>MANUEL ÁVILA CAMACHO – 1943</p>	<p>COMPAÑÍA OPERADORA DE TEATROS S. A. (COTSA)</p>	<p>Se fundó "COTSA", Compañía Operadora de teatros, S. A. Actualmente controla aproximadamente 500 salas en toda la República. Posteriormente se integraron compañías filiales para producción y exhibición.</p>
<p>MANUEL ÁVILA CAMACHO – 1945</p>	<p>PELÍCULAS MEXICANAS, S. A. (PELMEX)</p>	<p>Nace PELMEX, Películas Mexicanas, S. A., encargada de la distribución de películas.</p>
<p>MIGUEL ALEMÁN VALDÉS – 1947</p>	<p>BANCO CINEMATOGRAFICO</p>	<p>Creación del Banco Cinematográfico, que actualmente se encuentra en proceso de liquidación por incosteable. Ha servido para financiar hasta la fecha la producción de películas.</p>

<p>MIGUEL ALEMÁN VALDÉS – 1950</p> <p>MIGUEL ALEMÁN VALDÉS – 1950</p> <p>ADOLFO RUIZ CORTINES – 1956</p> <p>ADOLFO LÓPEZ MATEOS – 1959</p>	<p>ESTUDIOS CHURUBUSCO</p> <p>LABORATORIOS CHURUBUSCO</p> <p>ESTUDIOS AMÉRICA</p> <p>CANAL 11</p>	<p>Se fundaron los Estudios Churubusco Azteca, que desde 1944 pertenecían a la iniciativa privada, para apoyar la producción cinematográfica.</p> <p>Paralelamente a los estudios, se crearon los Laboratorios Churubusco, para procesamiento de películas.</p> <p>Se crearon los Estudios América. Actualmente siguen en funcionamiento aún con baja producción.</p> <p>Inicia sus transmisiones Canal 11, el día 1 de marzo, como medio auxiliar audiovisual del <i>Instituto Politécnico Nacional</i>, para la difusión de programas educativos, culturales y de orientación social.</p>
<p>ADOLFO LÓPEZ MATEOS – 1960</p>	<p>LEY FEDERAL DE RADIO Y TELEVISIÓN</p>	<p>Actualmente es subsidiado por la Secretaría de Educación Pública y es una mezcla de entretenimiento cultural y político. Carece de suficiente apoyo económico.</p> <p>Se pone en vigor, el día 19 de enero, la “Ley Federal de Radio y Televisión”, reiterándose el dominio inalienable e imprescindible de la Nación del medio en que se propongan las ondas electromagnéticas.</p> <p>Radio y Televisión constituyen una actividad de “interés público”, por lo cual el Estado deberá proteger y vigilar el cumplimiento de su función</p>

<p>GUSTAVO DÍAZ ORDAZ</p> <p>— 1968</p>	<p>NOTIMEX</p>	<p>social para el fortalecimiento de la integración nacional:</p> <ul style="list-style-type: none"> • afirmando respeto, • evitando influencias nocivas, • elevando el nivel cultural, • fortaleciendo convicciones nacionales, • difundiendo orientación social, y cívica. <p>Se creó un organismo coordinador, el Consejo Nacional de Radio y TV., integrado por las siguientes Secretarías: Gobernación, Salubridad y Asistencia, Educación Pública y Comunicaciones y Transportes, para el control y vigilancia del interés estatal en el funcionamiento de los medios de comunicación electrónicos: “Las estaciones de radio y TV deberán efectuar transmisiones gratuitas diarias, con duración hasta de 30 minutos continuos o discontinuos, dedicados a difundir temas educativos culturales y de orientación social”.</p> <p>Se fundó NOTIMEX, con el objeto de proporcionar información sobre noticias de procedencia extranjera, y no depender para ello de los grandes monopolios informativos transnacionales. Su objetivo nunca se logró, ya que el interés informativo no depende de la voluntad del emisor. Actualmente colabora en los noticieros de los canales 5 y 13.</p>
---	----------------	---

GUSTAVO DÍAZ ORDAZ	INTELSAT	Se alquila una porción del satélite INTELSAT con el objeto de facilitar transmisiones generadas en el extranjero hacia México.
- 1968		El Estado y la iniciativa privada se unen para su administración. El costo es pagado por el Estado. Hoy en día ya no está en uso el INTELSAT. En 1981 se alquiló un segmento de uno de los satélites domésticos de los Estados Unidos llamado "TRANSPONDER", a cargo también del Estado.
GUSTAVO DÍAZ ORDAZ	MICROONDAS	Televisa, concretamente, instaló en él las estaciones que bajan la señal de TV a 44 retransmisoras que le fueron al mismo tiempo concedidas. Se acordó que en pago a esta concesión, las estaciones de Televisa pasarán a ser propiedad del Estado.
- 1968		La red de microondas es utilizada para 62 estaciones de Televisa y 42 repetidoras de Canal 13 en toda la República.
GUSTAVO DÍAZ ORDAZ	LEY DE INGRESOS DE LA FEDERACIÓN	El costo de este servicio es demasiado alto y generalmente se arregla a través de negociaciones.
-1968		El martes 31 de diciembre, se decreta la "Ley de Ingresos de la Federación" para normar el gravamen sobre ingresos brutos, estableciéndose tal impuesto sobre servicios expresamente declarados de interés público por Ley, en los

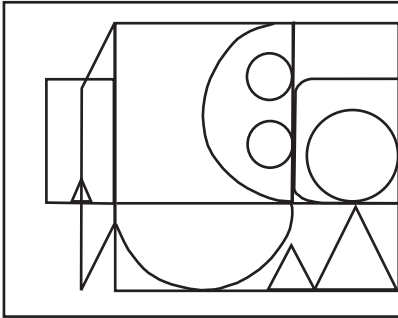
<p>GUSTAVO DÍAZ ORDAZ — 1969</p>	<p>COMISIÓN DE RADIODIFUSIÓN</p>	<p>que están incluidas las empresas que funcionan como concesionarias de estaciones comerciales de Radio y TV. El día 29 de agosto, se realiza el Acuerdo Presidencial para establecer la “Comisión Intersecretarial”, dependiente de la Secretaría de Gobernación.</p>
<p>GUSTAVO DÍAZ ORDAZ — 1969</p>	<p>RADIO MÉXICO</p>	<p>Dicha Comisión queda facultada para el aprovechamiento del tiempo estatal en los medios comerciales, siendo conducto único para ordenar transmisión de programas.</p>
<p>GUSTAVO DÍAZ ORDAZ — 1969</p>	<p>“RADIO D” HOY RADIO DDF</p>	<p>Conforme al acuerdo del pago del 12.5% en tiempo, la Comisión coordinará las transmisiones que el Estado efectúe. Considerando a la Radio como un económico medio de difusión, “Radio México” inicia sus actividades para difundir información internacional, dependiendo directamente de Notimex. Actualmente tiene una cobertura internacional en onda corta con programación informativa cultural nacionalista.</p>
<p>GUSTAVO DÍAZ ORDAZ — 1969</p>	<p>PAGO DE IMPUESTO CON EL 12.5% EN TIEMPO</p>	<p>Adscrita al Departamento del Distrito Federal, “Radio D” XHOSEFM, sale al aire con objetivo social. Su programación es variada: música clásica, popular e instrumental. El martes 1 de julio es publicado el Acuerdo Presidencial que autoriza a la SHYCP a recibir de las concesionarias una nueva modalidad en</p>

<p>LUIS ECHEVERRÍA ÁLVAREZ</p> <p>— 1970</p>	<p>CORTOMETRAJE</p>	<p>el pago del impuesto. Considerándose que el Ejecutivo Federal necesita tiempo de transmisión en medios comerciales de comunicación, se admite el pago de impuesto con 12.5% del tiempo diario de transmisión de cada estación, para realizar en dicho tiempo funciones propias a su cargo, de acuerdo con la “Ley Federal de Radio y Televisión”.</p> <p>Se puntualiza que, cuando el Estado realice campañas de interés colectivo promoviendo el mayor consumo de bienes lo hará en forma genérica, en tanto los medios comerciales se ocuparán de la publicidad y propaganda de marcas, servicios y empresas específicas.</p> <p>Tomando en cuenta las características de cada estación, se notificará al concesionario con razonable anticipación de la utilización de tiempos de transmisión, los que serán distribuidos proporcional y equitativamente en el horario total de transmisiones.</p> <p>En caso de que el permisionario no proporcione los tiempos a que está obligado, el impuesto será cubierto en efectivo, exigiéndose este pago vía procedimiento administrativo de ejecución. Se elaboraron los primeros documentales del “Centro de Producción de Cortometraje”</p>
--	---------------------	--

<p>LUIS ECHEVERRÍA ÁLVAREZ – 1972</p>	<p>TELEVISIÓN CULTURAL DE MÉXICO</p>	<p>TCM (Televisión Cultural de México), sale al aire. Actualmente y desde febrero de 1981, con la razón social de “RV DE LA REPÚBLICA MEXICANA” tiene cobertura nacional con 126 repetidoras.</p>
<p>LUIS ECHEVERRÍA ÁLVAREZ – 1972</p>	<p>CANAL 13</p>	<p>El 12 de octubre de 1968, se fundó la “Corporación Mexicana de Radio y Televisión”, inicialmente con carácter privado. Fue adquirida por el Estado y con la misma razón social en el mes de marzo de 1972.</p>
<p>LUIS ECHEVERRÍA ÁLVAREZ – 1974</p>	<p>REGLAMENTO RELATIVO AL CONTROL DE ALIMENTOS, BEBIDAS Y MEDICAMENTOS</p>	<p>Actualmente cuenta con red de microondas y enlaza a TRM y sus repetidoras en la República. Emitido por la Secretaría de Salubridad y Asistencia con la finalidad de ejercer control a la publicidad relativa a las características de los alimentos y bebidas y a los medicamentos en los medios de difusión. Además le son conferidas a la SSA, las siguientes funciones: autorizar la transmisión de la propaganda de dichos productos, imponer las sanciones correspondientes a su jurisdicción y promover y organizar orientación social a favor de la salud del pueblo.</p>
<p>LUIS ECHEVERRÍA ÁLVAREZ – 1974 – 1975</p>	<p>CONACINE CONACITE II</p>	<p>Se crearon en el área cinematográfica, CONACINE Y CONACITE II; la primera para producción y exhibición cinematográfica (Corporación Nacional</p>

<p>LUIS ECHEVERRÍA ÁLVAREZ – 1975</p> <p>JOSÉ LÓPEZ PORTILLO – 1977</p>	<p>CENTRO DE CAPACITACIÓN CINEMATOGRÁFICA</p> <p>RADIO, TELEVISIÓN Y CINEMATOGRAFÍA</p>	<p>Cinematográfica), y la segunda (Corporación Nacional Cinematográfica Trabajadores y Estado) para producción únicamente.</p> <p>Nace el “Centro de Capacitación Cinematográfica” para el adiestramiento de personal en el área del cine.</p> <p>Se crea RTC (Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía), el día 17 de enero para señalar las líneas directrices en materia administrativa de coordinación, ejecución y producción en radio, televisión y cinematografía estatales, así como para regular normativamente el sector privado.</p>
<p>JOSÉ LÓPEZ PORTILLO – 1977</p>	<p>PRONARTE</p>	<p>Se creó PRONARTE (Productora Nacional de Radio y Televisión) por decreto presidencial del 4 de julio. Forma parte de RTC, y por consiguiente, de la Secretaría de Gobernación. Sus funciones son de producción de programas de Radio y TV para cubrir los tiempos a los que el Estado tiene derecho en las difusoras concesionadas.</p>
<p>JOSÉ LÓPEZ PORTILLO – 1977</p>	<p>ADQUISICIÓN DE RADIODIFUSORAS</p>	<p>El Estado adquiere tres radiodifusoras: XEB (Música ranchera) XRPN (Programación Variada) XEMP (Instrumental)</p>

ESCENARIOS DEL FINANCIAMIENTO CULTURAL Y PROPUESTA



Moisés Ladrón de Guevara*

Una de las posibilidades de dilucidar los problemas básicos de la cultura y de situarlos sobre una base firme dentro del marco de esfuerzos en pro del desarrollo, la ofrece el naciente campo del conocimiento y la praxis social asociados al desarrollo cultural, es decir, la economía del desarrollo cultural... La economía del desarrollo cultural se ocuparía de la base económica y del funcionamiento económico de las instituciones culturales, de las "industrias" de cultura de masas,

* Profesor-investigador del Departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.

del mercado para productos artísticos, del patrocinio de las bellas artes y de las artes del espectáculo; se ocuparía asimismo del análisis de las instituciones culturales, de los recursos humanos en las actividades culturales, de las tendencias económicas de las actividades artísticas y culturales, del gasto público e individual en la cultura y, por último, de la administración de los recursos culturales.

