

UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS
MAESTRÍA EN HISTORIA. OPCIÓN HISTORIA DE MÉXICO



**El problema de la tradición en el México de los Contemporáneos
(1920-1932). Una perspectiva histórica-conceptual**

TESIS

Para obtener el título de Maestro en Historia

Presenta

HÉCTOR ANDRÉS ECHEVARRÍA CÁZARES

Asesor

DOCTOR MARTÍN PÉREZ ACEVEDO



Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología

***Esta investigación fue
realizada gracias al Consejo
Nacional de Ciencia y
Tecnología.***

PFCE

Esta tesis no hubiera sido posible sin el estímulo del Programa de Fortalecimiento de la Calidad Educativa.

Los recursos del PFCE son de carácter público y queda prohibido su uso con fines partidistas o de promoción personal.

Morelia, Michoacán diciembre de 2017

AGRADECIMIENTOS:

A Chofi, con amor infinito, por su sencillez y disciplina, por su afanosa entrega a la literatura y a la vida. He aquí el fruto de nuestros días de trabajo y nuestras noches de desvelo, compañera de mi vida.

A mis padres, a mi hermana y a toda mi familia, porque son una inspiración para seguir soñando con un porvenir promisorio.

Al Doctor Martín Pérez Acevedo, por sus consejos invaluables y el acompañamiento en la redacción de esta tesis.

A Elías Palti, por su generosidad intelectual, por su profundidad teórica, por aquellas tardes de diálogos histórico-filosóficos en un café de la Recoleta. Mi profunda admiración para este gran maestro de la juventud latinoamericana.

A todos aquellos que fueron partícipes de la lenta maduración de las ideas que sustentan este trabajo: al Dr. Gerardo Sánchez Díaz, la Dra. Claudia González, el Dr. Eduardo Mijangos, la Dra. Guadalupe Chávez, la Dra. María Esther Aguirre Lora, el Dr. Jaime Vieyra, la Dra. Aurelia Valero Pié, el Dr. Jaime Chavolla, la Dra. María Teresa Cortés Zavala, la Dra. María del Rosario Rodríguez, el Dr. Marco Arturo Toscano, y a todos mis entrañables profesores de la UMSNH.

A mis compañeros de maestría: Grecia, Ulises, Xóchitl, Viri, Eder, Hugo, Manuel, Gaby, Jairo, Mago, Erick y Nati.

Al Dr. Claudio Ingerfloom, al Dr. Sandro Chignola y a la Dra. Marina Farinetti, por aquella inolvidable primera clase en el edificio de la avenida Roque Sáenz Peña.

A mi abuelo Adolfo, porque siempre será el hombre más sabio que he conocido.

RESUMEN:

La presente investigación pretende abordar a la generación de los Contemporáneos (1920-1932), específicamente a partir de las reflexiones de dos de sus integrantes: Xavier Villaurrutia y Jorge Cuesta, a la luz de las herramientas metodológicas de la historia conceptual que se remontan a la filosofía de Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer y Reinhart Koselleck. Los escritores de Contemporáneos se enfocaron en la crítica de los valores estéticos y políticos de la cultura mexicana de la década de los veinte y principios de los treinta del siglo pasado, por lo que este estudio procura clarificar conceptos tales como "generación", "corriente de vanguardia", "nación", "tradicición" y "modernidad", enfatizando las diversas polémicas de las que fueron partícipes los integrantes de la generación.

PALABRAS CLAVE: Contemporáneos, generación, nacionalismo, tradición, modernidad, temporalidad, Koselleck.

ABSTRACT: This research aims to address the generation of the Contemporaries (1920-1932), specifically from the reflections of two of its members: Xavier Villaurrutia and Jorge Cuesta, in light of the methodological tools of conceptual history, which go back in time to the philosophy of Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer, and Reinhart Koselleck. Contemporary writers focused on the critique of the aesthetic and political values of the Mexican culture in the 1920s and early 1930s, and thus, this study seeks to clarify concepts such as "generation", "avant-garde current", "nation", "tradition", and "modernity", emphasizing the diverse controversies in which the members of the generation participated.

KEYWORDS: Contemporaries, generation, nationalism, tradition, modernity, temporality, Koselleck.

ÍNDICE

RESUMEN	3
INTRODUCCIÓN. TEMPORALIDAD Y CONCEPTOS	5
CAPÍTULO PRIMERO: LOS CONTEMPORÁNEOS EN LA CULTURA	
MEXICANA (1920-1932).....	17
I.- Los primeros años (1920-1928).....	17
II.- ¿Una generación al margen de la historia?.....	21
III.- Sobre el concepto de generación en la <i>Antología de la poesía mexicana moderna</i> (1928), de Jorge Cuesta	31
IV.- Conceptos artísticos: romanticismo, clasicismo y modernidad	43
V.- Afinidades estéticas y vitales: actitud crítica y universalismo.....	52
CAPÍTULO SEGUNDO: LA CRÍTICA AL NACIONALISMO.....	59
I.- Los distintos conceptos de nación.....	59
II.- El movimiento estridentista (1922-1923).....	63
III.- La literatura viril y revolucionaria (1925-1932)	67
IV.- La polémica de 1932	71
V.- Proyección cultural de la Revolución mexicana en el exterior.....	80
CAPÍTULO TERCERO: TRADICIÓN Y TEMPORALIDAD EN EL MÉXICO DE LOS	
CONTEMPORÁNEOS	93
I.- Una carrera desenfrenada hacia el futuro: el positivismo mexicano	93
II.- El fervor humanístico del Ateneo de la Juventud	103
III.- Teorías de la tradición: indigenismo, hispanismo y latinoamericanismo...	109
IV.- La tradición transgresora: Jorge Cuesta.	117
V.- El clasicismo mexicano o la tradición de la herejía	120
CONCLUSIONES	124
BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA:	134

INTRODUCCIÓN. TEMPORALIDAD Y CONCEPTOS

El paradigma de la historia como discurso lineal, cronológico, fiel espejo de los hechos, quedó superado a partir de la irrupción del giro ontológico (y epistemológico) que se remonta a la filosofía de Martin Heidegger. En el fondo se trata de una reformulación de los modelos canónicos tradicionales que enfrentaban dicotomías claramente diferenciadas (sujeto y objeto, conciencia y realidad, *res cogita* y *res extensa*), cuando la historia era entendida como un estudio objetivo, externo y positivo de los hechos del pasado. Fue Heidegger quien mostró que una de las formas de la aperturidad del Dasein (Ser-ahí) es el discurso; un discurso originario, anterior a cualquier otro discurso teórico. Para el filósofo alemán el ser humano es, de modo preponderante, un animal lingüístico, comprensivo, hermenéutico. El discurso no es algo que esté afuera o adentro; es el modo fundamental en que el ser humano *abre* mundo.¹

Heidegger también mostró en *Ser y tiempo*, su obra filosófica primordial, la preeminencia de la temporalidad en la existencia humana. El ser humano es tiempo; por eso mismo, no puede desligarse de su pasado, ni de su presente ni de su futuro. La historia entendida como el estudio externo de los acontecimientos del pasado no es algo que interese demasiado al filósofo alemán en la elaboración de su ontología fundamental, ya que es una de las múltiples formas de comprensión *impropia* del tiempo, de la misma manera en que relojes, calendarios y cronologías nos desvían de una asunción originaria de la temporalidad. Al igual que sucede con el discurso, el tiempo no es algo que se halle fuera del ser humano, medible tan sólo con los innumerables instrumentos de la ciencia, sino su realidad ontológica más originaria.²

Discurso y tiempo. Dos conceptos clave que sustentan la presente investigación, que se enfoca en las disputas intelectuales que se dieron en el ambiente cultural mexicano posrevolucionario, cuando los escritores, filósofos, historiadores y artistas intentaban definir el horizonte histórico al cual debía

¹ Véase HEIDEGGER, *Ser y tiempo*, pp. 351-385.

² HEIDEGGER, *Ser y tiempo*, pp. 389-412.

sujetarse la identidad nacional. La hipótesis principal del presente trabajo reside en que el concepto de tradición no puede entenderse sin considerar el problema de la temporalidad; es decir, de una u otra manera los intelectuales mexicanos pugnaban por adherirse a un programa estético, político o ideológico que se proyectara hacia el futuro, o bien, que se fundamentara en algún pasado remoto o reciente. Tanto los partidarios de un indigenismo radical, o los nostálgicos del orden colonial, o los representantes de un latinoamericanismo fraterno, o los fervorosos adeptos del movimiento obrero, o el oprimido sector campesino, todos ellos poseían una mirada temporal que es menester analizar. En algunos casos las diferencias eran muy profundas y, me atrevería a decir, inconciliables, como el desdén que mostraron los obreros de la capital mexicana frente al aparente carácter retrógrado de las huestes de Zapata,³ a pesar de que ambos sectores luchaban por mejores condiciones de vida y por la consecución de ciertos derechos impostergables. Esto originó que se forjaran en la cultura mexicana diversas interpretaciones sobre la nacionalidad mexicana que, sin menoscabo de sus peculiaridades, acudían a una justificación temporal para erigirse como las “hijas de la Revolución mexicana”. En este problemático contexto (1920-1932) surge una reflexión estética-política que pone en tela de juicio (desde su escepticismo, desde su actitud crítica) las miradas que identificaban la nacionalidad mexicana con un exclusivo arco temporal o tradición, a saber, los Contemporáneos, generación integrada por los siguientes intelectuales: Carlos Pellicer Cámara, Enrique González, Bernardo Ortiz de Montellano, José Gorostiza Alcalá, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen, Jorge Cuesta, Samuel Ramos, María Antonieta Rivas Mercado, etc.

³ Véase el ilustrativo ensayo de RIBERA, “Campesinos y obreros en la Revolución mexicana”. En este texto, la autora declara: “No habría alianza. El internacionalismo obrero que la Casa del Obrero Mundial promovía era la antítesis del localismo rural que definía a los zapatistas. El campesinado, la clase más antigua, era la salvaguarda de las tradiciones. Los obreros, en cambio, eran vistos por todos los socialismos decimonónicos como un ariete de futuro: carecían de pasado y nacían desprotegidos con la Revolución Industrial. RIBERA, “Campesinos y obreros en la Revolución mexicana”, p. 46.

Con su lucha por la autonomía del arte, con su enconada crítica política, los Contemporáneos ofrecen un interesante diagnóstico sobre la realidad histórica posterior a la Revolución mexicana. El vislumbre teórico que sostuvieron, como generación, es digno de estudiarse a partir de la exposición de ciertos problemas fundamentales de la realidad posrevolucionaria. Aquí se distingue una constelación conceptual donde se aprecian disputas sobre la tradición, la nacionalidad, la modernidad, la vanguardia artística, la función del artista en una cultura específica. Sin embargo, desde el camino que pretendo emprender, fueron dos los poetas que constantemente volvieron sobre estos conceptos en sus ensayos críticos: Xavier Villaurrutia y Jorge Cuesta. Fueron los dióscuros de la generación, utilizando una curiosa alusión mitológica. El primero, a decir de sus compañeros de generación, encarnó la conciencia artística, al reflexionar sobre la naturaleza de la poesía, la función del artista y la universalidad de la creación literaria; el segundo es uno de los más lúcidos críticos y polemistas políticos de la inteligencia mexicana del siglo pasado. Ávido lector de Nietzsche, aprendió del filósofo alemán el método crítico para exponer ciertos malestares de la cultura (en el caso de Jorge Cuesta, la mexicana) tales como la subordinación del arte a la realidad política, el corporativismo posrevolucionario, la literatura y el nacionalismo, los fascismos europeos, el fervor del proletariado mexicano, el Artículo Tercero de la Constitución de 1917, entre muchos otros tópicos que abordaré más adelante. Villaurrutia y Cuesta serán los dos faros que iluminen mi reflexión.

No fue azaroso que comenzara hablando de Heidegger. Ni tampoco que enfatizara sus reflexiones sobre el discurso y el tiempo. El autor de *Ser y tiempo* comienza una interesante tradición hermenéutica que siguió su discípulo Hans-Georg Gadamer en su vasta obra *Verdad y método*⁴. La historia conceptual hunde sus raíces en estos dos gigantes de la hermenéutica, a pesar de que Reinhart Koselleck –máximo representante de esta corriente historiográfica y discípulo de Gadamer– orientara sus reflexiones al ámbito de los conceptos políticos que se originaron a partir de la *Sattelzeit* o la irrupción de la

⁴ Véase GADAMER, *Verdad y método*.

modernidad. Al respecto, Koselleck propone una reformulación de los conceptos existenciales del Heidegger de *Ser y tiempo*, encaminándolos al ámbito de lo político:

Muchas de estas determinaciones están hoy desvaídas, saben a rancio o se han quedado obsoletas y necesitan ya una traducción histórica para continuar siendo legibles como categorías de una ontología fundamental [...] Por tanto, son necesarias determinaciones antitéticas que expresen aquella finitud temporal en cuyo horizonte surgen tensiones, conflictos, fracturas, inconsistencias, que, en su calidad de situaciones, siempre son insolubles, pero en cuya solución diacrónica deben participar y activarse todas las unidades de acción, sea para continuar viviendo, sea para irse a pique [...] Amigo y enemigo, padres e hijos, alternancia de generaciones, antes o después, las tensiones entre arriba y abajo así como las tensiones entre lo interno y lo externo o bien entre secreto y público siguen siendo constitutivas de la formación, del desarrollo y de la eficacia de las historias.⁵

Koselleck pretende fundar una Histórica en lugar de una Hermenéutica. Aquí reside la diferencia principal frente a la filosofía de Gadamer; José Luis Villicañas y Faustino Oncina lo enfatizan de la siguiente manera:

Mientras que Gadamer se siente dispuesto a utilizar la historia conceptual como un proceder relevante para revitalizar el propio discurso de la filosofía, Koselleck, cuya obra fundamental se acredita en el ámbito de la historia social, pretende utilizar aquella disciplina como un procedimiento auxiliar en la investigación histórica y, en cierto modo, de la ciencia social.⁶

Koselleck reformula las grandes aportaciones filosóficas de Heidegger y Gadamer, pero va más allá: reorienta los principios de la hermenéutica hacia los estudios culturales y sociales. De esta manera transforma los existenciales heideggerianos en categorías históricas trascendentales como “poder matar”, “amigo y enemigo”, “interior y exterior”, “generatividad”, “amo y esclavo”, inherentes a las historias particulares. A la par, establece un par de conceptos metahistóricos, cargados de temporalidad: “espacio de experiencia” y “horizonte de expectativa” para comprender la relación entre el pasado y el futuro que se

⁵KOSELLECK y GADAMER, *Historia y hermenéutica*, p. 72 y 85.

⁶ VILLICAÑAS y ONCINA, “Introducción”, p. 27.

opera en la modernidad europea. Si para Heidegger el tiempo sólo puede remitirse al horizonte histórico del Dasein (Ser-ahí), Koselleck prosigue el camino preparado por el pensador alemán y, de modo subversivo y sugerente, nos advierte que los conceptos están cargados de temporalidad. Es decir: tienen una duración específica en la medida en que permiten comprender ciertos problemas de la vida social en un determinado periodo histórico. En estos supuestos se sustenta su magna empresa intelectual, el diccionario de *Conceptos históricos fundamentales. Léxico histórico del lenguaje político-social en Alemania*, publicado a partir de 1972 con Otto Brunner y Werner Conze.

Ahora bien, esos conceptos fundamentales que identifica Koselleck en su vasto diccionario, ¿son exclusivos de la modernidad europea, específicamente alemana? ¿No se podría identificar cierta fundamentalidad en otros contextos históricos, tales como el latinoamericano o, de manera más directa, el mexicano? ¿Koselleck atisba una sola *Sattelzeit* o emergencia de la modernidad? Sobre este tema, el historiador argentino Elías Palti señala: “si bien la perspectiva de Koselleck es sumamente esclarecedora de los desplazamientos conceptuales epocales, resulta, en efecto, poco atenta a los contextos específicos de sentido en que cada concepto se define”.⁷ Semejante observación se hace más plausible si reparamos en la especificidad de los procesos históricos de los países latinoamericanos. Cada uno, en sentido estricto, tiene su propia emergencia de la modernidad.

Actualmente, los presupuestos metodológicos de la historia conceptual o *Begriffsgeschichte* guían las investigaciones de historiadores en España y Latinoamérica, tal como lo señala Faustino Oncina:

Además la historia conceptual tiene ahora una presencia destacada en Internet y una indiscutible repercusión mediática, corroborada por el eco que en la prensa tuvo la visita en la primavera de 2005, de uno de sus mentores, R. Koselleck, quien pronunció una conferencia en el Centro de Estudios Constitucionales de Madrid. Su anfitrión, Javier Fernández Sebastián, ha contribuido con acribia a la difusión de la *Begriffsgeschichte* (BC) en España y Sudamérica, especialmente en

⁷ PALTÍ, “Koselleck y la idea de *Sattelzeit*”, p. 63.

Argentina y en Brasil (merced asimismo al buen hacer, respectivamente, de E. Palti y J. Férrez).⁸

Desde luego existen numerosos tópicos que unen a los países latinoamericanos. Y cabría la posibilidad de asentar una tradición común, que se ha nutrido por la herencia occidental e indígena. Podríamos aseverar que bebemos del mismo río temporal; sin embargo, cada nación ha engendrado sus propias contradicciones y, siguiendo la idea de Palti, habría que estudiar cada uno de los “contextos específicos” para así abordar con mayor claridad el problema latinoamericano. La historia conceptual ofrece un cúmulo de herramientas metodológicas (no más valiosas que las otras) para acercarse a un problema concreto. Por ejemplo, para detectar los conceptos que sustentan los modelos jurídicos, políticos, estéticos y morales que definen a una sociedad; o para establecer la evolución de un concepto a lo largo de la historia (el concepto de “nación” no fue el mismo para los liberales de la República Restaurada que el esgrimido por los partidarios del gobierno de Plutarco Elías Calles). Hay conceptos que perduran y, sin embargo, cambian de manera sustancial. Las Constituciones han tenido diferente inspiración filosófica y jurídica a lo largo de la historia de México. En fin, la historia conceptual permite evitar lo que Skinner denominó la “mitología de la prolepsis”⁹, es decir, disponer de una teleología ficticia (situar ideas que no existían en un autor específico) para garantizar una continuidad en el tiempo. Finalmente, radicaliza la crítica de las fuentes; si los conceptos permean en toda clase de discursos (jurídicos, políticos, periodísticos, literarios, científicos, filosóficos, historiográficos) no existe eso que los estudiosos del pasado catalogan con el añejo nombre de “fuentes primarias” o “fuentes secundarias”; para el historiador conceptual, un poema posee la misma validez que un acta de defunción o una nota periodística. Con claridad meridiana y profundidad teórica, José Sazbón escribe:

⁸ ONCINA, *Historia conceptual*, p. 8.

⁹ Véase PALTÍ, *Giro lingüístico*, pp. 25-34; SAZBÓN, *Nietzsche en Francia*, pp. 297-314.

La estratificación de registros y la yuxtaposición de lo diverso que el historiador podría desdeñar como mera miscelánea inestructurada constituirá, para el filósofo-historiador, una articulación de componentes en cuya comprensiva adyacencia se cifrará el propósito de la reconstrucción. Se trata, en este caso, de suscitar una iluminación brusca sobre el momento histórico mediante un rescate de los particulares que autoriza la ulterior y más verídica composición de lo concreto.¹⁰

Aquí se cifra, asimismo, el carácter interdisciplinario de la historia conceptual, en la que convergen la filosofía, la historia, la literatura, el derecho, la sociología, la teoría crítica, etc., sin menoscabo de otras disciplinas científicas. Al referirse a la *intellectual history*, Sazbón advierte:

Multiforme en sus direcciones de análisis y plural en las premisas metodológicas que moviliza, la *intellectual history* es, a su vez, un ejemplo de la reestructuración de las ciencias humanas y de la porosidad de las fronteras que antes demarcaban los objetos regionales de esas disciplinas. El resultado viable de esta “conversación” entre estudiosos de proveniencia disímil –y, particularmente aquí, entre historiadores y filósofos– es la articulación y, a veces, fusión de las contribuciones que proveen algunas especialidades en formación y otras consolidadas¹¹.

La historia conceptual de Koselleck es una de las variantes o modalidades de la historia intelectual que, además de la escuela alemana, se nutre de otras tradiciones, como la francesa de Michel Foucault, Jacques Derrida o Pierre Bourdieu; la inglesa de Quentin Skinner, J. G. A. Pocock, John Dunn (pertenecientes a la Escuela de Cambridge); e incluso la estadounidense que estudia Elías Palti: Stanley Fish, Dominick Lacapra, Paul Rabinow, Richard Rorty.¹² El rasgo distintivo de las tradiciones señaladas, lo reitero, es su carácter multidisciplinario: rotas las concepciones esencialistas del estudio de las ciencias sociales, el giro ontológico inaugurado por Martin Heidegger deriva en un asombroso crisol de interpretaciones sobre lo humano. Los otros *giros* le suceden: el lingüístico, el antropológico, el hermenéutico.

¹⁰ SAZBÓN, *Nietzsche en Francia*, p. 324.

¹¹ SAZBÓN, *Nietzsche en Francia*, p. 297.

¹² Véase PALTÍ, *Giro lingüístico*, pp. 19-23.

Ahora bien, siguiendo con algunas cuestiones metodológicas importantes, tengo que señalar que el concepto de *tradición* puede abordarse desde distintos puntos de vista; el enfoque antropológico señala la tradición como el amasijo de ritos, usos y costumbres que rigen a una comunidad específica; esta acepción se liga con lo que Max Scheler entendió con el término de “alma colectiva”: “Así, por ejemplo, el mito, el cuento transformado artística e individualmente, el lenguaje especial y “natural” del pueblo, la canción popular, la religión nacional, el uso, la costumbre, el traje, descansan en el *alma colectiva*”¹³. Semejante concepto de tradición está relacionado con lo que comúnmente se comprende bajo el término “cultura popular”.

Bajo otra mirada se puede entender la tradición en el sentido gadameriano del término, es decir, como una esencia unificadora que atraviesa obras y hombres, expresada primordialmente en el lenguaje literario. A pesar de que irrumpen discontinuidades, la esencia prevalece dirigida por una especie de lógica interna. Terry Eagleton, crítico literario y estudioso de la hermenéutica de Gadamer, apunta: “Para Gadamer la historia no es un campo de lucha, discontinuidad y exclusión sino una ‘cadena continua’, un río cuyo curso jamás se interrumpe”¹⁴; por eso el lenguaje o la tradición nos forma, nos modela, en lugar de formarla a partir de nuestra intencionalidad. Jorge Cuesta pensaba lo mismo cuando, al dirigirse a los escritores nacionalistas, escribía:

¿Cuándo se oyó a un Shakespeare, a un Stendhal, a un Baudelaire a un Dostoievski, a un Conrad, pedir que la tradición le fuera cuidada y lamentarse por la despreocupación de los hombres que no acuden angustiosamente a preservarla. La tradición no se preserva, sino vive. Ellos fueron los más despreocupados, los más herejes, los más ajenos a esa servidumbre de fanáticos. Quien está más ignorado por la tradición, más abandonado por ella, luego suponen que la tradición depende de algo como la concurrencia de fieles a su templo; luego predica a los hombres que cumplan con el penoso deber de

¹³ Citado por FROST, *Las categorías de la cultura mexicana*, p. 33. En cambio “el Estado, el derecho, el lenguaje culto, la filosofía, el arte, la ciencia [...] de una colectividad, preponderantemente sobre el *espíritu colectivo*. FROST, *Las categorías de la cultura mexicana*, p. 33.

¹⁴ EAGLETON, *Una introducción a la teoría literaria*, p. 93.

auxiliarla, de retenerla [...] La tradición es una seducción, no un mérito; un fervor, no una esclavitud.¹⁵

La tradición literaria vive, reposa, continúa, independientemente de los afanes de los autores específicos o de las fórmulas preestablecidas. La tradición es la historia, la temporalidad, que adquiere su plena luminosidad en las obras literarias. En las disputas que abordaremos en las páginas siguientes, este será un tema central: ¿existe una tradición literaria mexicana? ¿Cuál es? ¿Qué autores y obras la integran? ¿A qué época se remite? ¿Qué idioma la expresa? ¿Cuál es la diferencia entre la tradición mexicana y la tradición francesa, por ejemplo? ¿Una es más nutrida que la otra? En caso de que no existiera, ¿habría que formarla, adaptarse a un cartabón unánime para no perderla de vista, para no desviarse de ella? La significación temporal del problema de la tradición en términos estéticos es un tema recurrente en la literatura mexicana del siglo xx. La transgresión o la convivencia con el pasado ha constituido el dilema de los ateneístas, los Contemporáneos, Octavio Paz, José Emilio Pacheco, Sergio Pitol; o en el sentido más radical y revolucionario: si acaso es menester la invención de un pasado, puesto que la tradición no existe.

Como se ha visto, el concepto de tradición impregna múltiples realidades. Es un concepto vivo, polisémico. También podemos hablar de tradiciones políticas, jurídicas, constitucionales; sin embargo, el concepto no puede desligarse de su índole temporal. En todo caso, ya sea en el primero o en el segundo sentido, como apropiación inconsciente o consciente, se trata de una manera de encarar el pasado, de asumirlo, de vivirlo, o bien, de refutarlo.

En la presente investigación se repasarán principalmente las disputas sobre la tradición en el ámbito artístico; los Contemporáneos (entre ellos, de forma preeminente, Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia) volvieron sobre el tema en múltiples ocasiones, sobre todo cuando se suscitaron las querellas en torno al nacionalismo posrevolucionario. Su reflexión es lúcida, ecuménica, generosa; hay dos figuras tutelares que los amparan, en el ámbito público y estético:

¹⁵ CUESTA, *Obras reunidas*, p. 134.

Alfonso Reyes y José Vasconcelos. De todos modos, como lo he señalado, en sus ideas sobre la vanguardia, el nacionalismo, la modernidad, reposa un problema fundamental: la temporalidad.

Antes de exponer el esquema general de mi investigación, es pertinente hacer una última observación. La historia intelectual es una disciplina que, como Proteo, es multiforme. Desde sus inicios (con la teoría de ideas-unidad de Arthur Lovejoy, en 1938) se propuso romper con el paradigma tradicional de la clásica historia de la filosofía como un conjunto de sistemas ordenados teleológicamente, incluso de manera artificiosa. De ahí han surgido un sinnúmero de opciones metodológicas, entre las que podemos situar la herramienta de la *Begriffsgeschichte* o historia conceptual de Reinhart Koselleck que, de manera predominante, utilizaré en mi estudio. Pero también existe el estudio de las redes que los intelectuales crean a partir de su actividad pública; los espacios de convivencia con sus pares: cafés, cantinas, biblioteca, tertulias, lecturas colectivas; los medios de difusión de sus escritos: revistas, panfletos, antologías, libros, etc. Hay textos brillantes, minuciosos, que reconstruyen los vaivenes de una determinada generación de escritores; en el caso de los Contemporáneos, sobresale el estudio ya clásico de Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, que describe de manera magistral el itinerario intelectual del “archipiélago de soledades”; asimismo, la tesis doctoral de Pedro Ángel Palou (*La casa del silencio: Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*), inspirada en la teoría de los campos de Pierre Bourdieu.¹⁶

Para el presente estudio, tales vertientes metodológicas han sido valiosas en muchos sentidos; para situar influencias, publicaciones, correspondencias, disputas. Pese a todo, he profundizado sobre todo en los conceptos presentes en los ensayos críticos, los manifiestos, las antologías, procurando vincularlos con su contexto histórico específico: el ambiente posrevolucionario. He corrido el riesgo de sacrificar cierta linealidad histórica en aras de una comprensión profunda de eso que Walter Benjamin denominó “constelaciones críticas”, que,

¹⁶ SHERIDAN, *Los Contemporáneos ayer*; PALOU, *La casa del silencio*. Véase, asimismo, el trabajo de CHAVOLLA, *Colectivos poéticos emergentes*; MURGUÍA, *El análisis sociológico de la cultura*; VALERO, *José Gaos en México*.

como señala Sazbón, “al agrupar elementos en apariencia discontinuos y sometido, cada uno, a una diferente legalidad regional (arquitectura, política, comercio, etc.), exhibe, sin embargo, su secreta inherencia recíproca”¹⁷.

Así, la primera parte aborda al grupo de Contemporáneos a partir de ciertas características que compartían sus integrantes, como la conciencia de clase, la actitud crítica, el universalismo; al tiempo que reflexiona sobre los conceptos de “generación”, “vanguardia literaria”, “antología poética”, en relación con el tópico de la temporalidad y, de manera específica, con la pretendida modernidad mexicana. ¿Cómo se define una generación de escritores? ¿Cuál es la diferencia entre un “grupo sin grupo”, como se denominaban a sí mismos los Contemporáneos, y una vanguardia literaria? ¿Cuáles son las peculiaridades del manifiesto literario y la antología poética? ¿Cuál es la naturaleza de los conceptos artísticos en boga: romanticismo, clasicismo, vanguardismo?, son algunas de las preguntas que conducen mi reflexión en este capítulo.

La segunda parte repasa las diversas polémicas que enfrentaron los poetas de Contemporáneos durante su trayectoria cultural, a saber: la polémica con Manuel Maples Arce, iniciador del estridentismo, a finales de 1921 y principios de 1922; el choque frontal con la cultura oficial posrevolucionaria emanada del gobierno de Plutarco Elías Calles, desde 1925; la polémica originada en 1932 entre algunos escritores atrincherados en el órgano oficial del régimen (el periódico *El Nacional*) y la dupla Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia, que culminó con la confiscación de la revista *Examen*, dirigida por Cuesta. Estas polémicas me permitirán reflexionar acerca de los valores teóricos que amparaban cada postura. Además de establecer los diferentes conceptos de “nación” que defendían sus protagonistas.

Finalmente, la tercera parte es una exposición sobre las múltiples interpretaciones del pasado mexicano que ofrecieron los intelectuales para fijar una tradición unívoca, desde el positivismo mexicano (que inaugura la modernidad mexicana al establecer una ruptura con los vestigios del pasado,

¹⁷ SAZBÓN, *Nietzsche en Francia*, p. 324.

lentos de superstición y religiosidad) hasta el grupo de Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia, que realiza una crítica de los valores culturales de su época y, al mismo tiempo, pone en tela de juicio la fijación de una tradición esencialista que vendría a definir lo que es el mexicano. En este último capítulo las herramientas metodológicas de la historia conceptual serán determinantes para comprender la *fundamentalidad* mexicana antes, durante y después del movimiento armado de 1910.

Sea, pues, mi estudio un camino, una aproximación, una mirada, a ese grupo de poetas que, como diría Jorge Cuesta, “lo primero que se negaron fue la fácil solución de un programa, de un ídolo, de una falsa tradición. Nacieron en crisis y han encontrado su destino en esta crisis crítica”¹⁸.

¹⁸ CUESTA, *Obras reunidas*, p. 131.

CAPÍTULO PRIMERO: LOS CONTEMPORÁNEOS EN LA CULTURA MEXICANA (1920-1932)

I.- Los primeros años (1920-1928)

A lo largo de la historia de las letras mexicanas, pocas generaciones de intelectuales han asumido una postura crítica, dubitativa, respecto a su propia realidad histórica como lo hicieron los poetas de Contemporáneos (1920-1932). Generación integrada por los escritores Carlos Pellicer Cámara (1897-1977), Enrique González Rojo (1899-1939), Bernardo Ortiz de Montellano (1899-1939), José Gorostiza Alcalá (1901-1973), Jaime Torres Bodet (1902-1974), Xavier Villaurrutia (1903-1950), Salvador Novo (1904-1974), Gilberto Owen (1904-1952) y Jorge Cuesta (1903-1942), entre otros filósofos, pintores, mecenas y músicos que contribuyeron en sus actividades culturales.¹

A pesar de que opusieron la duda a una actitud complaciente, la mayoría de estos poetas renunció a elaborar un discurso político sistematizado, es decir, un conjunto de obras que tuviera como trasfondo la realidad social y cultural emanada de la Revolución mexicana. Una realidad a todas luces problemática, caracterizada por la urgente necesidad de forjar un programa político que justificara los años de lucha del movimiento armado (1910-1920). La crítica de los Contemporáneos se reflejó más bien en su actitud vital y en su obra literaria; los temas afines que revelan sus poemas (la muerte, los sueños, el misterio de

¹ Véase SHERIDAN, *Los Contemporáneos ayer*, pp. 9-21. El autor se inspira en la clasificación hecha por E. J. Mullen y M. H. Forster que divide a Contemporáneos en tres subgrupos. El primero referido a los poetas mayores o la generación del Nuevo Ateneo: Pellicer, Gorostiza, Torres Bodet, González Rojo y Ortiz de Montellano; el segundo, integrado por Villaurrutia y Novo; y el tercer subgrupo conformado por Owen y Cuesta. Dicha clasificación se basa en las afinidades personales de cada uno de los integrantes (por ejemplo, Villaurrutia y Novo cultivaron una amistad perdurable), como en la edad que tenían cuando ingresaron en la Escuela Nacional Preparatoria. Una clasificación más reciente incluye en la nómina de Contemporáneos a Celestino Gorostiza y a Samuel Ramos. Véase *Los Contemporáneos y su tiempo*, p. 41, libro que recoge los textos publicados a propósito de la exposición homónima en el Museo del Palacio de Bellas Artes, 2016.

la creación poética) representan en sí mismos no sólo una manera de evadir los dogmatismos políticos de la década de los veinte y principios de los treinta, sino que integran una poética-política del desencanto histórico. Los Contemporáneos fueron los hijos decepcionados de la Revolución mexicana. Incluso un historiador como Alan Knight, al referirse al grupo, señala: “Además, hubo tendencias importantes –como el crecimiento de la militancia católica laica, o movimientos literarios como los Contemporáneos– que reaccionaron en contra de la Revolución, y que fueron causadas por la Revolución solamente en este *sentido negativo*”.²

Así –siguiendo el razonamiento de Alan Knight– la Constitución de 1917, la cruzada educativa de José Vasconcelos, el muralismo mexicano, la novela de la Revolución, la música nacionalista, el reparto agrario, la educación socialista vendrían a representar las consecuencias *positivas* de la Revolución mexicana. *Positivo* en la acepción de aquello que es evidente, palpable, material; lo *negativo* sería todo aquello que reacciona contra la Revolución, aquello que la Revolución *no es*. En este sentido, la crítica, el escepticismo y las aporías de los Contemporáneos resultarían negativos en la medida en que pusieron en tela de juicio los ideales de la Revolución mexicana, en un periodo de grandes pasiones políticas y retóricas oficialistas. Por tal motivo, un estudio histórico-crítico que aborde los textos más importantes de los Contemporáneos –sus polémicas con otros grupos literarios– revelaría las fisuras del periodo posrevolucionario y la reconfiguración de los conceptos estéticos, políticos y filosóficos. Elías Palti nos dice al respecto:

[Es menester] investigar, de manera concreta, cómo se altera el discurso público de una comunidad política cuando se quiebra el consenso de base, y se ven corroídos los supuestos ideológicos sobre los que se funda tal discurso. [...] En circunstancias tales, nociones, categorías e instituciones que en tiempos normales se asumen como “naturales” se tornan problemáticas y se vuelven objeto de escrutinio crítico (para luego ser reconstruidas sobre nuevas bases).³

² KNIGHT, *La revolución cósmica*, p. 189. Las cursivas son mías.

³ PALTÍ, *La invención de una legitimidad*, p. 43. Véase, asimismo, su esclarecedor estudio *Giro lingüístico*, donde el autor argentino muestra los debates más recientes sobre la metodología de

El escrutinio crítico de la ideología de la Revolución mexicana lo realizaron los poetas de Contemporáneos, sobre todo durante la fase institucional del movimiento armado, cuando arribó al poder el “Triángulo sonoreño”: Adolfo de la Huerta, Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles, según la denominación de John W. F. Dulles.⁴ La década de los veinte encarnó una titánica reconfiguración política y cultural: no sólo había que fundar las instituciones del México moderno, posrevolucionario, sino que también era necesario educar a un “ciudadano nuevo”, inculcándole los valores de una tradición laica, viril y nacionalista. Aquí la historia y las artes jugaban un papel esencial: eran las legitimadoras del discurso oficial. Obregón lo vislumbró con una claridad de estadista: por eso se acompañó de un hombre como José Vasconcelos que, en su calidad de ministro de Educación Pública, se valió del entusiasmo inicial de algunos jóvenes Contemporáneos como Jaime Torres Bodet, José Gorostiza, Salvador Novo, para realizar su cruzada educativa en los confines más alejados del país, puesto que México, tras el periodo conflictivo de la Revolución, tenía un índice de analfabetismo muy alto: “entre personas mayores de 10 años ascendía al 67 por ciento”.⁵

Además, como lo advierte José Joaquín Blanco, durante su mandato (1920-1924) Álvaro Obregón facilitó a los poetas de Contemporáneos (sobre todo al primer subgrupo, conformado por Pellicer, Torres Bodet, Gorostiza, González Rojo y Ortiz de Montellano) participar en la cruzada vasconcelista:

En 1921 –Gorostiza propuso que se llamara a su generación, generación de 1921– la situación era diferente. Vasconcelos es el nudo de sus tendencias culturales; la ambición desmesurada, heroica, por hacer posible la cultura más radical y más alta donde no lo había sido jamás de un modo social y el fracaso que se despacha con rabia, suicidio o cinismo. En 1921 era el entusiasmo por crear el teatro, la poesía, la nueva moralidad, la crítica. Los Contemporáneos eran

la historia intelectual, así como sus diversas vertientes. Para Palti existe una temporalidad en los conceptos que es necesario desentrañar, sobre todo en su fase de crisis. Véase *Giro lingüístico*, p. 12.

