

Deslinde 2-3

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras

Septiembre-Diciembre de 1968
Enero-Abril de 1969

Dialéctica de generaciones



- Leopoldo Zea: Dialéctica de generaciones*
Wonfilio Trejo: Dos momentos del pensamiento filosófico contemporáneo
Felipe Campuzano: Una perspectiva del sentido actual de la filosofía
José Agustín: Los monstruos sagrados del cuento mexicano
Wilberto Cantón: La querrela de las generaciones en el teatro mexicano
Tomás Segovia: Notas escépticas sobre generaciones poéticas
Abelardo Villegas: México ¿una democracia capitalista?
Jesús Velasco: Significado actual de la pintura mexicana
José Antonio Matesanz: El joven historiador ante las generaciones

DESLINDE DE DESLINDE

Justino Fernández: Un simposio sobre no arte

VARIA

UN
AM

Suscripción anual (3 números)	México	Extranjero
	\$ 40.00	U.S. 4.00
Números sueltos	\$ 15.00	U.S. 1.50
Números atrasados	\$ 18.75	U.S. 2.00

Ilustración de la portada: José Clemente Orozco

Deslinde

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras

Año I. Número 2-3. Septiembre-Diciembre de 1968 - Enero-Abril de 1969

Sumario

- Leopoldo Zea *Dialéctica de las generaciones* 3
 Wonfilio Trejo *Dos momentos del pensamiento filosófico contemporáneo* 8
 Felipe Campuzano *Hacia una perspectiva del sentido actual de la filosofía en México* 19
 José Agustín *Los monstruos sagrados del cuento mexicano* 31
 Wilberto Cantón *La querrela de las generaciones en el teatro mexicano* 36
 Tomás Segovia *Notas escépticas sobre generaciones poéticas* 55
 Abelardo Villegas *México ¿una democracia capitalista?* 65
 Jesús Velasco *Significado actual de la pintura mexicana* 80
 José Antonio Matesanz *El joven historiador ante las generaciones* 97

Deslinde de deslinde

- Justino Fernández *Un simposio sobre no arte* 109

Varia:

- Artes Plásticas *Jorge Alberto Manrique* 112
 Debate clásico sobre teatro clásico *Margo Glantz* 114
 Marcuse y el positivismo lógico *Abelardo Villegas* 116
 Palabras al margen de León Felipe *Luis Ríos* 118

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Deslinde

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras

Aparece cada cuatro meses

Director

Leopoldo Zea

Secretaria

Rosa Krauze

Consejo de redacción

Luis Villoro

Rosario Castellanos

Jorge Alberto Manrique

Margo Glantz

Luis Rius

Luisa Josefina Hernández

Primera edición: 1969

© 1969, Universidad Nacional Autónoma de México

Ciudad Universitaria. México 20, D. F.

Dirección General de Publicaciones

Impreso y hecho en México

DIALÉCTICA DE LAS GENERACIONES

Leopoldo Zea

Nuestros días se están caracterizando por la violenta agitación que se hace sentir, en la casi totalidad del mundo, entre los jóvenes que forman el estudiantado. Esto es, entre jóvenes que asimilan una cultura que, por sus reacciones, parece ya no satisfacerles. No falta día en que las noticias nos hablen de esta agitación que se da, simultáneamente, lo mismo en el Nuevo que en el Viejo Mundo, en Asia, África y Oceanía. Explosiones llenas de violencia que nos muestran lo llenos que se encuentran de insatisfacción, pero, al mismo tiempo, lo confuso y lejano que se encuentran de lo que ha de dar pábulo a tal situación. Banderas generosas, toda juventud las porta; pero vagas. Programas que hablan de un cambio total pero sin que se acierte a expresar la forma concreta de este cambio. Revolución total, porque la insatisfacción parece total, pero sin expresarse las metas inmediatas de esta revolución. ¡Claro que no es la primera revolución sin banderas!, salvo la del descontento, lo importante y grave es que esta revolución tiene un carácter total y abarca todas las estructuras con un no menos total desapego a las mismas. El hecho, insisto, que sea entre la juventud estudiosa que se haga sentir con preferencia esta situación, nos indica que la misma atenta contra la estructura total de la cultura de nuestro tiempo. La cultura en sus diversas expresiones sin que valgan para su defensa las más radicales revoluciones que se hayan hecho dentro de ella. Lo mismo se hace sentir entre la juventud del mundo llamado capitalista, que entre la juventud del mundo llamado socialista. Como expresión de este descontento fue acuñada en China la forma que mejor parece darle sentido, "Revolución cultural".

¿Se trata del viejo problema, tan viejo como la historia, de la lucha de generaciones? Por supuesto, pero con el ingrediente que ya señalaba, su carácter total, quizá por el hecho de haberse originado en el meollo mismo de la cultura. Ciertamente, que muchas veces han sido los hombres de cultura los que han expresado en primer lugar este cambio, pero mostrando, casi simultáneamente, soluciones concretas, por lejanas y utópicas que pudieran parecer. Los iracundos jóvenes que ahora levantan su voz, y más que su voz, su acción, sólo parecen hablar de la necesidad de destruir un mundo para que de sus cenizas surja el nuevo. ¿Cómo

ha de ser éste? Simplemente mejor que el actual. Los iracundos jóvenes, que quisieran vomitar la cultura que han tomado y la que sienten como un veneno mortal, poco o nada quieren saber de razones, palabras, discursos y discusiones y se inclinan a la acción, una acción, no importa lo irracional que sea, pero de la cual ha de surgir el mundo, la estructura, que sustituya al que ahora les repele. No hablan, como hablaría el joven Renato Descartes, padre de todas las soluciones racionales, de compromiso con la realidad, de la necesidad de construir la nueva casa en que ha de vivir el hombre nuevo, antes de destruir la antigua para no quedar a la intemperie. La solución que se quiere es radical y, por radical, irracional. Nada se quiere saber de la vieja casa, del viejo hogar ya que su existencia parece amenazar la posibilidad de la existencia del nuevo.

El mundo moderno surgió de una revolución que duró varios siglos, originando diversas estructuras que parecen haber llegado a su completo agotamiento, incluyendo en el mismo, la estructura socialista. Es este mundo entero el que se encuentra en crisis haciendo sentir sus efectos en quienes deberán encargarse, en un futuro inmediato, de darle justificación y sentido. La universalización de todas las expresiones de la cultura de este mundo parece haber acabado en una angustiada abstracción, generalización, que ha perdido sentido para el hombre que la ha hecho y puede seguir haciéndola posible. "Todos los hombres son semejantes" rezaba lo mismo Cristo que Descartes; pero han acabado por serlo tanto que ya no se encuentran a sí mismos. ¡Somos todos tan iguales! ¡Tan universales! ¡Tanto que acabamos por no ser nadie en concreto! ¡Al final de cuentas un número, una clave, para computadora! ¡Ni tan siquiera en la muerte podremos alcanzar nuestra personalidad, la lápida que nos concretice! La muerte es cada vez más de estadística y la que deparan a la humanidad, al conjunto de hombres, los anónimos sabios que se especializan en ella, será aún más abstracta. La de los millares muertos en Hiroshima y Nagasaki aumentados a millones y millones, tantos que será imposible recordar a uno solo. Ayer, "Soldado desconocido", mañana, "Hombre desconocido". Es este hecho y esta posibilidad la que parece haber provocado la violencia de los iracundos jóvenes de cultura de nuestro mundo. Los hombres creadores de tantas maravillas que transforman al mundo han acabado por ser instrumentos de sus instrumentos. No más la abstracción como fondo en que ha de destacarse lo concreto, sino la abstracción por la abstracción. No más el color para recrear un mundo nuevo, sino el color por el color. No más la palabra para expresar el fondo de nuestra individualidad, nuestra personalidad, sino la palabra por la palabra. No más la lógica para entender a nuestro mundo y para planear su dominio, sino la lógica por la lógica. En fin, no más el hombre, sino sus productos.

En Latinoamérica, y hablar de Latinoamérica es hablar, por supuesto, también de México, la llamada estructura capitalista está logrando la temida "iguala-

ción" de sus hombres. Una nueva generación desplaza a otra generación. La generación nacionalista o latinoamericanista que a principios de nuestro siglo se inspira en el Ariel o habla de volver al mundo indígena, como expresión de su raíz, va dejando su lugar a una generación que habla de universalidad. La universalidad de sus intereses, que también son los del imperialismo capitalista al que pretendió enfrentarse la generación nacionalista o latinoamericanista. En el campo social y económico, las llamadas clases medias, las burguesías nacionales que en el pasado se enfrentaron a la expansión imperialista, encuentran ahora que sus intereses son los mismos y pueden crecer si saben coordinarse, guardando, por supuesto, su debida distancia, la que les marca el poderío de éste. Las diferencias sociales siguen subsistiendo, ¿pero acaso no existen las mismas en la nación que rige la estructura capitalista? Indios acá, negros y otros hombres de color allá. Lo mismo en la capital que en las colonias, simplemente pobres y ricos y algunos intentos porque los pobres, en la civilización de masas, se imaginen como los ricos, aunque estos últimos puedan seguir siéndolo más y más. Todos iguales, todos semejantes.

En el campo del arte la generación que pintaba el dolor, el hambre y la protesta del pueblo en lienzos y murales, es revelada por una generación de artistas que hacen del color, la tela y el muro la expresión misma del arte. No importa ya la recreación, sino la combinación, el juego del color por el color, la sombra por la sombra. Nuestra pintura parece alcanzar una nueva universalidad, la del abstraccionismo como juego de colores que nada tiene que pedirle a la mejor pintura abstraccionista de Francia, Alemania, Inglaterra, los Estados Unidos. Pareciera que Descartes agregase y, como los hombres, "las pinturas son también semejantes". Y lo mismo va sucediendo con la escultura, que abandona la recreación de la realidad para jugar, también, con la forma por la forma. La arquitectura y otras artes siguen el mismo camino, el de la universalidad por abstracción. Allí también el cinematógrafo que abandona lo pintoresco y va presentando un mundo que en nada parece distinguirse del de las grandes metrópolis contemporáneas. Lo mismos hombres, los mismos gestos, las mismas preocupaciones, las mismas pasiones, simplemente hombres, hombres iguales, semejantes, uno, dos, tres, hasta el infinito.

En la literatura, la generación de la "Suave Patria", la de los "Cantos a Bolívar", "Muerte sin fin", etcétera, va dejando su lugar a una generación en la que sólo importa el juego de las palabras, el avance y retroceso de las imágenes. Sin importar el contenido, ni por supuesto, el sentido mismo de ellas. Lo importante no es ya lo que dicen sino cómo suenan o cómo se ven de ser posible. Nada importa que se lean de arriba a abajo o de abajo a arriba, hacia la derecha o hacia la izquierda. A veces quiérase que no, se hace sentir el hombre que las crea, pero esto resulta ya perturbador y anacrónico. En todo caso lo que se expre-

saría sería el hombre, pero no el Hombre. Signo de nuestro desarrollo, esto es, de nuestro ser ya parte activa del mundo capitalista en el campo de la literatura es, también, la generación de los novelistas que substituyen los todavía subdesarrollados novelistas de lo pintoresco, de lo costumbrista, de los que hablan, como la pintura, de las miserias y explotaciones de una clase y de sociedades que no eran ajenas. La nueva novelística, utiliza ya un lenguaje universal, esto es, cargado de palabras en todos los idiomas y de todas las expresiones posibles, con temas y situaciones cosmopolitas. La frase y su impacto por la frase y el impacto mismo. Universalista a fuerza de no expresar un mundo concreto, sino el mundo que viven los hombres de todas las posibles partes del mundo. Humanidad descarnada, pero también deshuesada, sombra simple, la sombra de cualquier hombre.