Janus Ziolkowski

ESCENARIOS DEL FINANCIAMIENTO DE LA POLÍTICA CULTURAL: 1982-2002

La concepción política e ideológica de la tarea cultural realizada por el Estado, las propuestas de política cultural y la organización administrativa que propone esta investigación se enfrentan a una gama muy variada de perspectivas financieras cuya determinación se dificulta en tiempos en que el gasto público está sometido a revisiones constantes ocasionadas por una coyuntura económica de cambio acelerado.

Sin embargo, con el objetivo de visualizar los posibles montos que el Estado podría dedicar a la promoción de la cultura y el significado que ellos tendrían, hemos elaborado tres escenarios para el financiamiento de una política cultural.

Es importante señalar que los escenarios están diseñados en función del crecimiento de la población y de distintas posibilidades en cuanto al presupuesto por habitante dedicado a la promoción cultural entre 1982 y el año 2002; estos escenarios presuponen a la vez una reestructuración de los componentes del gasto público con el fin de fortalecer el financiamiento proveniente de recursos propios y disminuir la presencia de fondos fiscales. También se infiere una menor incidencia de los gastos administrativos respecto a las erogaciones en tareas propiamente culturales.

Con estas variables como base, obtuvimos tres alternativas en el presupuesto global dedicado a la cultura y en la proporción del producto interno bruto del país que se destina a la promoción cultural.

Consideramos prioritariamente a la variable demográfica para la elaboración de los escenarios, ya que es determinante del complejo social; es la población quien a la vez genera y recibe la cultura. Al efecto utilizamos la segunda alternativa de las proyecciones elaboradas por el Consejo Nacional de Población.¹ Escogimos la alternativa menos conservadora en cuanto al

¹ Datos básicos sobre la población de México 1980-2002, Secretaría de Programación y Presupuesto y Consejo Nacional de Población, 1981.

crecimiento de la población, por ser la más apegada a la realidad observada en los últimos dos años. Se parte de una tasa de crecimiento anual de 2.7% entre 1980 y 1981 y se llega a una de 2.0% en el quinquenio 1995-2000. Para los años no contemplados por el Consejo Nacional de Población (1992, 1997 y 2002), proyectamos la población entre 1990 y 1992 a una tasa de crecimiento anual de 2.1%; de 1992 a 1997, a una tasa de 2.05% y de 1997 a 2002 a una tasa de 2.0% anual (véanse cuadro 1 y gráfica 1).

El gasto del gobierno mexicano en la cultura de cada ciudadano es sumamente reducido si se compara con el de otros países: menos de una octava parte de lo que se destina en Australia y Nueva Zelanda y en EUA, y menos de una tercera parte de lo que se dedica en Francia. En la óptica de comparaciones internacionales resulta evidente la necesidad de elevar el gasto *per cápita* en promoción cultural en México.²

En la elaboración de los escenarios se consideran tres criterios en cuanto a la evolución del gasto para la promoción cultural por habitante entre 1982 y 2002 (véanse cuadro 1 y gráfica 2):

- Escenario I. No se modifica el gasto *per cápita* calculado para 1982 durante los 20 años considerados.
- Escenario II. El gasto *per cápita* se triplica para el año 2002 y se llega a la relación observada recientemente en Francia.
- Escenario III. Se sextuplica la relación *per cápita* para el año 2002 y se llega entonces a una relación inferior a la encontrada para Australia y Nueva Zelanda y EUA.³

Para conocer la repercusión que los gastos *per cápita* tendrían sobre el gasto público, calculamos el presupuesto anual que se destinaría a cultura y su relación con el producto interno bruto, en cada una de las situaciones hipotéticas, a partir del monto aprobado por el Congreso de la Unión en el

² Véase Armando Labra, "Financiamiento de la Política Cultural"... *op. cit.*

³ No fue posible elaborar un escenario tendencial, ya que únicamente contábamos con información sobre el financiamiento de la promoción cultural en 1981 y en 1982 y, entre estos dos años, el presupuesto anual *per cápita* aumenta en un 37%; proyectar esta tendencia hubiera arrojado resultados absurdos.

presupuesto de Egresos de 1982 (véanse cuadro 1 y gráficas 1, 3 y 4). Utilizamos las estimaciones del producto interno bruto presentadas por Armando Labra en el trabajo anteriormente citado.

Dicho documento apunta que el problema del financiamiento de la promoción cultural no radica únicamente en los montos globales dedicados a ella, sino también en la estructura administrativa del financiamiento y en la distribución en los distintos rubros que abarca la acción cultural. Se desprende que es necesario canalizar más recursos a través de los organismos públicos especializados en cultura y aumentar en forma importante los fondos provenientes de recursos propios. La proporción del presupuesto dedicada a la cultura, recreación y deporte debe ser preponderante; sin embargo, parece necesario incrementar lo relativo a comunicación social.

En los tres escenarios consideramos tanto los montos del financiamiento anual de la acción cultural, como la estructura administrativa de estos fondos y su distribución en los diversos renglones de la promoción cultural.

Escenario I. Aunque el gasto en cultura por habitante permanece constante debido al crecimiento de la población, el presupuesto anual en cultura aumenta, el incremento en el presupuesto es proporcionalmente el mismo que el de la población (52% en el periodo de 20 años). El producto interno bruto es más de tres veces mayor en 2002 que en 1982, por lo que la proporción de éste, destinada a la acción cultural, decrece constantemente hasta ser sólo el 0.12% del producto interno bruto (véanse cuadro 1 y gráficas 2, 3 y 4).

Este escenario cobra particular interés cuando se considera que, aun disminuyendo la proporción del producto interno bruto destinada a la cultura, si la estructura administrativa cambia hacia una estructura más flexible (véase el cuadro 2.1), se logra un mejor aprovechamiento de los fondos: el financiamiento por parte del gobierno federal disminuye aun en términos absolutos y el financiamiento de los organismos públicos a partir de recursos fiscales crece sólo en 38%). El gasto destinado a la comunicación social aumenta en casi un 80%, mientras que el dedicado a la cultura, recreación y deporte únicamente crece en un 34%.

Si bien este primer escenario conlleva una mayor eficacia administrativa del gasto público destinado a la cultura, también es cierto que implica una retracción real del Estado en el espacio cultural; tales circunstancias hacen imposible atender el rezago cultural de los sectores populares y, en cambio, abre cauces mayores a la transculturación comercial, a la dependencia sociocultural y al incumplimiento de la responsabilidad que la Constitución asigna al Estado como garante de la cultura nacional.

Escenario II. El presupuesto *per cápita* crece, hasta llegar a ser tres veces mayor en 2002 que en 1982. Este incremento, aunado al crecimiento de la población, origina que el presupuesto anual en cultura aumente en 355% en los 20 años considerados. Como el producto interno bruto crece, también la proporción de éste dedicada a la promoción cultural se incrementa en 42% (véanse cuadro 1 y gráficas 2, 3 y 4).

Ahora bien, además del incremento en el presupuesto destinado a la acción cultural, el escenario implica cambios en el financiamiento y en la distribución de sus fondos en la estructura administrativa. Se prevé que el financiamiento por parte del gobierno federal aumente en 135%, entre 1982 y 2002, mientras que el financiamiento de los organismos públicos que se encargan de la promoción cultural a partir de recursos propios se incrementa en 850 (véase cuadro 2.2).

En cuanto al destino de los fondos, los dedicados a comunicación social aumentan proporcionalmente más que los destinados a cultura, recreación y deporte (437% y 303%, respectivamente).

Escenario III. Con un presupuesto anual *per cápita* en promoción cultural que aumenta seis veces entre 1982 y 2002, se estima un presupuesto total que aumenta en más de un 800%. Esta cifra parece elevada. Empero, si se toma en cuenta el crecimiento en el producto interno bruto, no lo es tanto. En efecto, en 2002 sólo 0.75% del producto interno bruto estaría destinado a la acción cultural; esta proporción observada en 1982 es de 0.26% (véanse cuadro 1 y gráficas 2, 3 y 4).

Con este importante cambio cuantitativo, las modificaciones en la composición administrativa del financiamiento son considerables, ya que mientras que los fondos provenientes de recursos propios de los organismos públicos son más de 19 veces mayores en 2002 que en 1982, el financiamiento por parte del gobierno federal es casi cinco veces mayor. El gasto destinado a cultura, recreación y deporte se incrementa en un 700% y el destinado a comunicación social en casi un 1000% (véanse cuadros 2.2 y 2.3).

En esta tercera perspectiva el presupuesto obedecería a una decidida acción pública por rescatar y fortalecer la identidad nacional de los mexicanos a partir del ejercicio pleno de las potestades constitucionales e instrumentos administrativos conferidos al Estado. Esencialmente exige asumir al fenómeno cultural como vehículo del proyecto nacional.

Estos tres escenarios exigen la vocación por parte del Estado de replantear el sentido ideológico de la política cultural hacia el beneficio popular.

CUADRO 1

ESCENARIOS DEL PRESUPUESTO DE FINANCIAMIENTO DE LA POLÍTICA CULTURAL: 1982-2002⁴

Años	Población ^a	Presupuesto per cápita ^b			Presupuesto anual en cultura ^c			Producto interno bruto (PIB) ^d	% PIB. Prom. Cult.		
		I	II	III	I	II	III		I	II	III
1981	71 192.6	237	237	237	16.9	16.9	16.9	8 737.9	0.19	0.19	0.19
1982	73 010.6	325	325	325	23.7	23.7	23.7	9 000.0	0.26	0.26	0.26
1983	74 835.9										
1984	76 538.4										
1985	78 248.1										
1986	79 953.9										
1987	81 673.0	325	428	509	26.5	35.0	41.6	11 418.0	0.23	0.31	0.36
1988	83 404.4										
1989	85 147.6										
1990	86 905.9										
1991											
1992	90 594.3	325	563	796	29.4	51.0	72.1	15 571.0	0.19	0.33	0.46
1993											
1994											
1995	96 248.6										
1996											
1997	100 268.8	325	741	1 246	32.6	74.3	124.9	20 838.0	0.16	0.36	0.60
1998											
1999											
2000	106 570.4	325	874	1 630	34.6	93.1	173.7	24 396.6	0.14	0.38	0.71
2001											
2002	110 704.9	325	975	1 950	36.0	107.9	215.9	28 886.8	0.12	0.37	0.75

¹ Población en miles; presupuesto per cápita en pesos de 1982; presupuesto anual y producto interno bruto (PIB) en miles de millones de pesos de 1982.

Fuente: ^a Secretaría de Programación y Presupuesto y Consejo Nacional de Población, "Datos básicos sobre la población de México 1980-2000", 1981. ^b Con base en el presupuesto para promoción cultural en México estimado por A. Labra en "Financiamiento de la política..., op. cit. y en a", calculamos el presupuesto por habitante en 1981 y 1982.

^c Calculado a partir del presupuesto per cápita presentado en ^b y de la población que aparece en ^a.

^d Para 1982 y 1987, las cifras se obtuvieron en: A. Labra, "Financiamiento de la política..., op. cit.; utilizamos las tasas de crecimiento propuestas en dicho documento para calcular el PIB en 1981, 1992, 1997, 2000 y 2002.