⁴ DULLES, *Ayer en México*, p. 7.

⁵ DULLES, *Ayer en México*, p. 7.

los nuevos niños héroes, que ahora no se inmolarían, porque el culto al héroe vencido había sido abolido. Ahora triunfarían y su triunfo sería el alfabetismo, la sustitución de la miseria, la crueldad y la moral represiva por el ideal vasconcelista de un país democrático, alfabetizado y liberal.⁶

Sin embargo, tal optimismo cultural fracasaría con el paso de los años y culminaría con la sustitución de los jóvenes poetas que acompañaban a Vasconcelos por una generación comprometida con el régimen callista. “Posteriormente –prosigue José Joaquín Blanco–, como su maestro inspirador, los Contemporáneos se ven hostilizados por un Estado y una sociedad que ni necesitan ni desean la cultura moderna, crítica y vital que procuran”.⁷

En el cuatrienio de Plutarco Elías Calles (1924-1928) y en los albores de la década de los treinta semejante entusiasmo o creencia en la cultura sería opacada por una política anticlerical desbordante. Los niños héroes se convirtieron en unos jóvenes apáticos y replegados en su universo interior; construyeron un “mundo privado, poblado por los fantasmas del erotismo, el sueño y la muerte”,⁸ como definió Paz a los Contemporáneos. Y, sin embargo, al mismo tiempo resistían las constantes embestidas de los escritores adheridos al régimen de Calles, que casi siempre pregonaban una tradición unívoca. Además, durante este periodo se acendrarón las tendencias literarias que exigían un compromiso social por parte del escritor, sobre todo porque el telón de fondo estaba determinado por la urgencia de explicarse intelectualmente la Revolución mexicana. Una manifestación patente de esta necesidad se expresó en el *agorismo*, movimiento que pretendía afirmar una literatura viril, social y combativa:

El nuestro es un grupo de acción. Intelectualidad expansiva en dirección a las masas. El agorismo no es una nueva teoría del arte sino posición definida y viril de la actividad artística frente a la vida. Consideramos que el arte sólo debe tener objetivos profundamente humanos. La misión del artista es la de interpretar la realidad cotidiana. Mientras existan problemas colectivos, ya sean emocionales,

⁶ BLANCO, “Contemporáneos y el Estado”, p. 99

⁷ BLANCO, “Contemporáneos y el Estado”, p. 105.

⁸ PAZ, *Xavier Villaurrutia*, p. 22.

ideológicos o económicos, es indigna una actitud pasiva. [...] Agorismo: arte en movimiento, velocidad creadora, socialización del arte.⁹

A pesar de su aparente aislamiento, los Contemporáneos (especialmente Xavier Villaurrutia y Jorge Cuesta) pugnaron por ensanchar los horizontes culturales del México posrevolucionario.

Pero, ¿por qué se considera a Contemporáneos como una generación si ellos mismos se denominaban “archipiélago de soledades” o “grupo sin grupo”? ¿Cuál fue su trayectoria pública? ¿Cuáles fueron los principales órganos de difusión (revistas, periódicos, antologías) de sus escritos? ¿En qué consistió este periodo *problemático* de la cultura mexicana?

Antes de analizar los conceptos e ideas que arrojan sus obras poéticas y sus textos críticos, es necesario despejar estas preguntas.

II.- ¿Una generación al margen de la historia?

Hay varios criterios para definir a una generación de intelectuales. Coincidencia en el tiempo, afinidades estéticas o políticas, actividades culturales comunes, proclamas públicas unánimes, o simplemente resentir un problema y ofrecer determinadas respuestas (aunque divergentes) al mismo. En cualquier caso, el concepto de generación posee un ineludible sentido temporal. Con una metáfora memorable, Homero lo define de la siguiente manera:

¿A qué investigar mi abolengo? Cual la generación de las hojas, así la de los hombres. Esparce el viento las hojas por el suelo, y la selva, reverdeciendo, al

⁹ Citado por MONSIVÁIS, *La cultura mexicana*, p. 140. Entre la nómina de los agoristas, el autor señala los siguientes: “Gustavo Ortiz Hernán, José María Benítez, Martín Paz, Alfredo Álvarez García, Gilberto Bosques, María del Mar, Luis Octavio Madero, Miguel Martínez Rendón, Manuel Gallardo, Alfredo Ortiz Vidales, Rafael López, Héctor Pérez Martínez”. Este último sostendrá la famosa polémica de 1932 con Xavier Villaurrutia y Alfonso Reyes. Véase MONSIVÁIS, *La cultura mexicana*, p. 139. En el mismo libro se evidencia el encono, el resentimiento de José Vasconcelos hacia el gobierno de Plutarco Elías Calles: “Cuidemos de llamar las cosas por sus nombres. Ya lo he dicho por allí: Si alguna vez, como lo deseo, cuelgo a Calles, no habré hecho otra cosa que cumplir la justicia en un reo. En cambio, si alguna vez Calles me cuelga a mí, no habré hecho otra cosa que convertirme en un ilustre mártir”, citado por MONSIVÁIS, *La cultura mexicana*, p. 142.

llegar la primavera produce otras: de igual suerte, una generación humana nace y otra perece.¹⁰

Por supuesto, bajo esta concepción homérica, varias generaciones pueden convivir en un periodo temporal específico; mientras una generación de poetas emerge, otra está muriendo. Incluso dos generaciones pueden coincidir en un punto determinado: mientras una está en pleno cenit, en el mediodía de sus fuerzas vitales, la otra está en el descenso, en el crepúsculo. Según Sheridan, si queremos representar visualmente la dinámica de las generaciones, una cinta de Moebio podría ayudarnos a entenderla.¹¹ Los hilos o los segmentos que la conforman se retuercen, vuelven sobre sí mismos, retornan al punto de partida, se proponen una meta, y repiten el ciclo. Pero lo más importante: interactúan entre sí. En el ámbito de la cultura mexicana, tanto la generación de Contemporáneos como el grupo de los Siete Sabios, y, por supuesto, el Ateneo de la Juventud, compartieron convicciones políticas y estéticas. El afán universalista, la preocupación por la difusión del conocimiento y la constante comunicación con las producciones literarias y filosóficas del mundo entero fueron intereses primordiales de dichos grupos durante la primera mitad del siglo xx. En términos generales, reorientaron la cultura mexicana hacia derroteros universalistas.

El carácter específico de los Contemporáneos como generación se debió a que participaron en diversas revistas literarias como *Pegaso* (1917), *San-Ev-Ank* (1918), *Revista nueva* (1919), *México moderno* (1920-1923), *Policromías* (1920), *El maestro* (1921-1923), *La falange* (1922), *Ulises* (1927), *Forma* (1927-1928), *Contemporáneos* (1928-1931) y *Examen* (1932);¹² asimismo, a la publicación en

¹⁰ HOMERO, *Ilíada*, p. 90.

¹¹ Véase SHERIDAN, *Los Contemporáneos ayer*, p. 11. En la misma página, el autor completa la sugerente idea de que una generación es una cinta de Moebio: “Los Contemporáneos es un lugar imaginario en el que coincidieron diversos discursos y maneras de ejercer el quehacer literario y cultural entre los años de 1920 y 1932 y alrededor de un cierto número de empresas como revistas, grupos de teatro y sociedades de conferencias. Son una cinta de Moebio, una intencionalidad en constante formación y en constante crisis”.

¹² SHERIDAN, *Los Contemporáneos ayer*, p. 370. En este estudio no profundizaré sobre las vicisitudes y los aciertos de cada una de las revistas, debido a que el trabajo de Sheridan es prolijo en este tema. También véase PALOU, *La casa del silencio*, libro en el que el autor reconstruye el campo literario en el que se desarrollaron los Contemporáneos durante la

1928 de la *Antología de la poesía mexicana moderna*, firmada por Jorge Cuesta y donde aparecen los poetas de Contemporáneos en la última sección; también a la participación del grupo en la proyección cultural del Teatro Ulises (1928) y el Teatro Orientación (1932).

Sin embargo, no hubo ninguna proclama pública –como un manifiesto o una declaración de principios– que los aglutinara en una escuela o corriente de vanguardia; antes bien, la generación de Xavier Villaurrutia rehuía cualquier identificación unánime o programa definido que homogeneizara sus intereses artísticos. De ahí la necesidad de repasar algunas consideraciones teóricas sobre el concepto de generación y las aseveraciones de los Contemporáneos sobre la naturaleza de su grupo, pues se trata de una constelación poética *sui generis*.

Las obras literarias de los Contemporáneos preservan un rigor formal que los liga a una concepción poética clásica. Esta característica los emparenta con movimientos literarios como la Generación del 27, en España, o el Grupo de Florida, en Argentina¹³. Pero al mismo tiempo hay un evidente conocimiento de las técnicas revolucionarias de las vanguardias –como la escritura automática, la liberación del inconsciente, el monólogo interior– muy en boga durante la primera mitad del siglo xx. Por ejemplo, las obras de Xavier Villaurrutia y Gilberto Owen están fuertemente influidas por el surrealismo francés; Jorge Cuesta escribió interesantes ensayos sobre la pintura moderna; Salvador Novo mostró

década de los veinte y principios de los treinta. Su enfoque teórico se basa, principalmente, en la teoría de los campos de Pierre Bourdieu.

¹³ Entre los poetas que la crítica literaria contempla como integrantes de la Generación del 27 sobresalen: Federico García Lorca, Rafael Alberti, Pedro Salinas, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Emilio Prados, etc. “La denominación ‘Generación del 27’ parece más apropiada, por basarse en un acontecimiento poético de importancia: la celebración en 1927 del tercer centenario de la muerte del poeta don Luis de Góngora (...) Para ellos, la poesía es un oficio muy serio, muy importante: hay que trabajar bien, mirando siempre hacia la perfección formal y conceptual”, GONZÁLEZ MUELA Y ROZAS, *La generación poética de 1927*, p. 7. En Latinoamérica es célebre la disputa en torno al siguiente dilema: ¿Qué nivel de compromiso social posee un escritor? Al respecto señala Pedro Ángel Palou: “a causa de la famosa polémica de Boedo y Florida [la intelectualidad argentina] se separará en dos grupos: estetizantes vs. socializantes. De manera general Boedo representó al sector urbano vinculado con la periferia y el proletariado, interesándose en el contenido de la obra de arte y no en sus preocupaciones formales, mientras que Florida (nombre de la calle central más importante de Buenos Aires de entonces) representó un acentuado cosmopolitismo”, PALOU, *La casa del silencio*, p. 201.

una aguda predilección por la poesía imaginista angloamericana. Por eso sería problemático identificar a la generación de Contemporáneos con una corriente de vanguardia o una escuela literaria; no rompieron de manera abrupta con el pasado, como sí pretendió hacerlo, por ejemplo, el estridentismo en México.¹⁴ Tampoco se declararon detractores de una tradición, de un pasado literario; antes bien, su vasta cultura les permitió recuperar lo mejor de sus antecesores sin perder de vista las innovaciones estéticas de su tiempo. Tuvieron un espíritu crítico, vigilante, que logró conciliar esa fuga irremediable hacia el futuro que caracteriza a la modernidad,¹⁵ con el estudio de las formas clásicas, tradicionales, cultivadas por poetas como Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz.

Entonces, si no se considera a Contemporáneos como una corriente de vanguardia o una escuela literaria, ¿qué elementos de la crítica literaria los definen como *generación*? ¿Qué concepto de generación podemos leer en sus escritos? Y, en términos concretos, ¿cuáles fueron sus divergencias y afinidades?

Entre los que afirman que la generación de Contemporáneos tuvo una existencia virtual antes que real se cuenta a Xavier Villaurrutia, pese a que en numerosas ocasiones se alzó como portavoz del grupo frente a los ataques de los escritores nacionalistas, adheridos al régimen posrevolucionario. En carta a Edmundo Valadés, Villaurrutia sentenció:

Sin quererlo, sin pretenderlo, pero sin rechazarlo ni negarlo se ha formado, más en la mente de los escritores que nos preceden o nos siguen que en la realidad misma, un grupo, una generación. El hecho de que se nos considere unidos nos

¹⁴ En 1922 hubo una polémica entre el grupo de Contemporáneos y el estridentismo mexicano. La polémica está bien documentada en el libro de SHERIDAN, *Los Contemporáneos ayer*. El autor lamenta que la disputa no haya reflejado teóricamente las confrontaciones de la cultura mexicana tras el movimiento armado, sino que consistió en una serie de diatribas infundadas y sexistas donde los estridentistas llamaban a los poetas de Contemporáneos "lamecazuelas", "asaltabraguetas", "afeminados". Sheridan escribe: "el enfrentamiento entre los dos grupos pudiera haber resultado fructífero de haberse puesto en juego sus versiones sobre la modernidad, sobre el oficio de escribir o sobre las necesidades literarias de una cultura que, como la suya, acababa de emerger de una confrontación violenta consigo misma", SHERIDAN, *Los Contemporáneos ayer*, p. 133.

¹⁵ Véase KOSELLECK, *Pasado futuro*.

viene, pues, de fuera. Ni un programa, ni un manifiesto que provoquen esta idea hemos formulado. Pero, puesto que la idea existe, la aceptamos y seguimos juntando nuestras soledades en revistas, en teatros, en obras, y hasta en lo que usted llama nuestra influencia.¹⁶

Para el autor de *Nostalgia de la muerte*, la denominación proviene de fuera, es decir, de la crítica literaria. Establece un distanciamiento rotundo respecto a las corrientes de vanguardia y los modos de hacer propaganda de sus principios estéticos y políticos: el manifiesto, el programa publicado en la prensa o la actitud pública irreverente.

“Grupo sin grupo” denomina Xavier Villaurrutia a los Contemporáneos enfatizando su voluntad de huir de las etiquetas de las generalizaciones literarias. En sus poemas y lúcidos ensayos, Villaurrutia reitera la idea de que el principio creador proviene del artista, quien se basta a sí mismo para escribir. Los criterios generacionales vienen después, se imponen desde el exterior, y, la mayoría de las veces, resultan azarosos. Contemporáneos es una constelación de soledades que *resplandece* con luz propia. Xavier Villaurrutia, apelando a sus lecturas de Rilke, Valéry y Gide, es uno de los más enérgicos defensores de la autonomía del arte y el carácter solitario del artista. Es en su soledad donde el poeta forja su originalidad y defiende su libertad.

José Gorostiza, acaso el más *solitario* de la generación, en consonancia con Villaurrutia, cree que Contemporáneos tuvo una existencia mítica e imaginaria antes que real, que no por eso dejó de incidir en la cultura mexicana de la primera mitad del siglo xx. En 1937 escribió:

El grupo no tiene ni ha tenido nunca una existencia *real*. Formado en sus orígenes por una selección arbitraria de la crítica (reléase el ensayo de Xavier Villaurrutia, titulado “La poesía de los jóvenes”), que sinceramente reconocía la imposibilidad de reducir a un denominador común concepciones tan diversas, si no tan contradictorias, de la poesía se convirtió más tarde en un todo homogéneo, *no en sí ni por sí*, sino en la imaginación de gente inadvertida que prestaba a todos sus componentes del grupo, por pura pereza mental, las ideas de uno solo de ellos [...] El grupo ha tenido solamente –insisto– una existencia *virtual*, no exenta, sin

¹⁶ Carta de Xavier Villaurrutia a Edmundo Valadés, en CAPISTRÁN, *Los Contemporáneos por sí mismos*, p. 80.

embargo, como toda creación mítica, de producir efectos importantes en el mundo de los hechos.¹⁷

Gorostiza hace mención a una conferencia que Xavier Villaurrutia dictó en la Biblioteca Cervantes a propósito de los nuevos valores de la poesía mexicana de la primera mitad del siglo xx. En este texto, el autor de *Reflejos* resalta dos características esenciales dentro de la visión estética de los poetas jóvenes de México: la influencia decisiva de López Velarde y González Martínez, y la elaboración de una poesía minuciosa, lenta, crepuscular y meditativa que corresponde con la consolidación de la generación de Contemporáneos. Así, Gorostiza observa el malentendido que se originó a partir del texto de Villaurrutia: se hizo de concepciones tan diversas, tan personales, un grupo, una generación. Como Xavier Villaurrutia, Gorostiza piensa que la abstracción generacional provino del exterior, no de la voluntad de los Contemporáneos.

A pesar de lo anterior, algunos estudiosos del “grupo sin grupo” como César Rodríguez Chicharro reconocen ciertos momentos culturales que los podrían definir como generación, sin tener que ampararse en un manifiesto o programa literario: la publicación de la *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928), de Jorge Cuesta; los 43 números de la revista *Contemporáneos* (1928-1932); y otras actividades ligadas al arte dramático como la fundación del Teatro Ulises (1928) y el Teatro Orientación (1932).¹⁸

Asimismo, un poeta como Octavio Paz, en su ensayo sobre la vida y la obra de Xavier Villaurrutia, resalta la conciencia clasista de los integrantes de Contemporáneos:

El escepticismo de Xavier, como el de sus compañeros de generación, tenía también un origen social. Era una reacción ante ciertas experiencias de la vida mexicana. Niños, habían presenciado las violencias y las matanzas de los revolucionarios, jóvenes, habían sido testigos de la rápida corrupción de los revolucionarios y su transformación en una plutocracia ávida y zafia.¹⁹

¹⁷ CAPISTRÁN, *Los Contemporáneos por sí mismos*, p. 75.

¹⁸ RODRÍGUEZ, *Los Contemporáneos*, pp. 119-135.

¹⁹ PAZ, *Xavier Villaurrutia*, p. 22. También Enrique Krauze observa sobre la generación: “lo particular de una generación es su aire de familia, la marca de una convivialidad, creencias

El escepticismo político del “grupo sin grupo” tiene un marcado origen social. Todos ellos padecieron las consecuencias de la Revolución mexicana; por ejemplo, Guillermo Sheridan señala que Villa expulsó al padre de Salvador Novo a Estados Unidos por considerarlo “gachupín”; además, su madre enfrentó al revolucionario exigiéndole que liberara a un pariente cercano. El padre de José Gorostiza era un banquero frustrado que había “perdido el lustre porfiriano”. Y la familia de Xavier Villaurrutia fue una de las típicamente afectadas por el movimiento armado:

Villaurrutia, quizá en una medida superior a sus compañeros de generación, pertenecía también a una familia venida a menos por la Revolución, con la diferencia sutil de que él venía de una familia criolla legítimamente aristócrata [...] Entre sus antepasados había poetas y miembros de la alta clerecía colonial, o humanistas célebres como el doctor Jacobo de Villaurrutia [...] Este Jacobo de Villaurrutia fue padre de Wenceslao de Villaurrutia, que vivió en Cuba, industrial y humanista, padre, a su vez, de Jacobo Villaurrutia, teórico y reformador de la agricultura cubana, abuelo de Xavier.²⁰

El árbol genealógico de algunos poetas de Contemporáneos nos advierte que tenían en común una conciencia de clase ligada al periodo porfirista. La mayoría mostraba un profundo desprecio por la violencia revolucionaria que veían todos los días, cuando apenas eran unos adolescentes. No entendían las posturas contradictorias de los caudillos, de tal manera que un poeta como Salvador Novo se atrevió a decir de los revolucionarios: “esos brutos hechos

comunes y profundas más allá de las diferencias ideológicas. Es un grupo de hombres en los que algún acontecimiento histórico ha dejado una huella, un campo magnético, una disposición que arrastra colectivamente toda la vida. Es, en fin, un modo de rechazar y continuar una herencia”. Citado por PALOU, *La casa del silencio*, p. 33. Es claro que semejante suceso histórico que les da un “aire de familia” a los Contemporáneos es la Revolución mexicana. Por otro lado, Samuel M. Gordon define a los Contemporáneos: “¿Grupo? También capilla, cenáculo, tendencia, generación, constelación y hasta mafia se cuentan entre los innúmeros calificativos utilizados por propios y ajenos endógenos y exógenos, para denominar a esta conjunción intelectual, sobre cuya importancia en el quehacer literario y la definición del perfil de México en aquellos años y los subsecuentes, el consenso es hoy unánime”. GORDON, “Modernidad y vanguardia”, p. 171.

²⁰ SHERIDAN, *Los Contemporáneos ayer*, pp. 45, 48 y 53.

hombres y figuras por los novelistas”.²¹ Esta marginalidad –explicada a partir de su origen social– le otorgó al grupo un carácter privado, intimista, incluso anacrónico.

Los Contemporáneos nacieron en el ocaso de la dictadura porfirista; tuvieron sus experiencias infantiles en medio del fragor de la Revolución mexicana; maduraron intelectualmente durante el encumbramiento de la “gran familia revolucionaria”. En suma: resintieron en carne propia los estragos que causó el movimiento armado, sus contradicciones, sus paradojas; pero, de algún modo, compartieron el espíritu de renacimiento cultural e histórico que se materializó, sobre todo, en la campaña educativa de José Vasconcelos, desempeñando menesteres públicos en la Secretaría de Educación Pública o en el Servicio exterior mexicano.²²

Como lo señalé líneas arriba, José Vasconcelos se acompañó de estos “poetas universitarios”, quienes encarnaban el ideal del joven formado en la cultura, es decir, del ciudadano letrado, liberal y democrático que soñaba Vasconcelos. El autor de la *Raza cósmica* sustentó el renacimiento espiritual latinoamericano en un binomio fundamental: la creencia en la universidad como núcleo de cultura y de crítica, y la necesidad de incluir a la juventud en los programas sociales y culturales. Tras el primer cuatrienio emanado de la Revolución (lo que comúnmente denominamos periodo posrevolucionario), a saber, 1920-1924, sobrevino el desencanto; y de encarnar las promesas culturales del obregonismo, los jóvenes poetas que acompañaron a Vasconcelos en su afán por reformar la cultura mexicana se convirtieron en unos parias, apátridas y extranjerizantes. “En 1932 la situación era a la adversa: sólo una

²¹ SHERIDAN, *Los Contemporáneos ayer*, p. 50.

²² Vasconcelos profesaba un fervor humanista por la cultura latinoamericana no sólo en el aspecto teórico sino también en su actividad de hombre público. Fue invitado por numerosas instituciones universitarias de los países de Latinoamérica. Un estudio reciente sobre las diversas redes intelectuales que creó Vasconcelos para consolidar su ideal de la raza cósmica, y, al mismo tiempo, frenar la expansión imperialista de Estados Unidos lo encontramos en CORTÉS ZAVALA, “El nacionalismo puertorriqueño”. Para ilustrar lo anterior, la autora señala que Vasconcelos viajó a San Juan de Puerto Rico, en 1926, invitado por el entonces rector Dr. Thomas Benner, debido a que “era una persona sumamente respetada por los jóvenes universitarios, quienes desde 1925 le habían empezado a llamar ‘Maestro de la Juventud’”, CORTÉS ZAVALA, “El nacionalismo puertorriqueño”.

década de distancia y el mundo había girado”²³, se lamenta José Joaquín Blanco. Y, en efecto, la trayectoria cultural del grupo de Xavier Villaurrutia (de esplendor y caída en sólo una década) confirma la idea gramsciana de que la llamada intelectualidad, a final de cuentas, no puede sustraerse de la clase política dirigente:

Así se forman históricamente categorías especializadas para el ejercicio de la función intelectual, en conexión con todos los grupos sociales pero, especialmente, en conexión con los grupos sociales más importantes, y sufren transformaciones más amplias y complejas en conexión con el grupo social dominante. Una de las principales características de todo grupo que avanza hacia el dominio es su lucha por la asimilación y la conquista “ideológica” de los intelectuales tradicionales, asimilación y conquista que son tanto más rápidas y eficaces cuanto más el grupo en cuestión elabora simultáneamente los propios intelectuales orgánicos.²⁴

Una breve descripción del favor público que gozaron los Contemporáneos durante el periodo presidencial de Álvaro Obregón (1920-1924) nos ayudará a comprender el estrépito de su caída: Jaime Torres Bodet fue secretario particular de Vasconcelos; José Gorostiza, Enrique González Rojo y Gilberto Owen desempeñaron diversas funciones diplomáticas en la Secretaría de Relaciones Exteriores; Salvador Novo contribuyó en las campañas de alfabetización en las zonas rurales del país. Incluso se denominaron a sí mismos el Nuevo Ateneo, continuando con la generosa labor del grupo de Alfonso Reyes, Antonio Caso, José Vasconcelos y Pedro Henríquez Ureña.

Todo ello duró muy poco. Apenas unos años y la cultura oficial era otra: Plutarco Elías Calles implementó una política educativa y cultural fuerte, estatal,

²³ BLANCO, “Contemporáneos y el Estado”, p. 99.

²⁴ GRAMSCI, *Cultura y literatura*, p. 32. Como sabemos, el concepto de intelectual es sumamente complejo y puede abordarse desde distintos puntos de vista; regularmente se piensa que el concepto “intelectual” sólo es aplicable a quienes se dedican a producir ideas o pensamientos, es decir, los hombres y las mujeres que establecen interpretaciones del mundo y de la sociedad con la finalidad de impactar en una comunidad específica. De tal manera que el concepto –¿o categoría?– intelectual o intelectualidad puede asumirse desde un enfoque estrecho (escritores, filósofos, músicos, científicos, etc.), o bien, desde un enfoque amplio (intelectual es todo aquel que produce ideas para realizar una actividad, sin importar el rango de conocimiento que posea). KNIGHT escribió un texto bellísimo y reivindicador al respecto: “Los intelectuales en la Revolución mexicana”.

anticlerical, revolucionaria y viril. ¿Cómo proyectar, entonces, a un grupo que ni siquiera se consideraba un grupo, cuyos intereses literarios se enfocaban en Francia, y cuyas preferencias sexuales distaban mucho de adecuarse al *hombre nuevo* de la Revolución?

A partir del segundo lustro de la década de los veinte, y hasta la confiscación en 1932 de la revista *Examen*, de Jorge Cuesta, los Contemporáneos inician su exilio interior. Comienzan los “viajes alrededor de la alcoba”; “la poesía honda, fina, de matices”; las “líneas imprevistas”, las “espirales de metáforas” y las “ironías de pensamiento”; el “viaje de los ojos”, el “temblor infantil” y la “madurez de las conclusiones espirituales”; “el clima de depurado escepticismo” y la “melodía del verso libre”; “el impreciso desengaño del mundo” y la “pirueta de la inteligencia saltando”; los versos “tallados hasta el exceso del pétalo”, el “temblor del temperamento” y la “escrupulosa honradez”; el “clima irreal”, “las asociaciones de ideas” y las “finas alusiones literarias”.²⁵

También inician las teorías sobre la poesía pura, desligada de cualquier contingencia histórica o social; la crítica a una tradición que imponga un esencialismo histórico o la idea de un alma nacional; las reformulaciones de las ideas de Paul Valéry y André Gide acerca de la autonomía del arte y del rigor crítico en las formas poéticas. Empero, cabría preguntarse si acaso “el grupo sin grupo” o “archipiélago de soledades” logró desligarse de su horizonte histórico inmediato: la Revolución mexicana y sus enormes contradicciones. A final de cuentas, como el mismo Gramsci señala:

Estas diversas categorías de intelectuales tradicionales [...] se creen autónomas e independientes del grupo social dominante. Esta autorrepresentación no deja de tener consecuencias en el ámbito ideológico y político, consecuencias de vasto alcance: toda la filosofía idealista se puede relacionar fácilmente con la posición asumida por el complejo social de los intelectuales y puede definirse como la

²⁵ Los adjetivos transcritos aparecen en la última sección de la *Antología de la poesía mexicana moderna*, de Jorge Cuesta, publicada en 1928, y a la que dedicaré un apartado especial. En esta sección, desfilan prácticamente todos los poetas de Contemporáneos, con la inclusión de Manuel Maples Arce, al que, de manera peyorativa, definen como un poeta que ha gozado de los “beneficios de una popularidad inferior, pero intensa”. CUESTA, *Antología de la poesía mexicana*, pp. 147-239. Para un estudio breve y claro sobre el origen de esta antología, véase STANTON, *Inventores de tradición*, pp. 21-60.

expresión de la utopía social cuya virtud los intelectuales se creen “independientes”, autónomos, investidos de características propias y exclusivas, etc.²⁶

Estas repercusiones de *vasto alcance* son las que inspiran el presente trabajo. ¿En qué medida, de manera negativa si se quiere, los Contemporáneos representan un modo de reflexionar acerca de la Revolución mexicana y el conjunto de conceptos sociales, políticos y filosóficos emanados y reformulados a partir de la lucha armada? Conceptos como *identidad nacional, tradición, revolución, autonomía del arte*, etc. Los Contemporáneos vivieron en carne propia la disputa, la dilucidación y la práctica política de dichos conceptos; de ahí la pertinencia de dirimir su significado, a pesar de que, como señala Alan Knight, posean un fuerte sentido negativo. Porque después de todo, los Contemporáneos vivieron (o al menos así lo reflejaron en sus obras) como lúcidos espectadores de la historia. Y un espectador, en cierto sentido, tiene un panorama más amplio y veraz, y sus reflexiones resultan pertinentes en la medida en que están despojadas de pasiones o fanatismos políticos.

III.- Sobre el concepto de generación en la *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928), de Jorge Cuesta

Líneas arriba reflexionaba sobre el concepto de generación aplicado al “grupo sin grupo”; tal acepción se encuentra estrechamente ligada a una delimitación temporal: una generación es un conjunto de individualidades – invariablemente si se trata de intelectuales o no– que coinciden en un tiempo y espacio determinados, que comparten los mismos intereses –a pesar de que sus enfoques difieran– y se enfrentan a semejantes problemas. Ambos términos – “generación” y “contemporáneos”– se complementan: un grupo de hombres y mujeres conviven *en el tiempo, en el presente, son con-temporáneos*; el pasado (una tradición que negar, afirmar o *inventar*) se actualiza en *lo contemporáneo*, recreándose a sí misma. Inaugurando una brillante tradición hermenéutica,

²⁶ GRAMSCI, *Cultura y literatura*, p. 30.

Martin Heidegger, en su vasto libro *Ser y tiempo*, atisba esta confluencia de los tres tiempos –el haber sido, el presente y el futuro– en el instante o lo *contemporáneo*:

Volviendo venideramente a sí, la resolución se pone en la situación, presentándola. El haber sido emerge del futuro, de tal manera que el futuro que ha sido (o mejor, que está siendo sido) hace brotar de sí el presente. Este fenómeno que de esta manera es unitario, es decir, como futuro que está siendo sido y que presenta, es lo que nosotros llamamos la temporeidad.²⁷

Así, la acepción “contemporáneo” indica una determinada toma de posición respecto a la asunción de un pasado (en este caso, un pasado literario). Heidegger realiza una ontología del Dasein (el ser que somos cada vez nosotros mismos), pero insinúa un arco temporal que podría aplicarse también a una comunidad en busca de un sentido histórico. Hemos visto las profundas relaciones entre el pensamiento de Heidegger, Gadamer y Koselleck, así como sus profundas discrepancias. La historia conceptual (que aporta herramientas nada desdeñables a la historia intelectual) analiza el sentido de ciertos conceptos fundamentales que dieron origen a la *Sattelzeit* o irrupción de la modernidad que, según Koselleck, se puede ubicar en el ambiente alemán en la centuria de 1750-1850.²⁸ Esta asimilación temporal la define Koselleck de la siguiente manera: “también la historia (*Geschichte*) se comprende en un subcaso del comprender existencial. Para poder vivir, el hombre, orientado hacia la comprensión, no puede menos que transformar la experiencia de la historia en algo con sentido (*In Sinn*); por así decirlo, asimilarlo hermenéuticamente”.²⁹

Ahora bien, el grupo de Xavier Villaurrutia –en obra y ejemplo– tuvo una aguda conciencia del problema de la tradición literaria mexicana, asumiendo una postura francamente hermenéutica. Para sus integrantes, era una necesidad

²⁷ HEIDEGGER, *Ser y tiempo*, pp. 343 y 344.

²⁸ Véase PALTÍ, “Introducción”, p. 9. Al referir la modificación semántica de los conceptos, Paltí observa: “A partir del análisis de las alteraciones ocurridas en el uso y significado de los conceptos, esta escuela [la historia conceptual o *Begriffsgeschichte*] se propuso alumbrar transformaciones históricas más vastas de larga duración, y especialmente, el sentido de la mutación cultural que se produjo entre 1750 y 1850”, PALTÍ, “Introducción”, p. 9.

²⁹ KOSELLECK y GADAMER, *Historia y hermenéutica*, p. 69.

vital *actualizar* y *comprender* a los escritores del pasado; con ojo crítico, seleccionaron sus influencias del amasijo de autores que, o bien eran objeto de elogios gratuitos, o por el contrario, permanecían en el olvido. El nombre de la generación de Xavier Villaurrutia y Jorge Cuesta no fue azaroso; designaba un propósito, una manera de contemplar el pasado, de seleccionar las influencias y fijar varios horizontes históricos que confluyeran en lo que comúnmente se denomina “tradición”. Porque una tradición no es unívoca; es el “eterno mandato de la especie”, como diría Jorge Cuesta. Un mandato que se expresa de innumerables maneras, a veces conscientes o inconscientes.³⁰

Pertenecen a la categoría de *tradicción* o *tradicional*, entre otros aspectos, la forma de valerse de una lengua, la temática compartida, las descripciones de carácter, incluso una tonalidad.³¹ Al tratar de definir al mexicano –leído desde la obra de los más altos poetas–, Xavier Villaurrutia enfatiza:

El mexicano es por naturaleza silencioso. No poco de lo indígena que llevamos dentro influye en estas pausas y en estos silencios del mexicano, que si no sabe hablar muy bien, sabe en cambio callar de manera excelente. El lirismo del mexicano es como el carácter del mexicano, introvertido, vertido hacia su abismo interior, hacia su mundo interior.³²

La tradición es ese conjunto de prácticas, rituales, experiencias, modos de entender el mundo que se manifiestan en la vida cotidiana y que, por ende, se

³⁰ Al señalar el arco temporal de la tradición expresado en el término “Contemporáneo”, Gadamer esclarece el carácter inextricable de los tres tiempos: “¿Porque qué quiere decir contemporáneo? Los oyentes de anteayer, igual que los de pasado mañana, siguen perteneciendo a los que uno hablaría como contemporáneos. ¿Dónde podría trazarse la frontera de aquel pasado mañana que excluya a un lector como posible interlocutor? ¿Quiénes son contemporáneos, y cuál es la pretensión de verdad de un texto cara a esta múltiple confusión de ayer y mañana?”. GADAMER, *Verdad y método*, p. 475.

³¹ Villaurrutia presupone que la tradición poética mexicana tiene una tonalidad y un clima. Si uno lee bien a sus máximos representantes –insinúa Villaurrutia– encontrará ese rasgo común: “La poesía mexicana tiene también su color. ¿Cuál es el color de la poesía mexicana?: es un color gris, un color gris perla. No quiero decir que haya ausencia de colores sino que los colores parecen deleitarse dentro de los grises, suavizarse, matizarse en ellos, creando una paleta plateada en la que están todos los colores, pero sustituidos, de México. [...] También la poesía mexicana tiene su hora. ¿Cuál es la hora de la poesía mexicana?: la hora crepuscular. Ese momento en que todavía no es noche, pero en que ya va pasando la tarde.” VILLAU RRUTIA, *Obras*, p. 767.