En la música el folklore deja de ser una inspiración enriquecida por una técnica cada vez más llena de posibilidades; para hacer de esta técnica no sólo instrumento sino meta. Juego de sonidos, por sonido mismo, como se juega en la pintura con el color. La electrónica ofreciendo más posibilidades al sonido convertido en ruido organizado de múltiples maneras. Un sonido igual en cualquier lugar del mundo, la magia del sonido, por el sonido mismo que nada dice del hombre de aquí o de allá pero que puede ser escuchado sin más emoción que el crispar de sus enervados nervios.

La generación de los pensadores que hicieron de la filosofía un simple instrumento para expresar las peculiaridades del hombre de estas tierras, su cultura, su *habitat*, como otros filósofos hacían ya en otras partes del mundo con su respectiva circunstancia, cambia la guardia con una generación preocupada por la afinación del instrumento central de toda filosofía, la lógica. Una lógica estricta, aguda, finísima, para mejor enfrentar los problemas que la generación anterior planteó en forma un tanto bárbara, pero concreta. Una lógica fría, precisa, exacta, capaz de enfocar cualquier expresión del hombre, sus productos y la naturaleza en donde existe. Un instrumento tan preciso, tanto, que acaba por atraer todo esfuerzo para crear un instrumento cada vez más útil, exacto hasta el olvido mismo de la necesidad de ese instrumento. Filosofía, igualmente universal, la que realizan los artesanos de diversos centros filosóficos del mundo. Artesanía por artesanía, la lógica por la lógica, la afinación por la afinación hasta transformarla en un instrumento que no debe ser utilizado, sino simplemente mejorado. Agudo, cada vez más agudo, pero utilización mientras no aparezca o se considera un objeto que valga más que tan fino instrumento y que merezca su utilización.

Y es, precisamente, frente a esta generación tan universal por abstracta, tan de todos los hombres por lo poco que de cada uno de ellos tiene, que está reaccionando otra nueva generación. La que llamamos de los iracundos. Jóvenes enojados con una estructura que los hace tan iguales que no pueden encontrarse en lo que quisieran ser. Jóvenes empeñados en hacer destacar su personalidad, su indivi-

dualidad. No ser uno de tantos, sino uno en especial. Jóvenes estrafalarios porque en lo estrafalario escapan de la uniformidad. Con greñas, barbas o bigote para no semejarse a los millones de rostros que acaricia la Gillete. Hippies que se apartan de una sociedad a la que se sienten ajenos; delicados ferдинandos que cubren bocas de asesinas metralletas con flores que toman de sus sucias cabelleras. Cantantes de protesta contra todo lo que no quieren ser, contra todo lo que los hace uno de tantos o bien, ritmos simples, sencillos, con tiernas letras que hablan como los poetas de los primeros tiempos de nuestra cultura: Danzas igualmente ingenuas en las que los cuerpos se dejan arrullar y expresan la tan anhelada individualidad. Y, al mismo tiempo, protestas feroces contra una muerte ajena, contra una muerte que no es la suya. Protestas contra todas las injusticias, aunque esta protesta cometa la injusticia de ajusticiar al mundo del que inevitablemente han surgido. Y como modelos héroes nuevos, héroes de la resistencia. Como Ho-Chi-Minh; de la aventura inútil pero justiciera del Che Guevara o de la violencia que ha de cambiar el mundo de Mao-Tse-Tung. Igualmente el desplazado de la revolución socialista por querer una revolución sin fin. Trotski. No más héroes calculadores, precisos, lógicos. Como tampoco la lógica con cerebro como instrumento, ni el arte por el arte mismo. Ni el mundo capitalista, ni el mundo socialista, que la lógica de su propio desarrollo originó. Simplemente un mundo nuevo. Un mundo nuevo, acaso feliz, sencillo, pero al que habrá de llegar por la violenta destrucción del actual. Una vez más la lógica de los cambios generacionales en esta ocasión a nivel universal, al nivel al que le ha conducido la estructura del mundo de nuestros días. Reacciones, simples reacciones, de una generación que al llegar a su madurez tendrá que ofrecer el mundo con el que sueña. Posiblemente no el mundo en que soñaron, sino el mundo contra el cual surgirán otros descontentos, en una dialéctica a que sólo pondrá fin el término mismo de la humanidad que la hace posible.

DOS MOMENTOS DEL PENSAMIENTO FILOSÓFICO CONTEMPORÁNEO

Wonfilio Trejo

1. Señalaba Ortega que todo pensar se presenta siempre como oposición a otro pensar que se considera erróneo y que es preciso superar. Justamente este "otro pensar" que demanda ser superado es el que proporciona la otra cara de la oposición. Para la oposición superadora siempre será su otra dimensión, su adversaria, la oposición conservadora, y como tal, lo sobreviviente. "El adversario no es nunca inefectivo pasado: es siempre contemporáneo que nos parece una supervivencia."¹

Con toda la crudeza con que el texto anterior lo destaca, el hecho es ése: que el desarrollo histórico del pensamiento filosófico se produce tanto por la vía de la asimilación o aceptación de la tradición, es decir, por la vía de la herencia o supervivencia, como por la vía de la oposición superadora. Hecho reconocido desde siempre. Otra cosa, por cierto muy distinta, es la interpretación que se dé de ese hecho, y si eran justas, por ejemplo, las que de él hicieron Aristóteles,

Hegel, o el mismo Ortega. Para este último el desarrollo histórico del pensamiento se explica, primero, por el encuentro de una generación con "el espíritu" vigente de la época o de la nación, después, por el papel dinámico de las individualidades creadoras, finalmente, por la chispa impulsora que brota al contacto de las generaciones *coetáneas* con las generaciones simplemente contemporáneas. En verdad el hecho es más complejo, y no parece que se pudiera reducir a un proceso de discrepancias y aceptaciones *internas* del pensamiento filosófico. Influjos exteriores, procedentes de las condiciones sociales y políticas, o del desarrollo de las ciencias, determinan no menos decisivamente el desarrollo de la filosofía. Esto es lo que hace particularmente difícil delinear los caracteres de un cierto periodo de la historia del pensamiento filosófico "en contraste con el cual" podamos descubrir "la figura" de un nuevo periodo.

Dilthey llegó a decir de la vida y de la historia que era una trama de azar, destino y carácter. En otros términos, ésta es la idea de que en el desarrollo histórico de la filo-

¹ J. Ortega y Gasset, *Origen y epílogo de la filosofía*, México, FCE, 1960, p. 77.

sofía intervienen líneas de fuerza necesarias y líneas de fuerza contingentes,² esto es, la idea de que el desarrollo histórico de la filosofía está determinado por ciertos antecedentes indispensables (casi como el teorema "hereda" las propiedades del axioma) cruzados por circunstancias que, ajenas al proceso interior del pensamiento, pueden dar origen a un curso diferente al que esperábamos heredar de aquellos antecedentes. Este carácter sorpresivo a veces, a veces esquivo, de la naturaleza del desarrollo histórico del pensamiento, debido sobre todo a que con las líneas del desarrollo por vía de aceptación y por vía de oposición confluyen otros factores exteriores al propio pensamiento filosófico, pero también la circunstancia de que, a pesar de todo, la historia de la filosofía tiene un curso controlable y en alguna medida un sentido unitario, nos debe poner sobre aviso para no caer en aquellas interpretaciones en las que la historia de la filosofía aparece como un proceso derivativo homogéneo e ineluctable y en aquellas otras en las que aparece como un conjunto inconexo de filosofías, sin la menor homogeneidad en algún respecto. Ante la complejidad del hecho, quizás la mejor forma de caracterizar y poder valorar un determinado periodo de la historia del pensamiento es arbitrar ciertos "modelos" de pensamiento que sirven de guía en el ordenamiento de las manifestaciones históricas y utilizarlos como lo que son, es decir, como modelos teóricos, simplificadores y aproximativos. Es lo que voy a

hacer para referirme a la filosofía mexicana que hace alrededor de quince años se consideraba vigente y que hoy por hoy muchos tienen por "una supervivencia". Para fortuna mía no tengo que arbitrar estos modelos; me parece que los que en seguida adopto sirven a mi propósito y dibujan la situación de la época en sus resgos capitales.

2, Hace aproximadamente diez años escribía Francisco Romero, en un intento por caracterizar el pensamiento iberoamericano desde el punto de vista de su voluntad de comunicación: "Como tendencias generales, deben indicarse dos contrapuestas: la *tendencia universalista*, que aspira a la integración de la especulación iberoamericana con el pensamiento mundial, y la *localista*, que procura desentrañar los elementos autóctonos adecuados para definir una postura filosófica original; la primera prepondera en Argentina y Perú, y la segunda en México y Bolivia; naturalmente, abundan las posiciones intermedias, en las que se persigue la conciliación del universalismo y el regionalismo."³

La afirmación final que hace aquí Romero es interesante, porque refrenda lo que decía de los modelos, que tienen carácter simplificador y aproximativo. Teniendo en cuenta esto, es posible hacer unas primeras alusiones a las tendencias de la filosofía en México que pueden ser reconocidas bajo el modelo universalista y o el localista; de la filosofía, por supuesto, que, en los momentos culminantes o por culminar de sus autores, estaba en pleno vigor en México hace

² Cf. Rodolfo Mondolfo, *Problemas y métodos de investigación en la historia de la filosofía*, Argentina, Ed. Eudeba, 1963, cap. IV, pp. 55 ss.

³ Francisco Romero, "América Latina. Las Corrientes Filosóficas", *Las grandes corrientes del pensamiento contemporáneo. Panoramas nacionales* (Madrid, Ediciones Guadarrama, SL, 1959), I, p. 132.

algunos quince años. Entre las tendencias con proyección universal que dirigían la actividad filosófica en México cabría destacar, desde luego, al movimiento neokantiano, al neotomista y un movimiento axiojurídico de fuerte influencia internacional; además, ciertos e influyentes movimientos historicistas y existencialistas que, ajenos en principio a cualquier compromiso localista, sin haber dejado de hacer filosofía regionalista, difícilmente reconocerían por motivo y justificación de la filosofía las circunstancias del área nacional o americana. Este historicismo y existencialismo se proyectó siempre, de diverso modo, hacia los problemas metafísicos que estallaban desde el fondo del historicismo y del existencialismo como filosofías universales. Sea esta una simple alusión, por lo pronto, a las direcciones dentro de las cuales se desarrollaron las diferentes problemáticas de filosofías como la de José Gaos y Eduardo Nicol. Debo advertir entre tanto que no todas las tendencias universalistas aludidas fueron expresiones puras de este modelo. Los modelos son siempre construcciones teóricas respecto de las cuales sólo cabe indicar acercamientos o alejamientos de los hechos. Como veremos en seguida, las posiciones localistas de la filosofía en México tuvieron su universalismo y algunas universalistas su localismo.