**CUADRO 2.1
ESCENARIO I**

PRESUPUESTO EN ACCIÓN CULTURAL, ESTRUCTURA ADMINISTRATIVA Y SU DISTRIBUCIÓN:* 1982-2002

	Estructura administrativa del financiamiento de la acción cultural				Cultura recreación y deporte	Distribución del gasto en acción cultural		
	Gobierno federal	Organismos públicos		Total		Comunicación social	Convenios internacionales	Presupuesto total en acción cultural
		Recursos propios	Recursos fiscales					
1982	11 491.0	5 675.9	6 532.6	12 208.5	17 675.8	6 023.7	-	23 699.5
1987	11 891.6	8 281.6	6 370.5	14 652.1	19 031.9	7 219.9	292.0	26 543.7
1992	11 482.8	11 306.2	6 654.2	17 960.3	20 374.7	8 361.9	706.6	29 443.1
1997	9 874.0	14 892.4	7 821.0	22 713.4	21 898.7	9 580.7	1 108.0	32 587.4
2000	8 658.8	17 317.7	8 658.8	25 976.5	22 859.4	10 390.6	1 385.4	34 635.4
2002	8 994.8	17 989.5	8 994.8	26 984.3	23 746.2	10 793.7	1 439.2	35 979.1

* En millones de pesos de 1982.

Fuente: Cálculos a partir del cuadro 1 y de Armando Labra, *op. cit.*, cuadros 7 y 8.

**CUADRO 2.2
ESCENARIO II**

PRESUPUESTO EN ACCIÓN CULTURAL. ESTRUCTURA ADMINISTRATIVA Y SU DISTRIBUCIÓN:* 1982-2002

	Estructura administrativa del financiamiento de la acción cultural				Cultura recreación y deporte	Distribución del gasto en acción cultural		
	Gobierno federal	Organismos públicos		Total		Comunicación social	Convenios internacionales	Presupuesto total en acción cultural
		Recursos propios	Recursos fiscales					
1982	11 491.0	5 675.9	6 532.6	12 208.5	17 675.8	6 023.7	-	23 699.5
1987	15 660.3	10 906.3	8 389.5	19 295.7	25 063.5	9 508.0	384.5	34 956.0
1992	19 891.8	19 585.8	11 527.0	31 112.8	35 295.2	14 485.3	1 224.1	51 004.6
1997	22 512.7	33 954.7	17 831.8	51 786.5	49 929.0	21 844.0	2 526.2	74 299.2
2000	23 285.6	46 571.3	23 285.6	69 856.9	61 474.1	27 942.8	3 725.7	93 142.5
2002	26 984.3	53 968.7	26 984.3	80 953.0	71 238.6	32 381.2	4 317.5	107 937.3

* En millones de pesos de 1982

Fuente: Cálculos a partir del cuadro 1 y de Armando Labra, *op. cit.*, cuadros 7 y 8.

**CUADRO 2.3
ESCENARIO III**

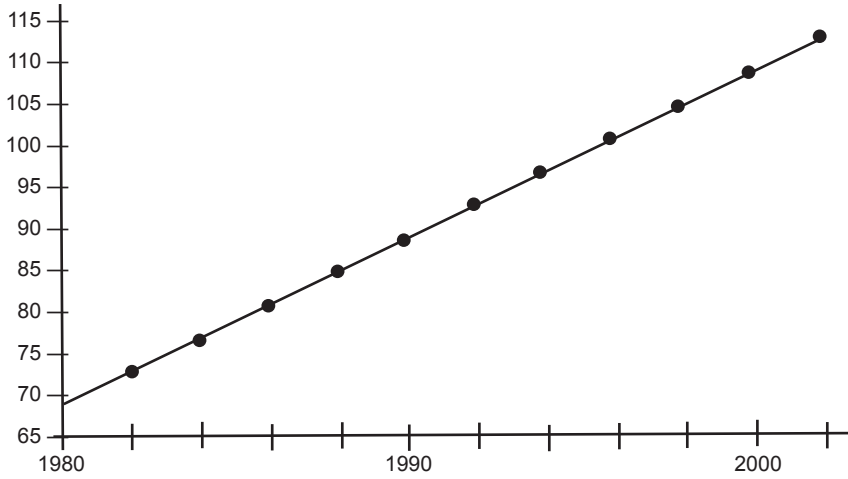
**PRESUPUESTO EN ACCIÓN CULTURAL, ESTRUCTURA ADMINISTRATIVA
Y SU DISTRIBUCIÓN.* 1982-2002**

	Estructura administrativa del financiamiento de la acción cultural				Cultura recreación y deporte	Distribución del gasto en acción cultural		
	Gobierno federal	Organismos públicos		Total		Comunicación social	Convenios internacionales	Presupuesto total en acción cultural
		Recursos propios	Recursos fiscales					
1982	11 491.0	5 675.9	6 532.6	12 208.5	17 675.8	6 023.7	-	23 699.5
1987	18 624.1	12 970.3	9 977.2	22 947.5	29 806.8	11 307.5	457.3	41 571.6
1992	28 124.1	27 691.4	16 297.6	43 989.0	49 902.2	20 480.1	1 730.7	72 113.1
1997	37 855.3	57 095.3	29 984.4	87 079.6	83 956.3	36 730.9	4 247.8	124 934.9
2000	43 427.4	86 854.9	43 427.4	130 282.3	114 648.4	52 112.9	6 948.4	173 709.8
2002	53 968.6	107 937.3	53 968.6	161 905.9	142 477.2	64 762.4	8 635.0	215 874.6

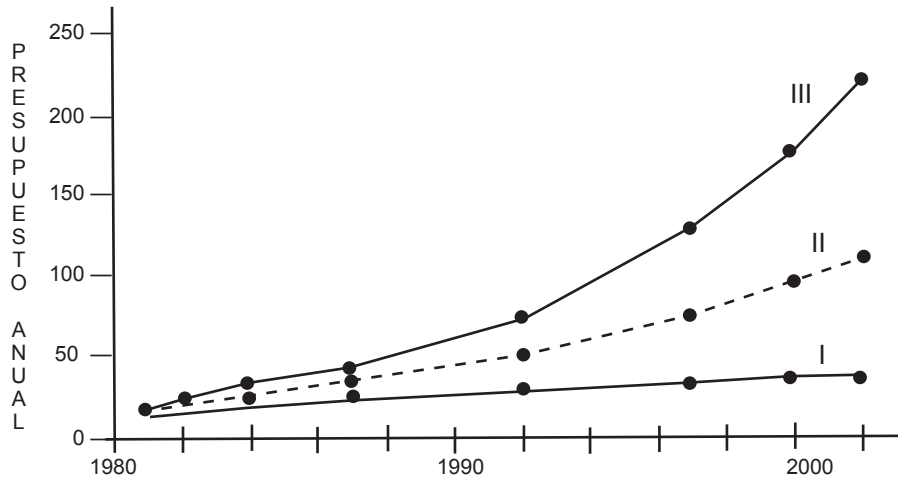
* En millones de pesos de 1982.

Fuente: Cálculos a partir del cuadro 1 y de Armando Labra, *op. cit.*, cuadros 7 y 8.

GRÁFICA 1
CRECIMIENTO DEMOGRÁFICO

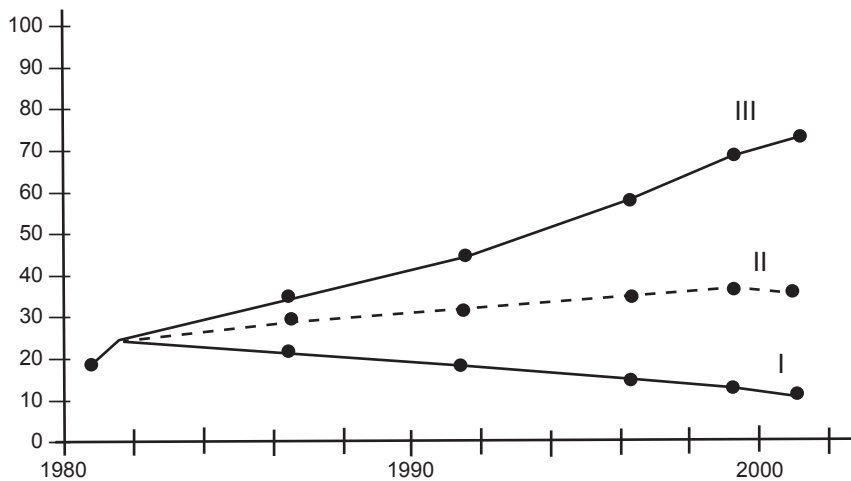


GRÁFICA 2
INVERSIÓN TOTAL



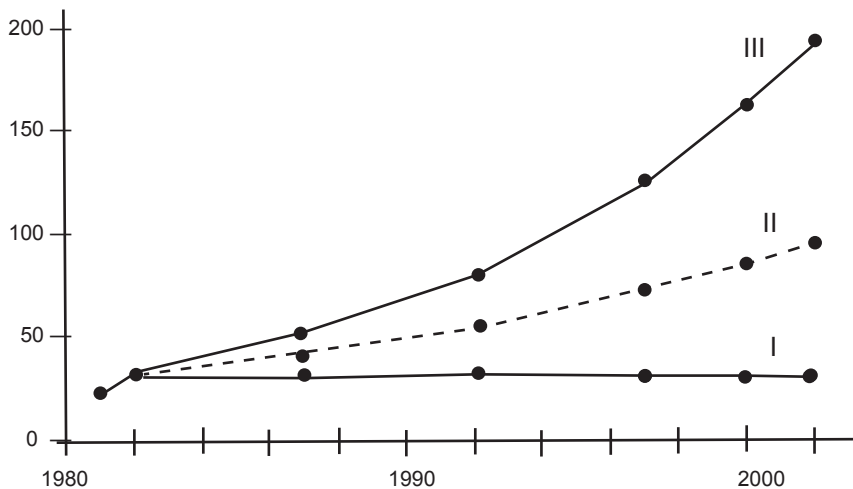
GRÁFICA 3

% PIB. E INV. PROM.



GRÁFICA 4

INV. PROM. CULT. P/C



INTEGRACIÓN DE RECURSOS E INSTITUCIONES PARA EL DESARROLLO CULTURAL NACIONAL

En diversas etapas de este proyecto se ha detectado la falta de coordinación entre las múltiples instancias que, directa o tangencialmente, desarrollan actividades para difundir la cultura, proteger el patrimonio cultural, formar artistas y propiciar la participación de todos los mexicanos en el proceso sociocultural. Asimismo, se ha insistido en que esta situación da origen a un significativo desperdicio de recursos humanos y materiales y de capacidad instalada en espacios socioculturales.

México cuenta con suficiente talento creativo, por lo que consideramos que ha llegado el momento de asimilar las variadas y ricas experiencias en este rubro e integrar su parcialidad en un proyecto integrador que, a manera de institución modelo, dé lugar al surgimiento de una nueva etapa, más plena y más fructífera, en la historia de la cultura en México.

El Estado enfrenta la responsabilidad histórica de reorganizar el quehacer cultural en beneficio del total de la población. No hay otra fuerza social, política o económica que garantice la integración del acervo cultural y su difusión, dentro de los cauces que marca la tradición nacionalista de los mexicanos.

Por ello es importante que el Estado configure un órgano político superior abocado a reunir, fortalecer y transmitir los componentes de la cultura nacional. Es preciso que este órgano realice y promueva acciones que enriquezcan el legado cultural y lo difundan eficazmente entre toda la población; los medios de comunicación social deben contribuir a esta difusión y, así, a fortalecer la identidad política y cultural de los mexicanos.

Parece ineludible la creación de un organismo de la más alta jerarquía que integre de manera eficaz y armónica, con base en la filosofía política del Estado mexicano en materia cultural, la constelación de acciones de promoción cultural, con un enfoque totalmente innovador. Dicha institución tendría los siguientes objetivos:

a) *Coordinar todas las instancias de comunicación social*

En la actualidad, una democracia cultural idónea implica el uso ético de los medios electrónicos de comunicación social en su sentido más amplio. Esto significa que la institución propuesta deberá coordinar, armonizar y supervisar todas las acciones que por estos medios tengan incidencia en la formación cultural de la población.