³² VILLAU RRUTIA, *Obras*, p. 765.

materializan también en las obras artísticas. El hecho de que una generación de poetas indague la razón de ser del mexicano, sus peculiaridades y contradicciones, advierte que hay un interés muy vivo en estudiar un pasado para actualizarlo. Aunque, a decir verdad, esa preocupación no es exclusiva del “grupo sin grupo”. Anteriormente también los intelectuales se preguntaron sobre el sentido y el horizonte histórico de la cultura mexicana. Lo novedoso de la generación de Contemporáneos es que tal reflexión posee un pronunciado matiz crítico: ¿Es conveniente atenerse a una sola mirada histórica para definir al “mexicano”? ¿Es posible *seleccionar*, en materia artística, a los precursores? ¿Hasta dónde se extiende el concepto de tradición: se traslada al mundo indígena, al pasado español, a la fusión de ambos, o, por el contrario, es menester adaptarse a las exigencias de una modernidad que preconiza la anulación de cualquier influencia pretérita, un corte entre lo que Koselleck denominó “el espacio de experiencia” y el “horizonte de expectativa”, categorías históricas trascendentales, a la manera en que lo hicieron muchas vanguardias en el ámbito de la literatura?³³

El concepto de “contemporáneo” y el concepto de “generación” están ligados de manera intrínseca; revelan esa *filigrana común* que enfatiza Ortega y Gasset en su libro *El tema de nuestro tiempo*:

Una generación no es un puñado de hombres egregios, ni simplemente una masa: es como un nuevo cuerpo social íntegro, con su minoría selecta y su muchedumbre, que ha sido lanzado sobre el ámbito de su existencia con una trayectoria vital determinada [...]. Dentro de ese marco de identidad pueden ser los individuos del más diverso temple, hasta el punto de que, *a fuer de contemporáneos*, se sienten a veces como antagonistas. Pero bajo la más violenta contraposición de los pro y los anti descubre fácilmente la mirada de una común *filigrana*.³⁴

³³ Más adelante me detendré en el estudio de la modernidad que realiza Reinhart Koselleck y en las categorías históricas trascendentales “espacio de experiencia” y “horizonte de expectativa”. Baste decir que para Koselleck la modernidad se inaugura cuando se da la ruptura entre las experiencias del pasado y el afán de futuro que se inicia a partir de la Revolución francesa y la Revolución industrial. Desde entonces, la temporalidad inicia un proceso de aceleración que pulveriza cualquier intento de acumulación de experiencias, puesto que se pone de relieve la novedad, la transgresión, el cambio. KOSELLECK, *Futuro pasado*, pp. 333-357.

³⁴ GASSET, *El tema de nuestro tiempo*, p. 13. (Las cursivas son mías).

A *fuera de contemporáneos*, señala el filósofo español. Esta fijación temporal establece que las posturas e imposturas que compartieron los poetas de Contemporáneos, sus publicaciones conjuntas, las reacciones que tuvieron ante las diversas polémicas que se desataron en la cultura posrevolucionaria, constituyen esa filigrana común que define a una generación. Bajo esta definición de Ortega y Gasset, no es fundamental apelar a ninguna política literaria que imponga una clasificación exterior. O como diría Jorge Cuesta en el prólogo de la *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928):

Los grupos, las escuelas, se disuelven; sólo quedan los individuos que las han superado, como si la función de aquéllas, cuando parece, al contrario, que a expensas de ellos se alimentan, fuera la de nutrirlos y proteger su crecimiento [...] Quien no abandona la escuela en que ha crecido, quien no la traiciona luego, encadena su destino al de ella: con ella vive y con ella perece.³⁵

Aquí hay una crítica palpable a las escuelas literarias anquilosadas y a las corrientes de vanguardia que pretenden renunciar a una tradición, debido a que ambas se agrupan alrededor de un conjunto de principios estético-políticos bien delimitados. Su ideal es el de la capilla, el cenáculo, la fijación de una fórmula artística. Para Cuesta y Villaurrutia, el modernismo y el estridentismo fueron dos ejemplos claros de la adhesión de un número determinado de fieles a un programa literario; el modernismo formó una escuela que repitió hasta el cansancio fórmulas consabidas (el cisne, el plenilunio, las chinerías, el ajeno, el color azul); el estridentismo se desintegró rápidamente minado por sus propios

³⁵ CUESTA, *Antología de la poesía*, p. 40. Es notable el radicalismo nietzscheano en el prólogo de Jorge Cuesta. Recuerda aquellas palabras de Zaratustra dirigidas a sus discípulos: “¡Ahora, mis discípulos, me voy solo! ¡También vosotros os vais ahora y solos! Así lo quiero. [...] El hombre de discernimiento tiene no sólo que amar a sus enemigos, sino también poder odiar a sus amigos. Mal se recompensa al maestro siempre que se sea discípulo. ¿Y por qué no queréis deshojar mi corona?” NIETZSCHE, *Así habló Zaratustra*, p. 218. La influencia del pensamiento nietzscheano –en su vertiente crítica, radical– en Cuesta es un tema sobre el que volveré más adelante; el filósofo alemán plantea, *grosso modo*, una crítica de los valores culturales occidentales (el cristianismo, la filosofía, el cientificismo, las artes); el poeta mexicano escribió enjundiosos textos sobre la cultura mexicana posrevolucionaria, donde ponía en tela de juicio valores acríticamente aceptados en el medio intelectual, tales como el nacionalismo, la educación socialista, la autonomía universitaria, etc.

principios (¿se puede romper con una tradición cuando ni siquiera existe la continuidad de autores y obras?).³⁶ Cuesta enfatizaba que el arte no debía admitir el sacrificio de la individualidad en aras del prestigio de una escuela. Más bien es a la inversa: el artista debe formarse a sí mismo, recorrer sus contradicciones, resplandecer con luz propia y, posteriormente, formar una constelación cultural con sus coetáneos.

Bajo este punto de vista, el término *corriente de vanguardia* posee un fuerte sentido temporal, ya que se funda en la idea de ruptura con el pasado, derribando de su nicho a los autores consagrados: un rasgo moderno por excelencia. Este futuro anhelante, este progresivo afán de instaurar un nuevo orden estético no corresponde con la actitud poética de los Contemporáneos. Éstos –como lo anoté páginas atrás– poseían un marcado espíritu clásico, o, como diría Villaurrutia, “se mantienen –aun dentro del sueño– en una vigilia, en una vigilancia constantes”.³⁷

Por otro lado, resulta interesante, en términos históricos, analizar las implicaciones de las corrientes de vanguardia. Una vanguardia es aquello que rebasa el presente, aquello que se adelanta a un determinado estado de cosas. Habermas, por ejemplo, reconoce que es indisoluble el advenimiento de la modernidad de una comprensión estética del término, cuyo sentido se intensifica con las vanguardias artísticas:

Aunque el sustantivo “modernitas” (junto con el par de adjetivos contrapuestos “antiqui/moderni”) venía utilizándose ya desde la antigüedad tardía en un sentido cronológico, en las lenguas europeas de la Edad Moderna el adjetivo “moderno”

³⁶ Pedro Ángel Palou subraya el carácter contradictorio de algunas vanguardias que, al esgrimir una serie de principios políticos, incurrieron en aquello que, en un primer momento, no deseaban. Así, “Filippo Tomasso Marinetti, el fundador del violento *Futurismo* desembocará en un fascismo acomodado, mientras que Maiakovsky en un bolchevismo declarado que era su opuesto y el tardío surrealismo se opondrá sistemática y solidariamente a la violencia de los primeros vanguardistas y su retórica de la violencia revolucionaria, como una *cultura de la resistencia*. PALOU, *La casa del silencio*, p. 188. México no fue la excepción: tras la irrupción violenta del estridentismo a principios de la década de los veinte, el grupo de Manuel Maples Arce, que había surgido a partir del malestar que se generaba en la cultura mexicana a merced de un arte oficialista, se respaldó en el gobierno de Heriberto Jara, en Veracruz. Incluso Manuel Maples Arce llegó a ocupar una curul en el Congreso de la Unión (1932-1934). Véase SHERIDAN, *Los Contemporáneos ayer*, p. 132.

³⁷ VILLAU RRUTIA, *Obras*, p. 880.

sólo se sustantiva bastante tarde, a mediados del siglo XIX, y ello empieza ocurriendo en el terreno de las bellas artes. Esto explica por qué la expresión “modernidad”, “modernité” ha mantenido hasta hoy un núcleo semántico de tipo estético que viene acuñado por la autocomprensión del arte vanguardista.³⁸

Las revoluciones estéticas del siglo XX representan una tentativa por imponer un nuevo cuerpo de experiencias artísticas que, de forma paradójica, terminan por anularse a sí mismas. Al “liberarse un nuevo futuro”³⁹, el tiempo de acumulación de experiencias o de saberes se pulveriza: las grandes innovaciones de las vanguardias sólo pueden vivir en el presente, ya que niegan una tradición que formar o cultivar, bajo el espejismo de la utópica afirmación de sus principios estéticos. “El problema de la modernidad es que posee el germen de su propia disolución”⁴⁰, sentencia Pedro Ángel Palou; y más adelante: “La *modernidad crítica* disuelve el pasado y se disuelve ella misma”⁴¹. Anthony Stanton, otro estudioso de los Contemporáneos, señala:

En las sucesivas rupturas que constituyen la modernidad, la tradición se pluraliza, la homogeneidad monolítica se fractura y se abren más posibilidades a la creación. La imagen que se me ocurre como la más idónea para describir esta multiplicación heterogénea nada caótica es la arborescente: del tronco central del árbol fijo en la tierra de la tradición colectiva nacen ramas, hojas y flores que se diversifican en busca de libertad individual sin perder jamás su nexos con el origen. La fuerza del árbol reside en la columna compacta, pero la belleza está en las ramificaciones.⁴²

³⁸ HABERMAS, *El discurso filosófico de la modernidad*, p. 19. Los conceptos estéticos que maneja Habermas enfatizan la gran paradoja de la modernidad: se pretende instaurar un nuevo comienzo bajo el acicate de la aceleración, sin acumular un conjunto de experiencias al cual atenerse: “La modernidad se acredita como aquello que en algún momento será clásico; ‘clásico’ sólo puede ser en adelante el ‘relámpago’ del orto de un nuevo mundo, que ciertamente no puede tener consistencia sino que con su primera aparición sella también ya su propio hundimiento. Esta comprensión del tiempo radicalizada una vez más en el surrealismo funda la *afinidad* de la *modernidad* con la *moda*”. HABERMAS, *El discurso filosófico de la modernidad*, p. 20.

³⁹ KOSELLECK, p. 89.

⁴⁰ PALOU, *La casa del silencio*, p. 179.

⁴¹ PALOU, *La casa del silencio*, p. 179.

⁴² STANTON, *Inventores de tradición*, p. 13. Algunos estudiosos de la generación de los Contemporáneos –como César Rodríguez Chicharro– los definen como “el grupo de escritores más representativo de la vanguardia mexicana”, enfatizando su perfil moderno a partir de la asimilación del surrealismo y otras innovaciones estéticas que se reflejan en sus obras. Sin embargo, si los Contemporáneos fueron modernos, su modernidad es enteramente distinta a la

El tronco es el lenguaje; es ahí donde residen las huellas del pasado. A pesar de que se desee romper definitivamente con él, a pesar de que las ramas crezcan en diferentes direcciones, la fuente de la que mana el lenguaje literario se remonta a su centro, a su historia, al punto donde convergen los significados, al *pasado presente*. La honda tradición hermenéutica que se remonta a los textos de Heidegger y llega a su punto floreciente con los escritos de Gadamer establece una interpretación originaria del ser humano (Dasein) en su estar en el mundo, estrechamente vinculada a la lingüística; a pesar de que las corrientes de vanguardia pugnen por romper con el pasado, el habla o discurso posee una carga semántica que revela vestigios tradicionales. En su obra primordial *Verdad y método*, Hans-Georg Gadamer asevera:

El que la esencia de la tradición se caracterice por su lingüística adquiere su pleno significado hermenéutico allí donde la tradición se hace *escrita*. En la escritura se engendra la liberación del lenguaje respecto a su realización. Bajo la forma de la escritura todo lo transmitido se da simultáneamente para cualquier presente. En ella se da una coexistencia de pasado y presente única en su género, pues la conciencia presente tiene la posibilidad de un acceso libre a todo cuanto se ha transmitido por escrito.⁴³

Las obras literarias, siguiendo el razonamiento de Gadamer, poseen en sí mismas una carga ineludible de tradición, es decir, de pasado actualizado. Es imposible eludir el carácter temporal e histórico del lenguaje; en sentido estricto, no puede darse una ruptura total con las generaciones anteriores. Las modernidades múltiples de las vanguardias literarias –a pesar de sus programas político-estéticos bien definidos– no escapan a la influencia pretérita. Bajo esta óptica, uno de los cometidos literarios que mejor refleja esta reinterpretación y actualización del pasado es la antología poética. Es menester reparar en este concepto. Una antología es juzgadora de la tradición; formula juicios implícitos

preconizada por las vanguardias literarias (como por ejemplo, el estridentismo): su perspectiva de futuro bebió de las fuentes pródigas del pasado literario. RODRÍGUEZ, *Los Contemporáneos*, p. 119.

⁴³ GADAMER, *Verdad y método*, p. 469.

en sus páginas, *dialoga con los muertos*, establece un canon estético y actualiza las obras literarias de antaño. También es una proyección hacia el porvenir: al seleccionar un determinado grupo de escritores lanza un guiño a las futuras generaciones, proponiendo una veta de influencias. Así lo expresa Jorge Cuesta en la *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928), el objeto de estudio del presente apartado:

¡Qué error pensar que el arte no es un ejercicio progresivo! Sólo dura la obra que puede corregirse y prolongarse; pronto muere aquella que sólo puede repetirse. Hay obras que no son sino una pura influencia, una constante incitación a contradecirlas, a corregirlas, a prolongarlas. Otras cuya influencia es estéril y que no producen fuera de ellas más que inútiles ecos.⁴⁴

A diferencia del manifiesto o del programa político-literario, la antología tiene un trasfondo histórico, es decir, contiene una idea de la temporalidad que, en los trabajos mejor logrados, liga el pasado con el presente y lo proyecta hacia el futuro. Uno de los poetas de Contemporáneos que reflexionó con mayor agudeza crítica acerca de la antología como fijación y reinterpretación del pasado fue Xavier Villaurrutia. El autor de *Reflejos* ponderó la necesidad de apelar a un profundo sentido crítico para seleccionar lo más granado de una obra poética. En una antología que se precie de serlo, deben figurar solamente los mejores poemas de cada autor, con el propósito de forjar una idea de la tradición poética.

Al aproximarse a la obra de Efrén Rebolledo, Villaurrutia escribe:

Existen poetas cuyas poesías sólo deben ser leídas en selecciones. La necesidad de la selección y la selección misma depende la peculiar naturaleza del poeta. Pero, al mismo tiempo, la inversa no es menos cierta, porque el hecho de pensar y estudiar qué es lo que debe seleccionarse de cada poeta nos ayuda a descubrir su naturaleza.⁴⁵

⁴⁴ CUESTA, *Antología de la poesía*, p. 41.

⁴⁵ VILLAURRUTIA, *Obras*, p. 660

Frente a las contingencias de la historia, el antólogo posee la mirada crítica para escoger la tónica predominante en una obra. Semejante actividad requiere de una paciencia infinita, de un conocimiento profundo de la historia de la poesía mexicana, y de una sensibilidad e inteligencia para *saber* detectar los poemas que perdurarán en el tiempo. Porque una inteligencia crítica tiene la capacidad de *inventar* una tradición, de elegir a sus precursores, de definir sus influencias con entera libertad. Así se lee en el prólogo de la *Antología de la poesía mexicana moderna*, signado por Cuesta:

Una antología es una obra esencialmente colectiva; la tolerancia es su más natural virtud. Para que cada poeta –cada poema– figure con libertad en ella, debe figurar personalmente y no a expensas de otro, ni de ningún juicio. Nuestro papel fue prohibirnos este juicio tanto como era necesario para conservar su libertad también. Dejar a cada quien lo suyo es la única manera de no perder lo propio y de poseer lo justo.⁴⁶

A raíz de la publicación de la *Antología de la poesía mexicana moderna*, en 1928, fueron dos los reproches que se le hicieron a la más sólida obra colectiva del “grupo sin grupo”: primero, el hecho imperdonable de no incluir poemas de autoridades poéticas consagradas como Manuel Gutiérrez Nájera o Juan de Dios Peza, bajo el argumento de que la “poesía mexicana se enriquece, seguramente, con poseerlos (...); pero no se empobrece esta antología con olvidarlos”;⁴⁷ segundo, porque en la tercera sección de la obra aparecen los poetas de Contemporáneos en una actitud francamente unánime. Si fueron críticos y rigurosos al abordar la obra de sus antecesores, las descripciones de sus poemas están marcadas por una complacencia inadmisibles, despertando en el lector serias dudas sobre la manufactura de la *Antología*. Baste un ejemplo para ilustrar lo anterior; mientras Manuel Maples Arce aparece descrito de la siguiente manera: “[el autor de *Andamios interiores*] intenta una fuga de los moldes formales del modernismo pero incurre, con frecuencia, en deplorables

⁴⁶ CUESTA, *Antología de la poesía*, p. 41.

⁴⁷ CUESTA, *Antología de la poesía*, pp. 39 y 40.

regresiones románticas”,⁴⁸ un poeta como Bernardo Ortiz de Montellano escribe una poesía “llena de pájaros y paisajes, de juguetes y juegos”.⁴⁹ Hay un desequilibrio evidente. Ni una línea crítica (a excepción, como dije, del fundador del estridentismo) a la generación de los poetas jóvenes de México. Las reacciones no se hicieron esperar. Algunos llamaron a Contemporáneos “el club de los elogios mutuos”;⁵⁰ otros –como José de J. Núñez y Domínguez, Jesús S. Soto y Rafael Cardona– resaltaron el carácter ególatra y arbitrario de la *Antología* al ser la obra de “pequeños conciliábulos”, “estuches de vanidad” y “geniecillos a la moda”.⁵¹ Incluso Miguel Martínez Rendón la calificó así (de manera lacónica y fulminante): “Un volumen que vale lo que Cuesta”.⁵²

Ambos reproches estaban perfectamente fundados. Lo que no entendían los detractores de Contemporáneos era la idea central de la *Antología* de Cuesta y sus compañeros, que consistía en depurar la noción de arte, delimitar la abigarrada producción poética mexicana para enaltecer ciertos valores estéticos que le dieran congruencia a la noción de *tradición*. Como lo advierte Anthony Stanton: “las antologías siempre postulan la posibilidad de una relectura de la tradición o de una parte de ésta. Es más: suelen surgir cuando se siente la necesidad de actualizar la relación entre el pasado y el presente”.⁵³ Asimismo, el tono preponderante de la antología es de provocación; había que sacudir los viejos (y escasos) ídolos del panorama de la literatura mexicana. En todo caso – como afirma Stanton– había que *inventar* una tradición. Y aquí reside uno de los problemas fundamentales de las literaturas de los países latinoamericanos: su apropiación del espíritu de la modernidad engendró diversas posturas, contradictorias entre sí, desde la renuencia a depender de la influencia europea (véase el movimiento modernista en Brasil, con su célebre manifiesto

⁴⁸ CUESTA, *Antología de la poesía*, p. 157.

⁴⁹ CUESTA, *Antología de la poesía*, p. 179.

⁵⁰ SHERIDAN, “Presentación”, p. 15.

⁵¹ CUESTA, *Antología de la poesía*, p. 33.

⁵² CUESTA, *Antología de la poesía*, p. 33.

⁵³ STANTON, *Inventores de tradición*, p. 21.

antropofágico)⁵⁴ hasta la identificación de una tutela occidental plena, absoluta (véase la teoría de la tradición de Jorge Cuesta, que proclama la preeminencia del espíritu francés en los modelos políticos y literarios de Latinoamérica). El espíritu de la vanguardia en los países latinoamericanos derivó en múltiples interpretaciones de la modernidad, y de la temporalidad inherente al concepto de tradición, puesto que cada país encarnaba sus propios problemas culturales. Así lo testimonia Palou al referirse al escritor latinoamericano:

Más que cualquier otro escritor vanguardista, el latinoamericano no tenía que inventar el futuro del arte solamente, sino rehacer su pasado. La ausencia de tradición o, en algunos casos, la presencia viva de una o dos presencias señeras, implicaba otras medidas, otras rectificaciones periféricas. Dejó de ser mero trabajo con la palabra para convertirse en trabajo desde la palabra.⁵⁵

No sin propiciar polémicas, la *Antología* de Cuesta representa una tentativa por trabajar literariamente *desde la palabra*, con plena consciencia de los ídolos poéticos que fueron consagrados de manera complaciente, acrítica. También representa el momento de plena madurez en la trayectoria vital de los Contemporáneos (al menos en términos estéticos), cuando se comprenden a sí mismos como la generación de los poetas jóvenes de México y los portadores de los valores bajo los cuales se juzgará el pasado. En este aspecto se alejan todavía más de las vanguardias literarias: mientras éstas se amparan en el concepto de “revolución” o “revolución estética”, entendida como una transformación radical de las condiciones en las que se gesta una obra artística, la modernidad que profesa el “archipiélago de soledades” se funda en el estudio y el cultivo de los antecesores. Las vanguardias, henchidas de futuro, asesinan a sus padres; son el inicio, el punto de partida por excelencia. Y precisamente por eso, por querer imponerse históricamente, extravían cualquier heredad literaria;

⁵⁴ El movimiento antropofágico –abanderado por Oswald de Andrade– pugnaba por la *deglución* de los valores políticos y estéticos europeos por parte de los artistas latinoamericanos, hasta que se vincularan al propio metabolismo cultural; así se pensaba solucionar el dilema –que se suscitó, sobre todo, en la Argentina– entre civilización y barbarie, modernidad y tradición, localismo y universalismo. Véase Palou, *La casa del silencio*, p. 203.

⁵⁵ PALOU, *La casa del silencio*, p. 209.

sólo algunos grupos –como la Generación del 27 en España, o los Contemporáneos en México– señalan una influencia real en términos histórico-literarios. Huyen de la aceleración, se muestran escépticos ante los espejismos de la modernidad, profesan un anacronismo valeroso,⁵⁶ asumen una temporalidad propia, y, *sin pretenderlo ni negarlo*,⁵⁷ integran una generación, una común filigrana.

IV.- Conceptos artísticos: romanticismo, clasicismo y modernidad

Arte y poder han estado íntimamente relacionados a lo largo de la historia de la cultura mexicana. Así, podemos llegar a reconocer una cultura oficial –de amplias posibilidades, que vive bajo la tutela del gobierno en turno y se ampara en los gustos de las masas- y, por otro lado, una cultura de la resistencia, silenciosa, minoritaria, que pugna por preservar su autonomía y su originalidad. Con un énfasis particular, la Rusia de Stalin nos ofrece diversos ejemplos de estos “solitarios” que tuvieron que bregar contra las políticas culturales oficialistas que les impedían crear libremente. Podemos recordar la aguda melancolía en la que vivió Dmitri Shostakóvich en un medio hostil que lo obligaba a componer “música revolucionaria” para no sucumbir a las purgas estalinistas⁵⁸; o la traición del poder a un escritor como Isaak Bábel que en su

⁵⁶ Las obras de teatro de Xavier Villaurrutia son un claro ejemplo del valor del anacronismo. El ambiente donde se mueven los personajes es atemporal, es decir, está fuera del tiempo histórico. Son ficciones puras; los personajes discurren con profundidad filosófica, elevan a problema teórico un asunto doméstico; prefiguran un teatro de *ideas*. Paz miró con desdén el anacronismo de los Contemporáneos; sin embargo, situarse fuera del tiempo histórico les otorgó una perspectiva más amplia para comprender los problemas de su tiempo. Así, el anacronismo de Xavier Villaurrutia (y sus compañeros) fue un elemento subversivo en una época plagada de utopías literarias. Transcribo las palabras de Octavio Paz: “El lenguaje que hablan sus personajes nos parece ahora tan remoto como los muebles entre los que se pasean y tan lleno de polvo como los fatuos espejos donde se espían [...] Es el mundo cerrado de las familias de la clase media alta que conservaban todavía las maneras afrancesadas de comienzos de siglo”. PAZ, *Xavier Villaurrutia*, p. 37.

⁵⁷ La aseveración en cursivas es de Xavier Villaurrutia, en carta enviada al joven Edmundo Valadés, fechada en 1934, en CAPISTRÁN, *Los Contemporáneos por sí mismos*, p.79.

⁵⁸ PRIETO, *Dmitri Shostakóvich*.

Caballería roja exaltó el espíritu revolucionario del Ejército Rojo⁵⁹. En casos más cercanos, podemos citar la persecución y la represión que padeció un escritor como Reinaldo Arenas bajo el régimen de Fidel Castro, en Cuba⁶⁰.

André Gide llama a esta clase de escritores los “artistas inmorales”, aquellos a los que su honradez literaria les impide someterse a un programa político y rehúyen a los prestigios del poder. Consideran el arte como una excelencia que, por naturaleza, no debe subordinarse a las contingencias históricas o sociales. Dentro de la generación de los Contemporáneos podemos encontrar un ejemplo notable de escritor insubordinado, transgresor, polemista (que estudiamos páginas atrás): Jorge Cuesta.

Cuesta quiso librar a la crítica literaria de los dogmas que la oscurecían, de los favores y los prestigios de las políticas oficialistas. Su actitud beligerante, lúcida, lo convierte en el primer crítico moderno de nuestro país. Como lo dijimos con antelación, Cuesta fue un ávido lector de las obras de Nietzsche; por esa razón depuró la noción de arte, arguyendo que el verdadero artista revolucionario no congenia con los gustos de las masas, con el pueblo. Por tal motivo, opuso resistencia a la consolidación del régimen político de la Revolución mexicana, en su vertiente cultural que exaltaba la figura del indio, del campesino, del proletario. Se ganó grandes enemigos; en 1932, en el punto más alto de la incompreensión nacionalista, fue confiscada su revista *Examen* que, según Sheridan, “se antoja la más viva de nuestras revistas literarias modernas” por su “lucidez y rigor”⁶¹. Sin embargo, Jorge Cuesta estuvo en constante confrontación con sus enemigos literarios; más bien con las ideas que éstos esgrimían. En uno de sus ensayos críticos, llega a confesar: “El arte necesita a su enemigo, ‘ama a su enemigo’, como recomienda el principio evangélico”.⁶² En

⁵⁹ BÁBEL, *Caballería roja*.

⁶⁰ ROJAS MARTÍNEZ, “El mundo alucinante”.

⁶¹ Pese a que sólo fueron tres números (agosto, 1932; septiembre, 1932; noviembre, 1932) la revista se sustenta en “la duda y la lucidez del rigor, ingredientes de los que emana el verdadero ideal revolucionario”; un ideal que inauguró una comprensión más amplia y crítica del hecho literario, introduciendo un tópico poco explorado por los integrantes de Contemporáneos: la crítica política y moral. SHERIDAN, *Los Contemporáneos ayer*, pp. 386-399.

⁶² CUESTA, *Obras reunidas*, p. 556.

este sentido, otro crítico literario, José Joaquín Blanco, al estudiar el exilio cultural en el que vivieron los Contemporáneos, enfatiza lo siguiente:

La gran desventaja de Contemporáneos, como de la generación del Ateneo de la Juventud, fueron sus enemigos. Esos enemigos estúpidos y oportunistas los fueron encerrando en posiciones cada vez más asfixiantes hasta llegar a la aberración. No los dejaron en paz hasta que justificaran en los propios términos de poder prevaleciente la actividad literaria. [...] El interlocutor infame se cuela en la mente y en la vida del artista y lo contamina, lo fuerza a entrar en los términos de la estupidez, la fanfarronada, la prestidigitación y la abyección. [...] Inevitablemente, la literatura está en contacto con sus enemigos.⁶³

Pedro Ángel Palou, en su ilustrativo texto sobre los poetas de Contemporáneos, nos refiere lo siguiente:

La batalla entre el poder estatal y los grupos de forajidos ha existido siempre; y siempre ha habido una *proletkultur* dispuesta a servir de policía del régimen y apuntar su dedo acusador ante el gettho de los expulsados. Pero no hay que llamarse a engaño: éstos que usan la cultura popular como bandera política y justifican un discurso de lo democrático y lo inclusivo han sido, durante toda la historia, los sicarios del poder, la oscura Mano Negra que todo lo pervierte.⁶⁴

No es ningún secreto que los Contemporáneos, ese grupo de forajidos, tuvieron que batallar con los “sicarios del poder” que, lejos de elaborar argumentos coherentes, se caracterizaron por la denostación infundada. Desde la aparición del estridentismo, en 1922, y hasta la confiscación de *Examen*, en 1932, los ataques a sus predilecciones estéticas se confundían con las agresiones a sus preferencias sexuales. Se les llamaba “poco viriles”, “asaltabraguetas”, aludiendo a su homosexualidad. Como es de suponerse, la incipiente cultura mexicana todavía no estaba preparada para un debate serio

⁶³ BLANCO, *Nostalgia de Contemporáneos*, pp. 104-105.

⁶⁴ PALOU, *La casa del silencio*, p. 15. Palou realiza un estudio interesante –desde la lógica de los campos culturales de Pierre Bourdieu- acerca del poder simbólico que imperaba durante los años veinte en la cultura mexicana y cómo los Contemporáneos pugnaron por establecer una “autonomía de la obra de los determinantes externos” o, en palabras de Cuesta, cómo defendieron su concepción del arte puro en una época en donde lo que más se exigía del artista era un compromiso social.

entre las distintas tendencias artísticas. Era obvio que la literatura viril, revolucionaria, era la literatura oficial, el arte del régimen. A pesar de todo, intelectuales como Jorge Cuesta elevaron a problema teórico un asunto de diatribas injustificadas, de xenofobia cultural. Una proeza que, indudablemente, requería de grandes esfuerzos intelectuales. Así, ante las acusaciones de afeminamiento o afrancesamiento dirigidas a los Contemporáneos, el crítico mexicano respondió con una teoría clásica de la tradición, arraigada en la cultura francesa; ante las posturas reduccionistas del arte nacionalista, Cuesta propugnó un arte para artistas, donde el fenómeno estético dependiera de la forma, y no tanto de la anécdota o el contenido. Siempre privilegió la inteligencia, la crítica, actitudes propias de un espíritu clásico, frente a las denostaciones de sus enemigos. Por eso es menester repasar algunas de sus consideraciones teóricas respecto a sus enfoques artísticos, en general, y la relación que sostuvo con la pintura mexicana de Diego Rivera, Agustín Lazo y José Clemente Orozco, en particular. Ahí encontraremos una de las múltiples facetas del forajido solitario que luchó por preservar su inteligencia de los desvaríos, la demagogia y el fanatismo de los programas literarios, actitud que, por añadidura, caracterizó a la generación a la cual perteneció: Contemporáneos.

Conceptos artísticos

Jorge Cuesta hizo una distinción entre un arte que vale por sí mismo y un arte subordinado a la realidad, a la historia. El primero se basta por la forma y los materiales que usa el artista: el pintor logra su excelencia cuando los colores, las luces y las sombras alcanzan su máximo esplendor, independientemente de los contenidos reales o mentales a los que alude la obra artística; aquí lo preponderante es la forma. El segundo es un arte contingente, un arte esclavo de las circunstancias históricas o sociales; vive a partir de la anécdota; en el peor de los casos encuentra su valía en la tesis que sustenta, en la propaganda de una ideología. Este tipo de arte “se ha convertido en abastecedor de

realidades, como si la realidad nos hubiera faltado de repente”.⁶⁵ De esta forma, Jorge Cuesta deplora que se admita una función social del arte; sería humillarlo, sería rebajarlo a la vida. Se convertiría en un arte que correspondería a las necesidades de las mayorías, a los gustos de la época, a los caprichos del pueblo. Y Cuesta insiste: “Sólo el artista reconoce al artista; sólo el mejor reconoce al mejor. Es por eso que el arte, el verdadero, es, según la expresión de Nietzsche, un arte para artistas. El *público* no lo disfrutará nunca”.⁶⁶

A esta postura la denominaremos *radicalismo estético*. El artista es el proveedor de la vida, es el *mag*o que instaure nuevas formas, porque su más grande virtud es su “indiferencia por el contenido”⁶⁷. Aquí hay una respuesta directa a las acusaciones de “descastados” que los escritores nacionalistas dirigieron a los Contemporáneos: “Para ellos [los nacionalistas], es el arte el que debe descender y empobrecerse; es el artista quien debe servir al político, al religioso, a la nación, a la vida; es el hombre mejor quien debe servir al hombre inferior”. Asimismo, Cuesta liquida las agresiones de los artistas “viriles” con pureza lógica: “Según ellos [los viriles], para que la estupidez y la mediocridad asciendan al rango de lo artístico, de lo valioso, no es menester que dejen de ser la miseria que son, sino es menester, apenas, que se hagan morales, sociales, religiosos, revolucionarios... ¡o que se hagan viriles!”; y más adelante: “¿No llegan a pretender medir la obra de un hombre en función de su sexualidad? Así llegan también a medirla en función de su nacionalidad.”⁶⁸ Como vemos, el crítico desmonta uno a uno los supuestos argumentos, hasta reducirlos al absurdo, valiéndose de una destreza lógica que invierte los términos de las acusaciones: “Será la nacionalidad lo que será medido por el arte, no el arte por ella”⁶⁹, concluye.

Una de las reflexiones que Jorge Cuesta introduce en sus textos críticos es la que se refiere a los conceptos de “arte moderno”, “romanticismo” y

⁶⁵ CUESTA, *Obras reunidas*, p. 144.

⁶⁶ CUESTA, *Obras reunidas*, p. 141.

⁶⁷ CUESTA, *Obras reunidas*, p. 141.

⁶⁸ CUESTA, *Obras reunidas*, p. 142.

⁶⁹ CUESTA, *Obras reunidas*, p. 143.

“clasicismo”. Piensa –al igual que Villaurrutia- que el verdadero artista clásico no entra en ninguna categoría de la modernidad. Son de esa estirpe que señala Baudelaire, esos individuos que encarnan “una misteriosa continuidad, [una] oculta historia que se realiza a través de soledades apartadas”. Son intemporales y, a pesar de eso, viven en cualquier tiempo, conviven en el presente; no mueren. Xavier Villaurrutia, al estudiar la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, definió así al artista clásico:

Sor Juana es en este sentido de la convivencia un autor vivo, clásico: clásico quiere decir vivo. Ésta es la forma en que yo prefiero definir el autor clásico. No marmóreo, estatuario y correcto, ya definitivamente en un nicho, sino un autor que puede circular en torno nuestro, con el cual podemos acompañar nuestra respiración.⁷⁰

Un autor clásico, en el sentido profundo del término, es aquel que no se somete a los yugos de la historia. Sobrevive a las épocas “como las capas profundas del suelo que ya no son accesibles a las devastaciones atmosféricas”.⁷¹ De esta manera, si el autor clásico es intemporal, Jorge Cuesta define al autor romántico como enteramente histórico; es un individuo que cree en la naturaleza, en la ruptura con el pasado, en la libertad ilimitada de sus facultades creativas. En otras palabras, el autor romántico *acerca* el arte a la vida, a la realidad; ésa es la razón principal de que el romanticismo halle eco en los sentimientos populares. Hay una falta de rigor, una falta de crítica. Incluso – prosigue Cuesta– se ha llegado a identificar la rebeldía del artista con la tendencia romántica. “Acaso pensamos también que lo que es romántico hoy puede ser clásico mañana, que lo que hoy es revolucionario, mañana puede ser tradicional. Es un romanticismo, esto es, una falta de rigor, lo que nos hace pensar así. Pues de otro modo veríamos que son las obras clásicas las que son verdaderamente revolucionarias”.⁷²

⁷⁰ VILLAURRUTIA, *Obras*, p. 773.

⁷¹ CUESTA, *Obras reunidas*, p. 230.

⁷² CUESTA, *Obras reunidas*, p. 557.

Finalmente, la modernidad representa para nuestro autor la tendencia que legitima al artista para crear en sus propios términos, sin que necesariamente se dé una ruptura total con los predecesores. La modernidad se inaugura cuando el artista inventa su propio lenguaje, reflexiona críticamente sobre su actividad y establece formas puras de lo “artístico”. El arte moderno se entiende como irracionalidad objetiva; de alguna forma, se anticipa la muerte del espectador. “Debe verse en el arte moderno el más puro, el más absoluto irracionalismo estético que ha conocido la humanidad”.⁷³ O, en los términos que lo plantea Ortega y Gasset, se da una “deshumanización del arte”: un arte sólo para artistas.

Diego Rivera, José Clemente Orozco y Agustín Lazo

Frente al muralismo mexicano, en su vertiente ideológica y didáctica, Jorge Cuesta se muestra escéptico. Como vimos, el origen de su actitud se encuentra en su teoría estética: pensaba que el artista no debía subordinarse a una tesis o a una ideología. Sin lugar a dudas, el muralismo se consolida como un arte dirigido a las multitudes, una campaña de política cultural que encabezó José Vasconcelos cuando fungió como ministro de Educación. Pese a todo, las ideas que tiene Cuesta sobre el muralismo son completamente diferentes a las ideas que tiene sobre cada uno de sus representantes. Al examinar, por ejemplo, un mural de Diego Rivera⁷⁴, donde se puede observar la figura de Lenin y el mundo comunista, en oposición a la degradación moral del capitalismo, Jorge Cuesta desvincula el fresco de su contexto inicial, el Rockefeller Art Center de Nueva York, para rescatar su calidad artística de su convencionalidad temática. Exhibido en un museo de arte –el Palacio de Bellas Artes– el mural pierde su carácter polémico y se acentúa, por el contrario, su belleza técnica:

⁷³ CUESTA, *Obras reunidas*, p. 397.