Por otra parte, hay que referirse a las tendencias localistas, de sabor vernáculo, más o menos astringente, que a la sazón desarrollaban una actividad hegemónica en la vida filosófica de México. Los orígenes de esta corriente nos son muy conocidos. Se remontan a los años —entre 1925 y 1930— en que la generación de Samuel

Ramos se encontró con la “razón vital” del historicismo de Ortega y, según lo expresa Ramos, descubrió “la justificación epistemológica” para hacer una filosofía nacional.⁴ Pero el apogeo hay que situarlo en los años a que aquí me refiero; a los años en que el perspectivismo de Ortega, el historicismo de Dilthey, y más tarde el existencialismo de Heidegger y Sartre, se habían propagado entre nosotros en tal forma, y el poder de su influencia se había elevado a tal punto que, si no las únicas, eran sí las corrientes más descollantes que orientaban y animaban las avanzadas de la investigación filosófica.

Ramos, que entonces representaba los ideales de salvación de la inteligencia mexicana, que llegó a cristalizar por esta época los vientos y mareas de la filosofía europea, había expresado que la filosofía era un producto de las circunstancias, que en la nuestra, mexicana o americana, valía, ante todo, como “*instrumento* para encontrar lo que es nuestro mundo y nuestra vida” y por “la *eficacia* para despertar de algún modo la conciencia de nuestro ser propio”.⁵ El vigor con que llegó a seducir esta idea a una generación que más tarde desunieron las contingencias de nuestro proceso histórico, puede medirse por lo que llegó a desencadenar: bajo su inspiración se formó el “Grupo Filosófico Hiperión” con un programa de filosofía concreta, un grupo que volvía su atención a la realidad de nuestro país con

⁴ Samuel Ramos, *Historia de la filosofía en México* (México, Imprenta Universitaria, 1943), p. 149.

⁵ *Ibid.*, p. 86. Subrayados míos.

el objeto de determinar, desde distintos puntos de vista, los caracteres de la cultura nacional, la naturaleza y las posibilidades del hombre mexicano frente a la cultura y el hombre en general. Las publicaciones de la *Colección México y lo Mexicano* dejaron constancia de lo mucho que en esta perspectiva llegó a realizarse. Aquella idea, vivamente sostenida por quienes se encontraban ya envueltos en una precipitación hacia el historicismo y el existencialismo en sus versiones particularistas, dio origen a la corriente que conocemos como "filosofía de lo mexicano" y como "filosofía americana". No es que se hubiera perdido, a fuerza de sostener el circunstancialismo filosófico de los diferentes historicismos, la conciencia de que la filosofía es y debe ser siempre una forma de conocimiento universal, o que se hubiera caído en un particularismo exclusivista. Lo que se pensaba era que, en lugar de comenzar por elaborar un sistema original de filosofía universal, para interpretar después por él la singularidad de nuestra cultura nacional o americana, debía procederse en forma contraria, partiendo de una reflexión filosófica sobre este hecho que nos es propio. Como lo afirmaba Leopoldo Zea: "Este filosofar, a diferencia de la llamada filosofía universal, tiene como punto de partida la pregunta por lo concreto, por lo peculiar, por lo original en América" para buscar más tarde su incidencia con lo universal.⁶ Se trataba, como podemos ver, de un particularismo por el grado, por el acento, y de una conciliación del universalismo y el localismo, pero *desde abajo*. No hay que olvidar el carácter aproximativo

⁶ Leopoldo Zea, "La misión de la Filosofía Americana", *Dianoia*, México, FCE, 1961, p. 49.



de los modelos que hemos adoptado. Además, según lo que anticipaba, entre las tendencias universalistas que mencioné con anterioridad las hubo palpitantes en las que también se recogieron motivos del historicismo y del existencialismo, elementos concretos; pero en estas tendencias la conciliación del universalismo y el localismo se realizaban *desde arriba*. Quien recuerde la obra de madurez del neokantismo de Francisco Larroyo, el "tomismo viviente" de Oswaldo Robles y la orientación filosófica desde la cual contribuyó José Gaos a explicar la filosofía mexicana y la americana, convendrá en esta otra variante oscilante del universalismo.

Hechas estas alusiones quisiera ahora volver sobre las *tesis* filosóficas.

3. Han tenido que pasar esos quince años para que la alternativa universalismo-localismo o las posiciones conciliadoras hayan dejado de tener sentido entre nosotros hoy en día. Los ímpetus con que antes se atacaba el problema planteado en aquella alternativa, el interés con que entonces se hacían aprestos y se adoptaban posiciones ante el problema, provenían del historicismo. Precisamente, había sido Dilthey quien denunciara que el dilema por excelencia de la filosofía estaba en la *relatividad* de toda filosofía al tiempo y al lugar y en el afán simultáneo de *validez universal*, quien declarara, para decirlo en términos de Ortega, que la filosofía no era ucrónica ni utópica, sino temporal, circunstancial, histórica. En el momento actual, sin embargo, la carrera del historicismo, como la del existencialismo, está fuera de circuito; el clima que hizo posible estas doctrinas se ha transformado y nuevas actitudes filosóficas, aunque no los

temas, inspiradas en el método de la ciencia, se vienen imponiendo en tal forma que hacen ya francamente inoperantes aquellas doctrinas. No sólo en México, sino en el panorama mundial de la filosofía.

Hace unos meses apenas que Raymond Aron aludía a una transformación semejante en la filosofía francesa. "Una fracción de la juventud francesa —decía— rechaza ahora a Sartre con la misma intransigencia que hace diez años la generación joven de la época lo hacía su ídolo... conozco muchos profesores de filosofía que enseñan ahora las verdades estructuralistas con tanta convicción como enseñaban, hace diez o quince años, las verdades existencialistas... En el tiempo del existencialismo se hacían invectivas contra el cientifismo (pretensión de la ciencia de cubrir enteramente el campo del saber); ahora en la fase estructuralista, la moda es la cientificidad."⁷ El mismo Aron, aparte de anunciar el cambio de jefatura en la filosofía francesa, de Sartre y Merleau-Ponty a filósofos como Levi-Strauss y Althusser, señala una falta concomitante de interés entre los filósofos franceses de hoy por la investigación histórica, y advierte en este artículo sobre el peligro de las modas filosóficas y del esnobismo: "Si la filosofía tiene por función la de tratar algunos temas con valor permanente o universal, es sorprendente que los filósofos puedan cambiar tan rápidamente de una convicción a otra."

En México, aunque comienza a conocerse y a difundirse el estructuralismo francés, no es a éste precisamente al que se ha dado hasta ahora una acogida como las que se han

⁷ Raymond Aron, "Intelectualidad. Peligro del Esnobismo", en *Excelsior*, 11 de agosto de 1968.

dado a otras formas de pensamiento. Se pueden establecer, no obstante, ciertos paralelos entre los cambios acaecidos actualmente en Francia y los que han tenido lugar en México. Del mismo modo que en Francia se evolucionó del existencialismo al estructuralismo por un acercamiento a la forma del pensamiento científico, en México se evolucionó del historicismo a la filosofía analítica por un acercamiento también a la actitud científica. Así como en Francia se ventilan ahora las formas o versiones más actuales de la filosofía marxista, en México la actividad filosófica que despliegan los círculos académicos del marxismo se destaca por su apertura a las últimas interpretaciones del pensamiento de Marx, lo mismo en la dirección de las ideas estéticas que en las de la historia y las ciencias naturales, por su productividad y su amplio radio de influencia.

Desgraciadamente, se opina a veces entre nosotros, de modo parecido a como lo hace Raymond Aron de la filosofía francesa de hoy en día, que los cambios que ocurren ahora en la filosofía mexicana son peligrosos síntomas de esnobismo, que obedecen más a una simple afición o apresurada inclinación por ciertas modas filosóficas que a una reflexión crítica rigurosa de las doctrinas que se adoptan y de las que se abandonan. Es el momento de revisar las tesis generales de las tendencias filosóficas a que aludí en el párrafo 2, dentro de las limitaciones de este breve apuntamiento y con la circunspección con que he utilizado los modelos.

De paso diré que no me parece sostenible un juicio sobre la filosofía mexicana del presente semejante al que expresa Raymond

Aron sobre la actual filosofía francesa. Aron, cuyos años blondos vivió como filósofo entre la década de los treinta y la de los cincuenta, habla como historicista, y, desde luego, como un superviviente. Pero lo grave de estos juicios no está tanto en que tras ellos se perciba un cierto conservatismo, o que simplemente se muestre que no tienen ya la fuerza para seducir, sino en que se pueda demostrar de los mismos que carecen de base para convencer, porque entonces resulta gratuito plantear la oposición entre "filosofía de moda" (pasajera, más o menos local, arbitraria) y "filosofía con valor permanente o universal". Creo que seguir argumentando de esta manera es sucumbir a la misma tentación, a la misma fascinación, de una alternativa que ha perdido justo su poder para seducir desde que el historicismo que le dio origen perdió también su capacidad para convencer. Hoy esta alternativa, o las posiciones conciliadoras y, por lo tanto, los modelos antes aludidos, ya no funciona en México. Diré en qué sentido: Quien invoca hoy todavía una posición filosófica más o menos prouniversalista, o más o menos prolocalista, *inspirada en el dilema* que puso en boga el historicismo, no creo que defienda más que un dogma. Esto es lo que ahora importa fundamentar.

En primer lugar, volvamos a lo que entonces sostenía Ramos: que entre nosotros la filosofía valía, *sobre todo*, como *instrumento* para encontrar nuestro mundo y nuestra vida y por su *eficacia* para hacernos conscientes de nuestro ser propio. Quienes después siguieron este criterio enfatizaron sus alcances: la filosofía entre nosotros *sólo vale* si su *aplicación* a nuestra circunstancia la justifica, o bien, si es capaz de dar cuenta

de nuestra circunstancia. Desde entonces se jugó a dos cartas. O se intentaba justificar la filosofía aplicándola al descubrimiento de nuestra realidad nacional o americana —a nuestros fenómenos sociopolíticos y culturales— o se intentaba justificarla haciendo valer que los principios universales de la filosofía que se profesaba podían ordenar aquella realidad. En ambos casos lo importante era que la filosofía *servía* a la caracterización y solución de los problemas nacionales o americanos, que se aplicaba. Se llegó a recalcar que nuestros pensadores cuando se adherían a alguna filosofía universal europea lo hacían sólo en la medida en que esa filosofía era aplicable a la solución de nuestros problemas, o en la medida en que nuestros problemas se justificaban por alguna filosofía universal. En el primer caso, no faltó quien, exagerando los alcances del criterio aplicacionista, llegara a decir que precisamente en esta aplicación descansaba el "rigor" de la filosofía. Nunca se llegó a pensar, o al menos no se puso el menor énfasis, en el hecho de que, por paradójico que parezca, tan esencial es a una determinada teoría el prerrequisito de su aplicabilidad como el de su falta de aplicabilidad, el de verificabilidad como el de su falsificabilidad. En este sentido la defensa unilateral de una filosofía *qua* filosofía aplicada aparece como defensa de un dogma, de una "teoría" asumida sin aquel auténtico rigor que proporciona la crítica de la teoría misma. Karl R. Popper afirma al respecto: "Justo porque nuestro propósito es establecer teorías tanto como podamos, debemos probarlas tan rigurosamente como podamos; es decir, debemos tratar de criticarlas, debemos tratar de falsificarlas. . . porque si procedemos sin crítica siempre

encontraremos lo que deseamos: buscaremos, y encontraremos confirmaciones, desatenderemos, y no veremos todo lo que pudiera ser peligroso para nuestra teoría favorita. Es muy fácil, de esta manera, obtener lo que aparenta ser una evidencia abrumadora a favor de una teoría que, si se la hubiera abordado críticamente, habría sido refutada."⁸