La consecución de este objetivo se apoyaría en la integración de un sistema de prensa, uno de radiodifusión y otro de televisión. Los tres sistemas abarcarían el ámbito nacional y estarían armónicamente interrelacionados. Su función básica sería la de difundir las más diversas formas de la cultura a toda la población; además, esta red de información y comunicación cultural podría configurar una memoria de la evolución sociocultural del país.

b) *Coordinar las instancias que estimulan la creación y preservación del patrimonio cultural*

La preservación del “patrimonio cultural” no se imita a la conservación de monumentos y obras de arte, lo cual implicaría cierto estatismo, sino que abarca también todo el proceso de creación cultural que va desde la sensibilización hasta la proyección universal de los bienes culturales. Es decir, que abarca el estímulo, creación y recreación, formación, difusión e investigación del proceso cultural. Dicho objetivo se apoyaría en la coordinación horizontal de dos instituciones que tradicionalmente han desarrollado planes y programas en este sentido: el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

c) *Coordinar las instancias que promueven el desarrollo de la niñez y la juventud en sus aspectos deportivos, recreativos y culturales*

Este objetivo sería alcanzado mediante la integración y armonización de organismos dirigidos hacia este sector de la población.

d) *Cuidar la imagen cultural del país en el ámbito internacional*

Esto se lograría por medio de un departamento especializado que, coordinando sus acciones con la Secretaría de Relaciones Exteriores, fundamentara un plan general para propiciar en el exterior la verdadera imagen de los valores culturales nacionales. Este plan se elaboraría con el fin de coordinar

acciones a través de las consejerías culturales o de los convenios internacionales de intercambio cultural, y de acciones directas tales como organización de festivales, exposiciones, ferias, etc., todo ello dentro de un mecanismo de vinculación con la acción cultural interna.

- e) *Fomentar la investigación para propiciar una constante renovación de las políticas culturales*

Esta renovación tendría como base los lineamientos de la filosofía política del Estado en materia cultural y de las necesidades reales de cada contexto sociocultural a nivel local, estatal, regional, rural, urbano y nacional.

Sería necesaria la integración de un departamento de investigación cultural donde especialistas en diversas disciplinas evalúen los resultados de las políticas culturales vigentes, diagnostiquen los procesos socioculturales en los diversos ámbitos, propongan soluciones y diseñen acciones específicas para el desarrollo óptimo del proceso cultural.

- f) *Integrar sistemas nacionales de bibliotecas públicas, museos, centros culturales, salas cinematográficas y locales para teatro, ballet y danza*

Los sistemas estarían vinculados entre sí para lograr un máximo aprovechamiento de los recursos y la más amplia participación ciudadana.

- g) *Integrar un instituto de formación profesional de trabajadores de la cultura*

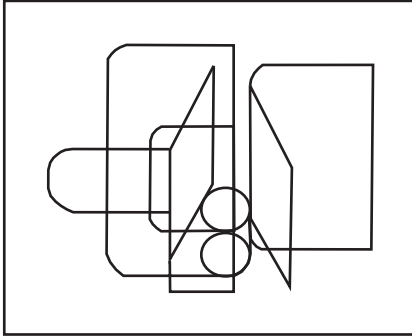
Esto permitiría cubrir la futura demanda de promotores de actividades culturales, administradores de programas culturales, animadores culturales, locutores, productores, adaptadores y guionistas de radio, televisión y cine.

- h) *Poner en práctica un sistema de financiamiento de la cultura*

Este sistema de financiamiento deberá sustentarse cada vez más en recursos propios, abatiendo la porción correspondiente a sus ingresos de origen fiscal. Sería necesaria la creación de un Banco de Desarrollo Cultural, cuyo objetivo sería la generación de recursos financieros para la promoción de la cultura.

Para alcanzar los objetivos propuestos se sugiere la creación de un organismo, a nivel de Secretaría de Estado, encargado de implantar la política que en materia de cultura popular y comunicación social debe realizar el Poder Público.

BIBLIOGRAFÍA



Frecuentemente se considera que la lectura es el fundamento de toda vida cultural. Toda actividad cultural pasa en algún momento por el texto escrito. Pero se trata de una actividad de nivel elevado que exige la adquisición no sólo de automatismos, sino también de posibilidades, de medios de decodificación del significado. No basta con saber leer: hay que comprender lo que se lee.

Hélène Gratiot-Alphandéry

Las acumulaciones culturales son transformaciones sociales.

Carlos Monsiváis

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- I. Artes plásticas.
- II. Arte popular.
- III. Cinematografía.
- IV. Comunicación.
- V. Críticas y orientaciones sobre la lectura.
- VI. Cultura.
- VII. Literatura.
- VIII. Marco jurídico.
- IX. Museología y museografía.
- X. Musicología.
- XI. Política cultural.

ARTES PLÁSTICAS

ACHA, JUAN (1979). *Arte y sociedad en Latinoamérica, el sistema de producción*, Fondo de Cultura Económica, México.

ARENAL DE SIQUEIROS, ANGÉLICA (1975). *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros*, Fondo de Cultura Económica, México.

ARENAL DE SIQUEIROS, ANGÉLICA (1979). *Páginas sueltas con Siqueiros*, Grijalbo, México.

BAYÓN, DAMIÁN *et. al.* (1974). *América Latina en sus artes* UNESCO y Siglo XXI Editores, México.

BERGAMIN, JOSÉ (1942). *Rodríguez Lozano*, Imprenta Universitaria, México.

BEST MAUGARD, ADOLFO (1923). *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, Departamento Editorial de la Secretaría de Educación Pública, México.

BRENNER, ANITA (1929). *Adols beyond altars*, Nueva York.

BRENNER, LEAH (1953). *An artist grows up in México*, The Beechurts Press.

CARDOZA y ARAGÓN, LUIS (1949). *La nube y el reloj*, Imprenta Universitaria, México.

CARDOZA y ARAGÓN, LUIS (1953). *Pintura mexicana contemporánea*, Imprenta Universitaria, México.

CARDOZA y ARAGÓN, LUIS (1971). *José Clemente Orozco, el artista en Nueva York*, Siglo XXI, México.

CARDOZA y ARAGÓN, LUIS (1974). *Pintura contemporánea de México*, Ediciones Era, México.

- COUTO, JOSÉ BERNARDO (1947). *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, Fondo de Cultura Económica, México.
- CROCE, BENEDETTO (1973). *Estética*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- CHARLOT, JEAN (1939). *Art from The mayans to Disney*, Seed and Ward, Nueva York y Londres.
- CHARLOT, JEAN (1964). *Mexican art and the Academy of San Carlos, 1785-1915*, Texas University Press, Austin.
- CHARLOT, JEAN (1963). *Mexican mural Renaissance*, New Haven y Londres, Yale University press.
- DEBROISE, OLIVIER (1979). *Diego de Montparnasse*, Fondo de Cultura Económica, México.
- DÍAZ DE LEÓN, FRANCISCO (1968). *Gahona y Posada, grabadores mexicanos*, Fondo de Cultura Económica, México.
- DIRECCIÓN GENERAL DE DIFUSIÓN CULTURAL (UNAM). (1968). *Tendencias del Arte Abstracto en México*, Departamento de Artes Plásticas-Museo Universitario de Ciencias y Arte-UNAM, México.
- DORFLES, GILLO (1973). *El Kitsch, Antología del mal gusto*, Lumen, Barcelona.
- DORFLES, GILLO (1975). *Las oscilaciones del gusto. El arte de hoy entre la tecnocracia y el consumismo*, Lumen, Barcelona.
- EDER, RITA (1981). *Gironella*, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- ENCINA, JUAN DE LA (1943). *El paisajista José María Velasco*, El Colegio de México, México.
- FERNÁNDEZ, JUSTINO (1937). *El arte moderno en México*, Antigua Librería Robredo, México.

- FERNÁNDEZ, JUSTINO (1952). *Arte Moderno y Contemporáneo de México*, UNAM, México.
- FERNÁNDEZ, JUSTINO (1965). *Textos de Orozco*, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, México.
- FERNÁNDEZ, JUSTINO (1972). *Estética del Arte mexicano*, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, México.
- FERNÁNDEZ, JUSTINO (1975). *Arte mexicano, de sus orígenes a nuestros días*, 4a. ed., Porrúa, México.
- FISCHER, ERNST (1978). *La Necesidad del Arte*, Ediciones Península, Barcelona.
- FLORES GUERRERO, RAÚL (1957). *Cinco pintores mexicanos*, Colección de Arte, UNAM, México.
- FLORES GUERRERO, RAÚL (1958). *Antología de artistas mexicanos del siglo XX*, Buró Interamericano del Arte; boletín 4, mayo, México.
- GARCÍA CANCLINI, NESTOR (1977). *Arte Popular y Sociedad en América Latina*, Grijalbo, México.
- GARCÍA PONCE, JUAN (1968). *Nueve pintores mexicanos*, Era, México.
- GARCÍA PONCE, JUAN (1971). *Vicente Rojo*, UNAM-Dirección General de Publicaciones, México.
- GUERRERO REYES, ÁNGEL (1962). *La pintura mural y la revolución mexicana*, Instituto Jalisciense de Antropología e Historia, Guadalajara, México.
- HADJINICOLAU, NICOS (1979). *Historia del arte y lucha de clases*, Siglo XXI, México.
- KASSNER, LILY (1980). *Notas en torno a la expresividad de la figura humana en cuatro pintores latinoamericanos*, UNAM, México.

- LAZO, AGUSTÍN (s.f.). "Voz de la pintura mexicana", *El hijo pródigo*, vol. 1, núm. 4, México.
- LUNA ARROYO, ANTONIO (1973). *Juan O'Gorman*, Cuadernos populares de pintura mexicana moderna, México.
- MACKINLEY, HELM (1968). *Modern mexican painters*, Dover, Nueva York.
- MEYER, HANNES (1949). *La estampa mexicana, Taller de la Gráfica Popular*, México.
- MORENO SÁNCHEZ, MANUEL (1976). *Notas desde Abraham Ángel*, Ediciones del Estado de México, serie monografías de arte, Toluca, México.
- MURILLO, GERARDO (Dr. Atl). (1922). *Las artes populares en México*, monografía, México.
- MURILLO REVELES, JOSÉ ANTONIO (1963). *José Guadalupe Posada, precursor de la Revolución mexicana*, Instituto Federal de Capacitación del Magisterio, México.
- NAVARRO ACEVES, SALVADOR (1936). *El movimiento artístico en México*, Elan, México.
- OROZCO, JOSÉ CLEMENTE (1982). *Autobiografía*, Era, México.
- REED, ALMA (1955). *Orozco*, Fondo de Cultura Económica, México.
- RODRÍGUEZ, ANTONIO (s.f.). *Pintura mural mexicana*, Fondo de Cultura Económica, México.
- RODRÍGUEZ, ANTONIO (1974). *Siqueiros*, Fondo de Cultura Económica, México.
- RODRÍGUEZ LOZANO, MANUEL (1924). *Abraham Ángel*, monografía, México.
- RODRÍGUEZ LOZANO, MANUEL (1960). *Pensamiento y pintura*, Imprenta Universitaria, México.

- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, IDA (1964). *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, Imprenta Universitaria, México.
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, IDA (1974). *Una década de crítica de arte*, SEP/ Setentas, México.
- SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA (1926). *Las escuelas al aire libre*, monografía, varios autores, SEP, Editorial "Cvltvra", México.
- SUÁREZ, LUIS (1962). *Confesiones de Diego Rivera*, Grijalbo, México.
- SUÁREZ, ORLANDO (1968). *Inventario del muralismo mexicano*, UNAM, México.
- TIBOL, RAQUEL *et al.* (1978). *Diego Rivera, catálogo de la exposición homenaje en el XX aniversario de su muerte*, INBA, México.
- TIBOL, RAQUEL (1964). *Historia general del arte mexicano. Época moderna y contemporánea*, Hermes, México.
- TIBOL, RAQUEL (1974). *Documentos sobre el arte mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México.
- TIBOL, RAQUEL (1979). *Frida Kahlo*, Ediciones de Cultura Popular, México.
- TIBOL, RAQUEL (1980). *José Chávez Morado*, Ediciones de Cultura Popular, México.
- TORRIENTE, LOLO DE LA (1959). *Diego Rivera*, Editorial Renacimiento (2 tomos), México.
- TRABA, MARTHA (1965). *Los cuatro monstruos cardinales*, Era, México.