⁷⁴ “El hombre controlador del universo”, exhibido en el Palacio de Bellas Artes en 1934; inicialmente destinado al Rockefeller Art Center de Nueva York.

Por fortuna, el lugar donde aparece ahora el fresco de Rivera no permite que el espectador se equivoque a este respecto; pues este lugar es una galería de pintura y no un archivo de convicciones políticas y morales. Aquí, como por encanto, se vuelve superflua y extemporánea la literatura de la obra, y ya no se escucha al fresco, sino se le mira.⁷⁵

El mural es una clara apología del mundo comunista. Sin embargo, la destreza artística de Rivera trasciende su tesis para elevar su categoría a obra de arte universal; Cuesta señala que el tema pudo ser “un artificio tan convencional y tan legítimo como la magia negra, como la creencia en el infierno o como la mitología griega”;⁷⁶ el crítico agrega además que “es en el movimiento cubista donde están las raíces más personales de Rivera. Por eso resulta absurdo considerar su pintura como expresión de una fe, como instrumento de una convicción, como producto de la sinceridad”.⁷⁷ En suma, desvincula a Rivera del espíritu comunista para definirlo como un artista moderno, influido por la pintura vanguardista europea.

Por otro lado, si a Diego Rivera lo considera un pintor moderno, a José Clemente Orozco lo incluye en su definición de clásico, de artista intemporal. Para Jorge Cuesta, es uno de esos genios oscuros que tienen que crear *a pesar* del medio en el que viven; un artista solitario que rehúsa cualquier clasificación; incluso lo llega a equiparar con filósofos como Nietzsche o artistas de la importancia de Goya o Cézanne. Al contemplar un mural suyo en la Escuela Nacional Preparatoria, anota con entusiasmo:

La pintura no se acomoda allí a superficies abstractas y rígidas, sino a un sólido concreto y tangible, como si lograra penetrar dentro de la naturaleza física y espacial de su cuerpo, a fin de encadenar al alma incierta de aquélla a las vicisitudes reales de éste.

Esta misma pasión por consumir su materia aparece en sus óleos, en sus acuarelas y hasta en sus litografías y dibujos. También allí se ve como una pintura corrosiva. Se asiste en ella a la oxidación, a la combustión de lo que se goza, de lo que se mira. La primera impresión que me da es la de que las telas,

⁷⁵ CUESTA, *Obras reunidas*, p. 551.

⁷⁶ CUESTA, *Obras reunidas*, p. 551.

⁷⁷ CUESTA, *Obras reunidas*, p. 551.

el papel, los pigmentos, el aceite, las piedras, se gastan; miro sensibles y vivientes a su materia inorgánica, quemándose en la producción de su alma.⁷⁸

En la pintura de Orozco, el lenguaje pictórico se convierte en una luminosa exposición de los materiales que utiliza. La forma y el contenido se funden en una sola sustancia artística. No existe ningún pretexto doctrinal. No hay ninguna alusión al mundo de los hechos. “Es como si la pintura estuviera desollada y viva [...] viéndose latir el corazón, viéndose circular la sangre, viéndose hincharse y deshincharse los pulmones”.⁷⁹ Con semejante fuerza expresiva caracteriza Jorge Cuesta la obra de José Clemente Orozco; ante todo, es un esfuerzo por resaltar su naturaleza artística original, inimitable, surgida de “un absoluto radicalismo”⁸⁰.

Agustín Lazo, un pintor de proporciones menos grandilocuentes, cuya pintura superficial admiró Cuesta, es otro de los artistas que representan una cumbre en el arte moderno mexicano. Cercano a Xavier Villaurrutia, compartió con los integrantes de Contemporáneos el fervor por el trabajo silencioso, por una expresión artística que se concentrara en las formas, en las apariencias. Al respecto, anota Cuesta: “No hay que buscar, pues, en su pintura [la de Agustín Lazo] esa virtud pública –en el noble sentido- de la de Diego; la suya es una pintura de cámara”. Esta definición se ajusta a las características que otorgó Xavier Villaurrutia a la tonalidad de la poesía mexicana moderna: “El mexicano es por naturaleza silencioso. No poco de lo indígena que llevamos dentro influye en estas pausas y en estos silencios del mexicano, que si no sabe hablar muy bien, sabe en cambio callar de manera excelente [...] La poesía mexicana es también de una musicalidad muy fina [...]; es una poesía rítmica, es una poesía con sordina”.⁸¹

Diego Rivera, José Clemente Orozco y Agustín Lazo fueron tres artistas que Jorge Cuesta abordó con ojo crítico. Pero también en sus páginas desfilan los nombres de María Izquierdo, Roberto Montenegro, Carlos Mérida, Pablo

⁷⁸ CUESTA, *Obras reunidas*, p. 559.

⁷⁹ CUESTA, *Obras reunidas*, p. 559.

⁸⁰ CUESTA, *Obras reunidas*, p. 230.

⁸¹ VILLAU RRUTIA, *Obras*, pp. 765, 767 y 769.

Picasso, Cézanne, Goya, el Greco y la pintura primitiva. Como hemos visto, en sus diversas disquisiciones sobre la pintura Jorge Cuesta expone una visión amplia de la actividad artística; desde el clasicismo de Orozco hasta la fuerza expresiva de Diego Rivera, se leen los intereses del crítico mexicano por situar a su propia cultura en una modernidad de alcances universales. Proeza de forajidos, puesto que había que fundar una novedosa visión del arte. Quizá por eso, Christopher Domínguez Michael considere a nuestro autor como el fundador de un nuevo “canon en la literatura mexicana”⁸². Un canon crítico y universal.

V.- Afinidades estéticas y vitales: actitud crítica y universalismo

Actitud crítica

Uno de los principios intelectuales del “grupo sin grupo” fue la actitud crítica. En sus obras poéticas y ensayísticas hay una decidida vigilancia de la inteligencia sobre la emoción; entendían que el acto creador, imaginativo, debía estar ligado forzosamente a una visión crítica. Por eso desconfiaban de las escuelas literarias como el modernismo o el estridentismo, puesto que, aparte de sujetarse a un programa o molde, sus representantes abogaban por exaltar una suerte de embriaguez verbal y musical.

Los Contemporáneos comprendían que el nacionalismo no era otra cosa que la fe romántica, efervescente, multitudinaria, en el porvenir de una cultura. El nacionalismo mexicano –propugnado por Calles y algunos artistas oficiales, como Diego Rivera– establecía la urgente misión de *verter* los ideales revolucionarios en las masas populares, a través de la educación y el arte. La pasión romántica aplicada a la esfera pública y política. ¿El resultado? Una política agresiva, dogmática y viril. La Guerra Cristera (1926-1928) no fue sino una de las tantas consecuencias de la confrontación directa del gobierno federal

⁸² DOMÍNGUEZ MICHAEL, “La crítica del demonio”, p. 19.

hacia los grupos que no congeniaban con el dogmatismo de la Revolución mexicana.

En su labor como poetas y ensayistas, los Contemporáneos añadieron reflexiones sobre autores mexicanos y extranjeros. Por ejemplo, es a partir de la obra crítica del “grupo sin grupo” que se rescatan figuras como Juan Ruiz de Alarcón, Sor Juana Inés de la Cruz, Salvador Díaz Mirón, Ramón López Velarde, José Juan Tablada, Alfonso Reyes, entre otros; también entendían la crítica como autocrítica y, además, como un arma cultural. Incluso cuando se trata de definir a una generación tan *indefinible* como los Contemporáneos, la diosa invisible de la crítica se constituye como un rasgo común. Así lo señala Xavier Villaurrutia:

Esta actitud preside, como una diosa invisible, nuestras obras, nuestras acciones, nuestras conversaciones y, por si esto fuera poco, nuestros silencios. Esta actitud es la que ha hecho que la poesía de nuestro país sea una antes de nosotros y otra ahora, con nosotros. Más interior, más consciente, más difícil ahora, porque se opone a la superficial de los modernistas, a la involuntaria de los románticos, a la fácil de los cancionistas [...]. La curiosidad y la crítica han sido nuestros dióscuros [...]. La curiosidad abre ventanas, establece corrientes de aire, hace volver los ojos hacia perspectivas indefinidas [...]. La crítica pone orden en el caos, limita, dibuja, precisa, aclara la sed y, si no la sacia, enseña a vivir con ella en el alma.⁸³

A su vez, con mayor lucidez y profundidad teórica, Jorge Cuesta sitúa al “archipiélago de soledades” en una “crisis crítica”:

Quienes se distinguen en este grupo de escritores tienen en común con todos los mexicanos de su edad, nacer en México; crecer en un raquítico medio intelectual; ser autodidactas; conocer la literatura y el arte en revistas y publicaciones europeas; no tener cerca de ellos sino muy pocos ejemplos brillantes, aislados, confusos y discutibles; carecer de estas compañías mayores que decidan desde la más temprana juventud un destino; y, sobre todo, encontrarse inmediatamente cerca de una producción literaria y artística cuya cualidad esencial ha sido una absoluta falta de crítica [...]. Casi todos, si no puede decirse todos han adoptado una actitud crítica. Su virtud común ha sido la desconfianza, la incredulidad. Lo

⁸³ Carta de Xavier Villaurrutia a Edmundo Valadés, 1934, en CAPISTRÁN, *Los Contemporáneos por sí mismos*, p. 80 y 81.

primero que se negaron fue la fácil solución de un programa, de un ídolo, de una falsa tradición. Nacieron en crisis y han encontrado su destino en esta crisis: una crisis crítica.⁸⁴

Si leemos detenidamente las palabras de Jorge Cuesta, entenderemos que, según el autor mexicano, sí existe un elemento de ruptura en la posición histórica de los Contemporáneos. Sus integrantes “nacieron en crisis” y asumen esta crisis como punto de partida. ¿Crisis de los valores canónicos, crisis de las políticas literarias oficialistas, crisis de una clase desfavorecida por la gran familia revolucionaria? La aguda conciencia de esta crisis, en todo caso, permitió que el “archipiélago de soledades” *decepcionara* a sus coetáneos:

La realidad mexicana de este grupo de escritores jóvenes ha sido su desamparo y no se han quejado de ella, ni han pretendido falsificarla; ella les permite ser como son. Es maravilloso cómo Pellicer decepciona a *nuestro paisaje*, como Ortiz de Montellano decepciona a nuestro *folklore*; cómo Salvador Novo decepciona a *nuestras costumbres*; cómo Xavier Villaurrutia decepciona a *nuestra literatura*; cómo Jaime Torres Bodet decepciona a su admirable y peligrosa avidez de todo lo que le rodea; cómo José Gorostiza se decepciona a sí mismo, cómo Gilberto Owen decepciona a su mejor amigo.⁸⁵

Palabras como *decepción*, *crisis*, *escepticismo*, *exilio*, *muerte*, etc., definen a esta generación. Como telón histórico, vivir en un país con un alto índice de analfabetismo, con políticas gubernamentales corporativas y agresivas, con falsos profetas del progreso histórico, con actitudes interiorizadas que exaltaban las virtudes del hombre revolucionario representaba una fatídica manera de hacer literatura.

Los Contemporáneos no tenían un público lector; en el mejor de los casos, se leían entre ellos mismos. Sus ediciones no rebasaban los quinientos ejemplares, muchas veces financiadas por ellos mismos. El México de los años veinte, tras la etapa armada de la Revolución mexicana, no poseía las condiciones reales para que los jóvenes Contemporáneos desplegaran sus

⁸⁴ CUESTA, *Obras*, pp. 130 y 131.

⁸⁵ CUESTA, *Obras*, p. 132.

facultades intelectuales y creativas. Era como predicar en el desierto. José Joaquín Blanco caracteriza así el escepticismo de Villaurrutia y sus compañeros:

Es más, si de todas maneras va a estar aislado y quedar incomprendido; si su labor será marginal, superflua e incluso antipática a los poderosos y a la mayoría que lo rodea, si esa obra no le dará para vivir y es orgullosamente un despilfarro de energía romántico e idealista, el autor cae en la desmesura; de cualquier modo ya estaba fuera de las proporciones normales, y puede caer en la exageración, la locura monumental, la excentricidad barroca.⁸⁶

La excentricidad de Salvador Novo, el exilio interior de Xavier Villaurrutia, la trágica muerte de Jorge Cuesta, el silencio implacable de José Gorostiza, la avidez burocrática de Jaime Torres Bodet fueron determinadas por la nula aceptación de su obra literaria en el ambiente cultural mexicano. Así, su espíritu crítico, cuestionador de la realidad histórica, fue su común denominador; la crítica fue el santo y seña de una generación que, como enfatiza Cuesta, nació en crisis; y lo mejor de su producción literaria, lo más original y radical, hunde sus raíces en este enfoque crítico.

Universalismo

En carta fechada el 10 de octubre de 1923, desde Madrid, Alfonso Reyes le escribe a un dubitativo Xavier Villaurrutia las siguientes palabras (aludiendo a su intento por definir el horizonte histórico del mexicano en su ensayo *La visión de Anáhuac*): “Los que quieren buscar y crear el carácter propio, nacional, de una literatura, deben conservar la ventana muy abierta al paisaje exterior del mundo”.⁸⁷ Esta fue la divisa del Ateneo de la Juventud, la generación a la que pertenecía Reyes, Vasconcelos, Caso, Henríquez Ureña, entre otros; es decir,

⁸⁶ BLANCO, “Contemporáneos y el Estado”, p. 96.

⁸⁷ CAPISTRÁN, *Los Contemporáneos por sí mismos*, p. 17. En la misma misiva, Alfonso Reyes menciona: “Mi *Visión* es el primer capítulo de una serie de ensayos de interpretación de la historia mexicana. Reinterpretación de la *historia*, en el más vasto sentido de la palabra historia. Me he propuesto esta divisa: ‘En busca del alma nacional’”, CAPISTRÁN, *Los Contemporáneos por sí mismos*, p. 16. Nótese que el nacionalismo de Alfonso Reyes –la búsqueda de una esencia nacional– no pierde de vista la influencia de la cultura occidental, especialmente hispánica, en la historia mexicana.

un nacionalismo que expandiera su mirada al mundo occidental, tanto europeo como latinoamericano.⁸⁸

Esta visión universalista (ligada a la tradición occidental) fue una actitud vital que aprendieron los poetas de Contemporáneos de la generación del Ateneo de la Juventud. Una disposición que no proclamaba un desinterés por las obras mexicanas, ni evidenciaba un forzado descastamiento, sino más bien ubicaba a la cultura mexicana en un cauce histórico universal.

Sheridan ilustra el nacionalismo crítico del “grupo sin grupo” con los 43 números de la revista *Contemporáneos* (1928-1931). En esa revista se refleja la honda preocupación de sus integrantes por definir el papel de la cultura y la historia mexicanas en un contexto universal. Leemos:

Contemporáneos fue considerada producto de la Revolución por Eliot por lo que la Revolución implicaba el acceso a una modernidad occidental, es decir, a una pluralidad operante y viva [...]. Para la revista estaba claro que un pueblo no llega a ser nación esforzándose en su característica nacional, sino entregándose con propio olvido de sí a tareas universales [...]. Esta había sido la intención de Reyes y de todo el Ateneo que *Contemporáneos* hereda y revitaliza dentro de una tradición contra la que se reaccionaba sistemáticamente desde entonces y que, paradójicamente, es mucho más nuestra que la nacionalista.⁸⁹

El universalismo de los Contemporáneos chocaba con la estrechez de miras del nacionalismo posrevolucionario. Ambas interpretaciones pugnarón por dilucidar el concepto de nación que esgrimían; y el problema tenía un trasfondo de carácter conceptual (que abordaré en el siguiente capítulo): mientras los poetas del “grupo sin grupo” entendían la nación como una pertenencia a una tradición más vasta (la occidental), los escritores nacionalistas –alineados al régimen de la generación sonoreense en el poder, principalmente al gobierno de Plutarco Elías Calles– pensaban que era menester crear una fórmula *a priori* a la que debían ajustarse las obras artísticas. Jorge Cuesta –quien, como se verá, tratará el tema de manera obsesiva– lo expresa en estos términos: “Se ofrece

⁸⁸ Véase FROST, *Las categorías de la cultura*, pp. 124-128; HENRÍQUEZ, *Historia de la cultura*, pp. 23-34; VASCONCELOS, *La raza cósmica*.

⁸⁹ SHERIDAN, *Los Contemporáneos ayer*, pp. 348-353.

como nacionalismo, aunque sólo se entiende como tal el empequeñecimiento de la nacionalidad".⁹⁰

Los escritores nacionalistas comprenden el hecho artístico como la apropiación *consciente* de una realidad histórica palpable, la Revolución mexicana, y por lo mismo resulta apremiante ir tras ella, como algo que no se posee y a lo que se le debe dar forma y coherencia; es un fuego que hay que alimentar y, sobre todo, preservar. Sería un crimen permitir que se apague. Los autores universalistas-nacionalistas (al estilo de Alfonso Reyes o Xavier Villaurrutia) opinan que la obra de arte lleva en sí misma su carga de tradición, las contradicciones del alma nacional, la huella del paisaje, sin que resulte necesario poner la etiqueta *Made in Mexico*.⁹¹

Las querellas originadas en la década de los veinte y principios de los treinta se resumían en este dilema: ¿El arte mexicano debía reflejar la historia profunda de la raza o, por el contrario, debía solazarse en disquisiciones inútiles, influencias externas y temas irrelevantes? ¿Quiénes debían ser los encargados de la misión sacrosanta de preservar la tradición mexicana, de cultivarla hasta el hastío, de plasmarla en edificios públicos y obras narrativas de carácter didáctico y social? ¿El arte debía subordinarse a la nacionalidad, o viceversa? Todas estas preguntas determinarían el clima cultural en el que los Contemporáneos trabajarían sus obras poéticas y narrativas, tal como lo describe Pedro Ángel Palou, inspirado en Bourdieu:

Las tensiones del campo literario siempre reflejan tensiones de la misma índole de la vida social. Por ello los golpes artísticos son siempre dobles golpes, contra su propio campo y contra las pugnas que mueven su vida externa. A los Contemporáneos, no es curioso observarlo, los despreciaron por igual las derechas conservadoras de los veinte que las izquierdas militantes de los treinta. Su actitud era mal vista en ambos sectores de la sociedad.⁹²

⁹⁰ CUESTA, *Obras*, p. 133.

⁹¹ Véanse las cartas de Xavier Villaurrutia a Alfonso Reyes en CAPISTRÁN, *Los Contemporáneos por sí mismos*, pp. 15-25.

⁹² PALOU, *La casa del silencio*, p. 239.

Socialmente marginados, se encerraron en su torre de marfil. Desde ahí edificaron hermosas construcciones poéticas e impecables obras narrativas. Su lenguaje y sus influencias literarias eran universales, cosmopolitas. Leían a Proust, Valéry, Gide, Joyce, Borges, todos artífices de ficciones puras; escribían sobre el tiempo, la muerte, la nostalgia, el lenguaje poético, los sueños. Sin embargo, México resurgía de los escombros de una lucha armada, circunstancia que los situaba en una disyuntiva: o eran fieles a sus fantasías literarias, pugnando por la libertad del escritor y la naturaleza salvífica del arte, o bien, se ajustaban a un programa literario sacrificando su calidad estética en aras de una literatura estrictamente nacional. Como se sabe, optaron por la primera vía, lo cual les valió duras y amargas acusaciones que estudiaré en el siguiente capítulo. Baste decir que en este factor cultural reside su grandeza, su valentía y honradez literaria; pero también su castigo, su brega cultural y su confinamiento a la periferia.

CAPÍTULO SEGUNDO: LA CRÍTICA AL NACIONALISMO

I.- Los distintos conceptos de nación

El presente capítulo es una aproximación al tema de los distintos nacionalismos que florecieron durante los doce años que abarca la generación de los Contemporáneos (1920-1932). Asimismo, pretende ponderar los niveles de impacto que tuvieron las políticas culturales implementadas por la generación sonorenses en el poder (desde Obregón hasta las postrimerías del Maximato). Parte de la premisa de que tal lapso temporal fue un periodo álgido, conflictivo, de arduas polémicas en el plano intelectual, político e ideológico. Un periodo de reconfiguración nacional y búsqueda incesante de una tradición que justificara la revuelta armada. Aquí, como durante la Independencia, la Reforma o el Porfiriato, una élite de intelectuales (de diversas filiaciones) se daba a la tarea de definir el concepto de nacionalidad como justificación política. En el nivel conceptual procuraré exponer las categorías de análisis (discursivas) que utilizaron algunos intelectuales en esta etapa, a sabiendas de que probablemente sus marcos conceptuales no correspondían con el sentir generalizado de la población. Sigo aquí a Roberto Blancarte cuando afirma:

El hecho de que hayan sido los intelectuales los primeros en plantear seriamente la cuestión de la nacionalidad mexicana nos permite apreciar, por un lado, que la formación de la conciencia nacional es un problema ligado básicamente a un esfuerzo intelectual muy preciso e intencional y, por el otro, que puede haber una diferencia entre dichas élites intelectuales y las masas populares en la forma de concebir esta identidad nacional.¹

En el caso muy peculiar de los Contemporáneos, me interesa resaltar su crítica a la idea de un nacionalismo dogmático, militar y estatal; un molde oficial aplicado a la pintura, la música, la literatura, la historia. A partir de los diferentes debates en los que fueron lúcidos protagonistas, subrayo los conceptos, las

¹ BLANCARTE, *Cultura e identidad*, p. 19.

influencias filosóficas y literarias de que se valieron para justificar su ideal de arte autónomo. Para ello, retomo las ideas de Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia, quienes eran considerados por sus compañeros de generación como los portavoces de sus principales ideas estéticas, políticas y vitales. No es azarosa esta selección; a Jorge Cuesta se le deben numerosas reflexiones de gran valía sobre la cultura política mexicana; a Xavier Villaurrutia, una reflexión constante sobre la tradición poética mexicana, ligada a los momentos más importantes de la historia de nuestro país. De esta manera veremos a un grupo de escritores que participó activamente en la vida pública de México durante la década de los veinte y principios de los treinta, años decisivos para el régimen posrevolucionario, pero que, al mismo tiempo, propugnó una autonomía en materia artística. Como en otros apartados, hago una distinción entre la actividad pública de los Contemporáneos (muchos de ellos ocuparon puestos en el Servicio exterior mexicano o en la Secretaría de Educación Pública) y su actividad literaria, que discrepaba de la subordinación del arte a los programas políticos. Me interesa, sobre todo, su actividad literaria, es decir, el conjunto de sus conceptos estético-políticos.

Durante el lapso temporal aludido, los poetas de Contemporáneos tuvieron su etapa más fructífera: participaron en diversas revistas literarias, organizaron conferencias y sociedades de teatro, publicaron sus primeros poemarios, se agruparon en torno a una antología. Como lo leímos en el capítulo anterior, semejantes actividades o empresas culturales son suficientes para que se les considere una generación. Ya vimos que rehuían cualquier denominación unánime, enfatizando su carencia de un programa literario bien definido. Más que una corriente de vanguardia o un grupo literario amparado en un manifiesto, Contemporáneos fue una constelación de individualidades poéticas. Fue en la mente de los críticos literarios y los lectores que se fraguó el concepto de generación. Empero, como lo señala Pedro Ángel Palou, podemos situar su vida pública en un tiempo: “los locos años veinte”² de la cultura mexicana. Una

² PALOU, *La casa del silencio*, pp. 77-98.

década en la que tuvieron que sortear una serie de dificultades debido a que en la cultura mexicana se exigía un compromiso político por parte de los artistas.

De esta manera, una mirada superficial perfila una dicotomía en la toma de posiciones de los escritores mexicanos durante la década de los veinte: los que se adherían a un ideal nacionalista, estrecho, programático; y aquellos que tenían intereses cosmopolitas y anteponían su libertad creativa a los vaivenes políticos. Pero los nacionalismos en el periodo posrevolucionario eran muy variados; la idea de nación de los escritores y artistas beneficiados por el régimen estribaba en moldear al ciudadano en un ideal cívico, militar, anticlerical, viril y estatalista; los indigenistas pugnaban, por otro lado, en rescatar un pasado precolombino e identificar los valores que dieran coherencia a un proyecto de nación; los comunistas creían en la fraternidad del movimiento obrero, pero, al mismo tiempo, no congeniaban con la religiosidad y el tradicionalismo del mundo campesino. Anna Ribera Carbó es lúcida en este sentido: “Los militantes de la Casa del Obrero, efectivamente, estaban al pendiente de lo que ocurría en España, en Francia y en otros países [...] y por lo mismo fueron incapaces de crear lazos con una revolución que era hecha por unos pueblos que no querían cambiar”³. Nos daremos cuenta incluso que algunos poetas de Contemporáneos –quizá intimidados por las múltiples agresiones a sus obras, pero también a sus preferencias homosexuales– cedieron a la proclamación de un arte nacional, emanado de los ideales de la Revolución mexicana. Así lo describe José Joaquín Blanco, estudioso de la generación: “José Gorostiza se volvió un mentiroso: proclamaba en público la ‘vuelta a lo mexicano’ y a escondidas, casi como un criminal, escribía su *Muerte sin fin*. Pellicer llenó demasiadas páginas con espantosos poemas patrióticos”.⁴

³ RIBERA, “Campesinos y obreros en la Revolución mexicana”, p. 46.

⁴ BLANCO, *Nostalgia de Contemporáneos*, pp. 104 y 105. De otros autores de Contemporáneos comenta el crítico literario: “Villaurrutia tuvo que improvisar su sistema literario del nacionalismo de la crepuscularidad y de la muerte [...] Cuesta tuvo que llegar de plano a la conclusión de que México es una Francia de segunda y, si a Francias vamos, la mejor está al otro lado del océano”. BLANCO, *Nostalgia de Contemporáneos*, p. 104.

Estas declaraciones nos permiten atisbar el clima cultural determinado por las políticas nacionalistas emprendidas por la gran familia revolucionaria: desde el arribo de Álvaro Obregón a la presidencia (1920-1924), con el protagonismo de José Vasconcelos como secretario de Educación; pasando por el gobierno de Plutarco Elías Calles (1924-1928); hasta llegar a la etapa del Maximato con los gobiernos de Emilio Portes Gil (1928-1930), Pascual Ortiz Rubio (1930-1932) y Abelardo L. Rodríguez (1932-1934).⁵

Así, los poetas de Contemporáneos, todos ellos de talante universalista, se desarrollaron públicamente en un periodo que se caracterizó por “establecer una suerte de ‘religión cívica’ basada en el nacionalismo secular y revolucionario”,⁶ según la observación de Alan Knight. Pese a todo, ¿cómo se materializó este fervor revolucionario en la esfera del arte? ¿Quiénes fueron sus principales representantes? ¿De qué manera los Contemporáneos sortearon esas dificultades que el medio les imponía? ¿Cuáles fueron los argumentos que utilizaron para justificar su actividad artística? De modo preponderante, ¿quiénes escribieron a favor de una comprensión más amplia del fenómeno artístico mexicano? ¿Cómo se dio la proyección de la Revolución mexicana en otras latitudes? En términos jurídicos, ¿cómo se evidencia este fuerte nacionalismo inscrito en la Constitución de 1917?

Las preguntas son numerosas. Sin embargo, las polémicas nos permiten atisbar el clima político y cultural de la época, entendiendo la disputa como el espacio donde emergen los distintos argumentos de los artistas e intelectuales, surtidero de ideas, diálogo siempre fructífero. Porque a final de cuentas es en los momentos de crisis donde se exponen las diversas armas lógicas o los

⁵ Para un estudio detallado de las políticas culturales y educativas de los años veinte y treinta, véase VAUGHAN, *La política cultural en la Revolución*.

⁶ KNIGHT, *La revolución cósmica*, p. 152. Este fanatismo cívico y nacionalista fue el que provocó el enfrentamiento directo con la Iglesia Católica. Según Alan Knight, el Estado revolucionario quería formar a un ciudadano anticlerical. El historiador emparenta semejante intención con el jacobinismo francés y arguye: “el jacobinismo mexicano siguió hegemónico —al menos en el discurso nacional oficial— a través de los años veinte y la primera mitad de los treinta”. Véase, asimismo, el libro de GUERRA MANZO, Enrique, *Del fuego sagrado*.

prejuicios infundados. Repasemos, pues, las diversas querellas que vivieron los Contemporáneos en torno al problema de la identidad nacional.⁷

II.- El movimiento estridentista (1922-1923)

Una de las vanguardias literarias de mayor relevancia en la historia de las letras mexicanas, e incluso latinoamericanas, fue el estridentismo. Su tono irreverente y modernizador, el interés por las locomotoras, los automóviles, los tranvías, los cables eléctricos; su ironía de las poéticas anquilosadas y académicas, de tono pedante y gestos adustos; su sentido revolucionario, de incidencia política y social, lo colocaron como un movimiento belicoso e incómodo. Su mayor estudioso, Luis Mario Schneider, opina: “a medida que la Revolución mexicana comenzaba a contaminar, a fusionarse a la creación intelectual, adoptó su ideología y creó una simbiosis entre la imaginación y la teoría social”.⁸

Como la mayor parte de las corrientes de vanguardia en el mundo occidental, el estridentismo surgió a partir de la contradicción latente entre la tradición y la modernidad. El estridentismo también poseía su propia mirada histórica, que se resumía en una ruptura con la tradición poética mexicana. Para sus adeptos, el movimiento armado significó una vuelta a los orígenes. Pero ante todo significó un nuevo comienzo, una negación del pasado.⁹

Primero como renovación estética, luego como posicionamiento político, el estridentismo tuvo un impacto duradero en el clima intelectual mexicano. Desde *Actual número 1*, primera publicación estridentista de Manuel Maples Arce, leemos ese espíritu de rebelión, inconforme con los clubes literarios consolidados: “Cuanta mayor, y más honda emoción he logrado vivir en un

⁷ Para una exposición más detallada sobre los distintos debates en torno al nacionalismo literario, véase el excelente trabajo de SHERIDAN, *Los Contemporáneos ayer*. Otro trabajo de indudable mérito, que resalta la impronta de los juegos de poder en el arte mexicano durante la década de los veinte y los treinta, aunque se remite al campo de las artes plásticas, es el de AZUELA, *Arte y poder*.

⁸ SCHNEIDER, “Introducción”, en *El estridentismo*. p. v.

⁹ SCHORSKE, *Pensar con la historia*, pp. 17-39; STANTON, *Inventores de tradición*, pp. 21-60; CANCINO, *Los intelectuales latinoamericanos*, pp. 9-18.

recorte de periódico arbitrario y sugerente, que en todos esos organillerismos pseudo-líricos y bombones melódicos, para recitales de changarro gratis a las señoritas”, lapida Maples Arce.¹⁰

En su discurso poético-revolucionario, el fundador del estridentismo reniega del tono afeminado del grupo que estaba emergiendo en la cultura mexicana: los poetas universitarios o el Nuevo Ateneo, primer subgrupo de Contemporáneos. Para 1922, Manuel Maples Arce ya había ganado adeptos: Germán List Arzubide, Arqueles Vela, Ramón Alva de la Canal, Luis Quintanilla, Fermín Revueltas, entre otros; ese mismo año, el poeta de *Andamios interiores* ataca a la generación que se denominaba a sí misma el Nuevo Ateneo, integrada por Jaime Torres Bodet, Enrique González Rojo, Carlos Pellicer Cámara, José Gorostiza Alcalá y Bernardo Ortiz de Montellano, por la imitación del sentimentalismo de Enrique González Martínez, poeta consagrado para ese entonces y figura tutelar de los jóvenes poetas universitarios.¹¹ Al respecto, Maples Arce escribe:

XIV. Éxito a todos los poetas, pintores y escultores jóvenes de México, a los que aún no han sido maleados por el oro prebendario de los sinecurismos gobiernistas, a los que aún no se han corrompido con los mezquinos elogios de la crítica oficial y los aplausos de un público soez y concupiscente, a todos los que no han ido a lamer los platos en los festines culinarios de Enrique González Martínez, para hacer arte (!) con el estilicidio de sus menstruaciones intelectuales [...]. Para terminar pido la cabeza de los ruseñores escolásticos que hicieron de la poesía un simple cancaneo repsonianos.¹²

Evidentemente, Manuel Maples Arce denostaba la vinculación del Nuevo Ateneo con la burocracia del régimen, en especial la relación de Jaime Torres Bodet con el Secretario de Educación José Vasconcelos. En un principio, el estridentismo puso en tela de juicio los prestigios nacientes del México posrevolucionario apelando a los cánones estéticos que fundamentaban sus obras literarias; les reprochaba su carácter añejo, antimoderno y anquilosado.

¹⁰ MAPLES, “Actual número 1”, p. 5.

¹¹ SHERIDAN, *Los Contemporáneos ayer*, pp. 69-82.

¹² MAPLES, “Actual número 1”, p. 11.

Al ridiculizar la filiación del Nuevo Ateneo a la poética de González Martínez, evidenciaba una exigencia de modernidad en la literatura mexicana, un afán de actualidad, una sana crítica al anquilosamiento de las tendencias poéticas. Su postura resultó positiva porque promovió el interés por las vanguardias europeas de la primera mitad del siglo xx. Sin embargo, después sus ataques se volvieron prejuiciosos, sexistas y violentos; acusaban al Nuevo Ateneo de pertenecer al grupo femenino de la literatura mexicana, de “haber sido descubiertos en la alameda en juntas con probabilidades femeninas” y haber sido “obligados a declarar su sexo y comprobarlo, acusados de chantaje de virilidades en caída”.¹³

Según Sheridan, la campaña contra las inclinaciones homosexuales de los Contemporáneos se hizo más virulenta cuando Maples Arce, años después, desde su curul en el Congreso de la Unión en 1934, pidió procesarlos por atentar contra las buenas costumbres y la cultura nacionalista y viril del pueblo mexicano.¹⁴ De esta forma “la militancia vanguardista de Maples Arce no tardó en ser sustituida por la militancia anti-homosexual”;¹⁵ una militancia que, con el paso de los años, ganaría adeptos hasta alcanzar su punto más alto en 1932, cuando confiscaron la revista *Examen*, de Jorge Cuesta, por presuntas ofensas a la moral pública. Pese a todo, a principios de la década de los veinte, frente a los ataques del estridentismo, la respuesta del incipiente grupo de Contemporáneos fue muy tímida; acaso Novo arriesgó una definición de sí mismo y del carácter moderno de su poesía: “Mi modernismo era muy mío, y muy anterior, o muy independiente, del suyo [de los estridentistas]”¹⁶ sin que sus declaraciones significaran una refutación a las acusaciones del grupo de Manuel Maples Arce.

La opinión de los Contemporáneos sobre el estridentismo se conocería hasta 1928, con la publicación de la *Antología de la poesía mexicana moderna*,

¹³ LIST citado por SHERIDAN, *Los Contemporáneos ayer*, p. 132.

¹⁴ LIST citado por SHERIDAN, *Los Contemporáneos ayer*, p. 132.

¹⁵ LIST citado por SHERIDAN, *Los Contemporáneos ayer*, p. 132.

¹⁶ LIST citado por SHERIDAN, *Los Contemporáneos ayer*, p. 130.

en la que *únicamente* incluyeron a Manuel Maples Arce en la nómina de los poetas jóvenes de México:

Manuel Maples Arce ocupa, dentro del ‘grupo de soledades’ que alguien ha creído advertir en la poesía nueva de México, un sitio aparte, más que solitario, aislado. Esta isla que habita y que bautizó –en un alarde de ‘acometividad pretérita’, romántica– con el nombre injustificado de *estridentismo*, le ha producido los beneficios de una popularidad inferior, pero intensa.¹⁷

Se califica con cierto desdén la actividad literaria del estridentismo, como una regresión romántica, una postura retrógrada que nuevamente identifica a la literatura con el pueblo, con el espíritu de la muchedumbre. La novedad en la nota introductoria de la *Antología de la poesía mexicana moderna* es que leemos un juicio estético, no un ataque sexista; éste será un rasgo preponderante en las distintas polémicas que estudiaremos más adelante: a los ataques frontales de los escritores *viriles*, los Contemporáneos (en especial Cuesta y Villaurrutia) responderán con ideas estéticas, políticas. A pesar de todo, lo que pudo rendir frutos en el ámbito artístico (una discusión entre el estridentismo y los Contemporáneos sobre el papel del arte en el periodo posrevolucionario) terminó en una aporía. Los jóvenes poetas del “grupo sin grupo” prefirieron el silencio.