Popper sostiene que el criterio para probar la autenticidad de una teoría empírica con pretensiones de ser científica estriba en su falsificabilidad. Sorprendentemente, una teoría se prueba, no porque sea confirmable, sino porque es en principio falsificable. Este criterio ha sido muy discutido en los últimos tiempos. Naturalmente, está fuera de lugar intervenir aquí en la discusión. Si menciono estos criterios no lo hago para distraer la atención hacia asuntos que nada tendrían que ver ya con "la realidad concreta", como pudiera todavía pensarse, sino, por el contrario, para destacar un hecho muy concreto de nuestra historia reciente de la filosofía. En primer lugar, que no se puede decidir de la validez de una teoría sin una previa justificación o explicación del criterio en que descansa dicha validez, sea éste el de verificabilidad, aplicabilidad, el de falsificabilidad u otro cualquiera; y en segundo lugar, que justo esto es lo que nunca se hizo entre quienes se sirvieron del historicismo para hacer de alguna manera filosofía prolocalista, entre quienes utilizaron, por tanto, dogmáticamente el criterio de aplicabilidad. *Justificaban la filosofía por su eficacia y grado*

⁸ K. R. Popper, *The Poverty of Historicism*, London, Routledge and Kegan Paul, 1963, pp. 133-134.

de aplicabilidad, mas no, por desgracia, el criterio de aplicabilidad que se utilizaba. Y así, inadvertidamente, se hacía pasar una teoría aparente por una auténtica teoría, o se las confundía. Quizás, como se ha insistido, el acoso de las circunstancias y la urgencia de las soluciones no dejaban tiempo para detenerse en el examen de los criterios determinantes de la validez de las "teorías" que se aplicaban. Pero entonces ¿a qué motivos, si no razones, atribuir cualquier esfuerzo por resarcir esta falta de crítica estricta con una crítica, una prueba y un supuesto rigor derivados de la práctica, que ahora, por lo que acabo de indicar, se nos antojan equivocados, aparentes y confusos? En esta coyuntura, justamente, aparece la necesidad de aludir a la oposición de una forma de pensamiento que en la hora presente señala el agotamiento de los temas predilectos de nuestra reciente filosofía, y sus limitaciones teóricas.

4. Hace cosa de un año varios filósofos mexicanos intentaron pulsar lo que se denominó "el sentido actual de la filosofía en México". Luis Villoro expresó entonces que el sentido en cuestión descansaba fundamentalmente en un cambio en la idea de la filosofía y en una renuncia. A la filosofía como invención personal, sistemática, de conceptos, señaló, "hay que oponer la filosofía como análisis conceptual y como crítica radical". El sentido está en una "renuncia a la vanidad de los sistemas personales y a la vacuidad de las concepciones confusas... Acceso, en cambio, a la sencillez de la razón, a la precisión conceptual, a la claridad". Subrayó que de lo que ahora se trata no es de "acuñar" o inventar doctrinas, sino de poner en práctica "técnicas

y métodos precisos de análisis e investigación", que "antes de ser inventores debemos aprender a ser técnicos eficaces".⁹

Alejandro Rossi sostuvo en aquella ocasión un punto de vista semejante. Afirmó que lo que ha ocurrido en los últimos años en México es un cambio y una distinción en la manera de ejercer la filosofía: el mal crónico de nuestra filosofía está en la pobreza técnica con que se la ha ejercido, en la falta de dominio de los procedimientos para plantear cualquier tema y para argumentar con validez sobre "cualquier universo de discurso con pretensiones de racionalidad"; ahora se intenta tecnificar la filosofía y ver en ésta, no una cosmovisión o concepción del mundo, sino una "actividad que vigila la pulcritud lógica de cualquier sistema de proposiciones... un ejercicio en que la lógica, en el sentido amplio del 'buen pensar', le es esencial".¹⁰ Tanto Villoro como Rossi opusieron a la filosofía mexicana anterior, la que aquí se ha caracterizado como universalista o localista por el tema, una idea de la filosofía como actividad y eficacia técnicas.

Leopoldo Zea, sensible a estos últimos acontecimientos, declaró en aquella misma ocasión, que si bien "la filosofía mexicana en nuestros días aparece especialmente preocupada por la adquisición de este riguroso instrumental teórico y técnico", no debía confundirse por eso el "instrumento" con el "fin", ni hacer de los "medios" la "meta" misma de la filosofía. Su convic-

⁹ Leopoldo Zea y otros, "El sentido actual de la Filosofía en México", *Revista de la Universidad de México*, enero de 1968, p. UIV. Subrayado por mí.

¹⁰ *Ibid.*

ción quedó expresa cuando apuntó que debía filosofarse y pensarse con mayor rigurosidad y precisión, pero "para el logro de una mayor *eficacia sobre la realidad*". Lo que Zea sostuvo, por tanto, es que la idea y la validez de la filosofía no residen en que ésta sea fundamentalmente una actividad y eficacia *técnicas*, sino una técnica *eficaz* "para el logro de las múltiples soluciones que el mundo actual reclama a todos los hombres y pueblos".¹¹

Como puede verse, estamos ante una nueva alternativa. Abelardo Villegas, en la ocasión que vengo recordando, terminó su intervención diciendo: "Sólo cuando el acoso de las circunstancias se ha atenuado —aparentemente— ha sido posible pensar en la quietud, en la intimidad, y en el rigor lógico, científico, como separado del rigor que exige la práctica. Creo que esta separación, *concebida como una disyuntiva*, es lo que explica la presencia de los estudiantes en este salón y el que ellos mismos hayan convocado a una mesa redonda sobre el sentido de la filosofía en México."¹² Pero la nueva alternativa, aunque distinta a la alternativa que surgió del historicismo y que dio origen a los universalismos y localismos matizados, continúa en cierto modo a ésta. Antes tomábamos en serio el dilema planteado por el historicismo y adoptábamos posiciones universalistas o localistas, hoy las formas de pensamiento que responden al modelo universalista o localista no nos preocupan si se inspiran en el dilema del historicismo, pero suscitan y se enfrentan a otro dilema: el de la carencia o bien la exigencia imperativa de cierta virtud

¹¹ *Ibid.*, p. VII. Subrayado por mí.

¹² *Ibid.*, p. VIII. Subrayado mío.



para manejar técnica y científicamente el pensamiento filosófico, el dilema entre filosofía y no-filosofía. *Historia non facit salutum*. Lo que pienso sobre el asunto en parte quedó expuesto en el parágrafo 3.

Pero si ésta es la acogida que se ha dado a la filosofía entendida como una técnica, como un método de análisis conceptual, por parte de quienes han sostenido una cierta forma de filosofía prolocalista, no ha sido la única. Por parte de quienes han sustentado alguna de las tendencias filosóficas que antes se ordenaron entre las preponderantemente universalistas han tenido lugar también diversos pronunciamientos. Naturalmente, en estos casos es el sistema filosófico personal que se sustenta el que determina la interpretación, la valoración y crítica que se hace de la filosofía analítica; es el punto de vista sistemático personal el que descubre el tema y el problema.

Para José Gaos, por ejemplo, la característica principal del neopositivismo, como él prefiere decir, está, "bajo el punto de vista más filosófico", en la nueva crítica de la metafísica, en el análisis disolvente de las proposiciones metafísicas, y en general, en la actitud analítica que adopta el neopositivismo *ante* los conceptos y proposiciones fundamentales de la filosofía. Esto es así porque aquel aspecto es el que cae particularmente bajo el punto de vista de su personal filosofía de la filosofía. "El neopositivismo parece, sin embargo, prometededor aún, principalmente, bajo el punto de vista más filosófico, con el replegarse, en sus representantes al par más recientes y más interesantes, sobre los análisis por lo pronto sistemáticos, pero lo más rigurosamente metódicos, de los principales con-

ceptos filosóficos y tipos de proposiciones y raciocinios filosóficos, o sea, sobre la línea tradicional de la filosofía del origen de las ideas y *su* filosofía de la filosofía."¹³

Francisco Larroyo, quien siempre ha mantenido que la filosofía es ante todo un método, una reflexión crítica sobre las ciencias particulares, exalta en cambio el carácter metódico, estrictamente lógico, de la filosofía analítica. Pero después de convenir con esta filosofía que antes que ontología o axiología la filosofía es metodología subraya, en tono polémico: "El medular equívoco de la filosofía analítica reside en desconocer que existen diversos métodos y que cada método está ligado a una materia u objeto de conocimiento. Echando mano del método deductivo, por ejemplo, no se puede hacer biología. Los conocimientos biológicos se descubren gracias a un método empírico y casi siempre experimental. A su vez, dicho método empírico y experimental es impropio para explorar en los dominios de la matemática... La filosofía analítica, sobre todo en su última formulación (el último Wittgenstein), cree poder iluminar con *su* método de la verificación toda proposición lingüística, sea de la vida cotidiana, sea de la más alta matemática."¹⁴

La misma selección que se hace de aquel aspecto en que fundamentalmente consistiría, acertada o equivocadamente, la filosofía analítica, denuncia el criterio, el punto de vista sistemático, de la filosofía desde

¹³ José Gaos, *Filosofía contemporánea*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1962, p. 294.

¹⁴ Francisco Larroyo, "En torno de la filosofía Analítica", *Revista Mexicana de Filosofía*, núm. 10, México, 1966, pp. 12-13.

la cual se la interpreta y valora. El peligro está en la desfiguración que puede producirse. Por ejemplo, si por filosofía analítica se entiende la que se restringe al análisis lingüístico de las expresiones del uso *ordinario*, o bien la que se aplica al análisis de los conceptos, hipótesis, teorías y métodos de la *matemática* y la *ciencia*, no es exacto que la filosofía analítica consista en una filosofía de la *filosofía*. Además, no hay un *método* privativo de la filosofía analítica para abordar cualquier *objeto* de conocimiento, sino una *actitud metódica* para prevenir, por un método u otro, las *formulaciones* imprecisas de los problemas filosóficos o científicos. En este sentido la filosofía analítica pretende presentarse como ciencia, pero no porque repita el trabajo de la ciencia, sino porque se orienta en la forma y actitud técnica con que trabaja la ciencia. La filosofía coincide con la ciencia en este respecto, no en lo que se refiere a la materia de conocimiento; la generalidad de los problemas sigue siendo el distintivo de la filosofía.

En las disonancias que he expuesto en los últimos dos párrafos consiste, creo, lo que separa a las filosofías y las generaciones de ayer de las de hoy en México. Lo que hoy une a las nuevas promociones en contraste con las de ayer, y lo que permite descubrir la figura de nuestro momento, para servirme de una metáfora, es un triple rechazo: ni filósofos saciados, satisfechos con cierta escuela, doctrina o partido, e interesados sólo en "aplicar" o confirmar determinada doctrina; ni filósofos hambrientos, pero sin dientes, afanosos de tratar los problemas ontológicos, epistemológicos y axiológicos, sin el recurso poderoso de las técnicas del análisis filosófico contemporáneo; ni filósofos con dientes, pero sin apetito, provistos de las técnicas rigurosas del análisis y que no se interesan, sin embargo, por los problemas clásicos de la filosofía.¹⁵

¹⁵ Véase de Mario Bunge: *The Myth of Simplicity*, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, NJ, 1963, p. 17.