ARTE POPULAR

- BLANCO, JOSÉ JOAQUÍN (1981). *Función de medianoche*, Era, Serie Crónicas, México.
- FONDO DE LA PLÁSTICA MEXICANA (1974). *Lo efímero del arte popular mexicano*, Fondo de la Plástica mexicana, núm. 2, México.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR (1977). *Arte popular y sociedad en América Latina*, Grijalbo, México.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR (1979). "Artesanías e identidad cultural", en revista *Culturas*, vol. VI, núm. 2, UNESCO.
- MARTÍNEZ PEÑALOSA, PORFIRIO *et al.* (s. f.). *Arte popular mexicano*, Hertero, Cuarenta siglos de plástica mexicana, México.
- MONSIVÁIS, CARLOS (1979). *Amor perdido*, Era, 6a. ed., Biblioteca Era, México.
- MONSIVÁIS, CARLOS (1980). *A ustedes les consta*, Antología de la crónica en México, Era, Crónicas, México.
- MONSIVÁIS, CARLOS (1980). *Días de guardar*, Era, 8a. ed., México.
- NOVELO, VICTORIA (1976). *Artesanías y capitalismo en México*, Centro de Investigaciones Superiores del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- POUJOL, G. y R. LABOURIE (1979). *Les cultures populaires*, Institut National d'Education Populaire, Sciences de l'homme, Privat, París.
- REVISTA MEXICANA DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES (1979). *Cultura popular*, UNAM, enero-junio, núms. 95-96, México.

RUBIN DE LA BORBOLLA, DANIEL F. (1974). *Arte popular mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México.

VALLEJO CARPINTERO, ALFONSO (s.f.). "Cultura popular", en *Comunicación educativa*, II.

CINEMATOGRAFÍA

AYALA BLANCO, JORGE (1974). *La búsqueda del cine mexicano* (1968-1972), Cuadernos de Cine, núm. 22 (2 vols. y fotos), Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, México.

AYALA BLANCO, JORGE (1979). *La aventura del cine mexicano*, cine club Era, Era, 2a. ed., México.

AYALA BLANCO, JORGE (1981). *Falaces fenómenos filmicos*, Cuadernos de Correspondencia (2 vols.), UAM, Unidad Iztapalapa, Contraste, México.

BRESSON, ROBERT (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*, Era (Ensayo), México.

COMUNICACIÓN Y CULTURA (1978). *El cine en América Latina, La comunicación masiva en el proceso político latinoamericano*, Nueva Imagen, núm. 5, marzo, México.

CUADERNOS DE COMUNICACIÓN (1981). *El cine mexicano que hemos visto todos*, núm. 76, diciembre, México.

GALINDO, ALEJANDRO (1978). *Verdad y mentira del cine mexicano*, Kátum, 2a. ed., México.

GARCÍA RIERA, EMILIO (1969-1978). *Historia documental del cine mexicano. Época sonora*, Era, 9 vols., México.

JARVIE, I. C. (1974). *Sociología del cine*, Guadarrama, Colección Universitaria de Bolsillo, Punto Omega, Madrid.

REYES, AURELIO DE LOS (1973). *Los orígenes del cine mexicano*, Cuadernos de Cine, núm. 21, UNAM, México.

SÁNCHEZ, ALBERTO RUY (1981). *Mitología de un cine en crisis*, Premiá Editora de Libros, S. A., México.

SANJINES, JORGE y GRUPO UKAMAU, (1980). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, Siglo XXI, 2a. ed., México.

COMUNICACIÓN

- ÁLVAREZ BARAJAS, ENRIQUE *et al.* (1976). *Ciencias de la Comunicación*, UNAM (Las humanidades en el siglo XX, 2), México.
- BLAKE REED, H. y EDWIN O. HAROLDSEN (1977). *Taxonomía de conceptos de la comunicación*, Nuevomar, México.
- COORDINACIÓN GENERAL DE COMUNICACIÓN SOCIAL (1981). “Políticas y Sistemas Nacionales de Comunicación Social”, en *Aportes de Comunicación Social*, 1, Presidencia de la República, México.
- COORDINACIÓN GENERAL DE COMUNICACIÓN SOCIAL (1981). “Condiciones Históricas de la Comunicación Social”, en *Aportes de Comunicación Social*, 2, Presidencia de la República, septiembre, México.
- COMUNICACIÓN E IDEOLOGÍA (1975). *Dependencia y liberación de los medios*, núm. 3, México.
- COMUNICACIÓN Y CULTURA (1974). *La comunicación masiva en el proceso latinoamericano*, núm. 3, Galerna, Argentina.
- COMUNICACIÓN Y CULTURA (1975). *La comunicación masiva en el proceso latinoamericano*, núm. 4, Galerna, Argentina.
- COMUNICACIÓN Y CULTURA (1978). *La comunicación masiva en el proceso latinoamericano*, núm. 2, 2a. ed., Nueva Imagen, México.
- COMUNICACIÓN Y CULTURA (1979). “El imperialismo cultural”, en *La comunicación masiva en el proceso político latinoamericano*, Nueva Imagen, núm. 6, México.
- COMUNICACIÓN Y CULTURA (1982). “Los límites del debate internacional sobre comunicación”, en *La comunicación masiva en el proceso*

- político latinoamericano*, Casa Abierta al Tiempo núm. 7, febrero, UAM-Xochimilco, México.
- COMMUNICATIONS (1976). "La bande dessinée et son discours", núm. 24, Activités du CETSAS 1974-1975, Francia.
- CUADERNOS DE COMUNICACIÓN (1981). "Revolución en TV, Satélite directo a casa", núm. 74, octubre, México.
- CUADERNOS DE COMUNICACIÓN (1982). "Publicación mensual de CAMSA", núm. 78, febrero, México.
- DENITTO, DENNIS, HOLT, RINEHART y WINSTON (eds.). (1971). *Media for our time an Anthology*, The City College of New York, EUA.
- DUMONT, J. y J. BAPTISTE B. (dirs.). (1971). "La Communication et les mass media", en *Les dictionnaires marabout université*, Centre d'Etude et de Promotion de la Lecture, París.
- ECHEVERRÍA, R. y F. CASTILLO (1973). *Ideología y medios de comunicación*, Amorrortu Editores, Centro de Estudios de Realidad Nacional, Argentina.
- ENZENSBERGER HANS MAGNUS (1981). *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*, Cuadernos Anagrama 35 (Serie Comunicación), Anagrama, 3a. ed., Madrid.
- ESCARPIT, ROBERT (1976). *Theorie Generale de l'information et de la communication*, Classiques Hachete, París.
- ESTEVA, GUSTAVO (1979). *El Estado y la comunicación*, Ediciones Nueva Política, México.
- GARRETON, M. A. et al. (1976). *Cultura y comunicación de masa*, Laia, Barcelona.
- GODED, JAIME (1976). *Antología sobre la comunicación humana*, Lecturas Universitarias núm. 25, Colegio de Ciencia y Humanidades/Dirección General de Publicaciones-UNAM, México.

- GREIMAS, A. G. *et al.* (1976). *Lingüística y comunicación*, Visión, Buenos Aires.
- GUEROULT, MARCIAL (“Introducción”). (1975). *El concepto de información en la ciencia contemporánea, Coloquios de Royaumont*, Siglo XXI, 3a. ed., México.
- GUMPERZ, JOHN J. y ADRIAN BENNET (1981). *Lenguaje y cultura*, Anagrama, tomo 2, Barcelona.
- GURRAN, JAMES *et al.* (1981). *Sociedad y comunicación de masas*, Fondo de Cultura Económica, México.
- LADRIERE, JEAN (1978). “La ciencia y la tecnología frente a las culturas”, en *El reto de la racionalidad*, Sígueme/UNESCO, Salamanca.
- LEACH, EDMUND (1976). *Culture and Communication*, Cambridge University Press, Cambridge.
- LIBERMAN, DAVID (1976). *Lingüística, interacción comunicativa y proceso psicoanalítico*, Nueva Visión, Colección Psicología Contemporánea (2 tomos), Argentina.
- MACBRIDE, SEAN *et al.* (1980). *Un solo mundo, voces múltiples. Comunicación e información en nuestro tiempo*, UNESCO/Fondo de Cultura Económica, México.
- MCLUHAN, MARSHALL (1964). *Understanding media: The extensions of man, A signet book*, The New American Library, Nueva York.
- MCLUHAN, MARSHALL (1967). *Quentin Fiore the medium is the massage, An Inventory of effects*, Bantam Books, EUA.
- MARTINET, ANDRE (dir.). (1973). *TLE: Tratado del lenguaje, El lenguaje, La comunicación*, Nueva Visión, Buenos Aires.

- MATTELART, ARMAND y JEAN MARIE PIEMME (1981). *La televisión alternativa*, Cuadernos Anagrama 163, Serie Comunicación, Anagrama, Madrid.
- MATTELART, ARMAND (1973). *La comunicación masiva en el proceso de liberación*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- MILLER, GEORGE (1969). *Lenguaje y comunicación*, McGrawHill Book Company, Inc., Argentina.
- MORTENSEN, DAVID (1978). *Comunicación: El sistema sociocultural*, Tres Tiempos, Argentina.
- PAOLI, ANTONIO (1980). *Comunicación sociológica, conceptos*, Edicol, 2a. ed., México.
- REVISTA INTERNACIONAL DE CIENCIAS SOCIALES (1980). "Dilemas de la comunicación: ¿Tecnología contra comunidades?", vol. XXXII, núm. 2, UNESCO.
- RIVERA PORTO, EDUARDO (s.f.). *Las computadoras en los estudios del futuro (Informática para la prospectiva). Sobre la prospectiva y las computadoras en los estudios del futuro*, Fundación J. Barros Sierra, México.
- SMITH, ALFRED G. (comp.). (1972). *Comunicación y cultura. La teoría de la comunicación humana*, Nueva Visión, Argentina.
- STEPHENSON, WILLIAM (1967). *The play theory of mass communication*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, EUA.
- THIBAUT LAULAN, A. M. (1973). *Imagen y comunicación*, Fernando Torres, Editor, Valencia.
- TOUSSAINT, FLORENCE (1975). *Crítica de la Información de masas*, ANUIES, México.

WILLIAMS, RAYMON D (1974). *Televisión: Technology and Cultural Form*,
Fonotana/Collins.

ZEA, LEOPOLDO (1981). *Sentido de la difusión cultural latinoamericana*,
UNAM, México.

CRÍTICAS Y ORIENTACIONES SOBRE LA LECTURA

ALBORNOZ, HUGO (1964). *Los libros de texto en las escuelas primarias de América*, Panamericana, Washington.

ÁLVAREZ CONSTANTINO, HIGILIO (1975). *La magia de los cómics coloniza nuestra cultura*, Trabajo recepcional presentado ante la Academia Mexicana de la Educación, México.

ARBUTHNOT, MAY HILL y ZENA STHERLAND (1972). *Children and Books*, 4, Glenview, Ill, Scott, Foresman and Co.

BAMBERGER, RICHARD (1975). *La promoción de la lectura*, Promoción cultural, S. A./UNESCO, Barcelona.

BARTO, AGNIA (1975). *The training of specialist for the production of books for children in Russia*, Bookbird (Dortmund), vol. 13, núm. 1.

BEINILICH, ALEXANDER (1968). "On the literary development of Children and adolescents", en *Bookbird Quarterly*, vol. VI, núm. 1, Viena.

BRAUNER, A. (1951). *Nos livres d'enfants ont menti*, Sabri, París.

BURNET, MARY (1965). *A B C of literacy*, UNESCO, París.