Sheridan lo sintetiza de la siguiente manera:

El enfrentamiento entre los dos grupos, o las dos intenciones, pudiera haber resultado fructífero de haberse puesto en juego sus nociones sobre la modernidad, sobre el oficio de escribir o sobre las necesidades literarias de una cultura que, como la suya, acababa de emerger de una confrontación violenta consigo misma.¹⁸

No predominó la dialéctica del debate público, es decir, de las dos posturas que hermenéuticamente dejan una lección. Tanto los estridentistas como los Contemporáneos vivían en carne propia el afán rector posterior a la Revolución mexicana, sólo que sus versiones de la realidad cultural eran distintas. Una exaltaba los descubrimientos técnicos de la modernidad, estaba

¹⁷ CUESTA, *Antología de la poesía mexicana* p. 157.

¹⁸ SHERIDAN, *Los Contemporáneos ayer*, p. 133.

dirigida al espíritu de las masas, se fundamentaba en la negación del pasado; la otra seleccionaba sus propias influencias, hallaba la inspiración poética en el paisaje interior, inventaba una tradición universal. Además, el estridentismo no fue un movimiento aislado; como lo vimos en el primer capítulo, el espíritu de las vanguardias irrumpió en Latinoamérica con el mismo furor que en Europa, con una enorme diferencia que enfatiza Palou:

Las vanguardias latinoamericanas más fáciles de identificar como vanguardias, las de la gestualidad más extremosa, cayeron en una ilusión de lectura histórica: ser vanguardias porque ya existía un pasado y una tradición sólida o viceversa. La sincronía con los movimientos europeos y la fascinación por las máquinas se encargaron de construir un espejismo, según el cual la tradición literaria latinoamericana era un edificio tan sólido como la tradición central europea, y por tanto ser nuevo y original no sólo era una postura válida sino la única posible.¹⁹

La modernidad de los países latinoamericanos no correspondía con la modernidad europea, a pesar de que existían muchos puntos en común, como la gestualidad extrema, la irreverencia, el deseo de derribar ídolos.²⁰ Por eso el estridentismo se desvaneció con celeridad; por el contrario, la generación de los “asaltabraguetas”, conscientes de la carencia de figuras tutelares en la tradición poética mexicana, se dedicaron con empeñoso afán en la selección de sus influencias. Paradojas de la modernidad mexicana: se debatía con fervor por la preservación de una tradición específica que justificara la nacionalidad, cuando, muy probablemente, ni siquiera existía un pasado literario al cual acudir.

III.- La literatura viril y revolucionaria (1925-1932)

A partir del arribo de Álvaro Obregón al poder, en 1920, se implementaron diversas políticas en materia educativa y cultural; la más estudiada es la labor

¹⁹ PALOU, *La casa del silencio*, pp. 209 y 210.

²⁰ Aquí surge una paradoja: regularmente los ídolos son escritores viejos, rancios, improductivos; el estridentismo se rebela contra un grupo en ciernes, que se autodenominaba “el Nuevo Ateneo” o la generación de los “poetas universitarios”. Rebelión de la juventud contra la juventud; un signo distintivo de la ausencia de figuras tutelares: los hermanos se devoran entre sí.

mesiánica que llevó a cabo José Vasconcelos como secretario de Educación Pública. Desde entonces, la élite intelectual pretendió darle un sentido espiritual y *cósmico* a la Revolución mexicana, pues uno de sus propósitos apremiantes era reconfigurar el país e insertarlo en la cultura occidental. Por esa razón los gobiernos emanados de la Revolución depositaron su confianza en los pintores, escritores, músicos y filósofos. Alicia Azuela de la Cueva nos dice:

Obregón gobernó como presidente constitucional el cuatrienio de 1920 a 1924. Inició entonces la nueva etapa de reconstrucción nacional (encabezada por el grupo sonoreense) que a lo largo de la década de los veinte dirigió el proceso de definición ideológica y de consolidación del orden institucional nacido de la revolución [...] y trajo consigo, por último, los primeros arrestos del Estado de acción y regulación económica, educativa y cultural.

El Estado comenzó a influir en las grandes decisiones del país. A pesar de que, como señala Alicia Azuela de la Cueva, fue el periodo del “renacimiento artístico mexicano”, el fanatismo cívico que profesaba la élite sonoreense llegó a su punto más alto durante el periodo presidencial de Plutarco Elías Calles (1924-1928) y durante el Maximato (1928-1934). Azuela de la Cueva comenta que la educación tuvo “como labor central reforzar la política anticlerical callista”.²¹ Esa fue la estrategia ideológica del régimen. Así, un pintor como Diego Rivera se consagró como el artista de la Revolución por antonomasia; así, en el ámbito ideológico se justificó una de las más agresivas campañas culturales y educativas para modificar la mentalidad del pueblo mexicano, que originó la Guerra Cristera (1926-1929) y que, en nuestro caso, propició la condena de escritores poco “viriles” como los Contemporáneos. Se le exigía al arte subordinarse a la nueva realidad social, fundamentar una doctrina política; ser el soporte ideológico de la gran familia revolucionaria. Por lo tanto, había que plasmar en los murales de los edificios públicos la historia de México, las fatigas de la raza, y a la generación sonoreense como la apoteosis del movimiento armado.

²¹ AZUELA, *Arte y poder*, pp. 46 y 73.

En este contexto político y social, de intransigencia por parte del régimen callista, se desarrolló la actividad literaria de los Contemporáneos, sus primeras producciones literarias. En 1926 Xavier Villaurrutia publicó *Reflejos*, su primer libro de poesía; un año antes, José Gorostiza había publicado sus *Canciones para cantar en las barcas*, un poemario inteligente, geométrico y altamente musical, donde podemos leer versos como los siguientes:

Yo solo me miro
por cosa de muerto;
solo, desolado,
como en un desierto.

¿Había alguna relación entre las exigencias del régimen callista y poemas soledosos como el anterior? Intriga que una generación como la que nos ocupa haya permanecido incólume ante el medio literario que le tocó vivir. En todo caso sus integrantes se veían obligados *crear* un medio artístico para respirar en él; de lo contrario, su obra se convertiría ineludiblemente en un solipsismo, en un ejercicio narcisista sin trascendencia histórica. Cabe destacar que los Contemporáneos no sucumbieron –pese a que colaboraron *de facto* en las políticas educativas del Estado posrevolucionario– a las tentaciones y a los espejismos del nacionalismo estatal callista.

Su perseverancia en la autonomía de sus obras les valió una serie de reproches acerca de su homosexualidad. Se les acusó de antirrevolucionarios, de poco viriles. Se les concibió como una generación extranjerizante, ajena a los intereses del México naciente; una generación desviada fisiológicamente. En este periodo, sólo basta revisar el discurso de una publicación como *El nacional*, instrumento fidedigno de uno de los nacionalismos más recalcitrantes del periodo: el que emanaba desde arriba, es decir, desde el partido en el poder, que propugnaba el ideal estatalista de Calles. En un artículo titulado “Partidos y nacionalismo”, de Oswaldo Baquero Anduze, podemos leer la siguiente declaración de fe:

Fue el Gral. Calles quien determinó la ideología del Partido Nacional Revolucionario, y su lema constituye el más noble anhelo del movimiento social mexicano, postergado hasta nuestros días y no cumplido en toda su amplitud sino hasta el momento en que se levantara la voz acusadora, enérgica y generosa de Calles [...] Cuando un partido llega, para realizar su acción, a alimentarse verdaderamente de las aspiraciones populares, e interpreta sus necesidades, sus intereses, es entonces cuando ese Partido se transforma en instrumento de la Historia: en este sentido el pueblo queda obligado a él y sólo llegará a abandonarlo –que sería abandonar sus propios ideales– cuando acaece una disolución, un pesimismo de moral colectiva [...] El Partido Nacional Revolucionario se encuentra en las más brillantes condiciones para realizar definitivamente esta unificación del pueblo mexicano, y cuando lo haya logrado, entonces se habrán realizado los sueños del general Calles.²²

La idea de unificación espiritual enmascara una evidente demagogia política: determinar las políticas educativas y culturales desde el Estado. Es necesario enfatizar este aspecto porque sólo así puede comprenderse uno de los nacionalismos más agresivos del periodo de los Contemporáneos, que se amparaba en un gobierno militar y cívico como era el del Jefe Máximo; aquí podemos colegir que de las múltiples acepciones de “nación” de la década de los veinte y principios de los treinta, ésta resultó más agresiva por su carácter masculino, militar, “revolucionario”.

En 1925 se suscita una polémica con hondas repercusiones para los jóvenes Contemporáneos; Julio Jiménez Rueda publica un artículo titulado “El afeminamiento de la literatura mexicana”, lamentándose de que la actividad literaria nacional haya desembocado en “las complicadas artes del tocador”,²³ refiriéndose, sin lugar a dudas, a la homosexualidad de los integrantes de Contemporáneos. Detengámonos en el reproche, porque revela el cariz sexista de un discurso generalizado. Si elevamos las palabras de Jiménez Rueda a un nivel teórico (a pesar de que se trate de un prejuicio) podremos entender que un sector de la intelectualidad mexicana identificaba la idea de nación con la virilidad revolucionaria. Todo lo femenino quedaba excluido de los programas del partido en el poder; de ahí, por ejemplo, que durante la campaña vasconcelista

²² BAQUERO, “Partidos y nacionalismo”, p.3.

²³ Citado por PALOU, *La casa del silencio*, p. 99.

de 1929, se haya ridiculizado al autor de la *Raza cósmica* por pretender apoyar la moción del voto femenino²⁴, por la cual había luchado denodadamente una mujer como Antonieta Rivas Mercado quien, dicho sea de paso, se expresa así de los caudillos como Calles:

Caudillos traidores a la masa que los encumbra, ribeteadas figuras de opereta si tras ellos no se alzara, trágico, el pueblo, el miserando pueblo hambriento, sin cesar vendido, atado a la columna desde la cual, en tanto recibe los azotes, se oye llamar 'libre' y 'soberano' [...] Esta facción, como casi todas las que cruzan el horizonte en nuestros pueblos, no estaba cimentada por ideas en común, sino por un denominador: la simpatía y adhesión personal al jefe.²⁵

Surge así una clara dicotomía en el ambiente cultural mexicano, una dialéctica feroz: revolucionario-viril vs. antirrevolucionario-femenino-homosexual. Los Contemporáneos (y algunas mujeres valerosas como Antonieta Rivas Mercado) pertenecían al segundo bando; la incompreensión de la cultura oficial callista (militar, agresiva) agudizó una polémica que llegó a su máxima expresión en 1932, cuando nuevamente desde *El Nacional*, un periodista (Héctor Pérez Martínez) les reprocha a los Contemporáneos (y al ateneísta Alfonso Reyes) su evidente desvinculación de los problemas genuinamente nacionales y revolucionarios.

IV.- La polémica de 1932

En apartados anteriores abordé algunas polémicas en las que fueron protagonistas los poetas de Contemporáneos: en 1922-1923, cuando los estridentistas denostaron su poca virilidad frente a un arte revolucionario que exigía el derroche de todas las fuerzas creativas; en 1925, cuando las políticas oficialistas en torno al callismo pedían la consolidación de un arte cívico,

²⁴ Véanse las caricaturas de *El Nacional* de julio de 1929 para que se confirme la aversión que suscitaba en el partido oficial (el PNR) la sola idea de que se le otorgara el voto a las mujeres. A Vasconcelos se le retrata como un burgués porfirista, rodeado de mujeres, con lemas como el siguiente: "Peligrosa fórmula política de Vasconcelos: 'Abajo los soldados y arriba las mujeres'". *El Nacional*, 4 de julio de 1929, p. 3.

²⁵ RIVAS, "Plutarco Elías Calles", p. 41.

nacional, viril, que moldeara las mentalidades de los mexicanos; en 1928, cuando los poetas del “grupo sin grupo” se afianzaron –quizá en un acto de rebeldía, de provocación– alrededor de la publicación de la *Antología de la poesía mexicana moderna*, firmada por Jorge Cuesta, en la que aparecían de forma unánime en la última sección como el grupo ejemplar de la joven poesía mexicana.²⁶ Ante estas polémicas literarias, los Contemporáneos mostraron casi siempre una marcada indiferencia, que, a veces, se confundía con un desdén elitista.

Fue hasta 1932 cuando a la luz de una encuesta realizada en *El Universal Ilustrado* por Febronio Ortega, conocimos una postura definida por parte de los Contemporáneos o, si se quiere, una *poética* que justificara su actividad creadora y su relación con el ambiente mexicano, sobre todo a partir de las ideas de Xavier Villaurrutia y Jorge Cuesta, considerados por sus compañeros como la conciencia artística y la conciencia política, respectivamente. 1932 es el año en que los Contemporáneos se afianzan en su carácter universalista, pero, paradójicamente, también es el año en que el grupo de soledades comienza a desintegrarse. A partir de ahí, cada uno emprenderá su propio camino, algunos alcanzando obras magistrales de madurez, como Xavier Villaurrutia que, en 1938, publica los primeros nocturnos de su libro *Nostalgia de la Muerte*; o José Gorostiza que, en 1939, da a conocer su poema monumental *Muerte sin fin*, sin parangón en la literatura mexicana. Otros, como Jorge Cuesta, elaborarán una ingeniería crítica implacable, apelando a una inteligencia sublimada, hasta desembocar en la locura y, finalmente, en el suicidio.

²⁶ Véase CUESTA *Antología de la poesía mexicana*. Al estudiar la obra de poetas como Salvador Díaz Mirón, José Juan Tablada, Amado Nervo o Ramón López Velarde, Xavier Villaurrutia –uno de los Contemporáneos más rigurosos– exigía la atenta selección de sus mejores poemas, porque pensaba que una antología constituía uno de los ejercicios críticos indispensables para *granar* lo mejor de la poesía mexicana. La *Antología de la poesía mexicana moderna* incluye a poetas de generaciones pasadas, como Manuel José Othón, Salvador Díaz Mirón, Francisco A. De Icaza, Luis G. Urbina, Amado Nervo, Rafael López, Efrén Rebolledo, José Juan Tablada, Enrique González Martínez, Manuel de la Parra, Ricardo Arenales, Ramón López Velarde y Alfonso Reyes. Curiosamente, en la última sección de la antología aparecen *todos* los Contemporáneos (a excepción de Manuel Maples Arce, incluido a regañadientes), lo que les valió duras críticas por su marcado elitismo.

Reconstruir las circunstancias que dieron origen a la polémica de 1932, sus variados protagonistas, pero, sobre todo, reflexionar sobre las constelaciones críticas y conceptuales que arrojó en el ambiente cultural mexicano, constituye la finalidad de este apartado. Repasemos, pues, la discusión a propósito de la pregunta: “¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?”, publicada en el *Universal Ilustrado* la primavera de 1932.²⁷

El origen del debate

La vida de la revista *Contemporáneos* se remitió a cuarenta y tres números que aparecieron de junio de 1928 a diciembre de 1931. Fue una empresa literaria incluyente, universalista y ecléctica; estuvo auspiciada por un ideal de nacionalismo crítico que concebía la historia como un encuentro de tradiciones. De esta manera, en sus páginas se podían leer obras de autores mexicanos y extranjeros, ensayos críticos sobre las vanguardias literarias, incluso había una sección especial dedicada a la producción literaria *estrictamente* nacional. Los intelectuales mexicanos creaban lazos con los poetas de Latinoamérica y el mundo. A la revista *Contemporáneos* le siguió *Examen*, de Jorge Cuesta, una revista de corta duración, pero muy lúcida. La primera revista –como señala Guillermo Sheridan– “en la que las ideas filosóficas, políticas y sociales tienden a una coexistencia complementaria con la literatura”.²⁸ Desafortunadamente, *Examen* vivió escasos tres números (de agosto de 1932 a noviembre del mismo año), consignada debido al contenido erótico de un texto de Rubén Salazar Mallén.

Así, la polémica originada en *El Universal Ilustrado* se suscitó por la desaparición de la revista *Contemporáneos*. La encuesta fue realizada por Alejandro Núñez Alonso y Febronio Ortega, con la finalidad de problematizar el concepto de vanguardia y, al mismo tiempo, enemistar a los grupos literarios del momento. Se logró su cometido: no sólo hubo desavenencias entre los grupos

²⁷ Véase “¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?”, *El Universal Ilustrado*, números 775-779.

²⁸ SHERIDAN, *Los Contemporáneos ayer*, p. 386.

antagónicos sino también entre algunos miembros de Contemporáneos, como José Gorostiza y Xavier Villaurrutia. El primero ponía en duda la mexicanidad de la poesía del “grupo sin grupo”; además, se arrepentía de privilegiar su gusto por la literatura europea, que había extraviado a toda la generación. Siguiendo a Sheridan, la entrevista realizada a José Gorostiza fue tergiversada para generar polémica en el público lector y en los escritores. Vale la pena reproducir sus palabras:

Quiero desandar lo andado y encontrarme de nuevo con lo viejo que he dejado. Nos habíamos perdido. Leer modas europeas sólo proporciona satisfacción personal [...] No. Hay que rectificar. Estamos en crisis, de transición para unos, de muerte para otros. Allá cada uno con su experiencia. Yo saqué la mía del vanguardismo y quiero aprovecharla haciendo acto de contrición. De ahora en adelante en lo mío, en lo auténticamente mío, bueno o malo, pero que será mío originariamente y, además, mexicano.²⁹

A partir de las supuestas declaraciones de José Gorostiza, sobreviene el debate, el cruce de opiniones. Alarmado, Xavier Villaurrutia le escribe a Alfonso Reyes, quien a la sazón se encontraba en Río de Janeiro:

Todo es cierto. Y precisamente ahora le escribo ahogado por esa atmósfera o por esa falta de atmósfera que siempre me ha impedido respirar bien aquí, en México, donde estoy condenado a vivir y donde he llegado a amar mi condena, haciendo de ella una forma de heroísmo. [...] Aquí, en México, entre los escritores anónimos, los periodistas y ¿quién lo creería?, entre uno de nosotros se ha despertado uno vez más la trillada discusión de nacionalismo en nuestra obra³⁰.

“Una vez más”, es la queja de Xavier Villaurrutia. Alfonso Reyes lo conmina a no quedarse callado, a no excluirse de los otros integrantes de Contemporáneos, a librar esa batalla propia de forajidos: “Usted me hablaba del propósito de no contestar nada [...] Mándeme lo que indirectamente hayan dicho usted, Cuesta, Novo [...] Pero no sigan aislándose, que es lo más incómodo en

²⁹ *El Universal Ilustrado*, 773, 10 de marzo de 1932, p. 21.

³⁰ Carta de Xavier Villaurrutia a Alfonso Reyes, mayo de 1932, recopilada por CAPISTRÁN, *Los Contemporáneos por sí mismos*, p. 20.

la vida y lo más dañoso contra la propia salud moral.”³¹ La correspondencia entre Villaurrutia y Reyes nos revela un aspecto importante en la polémica de 1932: los ateneístas todavía desempeñan una influencia poderosa en los jóvenes Contemporáneos, a tal grado que fue Alfonso Reyes quien, con ánimo diplomático, liquidó la polémica.

Pero antes es necesario repasar la postura de la *conciencia política* del “archipiélago de soledades”: Jorge Cuesta. Veremos que el poeta elaboró una cuidadosa maquinaria crítica para dismantelar las acusaciones de los escritores nacionalistas.

Arte y nacionalismo

Como vimos, el régimen posrevolucionario contaba con su propio órgano de difusión, *El Nacional*, que llegó a su apoteosis durante el gobierno de Lázaro Cárdenas del Río. Un periódico que se propuso educar a las masas en los principios ideológicos de la Revolución mexicana. Desde ahí hablaron esos “escritores anónimos” y “periodistas” de miras estrechas que denostaba Xavier Villaurrutia; desde ahí se erigió la trinchera representada por Ermilo Abreu Gómez y un periodista muy joven: Héctor Pérez Martínez. En resumen, tanto Abreu Gómez como Pérez Martínez reclamaban a la generación de Contemporáneos su flagrante desvinculación de los temas estrictamente nacionales en una época en que era menester asumir una postura histórica. Había que definir la esencia del mexicano; había que configurar los parámetros de un arte verdaderamente nacional. Los logros en la pintura mural eran notables: en los edificios públicos se ostentaba la historia patria, con sus numerosos héroes y pasajes históricos. Había una clara alusión a la tradición indigenista mexicana. ¿Qué sucedía con la literatura? ¿Por qué otras tradiciones literarias se podían jactar de que, tras un movimiento armado, habían logrado una revolución espiritual, como, por ejemplo, la Revolución rusa? ¿Quiénes eran

³¹ Carta de Alfonso Reyes a Xavier Villaurrutia, 9 de julio de 1932, en CAPISTRÁN, *Los Contemporáneos por sí mismos*, p. 21.

los responsables del *apocamiento* de la literatura mexicana? Héctor Pérez Martínez lo sentencia con las siguientes palabras:

De un lado están los que estuvieron en la lucha armada y juzgan su acción de modo romántico; por otro, nosotros que la emplazamos crítica, fríamente [...] Tal cosa no hace el grupo de Contemporáneos. Ellos se han dedicado exclusivamente al arte no sintiendo ni la fuerza, ni la necesidad, ni las consecuencias de la Revolución. Nosotros nos comprendemos ligados a estos dos fenómenos y no pedimos, como ellos se solazan en decir y en aparentar creer, un arte social sino un arte que nos *sienta*.³²

Desde la palestra de *El Nacional*, Héctor Pérez Martínez le reprocha al “grupo sin grupo” su sentido *ahistórico* en materia artística, exigiendo de sus integrantes una responsabilidad pública. Resulta interesante plantear el asunto del nacionalismo desde esta perspectiva porque ello permitió que tanto Xavier Villaurrutia como Jorge Cuesta respondieran elevando el problema a una categoría teórica, de discusión propiamente intelectual, estética. Ya no son las diatribas injustificadas de los estridentistas; tampoco las alusiones sexistas de los escritores viriles como Julio Jiménez Rueda.

Lo que deseo enfatizar es que, de algún modo, el problema llegó a su madurez teórica. La discusión involucró conceptos como *tradición*, *nacionalidad*, *autonomía del arte*, etc. En este sentido, la respuesta de Xavier Villaurrutia es clara: “Existimos a pesar de todo, a pesar de nosotros mismos. Qué importa que alguien pida que pongamos etiquetas de ‘Made in Mexico’ a nuestras obras si nosotros sabemos que nuestras obras serán mexicanas a pesar de que nuestra voluntad no se lo proponga o, más bien, gracias a que no se lo propone”.³³ Villaurrutia pugna por clarificar el falso argumento de Pérez Martínez: si la impronta del paisaje mexicano es inherente a cualquier obra artística, si es imposible huir de la fatalidad del contexto histórico, ¿cómo se pide crear un

³² Carta de Héctor Pérez Martínez a Alfonso Reyes, 16 de agosto de 1932, en CAPISTRÁN, *Los Contemporáneos por sí mismos*, p. 35.

³³ ORTEGA, “Conversación en un escritorio”, en *Revista de Revistas*, 10 de abril de 1932, pp. 24-25.

molde único para las obras literarias? ¿Qué es lo que piden los nacionalistas? ¿Acaso no es más artificial su propósito?

Por su parte, en la primavera de 1932 aparecieron dos ensayos críticos de Jorge Cuesta en *El Universal*.³⁴ El primero (“¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?”) es una respuesta al texto de Febronio Ortega publicado por el mismo periódico. El segundo (“La literatura y el nacionalismo”) es una tentativa de dilucidar algunos conceptos relativos a la función del arte en la sociedad. En ambos ensayos, Cuesta reflexiona sobre la naturaleza artística – desligada de las contingencias sociales e históricas– y el papel de Contemporáneos en la configuración de este nuevo ideal estético. Al abordar el problema de la subordinación del arte a determinada corriente ideológica (en este caso, el nacionalismo), Jorge Cuesta enfatiza:

El nacionalismo equivale a la actitud de quien no se interesa, sino con lo que tiene que ver inmediatamente con su persona: es el colmo de la fatuidad. Su principio es: no vale lo que tiene un valor objetivo, sino lo que tiene un valor para mí. De acuerdo con él, es legítimo preferir las novelas de don Federico Gamboa a las novelas de Stendhal y decir: don Federico, para los mexicanos, y Stendhal, para los franceses.³⁵

Paradójicamente los que exigen un arte nacional, una “vuelta a lo mexicano”, son quienes en mayor medida se sienten desposeídos de una tradición literaria; son quienes se aferran a una historia, a una serie de temas doctrinarios y emblemáticos del pasado mexicano, porque *no los tienen*, porque *no los sienten*. En suma: los nacionalistas serían –desde la inversión de conceptos que propone Cuesta– los más descartados, los menos favorecidos por el ambiente mexicano.

La intención de Jorge Cuesta es apreciar una obra de arte por su forma, por su ejecución, y no tanto por su contenido; por eso llega a la conclusión de que “la nacionalidad debe ser medida por el arte, y no al revés”.

³⁴ Véase CUESTA, “Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia”, en *Los Contemporáneos en El Universal*.

³⁵ CUESTA, “Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia”, en *Los Contemporáneos en El Universal*, p. 47.

La lección universalista de Alfonso Reyes

A pesar de que para 1932 el Ateneo de la Juventud se encuentra disperso, el universalismo que sus humanistas profesaban es una constante en el grupo de los Contemporáneos. Jorge Cuesta, con su brillante teoría sobre la tradición mexicana, sigue ese afán ateneísta de no limitarse a una fórmula inflexible para entender la historia de México; Xavier Villaurrutia, en sus numerosos ensayos sobre literatura mexicana, establece la necesidad de vincular a los autores de nuestro país con las producciones literarias de otras latitudes. Sin exagerar es justo afirmar que en muchos sentidos la generación de Reyes, Vasconcelos, Henríquez Ureña, Caso, es la tutora de la generación de Cuesta y Villaurrutia.

Ahora bien, el debate entre los escritores nacionalistas (Ermilo Abreu Gómez, Héctor Pérez Martínez) y los Contemporáneos (Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia) se tornaba poco fructífero: amenazado por el radicalismo ideológico de los primeros, y por el elitismo teórico de los segundos, no llegaba a una síntesis aleccionadora. La polémica se alejaba cada vez más de su interés genuino inicial, a saber: hablar sobre la impronta de la Revolución mexicana en las producciones artísticas de los jóvenes escritores. En concreto, explicar hasta qué punto los Contemporáneos reflejaban una preocupación hondamente nacional. Para focalizar el asunto tuvo que intervenir Alfonso Reyes, desde Río de Janeiro, profundamente interesado en la polémica debido a que Héctor Pérez Martínez lo había incluido en la nómina de los escritores “descastados”,³⁶ por lo que inició una correspondencia desde Río de Janeiro con el periodista de *El Nacional*. El diálogo del autor de la *Visión de Anáhuac* pretendía demostrar que, en el fondo, tanto su obra como la de algunos poetas de Contemporáneos,

³⁶ El 7 de mayo de 1932, desde su columna “Escaparate” de *El Nacional*, Héctor Pérez Martínez, el nacionalista más recalcitrante, había escrito sobre Alfonso Reyes: “Dentro de sobres inexpresivos, *Monterrey* –correo literario de Alfonso Reyes- nos visita: notas sobre Góngora, charadas bibliográficas, la eterna cuestión de las aclaraciones al *Cementerio marino* de Valéry, y una evidente desvinculación de México”. Véase CAPISTRÁN, *Los Contemporáneos por sí mismos*, p. 28.

llevaba implícita temas profundamente mexicanos. En carta fechada el 25 de septiembre de 1932, Alfonso Reyes se preguntaba:

¿Quiénes son ustedes? ¿Y quiénes son los del otro bando? ¿Los Contemporáneos? Porque entre éstos yo encuentro muchos que hacen esfuerzo de mexicanismo [...] Ortiz de Montellano da una nota de lirismo bien nacional [...] Torres Bodet, Novo y Villaurrutia se han ocupado mucho de arte y letras mexicanas. Y el que en alguno se note tal o cual influencia de maestros extranjeros no es un delito ciertamente. ¿Quién no recibe influencias? ¿Qué ser no vive en simbiosis con el ambiente?³⁷

Y después, comentando *Imagen de nadie*, un poemario de la autoría de Pérez Martínez, Reyes asevera:

Me encuentro con una constante creación poética verbal. Y se habla de la Gioconda, y de los prerrafaelistas, de los jardines de Academos, de Dadá. Se está en un sistema de alusiones universales. Es una calle de cualquier ciudad del mundo. ¿Por qué habría de ser incompatible esa estética con la de algunos, creo, usted considera sus adversarios? [...] ¿Quién sabe lo que es lo mexicano? Lo que importa es que sea sincero, y que esa energía se traduzca en la obra de ustedes, los muchachos, los queridísimos poetas y escritores que despuntan y en quienes yo aprendo a rejuvenecerme y confiar.³⁸

Hay bastante de justificación propia en las palabras de Alfonso Reyes, es cierto, pero también encontramos una visión más amplia de la historia y lo que representa la cultura: un cruce de tradiciones, una red inextricable de épocas, un ineludible universalismo.

Al repasar brevemente la polémica de 1932 –y, en general, otras polémicas de la década de los veinte– hemos pretendido destacar dos intuiciones fundamentales para la redacción de este trabajo; primero, que tras la Revolución mexicana predominó un ansia de transformación espiritual en los escritores jóvenes, un ímpetu creador, tanto de los autores nacionalistas como de los Contemporáneos; segundo, que desde este momento se empieza a problematizar la idea de una tradición única, pugnando por considerar a la

³⁷ CAPISTRÁN, *Los Contemporáneos por sí mismos*, p. 39.

³⁸ CAPISTRÁN, *Los Contemporáneos por sí mismos*, pp. 43 y 44.

mexicanidad no tanto como una esencia inmutable, a la cual deberían ajustarse las creaciones artísticas, sino más bien como una realidad histórica en constante cambio, una serie de aspiraciones estéticas que se configuran en su relación con los otros países de Latinoamérica y el mundo. Porque, en efecto, al tiempo que se consolidaba una ideología al interior del país, México no estaba aislado en relación con Estados Unidos y Europa; también se dio una proyección de los ideales y los estereotipos de la Revolución mexicana hacia el extranjero, como lo veremos en el siguiente apartado, en distintos planos conceptuales: el nivel estético, el ámbito jurídico y la relación diplomática.

V.- Proyección cultural de la Revolución mexicana en el exterior

Como revuelta social, la Revolución mexicana no sólo replanteo la posición del mexicano en el interior, debido a las múltiples exigencias que encarnaba, sino que, al mismo tiempo, forjó un mito que se extendió a los principales países europeos y a los Estados Unidos de América. Largos años de anarquía debían ser justificados; para ello, un ejército de intelectuales contribuyó a difundir la idea de un renacimiento social y cultural tras el periodo conflictivo de la Revolución, es decir, a partir de la presidencia de Álvaro Obregón, en 1920, con la cruzada educativa de José Vasconcelos, los murales de Diego Rivera, la novela de la Revolución, la música nacionalista, los corridos populares, las Escuelas al Aire Libre, entre otros fenómenos culturales y artísticos.

Regularmente se vuelve a este periodo con una mirada idílica; incluso a estos pensadores y artistas se les llama “los grandes constructores de la nación mexicana”. En esta afirmación –como en toda enunciación categórica– hay visos de realidad, pero también de hipérbole histórica. No quiere decir que el muralismo no haya contribuido a la consolidación de una identidad mexicana, o que las obras de Mariano Azuela o Martín Luis Guzmán no valgan como testimonios históricos, sino que es preciso ponderar los límites de dichos movimientos culturales, analizar los discursos demagógicos que los sustentaban y rescatar la obra del artista a partir de sus valores estéticos e históricos.

Por ejemplo, al estudiar la naturaleza de las categorías de la cultura mexicana, Elsa Cecilia Frost examina con ojos críticos la novela de la Revolución, despojándola de esa aura enteramente indigenista que tienen obras como *Los de abajo*, de Mariano Azuela, o *La sombra del caudillo*, de Martín Luis Guzmán:

Así, pues, las novelas de la Revolución parecen ser claramente un fruto de la cultura occidental en su modalidad hispanoamericana. Ni en sus móviles, ni en su técnica, ni en su ideología, puede reconocerse un elemento extraño a esa tradición. Y, sin embargo, el favor mismo con que fueron recibidas en Europa (tan desdeñosa, por lo general, frente a la literatura “tropical”) [...] hacen pensar que, a pesar de todo, hay en ellas algo que no puede expresarse cabalmente dentro de los marcos de Occidente.³⁹

A partir de las diversas manifestaciones culturales del “renacimiento mexicano” se creó una imagen de la Revolución como una vindicación de los derechos fundamentales de los campesinos y los indígenas. Sin embargo, tal estereotipo o representación ocultó las razones profundas de la revuelta armada y permitió que los caudillos en el poder afianzaran su legitimidad tanto al interior del país como en política internacional. Al hablar de la creación del mito del mundo indígena, el sociólogo mexicano Roger Bartra asevera:

La idea de que existe un sujeto único en la historia nacional –“el mexicano”– es una poderosa ilusión cohesionadora; su versión estructuralista o funcionalista, que piensa menos en el mexicano como sujeto y más en una textura específica –“lo mexicano”–, forma parte igualmente de los procesos culturales de legitimación política del Estado moderno.⁴⁰

Dichos procesos culturales justificaron la idea de la Revolución en al exterior; más aún: establecieron una especie de “exotismo mexicano” o “turismo cultural” que propició el arribo de intelectuales extranjeros a tierras mexicanas para contemplar, de primera mano, el nacimiento de un nuevo orden de valores

³⁹ FROST, *Las categorías*, p. 265.

⁴⁰ BARTRA, *La jaula de la melancolía*, p. 20.

culturales y políticos. Aquí prevalecía el instinto antropológico de apreciar lo diferente, la Otredad, la fascinante realidad mexicana; pero también, por parte del Estado mexicano en ciernes, existía el interés propagandístico de llevar la “buena nueva” de la Revolución mexicana al mundo. Ambos procesos diplomáticos y culturales se complementaban a la perfección; estudiarlos es el objetivo primordial de este apartado.

El arte nacionalista

La década de los veinte fue sumamente compleja. En un mismo periodo histórico convivieron diversos estilos literarios, florecieron distintas posturas ideológicas que intentaban comprender una problemática que no se dejaba apresar. A pesar de que en cada gran transformación social y cultural sucede una reflexión sobre el sentido y el porvenir de un pueblo, en pocas etapas de la historia de nuestro país los debates intelectuales en torno a la esencia de lo mexicano fueron tan apremiantes como en el periodo posrevolucionario. A ello contribuía la educación, la literatura, la música, la historia y las expresiones culturales de una colectividad (la vestimenta, los corridos de la Revolución, los refranes, la fotografía). Como afirma Azuela de la Cueva:

Esta serie de cambios también sustentó la legitimación del papel del Estado como patrocinador y difusor cultural y de los artistas e intelectuales en su función de ideólogos, creadores y educadores. Como consecuencia de lo anterior, en 1921 se sellaron las alianzas entre Obregón y la elite ilustrada, comandada por Vasconcelos, dando lugar a su participación en el campo de la cultura desde el Estado mismo y transformándose en puntal de la imagen del nuevo orden revolucionario que convirtió en sinónimos las palabras *revolución, reconstrucción y renacimiento artístico*.⁴¹

Existía un fervor nacionalista, que no es lo mismo que una reflexión sobre la nación. Y esta glorificación de la Revolución mexicana impregnó todos los campos culturales: desde la pintura mural hasta la música nacionalista. En

⁴¹ AZUELA DE LA CUEVA, *Arte y poder*, p. 48. Las cursivas son mías.

realidad, semejante optimismo cultural, tan propio de la modernidad, no fue exclusivo de la elite intelectual y política del periodo posrevolucionario; en realidad fue un rasgo que también compartieron otros Estados nacionales, principalmente europeos. También la Rusia revolucionaria exaltó los valores cívicos correspondientes: el resguardo de una historia pretendidamente heroica, el amor a la patria, la conformación de un alma nacional y la subordinación del artista a las aspiraciones supremas de la raza.

Héctor Pérez Martínez, columnista de *El Nacional* (que abordamos en el apartado anterior) escribía en 1932:

Es que amamos nuestro suelo y percibimos en él las huellas que dejaron nuestros indios. ¡Si fuera solamente la tierra! Pero es la tierra y la raza y ese espléndido pasado en que los dioses autóctonos se dijeron de tú a tú con el hombre; es la arrancada de la sangre y el retorno de un pensamiento aborigen, indomable e indomado, a sus concepciones; en busca -¿por qué no?- de una grandeza rota en sus principios.⁴²

El tono categórico de Pérez Martínez respondía a una serie de políticas oficiales nacionalistas, que, desde la presidencia de Álvaro Obregón, pasando por el gobierno de Plutarco Elías Calles y el Maximato, condenaban aquellas manifestaciones estéticas que no se ajustaban con los altos ideales de la raza mexicana, principalmente indigenista.