Hacia una perspectiva acerca del sentido actual de la filosofía en México

Felipe Campuzano Volpe

Aclaración preliminar

En este artículo intentamos el planteamiento de algunas cuestiones en torno al sentido actual de la filosofía en México. Son muchos los asuntos que pueden incluirse bajo este tema y no pretendemos, de ninguna manera, agotarlos. Tomando en cuenta nuestras limitaciones, sólo procuramos expresar el punto de vista de un estudiante de filosofía en México; intentamos plantear algunos de los problemas inmediatos a que se enfrenta el alumnado del Colegio de Filosofía cuando se interroga acerca del "sentido actual" de su labor.

Con el propósito de evitar problemas en la exposición nos ha parecido necesario determinar en esta aclaración preliminar ciertos principios generales: al parecer, todo intento de definir el sentido actual de la filosofía en México presupone una concepción teórica de lo que es la filosofía. Únicamente a partir de tal concepción es posible decidir si existe o no la actividad filosófica dentro de una particular realidad nacional.

Es evidente pues que cualquier planteamiento acerca del sentido actual de la filosofía en México remite de inmediato a las siguientes interrogaciones: ¿Cuáles son los "criterios filosóficos" que aduce cada planteamiento en particular? ¿Se desarrolla en México una auténtica labor filosófica? ¿Existe alguna escuela filosófica en nuestro país?

La definición del sentido actual de la filosofía en México presenta pues una serie de interrogantes teóricas y prácticas. Nos interesa saber si existe actualmente en nuestro país alguna escuela filosófica que tenga, en primer término, un fundamento teórico clara y rigurosamente definido; por otra parte, es necesario determinar si esta supuesta escuela es lo suficientemente amplia y abierta como para que tenga posibilidades de dar "sentido" a la actividad filosófica de la nación. Esto es, consideramos que si una escuela no se relaciona amplia y concretamente con la realidad nacional, subsistiendo a lo largo de varias generaciones, constituyendo cierta tradición filosófica y comprometiéndose históricamente en la problemática nacional, no puede decirse que esta escuela dé "sentido" a la actividad filosófica del país.

Aclarado lo anterior, expondremos a continuación nuestros puntos de vista con respecto a la "filosofía de lo mexicano"; posteriormente haremos también una breve mención de lo que se ha venido llamando "la filosofía científica". Creemos que de esta manera obtendremos ciertos planteamientos y conclusiones generales que, de alguna manera, clarifiquen la problemática que se ha creado en torno al sentido actual de la filosofía en México.

La filosofía de los mexicanos

Sin muchas dificultades podremos reunir una serie de textos que indiscutiblemente son incluidos bajo el título de "filosofía de lo mexicano"; los problemas empiezan cuando, después de haber leído algunos de ellos, reflexionamos un poco e intentamos determinar el denominador común que permite reunir todos estos textos bajo un mismo título. No encontramos un conjunto de principios filosóficos clara y explícitamente enunciados que sean comunes a estas diversas investigaciones; no encontramos tampoco una unidad temática clara ya que se nos presentan investigaciones históricas, sociológicas, antropológicas, psicológicas y hasta ontológicas, que por cierto, en algunos textos se mezclan peligrosamente.

Los principios teóricos son pues de muy diversos niveles; los principios metodológicos son también diversos y confusos, aun cuando en muchos casos se intenta definirlos. En resumen, el desconcierto es inevitable para todos aquellos que por primera vez entran en contacto con la filosofía de lo mexicano; nos sentimos tentados a negar el carácter filosófico de todo este conjunto de investigaciones. Empieza a causarnos ex-

trañeza el título que pretende reunir todos estos textos y se nos plantean las siguientes cuestiones: ¿En qué consiste la filosofía de lo mexicano? ¿Se trata de una escuela filosófica? Podemos afirmar ya, que la filosofía de lo mexicano no puede considerarse como una escuela; nos vemos entonces obligados a buscar su definición en otro nivel. Concluimos finalmente, y de manera general, que la unidad de todas estas investigaciones está constituida por un especial "compromiso histórico" que los autores de dichos textos contrajeron con su realidad inmediata. Los filósofos de lo mexicano tienen en común la idea de que su actividad debe, de alguna manera, comprometerse con la problemática de la cultura nacional presente. Por ello, la filosofía es concebida ante todo como "saber de salvación", como orientadora de la vida cultural de la nación. Se pretende comprometer así la actividad filosófica y para cumplir y fundamentar este compromiso, los filósofos de lo mexicano interpretan y utilizan diversos principios metodológicos, diversas concepciones filosóficas provenientes de Europa.

Aclarar en qué medida el compromiso de los filósofos de lo mexicano haya sido útil al desarrollo de la vida cultural en nuestro país es una cuestión sumamente bizantina; determinar si la filosofía de lo mexicano ha constituido una influencia considerable y beneficiosa en el posterior desarrollo de la filosofía en México es también difícil; el juicio histórico siempre requiere de mayor perspectiva.

Al parecer, ahora se tropieza con graves limitaciones en cuanto intentamos dar una respuesta clara y reflexiva a las cuestiones anteriores; esta lamentable situación, cuyos elementos principales son la apatía y la

irresponsabilidad, es fruto de la ausencia de un diálogo serio y amplio en torno al "sentido" de la filosofía de lo mexicano en particular, y en torno al "sentido" de la filosofía en México en general. La comprensión y los planteamientos reflexivos en torno a estos asuntos, importantes en muchos sentidos, son escasos dentro de la vida de nuestro Colegio y de esta ausencia deben responder tanto los alumnos como los maestros.

Volviendo a nuestra exposición; los obstáculos a que se enfrentaba el desarrollo cultural de la nación hacían evidente la necesidad de una serie de investigaciones que vinieran a replantear la historia y los mecanismos de nuestra vida cultural; la filosofía de lo mexicano constituyó fundamentalmente un intento de comprometer históricamente una etapa de la filosofía en México. La filosofía debió concebirse entonces como "saber de salvación", intentó el planteamiento de la problemática con que tropezaba la cultura en México, estudió y reconstruyó su pasado y propuso, al mismo tiempo, caminos hacia el futuro.

Las relaciones culturales existentes entre América y Europa constituyeron el núcleo central de los problemas que trató la filosofía de lo mexicano. La metodología y los principios fundamentales del historicismo y el existencialismo proporcionaron el instrumental necesario para elaborar una nueva interpretación de nuestro pasado y nuestro presente culturales. Estas doctrinas filosóficas de la posguerra han vuelto relativa la valoración de la cultura; todo producto cultural, entre los que se cuenta la filosofía, responde a un conjunto de problemas concretos e históricos que se plantean a hombres situados espacio-tem-

poralmente. El humanismo substancialista europeo, que tantas veces fue utilizado para negar o poner en duda la humanidad del hombre americano, se reveló entonces como un producto cultural que enmascaraba elementos ideológicos.

La tarea que con más urgencia se presentaba a los filósofos de lo mexicano era la de superar el imperialismo cultural ejercido por Europa; había quedado bien claro que ni la humanidad ni la cultura existen abstractamente. La cultura y el humanismo europeos no debían considerarse sino como productos históricos muy particulares; su validez no debía ser aceptada acríticamente por los hombres latinoamericanos. Así los filósofos de lo mexicano resolvieron considerar a la filosofía como "reflexión nacional"; sólo ellos estaban en posibilidad de emprender una reflexión radical de este tipo; ellos estaban avocados a reconstruir la historia cultural mexicana utilizando categorías autóctonas apropiadas y a determinar los mecanismos que regían la dinámica cultural de un país latinoamericano. Para los filósofos de lo mexicano era necesario definir todo "lo nuestro", es decir, todo aquello que nacía de la historia de nuestra realidad nacional; "lo mexicano", en muy diversos niveles, constituyó el objeto de sus investigaciones.

Samuel Ramos, uno de los precursores, intenta un "ensayo de caracterología y de filosofía de la cultura"; se interesa por los elementos subjetivos de nuestros mecanismos culturales y realiza un análisis del ser psíquico del mexicano, apoyándose desde luego, en categorías históricas propias de nuestro pasado. Considera que es urgente la elaboración de una escala de valores autóctona, por medio de la cual se enjuicie

correctamente nuestra realidad y se superen así los problemas psicológicos ocasionados por la dependencia cultural. Propone una concepción de la filosofía como fuerza vital que debe colaborar en el desarrollo integral del hombre concreto; por ello la filosofía no debe restringirse al tratamiento de temas universales, ya teóricos o prácticos, sino que debe ser ante todo "instrumento para encontrar lo que es nuestro mundo y nuestra vida y la posición que tenemos en ese ambiente general" (Samuel Ramos, *Historia de la filosofía en México*. UNAM, 1943). Así, la filosofía es para Ramos una toma de conciencia de nuestra realidad histórico-cultural y ésta, a su vez, representa el punto de partida en la tarea creadora de los hombres latinoamericanos.

José Gaos hacía un llamado urgente a los filósofos mexicanos en el sentido de que colaborasen en la elaboración de una "Historia de las Ideas en México"; consideraba que sólo por medio de esta construcción podría superarse el colonialismo cultural. En su obra *En torno a la filosofía mexicana*, editada durante el año de 1952, Gaos propone algunos principios metodológicos necesarios para esta tarea y da los primeros pasos al intentar una definición del "espíritu de la filosofía nacional"; distingue las "importaciones desde dentro" de las "importaciones desde fuera"; define y justifica la filosofía hecha en México al determinar la temática que ha ocupado el interés de los filósofos mexicanos; intenta, por último, mostrar las adaptaciones aportativas realizadas en México.

Leopoldo Zea indica la necesidad de enjuiciar críticamente las pretensiones de universalidad de la cultura europea; resulta definitivo clarificar el desarrollo histórico

de las relaciones de dependencia que se han establecido con respecto de Europa. Advierte que la originalidad y la participación creadora, en lo relativo a la cultura, sólo nacen del enfrentamiento que se tiene con una realidad inmediata; ésta plantea una problemática universal y al mismo tiempo "propia", puesto que sólo pueden comprenderla y resolverla auténticamente aquellos hombres implicados y comprometidos en esa realidad inmediata. Para Zea, la humanidad del hombre latinoamericano quedará fuera de duda sólo cuando se logre determinar la situación, en diversos sentidos, de Latinoamérica dentro del contexto mundial. La filosofía, como "verdad circunstancial absoluta" y como saber de salvación, debe intentar el planteamiento de los caminos por los cuales nuestra vida cultural puede desarrollarse con independencia; debía intentarse la participación creadora en el desarrollo histórico de la cultura humana y la reivindicación consecuente de la humanidad del hombre latinoamericano.

Emilio Uranga sostiene un nuevo humanismo que no nace ya del mero estudio histórico de nuestra realidad nacional, sino que pretende fundamentarse en un análisis ontológico. Utilizando algunas categorías ontológicas del existencialismo, Uranga describe el *ser* del mexicano antes de pasar a la descripción del mexicano como hombre; el paradójico objeto de su investigación es "el mexicano como ser que no es hombre". La concepción del mexicano como hombre, que se fundamenta en el análisis ontológico, constituye un nuevo humanismo cuyo elemento definitorio es la "accidentalidad" y cuya oposición al substantialismo europeo es radical por tener un fundamento ontológico. Para Uranga, las

discusiones en torno a la humanidad del hombre latinoamericano y los problemas que en ellas se implican, sólo pueden ser superados a través de un planteamiento radical, esto es ontológico.