DANIELS, LES (1971). *Comix, A History of Comic Book in América*, Crow Publishers, Bonanza Books, Nueva York.

DESPIRETTE, JANINE (1972). *Enfants d'aujourd'hui, livres d'aujourd'hui*, colección "E3", núm. 21, Casterman, París.

- ESCARPIT, DENISE (1974). *Les exigences de l'image*, Colección "Lecture en Liberté", Magnard, París.
- GAMARRA, PIERRE (1974). *La lecture: pour quoi faire? Le livre et l'enfant*, Colección "Orientations/E3", Casterman, París.
- GUBERN, ROMAN (1972). *El lenguaje de los cómics*, Península (col. de Bolsillo, núm. 195), Barcelona.
- HELD, JACQUELINE ("Presentación"). (1974). *Le centre culturel et la lecture des enfants*, Colección "Lecture en Liberté", Magnard, París.
- HERNER, IRENE (1974). *Tarzán el hombre mito*, SEP-Setentas, núm. 139, México.
- HERNER, IRENE (1979). *Mitos y monitos, historietas y fotonovelas en México*, UNAM/Nueva Imagen, México.
- INTERNATIONAL BUREAU OF EDUCATION (1964). *Literacy and education for adults: 27th. international conference on public education*, UNESCO, Geneva, París.
- JOLIBERT, J. y R. GLOTON (dirs.). (1978). *El poder de Leer*, GFEN (Groupe Francais d'Education Nouvelle), Colección Hombre y Sociedad, serie de renovación pedagógica, Gedisa, Barcelona.
- MAREUIL, ANDRÉ (1971). *Litterature et jeunesse d'aujourd'hui*, Flammarion, París.
- MATTELART, ARMAND y ARIEL DORMAN (1972). *Para leer el pato Donald*, 6a. ed., Siglo XXI, Buenos Aires, Argentina.
- PELLOWSKI, ANNE (1980). *A la medida los libros para niños en los países en desarrollo*, UNESCO.
- PEÑALOSA, FERNANDO (1957). *The Mexican Book industry*, Scarecrow, Nueva York.
- PHLLIPS, H. M. (1970). *Literacy and development*, UNESCO, París.

- PINGAUD, B. y J. C. BARREAU (1982). *Pour une politique nouvelle du livre et de la lecture*, Rapports au Ministre de la Culture, S. Dalloz, París.
- PROGRAMAS PRIORITARIOS DEL SECTOR EDUCATIVO (s. f.). *Promover el hábito de la lectura*, SEP, México,
- RESNICK, LAUREN B. y BETTY H. ROBINSON (1974). *Motivational aspects of the literacy problem*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, Learning Research and Development Center.
- STAIGER, RALPH C. (1979). *Caminos que llevan a la lectura*, UNESCO.
- TAUBERT, SIGFRED (1966). *Bibliopola, pictures and texts about the book trade* (2 vols.). Ernst Hauswdehl & Co., Hamburgo.
- TABAU, VON (1971). *Dibujando historietas*, Ediciones Ceac, S. A., Barcelona.
- UNESCO (1973). *Libros para todos. Un programa de acción*, UNESCO, París.
- VEROT, MARGUERITE (1954). *Les enfants et les livres*, Editions Sabri, París.
- WATTS, LYNNE y JOHN NISBET (1974). *Legibility in children's book: a review of research*, NFER, Windsor, Reino Unido.

CULTURA

- ADORNO, THEODOR W. (1965). "La industria cultural", en *Revista Mexicana de Literatura*, enero-febrero, México.
- ADORNO, THEODOR W. (1962). *Einleitung in die Musiksichologie*, Suhrkamp.
- ADORNO, THEODOR W. (1967). *La industria cultural*, Galerna, Argentina.
- ADORNO, THEODOR W. (1972). *Filosofía y superstición*, Alianza Taurus, Madrid.
- ADORNO, T. W. et al. (1974). *Industria cultural y sociedad de masas*, Monte Ávila Editores, C. A., Venezuela.
- ADORNO, THEODOR W. y EDGAR MORIN (1967). *La industria cultural*, Ed. Galerna, Argentina.
- AGOSTI, HÉCTOR P. (1981). *Ideología y cultura*, Cartago, México.
- AGUILAR CAMÍN, HÉCTOR et al. (1976). *En torno a la cultura nacional*, Instituto Nacional Indigenista (221 ilustraciones), col. SEP/INI, Serie de Antropología Social, núm. 51, SEP, México.
- AGILERA, CARMEN (1977). *El arte oficial tenocha. Su significación social*, UNAM, México.
- AGUIRRE BELTRÁN, GONZALO (1957). *El proceso de aculturación*, UNAM, México.
- AGUIRRE BELTRÁN, GONZALO (1967). *Regiones de refugio*, Instituto Indigenista Interamericano, México.
- ARDILES, OSVALDO et al (1975). *Cultura popular, filosofía de la liberación*, Fernando García Cambeiro, Buenos Aires.

- AZIZ NASSIF, ALBERTO (s. f.). *La cultura subalterna en México. Una aproximación teórica*, Cuadernos de estudio, núm. 4, Centro de Estudios Ecuménicos, A. C., México.
- BATE, LUIS F. (1978). *Sociedad, formación económico social y cultura*, Ediciones de Cultura Popular, México.
- BEJAR NAVARRO, RAÚL (1979). *El mexicano, aspectos culturales y psico-sociales*, UNAM, México.
- BENÍTEZ, FERNANDO (1977-1978). *Lázaro Cárdenas y la revolución mexicana*, tomo 1: *El porfirismo*, tomo 2: *El caudillismo*, tomo 3: *El cardenismo*, Fondo de Cultura Económica, México.
- BENÍTEZ, FERNANDO (1967-1972). *Los indios de México*, Era, 3 vols., México.
- BLANCO, JOSÉ JOAQUÍN (1975). "Fórmulas de la Cultura Populista", en *Textos*, 9-10, Departamento de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco, México.
- BLANCO, JOSÉ JOAQUÍN (1980). *Se llamaba Vasconcelos*, Fondo de Cultura Económica, 1a. reimpresión, México.
- BROCCOLI, ÁNGELO (1980). *Ideología y educación*, Nueva Imagen, México.
- BROWNE, RAY B. (ed.). (1973). *Popular culture and the expanding consciousness*, John Wiley & Sons, Inc., EUA.
- CAMACHO, MANUEL *et al.* (1980). *La formación de una cultura. Los valores de la revolución mexicana*, Centro Tepoztlán, A. C., México.
- CARNOY, MARTIN (1978). *La educación como imperialismo cultural*, Siglo XXI, 2a. ed., España.
- CASO, ALFONSO *et al.* (1973). *La política indigenista en México, métodos y resultados*, Instituto Nacional Indigenista, 2 vols., Serie Antropología Social núms. 20 y 21, México.

- CASSIRER, ERNST (1976). *Las ciencias de la cultura*, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, núm. 40, 4a. reimpresión, México.
- CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS (1981). *Historia general de México*, Varios autores, El Colegio de México, tomo 2, Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx", Jorge Alberto Manrique, "El proceso de Las artes, 1910-1970", 3a. ed., México.
- CERNUDA, LUIS (1952). *México y lo mexicano. Variaciones sobre tema mexicano*, Porrúa y Obregón, S. A., México.
- CIRESE, ALBERTO (1979). *Ensayos sobre las culturas subalternas*, Cuadernos de La Casa Chata 24, CISINAH, México.
- CONSEJO TÉCNICO DE HUMANIDADES (1978). *Las humanidades en México, 1950-1975*, UNAM, México.
- DELGADO, HONORATO (1961). *De la cultura y sus artífices*, Aguilar, Madrid.
- DE FUSCO, RENTO y GUISEPP DE FUSCO (1974). *La Reducción Cultural*, Alberto Corazón, Madrid.
- DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS Y PUBLICACIONES (1979). *Directorio de bibliotecas de la República Mexicana*, SEP, México.
- DIRECCIÓN GENERAL DE DIFUSIÓN CULTURAL (1975-1978). *Las humanidades en el Siglo XX*, UNAM, 7 vols., México.
- ECO, HUMBERTO (1973). *Tratado de Semiótica General*, Nueva Imagen, México.
- EFRON, DAVID (1970). *Gesto, Raza y Cultura*, Nueva Imagen, col. Lenguaje y Comunicación, Argentina.
- ELIOT, T. S. (1962). *Notes Towards the definition of culture*, Faber, Inglaterra.

- FERNÁNDEZ PERERA, MANUEL (1975). "Elitismo y Populismo en la Cultura Mexicana", en *Textos*, 9-10, Departamento de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco, México.
- FIRTH, R. y E. R. LEACH (1981). *Hombre y cultura*, "La obra de Branislaw Malinowski", Siglo XXI, México.
- FOSTER, GEORGE M. (1964). *Las culturas tradicionales y los cambios técnicos*, Fondo de Cultura Económica, México.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR (1979). *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, Siglo XXI, México.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*, Nueva Imagen, México.
- GARIZURIETA, CÉSAR (s. f.). *México y lo mexicano. Isagoge sobre lo mexicano*, Porrúa y Obregón, S. A., México.
- GIMÉNEZ, GILBERTO (1978). *Cultura popular y religión en el Anáhuac*, Centro de Estudios Ecuménicos, A. C., México.
- GOMBRICH, ERNST (1977). *Tras la Historia de la Cultura*, Ariel, Barcelona.
- GONZÁLEZ, JORGE (s. f.). *Hacia un concepto sociológico de la cultura*, Tesis de maestría, Universidad Iberoamericana, México.
- GOODMAN, M. E. (1972). *El individuo y la cultura. Conformismo vs. Evolución*, Impresora Galve, S. A., México.
- GRAMSCI, ANTONIO (1972). *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Nueva Visión, Argentina.
- GRAMSCI, ANTONIO (1977). *Cultura y literatura*, Península, 4a. ed., Barcelona.
- HADJINICOLAU, NICOS (1974). *Historia del arte y lucha de clases*, Siglo XXI, México.

- HARRIS, MARVIN (1979). *Cultural Materialism*, Random House, Nueva York.
- HARRIS, MARVIN (1981). *El desarrollo de la teoría antropológica. Una historia de las teorías de la cultura*, Siglo XXI, 2a. ed., España.
- HENRY, JULES (1967). *La cultura contra el hombre*, Siglo XXI (San Muni: Nota acerca de la conciencia social; l'Envoi: Dos culturas. De la crítica y de la esperanza), México.
- HERNÁNDEZ CHÁVEZ, ALICIA (1976). *La mecánica cardenista*, El Colegio de México, col. La Revolución mexicana, periodo 1934-40, vol. 16, México.
- LAFAYE, JACQUES (1977). *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México*, Prefacio de Octavio Paz, Traducción de Ida Vitale, Fondo de Cultura Económica, Madrid.
- LATAPÍ, PABLO (1979). *Política educativa y valores nacionales*, Nueva Imagen, México.
- LATAPÍ, PABLO (1981). *Análisis de un sexenio de educación en México 1970-1976*, Nueva Imagen, 2a. ed., México.
- LERNER, VICTORIA (1979). *La educación socialista en México*, El Colegio de México, col. La Revolución mexicana, periodo 1934-40, vol. 17, México.
- LEVI STRAUSS, CLAUDE (1981). *La identidad*, Seminario, Petrel, España.
- LOMBARDI SATRIANI, L. M. (1975). *Antropología cultural. Análisis de la cultura subalterna*, Galerna, S. A., Argentina.
- HERRERA, FELIPE (1981). *El escenario latinoamericano y el desafío cultural*, Fondo Nacional para la Promoción de la Cultura, UNESCO, Galdoc, Chile.