Por supuesto, semejantes artistas-ideólogos contaban con el apoyo del régimen posrevolucionario. Un claro ejemplo es Diego Rivera, pintor que vivió bajo la tutela del gobierno en turno, cuya ideología socialista, de liberación del indio, del campesino y del proletario, encajó perfectamente con la demagogia de la gran familia de la Revolución mexicana: “Esta labor no se traslapaba con la de los muralistas encargados de ‘evangelizar’ a las mayorías dentro de la doctrina revolucionaria, aunque [...] fue Rivera quien se encargó de esa función como pintor oficial del general Plutarco Elías Calles”⁴³.

⁴² Carta de Héctor Pérez Martínez a Alfonso Reyes, 16 de agosto de 1932, en CAPISTRÁN, *Los Contemporáneos*, p. 37.

⁴³ AZUELA DE LA CUEVA, *Arte y poder*, p. 48.

El muralismo, ante todo, tenía una insoslayable función didáctica y, por eso mismo, doctrinaria.

Ahora bien, si la literatura oficial del régimen tenía una clara tendencia viril y combativa, si el muralismo –como expresión plástica de los anhelos de la raza mexicana– pretendía “evangelizar” al pueblo, sumido históricamente en la ignorancia y el servilismo, ¿cuál era la actitud de los artistas protegidos por el régimen en cuanto a la difusión de los ideales de la Revolución mexicana? ¿Qué relaciones establecieron con el exterior, es decir, con las elites ilustradas de otros países? Asimismo, ¿por qué arribaron a México intelectuales extranjeros interesados en conocer los resultados palpables de la Revolución mexicana?

En este desplazamiento –del interior hacia el exterior; del exterior hacia el interior- se encierran las múltiples representaciones del México moderno, de ciertos problemas fundamentales, a decir de Koselleck.

Las Escuelas al Aire Libre y el “turismo cultural”

Este movimiento recíproco que apuntaba líneas arriba, tiene su consolidación en una cruzada pictórica educativa que se originó durante el gobierno de Plutarco Elías Calles (1924-1928). Las llamadas Escuelas al Aire Libre tenían el propósito de enseñar a los niños de las clases desfavorecidas (hijos de campesinos o de indígenas) los lineamientos generales de la pintura y el dibujo, con el afán de explotar un talento que les era innato. “Con esto se pretendía estimular la sensibilidad artística del proletariado mexicano, ayudándolo a descubrir las cualidades plásticas de las fábricas, de las máquinas y del paisaje urbano”.⁴⁴

Las Escuelas al Aire Libre, que tuvieron un amplio desarrollo durante en el callismo, aparte de sus ínfulas de favorecer la vida educativa de los sectores indígenas, fungieron como promotoras de un gobierno hacia el exterior. Incluso intelectuales de la relevancia de Vasconcelos o Reyes, que a la sazón se encontraban en París, reconocieron que las Escuelas al Aire Libre daban una

⁴⁴ AZUELA DE LA CUEVA, *Arte y poder*, p. 81.

imagen positiva de los gobiernos posrevolucionarios.⁴⁵ Pese a todo “los trabajos de los alumnos de las EAL causaron gran sensación entre el público y la crítica en general por su primitivismo, y el público compró la imagen del ‘buen salvaje’ y no la del artista y el revolucionario”.⁴⁶ Los europeos veían en el mexicano –al menos en su versión indígena o proletaria– un personaje idílico alejado de los vicios de la civilización occidental.

Precisamente, semejante exotismo es el que se pretende problematizar aquí, puesto que no se exponía al indígena real, pobre y marginado, sino lo que el régimen callista quería proyectar en el exterior. Más explícitamente: se convertía el mundo rural e indígena en una imagen o estereotipo que, literalmente, se *vendía* en el extranjero. De esta manera, la Revolución mexicana no era conocida por sus luchas intestinas, sino por los frutos que se exhibían en los museos europeos. Y algunos intelectuales mexicanos contribuyeron –no sé si consciente o inconscientemente– en la propagación de esa imagen.

Desde luego, existieron numerosos escritores y pintores que se opusieron tajantemente a la demagogia posrevolucionaria. Un caso excepcional fueron los Contemporáneos (1920-1932), cuyos integrantes lucharon por separar la actividad artística de la militancia política, y que, por eso mismo, sufrieron la incompreensión de un ambiente cultural apocado, sin horizontes universales. También “Carlos Mérida, José Clemente Orozco y David A. Siquieros [...] no compartían la concepción populista e indigenista del arte, pensaban que el artista mexicano debía hacer a un lado las amarras nacionalistas y producir obras de valor universal”.⁴⁷ De esta manera, un grupo minoritario servía de contrapeso al afán totalizador de la cultura oficial. Sin embargo, la lucha de David contra Goliat fue vana en su momento. Sólo hasta ahora comienzan a reconocerse los méritos estéticos de un poeta como Xavier Villaurrutia o las ideas culturales de un crítico como Jorge Cuesta frente a la grandilocuencia de

⁴⁵ AZUELA DE LA CUEVA, *Arte y poder*, p. 83.

⁴⁶ AZUELA DE LA CUEVA, *Arte y poder*, p. 82.

⁴⁷ AZUELA DE LA CUEVA, *Arte y poder*, p. 82

Diego Rivera. La lucha por otorgarle una autonomía al arte, librándola del discurso nacionalista, fue lenta, profunda e insistente. Lo cierto es que la década de los veinte se caracterizó por la exaltación de la figura del indio, por enfatizar los logros sociales de la Constitución de 1917, y por favorecer a la clase política en el poder.

Así, mientras en el terreno político el objetivo era afianzar un discurso entre la población mexicana, *moldear* al ciudadano revolucionario y liberal, romper las amarras con la Iglesia católica, en el arte se trataba de generar una fórmula única para engendrar obras estrictamente mexicanas, que encarnaran el sufrimiento histórico del campesino y del indio, y que asumieran un compromiso social y político. Eso en el interior. Por otro lado, en el exterior la demagogia revolucionaria incurría en una paradoja: si bien se mostraba hermética ante las influencias extranjeras, creando una xenofobia agresiva, sobre todo ante el elemento español, al mismo tiempo pugnaba por ser reconocida en los países occidentales a través de una campaña propagandística de la que fueron personajes de primer orden los intelectuales del régimen oficial. El nacionalismo mexicano mostraba una versión incorruptible de sí mismo frente al mundo de Occidente. Otro de los numerosos espejismos en los que se perdía el mexicano después de la Revolución mexicana.

Pese a todo, como lo afirmé anteriormente, grupos de poetas se libraron de los engaños del régimen posrevolucionario. El “archipiélago de soledades” o los Contemporáneos reflejaron un nacionalismo crítico, que lo mismo valoraba la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, Juan Ruiz de Alarcón, Ramón López Velarde o Amado Nervo, que se interesaba por las obras de Paul Valéry, James Joyce, André Gide. Una generación que daba una imagen de lo mexicano diferente de la versión que ensalzaba al “charro, la china poblana o el jarabe tapatío”,⁴⁸ además de poner en tela de juicio un ideal homogéneo de cultura.

⁴⁸ MIJANGOS Y MARTÍNEZ, “Inventando al mexicano”, p. 127. “La heterogeneidad cultural de la sociedad mexicana evidenciada con el movimiento de la revolución, constituyó un dilema para la gobernabilidad del país, por lo que uno de los primeros intentos de cohesión se fincó en la reconstrucción de un imaginario nacional en el que prevalecieron ciertos elementos de identidad equivalentes para todos los mexicanos”, p. 126.

En suma: eso que se considera como el triunfo de la Revolución mexicana, lo que admiramos en fotografías y en algunas películas, las representaciones rurales de algunas obras literarias, están teñidas de irrealidad. Pero no de la irrealidad que define al mundo de la literatura (que, a final de cuentas, puede señalar una realidad histórica) sino de aquella que se solaza en la simulación, el engaño y la demagogia.

Las razones del turismo intelectual y la diáspora de disidentes

Una de las razones principales de la llegada de los intelectuales extranjeros a territorio nacional fue para informarse de lo que sucedía con la institucionalización de la Revolución mexicana, quiénes eran los constructores de la nación, y si acaso se podían adherir a la encomiable labor de educar a las multitudes. México –como en otros tiempos– era el territorio virgen donde las utopías se hacían realidad; era el país convulso que había atestiguado la insurrección de hombres como Emiliano Zapata o Francisco Villa. Esta idea de los extranjeros acerca del país que había vivido una profunda revolución social era compatible con la retórica oficial. Pero, ¿qué sucedía con aquellos hombres y mujeres que no compartían los ideales del régimen posrevolucionario, en términos jurídicos? Al abordar las repercusiones de la aplicación del artículo 33 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, Pablo Yankelevich asevera:

La distribución de [...] las órdenes de expulsión por periodos presidenciales y nacionalidad muestran variaciones notables. A la administración de Venustiano Carranza, antes y después de aprobada la Constitución de 1917, correspondió el 31.7% de los españoles expulsados, seguido por el gobierno de Álvaro Obregón con el 28.4% y el de Plutarco Elías Calles con el 13.4%. El caso de los estadounidenses muestra un comportamiento similar al español, fueron tres presidentes los responsables de la expulsión de cerca del 80% de los

norteamericanos. Álvaro Obregón expulsó al 41.5%, seguido de Pascual Ortiz Rubio con el 20.2% y Venustiano Carranza con el 14.9%⁴⁹.

A pesar de que estas cifras que ofrece Yankelevich de extranjeros indeseables no son exclusivas de los denominados *intelectuales*, nos ayudan a comprender la xenofobia hacia el elemento hispánico o estadounidense presente en los gobiernos de la generación sonoreense⁵⁰. Como se sabe, el artículo 33 expulsa a un extranjero por entrometerse en asuntos políticos de carácter nacional, y como lo señala Yankelevich: “el artículo 33 constituye la máxima restricción que enfrenta un extranjero en territorio nacional. Este precepto concede al titular del poder ejecutivo la facultad para expulsar, sin necesidad de juicio previo, a cualquier extranjero cuya presencia sea juzgada como inconveniente.⁵¹”

Sin necesidad de juicio previo. Hay que enfatizar este enunciado porque aquí se encierra la arbitrariedad de la aplicación del artículo 33 y la potestad absoluta del Presidente (con mayúsculas) para desterrar a un *indeseable*. Y si poseemos un entendimiento aguzado descubriremos otra verdad: dicho artículo representa el punto culminante del nacionalismo revolucionario, la cerrazón frente a lo extranjero, el pretexto jurídico para expulsar a todo aquel individuo que pusiera en duda la eficacia del gobierno en turno. Y las razones sobran: actividades ilícitas, conspiración de grupos opositores (como por ejemplo los sacerdotes extranjeros que disentían de las políticas oficialistas),⁵² rumores que se extendían en la comunidad, entre muchos otros.

⁴⁹ YANKELEVICH, *¿Deseables o inconvenientes?*, p. 103.

⁵⁰ Para un estudio completo del periodo de la generación sonoreense, véase DULLES, *Ayer en México*; KNIGHT, *La revolución cósmica*, pp. 150-156. En ambos estudios se enfatiza el carácter jacobino y anticlerical del Triángulo Sonoreense, conformado por los *campeones* de la Revolución mexicana: De la Huerta, Obregón y Calles.

⁵¹ YANKELEVICH, *¿Deseables o inconvenientes?*, p. 87.

⁵² Véase GUERRA, *Del fuego sagrado*, p. 58: “Tras una exitosa colecta nacional organizada por el obispo de León, Emeterio Valverde y Téllez, el 11 de enero de 1923, se celebró una misa en la cima del cerro y el delegado pontificio Ernesto Filippi colocó la primera piedra del monumento. A ese acto acudieron, según los organizadores, 80 mil personas, y según el diario *El Universal* alrededor de 50 mil, las cuales habían pernoctado en ese lugar la noche anterior. Aunque los católicos argumentaban que con ese acto no se violaba la ley, pues éste tuvo lugar en una propiedad privada, el gobierno federal lo interpretó como un desacato y se ordenó la expulsión del país del delegado pontificio”.

Así, la denominación de deseables o inconvenientes, propuesta por Yankelevich, sugería lo siguiente: la ideología del régimen posrevolucionario estaba tan imbuida en la vida social y cultural del país que contravenir a ella representaba la expulsión del disidente. Y en el caso de los intelectuales mexicanos que diferían de los programas educativos y culturales del gobierno, sufrían la incompreensión y el olvido generalizados.

Pero también estaba la otra cara de Jano. Pintores como Jean Charlot, cercanos al muralismo y al estridentismo, gozaron de los favores públicos de artistas como Diego Rivera, por interesarse vivamente en la historia de los pueblos prehispánicos, reflexionar sobre la condición marginada del indio y, por añadidura, reflejarla en sus obras pictóricas. Y estos artistas se sentían cómodos en el ambiente cultural mexicano, pues recibían los beneficios de una clase política que deseaba forjar a un ciudadano modelo.

Al referirse a la actitud de algunos escritores y artistas ante la novedad de la Revolución mexicana, Azuela de la Cueva anota:

La minoría ilustrada internacional tuvo gran interés por la revolución de 1910 y su renacimiento artístico. Un número importante y prominente de artistas e intelectuales se trasladó a México para dar fe de los acontecimientos históricos y artísticos que ahí tenían lugar. El origen, los enfoques, los alcances y los medios por los cuales se manifestó esa inclinación nos lo muestran obras tan importantes como la película *¡Qué viva México!* del cineasta ruso Eisenstein, *Bajo el volcán* del novelista inglés Malcolm Lowry y *Peace by Revolution* del historiador estadounidense Frank Tannenbaum.⁵³

Más adelante señala la acogida de los intelectuales mexicanos hacia los artistas extranjeros que se interesaban por la nueva realidad nacional, y la manera en que fueron favorecidos por las políticas culturales y educativas:

La comunidad artística e intelectual local los acogió con entusiasmo; así, varios de ellos pudieron integrarse a los proyectos culturales más importantes. Por ejemplo, Robert Habermas participó con Vasconcelos en el departamento editorial de la SEP en el proceso de selección de títulos para las publicaciones

⁵³ AZUELA DE LA CUEVA, *Arte y poder*, p. 231.

de la serie de los clásicos. Jean Charlot, y más tarde Pablo O'Higgins, así como las hermanas Grace y Marion Greenwood, colaboraron en distintas etapas del muralismo mexicano. Waldo Frank fue uno de los directores provenientes de fuera de la Escuela para Extranjeros de la Universidad de México, John Dewey asesoró al presidente Calles y Frank Tannenbaum a Lázaro Cárdenas.⁵⁴

Este fenómeno de trashumancia intelectual, por llamarlo de algún modo, era el resultado de un dinamismo social e histórico que se reflejaba en otros ámbitos. La Revolución mexicana representó un cambio social radical en cuanto a desplazamientos o migraciones de grupos humanos; por diversos motivos, en las comunidades rurales o en los asentamientos urbanos, la gente tenía que moverse por la violencia de la guerra, las epidemias, las fechorías de los bandoleros, etc. En ningún sitio, la economía era estable. Tampoco ninguna clase social estaba exenta de sufrir las pérdidas económicas o morales del conflicto armado.

Salvador Novo –por citar un ejemplo memorable– odiaba a Francisco Villa y a los villistas porque habían apresado a un pariente suyo por considerarlo ajeno a los intereses nacionales. La agresión hacia los españoles la relata Guillermo Sheridan en su libro *Los Contemporáneos ayer*:

Novo recuerda una infancia pasada en escuelas privadas de señoritas piadosas que le enseñaban a pintar crucifijos, o en escuelas públicas donde lo martirizaban los muchachos entrones (“las degradantes escuelas oficiales”, dice); recuerda igualmente el terror que se le tenía a Villa –a quien su madre se enfrentó alguna vez, exigiéndole la libertad de un pariente preso- quien llegó a expulsar al padre a los Estados Unidos por considerarlo “gachupín” y “hallarse, por lo tanto, fuera de su teoría personal sobre la nacionalidad de los pobladores de México.”⁵⁵

La clara adhesión de la élite extranjera –particularmente española– hacia el régimen porfirista en los albores de la Revolución mexicana provocó el odio de revolucionarios como Francisco Villa. Además, tras el levantamiento en armas de Francisco I. Madero, los extranjeros *todavía* creían que el brote repentino de

⁵⁴ AZUELA DE LA CUEVA, *Arte y poder*, p. 253.

⁵⁵ SHERIDAN, *Los Contemporáneos ayer*, p. 48.

violencia terminaría y continuaría el viejo estado de cosas de la *pax porfiriana*. Sin embargo, la violencia se agudizó, y los extranjeros estables, pequeños comerciantes o trabajadores de industrias, gerentes de bancos, prestamistas, intelectuales, iniciaron la diáspora a sus países de origen, subyugados por el temor de que no sólo perderían sus propiedades o sus mercancías, sino que también peligraba su propia vida.

En suma: a lo largo de este recuento somero sobre la presencia de intelectuales extranjeros en México durante el periodo de la Revolución mexicana, es preciso recapitular dos aspectos de gran relevancia, de contenido conceptual y social. En primer lugar, los extranjeros que visitaron México maravillados por el resurgimiento de la cultura mexicana tras el estallido del movimiento armado estuvieron favorecidos no sólo por la élite intelectual ilustrada, sino también por la clase política en el poder (recordemos las asesorías personales que brindaron John Dewey y Frank Tannenbaum a los presidentes Calles y Cárdenas, respectivamente).⁵⁶ Esto originó que su versión histórica coincidiera con la llamada historia oficial que ensalzaba la figura del indio y que pregonaba los logros de la Revolución mexicana: la Constitución de 1917, el reparto agrario, las reivindicaciones históricas del campesinado.

En segundo lugar, la historia social nos revela que el grueso de extranjeros en México –esa multitud anónima que no figura en los estudios de historia intelectual- *no* la pasaron muy bien debido a la anarquía del periodo conflictivo de la lucha armada (1910-1920). Ni siquiera durante los sucesivos gobiernos de la generación sonorenses (1920-1934), puesto que se consolidó un fuerte nacionalismo que rechazaba todo elemento extranjero por considerarlo “descastado”. Las cifras y los testimonios refieren que el elemento hispánico – por considerarlo ineludiblemente ligado a la Conquista y, por ende, a la Iglesia católica– fue calificado de retrógrada y antirrevolucionario. Los años difíciles de la Guerra Cristera confirman lo anterior (1926-1929). El callismo deseaba implementar una educación radical, laica, viril y revolucionaria, donde la

⁵⁶ Véase la cita 161.

enseñanza de la historia se desapegara del pasado español y de los lastres religiosos.

Sin embargo, ¿se pueden entender los procesos históricos y sociales de los extranjeros bajo esta dicotomía que nos muestra la historia conceptual y la historia social? ¿No existió una postura intermedia que se enfocaba en los *nuances* antes que en los extremos? ¿Existió algo así como un “universalismo crítico” que, sin olvidar lo estrictamente mexicano, se interesaba por la vida y la cultura de otros países? ¿Cuáles fueron las principales interpretaciones de la tradición por parte de los intelectuales mexicanos? Y, finalmente, ¿en qué consiste esa pretendida *fundamentalidad* mexicana, emanada de la Revolución mexicana, que he insinuado hasta el momento? Trataré de responder estas preguntas en el siguiente capítulo, enfocado en la modernidad mexicana y sus múltiples derivaciones.

CAPÍTULO TERCERO: TRADICIÓN Y TEMPORALIDAD EN EL MÉXICO DE LOS CONTEMPORÁNEOS

I.- Una carrera desenfadada hacia el futuro: el positivismo mexicano

Los conceptos son dinámicos. Perduran en la medida en que se ajustan a determinadas realidades políticas, sociales y culturales; después evolucionan o desaparecen. Una misma palabra –como nacionalismo, democracia, revolución, derecho, república- tiene distintas acepciones dependiendo de la época y la comunidad de hablantes que la utiliza. Desentrañar el sentido de un término en un periodo específico de la historia no sólo es tarea del filólogo o del lingüista; también el historiador, al confrontar sus fuentes, debe dar cuenta de la polisemia implícita en un término. De lo contrario, su interpretación resultaría anacrónica o, en todo caso, parcial. ¿Cuántas veces no hemos cometido el error de leer con ojos actuales una sentencia antigua? ¿Cuántas veces no hemos interpretado –quizá traducido– un término jurídico o filosófico a nuestro criterio, en menoscabo de su significación primigenia?

Reinhart Koselleck advirtió este dinamismo de los conceptos (incluso su temporalidad) cuando escribió: “por cuanto en la historia de un concepto se comparan mutuamente el ámbito de experiencia y el horizonte de esperanza de la época correspondiente”.¹ Para Koselleck, el concepto es una construcción social que encierra representaciones históricas que es necesario desentrañar. Obviamente, semejantes construcciones no son restrictivas de los que producen las ideas, es decir, de los que comúnmente se denominan “intelectuales”. Perviven en la jerga jurídica, en el lenguaje de los periódicos, en las diatribas familiares: en las numerosas convenciones sociales. Sólo en ocasiones se teorizan y se evidencian en las ficciones literarias, en los tratados filosóficos y en las numerosas disputas ideológicas y políticas. De este último segmento me ocuparé en el presente apartado, a sabiendas de que mi lectura será provisional,

¹ KOSELLECK, *Futuro pasado*, p. 113.

procurando ubicar a la generación de Contemporáneos (1920-1932) en un análisis diacrónico que data de la irrupción del positivismo en México hasta el periodo de crisis y escepticismo de los años veinte y treinta del siglo xx, cuando el grupo de Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia puso en tela de juicio los modelos filosóficos, culturales y políticos del México posrevolucionario.

Preámbulo: reflexión sobre la modernidad occidental

Según el consenso de los historiadores, el periodo moderno surge a partir del Renacimiento europeo y llega a su punto más alto con la Revolución francesa, la Revolución industrial y el pensamiento ilustrado. El paradigma se configura a partir del culto a la razón –en las artes, las ciencias y la filosofía- y su consiguiente idea de progreso humano. La historia es una línea recta, un *telos* cuyo afán es volver más perfectible al ser humano; los sistemas políticos, las utopías, incluso las prácticas sociales tienden a este ideal. Europa vive un apogeo de la razón; inaugura una tradición racional nutrida por la figura del intelectual. En esta concepción de la historia como un mejoramiento constante, el intelectual desempeña un papel fundamental: delimita los modelos filosóficos que darán sustento a las nuevas instituciones políticas y culturales. Se erige como un guía moral. Sus discusiones cobran una relevancia singular en cuanto son definitorias del porvenir de una cultura.

Desde el famoso *j'acusse* de Zola en defensa del capitán Alfred Dreyfus, el intelectual es el portador de los principios universales emanados de la razón; a contracorriente del régimen, aliado de los poderosos o solitario empedernido, el intelectual invariablemente tiene una presencia pública. Es el individuo que posee las armas teóricas para edificar un mundo mejor.

Kant, en su célebre texto *¿Qué es la Ilustración?*, observa que el ser humano ha llegado a su mayoría de edad; en cierto sentido, con esta aseveración el filósofo alemán libra al intelectual o al hombre de ideas de la tutela de la religión, de la influencia nociva de las especulaciones metafísicas, para dar paso a reflexiones eminentemente racionales. Entonces surge un

nuevo paradigma de la filosofía y del filósofo como portavoz del pensamiento ilustrado. Kant sentencia:

La ilustración es el abandono por el hombre del estado de minoría de edad que debe atribuirse a sí mismo. La minoría de edad es la incapacidad de valerse del propio intelecto sin la guía de otro. Esta minoría es imputable a sí mismo, cuando su causa no consiste en la falta de inteligencia, sino en la ausencia de decisión y de valentía para servirse del propio intelecto sin la guía de otro. ¡Sapere aude! ¡Ten la valentía de utilizar tu propia inteligencia! Este es el lema de la ilustración.²

El famoso *sapere aude* kantiano refleja el optimismo racional que definió el periodo moderno. En la esfera pública, en el dominio de las instituciones, el fenómeno de la secularización se hizo evidente. Al tiempo que se implementaron numerosas prácticas políticas (el derecho civil, las repúblicas federadas, la libertad de expresión, las facultades del ciudadano), la figura del intelectual inyectó un hálito crítico en el ambiente cultural. No sería exagerado pensar que fue uno de los principales responsables de la edificación de la formidable construcción de la modernidad. Las repúblicas modernas no podrían entenderse sin el pensamiento de Maquiavelo, Montisquieu o Rousseau. Incluso el liberalismo como tal (cabeza de Hidra de múltiples acepciones) no se podría comprender sin este empuje o valentía racional del ser humano que, como lo señala Kant, es el rasgo distintivo de su mayoría de edad.

Sin embargo, en el camino de mi reflexión aparecen varias interrogantes; por ejemplo, ¿desde qué momento histórico la cultura mexicana tuvo rasgos propiamente modernos? ¿Existió en nuestro país una larga tradición racional como la que se gestó en los países europeos? Y si fue así, ¿quiénes fueron los artífices de la *modernidad o fundamentalidad mexicana*?

Uno de los propósitos principales de este capítulo es problematizar la noción de modernidad en el ambiente intelectual mexicano a través de las diversas escuelas filosóficas que arraigaron en nuestro país y que prefiguraron los distintos modelos políticos y filosóficos durante el siglo XIX y el siglo XX. En

² KANT, ¿*Qué es la Ilustración?*, p. 6.

este sentido, un rasgo distintivo de la modernidad del intelectual mexicano es su protagonismo público. Un protagonismo que no fue una mera apariencia, ya que un cúmulo de poetas, pintores, historiadores y filósofos intervino en las grandes decisiones del país, fundando instituciones, universidades, programas educativos.

También es importante establecer las corrientes filosóficas desde las cuales los intelectuales mexicanos han comprendido su propia realidad, sobre todo porque las escuelas de pensamiento que florecieron en México estuvieron determinadas por influencias filosóficas europeas tales como el positivismo (Gabino Barreda, Justo Sierra), el antiintelectualismo (el Ateneo de la Juventud) y la crítica cultural (la generación de Contemporáneos). Además, resulta necesario precisar que semejantes reflexiones se dieron en el contexto de grandes acontecimientos históricos: el auge y la caída del régimen de Porfirio Díaz y las diversas etapas de la Revolución mexicana.

Los intelectuales mexicanos han adaptado –utilizado las categorías y los enfoques conceptuales de cada escuela- dichos sistemas a la realidad propia, dotándolos de un sentido original y renovado. Muchos de los escritores y artistas que forjaron el México del siglo XIX y XX vivieron en Europa e incluso fueron discípulos de pensadores europeos, como es el caso de Gabino Barreda y el filósofo francés Augusto Comte.

Norberto Bobbio, al referirse al papel de los intelectuales en la comprensión de una cultura, señala:

La historia de las ideas o de las ideologías o de los ideales es entendida aquí como historia de la conciencia que los intelectuales tienen de su tiempo, de las categorías mentales que emplean en cada ocasión para comprenderlo, de los valores que adoptan para aprobarlo o condenarlo, de los programas que formulan para transformarlo.³

Así, he querido iniciar mi estudio de la modernidad mexicana con la escuela positivista, encargada de establecer los principios filosóficos de *orden* y *progreso* en la educación y la cultura de la segunda mitad del siglo XIX y en los

³ BOBBIO, *Perfil ideológico del siglo XX*, p. 5.

primeros años del siglo xx, repasando las ideas de Gabino Barreda, Justo Sierra y Andrés Molina Enríquez; para después abordar la ruptura que significó el pensamiento de los miembros del Ateneo de la Juventud, cuyos integrantes eran ávidos lectores de los clásicos grecolatinos y la filosofía de Bergson, Nietzsche y Croce, entre otros; y finalmente, analizar los postulados críticos de intelectuales como Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia (del grupo de los Contemporáneos), responsables de poner en tela de juicio los dogmatismos de la Revolución mexicana y sus derivaciones sobre el concepto de tradición.

El positivismo mexicano

La escuela positivista consideraba la historia como un proceso evolutivo, como un ascenso constante en la escala de los valores sociales. De forma inexorable, las sociedades progresaban hasta dejar atrás el estado de anarquía y confusión propiciado por las guerras; así, lo que el ideal positivista pretendía alcanzar era una paz duradera. Para semejante propósito, eliminaba los brotes subversivos o bien llegaba a un pacto con los grupos rebeldes.

En el plano ideológico, el positivismo pugnaba por depurar el pensamiento de las oscuridades metafísicas y los prejuicios religiosos. Preconizaba la enseñanza científica, la formación en las disciplinas exactas. Por eso mismo había que darle preponderancia a la ciencia en la comprensión de los procesos sociales. Referente a la política, Ignacio Sosa, un estudioso del positivismo, escribe lo siguiente: “La filosofía de progreso, entendida como cambio ascendente y constante, se aplicó al campo político para justificar la estabilidad, lo que en términos prácticos significaba que la sociedad debía aceptar las reglas de convivencia establecidas por la ley”.⁴

Tras la instauración de las Leyes de Reforma, el modelo positivista contribuyó a que reinara en el país un ambiente de paz y de creencia en el porvenir; México debía estar al mismo nivel que las naciones europeas; a través de la educación y la cultura, amparadas en el dogma científico, se eliminarían

⁴ *El positivismo en México*, p. xxi.

los equívocos cultivados durante varios siglos de dominación católica y colonial. Gabino Barreda, en su famosa *Oración cívica*, así lo afirma:

Después de tres siglos de pacífica dominación, y de un sistema perfectamente combinado para prolongar sin término una situación que por todas partes se procuraba mantener estacionaria, haciendo que la educación, las creencias religiosas, la política y la administración convergiesen hacia un mismo fin bien determinado y bien claro.⁵

Para Barreda, la religión representa el atraso social, el estancamiento y la mentalidad retrógrada. Fiel al pensamiento juarista, dispone de un modelo histórico explicativo donde próceres como Miguel Hidalgo, José María Morelos y Pavón, Vicente Guerrero y Benito Juárez resguardan el ideal positivo y evolutivo de la sociedad mexicana. Ellos prefiguran los peldaños hacia un futuro promisorio. Los positivistas como Gabino Barreda son abiertamente laicos, liberales y consagratorios de la figura de Juárez. Son republicanos, aunque no precisamente democráticos.⁶ Asumen una mentalidad tutelar, un marcado paternalismo hacia el pueblo mexicano; creen que únicamente a través de la educación el último podía redimirse de la superstición al que lo tenía atado la religión.

Además de que la escuela positivista rompió con el pasado colonial, el anhelo de futuro que pregonaba originó que se abriera un abismo entre lo que Koselleck denomina *espacio de experiencia* y *horizonte de expectativa*, es decir, entre una temporalidad anclada en la tradición y otra en la que existe una flecha del tiempo hacia el porvenir:

⁵ BARREDA, "Oración cívica", p. 4.

⁶ En algunos países latinoamericanos las categorías del positivismo sirvieron para justificar los gobiernos caudillescos, dictatoriales. Al respecto, Carmen Bohórquez escribe: "Los pensadores latinoamericanos ven en el positivismo una filosofía capaz de impulsar la organización nacional y de modernizar la sociedad después de las guerras de independencia y de las convulsiones sociales y políticas que les suceden; y les servirá [...] para imponer una organización de signo conservador bajo la égida de los ciudadanos más 'ilustres'". BOHÓRQUEZ, *Los intelectuales latinoamericanos* p. 36.

La experiencia es un pasado presente, cuyos acontecimientos han sido incorporados y pueden ser recordados [...]; también la expectativa se efectúa en el hoy, es futuro hecho presente, apunta al todavía no, a lo no experimentado, a lo que sólo se puede descubrir.⁷

Según Koselleck, la modernidad se caracteriza por acentuar la tensión entre experiencia y expectativa. Al proyectarse ininterrumpidamente hacia el futuro, olvida los conocimientos heredados por la historia, anula los estratos profundos de una cultura, sus rituales, sus prácticas, sus usos y costumbres; “ninguna expectativa se puede derivar de la experiencia precedente”,⁸ afirma Koselleck. En la frase anterior puede resumirse el concepto de progreso: no hay que mirar hacia atrás, porque en los vestigios del pasado no se encuentran las respuestas a los grandes problemas del presente. El futuro es lo perfectible. El futuro es la tierra prometida de aquellos que afanosamente trabajan por alcanzarlo. Ninguna experiencia previa, ninguna victoria o fracaso, puede predecirlo. Y es mejor no aferrarse a los lastres del pasado.

En el positivismo mexicano hallamos esta creencia en la ciencia, la razón y el futuro. Cercano a una concepción biológica de la sociedad, Andrés Molina Enríquez propugna un mejoramiento político a través de un favorecimiento del elemento mestizo, tan afín al gobierno de Porfirio Díaz. Leemos:

El poder de Juárez, robustecido por dos grandes revoluciones, era fuerte, y era fuerte porque había representado en esas dos grandes revoluciones la nacionalidad fundada en el elemento mestizo con el cual él mismo se confundía. Pero Juárez, en el trabajo de hacer vencer al elemento mestizo, tanto para hacer la nacionalidad interior, cuanto para imponerla al exterior, fue real y efectivamente el jefe de ese elemento. Restaurada la República, su obra, colosal como fue, estaba concluida; en lo de adelante el jefe de la nación tenía que ser otro hombre.

El nuevo jefe de la nación, tenía que ser, desde luego, *unidad del movimiento mestizo*: de lo contrario, su personalidad habría sido sospechosa para ese elemento que, como hemos dicho ya, fue el que fundó y era el que representaba la verdadera nacionalidad.⁹

⁷ KOSELLECK, *Futuro pasado*, p. 338.

⁸ KOSELLECK, *Futuro pasado*, p. 348.

⁹ MOLINA, “El secreto de la paz”, p. 152. Las cursivas son mías.

Evidentemente, Molina Enríquez se refería a Porfirio Díaz como el cohesionador del mestizaje en México. Su gran mérito fue proseguir la política juarista que exaltaba un republicanismo federal inspirado en el espíritu ilustrado europeo. Para consolidar su gobierno, Díaz tenía que desvanecer las contradicciones internas del país; contradicciones que se expresaban en las distintas razas que componían la sociedad mexicana. El mestizaje era un puente hacia el futuro, hacia el gobierno perfecto, armónicamente fundado en los principios universales, abstractos, por los que habían luchado los héroes de la patria. Y Porfirio Díaz culminaba el ciclo de contradicciones, pues “era unidad del elemento mestizo, del que reconoce como ascendientes, a Juárez, a Ocampo, a Álvarez, a Gómez Farías, a Guerrero y a Morelos, el más grande de todos”.¹⁰

Al igual que Gabino Barreda, Andrés Molina Enríquez reconoce que en la historia existe un ciclo evolutivo, ascendente, que se identifica con los héroes de la Independencia y la Guerra de Reforma. Tanto el pasado indígena como el pasado virreinal quedan anulados como espectros de dos tradiciones que han sumido en la ignorancia al pueblo mexicano. Por eso había que trascenderlas; inequívocamente, representaban el atraso. Siguiendo la terminología de Koselleck, el elemento indígena y el elemento español-católico van quedando en el olvido debido al proceso de *aceleración* o *perfectionnement* que sobreviene con la modernidad, pues “la diferencia entre experiencia y expectativa aumenta cada vez más en la modernidad o, más exactamente [...] la modernidad sólo se pudo concebir como tiempo nuevo desde que las expectativas aplazadas se alejaron de todas las experiencias hechas anteriormente”.¹¹

Tiempo nuevo. Ruptura total con el pasado. Acumulación de nuevas expectativas que ya no están ligadas con las experiencias previas. Los sistemas filosóficos o los modelos políticos tan en boga a partir del siglo XVIII se referían a una realidad histórica que todavía no existía, a una suma de expectativas con carácter utópico. En este sentido, leemos en Koselleck:

¹⁰ MOLINA, “El secreto de la paz”, p. 152.

¹¹ KOSELLECK, *Futuro pasado*, p. 342 y 351.

Al “republicanismo” le siguió el “democratismo”, el “liberalismo”, el “socialismo”, el “comunismo”, “el fascismo”, por citar únicamente las expresiones especialmente eficaces. Durante su acuñación, todas las expresiones citadas tuvieron un contenido de experiencia mínimo o nulo y, en cualquier caso, no tenían aquel al que se aspiraba a formar el concepto.¹²

Los *ismos*, en el terreno político o artístico, aspiran a inaugurar una comprensión distinta de la realidad sin acudir a las aguas del pasado. Esos conceptos señalan “estados de cosas” que no existieron y que es preciso fundar con el trabajo constante de los individuos y el Estado. Fueron acuñados a fuerza de esperanza. Por eso, en sentido estricto, la modernidad se instaaura en el anhelo, en la esperanza, en el *progreso*. Y no sería exagerado afirmar que en todos los positivistas mexicanos encontramos este afán de “mirar hacia el futuro”. Bastan algunos ejemplos que citaré a continuación:

Hoy la paz y el orden, conservados por algún tiempo, *harán por sí solos todo lo que resta*.