No podemos citar aquí a todos aquellos filósofos que participaron activamente en el desarrollo de la filosofía de lo mexicano. Sólo intentaremos enumerar a continuación los puntos de coincidencia que, a nuestro parecer, pueden definir los principios y propósitos de esta etapa de la filosofía en México: 1) Considerar a la filosofía como "saber de salvación" en tanto que orientadora de la vida cultural de nuestro país o considerar, al menos, que las investigaciones acerca de nuestra realidad nacional planteaban un compromiso histórico al filósofo en México, aun cuando este tipo de investigaciones no fuesen estrictamente

filosóficas; 2) considerar que la reflexión acerca de nuestra realidad nacional constituía el camino por el cual podía comprenderse la problemática universal de la filosofía; ésta siempre se había presentado abstractamente, importada en doctrinas completas que tenían el carácter de modas; por el conocimiento de los problemas de nuestra vida cultural, la filosofía en México podría dejar de ser imitación estéril de doctrinas importadas, para convertirse en un conjunto de problemas que, siendo universales, serían también nuestros; la problemática universal de la filosofía, presentada concretamente a través de la evolución cultural latinoamericana, podría ser enfrentada auténticamente por los filósofos mexicanos; 3) se intenta superar los círculos viciosos ocasionados por la dependencia cultural: la imitación esteril y acrítica



creaba y a la vez era producto de la auto-denigración; 4) búsqueda de un nuevo humanismo que reafirmara la humanidad del hombre americano frente a la "humanidad europea generalizada"; esto sólo podía lograrse en cuanto los americanos se enfrentaran a la problemática filosófica universal y respondieran a ella después de haber comprendido y revalorado su pasado; 5) búsqueda de la participación creadora en el desarrollo histórico de la cultura humana.

En resumen, creemos que la filosofía de lo mexicano fue una etapa de la filosofía en México que se constituyó como producto de un compromiso histórico asumido por algunos filósofos mexicanos; éstos intentaron poner las bases de la libertad y la autenticidad de nuestra vida cultural.

En la actualidad, lo que puede resultar sumamente discutible es el modo en que estos filósofos se comprometieron con la realidad nacional; resulta discutible que ese modo de comprometerse tenga posibilidades reales de transformar la vida cultural del país. Esta duda acerca de los planteamientos hechos por la filosofía de lo mexicano es quizá el fundamento de la indiferencia que, de manera tan generalizada, experimentan los alumnos hacia los temas propuestos por esta etapa de la filosofía en México.

Se ha convertido en lugar común el intrascendente argumento de que la filosofía de lo mexicano es, por principio, un absurdo; se afirma que, en rigor, no puede hablarse de una filosofía teñida de colores nacionales. Esta forma de enjuiciar a la filosofía de lo mexicano como escuela o doctrina filosófica constituye un error evi-

dente que en gran medida es producto de esa ausencia de diálogo que ya señalábamos; sin embargo, la superficialidad del argumento nos muestra, ante todo, la radical indiferencia y falta de interés que las nuevas generaciones experimentan hacia su pasado inmediato. No se ha entendido a la filosofía de lo mexicano como un particular periodo histórico de la filosofía en México ni se tiene interés en entenderla; no se ha intentado, por parte de los investigadores interesados, el planteamiento claro y amplio de los propósitos y logros de la filosofía de lo mexicano; no se ha revitalizado la problemática en torno al "sentido" actual de la actividad filosófica en nuestro país y, al parecer, esta circunstancia resulta perjudicial para la vida de nuestro Colegio.

Encontramos también una deficiencia bastante generalizada entre los textos de la filosofía de lo mexicano; nos referimos a la multicitada ausencia de rigor. No es difícil encontrar entre estos textos interpretaciones ilegítimas del historicismo y el existencialismo que tienen el propósito de fundamentar investigaciones que, pretenciosamente, buscan situarse en un nivel que no les corresponde. Muchos de quienes se han iniciado en el estudio de la filosofía de lo mexicano no han mantenido por mucho tiempo su interés y esto se explica, en gran medida, por la confusión inevitable que se sufre al intentar analizar algunos de esos textos oscuros y heterogéneos. Por ejemplo, el curso de "Filosofía en México", que se imparte desde que entró en vigor la reforma académica de 1966 a los alumnos de primer ingreso, ha puesto en contacto a éstos con algunas de las investiga-

ciones de la filosofía de lo mexicano; este primer encuentro ha sido en muchos casos desafortunado, lo que se debe, entre otras cosas, a las deficiencias propias de dichos textos.

La indiferencia hacia nuestro pasado filosófico, y la incomunicación que prevalece entre las generaciones filosóficas son fenómenos sumamente complejos, inscritos dentro de la problemática general que presenta el desarrollo de la cultura en México; la multiplicidad de las perspectivas posibles acerca de esta situación debe alentar la búsqueda de un planteamiento racional que encauce los esfuerzos por superarla.

La nueva actitud filosófica o la "filosofía científica"

El intento de hacer lo que se ha venido llamando "filosofía científica" se anuncia ya en la presentación *Dianoia* hecha por Eduardo Nicol; la filosofía alcanza un nuevo estilo: "el estilo propio de la investigación científica". El nacimiento de cierto profesionalismo, que implica el dominio de técnicas propias de la investigación filosófica, ha hecho posible esta nueva etapa de la filosofía en México que, distinguiéndose de las anteriores, se caracteriza por ser búsqueda de rigor y de sistema.

Más recientemente, durante el mes de enero de 1967, aparece el primer número de *Crítica* (Revista hispanoamericana de filosofía). El Comité de Dirección, formado por tres maestros de nuestro Colegio, señala en un breve prólogo el nacimiento de una nueva actitud filosófica en Hispanoamérica y define los propósitos de la revista en torno a este nuevo hecho. No se

trata, nos advierten, del advenimiento de otra doctrina filosófica novedosa, sino de una nueva actitud frente a la filosofía en la que ésta "deja de concebirse como aventura especulativa, para entenderse como análisis conceptual y como crítica". La nueva tendencia representa también una reacción en contra de la especulación metafísica y las filosofías de la *Weltanschauung*; rechaza todo intento de lograr originalidad filosófica mediante la construcción de "sistemas personales del mundo"; intenta distinguir, con rigor y claridad, la investigación filosófica de cualquier otro tipo de reflexiones colindantes. Encontramos finalmente la enumeración de los siguientes "rasgos positivos" que definen la mencionada actitud filosófica: "... una tendencia a preferir explicaciones con posibilidad de verificación que apelen a la descripción y al análisis; un intento de aplicar procedimientos más rigurosos en la investigación, elevándola a un nivel de mayor profesionalismo; una comprensión de la necesidad de ligar estrechamente la reflexión filosófica al estado actual de las ciencias, tanto exactas o naturales como históricas y sociales, que suele acompañarse de un interés creciente por su metodología; una aspiración, por último, a lograr mayor precisión y claridad en la argumentación y exposición filosóficas..."

Por ser características de este breve prólogo la claridad y la precisión, merece ser citado textualmente; creemos, sin embargo, que caben algunos comentarios marginales e intentaremos a través de éstos, acercarnos de nuevo al asunto primigenio: el sentido actual de la filosofía en México.

La nueva actitud filosófica, descrita con

bastante nitidez, no oculta en lo más mínimo a la doctrina que le da consistencia teórica; se trata, al parecer, de cierta concepción de la filosofía propia del empirismo lógico. Los autores del prólogo de *Crítica* señalan, como ya lo habíamos hecho notar, que en la nueva tendencia de la filosofía hispanoamericana puede reconocerse, más que el advenimiento de nuevas doctrinas, el nacimiento de un "modo distinto de encarar la labor filosófica". Es evidente, sin embargo, que cualquier modo de encarar el quehacer filosófico implica necesariamente una concepción teórica de lo que es la filosofía; la exposición clara y precisa de ésta resulta especialmente necesaria en el caso particular que consideramos, puesto que la nueva actitud filosófica pretende caracterizarse por su rigor científico. Una concepción de lo que es la filosofía o de lo que debe ser la actividad filosófica constituye, en definitiva, el pilar central de toda doctrina filosófica; en este caso parece evidente, aunque cabrían muchos matices, que la doctrina filosófica implicada en la definición de la nueva actitud es el empirismo lógico.

Las críticas que con mayor frecuencia se hacen a esta doctrina son críticas hechas "desde fuera", esto es, críticas externas; se consideran intolerables los límites que el positivismo lógico impone a la investigación filosófica. Sin embargo, la concepción de lo que es la filosofía, la determinación de aquellas investigaciones propiamente filosóficas, la distinción multiplicada que se establece entre "sabiduría" y "ciencia", y todos aquellos principios fundamentales de la filosofía analítica parecen disfrutar de una coherencia inter-

na sólida e irrefutable. La crítica externa resulta, en gran medida, obvia e intrascendente si juzgamos desde la perspectiva teórica de la doctrina considerada: los problemas se reducen a la alternativa de aceptar o rechazar un conjunto de definiciones rigurosamente establecidas. Por otra parte, creemos necesario hacer notar que las críticas externas pueden resultar fructíferas para la realización práctica de una escuela filosófica animada teóricamente por el empirismo lógico o la filosofía analítica.

La comprensión teórica de una nueva doctrina, de la que sólo disfrutaban un número reducido de personas, no conduce necesariamente a la constitución práctica de una escuela filosófica; si los hombres concretos que trabajan por constituir ésta no tienen conciencia clara del sentido histórico y humano de su labor, difícilmente podrá lograrse el éxito. Una tradición filosófica viva sólo puede existir cuando varias generaciones comprenden el muy particular sentido histórico y humano que tiene su tarea.

La asimilación de este muy particular sentido que tiene nuestra labor, no puede lograrse si no se conocen ampliamente las condiciones reales que ofrece nuestro país y nuestro mundo. Si se hace un planteamiento general, es válido afirmar que nosotros, habitantes de un país latinoamericano, intentamos hacer filosofía científica porque creemos, de acuerdo con la "sabiduría" de nuestro tiempo, que la ciencia es uno de los más altos logros de la cultura humana; intentamos contribuir científicamente en el desarrollo de la cultura humana y reivindicar, al mismo tiempo, nuestra humanidad.

Por ahora resultan bastante discutibles las posibilidades de éxito y las conveniencias del actual intento de crear una escuela filosófica animada por el empirismo lógico: el conocimiento amplio, quizá poco riguroso, de las condiciones reales que ofrece nuestro país y nuestro mundo, no parece respaldar las esperanzas de aquellos que están empeñados en esta tarea; inclusive parece que la "sabiduría" de nuestro tiempo —necesariamente occidental—, ha producido paulatinamente un complejo de obstáculos irracionales que ya no pueden superarse aduciendo criterios lógicos. Quizá el compromiso histórico de los actuales estudiantes de filosofía en México no puede reducirse a un compromiso estrictamente filosófico, por más valioso que éste parezca; quizá no ha llegado aún el tiempo de construir.

Dos de los maestros que constituyen el mencionado Consejo de Dirección de la revista *Crítica* participaron, durante el mes de agosto de 1967, en una mesa redonda que tuvo como propósito el establecer un debate en torno al sentido actual de la filosofía en México. Alejandro Rossi señalaba, entre otras cosas, que la nueva concepción de la actividad filosófica no representa el abandono definitivo de ciertos temas que han preocupado a muchos filósofos mexicanos. Se trata sólo de lograr el dominio de las técnicas científicas correspondientes, ya que sólo de esta manera pueden lograrse planteamientos válidos y rigurosos de cualquier tema. La exagerada insistencia en el elemento técnico de la filosofía no representa sino una medida de precaución frente a la radical pobreza técnica de nuestro pasado filosófico. Por otra parte, Rossi

destaca el importante papel que la filosofía, como "instrumento de crítica", puede desempeñar en la solución de problemas que nos conciernen vitalmente; sin embargo considera que, por ahora, el sentido de la filosofía en México se constituye por el intento de distinguir clara y rigurosamente entre filosofía y no-filosofía. "Es necesario, pues, que con calma y con pasión, con entusiasmo y fervor filosóficos, nos empeñemos —ésta es la tarea del momento— en prepararnos debidamente en el manejo del instrumental filosófico, . . . debemos esforzarnos para que la nobleza ideológica vaya acompañada de un entrenamiento técnico que la haga eficaz."