- KRAUZE, ENRIQUE (1976). *Caudillos culturales en la Revolución mexicana*, Siglo XXI, México.
- KRONGOLD, YAZPIK (1971). *Historia de la cultura*, Libros McGraw-Hill, México.
- LABARCA, GULLLERMO *et al.* (1979). *La educación burguesa*, Nueva Imagen, 3a. edi., México.
- LEÓN PORTILLA, MIGUEL (1976). *Culturas en peligro*, Alianza Editorial Mexicana, México.
- LEÓN PORTILLA, MIGUEL (1980). *Toltecatoytl, aspectos de la Cultura Náhuatl*, Fondo de Cultura Económica, México.
- LINTON, RALPH (1962). *Cultura y personalidad*, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 4a. ed., México.
- LOMBARDI SATRIANI, L. M. (1975). *Antropología cultural. Análisis de la cultura subalterna*, Galerna, Argentina.
- LOMBARDI SATRIANI, L. M. (1978). *Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas*, Nueva Imagen, México.
- LOTMAN, YURI (1976). *El problema de una tipología de la cultura*, Cuadernos de Comunicación, septiembre, México.
- LUTZEMBERGER, BERNARDI, BALDELLI *et al.* (1978). *Cultura, comunicación de masas y lucha de clases*, Nueva Imagen, 1a. ed. en español.
- LLINAS ÁLVAREZ, EDGAR (s. f.). *Revolución, educación y mexicanidad. La búsqueda de la identidad nacional en el pensamiento educativo mexicano*, UNAM, México.
- MANNHEIM, K. (1957). *Ensayos de sociología de la cultura*, Aguilar, Madrid.

- MARCUSE, HERBERT (1975). *Contrarrevolución y revuelta*, Joaquín Mortiz, 2a. ed., México.
- MARCUSE, HERBERT (1978). *Cultura y sociedad*, Sur, 6a. ed., Argentina.
- MARTÍNEZ ESTRADA, EZEQUIEL (1971). *Análisis Funcional de la Cultura*, Diónes, México.
- MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS (1971). *El Ensayo Mexicano Moderno*, Fondo de Cultura Económica, 1958, 2a. ed., reformada y aumentada, 1971, México.
- MARTINET, MARCEL (1977). *Cultura proletaria*, Villamar, Madrid.
- MARX, KARL (1978). *Introducción General a la Crítica de la Economía Política/1857*, Siglo XXI, México.
- MATTELART, MICHELE (1977). *La cultura de la opresión femenina*, Era, México.
- MEAD, MARGARET (1977). *Cultura y compromiso. El mensaje de la nueva generación*, Garnica Editor, Barcelona.
- MENDIETA Y NUÑEZ, LUCIO (1978). *Ensayo sociológico sobre la cultura*, Instituto Mexicano de Cultura, México.
- MOLEO, ABRAHAM (1971). *La communication et les mass media*, Dictionnaire Marabout Université, París.
- MONSIVÁIS, CARLOS (1979). *Antología de la crónica en México*, Difusión Cultural, UNAM, Textos de Humanidades, núm. 8, México.
- NIZAN, PAUL (1975). *Por una nueva cultura*, Serie Claves, Era, México.
- PALMA, A., M. ORDORICA y V. GARCÍA (1979). *México Demográfico*, Breviario, Consejo Nacional de Población, México.

- RAMOS, SAMUEL (1952). *El perfil del hombre y la cultura en México*, Buenos Aires, Espasa Calpe, col. Austral, núm. 1080.
- REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO (1978). "La crítica de la cultura en México", octubre-noviembre, México.
- REVUE INTERNATIONALE DES SCIENCES SOCIALES (1977). "Facettes de l'Interdisciplinarite", Vol. XXIX, núm. 4, UNESCO.
- ROBLES, MARTHA (1981). *Educación y sociedad en la historia de México*, Siglo XXI, 4a. ed., México.
- ROCKER, RUDOLF (1977). *Nacionalismo y cultura*, Las ediciones de La Piqueta, España.
- ROSSI, INO y EDWARD O'HIGGINS (1981). *Teorías de la cultura y métodos antropológicos*, Anagrama, tomo 1, Barcelona.
- ROSSI LANDI, FERRUCCIO (1972). *El lenguaje como trabajo y como mercado*, Monte Ávila, Caracas.
- RUTHERFORD, JOHN (1971). *Mexican society during the revolution*, Clarendon Press, Oxford.
- SALMERON, FERNANDO (1980). *Cuestiones educativas y páginas sobre México*, Prólogo: José Caos, Universidad Veracruzana, Xalapa, Ver., México.
- SÁNCHEZ ALBORNOZ, NICOLAS (1973). *La población de América Latina, desde los tiempos precolombinos hasta el año 2000*, Alianza Editorial, Madrid.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, ADOLFO (1967). *Las ideas estéticas de Marx*, México.
- SCHELER, MAX (1975). *El saber y la cultura*, Buenos Aires, Siglo Veinte, Argentina.

- SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA (1979-1980, 1980-1981). *Informe de Labores*, SEP, México.
- SERRANO, SEBASTIA (1981). *Signos, lengua y cultura*, Premio Xarxa de Ensayo, Anagrama, Barcelona.
- SILVA, LUDOVICO (1976). *Teoría y práctica de la ideología*, Editorial Nuestro Tiempo, México.
- SILVA HERZOG, JESÚS (1967). *El pensamiento económico, social y político de México (1810-1964)*, Instituto Mexicano de Investigaciones Económicas, México.
- SNOW, C. P. (1977). *Las dos culturas y un segundo enfoque*, Alianza Editorial, Versión ampliada de "Las dos culturas y la revolución científica", Madrid.
- SOLIS VELASCO, GRACÍA ELENA (1960). *Investigaciones psicológicas sobre la revolución mexicana y su expresión literaria*, Tesis maestría en Psicología, México.
- STEINER, GEORGE (1971). *In Bluebeard's castle, some notes towards the Re-definition of culture*, Faber Paperbacks, Londres.
- SUAREZ IÑIGUEZ, E. (1980). *Los intelectuales en México*, Ediciones El Caballito, col. Fragua Mexicana núm. 83, México.
- SWINGWOOD, ALAN (1979). *El mito de la cultura de masas*, Premiá Editora.
- TIBON, GUTIERREZ (1980). *Historia del nombre y de la fundación de México*, Fondo de Cultura Económica, 2a. ed. aumentada, México.
- TROTSKI, LEÓN (1971). *Sobre arte y cultura*, Alianza Editorial, Madrid.
- TURNER, FREDERICK C. (1971). *La dinámica del nacionalismo mexicano*, trad. Guillermo Goyá Nicolau, revisada por el autor, Grijalbo, col. Nuestras cosas, núm. 6, México.

- UNESCO (1978). "América Latina y el Caribe, Identidad y Pluralismo", en *Culturas*, vol. v, núm. 3, UNESCO, París.
- UNESCO (1980). "La cultura del cosmos a la vida cotidiana", en *Culturas*, vol. VII, núm. 2, UNESCO, París.
- VARIOS AUTORES (1962). *México 50 años de Revolución*, IV. La Cultura, Fondo de Cultura Económica, México.
- VARIOS AUTORES (1966). *Niveles de cultura y grupos sociales*, coloquio de la Escuela Práctica de Altos Estudios, Sorbona, Siglo XXI, México.
- VASCONCELOS, JOSÉ (1981). *Textos sobre educación*, Fondo de Cultura Económica/SEP 80, Introducción y selección de Alicia Molina, México.
- VASCONCELOS, JOSÉ (1982). *Textos, una antología general*, Clásicos americanos, SEP/UNAM, México.
- VÁZQUEZ, JOSEFINA (1975). *Nacionalismo y educación en México*, 2a. ed., El Colegio de México/Centro de Estudios Históricos, nueva serie (g)., México.
- VÁZQUEZ, JOSEFINA ZORAIDA *et al.* (1981). *Ensayo sobre historia de la educación en México*, El Colegio de México, México.
- VERON, ELISEO (1973). *Condiciones de producción, modelos generativos y manifestación ideológica. El proceso ideológico*, Tiempo contemporáneo, Buenos Aires.
- VILLEGAS, ABELARDO (1960). *La filosofía de lo mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México.
- VILLORO, LUIS (1979). *Los grandes momentos del indigenismo en México*, Ediciones de la Casa Chata, núm. 9, México.
- WILLIAMS, RAYMOND (1977). *Culture and Society 1780-1950*, Books, Londres.

WOMACK, JOHN JR. (1969). *Zapata and the mexican revolution*, Penguin Books, Londres.

YAÑEZ, AGUSTÍN (s. f.). *Jornadas 39, Fichas Mexicanas*, El Colegio de México/Centro de Estudios Sociales, México.

LITERATURA

- BENEDETTI, MARIO (1974). *El escritor latinoamericano y la revolución posible*, Alfa Argentina, Argentina.
- BLANCO, JOSÉ JOAQUÍN (1981). *Crónica de la poesía mexicana*, Katún, S. A., col. Libro de bolsillo, Serie Ensayo, México.
- BOAL, AUGUSTO (1975). *Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular*, Ediciones Corregidora, Buenos Aires.
- BRECHT, BERTOLT (1973). *Escritos sobre Teatro*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- CASTRO LEAL, ANTONIO (1974). *La novela de la revolución mexicana* (selección, introducción general, cronología histórica, prólogos, censo de personajes, índice de lugares, vocabulario y bibliografía), Aguilar, México.
- DESSAU, ADALBERT (1973). *La novela de la revolución mexicana*, trad. José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, México.
- FOX, RALPH (1975). *La novela y el pueblo*, Oka, Madrid.
- GONZÁLEZ DE LEÓN, JORGE (1981). *Poetas de una generación (1940-1949)*, Textos de humanidades/25, Difusión Cultural, UNAM, México.
- GONZÁLEZ PEÑA, CARLOS (1978). *Historia de la literatura mexicana, desde los orígenes hasta nuestros días*, Porrúa, México.
- GRAMSCI, ANTONIO (1973). *Cultura y Literatura*, Península, Ediciones de Bolsillo, núm. 274, Barcelona.

- MONSIVÁIS, CARLOS (1966). *Carlos Monsiváis, nuevos escritores mexicanos del siglo xx presentados por sí mismos*, Empresas Editoriales, S. A., México.
- MONTERDE, FRANCISCO, CELESTINO GOROSTIZA y ANTONIO MAGAÑA ESQUIVEL (1956-1970). *Teatro mexicano del siglo xx*, 5 tomos, Fondo de Cultura Económica, Letras Mexicanas, México.
- OLAVARRÍA Y FERRARI, ENRIQUE (1977). *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911*, Prólogo de Salvador Novo, 3a. ed. ilustrada y puesta al día de 1911 a 1961, Porrúa, 5 tomos (Biblioteca Porrúa), México.
- PACHECO, JOSÉ EMILIO (1979). *Poesía mexicana*, Promexa Editores, 2 vols., México.
- PAZ, OCTAVIO *et al.* (1981). *Poesía en movimiento, México, 1915-1966*, Siglo xx, 15a. ed., México.
- SCHNEIDER, LUIS MARIO (1970). *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México.
- ZAID, GABRIEL (1971). *Ómnibus de poesía mexicana*, Siglo XXI Editores, México.

MARCO JURÍDICO

- ARREOLA, JUAN JOSÉ (1977). *La palabra educación*, Grijalbo, México.
- CLAVIJERO, FRANCISCO JAVIER (1945). *Historia Antigua de México*, publicada por el padre Mariano Cuevas, col. Escritores Mexicanos, Porrúa, México.
- DONIO, MANUEL (1916). *Forjando Patria*, México.
- HERSCH, SEANNE (1973). *El derecho de ser hombre*, Antología, Sígueme/UNESCO, Salamanca.
- LASSALLE, FERDINAND (1976). *¿Qué es una constitución?*, Ariel, Barcelona.
- MOLINA ENRÍQUEZ, MANUEL (1909). *Los grandes problemas nacionales*, Imprenta de A. Carranza e hijos, México.
- RABASA, EMILIO O. y GLORIA CABALLERO (1969). *Mexicano: Esta es tu constitución*, Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión, México.
- SEJOURNE, LAURETTE (1962). *El universo de Quetzahualcóyotl*, Fondo de Cultura Económica, México.
- SEJOURNE, LAURETTE (1980). *Pensamiento y religión en el México Antigua*, Breviarios, Fondo de Cultura Económica, México.
- SZABO, IMRE, KOVACS, ISTVAN *et al.* (1974). *Socialist concept of human rights*, Cultural Rights, Budapest.
- TENA RAMÍREZ, FELIPE (1973). *Leyes fundamentales de México, 1808-1973*, 5a. ed., Porrúa, México.