Conciudadanos: que en lo de adelante sea nuestra divisa LIBERTAD, ORDEN Y PROGRESO; la libertad como MEDIO; el orden como BASE y el progreso como FIN; triple lema simbolizado en el triple colorido de nuestro hermoso pabellón nacional,¹³

profetiza Gabino Barreda en su inspiradora *Oración cívica*; también Andrés Molina Enríquez advierte:

La perfidia tiene que existir en todos los grandes constructores de pueblos, porque es un poderoso instrumento de demolición; su uso siempre será justificado, cuando no se haga con ella el trabajo de demoler por el gusto de destruir, sino *el trabajo de demoler para hacer después el de edificar*, además

¹² KOSELLECK, *Futuro pasado*, p. 355.

¹³ BARREDA, “Oración cívica”, p. 40. Las cursivas son mías. En este *harán por sí solos todo lo que resta* se concentra toda la fuerza del porvenir, la creencia inobjetable de que el futuro será mejor.

ese uso que impide toda previsión esquivadora y que imprime siempre en el carácter y en la faz de los grandes hombres rasgos firmes de resolución.¹⁴

Y al pronunciar un discurso en honor a Gabino Barreda, en la primavera de 1908, Justo Sierra auguraba:

Sólo la escuela laica puede realizar todas las creencias; sólo ella puede ser neutral frente a todas las filosofías; sólo ella puede educar a la República en el respeto a la libertad suprema, la libertad de conciencia; sólo ella puede fundar la única religión compatible con todas las religiones, porque no es trascendente, porque es únicamente humana: la religión cívica, el amor a las instituciones, el alma de la nación.¹⁵

Los tres autores, en distintas etapas del pensamiento positivista en nuestro país, presuponen una creencia en las instituciones laicas, en el Estado como forjador del progreso y los derechos fundamentales, en la educación como la única vía para *moldear* al ciudadano ideal: un ciudadano con espíritu republicano, sin ataduras religiosas, respetuoso de las libertades individuales; preeminentemente mestizo; lanzado invariablemente hacia el futuro.

En suma: el positivismo fue una de las numerosas escuelas de pensamiento que engendró la modernidad europea y que, por influencia de los intelectuales mexicanos, fijó las categorías políticas que predominaron en nuestro país durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera década del siglo XX. Sin embargo, entender la temporalidad como una flecha del tiempo proyectada hacia el porvenir anula el reconocimiento de otras realidades: el pasado indígena y el pasado colonial-católico. Porque los modelos político-culturales-educativos que trató de instaurar el positivismo acentuaron el contraste entre un México agrícola, indígena y rural frente a un México industrial, urbano y mestizo.

¹⁴ MOLINA, "Tratamiento de la paz", pp. 176-177. Las cursivas son mías. ¿Qué es lo que se destruye? El oscurantismo del pasado, su carácter retrógrado. Lo fundamental es edificar otra construcción política, más duradera y eficaz y, sobre todo, que garantice la paz.

¹⁵ SIERRA, *Prosas*, pp. 162-163.

De alguna manera el positivismo fue un bello espejismo; pronto la realidad mexicana (con el movimiento armado de 1910) se desgarraría y dejaría entrever ese México profundo e ignorado.

II.- El fervor humanístico del Ateneo de la Juventud

En el apartado anterior, abordé las consecuencias políticas e ideológicas de la aplicación del positivismo en México durante la segunda mitad del siglo XIX y los albores del siglo XX. El positivismo fue el modelo filosófico que predominó tras la República Restaurada y justificó el gobierno de Porfirio Díaz. Entendía a la sociedad mexicana bajo los conceptos de orden y progreso; una concepción que situaba a la historia en un ciclo evolutivo amparado en las luces de la ciencia. La religión, el pensamiento metafísico, las disquisiciones medievales, no tenían cabida en un sistema filosófico que había luchado por tanto tiempo contra los dogmas de la Iglesia católica. Sin embargo, es curioso que el positivismo mexicano no dejara atrás rescoldos de superstición expresados en ciertos oxímoron como los siguientes: *oración cívica* (Barreda), *perfidia constructora* (Molina Enríquez) y *religión patriótica* (Sierra).

Fue Justo Sierra quien dio el giro a otro tipo de pensamiento. Al reconocer el carácter relativo del conocimiento científico –sin abandonar totalmente la bandera positivista– estableció una ruptura con la generación de *los científicos*, esa élite de escritores, pintores y pensadores que había respaldado al régimen de Díaz en sus grandes proyectos nacionales, tanto culturales como educativos. Sierra resalta lo siguiente:

Dudemos; en primer lugar, porque si la ciencia es nada más el conocimiento sistemático de lo relativo, si los objetos en sí mismos no pueden conocerse, si sólo podemos conocer sus relaciones constantes, si ésta es la verdadera ciencia, ¿cómo no estaría en perpetua evolución, en perpetua discusión, en perpetua lucha? ¿Qué gran verdad fundamental no se ha discutido en el terreno científico, o no se discute en estos momentos?¹⁶

¹⁶ SIERRA, *Prosas*, p. 151.

Figura de gozne entre un positivismo dogmático y un positivismo escéptico, Justo Sierra advierte a los intelectuales de su época los alcances y los límites de la ciencia. No se puede pensar que el conocimiento científico, tan cultivado por sus maestros y antecesores, sea eterno e inmutable, como una brújula inalterable y certera a la cual dirigir todos los derroteros del conocimiento humano. Sin duda alguna existen otras realidades vedadas al raciocinio, no por ello menos importantes o superfluas; razón por la cual es necesario poner en el corazón de la cultura otro tipo de reflexiones que trasciendan el objeto de estudio de las ciencias, como la intuición artística o las motivaciones morales.

Eso que había negado el positivismo –la predilección por las reflexiones metafísicas, las preocupaciones estéticas– lo recupera Sierra con actitud escéptica, sin descreer completamente de la corriente de pensamiento inaugurada en México por Gabino Barreda.

En otro discurso memorable –el que ofreció en la apertura de la Universidad Nacional en 1910–, el ilustre pedagogo mexicano afirma con profunda convicción:

Sería una desgracia que los grupos humanos ya iniciados en la cultura humana, escalonándose en gigantesca pirámide [...] [rematasen] en la creación de un adoratorio en torno del cual se formase una casta de la ciencia, cada vez más alejada de su función terrestre, cada vez más alejada del pueblo que la sustenta, cada vez más indiferente a las pulsaciones de la realidad social turbia, heterogénea.¹⁷

Como prefigurando el estado de anarquía que sobrevendría con el estallido de la Revolución mexicana, Sierra apela al sentido crítico de la universidad –futuro semillero de los constructores de la nación– para enfrentar las adversidades del presente, educando al pueblo mexicano con una honda conciencia histórica y social. En la universidad no hay cabida para los apáticos o egoístas; los médicos, abogados, ingenieros y humanistas se deben a una colectividad y a ella deben dirigir sus afanes. Este instinto mesiánico, esta

¹⁷ SIERRA, *Prosas*, p. 167.

preocupación social, este anhelo de reformar al país estará presente en la generación de intelectuales que nace y muere con la Revolución mexicana: el Ateneo de la Juventud, cuyos integrantes emprenden una batalla ideológica contra los presupuestos del positivismo dogmático, y, al mismo tiempo, proponen un ideal de cultura que ya estaba presente en Sierra.

En su texto *Pasado inmediato*, Alfonso Reyes recorre en el recuerdo los años de transformación social y cultural previos a la Revolución mexicana. El hijo de Bernardo Reyes asevera que el movimiento armado no surgió de una intelectualidad organizada, de un ejército de plumas y conciencias, sino de un impulso vital e irracional. A diferencia de los otros dos grandes movimientos de la historia mexicana (la Independencia y la Guerra de Reforma), la Revolución – sugiere Reyes– se originó de las entrañas mismas del pueblo mexicano. Así que la intelectualidad posterior a la generación positivista sólo desempeñó una función secundaria, pero no por eso poco trascendental. Reyes escribe:

Porque es cierto que la Revolución mexicana brotó de un impulso mucho más que de una idea. No fue planeada. No es la aplicación de un cuadro de principios, sino un crecimiento natural. Los programas previos quedan ahogados en su torrente y nunca pudieron gobernarla [...] No fue preparada por enciclopedistas o filósofos, más o menos conscientes de las consecuencias de su doctrina, como la Revolución francesa.¹⁸

La historia escapa a las previsiones de los eruditos. Por más que los escritores del gobierno de Porfirio Díaz lo desearan, la *pax augusta* se tambaleaba; el edificio que tantos esfuerzos había costado a sus artífices, se volvió vetusto, frágil y monótono. En el ámbito intelectual, los hijos rebeldes del régimen organizaron una sociedad civil, ofrecieron al público un ciclo de conferencias, fundaron una universidad popular, depositaron en la cultura, antiguo ideal helénico, la confianza en la regeneración de la sociedad mexicana. Si bien pocos de los integrantes del Ateneo de la Juventud participaron directamente en la lucha armada, su labor intelectual corrió a la par de las exigencias profundas que latían en la cultura mexicana. Entonces sería correcto

¹⁸ REYES, *La visión de Anáhuac*, p. 157.

suponer, con Fernando Curiel, que “quizá debamos hablar de nuestro ateneísmo como la señal secreta, la dimensión, la *revuelta cultural* de la Revolución mexicana”.¹⁹ Una revuelta que supone la transición del modelo político del positivismo, que con empeño creía en el porvenir de las ciencias, hacia un modelo humanista que se enfocaba en el estudio sesudo de la filosofía griega, el intuicionismo de Bergson, el vitalismo de Nietzsche y las reflexiones estéticas de Benedetto Croce.

El Ateneo de la Juventud quiso rescatar a las humanidades de ese olvido deliberado en el que se encontraban al despuntar el siglo xx.

Principios filosóficos y estéticos del Ateneo

Álvaro Matute, egregio historiador mexicano, refiere que el Ateneo de la Juventud fue una asociación civil que congregó a escritores nacionales y extranjeros. Dentro de la nómina de los primeros se encontraban intelectuales de provincia, aunque en su mayoría eran de la capital. En total conformaban el Ateneo de la Juventud (convertido en 1912 en Ateneo de México) sesenta y nueve intelectuales, entre poetas, novelistas, filósofos, pintores, oradores y hasta políticos. Describe Matute: “El Ateneo de la Juventud, asociación civil que inició sus días el 28 de octubre de 1909 y terminó de disolverse a mediados de 1914”.²⁰

En todo ese tiempo los ateneístas realizaron diversas actividades culturales, entre las que destacan las siguientes (mencionadas por Álvaro Matute): “También remite la evocación [del Ateneo] la serie de conferencias dictadas en 1910, bajo el patrocinio de Justo Sierra; a la lectura en voz alta, en el estudio de Acevedo, de *El Banquete de Platón*; al embate filosófico contra el positivismo; a la organización de la Universidad Popular Mexicana y, en fin, a la trayectoria de un grupo de honda trascendencia en la cultura mexicana del siglo

¹⁹ CURIEL, *La revuelta*, p. 37.

²⁰ MATUTE, “El Ateneo de la Juventud”, p. 37.

xx”²¹; y Fernando Curiel, el otro estudioso del Ateneo, comenta: “Débese, el apelativo primero, a la aparición, en 1906, de la revista del mismo nombre; el segundo, a la asociación civil que, como remate de empresas varias, se funda el 28 de octubre de 1909; el tercero, al ciclo de conferencias con que el Ateneo de la Juventud participa en las Fiestas del Centenario de la Independencia de México”.²²

La génesis de la generación de Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Cravioto, Martín Luis Guzmán, por enumerar algunos, estuvo marcada por el anhelo de regenerar al país a través de la difusión del conocimiento humanístico. Su obra social más importante fue la fundación de la Universidad Popular Mexicana, de la que Morelos Torres opina:

La Universidad Popular Mexicana representa uno de los esfuerzos más fructíferos no sólo al interior de la revuelta ateneísta, sino en el marco general de la revolución intelectual, ya que cumplió la labor de transformar la sociedad desde dentro, mediante el fomento de valores, conocimientos e ideas que habrían de favorecer la formación de ciudadanos con mejores condiciones”.²³

A diferencia de la camarilla de *los científicos*, que reconocían su adhesión a una élite, celosa en ocasiones, los miembros del Ateneo prefiguraron una tradición intelectual que tendía a borrar las fronteras que separaban al letrado de las masas populares; al recordar a sus maestros de la Escuela Nacional Preparatoria, Alfonso Reyes deplora: “Los antiguos positivistas [...] eran dueños de la enseñanza superior. Lo extraño es que estos consejeros de banco, estos abogados de empresas, no hayan discurrido siquiera el organizar una facultad de estudios económicos, una escuela de finanzas [...] Acaso, siguiendo el error del régimen paternal, pensaron que los educandos eran demasiado jóvenes para cosas tan grandes, propias de varones sesudos.”²⁴

²¹ MATUTE, “El Ateneo de la Juventud”, p. 37.

²² CURIEL, *La revuelta*, p. 35.

²³ TORRES AGUILAR, *Cultura y Revolución*, p. 627.

²⁴ REYES, *La visión de Anáhuac*, p. 165.

Los llamados Siete Sabios y los Contemporáneos heredaron la certidumbre de que la cultura, de algún modo, pese a las ambigüedades que el concepto encarna, representa una postura política, indiferente a las retóricas nefastas o fanatismos partidistas. Al referirse a la obra de Benedetto Croce (a quien admiraba sobremanera Alfonso Reyes), Norberto Bobbio establece que el individuo de acción no es solamente el animal político que se identifica con un programa unívoco, sino el hombre de cultura que promueve valores estéticos y morales que son capaces de transformar la vida de una nación.

Bobbio menciona: “la vida civil de una nación no puede sino beneficiarse del avance de la cultura, del esclarecimiento de los conceptos que limpia el campo de las confusiones de los aficionados.”²⁵ Tal fue una de las tantas convicciones de los ateneístas: romper con la parálisis de la escuela anterior, reformular los esquemas educativos, defender a capa y espada las humanidades y ensanchar los horizontes del intelectual.

Las conferencias del Ateneo nos ofrecen una idea de la introducción de nuevos horizontes teóricos en el ambiente cultural mexicano.²⁶ Me parece que fueron tres las notas distintivas de la generación de Reyes y Vasconcelos: en primer lugar, estudiaron afanosamente la cultura grecolatina, desde las teorías estéticas de Pitágoras hasta las obras filosóficas de Platón. Estas dos escuelas de pensamiento ayudaron a los ateneístas a sopesar otras realidades que no estaban estrechamente relacionadas con el método científico o la teoría organicista de la sociedad; les ayudaron a intuir que la educación estética era un requerimiento insoslayable de las grandes civilizaciones de Occidente. En segundo lugar, la lectura de autores como Kant, Schopenhauer, Nietzsche o Bergson, de talante crítico e intuitivo, ampliaron la comprensión filosófica de su época, incluyendo en sus numerosos estudios diversas reflexiones sobre la cultura y la historia mexicanas. Y por último, el Ateneo de la Juventud –y aquí reside su gran diferencia respecto a *los científicos*- comunicó a la cultura mexicana con los contextos latinoamericano y español.

²⁵ BOBBIO, *Perfil ideológico del siglo xx*, p. 134.

²⁶ MATUTE, “El Ateneo de la Juventud”, pp. 55-58.

III.- Teorías de la tradición: indigenismo, hispanismo y latinoamericanismo.

Utilizando una metáfora, la tradición es el río profundo de la historia. Sus aguas remiten a un cúmulo de prácticas ancestrales, de experiencias adquiridas, de usos transmitidos de generación en generación. Al igual que el concepto de cultura, *tradición* es un término que se vive independientemente si se teoriza sobre él; Heidegger ha observado que la constitución existencial del ser humano (*Dasein*) es el tiempo; es decir, el tiempo no es algo que esté fuera de nosotros; la historicidad no es algo objetivable. El ser humano tiene un horizonte temporal; es histórico. Utilizando un lenguaje enigmático, en su vasto libro *Ser y tiempo* Heidegger establece la *temporeidad propia* del ser humano (*Dasein*):

Sólo en la medida en que un *Dasein* es, en general, un 'yo he sido', puede venir futurientemente hacia sí mismo, volviendo hacia *atrás*. Siendo venidero en forma propia, el *Dasein* es propiamente *sido*. El adelantarse hasta la posibilidad más propia y extrema es el retornar comprensor hacia el más propio haber-sido.²⁷

Heidegger concluye que el tiempo propio del ser humano no admite la estratificación convencional que hacemos de la temporalidad; no existe un pasado, un presente y un futuro como entidades independientes entre sí. Existe un solo arco temporal: la historicidad del *Dasein*.

Gadamer retoma las concepciones heideggerianas para formular su concepto de tradición, íntimamente relacionado con la idea de una temporalidad. Terry Eagleton escribe a propósito de la hermenéutica de Gadamer:

Debajo de toda la historia mana una esencia unificadora que une en silencio el pasado, el presente y el futuro, y que se denomina 'tradición'. Igual que en el caso de T.S. Eliot, todos los textos 'válidos' pertenecen a esta tradición, la cual habla tanto a través de la obra del pasado que estoy contemplando como a través mío en el acto de la contemplación 'válida'. Pasado y presente, sujeto y objeto, lo extraño y lo íntimo quedan en esta forma firmemente unidos entre sí por un Ser que los abarca a todos.²⁸

²⁷ HEIDEGGER, *Ser y tiempo*, p. 343.

²⁸ EAGLETON, *Una introducción a la teoría*, pp. 92-93.

Tanto para Heidegger como para Gadamer, el concepto de tradición se relaciona directamente con una temporalidad propia, en general, y con la asunción del pasado como elemento constitutivo no sólo del ser humano sino de toda cultura, en particular. En este tenor, Koselleck, al delimitar las categorías historiográficas de *espacio de experiencia* y *horizonte de expectativa* también incluye un concepto de tradición asociado con un tiempo originario:

Evidentemente, la pareja de conceptos 'experiencia y expectativa' es de otra naturaleza, está entrecruzada internamente, no ofrece una alternativa, más bien no se puede tener un miembro sin el otro. *No hay expectativa sin experiencia, no hay experiencia sin expectativa.*²⁹

Se podría afirmar: no podemos sustraernos de las experiencias pasadas porque éstas conforman nuestra temporalidad. Ni tampoco podemos quedarnos anclados en la evocación de un pasado idílico. Incluso, como se vio con anterioridad, la aceleración que se dio a partir del periodo moderno, el distanciamiento o la ruptura respecto al pasado, ese abismo que se abrió entre la experiencia y la expectativa, fue un modo de escamotear el sentido de la tradición, que, pese a que la anulemos, perdura. Por más que los dogmatismos políticos nieguen el pasado, las aguas de la historia persisten y rompen cualquier dique.

A partir del movimiento armado de 1910, proliferaron en México diversas explicaciones sobre la fuente histórica de la que bebía la cultura mexicana. Tras la crisis del positivismo (como anhelo desenfrenado de futuro), la Revolución mexicana permitió que los intelectuales fijaran nuevamente la mirada en el pasado, reflexionando sobre las diversas tradiciones que definían la cultura mexicana. Así, en la filosofía, la literatura y las artes en general, surgieron algunas vertientes teóricas que pretendían explicar la filiación mexicana: el indigenismo, el colonialismo y el latinoamericanismo. Así lo justifica Roberto Blancarte:

²⁹ KOSELLECK, *Futuro pasado*, p. 336. Las cursivas son mías.

Los mexicanos han intentado dar una respuesta a la interrogante sobre el ser y devenir de ellos mismos en tanto que nación a lo largo de su historia. Existen, sin embargo, momentos cumbres de esta definición. El primero se sitúa en las postrimerías del siglo XVIII y el último en las décadas de los años veinte y treinta del siglo XX.³⁰

Uno de esos momentos cumbres –señalado por Plancarte– es el periodo posrevolucionario. Los años de la cruzada educativa de Vasconcelos, del auge del muralismo mexicano, de la novela de la Revolución, de las Escuelas al Aire Libre, de la música nacionalista, de las reflexiones filosóficas sobre la identidad nacional, representan una etapa sumamente compleja, de grandes polémicas, de redefinición del sentido de la cultura mexicana. Y no solamente al interior; también en política internacional México pugna para que la Revolución mexicana sea reconocida. Por ejemplo, las pinturas que creaban los niños indígenas eran exhibidas en Europa por los artistas mexicanos. Alicia Azuela de la Cueva evoca ese ambiente:

El interés por dar a conocer el arte mexicano en el extranjero era parte de la actitud generalizada entre los artistas y los intelectuales que buscaban reivindicar al país a nivel internacional mediante la cultura, debido a que la lucha cristera se había sumado a su descrédito revolucionario, y más que nunca se hablaba del “México bárbaro”.³¹

A partir de este escenario tan heterogéneo, es necesario repasar las diversas vertientes filosóficas que predominaron en este periodo.

La exaltación del indio

Una de las argucias retóricas del gobierno posrevolucionario fue exaltar la figura del indígena como lo pretendidamente mexicano. Incluso se llegó a ligar la lucha revolucionaria con la redención del mundo rural e indígena. Los caudillos

³⁰ BLANCARTE, *Cultura e identidad*, p. 17.

³¹ AZUELA DE LA CUEVA, *Arte y poder*, p. 123.

de la Revolución ganaron mucho con este discurso; el verdadero indígena (no el idílico) continuó como una figura agazapada en la historia.

En su brillante estudio sobre las categorías de la cultura mexicana, Elsa Cecilia Frost afirma:

La Revolución de 1910 trajo un nuevo cambio. Desde entonces el indígena deja de ser una alteridad para convertirse en lo más radicalmente nuestro, biológica y espiritualmente. Las soluciones del siglo XIX a nuestros problemas (la adopción del positivismo, por ejemplo, que había de convertirnos de “soñadores a místicos” en prácticos hombres de acción) se ven ahora como absurdos intentos de adaptar el país a la cultura europea, cuando lo lógico es lo contrario (...); hacer renacer la tradición prehispánica es la “que nos corresponde”; en suma, indigenizar a México, rechazar como extraño todo lo occidental, que al fin y al cabo está sólo superpuesto.³²

Si bien es cierto que la reflexión indígena ha estado presente desde el periodo colonial, también lo es que es sólo a partir de la Revolución mexicana el tema cobra una relevancia singular. Para muchos escritores –entre ellos Manuel Gamio- el movimiento armado desentrañó una realidad latente en diversas partes del país: el vestigio viviente, punzante, del pasado indígena, que reclamaba todas las consideraciones de los hombres en el poder, de los artistas, de los intelectuales. No podía permanecer más tiempo en el olvido; era una realidad soterrada que era necesario estudiar. El alma mexicana, la identidad nacional, se emparentó con un indigenismo idílico. No era el indio real el que hablaba, sino una versión romántica que intelectuales y políticos inventaron para renegar de la herencia española, católica y virreinal, y fundar una nueva concepción de la historia y el arte donde el indio era el principal protagonista. El nacionalismo mexicano se gestó a partir de la idealización del elemento indígena. Por ejemplo, un escritor nacionalista como Héctor Pérez Martínez, desde la publicación de *El nacional*, exclamaba lo siguiente: “Es que amamos nuestro suelo y percibimos en él las huellas que dejaron nuestros indios. ¡Si fuera

³² FROST, *Las categorías de la cultura*, p. 89.

solamente la tierra! Pero es la tierra y la raza y ese espléndido pasado en que los dioses autóctonos se dijeron tú a tú con el hombre.”³³

Aquí subyace una apología del elemento indígena como la raza mexicana *par excellence*, en menoscabo de la tradición hispánica que se anatemiza por encarnar la crueldad de la Conquista, los abusos de la Colonia y el despotismo de la Iglesia católica. Pese a todo, incluso en el periodo posrevolucionario, la figura del indígena está teñida de ambigüedad: por un lado, el proyecto de nación convierte en discurso legitimador la defensa del indígena, no sólo en lo concerniente a la política interior, sino también, y de modo preponderante, en la difusión de los ideales de la Revolución mexicana en el extranjero, sobre todo en Estados Unidos y Europa; y por el otro, el mexicano de la metrópoli, el intelectual nacionalista y revolucionario, sigue mirando con recelo ese mundo incomprensible y evanescente.

El pasado español

Por otro lado, hubo quienes vieron en el virreinato la organización política más adecuada para responder a los problemas que enfrentaba México tras el movimiento armado. Algunos artistas e intelectuales –como Jesús T. Acevedo– mostraron una evidente simpatía hacia la tradición hispánica, sobre todo porque se vinculaba estrechamente con el elemento católico.

Pedro Ángel Palou, en su interesante texto sobre los Contemporáneos, escribe:

Sin embargo, en estos primeros años de la década de los veinte la novela se convierte en el género que posibilita la apertura; el género en el que diversas pulsiones pueden convertirse más fácilmente en discurso fictivo. Los que más se valieron de esta estrategia fueron los colonialistas.³⁴

³³ CAPISTRÁN, *Los Contemporáneos*, p. 37.

³⁴ PALOU, *La casa del silencio*, p. 87.

Los hispanistas se expresaban a través del ensayo y el género novelístico. Idolatraban a los grandes autores del periodo novohispano como Sor Juana Inés de la Cruz o Juan Ruiz de Alarcón. Creían en la religión católica como unificadora del pueblo mexicano. Renegaban de los revolucionarios y sus prácticas hostiles. Ante las políticas callistas, los hispanistas se organizaron para resistir el embate del Estado posrevolucionario. Su tradición era hermética, intransferible e universal. Lo indígena era meramente un accidente que no debía afectar la composición del pueblo mexicano. Porque éste era, ante todo, una creación de Occidente. Así lo atisba Elsa Cecilia Frost:

Una cultura colonial no significa, por lo pronto, sino la forma cultural propia de una colonia. Pero tras este sentido evidente hay, como en los otros conceptos, una intención de rebajar la cultura a la que se aplica. Y el hecho de que se diga ahora (...) que la cultura mexicana es una cultura colonial, significa que seguimos dependiendo en este aspecto de Europa.³⁵

Frente al radicalismo de ambas posturas –tanto indigenista o hispanista– un autor como Alfonso Reyes, figura tutelar de los poetas de Contemporáneos, liquida el asunto con la siguiente afirmación: “Cualquiera que sea la doctrina histórica que se profese (y no soy de los que sueñan en perpetuaciones absurdas de la tradición indígena, y ni siquiera fío demasiado en perpetuaciones de la española), nos une con la raza de ayer, sin hablar de sangres, la comunidad del esfuerzo por domeñar nuestra naturaleza brava y fragosa”.³⁶

La fraternidad latinoamericana

En un brillante ensayo³⁷, Ruggiero Romano analiza la genealogía del concepto *latinoamericano*; el historiador italiano advierte que semejante denominación proviene de la época de la intervención francesa en México, para

³⁵ FROST, *Las categorías de la cultura*, p. 162.

³⁶ REYES, *La visión de Anáhuac*, p. 37.

³⁷ ROMANO, “I. Algunas consideraciones alrededor”, pp. 21-43.

justificar la presencia de Maximiliano de Habsburgo en territorio americano. Afirma: “A partir de 1862, Charles Calvo, un francés de origen argentino, publica un *Recueil complet des traités... de tous les Etats d’Amérique Latine*. El primer tomo llevaba una dedicatoria a Napoleón III, que el emperador aceptaba con placer. Y con mucho más placer porque hacía tres meses que sus tropas se encontraban en México”³⁸; y líneas adelante: “Y es aquí donde aparece el sansimoniano-bonapartista Michel Chevalier, promovido a ideólogo del *grand dessein*. En 1864 publica un libro: *Le Mexique anciane et modern*, cuya tesis principal es muy clara: ¡Francia debe volverse líder de las naciones *católicas* y *latinas* (España, Portugal, Italia y... América Latina) contra las naciones no católicas!”³⁹ Ya desde esa época se prefiguraba la clara oposición de la cultura latina respecto al ascenso de los Estados Unidos como potencia mundial; lo cual incitaba a los países de origen *latino* a una unidad o fraternidad americana frente al avance del imperialismo. Aunque el concepto arriba aludido (Latinoamérica, latinoamericano) haya surgido de manera negativa, es decir, para legitimar la presencia francesa en territorio americano, en las postrimerías del siglo XIX y los albores del siglo XX el término adquirió un sentido fraterno, humanista y universal.

En México, el Ateneo de la Juventud, generación surgida de las entrañas mismas de la Revolución mexicana, tendió puentes hacia los países latinoamericanos; Antonio Caso, Alfonso Reyes, José Vasconcelos y Pedro Henríquez Ureña, principalmente, lucharon por consolidar una identidad latinoamericana que frenara los afanes expansionistas de la potencia del norte. Para estos escritores, los países latinoamericanos debían ampararse en su idioma, herencia invaluable de España, además de los preceptos estéticos y morales que se remontaban a Grecia y Roma. Era la única forma de alcanzar una especie de fraternidad cultural; sin embargo, el temor de Vasconcelos se volvía realidad: la cultura anglosajona (amparada en su peculiar pragmatismo)

³⁸ ROMANO, “I. Algunas consideraciones alrededor”, p. 35.

³⁹ ROMANO, “I. Algunas consideraciones alrededor”, p. 35.

coabraba fuerza no sólo en el continente americano sino en todo el orbe, sobre todo después de la Primera Guerra Mundial.⁴⁰

Al referirse a las mitologías e idearios latinoamericanos, Ricardo Pérez Montfort asevera:

Este proyecto pretendía encontrar un espacio de igualdad para América Latina en el concierto internacional, negando las imposiciones colonialistas tanto europeas como estadounidenses. Apelando a historias y problemas semejantes, el planteamiento de la unidad latinoamericana se adhirió con gran fuerza al discurso político y cultural, y figuras como Bolívar, Artigas, Hidalgo o Martí eran constantemente citadas como símbolos de aquella unidad.⁴¹

A pesar de arraigarse en el pasado reciente, el proyecto latinoamericanista sí poseía una identificación con la utopía, es decir, con la consolidación de una esencia común que fortaleciera cultural y políticamente a los países que formaban parte de esta vasta región geográfica. De ahí el título de uno de los libros más importantes de este periodo, a saber: *La utopía de América*, del dominicano Pedro Henríquez Ureña. De igual manera, José Vasconcelos, en la *Raza cósmica*, auguraba un futuro promisorio para la raza latina, siempre y cuando unificara sus raíces culturales e históricas. La utopía se centraba en el anhelo de una organización política que, como se ha dicho, fusionara los elementos indígenas con la herencia hispánica. La utopía, en este caso, era un pasado que anhelaba convertirse en una realidad no tan lejana; por primera vez, acaso, la reflexión sobre el pasado se ligaba a un proyecto cultural, en el amplio sentido del término, que se dirigía hacia el futuro.

Los Contemporáneos, sobre todo en sus actividades literarias, jamás desviaron la mirada de Latinoamérica; por el contrario, en sus revistas incluyeron reflexiones sobre la poesía de Rubén Darío, los cuentos de Jorge Luis Borges, los ensayos de Henríquez Ureña, los poemas de Luis Cardoza y Aragón, entre otros artistas e intelectuales de la América central y meridional. Aquello que se frustró en términos políticos y económicos, floreció en el ámbito de las artes y la

⁴⁰ Véase CORTÉS, "El nacionalismo puertorriqueño"; FROST, *Las categorías de la cultura*, pp. 124-138.

⁴¹ PÉREZ, "Indigenismo, hispanismo y panamericanismo", p. 376.

filosofía: la formación de un espíritu latinoamericano. Las novelas de Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Juan Carlos Onetti, todos los integrantes del boom latinoamericano, no se explicarían sin la labor (de formación de redes intelectuales, espacios de discusión de conceptos) de los escritores que los precedieron y que se afanaron en crear una identidad latinoamericana. Entre ellos, en México, el Ateneo de la Juventud y los Contemporáneos.

IV.- La tradición transgresora: Jorge Cuesta.

Antes de emprender una reflexión acerca de la interpretación que los poetas del “grupo sin grupo” hicieron a propósito de la historia mexicana (en particular de Jorge Cuesta, Contemporáneo que más se ocupó del tema), resulta pertinente dilucidar dos conceptos de gran relevancia para este trabajo: tradición e intelectualidad. Primero surge la pregunta: ¿Qué entendemos por tradición y quiénes son aquellos individuos que, de manera especial, se encargan de fijarla, de teorizar sobre ella?

El pensador alemán Martin Heidegger, en su libro filosófico central *Ser y tiempo*, nos sugiere en términos ontológicos que el ser humano es, por sí mismo, un ente histórico, que tiene conciencia de su temporalidad. Asimismo, en la lectura de su texto podemos intuir una definición de lo que vendría a significar la tradición para una comunidad específica. Con profundidad teórica, asevera:

La historia, en cuanto se entrega a sí misma una tradición, está siempre en un estado interpretativo que le es inherente, estado interpretativo que, por su parte, tiene su propia historia, de tal manera que el saber histórico no logra, regularmente, penetrar hasta aquello mismo que ha existido sino a través de la historia de la tradición.⁴²

Existe un modo originario en que el ser humano vive su propia historia. Por más elemental que parezca, cada individuo recrea una tradición que se vivifica a través del lenguaje, la religión, las artes, la gastronomía, las leyes, los

⁴² HEIDEGGER, *Ser y tiempo*, p. 410.

códigos morales, etc. Asimismo – siguiendo el razonamiento de Heidegger – las comunidades humanas viven en un estado interpretativo respecto a su pasado; es un rasgo inherente a su naturaleza. La tradición puede entenderse como un río constante y profundo que no requiere una teorización para manifestarse. Al estudiar a Gadamer –uno de los herederos de las concepciones sobre el tiempo de Heidegger–, el crítico literario Terry Eagleton escribe: “Debajo de toda historia mana una esencia unificadora que une en silencio el pasado, el presente y el futuro y que se denomina *tradición*”.⁴³

A pesar de que existe una comprensión originaria de la tradición, de ese río profundo del tiempo histórico, hay determinados individuos que se esfuerzan por interpretarla *teóricamente*; incluso se preocupan por delimitar el arco temporal al que se ajusta un pueblo. Señalan un periodo histórico de gestación: a partir de ese momento han florecido los valores y la creencias que identifican a una comunidad. Sus construcciones teóricas se asemejan a diques que detienen las poderosas aguas del tiempo. A veces señalan rupturas; otras enfatizan las continuidades.

Es decir, la interpretación de la evolución histórica recae en los intelectuales, esos individuos que están conscientes de su papel en el tiempo y, por ende, comprenden y explican los avatares de una cultura.⁴⁴

Así, tras el sacudimiento de la Revolución mexicana, los intelectuales (pintores, escritores, filósofos, historiadores e ideólogos) orientaron sus obras y sus reflexiones a la conformación de un alma nacional o esencialismo histórico que justificara la lucha armada. Enarbolaron diversas explicaciones que, en cierto sentido, estaban impregnadas de un evidente dogmatismo: presuponían la

⁴³ EAGLETON, *Una introducción a la teoría literaria*, p. 92.

⁴⁴ Sobre la problematización acerca del concepto de “intelectual” e “intelectualidad”, véase el excelente artículo de KNIGHT, “Los intelectuales en la Revolución mexicana”, en *Revista mexicana de sociología*, año LI, número 2 (abril-junio, 1989), México, Instituto de Investigaciones Sociales / UNAM. Bajo esta categoría, reconoce la labor de los maestros rurales, curas y abogados como divulgadores de los preceptos políticos y sociales que dieron fundamento a la Revolución mexicana; incluso contempla con escepticismo las figuras intelectuales consagradas: “donde se notaba el aumento de intelectuales nacionales: los ministros, los planeadores, los economistas y los propagandistas, así como su ejército de colaboradores [...] en la nómina del gobierno”.

idea de un sujeto nacional que se forjaría a través del arte y la educación. De esta manera, se identificó la historia mexicana con la época de esplendor de las civilizaciones prehispánicas (indigenismo). O bien, se añoró el periodo colonial y el legado universal de la cultura hispánica: el idioma, la arquitectura, la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz, el teatro de Juan Ruiz de Alarcón, etc., (hispanismo).