Luis Villoro, integrante también del citado Consejo de Dirección, hizo notar en su intervención otros asuntos que nos interesa mencionar aquí. El nuevo modo de encarar la actividad filosófica no puede considerarse como ruptura de la tradición nacional, ni como adopción imitativa de una moda filosófica; esto no puede sostenerse, afirma Villoro, primero porque, en rigor, no existe tradición filosófica en México y segundo, porque no puede ser imitativa una reflexión crítica, profunda y científica. La imitación y la originalidad, en lo que se refiere a la filosofía, no pueden ya determinarse aduciendo la presencia o la ausencia de peculiaridades nacionales, sino considerando la hondura y el rigor de la reflexión científica acerca de los problemas propios de la filosofía. Para Villoro, la llamada filosofía de lo mexicano no puede considerarse como escuela filosófica puesto que "no dio respuesta a las cuestiones fundamentales de la filosofía, ni pretendió hacerlo". La indiferencia que

han experimentado varias generaciones hacia los viejos maestros de la filosofía en México y la consecuente ausencia de escuelas filosóficas, se explican, según afirma Villoro, por la notoria falta de rigor que es característica de la filosofía hecha en México; esto nos indica, concluye Villoro, que sólo cuando hayamos conquistado el nivel científico en filosofía, habremos fundado una auténtica escuela. Así pues, el sentido actual de la actividad filosófica en nuestro país consiste en una "saludable renuncia"; "renuncia a la vanidad de los sistemas personales y a la vacuidad de las concepciones confusas".

Resulta obvio que una escuela no puede constituirse en un periodo muy breve, y esto es doblemente cierto cuando nos referimos a una escuela filosófica. La preparación técnica es ardua y las limitaciones idiomáticas y bibliográficas son evidentes; por otra parte, la disciplina científica no es muy común entre los alumnos puesto que sus inquietudes son muy diversas. Son muchas las dificultades que deben superarse, sin embargo, creemos que la tarea resultaría más sencilla si se prestara mayor atención a los problemas concretos que ofrece nuestra circunstancia. El planteamiento riguroso de las posibilidades reales del quehacer filosófico y la polémica viva en torno al sentido actual de la filosofía en México podrían coadyuvar, eficazmente, en la tarea de constituir una escuela de filosofía científica. Los beneficios de esta realización son indiscutibles y, aun en el caso probable de que no se lograra este objetivo particular, el diálogo y la polémica crearían nuevas posibilidades, sólidas aun-

que quizá menos rigurosas, para el desarrollo de la filosofía en México.

Aclaración final

Las notorias dificultades que se presentan cuando se intenta localizar los posibles beneficios que la filosofía de lo mexicano ha aportado en el desarrollo de la filosofía en nuestro país, y las no menos obscuras posibilidades de realización con que cuenta el positivismo lógico, bien podrían llevarnos a dudar de los planteamientos que hasta ahora se han hecho en torno al sentido actual de la filosofía en México.

Los alumnos del Colegio de Filosofía y, en general, todos los universitarios, parecen mostrar un interés creciente por la actividad política; ésta se caracteriza por ser irreflexiva precisamente porque en ella se modifican, de manera intuitiva y radical, los planteamientos fundamentales de todos aquellos problemas que afectan al país.

Entre los alumnos de nuestro Colegio son pocos aquellos que, comprometidos en la tarea de constituir una escuela filosófica, se preparan seriamente en el ejercicio del instrumental necesario. El dominio de la técnica requiere de una dedicación constante y disciplinada; para la gran mayoría de los alumnos resulta prácticamente imposible el desarrollar este absorbente ejercicio, dado que las condiciones materiales con las que tropieza y la consecuente diversidad de sus intereses, no le permiten disfrutar de la concentración y el tiempo requeridos.

La ausencia de un compromiso claramente definido, característica bastante co-

mún entre las diversas actitudes adoptadas por los alumnos, parece obedecer a cierto principio general más o menos reconocido: el desempeño de una actividad cultural especializada no puede ni debe considerarse más urgente que la acción política encaminada a transformar nuestra sociedad actual. Al parecer, el compromiso constructivo que se asume cuando se desempeña metódicamente una actividad intelectual especializada, no puede darse aún en nuestro país; esto resulta especialmente cierto para aquellas disciplinas que, como la filosofía, requieren para su ejercicio del dominio de un instrumental bastante complejo.

Los planteamientos, tan poco respetados, de la filosofía de lo mexicano y los recientes intentos de crear una auténtica escuela filosófica, no parecen tener mucha influencia en el complejo desarrollo de nuestra Facultad; la reflexión filosófica, rigurosa y constante, volverá a llegar históricamente tarde, pues en la actualidad todos los jóvenes parecen estar de acuerdo, y de hecho lo están, en que aún hay mucho por destruir.

Quizá el compromiso auténtico de los actuales estudiantes de filosofía lo constituye la tarea de contribuir, de manera paradójicamente irreflexiva, en la transformación radical de nuestra sociedad. Por otra parte, este compromiso se inscribe dentro de un mundo constantemente convulsionado por luchas cada vez más irracionales.

Es evidente que los intentos de constituir en México una auténtica escuela filosófica deben llevarse adelante, pero es también necesario que en ellos se hagan

planteamientos amplios acerca del "sentido" del quehacer intelectual en nuestro país; de otra manera es probable que todo lo construido se reduzca posteriormente a ruinas irre recuperables.

Las circunstancias por las que atraviesa Latinoamérica duplican el trabajo de todos aquellos que, con inteligencia, están empeñados en desarrollar la filosofía en México; la constitución práctica de una escuela teóricamente definida parece una labor sumamente ardua.

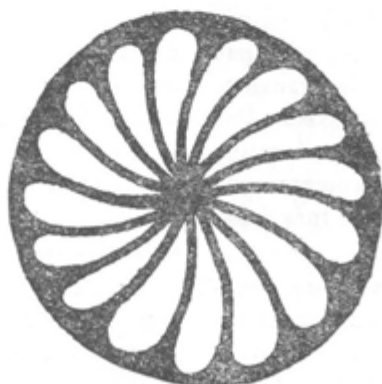
La reflexión sobre nuestra realidad inmediata y la reflexión estrictamente teórica se entrelazan cada vez con mayor complejidad y, en cierto sentido, parecen constituir una disyuntiva, tal como lo señalaba Abelardo Villegas en su intervención, durante la mesa redonda antes citada. Se vuelve urgente y necesario el planteamiento, riguroso y desapasionado, de las relaciones existentes entre estos dos tipos de reflexión. Las reflexiones acerca de nuestra realidad nacional ya no se llevan a cabo mediante los planteamientos hechos por los filósofos de lo mexicano; las reflexiones teóricas se han hecho más técnicas y rigurosas; la situación de Latinoamérica con respecto al mundo actual varía constantemente; en definitiva, todos los factores del problema son nuevos y es por ello que los planteamientos en torno al sentido actual de la filosofía en México deben ser igualmente renovadores. Los alumnos no pueden interesarse en polémicas caducas que en nada se relacionan con los problemas concretos de nuestro mundo.

Actualmente, los alumnos ya no muestran el menor interés por la filosofía entendida como "expresión histórica de un pueblo" —así lo señalaba Villoro en su

intervención citada—, pero su creciente búsqueda de universalidad no se manifiesta precisamente en la actividad filosófica rigurosa y científica. La universalidad se intenta conquistar, principalmente, a través de la práctica política, y si bien ésta puede parecer desorganizada y aventurera, es evidente que se trata de una fuerza creciente que no puede ignorarse por parecer irreflexiva.

Es tiempo de distinguir entre filosofía y no filosofía, es tiempo de la reflexión crí-

tica, técnica y profunda, es tiempo de comprender amplia y rigurosamente el sentido actual de la filosofía en México, pero es tiempo también, y esto debe incluirse en lo anterior, de comprender que las actitudes adoptadas por los estudiantes, muchas veces ignoradas por parecer irreflexivas, deben integrarse racionalmente a un planteamiento más completo y efectivo acerca de la situación por la que atraviesa el quehacer filosófico en nuestro país.



LOS MONSTRUOS SAGRADOS DEL CUENTO MEXICANO

José Agustín

Durante una época, afortunadamente superada, la onda de rigor en México era la literatura de extensión reducida. Por supuesto, existían novelas de importancia vital pero la moda era escribir cuentos (o textos o relatos o escritos de extensión menor a treinta cuartillas). Vicente Leñero, Carlos Fuentes, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, José Emilio Pacheco, Juan Tovar, Ulises Carrión, René Avilés, Inés Arredondo, Gerardo de la Torre, Gustavo Sáinz, Tomás Mojarro, Parménides García Saldaña; todos ellos escritores muy o relativamente recientes, empezaron su carrera literaria escribiendo cuentos. Ahora no: los escritores jóvenes se inician en la novela y nos encontramos ante el hecho de que el género cuento tiene que redescubrirse, vigorizarse y ponerse al día (cf.: *Inventando que sueño*) porque, se quiera o no, el cuento sigue dominado por las obras de tres escritores de primera línea y de edad madura: Juan Rulfo, Juan José Arreola y José Revueltas.

Emmanuel Carballo en su *Cuento mexicano del siglo XX*, única antología vigente aún, incluye a cincuenta y siete cuentistas nacidos entre 1881 y 1941. La cifra es bastante considerable, aunque el mismo Carballo en siguiente antología, preparada para Alianza Editorial, incluya muchos menos cuentistas. Y si bien hay que considerar como importantes en el género a Carlos Fuentes, a Efrén Hernández, a Julio Torri, a Elena Garro, a José de la Colina y a Juan Tovar, sigo creyendo que el gran cuento hecho en este país se halla representado por Rulfo, Arreola y Revueltas. Mis razones para sustentar este juicio son el motivo de la perorata que ojalá alguien siga leyendo todavía. Estas razones son, por supuesto, muy discutibles, muy personales, y principalmente, muy parciales: yo ni soy crítico ni quiero pontificar ni imponer criterios. Además, me gusta mucho escribir cuentos y sostengo una serie de teorías que en nada corres-

ponden a las de Rulfo, Arreola y Revueltas. Y por último, he profundizado en la obra de estos autores muy a mi modo y a muy caótico entender.

Después de esta casi bíblica lavada de manos quiero fundamentar por qué los maestros mencionados son los más significativos en el relato: primero, porque corresponden a técnicas absolutamente distintas y a sensibilidades diferentes; segundo, porque su visión del mundo (consciente o inconsciente) parte de premisas y de contextos que no se relacionan entre sí; tercero, porque los tres han hecho escuela y a su influencia, en veces nefastona, se debe que innumerables escritores jóvenes se pierdan en terrenos que ni entienden, ni les corresponden y que nunca llegarán a manejar como los maestros en cuestión. Mientras que Elena Garro tiene un cuento magistral, *La culpa es de los tlaxcaltecas*, el resto de su producción no llega a ese nivel de calidad, aunque se acerque mucho. Lo mismo puede afirmarse de Torri, de Tovar y de De la Colina. En los cuentos de Arreola, Rulfo y Revueltas hay una unidad cualitativa que va desde sus primeras narraciones hasta las más recientes. Claro que se puede decir tal cuento me gusta más que tal otro, o tal es más importante, o tal está mejor escrito; pero la cuestión es que en sus libros hay de todo y todo de extraordinaria importancia, aunque las fuentes y las temáticas sean radicalmente distintas.