MUSEOLOGÍA Y MUSEOGRAFÍA

- ARNHEIM, A. (1971). *Arte y percepción visual*, Endeba, Buenos Aires.
- BEALSR, L. y H. HOIJER (1973). *Introducción a la antropología*, Aguilar, Madrid.
- BENOIST, L. (1971). *Musées et Muséologie*, PUF, París.
- BILMAN, BENJAMÍN IVES (1923). *Museum ideals of purpose and method*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- BOURDIEU, P. y A. DARBEL (1969). *L'amour de l'art. Les musées d'art européen et son public*, Minuit, París.
- EUDEL, P. (1947). *La falsificación de antigüedades y objetos de arte*, Buenos Aires.
- HALY (1953). *Musei egallerie d'art in Italia, 1945-1953*, Ministerio della Pubblica Istruzione, La librerio dello Stato.
- HERRERA, M. L. (1971). *El museo en la educación*, Index, Madrid, Barcelona.
- HUYGUE, P. (1968). *Los poderes de la imagen*, Labor, Barcelona.
- LEÓN, AURORA (1978). *El museo. Teoría, praxis y utopía*, Ediciones Cátedra, S. A., Madrid.
- MICHEL, E. (1948). *Musées et conservateurs. Leur rôle dans l'organisation sociale*, Bruselas.
- MOULIN, E. (1967). *Le marché de la peinture en France*, Minuit, París.
- PLENDERLEITH, H. J. (1962). *The Conservation of Antiquities and Woks of art*, Londres.

- RHEIMS, M. (1959). *La vie étrange des objets. Histoire de la curiosité*, París.
- SALMON, P. (1958). *De la collection en Musée*, Bruselas.
- SECCO SUARDO, G. (1927). *Il restauratore, di dipinti*, Milán.
- STOUT, G. L. (1960). *Restauración y conservación de pinturas*, Madrid.
- UNESCO (1959). *L'organisation des Musées. Conseils pratiques*, París.
- UNESCO (1973). *Museums, imagination and education*, Museums and monuments xv, París.
- UNESCO (1978). *The organization of museums. Practical advice, museums and monuments ix*, Francia.
- UNESCO (1979). *Les musées et les enfants*, París.
- UNESCO (1979). *The conservation of cultural property, museums and monuments xi*, Bélgica.
- UNESCO (1979). *Museum: Museums and Children*, vol. xxxi, núm. 3, París.
- UNESCO (1980). *Museum, Revista trimestral publicada por la UNESCO*, vol. xxxii, núm. 1/2, París.
- UNESCO (1980). *Museum, Revista trimestral publicada por la UNESCO*, vol. xxxii, núm. 3, París.
- VAIL COLEMAN, L. (1950). *Museumbuildings*, Washington.
- VIANA, M. G. (1943). *Elementos de museología*, Lisboa.
- YERRO, M. (1974). *Sociología de la Imagen*, Sola, Madrid.

MUSICOLOGÍA

ALLEN, WARREN DWIGHT (1962). *Philosophies of music history*, Dover publications, Nueva York.

ARCARAZ, JOSÉ ANTONIO (1975). *La obra de José Pablo Moncayo*, UNAM, México.

BAQUEIRO FOSTER, JERÓNIMO (1964). *Historia de la música en México*, Departamento de Música-INBA-SEP, México.

BARTOK, BELA (1979). *Escritos sobre Música Popular*, Siglo XXI, México.

BATTCKOCK, GREGORY (1981). *Breaking the sound barrier. A critical anthology of New Music*, E. P. Dutton, Nueva York.

BAY y GAY, JESÚS (1952). *Tesoro de la música polifónica en México*, tomo I, Códice del Convento del Carmen, transcripción y notas con introducción de Carlos Chávez, Sección de Investigaciones del INBA-SEP, México.

BERNAL JIMÉNEZ, MIGUEL (1939). *El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid*, Ediciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás, México.

CAMPA, GUSTAVO E. (1911). *Críticas musicales*, Paul Ollendorf, París.

CAMPOS, RUBÉN M. (1928). *El folklore y la música mexicana*, SEP, México.

CARPENTIER, ALEJO (1972). *La música en Cuba*, Fondo de Cultura Económica, México.

CARPENTIER, ALEJO (1980). *Ese músico que llevo dentro*, 3 vols., Letras Cubanas, La Habana.

- CASTAÑEDA, DANIEL (s. f.). *El corrido mexicano. Su técnica literaria y musical*, México.
- COSIO VILLEGAS, DANIEL (s. f.). *Historia moderna de México*, Editorial Hermes, México.
- CHÁVEZ, CARLOS (s. f.). Archivo personal, correspondencia, artículos periodísticos, conferencias, México.
- CHÁVEZ, CARLOS (1946). *México y la cultura*, SEP, México.
- CHÁVEZ, CARLOS (1964). *El pensamiento musical*, Fondo de Cultura Económica, México.
- DÁVALOS, MARCELINO (s. f.). *Cancionero Popular*, s. e., México.
- DULTZIN, SUSANA (1981). *Historia social de la educación artística en México*, (notas y documentos), tomo 2, "La Educación Musical en México", (antecedentes: 1920-1940), Cuadernos del Centro de Documentación e Investigación-Coordinación General de Educación Artística-INBA-SEP, México.
- ESTRADA, JESÚS (1945). *Clásicos de la Nueva España: ensayo histórico sobre los maestros de capilla de la catedral de México*, Schola Cantorum, Morelia, México.
- ESTRADA, JESÚS (1973). *Música y músicos de la época virreinal*, SEP-Setentas, México.
- FRISCH, UWE (1970). *La trayectoria de la música en México*, UNAM, México.
- GARCÍA MORILLO, ROBERTO (1960). *Carlos Chávez, vida y obra*, Fondo de Cultura Económica, México.
- GARRIDO, JUAN S. (s. f.). *Historia de la música popular en México, 1896-1973*, s. e., México.

- HADJINICOLAU, NICOS (1981). *La producción artística frente a sus significados*, Siglo XXI, México.
- HENZE, HANS WERNER (1975). *Musik und Politik*, Schriften und Gespräche.
- HERRERA FRIMONT, CELESTINO (1946). *Los corridos de la revolución*, SEP, México.
- HERRERA y OGAZON, ALBA (1917). *El arte musical en México*, Dirección General de Bellas Artes, México.
- IBARRA, FEDERICO (1978). *La educación musical del compositor*, Tesis profesional, UNAM, México.
- MALSMSTROM, DAN (1977). *Introducción a la música mexicana en el siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, México.
- MAYER SERRA, OTTO (1941). *Panorama de la música mexicana desde la Independencia a la actualidad*, El Colegio de México, México.
- MENDOZA T., VICENTE (1956). *Panorama de la música tradicional de México*, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, Serie Estudios y Fuentes del Arte en México, México.
- MENDOZA T., VICENTE (1961). *La canción mexicana, Ensayo de clasificación y antología*, UNAM, México.
- MORGENSTEIN, S. (editor). (1956). *Composers on music. An anthology of composers writings*, Pantheon Books, Nueva York.
- RAMÍREZ RAMÍREZ, FELIPE (1981). *Tesoro de la música polifónica en México*, transcripciones y un estudio sobre el villancico, Cenidim, FONAPAS, septiembre, México.
- RAYNOR, HENRY (1970). *The social history of music*, Schokenbooks, Nueva York.
- RAYNOR, HENRY (1976). *Music and Society since 1815*, Schokenbooks, núm. 1, Nueva York.

- SALDÍVAR, GABRIEL (1934). *Historia de la Música en México*, Editorial Cultura, México.
- SAMPER, B. ("Introducción"). (s. f.). *Investigación folklórica en México*, 2 vols., Instituto Nacional de Bellas Artes, México.
- STEVENSON, ROBERT (s. f.). *Christmas music from Baroque México*, University of California Press.
- STEVENSON, ROBERT (1971). *Music in Mexico*, Thomas Y. Crowell, Nueva York.
- STEVENSON, ROBERT (1976). *Music in Aztec and Inca Territory*, University of California Press.
- UNESCO (1977). *América latina en su música*, Antología, Siglo XXI Editores.
- UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA (1982). *Pauta*, Cuadernos de Teoría y Crítica Musical, núms. 1 y 2, UAM-Iztapalapa, México.

POLÍTICA CULTURAL

BARROS, JAVIER y ROGER DÍAZ DE COSSIO (1981). "La política cultural" (documento), México.

BARTHEZ, JEAN CLAUDE (1975). *Les publics de l'animation: leur constitution. Cahiers de l'animation*, 3rd. quarter.

BENSAID, GEORGES (1969). *La culture planifiée?*, Le seuil, col. "Peuple et culture", París.

CENTRE D'ETUDES DES COMMUNICATIONS DE MASSE (1969). "La politique culturelle", en *Communications*, Revista de Ecole pratique des hautes etudes, Activités du CEC MAS en 1968-1969, núm. 14, París.

CERTAN, MICHEL DE (1980). *La culture au pluriel*, Christian Borgonis Éditeur, París.

COENEN HUTTER, JACQUES (1974). *Les mouvements de contre-culture populaire et l'animation socioculturelle*, Council of Europe, Estrasburgo.

CHARPENTREAU, JACQUES (1976). *Pour une politique culturelle*, Les Editions Ouvrières, col. "Vivre son temps", París.

DOLLOT, LOUIS (1968). *Les relations culturelles internationales*, Presses Universitaires de France, 2a. ed., París.

DOMENACH, JEAN MAIRE (1971). *Le développement culturel, obstacles et suggestions*, París.

EMMANUEL, PIERRE (1971). *Pour une politique de la culture*, Seuil, París.

FOUCHE, JEAN JACQUES (1974). "L'animation. Approche des différents conceptions de l'animation dans des établissements de la decentralisation culturelle", en *Atac informations*, núm. 62, noviembre, París.

- GAUDIBERT, PIERRE (1972). *L'action culturelle: integration et/ou subversion*, Casterman-Poche, col. "Mutations orientations", París.
- GIRARD, AUGUSTIN (1972). *Développement culturel: expériences et politiques*, UNESCO, París.
- HART, ARMANDO (1978). *Del trabajo cultural*, Ediciones Políticas, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana.
- INGBERG, HENRY (s. f.). *Former des animateurs socioculturels en milieu populaire*, JEB Points núm. 1, Bruselas,
- JEANSON, FRANCIS (1973). *L'action culturelle dans la cité*, Seuil, París.
- MAJSTORIVIC, STEVAN (1980). *Cultural Policy in Yugoslavia*, Selfmanagement and culture, UNESCO, Yugoslavia.
- MARTÍNEZ, EDUARDO (s. f.). "La política cultural de México", en *Políticas culturales: Estudios y documentos*, UNESCO.
- MORIN, EDGAR (s. f.). "Del análisis cultural a la política cultural" (documento), París.
- NIZET, JEAN y MAURICE ABITBOL (1976). *Politique et dépenses culturelles*, JEBI, Bruselas.
- UNESCO (1970). *Conferencia intergubernamental sobre los aspectos institucionales, administrativos y financieros de las políticas culturales*, Venecia, 24 de agosto-2 de septiembre, UNESCO, París.
- UNESCO (1973). *Cultural Policy in Great Britain*, studies and documents on cultural policies, Green Michael and Wilding Michael in consultation whit professor Richard Hoggart, 2a. impresión.
- UNESCO (1980). *Conferencia intergubernamental sobre las políticas culturales en América Latina y el Caribe*, Bogotá 10-20 de enero 1980, informe final, UNESCO, París.
- UNESCO (1982). *Conferencia intergubernamental sobre las políticas culturales en Europa*, informe final, Helsinki, 19-28 de junio, UNESCO, París.