Tanto el indigenismo como el hispanismo veían en el mexicano una esencia, una identidad *a priori*, y no un accidente en el que se entrelazaban diversas culturas. Roger Bartra lo señala con acierto:

Se trata de un proceso mediante el cual la sociedad mexicana posrevolucionaria produce los *sujetos* de su propia cultura nacional, como criaturas mitológicas y literarias generadas en el contexto de una subjetividad históricamente determinada [...]; se trata de un manojito de estereotipos codificados por la intelectualidad, pero cuyas huellas se reproducen en la sociedad provocando el espejismo de una cultura popular de masas.⁴⁵

Los encargados de producir ese manojito de ideas sobre lo mexicano fueron los intelectuales, muchos de ellos amparados en las políticas culturales del Estado revolucionario. La idea de “mexicanidad” se produjo de arriba hacia abajo, impidiendo una auténtica implantación del sentir popular. Las teorías de la tradición proliferaron y se extendieron al terreno artístico y al ámbito filosófico. Y surgió el mayor peligro de cualquier esencialismo histórico: un nacionalismo recalcitrante; una religión cívica por la que era menester luchar hasta las últimas consecuencias.⁴⁶

Por oposición, durante la década de los veinte y principio de los treinta, los grupos intelectuales minoritarios sufrieron las consecuencias de las políticas culturales dominantes; o simplemente quedaron opacados. Así sucedió con el “archipiélago de soledades” o Contemporáneos. A pesar de que algunos de sus

⁴⁵ BARTRA, *La jaula de la melancolía*, pp. 14 y 15.

⁴⁶ Véase el texto de KNIGHT, *La Revolución cósmica*. El historiador inglés enfatiza el carácter jacobino e intransigente de la política posrevolucionaria: “El jacobinismo mexicano siguió hegemónico –al menos en el discurso nacional oficial- a través de los años veinte y la primera mitad de los treinta; [se caracterizó] por un proyecto más autoritario, anticlerical y centralizador de ‘forjar’ Estado”, pp. 152 y 153.

integrantes ocuparon puestos burocráticos de relevancia –Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer, José Gorostiza, Salvador Novo o Gilberto Owen– en el servicio exterior mexicano o en la Secretaría de Educación Pública, puede decirse que en el plano de las ideas criticaron la conformación de una fórmula nacionalista para entender la historia mexicana. Además, no fueron ajenos a las hostilidades de los intelectuales revolucionarios –Manuel Maples Arce o Diego Rivera–, quienes los llamaron antirrevolucionarios, afeminados y extranjerizantes.

En este sentido, quizá el poeta de la generación que sobresalió por su examen de los equívocos del “renacimiento artístico mexicano”⁴⁷ fue Jorge Cuesta, quien se encargó de poner en duda un concepto único de tradición, acuñando un término que estudiaremos a continuación: el clasicismo mexicano.

V.- El clasicismo mexicano o la tradición de la herejía

Dueño de una habilidad lógica sin parangón en la cultura mexicana, Jorge Cuesta analiza los alcances de una supuesta tradición nacional encarnada *solamente* en el pasado indígena. Al estudiar la poesía mexicana, señala las contradicciones de considerarla como un epítome de las civilizaciones precolombinas:

Cuando se ha mexicanizado [la poesía], cuando se ha americanizado, cuando, por ejemplo se ha buscado a través del empleo de giros y vocablos indígenas, no ha podido evitar que aun entonces haya sido, tan sólo, uno de tantos exotismos que han distraído y cautivado accidentalmente a la conciencia de una sola cultura: la occidental.⁴⁸

⁴⁷ Término utilizado por Alicia Azuela de la Cueva para referirse al caso “representativo de la forma en que el arte y la cultura en general contribuyeron al proceso de conformación y consolidación de los Estados nacionales del siglo XX” en *Arte y poder*, p. 15. La autora nos describe la manera en que el Estado posrevolucionario fue afianzando sus proyectos políticos a través de una determinada élite de intelectuales representada principalmente por el muralismo mexicano.

⁴⁸ CUESTA, *Obras*, p. 259.

Para Jorge Cuesta la poesía mexicana tiene alcances universales; ni siquiera representa –como podría pensarse– los valores más altos de la cultura hispánica, sino que en ella se encuentra lo mejor de la civilización occidental, “un pensamiento que era también el de Italia, Francia e Inglaterra y que bebía en las fuentes clásicas de Grecia y Roma”.⁴⁹ A diferencia de los intelectuales del Ateneo de la Juventud (como José Vasconcelos o Alfonso Reyes) que pugnaron por encontrar una tradición latinoamericana común, Jorge Cuesta entiende la tradición como el “eterno mandato de la especie”⁵⁰ o el río profundo del que nos hablaba Heidegger o Gadamer.

Delimitarlo es una operación falaz o artificiosa; a pesar de lo anterior, Cuesta admite que la tradición que germinó en nuestro país tuvo un carácter transgresor, de rebeldía frente al casticismo español. Fue una tradición transmigrante y universal. De ahí se explica la originalidad y la pertinencia de las producciones poéticas mexicanas:

Todo clasicismo es una tradición transmigrante. En el pensamiento español que vino a América de España, no fue España, sino un universalismo el que emigró, un universalismo que España no fue capaz de retener, puesto que dejó de emigrar intelectualmente. No sólo México; toda la América nació a favor de la pasión universal que encendió el espíritu europeo en los siglos XVI y XVII, abriéndole los ojos a la naturaleza, despertándole la curiosidad de la ciencia, avivándole la avidez de conocer profundamente sus pasiones.⁵¹

El clasicismo mexicano es una tradición de la herejía. Se nutre de las formas revolucionarias occidentales; hunde sus raíces en el pecado, en el demonio y, por tal motivo, no tiene espacio ni época histórica: es universal. Leer una obra de Xavier Villaurrutia, por ejemplo, es acercarse a la voluntad diabólica y transfiguradora de Baudelaire. La poesía mexicana es una ventana donde se pueden contemplar los áridos paisajes del mundo; para ella, no existen los esencialismos históricos:

⁴⁹ CUESTA, *Obras*, p. 260.

⁵⁰ CUESTA, *Obras*, p. 135.

⁵¹ CUESTA, *Obras*, 261.

Ningún casticismo le prohibía encontrar directamente en las fuentes clásicas griegas y latinas la autorización de su herejía y el ejemplo de su independencia y sus predilecciones revolucionarias. Una de éstas era, cosa en España blasfematoria, no tener empacho en mirar sus modelos y sus normas *también* en el clasicismo *francés*.⁵²

Partiendo de este razonamiento, la peculiaridad de la poesía mexicana reside en que representa una tradición universal, hija de la herejía, cuyo arco temporal o tiempo histórico se remonta a las civilizaciones grecolatinas, pasando por la Ilustración y desembocando en el clasicismo francés. Más que una herencia hispánica, la que recogieron los poetas (y artistas) mexicanos fue una herencia occidental. La gran novedad de la interpretación de Jorge Cuesta estriba en poner en tela de juicio el nacionalismo literario, arguyendo que, a final de cuentas, se trata de una importación europea:

El nacionalismo es una idea europea que estamos empeñados en copiar [...] Nuestra tradición, nuestro carácter originales se han visto contradichos inmediatamente por las normas culturales importadas de Europa, sólo por esta razón: como la primera de estas normas, a que todas las demás están subordinadas, ha sido la idea nacional, ha resultado que tratando de expresar una nacionalidad mexicana, se ha desconocido y falsificado nuestro carácter auténtico, que no es el carácter de una nacionalidad.⁵³

A pesar de que Jorge Cuesta defiende la idea de una tradición universal, un río profundo que justifica el “eterno mandato de la especie”, podríamos objetarle su evidente desdén hacia el pasado indígena, lo cual, después de todo, vendría a restringir su concepción de la tradición.

En este aspecto, los Contemporáneos se mostraron indiferentes frente a la problemática indígena, un asunto latente en la historia mexicana, quizá desazonados por la creciente demagogia del régimen posrevolucionario que se amparaba en un discurso indigenista para ganar empatía social.

El clasicismo mexicano de Jorge Cuesta no deja de ser una idea de Occidente (Europa) sobre América; es decir, una manera de renegar de los

⁵² CUESTA, *Obras*, p. 262.

⁵³ CUESTA, *Obras*, pp. 316 y 317.

dogmatismos del Viejo Continente –llámense nacionalismos– para exclamar: “La influencia de América fue profunda; en Europa *desde el porvenir* y desde la distancia. La idea de América llegó a ser el más vivo fermento revolucionario, destruyendo las fronteras habituales del mundo sólo con el poder de su imaginación. Este fermento no perdió su fuerza en el presente y en la realidad: América, en el pensamiento y en la acción del europeo que la poblaba, no dejó de ser la representación de la herejía”.⁵⁴

⁵⁴ CUESTA, *Obras*, pp. 261 y 262. La reciente renovación del lenguaje en Hispanoamérica puede confirmar la visión de Jorge Cuesta. A pesar de que nuestro idioma es el mismo que el de los peninsulares, la forma en que algunos escritores hispanoamericanos han construido sus ficciones nos muestra el grado de originalidad y radicalismo de esa tradición que floreció y transmigró en América. Véase FUENTES, *La nueva novela hispanoamericana*.

CONCLUSIONES

Los Contemporáneos (1920-1932) representan un momento importante en la cultura mexicana posrevolucionaria; ponen en tela de juicio los esencialismos de la época: el nacionalismo, la idea de que el arte debía subordinarse a la política, la retórica de los caudillos de la Revolución mexicana, la exaltación abstracta del indio o del campesino para garantizar adeptos. Dos figuras críticas, cual dióscuros de la generación, emprenden tal cometido: Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia; lo que no quiere decir que los otros poetas de la generación hayan permanecido mudos o indolentes frente a los problemas de su tiempo. He elegido a Cuesta y Villaurrutia por considerarlos emblemáticos de las disputas intelectuales de la década de los veinte y principios de los treinta, que es el lapso temporal de la generación. Mi elección no fue fortuita; el primero fue un verdadero polemista, un crítico radical de los valores políticos consolidados por la élite intelectual ungida por el régimen; el segundo depuró el concepto de arte (y el correlativo papel del artista) al desligarlo de las contingencias políticas y sociales de la época. La metodología de la historia conceptual me ha permitido reflexionar sobre ciertos términos asumidos durante la época en que vivieron los poetas de Contemporáneos. Los conceptos de “generación”, “vanguardia”, “nacionalismo”, “modernidad”, “tradicción”, etc., fueron reformulados en el espacio de sus reflexiones escritas y las polémicas de las que fueron lúcidos protagonistas. De manera predominante me valí de las categorías históricas “espacio de experiencia” y “horizonte de expectativa” que propone Reinhart Koselleck como modo de entender la irrupción de la modernidad; además de las concepciones sobre el tiempo y la historia que propugnan Heidegger y Gadamer, en sus obras principales *Ser y tiempo* y *Verdad y método*, respectivamente.

Hasta aquí, ¿cuáles son los puntos que configuran el balance crítico de la generación de Contemporáneos? ¿Por qué fueron tan importantes para la cultura mexicana del siglo xx? ¿Quiénes fueron sus continuadores? Desde la

perspectiva conceptual, ¿qué reconfiguración se realiza en el terreno de la terminología estética y política? Tras recorrer un camino entre tantos otros (un camino provisional, como diría Heidegger) resulta a todas luces indispensable resaltar la problemática que intentaron resolver los miembros de Contemporáneos, en especial Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia.

Al reaccionar contra el contexto hostil posrevolucionario, los Contemporáneos legaron invaluable reflexiones sobre la autonomía del arte, el papel del artista en una cultura y el universalismo estético. Esta generación reaccionó de modo negativo a la consolidación de una retórica revolucionaria que perfilaba una postura viril, anticlerical, legitimadora de los sucesivos gobiernos de la generación sonoreense. De ahí el origen de su profundo escepticismo, a pesar de que tuvieron una inobjetable actividad pública y tendieron lazos con los contextos latinoamericano y español. En Contemporáneos es nítida la división entre la actividad pública y la actividad que desplegaron como poetas, esta sí íntima, sombría, rigurosa; no sin razón se autodenominaban “grupo sin grupo”, “archipiélago de soledades”, “grupo de forajidos”. Lucharon denodadamente por devolverle al artista su autonomía perdida, por sustraerlo de ese servilismo que le exigía el régimen oficial; aquí se percibe la crisis de un concepto, de una postura estética: la de concebir el arte como un compromiso social y político. Cabría preguntarse, entonces: ¿Qué tanto ha ganado el intelectual mexicano (y latinoamericano) en materia de insubordinación a un gobierno establecido? ¿Fue *positiva* la paulatina desvinculación del artista hacia los hombres de poder? A partir de Contemporáneos, ¿qué sucede con el intelectual público, comprometido con la creación de instituciones y el porvenir de un país, muy al estilo de Sierra, Vasconcelos o Gómez Morín? Estas preguntas ameritarían otro estudio, otra reflexión que reconozca la evolución del intelectual a lo largo de la historia mexicana.

El camino que emprendí estuvo guiado por la constelación conceptual o crítica que leemos en la obra de autores como Xavier Villaurrutia o Jorge Cuesta, sobre todo en su faceta de ensayistas. Me detuve, en un primer

momento, en el concepto de generación, ya que los Contemporáneos no se consideraban a sí mismos ni como una escuela literaria ni como una corriente de vanguardia; deploraron, incluso, del carácter unanímista y anquilosado de algunas escuelas literarias como el modernismo o de ciertas corrientes de vanguardia como el estridentismo. No elaboraron ningún manifiesto ni proclama pública que los identificara como generación; tampoco quisieron proyectar una influencia unívoca en la tradición literaria mexicana. Su modernidad se asemeja a la mostrada por la Generación del 27, en España, que se dedicó afanosamente al cultivo de los clásicos, procurando rescatar ciertas figuras tutelares del pasado. Sin embargo, hay ciertas características estéticas y vitales que los identifican como generación: su actitud crítica, su universalismo, su correspondencia en el tiempo y su conciencia de clase. Eso que Ortega y Gasset denomina la “filigrana común” de las generaciones. Además, su nombre, Contemporáneos, está íntimamente ligado con una concepción temporal donde pasado y futuro confluyen en el presente. Esto les permitió mantener una mirada vigilante, crítica, despierta, frente a las efervescencias políticas y estéticas de su tiempo. No sucumbieron a los espejismos ni a las paradojas de las vanguardias que, en su anhelo de proyectar un futuro, de ser el comienzo por excelencia, sentaron las bases de su propia disolución. Al reflexionar sobre conceptos como “romanticismo”, “clasicismo”, “modernidad”, “crisis de la representación”, dialogaron con los grandes problemas políticos y estéticos no sólo de México sino de Occidente; reflexionaron, por citar un ejemplo, sobre la idea que planteó Ortega y Gasset a propósito de la desvinculación del artista moderno respecto al sentimiento generalizado de las masas, expresado en su controvertido texto *La deshumanización del arte*.

La presencia de los Contemporáneos hasta nuestros días es notable: ha inspirado la obra de escritores como Octavio Paz, Efraín Huerta, José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis, Sergio Pitol, Juan Villoro, entre otros; los textos de estos autores no podrían entenderse sin esa preocupación del “grupo sin grupo” por aunar a la actividad creativa del poeta una cultivada conciencia crítica sobre la tradición y sus antecesores. Sabemos que ante la ausencia de una reflexión

sobre el pasado literario, los Contemporáneos rescataron del olvido ciertas figuras significativas: Juan Ruiz de Alarcón, Sor Juana Inés de la Cruz, Ramón López Velarde, José Juan Tablada, Salvador Díaz Mirón, etc. Como sugiere Anthony Stanton, tuvieron que *inventar* su propio pasado, su propia tradición. De manera preponderante propusieron una crítica de la temporalidad de la tradición y, al mismo tiempo, reorientaron los estudios sobre la esencia del mexicano hacia horizontes más universales.

Sin embargo, prosiguiendo este balance crítico, es momento de hacer la siguiente pregunta: ¿Qué le hizo falta al grupo de Xavier Villaurrutia y Jorge Cuesta? ¿Qué evadieron en las discusiones de su época? Muy probablemente una sistematización de sus ideas políticas, puesto que el único polemista de la generación fue Jorge Cuesta, quien, por otra parte, publicó sus textos en periódicos y suplementos de circulación nacional: su obra política fue fragmentaria, no por ello menos intensa y lúcida. Otros temas dejaron en el tintero: una exploración profunda del pasado indígena, ya que, como ellos mismos lo denostaron, el indio se convirtió en una abstracción que legitimó la retórica oficial; una valerosa defensa de su sexualidad (aquí Salvador Novo fue la gran excepción), sobre todo porque el régimen de Plutarco Elías Calles establecía una suerte de cultura viril y agresiva que se reflejó en las altas cúpulas educativas y culturales; finalmente, una mayor presencia pública ya que, de manera fatídica, su aislamiento (aquí Jaime Torres Bodet y Carlos Pellicer fueron la excepción a la regla) los condenó a resistir constantemente, a replegarse sobre sí mismos, a desgastar sus fuerzas creativas, lo que Nietzsche describe de la siguiente forma:

En todo esto [...] reina un instinto de autoconservación que se expresa de la manera más inequívoca en forma de *instinto de autodefensa*. Muchas cosas no verlas, no oírlos, no dejar que se nos acerquen –primera cordura, primera prueba de que no se es un azar, sino una necesidad. [...] Separarse, alejarse de aquello a lo cual habría necesidad de decir no una y otra vez. La razón en esto está en que los gastos defensivos, incluso los muy pequeños, si se convierten en regla, en

hábito, determinan un emprobecimiento extraordinario y completamente superfluo.⁵⁵

Por eso Jorge Cuesta denominó a Contemporáneos “grupo de forajidos”, por su empecinado instinto de supervivencia en un ambiente empobrecido y agresivo. Sin embargo, esos forajidos muchas veces prefirieron el silencio aristocrático que la confrontación directa. José Joaquín Blanco, uno de los mejores intérpretes de la generación, dice al respecto: “El desamparo que casi todos los Contemporáneos muestran en su poesía tiene muchísimo que ver con un sentimiento de inutilidad de sus esfuerzos, de irrealidad en un país que los niega y los persigue, de confusión y de duda”.⁵⁶ ¿Fatalidad histórica? ¿Imposibilidad de sustraerse de las circunstancias vitales? En parte sí; pese a todo, se puede atisbar una de las razones del arraigado escepticismo de Contemporáneos: un marcado elitismo artístico que propició no sólo su disolución, sino que también redujo al silencio a varios de sus integrantes (en sentido estético y vital).

En el México de los Contemporáneos coexistieron diversas ideas de nación. Por un lado estaban los partidarios de un indigenismo radical, que pedían el regreso a los orígenes precolombinos para fortalecer la cultura nacional; por el otro se encontraban los hispanistas, quienes veían en el modelo político y cultural del virreinato la solución al problema de la identidad nacional. En términos sociales se encontraban los comunistas o representantes de la Casa del Obrero Mundial, inspirados en la Revolución bolchevique y en la progresiva emancipación del proletariado; esta capa social e intelectual no congenió con el mundo tradicional del campesinado, cuyos lastres religiosos y antimodernos les impedían ser partícipes de su proyecto social, cargado de futuro. Finalmente, durante el periodo de Calles en la presidencia (1924-1928) y, posteriormente, como Jefe Máximo (1928-1934) se impuso una rígida idea de

⁵⁵ NIETZSCHE, *Ecce Homo*, p. 49.

⁵⁶ BLANCO, *Nostalgia de Contemporáneos*, p. 105.

nación, profundamente anticlerical (de ahí el enfrentamiento que desembocó en la Guerra Cristera), militar, viril, institucional, estatalista y revolucionaria, que chocó con la actitud vital y estética de los Contemporáneos, ya que en su mayoría eran homosexuales y, además, tenían intereses literarios extranjerizantes, a decir de sus detractores.

El grupo de Xavier Villaurrutia y Jorge Cuesta sostuvo diferentes polémicas a lo largo de la década de los veinte y principios de los treinta, que se pueden resumir en cuatro: a) La polémica con el estridentismo, en particular con Manuel Maples Arce; b) La querrela con la literatura oficialista del régimen de Plutarco Elías Calles; c) La disputa originada por la publicación de la *Antología de la poesía mexicana moderna*, de Jorge Cuesta; y d) El enfrentamiento con el periodista de *El Nacional*, Héctor Pérez Martínez.

Ninguna de estas polémicas fue vana, en el entendido de que la disputa origina ciertas constelaciones conceptuales que es necesario analizar; en el caso del grupo de Cuesta y Villaurrutia sobresalen los debates en torno al concepto de vanguardia, el universalismo crítico, la recuperación de un pasado desde la antología poética, y la autonomía del arte.

La polémica en torno al concepto de nación y una supuesta identidad cultural no fue exclusiva de los Contemporáneos. Los nacionalismos (de raigambre romántica) cobraban fuerza en Europa, a medida que los países occidentales se afianzaban en el binomio político Nación/Estado.⁵⁷ Aunado a la idea de un sentimiento popular, fervoroso y consolidado, es decir, un *espíritu nacional*, surgía un programa nacional que lo volvía real, incluso burocrático. El México posrevolucionario no fue la excepción; tras el movimiento armado era menester consolidar un programa político que aglutinara la diversidad de tendencias que hicieron posible la Revolución. Además, un hecho particularmente interesante fue la proyección de la idea de nación que se hizo gracias a la visita de escritores y artistas extranjeros que, fascinados por la Revolución mexicana (sus símbolos, su retórica, sus expectativas), contribuyeron a consolidar un estereotipo muchas veces equívoco. Waldo Frank,

⁵⁷ Véase el brillante ensayo de ROMANO, "I. Algunas consideraciones", pp. 21-43.

Gabriela Mistral, Aldous Huxley, Malcom Lowry, Jean Charlot, Tina Modotti, León Trotsky, etc., sólo representaron algunos ejemplos de la proyección de la ideología de la Revolución mexicana en el exterior.

El escepticismo de Contemporáneos, su espíritu crítico y su capacidad intelectual para poner en tela de juicio dogmas y esencialismos, ha servido de contrapeso a una retórica que, como afirma Roger Bartra, “ha creado un sujeto único de la historia nacional –“el mexicano”– [que] es una poderosa ilusión cohesionadora: su versión estructuralista o funcionalista, que piensa menos en el mexicano como sujeto y más en una textura específica –“lo mexicano”–, forma parte igualmente de los procesos culturales de legitimación política del Estado moderno”.⁵⁸ Una retórica que de la misma forma se ha expresado en el ámbito cultural que en la consolidación (y permanencia) de un partido político que, ya se sabe, predominó durante la mayor parte del siglo xx.

La modernidad mexicana –desde el enfoque de la historia conceptual– se inaugura con el positivismo mexicano, momento intelectual de aceleración, progreso, modernización y renuncia a los viejos moldes políticos, económicos y filosóficos. El germen de futuro, de optimismo cultural estaba presente en autores como Gabino Barreda, Andrés Molina Enríquez, Justo Sierra, quienes identifican el liberalismo juarista como el momento de mayor esplendor histórico. El positivismo mexicano –a la manera del jacobinismo francés– libera a la nación mexicana de los vestigios de superstición de la Colonia, y al mismo pasado indígena lo tiñe de un aura abstracta, mestiza. La pretendida modernidad mexicana (o *fundamentalidad*, como se puede denominar desde la historia conceptual) se inicia cuando se renuncia a un “espacio de experiencia”, para acelerar un “horizonte de expectativa”, es decir, un tiempo nuevo, un futuro. Los positivistas no toman un ejemplo señero del pasado; tratan, al contrario, de disparar un futuro bajo la idea de progreso.

⁵⁸ BARTRA, *La jaula de la melancolía*, p. 20.

Al estallar la Revolución mexicana con el llamado de Francisco I. Madero para derrocar el régimen porfirista, las contradicciones históricas de México saltan a la luz: por un lado, la capital del país tiende a la modernización: el auge de las industrias es evidente, las vías ferroviarias acortan distancias, pero, al mismo tiempo, se revela un mundo tradicional soterrado, ignorado por las políticas porfiristas: el mundo campesino, abrumado por la pobreza, la ignominia y el olvido. En este contexto problemático surge una generación de humanistas que discrepa con sus antiguos maestros, los porfiristas o científicos, a decir de Luis González y González.⁵⁹ Los integrantes del Ateneo de la Juventud profesan un fervor humanístico, una creencia desaforada en que la cultura y la educación pueden transformar las condiciones sociales de México. Renuncian a esta visión científica y moderna de la cultura, instigados por la filosofía grecolatina, el pensamiento de Schopenhauer, Nietzsche, Bergson, Croce, tratando de reconciliar dos tradiciones palpables en la cultura mexicana: el pasado indígena y el pasado hispánico; al tiempo que tienden puentes hacia otros países latinoamericanos, procurando frenar el imperialismo estadounidense, la influencia anglosajona. Destacan las figuras de José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, escritores ecuménicos, guías espirituales no sólo de los Contemporáneos, sino de muchas generaciones jóvenes en América Latina y el Caribe.

Bajo la tutela de Reyes, Vasconcelos y Henríquez Ureña, los jóvenes poetas que integran la generación de Contemporáneos emprenden una crítica radical del concepto de tradición, entendido como la filiación a un solo pasado. Jorge Cuesta habla del “eterno mandato de la especie”, identificando la tradición mexicana no sólo con el pasado hispánico o el pasado indígena sino con la cultura grecolatina, pasando por la modernidad europea, hasta llegar a Francia, de donde la nación mexicana ha tomado sus modelos políticos y filosóficos, desde la etapa de la Independencia hasta los días en que pensaba el polemista mexicano. Ni siquiera la tradición mexicana se expresa únicamente en la cultura española; antes bien, durante la Conquista y el Virreinato, transmigró como la

⁵⁹ Véase GONZÁLEZ, *La ronda de las generaciones y Alba y ocaso del Porfiriato*.

hija rebelde del casticismo español. Es la tradición de la herejía, según la acepción de Jorge Cuesta.

Xavier Villaurrutia, por su parte, bajo la influencia del universalismo artístico de Alfonso Reyes, aboga por una comprensión más amplia del fenómeno estético. Entiende al lenguaje como un árbol cuyas raíces expresan una tradición irrenunciable, inconsciente, que no se puede ajustar a una fórmula preestablecida. Lo mismo revela el pasado indígena que la herencia española; lo mismo las culturas clásicas (Grecia, Roma) que el culto a la razón que profesaban los ilustrados. La temporalidad de la tradición mexicana no se puede reducir a un solo pasado; ahí conviven múltiples tiempos que el poeta debe identificar para poder dialogar con los fantasmas tanto de sus padres como de sus abuelos. Esta crítica de la temporalidad mexicana ratifica un pensamiento que Habermas expone en su texto *El discurso filosófico de la modernidad*, refiriéndose a la valentía racional de Walter Benjamin:

Por ello Benjamin practica una *drástica inversión* entre el horizonte de expectativas y el espacio de experiencia. Atribuye a todas las épocas pasadas un horizonte de expectativas no satisfechas y a la actualidad orientada hacia el futuro la tarea de revivir de tal suerte en el recuerdo un pasado que en cada caso se corresponda con ella [...] la convicción de que la continuidad del plexo que representa la tradición viene fundada tanto por la barbarie como por la cultura; y la idea de que cada generación actual no sólo es responsable del destino de las generaciones futuras, sino también del destino que sin merecerlo sufrieron generaciones pasadas⁶⁰.

El problema de la temporalidad. El problema de la confluencia de los tres tiempos: pasado, presente y futuro. Un *plexo* indisoluble donde se reflejan las contradicciones de una comunidad, de un país. La tradición no es algo fijo; no es un pasado anclado en algún lugar recóndito de la memoria. La tradición es un pasado que se actualiza y se proyecta hacia el porvenir. De manera significativa, Octavio Paz, uno de los deudores de la generación de Villaurrutia y Cuesta,

⁶⁰ HABERMAS, *El discurso filosófico de la modernidad*, p. 26.

escribió al final de *El laberinto de la soledad*: “Somos, por primera vez en nuestra historia, *contemporáneos* de todos los hombres”⁶¹.

Frente a los desvaríos políticos y estéticos del siglo pasado, los Contemporáneos asumen una temporalidad propia, una especie de *amor fati*, “el no querer que nada sea distinto, ni en el pasado, ni en el futuro, ni por toda la eternidad”.⁶²

⁶¹ PAZ, *El laberinto de la soledad*, p. 210. *Las cursivas son mías.*

⁶² NIETZSCHE, *Ecce Homo*, p. 54.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA:

AZUELA DE LA CUEVA, Alicia, *Arte y poder*, Zamora, El Colegio de Michoacán/Fondo de Cultura Económica, 2013.

ABREU GÓMEZ, Ermilo, *Clásicos, románticos, modernos*, Ed. Botas, México, 1934.

BAQUEIRO ANDUZE, Oswaldo, "Partidos y nacionalismo", *El Nacional*, 2 de julio de 1929, p. 3.

BARTRA, Roger *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Debolsillo 2005.

BLANCO, José Joaquín, *Nostalgia de Contemporáneos*, Conaculta, México, 2002.

BLANCO, José Joaquín, "Contemporáneos y el Estado" en *Los Contemporáneos y su tiempo*, México, Secretaría de Cultura, 2016.

BLANCARTE, Roberto, *Cultura e identidad nacional*, México, Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007 (2da. edición).

BOBBIO, Norberto, *Perfil ideológico del siglo XX en Italia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014.

BOHÓRQUEZ, Carmen L., "Caudillismo y modernidad en Laureano Vallenilla Lanz", en *Los intelectuales latinoamericanos entre la tradición y la modernidad*, Madrid, AHILA, 2004, pp. 35-49.

CAPISTRÁN, Miguel, *Los Contemporáneos por sí mismos*, Conaculta, México, 1994, (Lecturas mexicanas, 3ra serie, 93).

CHAVOLLA MC EWEN, José Jaime, *Colectivos poéticos emergentes en Nicaragua, 1990-2006*, México, CIALC/UNAM, 2012.

CORTÉS ZAVALA, María Teresa, "El nacionalismo puertorriqueño y sus redes de solidaridad con México", en Laura Muñoz Mata (editora), *Actores y temas de las relaciones de México y sus fronteras*, México. Instituto de Investigaciones "José María Luis Mora", 2017 (en prensa).

CUESTA, Jorge, *Antología de la poesía mexicana moderna*, México, FCE, 1985.

CUESTA, Jorge, *Obras reunidas, tomo II. Ensayos y prosas varias*, México, FCE, 2004.

CURIEL, Fernando, *La revuelta. Interpretación del Ateneo de la Juventud (1906-1929)*, México, UNAM, 1999.

DULLES, John W. F., *Ayer en México*, México, FCE, 1977.

EAGLETON, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, México, FCE, 1988.

El positivismo en México, México, UNAM, 2010.

VILLICAÑAS y ONCINA, "Introducción" en KOSELLECK, Reinhart, y GADAMER, Hans-Georg, *Historia y hermenéutica*, Barcelona, Paidós, 1997.

FUENTES, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969.

FROST, Elsa Cecilia, *Las categorías de la cultura mexicana*, México, FCE, 2009.

GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método*, Salamanca, ed. Sígueme, 2003.

GASSET, José Ortega, *El tema de nuestro tiempo*, México, Espasa-Calpe, 1964.

GONZÁLEZ MUELA, Joaquín, y ROZAS, Juan Manuel, *La generación poética de 1927*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1966.

GORDON, Samuel M., “Modernidad y vanguardia en la literatura mexicana: Estridentistas y Contemporáneos”, en FORSTER, Merlin H., *Las vanguardias literarias en México y la América central*, Madrid, Vervuet / Iberoamericana, 2001.

GOROSTIZA, José, *Muerte sin fin y otros poemas*, México, FCE, 1983.

GRAMSCI, Antonio, *Cultura y literatura*, Madrid, Península, 1977.

HABERMAS, Jürgen, *El discurso filosófico de la modernidad*, Buenos Aires, ed. Taurus, 1989.

HEIDEGGER, Martin, *Ser y tiempo*, Santiago, Editorial Universitaria, 2003.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *Historia de la cultura en la América Hispánica*, México, FCE, 2001.

MAPLES ARCE, Manuel, “Actual número 1. Hoja de vanguardia. Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce”.

MIJANGOS DÍAS, Eduardo y MARTÍNEZ VILLA, Juana, “Inventando al mexicano. Identidad, sociedad y cultura en el México posrevolucionario”, en RODRÍGUEZ

DÍAZ, María del Rosario, *et. al.*, *Imágenes y representaciones de México y los mexicanos*, Morelia, Porrúa/IIH, 2008, pp. 109-134.

MONSIVÁIS, Carlos, *La cultura mexicana en el siglo xx*, México, El Colegio de México, 2010.

MURGUÍA LORES, Adriana, *El análisis sociológico de la cultura*, México, UNAM, 2009.

NIETZSCHE Friedrich, *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza, 2003.

KANT, Immanuel, *¿Qué es la Ilustración?*, Madrid, Alianza, 2004.

KNIGHT, Alan, “Los intelectuales en la Revolución mexicana”, en *Revista mexicana de sociología*, año LI, número 2 (abril-junio, 1989), México, Instituto de Investigaciones Sociales / UNAM.

KNIGHT, Alan, *La revolución cósmica: utopías, regiones y resultados, México 1910-1940*, México, FCE, 2015.

KOSELLECK, Reinhart, *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*, Barcelona, Paidós, 2001.

_____ *Pasado futuro. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993.

KOSELLECK, Reinhart, y GADAMER, Hans-Georg, *Historia y hermenéutica*, Barcelona, Paidós, 1997.

Los Contemporáneos en El Universal, México, Fondo de Cultura Económica / El Universal, 2016.

ONCINA COVES, Faustino, *Historia conceptual, Ilustración y Modernidad*, Barcelona, Anthropos Editorial/UAM, 2009.

PALOU, Pedro Ángel, *La casa del silencio: aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1997.

PALTI, Elías José, *Giro lingüístico e historia intelectual*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2012.

_____ *La invención de una legitimidad: razón y retórica en el pensamiento mexicano del siglo XIX (Un estudio sobre las formas del discurso político)*, México, FCE, 2005.

_____ "Introducción", en KOSELLECK, Reinhart, *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*, Barcelona, Paidós, 2001.

_____ "Koselleck y la idea de *Sattelzeit*. Un debate sobre modernidad y temporalidad", en *Ayer*, no. 53, 2004, pp. 63-74.

PAZ, Octavio, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México, FCE, 1978.

REYES, Alfonso, *La visión de Anáhuac y otros ensayos*, México, FCE, 2004.

RIBERA CARBÓ, Anna, "Campesinos y obreros en la Revolución mexicana. Entre la tradición y los afanes modernizadores", en MARVÁN LABORDE, Ignacio (coord.), *La Revolución mexicana 1908-1932*, México, FCE, 2010, pp. 15-66.

RIVAS MERCADO, Antonieta, "México en 1928", en Schneider, Luis Mario, *Obras completas de Antonieta Rivas Mercado*, México, Segunda Serie, Lecturas Mexicanas, ed. Oasis/SEP, 1987, pp. 35-38.

“Plutarco Elías Calles enjuicia al pueblo mexicano”, en Schneider, Luis Mario, *Obras completas de Antonieta Rivas Mercado*, México, Segunda Serie, Lecturas Mexicanas, ed. Oasis/SEP, 1987, pp. 41-44.

RODRÍGUEZ CHICHARRO, César, *Los Contemporáneos (1920-1932)*, UNAM, México, 1995.

ROMANO, Ruggiero, “I. Algunas consideraciones alrededor de Nación, Estado (y libertad) en Europa y América centro-meridional”, en BLANCARTE, Roberto (comp.), *Cultura e identidad nacional*, México, Conaculta/FCE, 1994, p. 35.

SAZBÓN, José, *Nietzsche en Francia*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2009.

SCHNEIDER, Luis Mario, “Introducción”, en *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, p. V.

SHERIDAN, Guillermo, *Los Contemporáneos ayer*, México, FCE, 1985.

SIERRA, Justo, *Prosas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

STANTON, Anthony, *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, México, El Colegio de México/FCE, 1998.

TORRES ÁGUILAR, Morelos, *Cultura y revolución. La Universidad Popular Mexicana (ciudad de México, 1912-1920)*, México, UNAM, 2009.

VALERO PIE, Aurelia, *José Gaos en México: una biografía intelectual, 1938-1969*, México, El Colegio de México, 2015.

VASCONCELOS, José, *La raza cósmica*, México, Espasa-Calpe, 1948.

VILLAURRUTIA, Xavier, *Obras: poesía, teatro, prosas varias, crítica*, 2da ed., F.C.E., pról. de Alí Chumacero; recop. de textos de Miguel Capistrán, Alí Chumacero, Luis Mario Schneider, México, 1966.

VILLICAÑAS, José Luis y ONCINA, Faustino, "Introducción", en KOSELLECK, Reinhart, y GADAMER, Hans-Georg, *Historia y hermenéutica*, Barcelona, Paidós, 1997.

Otras fuentes:

Diario *El Universal*.

Suplemento *El Universal ilustrado*.

Diario *El Nacional*.