De los tres, José Revueltas (Durango, Durango, 1914) me parece el más completo. De hecho, con Julio Cortázar, lo considero el mejor cuentista viviente en Latinoamérica. Ha publicado dos libros de relatos: *Dios en la tierra*, *Dormir en tierra* y debe estar por salir otro que reúna cuentos como *La sinfonía pastoral*, *Cama 11* y *Resurrección sin vida*: desde 1962 han venido apareciendo en revistas literarias.

Mientras que a través de todas sus novelas puede afirmarse que Revueltas es desigual, en los cuentos hay que afirmar lo contrario. Su manejo de este género literario es excepcional: todos poseen un extraordinario apego a su contexto, ofrecen la atmósfera debida, tienen anécdotas redondas y personajes siempre bien dibujados; cuando, en un cuento, Revueltas hace un juego de ideas casi nunca divaga y sí enriquece el contenido. Sus cuentos son multidimensionales, completos, desprovistos de obviedades, con todo tipo de matices, con una gran riqueza imaginativa en los temas, con belleza de lenguaje, ya sea a través de la morosidad y el ritmo lento, o de la crudeza y la violencia en el idioma. Pero lo principal, al menos para mí, es que Revueltas Cuentista obtiene el mejor realismo posible, ya que no es un reflejo balín de la realidad sino que están equilibrados los dos polos, las dos contradicciones que mueven a todo arte: la catalización consciente y lúcida, con una concepción ideológica, de la realidad; y la evocación, el misterio (la inspiración para decirlo a lo buey) y todo el fuego emotivo: sí, como dice Marx, hay un momento en que la resolución de dos contradicciones disímiles no es la síntesis, sino la continuación de la contradic-

ción (o sea, reflejo de la realidad y emoción evocativa), Revueltas es un gran escritor porque en sus cuentos continúa las contradicciones motoras y las equilibra.

Esto puede apreciarse en un hecho fundamental: no hay relato de Revueltas que sea panfletario o que sea desboque de inspiración sin conciencia, sino todo lo contrario: se acerca a la confrontación de personajes con temas poco obvios, nada esquemáticos, y siempre muy complejos pero muy vivos: por eso no importa que haya largas partes, cuentos enteros, construidas a través de apreciaciones subjetivas, de ritmo difícil o de imágenes complicadas. Es directo cuando su contexto le exige la comunicación sin barreras, pero nunca es directo al punto de ser pobre. Es oscuro cuando resulta necesario, pero jamás hasta el extremo de llegar a la intelectualización y al menosprecio del lector: a fin de cuentas es el que debe terminar, o continuar, el acto creativo que inicia el escritor y que, con la técnica que desee, nunca llega a culminar. En Revueltas sucede que, en sus novelas, tiende a cerrar ese acto creativo, a dejarse llevar por sus ansias didácticas; pero en sus cuentos eso nunca sucede.

Todo lo anterior puede comprobarse en *Dios en la tierra*, *El quebranto*, *Verde es el color de la esperanza*, *La acusación divina* (de *Dios en la tierra*), en *La palabra sagrada*, *La hermana enemiga* y *Dormir en tierra* (de *Dormir en tierra*), y en *La sinfonía pastoral*.

En orden de preferencia, sigo con Juan José Arreola (Ciudad Guzmán, good ol' Zapotlán, Jalisco, 1918). Arreola publicó *Varia invención* y *Confabulario*, que reunió después en su *Confabulario total*. Aparte de *La feria*, esto es todo lo que ha escrito y todo mundo se inquieta, se preocupa, porque desearía que Arreola escribiese algo que refrende sus logros anteriores y no se quede, como Rulfo, en escritor de dos libros. Aunque el maestro asegura que se halla por publicar diversos volúmenes nada aparece hasta la fecha, ni siquiera sus memorias-collage *Memoria y olvido*, de los cuales muchos conocemos partes extraordinarias.

Pero con su *Confabulario total* basta para considerar a Juan José Arreola como uno de los cuentistas más importantes que existen en Latinoamérica. Y aunque prefiera manejar la prosa en pequeños textos ("yo esculpo la prosa", asegura, aunque no falta quien haga el chiste: "Él escupe la prosa") en los cuales muestra fundamentalmente una ideología muy peculiar, mezcla de distintas, pero muy sinceras, observaciones, también se le reconoce una capacidad inmejorable para narrar simple y llanamente, con fuerza y emotividad. Sin embargo, a mi juicio, su importancia fundamental radica en haber sido el primero que con gran talento y dominio total de la forma introdujo en nuestra literatura la imaginación desbordante y la realidad vista a través de construcciones hermosas, de alegorías, fábulas y metáforas, de temática muy compleja, sin concesiones, de una ironía muy fina y de un lenguaje acorde con esa sensibilidad casi esotérica,

culta y sin duda profunda: el realismo fantástico, como le llama Carballo. Por primera vez conocimos a un escritor preparado, malicioso, inteligentísimo, que ansiara trascender el localismo para alcanzar una completa universalidad.

En un medio reducido, chovinista y miope como el de México a principio de los años cincuenta, Arreola es de vital importancia, pues dio a conocer otros caminos: los de Proust, Kafka, Rimbaud, Schwob. Arreola representa en nuestra literatura la prosa manejada como poesía pero sin utilizar elementos poéticos (y conste que Arreola es mucho mejor poeta que Torres Bodet, Octavio Paz y muchos otros burócratas de la poesía); la prosa con la vitalidad y la presencia de las formas dramáticas; la prosa con magia, con tintes de humorismo e ironía que hacen temblar las actitudes siniestras de nuestro mundo y nuestra época. Es mentira que Arreola sea puro artífice y pura lucubración de lenguaje: es más, si nos pusiéramos en plan pesado a analizar filológicamente sus textos, encontraríamos innumerables defectos y construcciones culteranas, galicistas; pero nada de eso importa porque su literatura es auténtica, sincera y profunda; y las armas que utiliza para desplegarla van parejas y equilibradas; además, sí refleja una posición ideológica vital y contradictoria: la de un hombre-palabra que ha venido para ver el primer escritor-show, que como cantante, se somete a las pasiones del público en sus presentaciones personales, ya sea para leer, declamar o para improvisar.

Del *Confabulario total* me parecen sensacionales muchos textos, pero aúllo de entusiasmo con *Homenaje a Otto Weininger*, *El guardaguñas*, *Anuncio*, *Una mujer amaestrada*, *Post scriptum* y *Parábola del trueque*.

Los cuentos de Juan Rulfo (Sayula, Jalisco, 1918), reunidos en *El llano en llamas* me parecen sumamente importantes aunque no me gusten gran cosa, salvo "Luvina", "El hombre", "Macario" y "La cuesta de las comadres". Y me parecen importantísimos porque cierran con maestría la tendencia de los escritores mexicanos a escribir sobre temas bucólicos y de manejar el lenguaje coloquial del campo por puro gusto. Rulfo sí lo maneja con precisión y le agrega dignidad. Después de Juan Rulfo hay que ponerse a pensar mucho en escribir un cuento sobre campesinos: habría que ir más adelante que él y hasta el momento nadie lo ha logrado, ni Mojarro, ni Valadés, ni Navarrete, ni Vargas Pardo. Eso no quiere decir que ya no se pueda ni se deba escribir sobre el campo mexicano, sino que al hacerlo habrá que buscar un nuevo enfoque que corresponda al mismo desarrollo económico del país: México ha dejado de ser un país sostenido en su agricultura y empieza a tener un proceso de alta industrialización. La única posibilidad estibaría en meterse en los personajes y no en los escenarios, pero en gran medida es lo que hizo Rulfo y por lo que valen sus relatos. Si sus personajes viven en pueblecitos o son perseguidos por los llanos en llamas, no es tan importante como el hecho de que esos personajes tengan una

serie de preocupaciones y de percepciones oscuras y terribles. "La cuesta de las comadres" no vale tanto porque muestre a un asesino de caudillos, sino porque refleja un trasfondo de crueldad y frialdad casi demoniaca.

Ahora bien, Juan Rulfo es un estupendo narrador lineal (por eso prefiero mil veces sus cuentos a *Pedro Páramo*): sabe inyectar pasión, fuerza y vitalidad. Que pueda ser faulkneriano me tiene sin cuidado: en todo caso coincide con Faulkner en esa visión desoladora y en esa sonrisa amarga que priva en sus narraciones. El Rulfo de "Anacleto Morones", o sea el Rulfo en apariencia más chispeante, me interesa poco.

En sus cuentos, Juan Rulfo nos mostró un dominio ejemplar de sus armas literarias, una verdadera malicia (no me refiero al sentido peyorativo) en su oficio, una gran facilidad para narrar y mucha, mucha, vitalidad. En su única novela, por el contrario, lo siento deshilvanado, en veces incoherente, caótico, aunque se sientan las virtudes citadas ya. Mientras que en sus cuentos Rulfo estructura con precisión, en su novela su estructura no tiene orden ni concierto. Por estas razones lo prefiero como cuentista, al igual que a Revueltas y a Arreola.

Es fascinante observar que el último libro de estos tres autores se publicó en 1961 y que desde entonces nadie ha podido superarlos en ese género, ni siquiera Carlos Fuentes con sus brillantes relatos de *Cantar de ciegos*, ni Elena Garro con *Un bogar sólido* ni De la Colina con *La lucha con la pantera*. Entiendo que actualmente la novela ofrezca mayores tentaciones porque se publica con más facilidad y porque ofrece más posibilidades de desarrollo experimental, pero de cualquier forma hay que volver al relato para hacerlo caminar al parejo de la novela y para no tener una literatura que en momentos es de cuentista y luego de novelistas: sino que en ella brille el cuento y la novela y el teatro y el ensayo y la poesía; es decir, que entremos de lleno y sin titubeos en la madurez literaria.

LA QUERRELLA DE LAS GENERACIONES EN EL TEATRO MEXICANO

Wilberto Cantón

1. Hacia 1920, México abría optimistas perspectivas para el esfuerzo y la actividad de sus ciudadanos. Después de diez años de luchas casi ininterrumpidas, primero contra el gobierno de Porfirio Díaz, después contra la tiranía de Victoriano Huerta, más tarde por la rivalidad de las distintas facciones que ambicionaban el poder, México iniciaba el tercer decenio del siglo con una nueva estructura política, derivada de la Constitución promulgada en 1917; y ante la posibilidad de una conciliación de los caudillos sobrevivientes para consolidar las conquistas sociales obtenidas y mantenerse en pie de lucha para lograr otras, en tal forma que la estabilidad no estancara el progreso del país.

La Revolución pudo así "bajarse del caballo" y pensar en problemas de mayor trascendencia que la simple pugna de sus líderes. Uno de esos problemas fue el de la educación y la cultura superior, temas por los que aparentemente nadie se había inquietado. La Revolución Mexicana careció de un ideólogo que le diera coherencia y sentido; fue más que nada la explosión del pueblo incapaz de soportar por más tiempo la injusta situación que prevalecía en el país. A posteriori, algunos pensadores,

ninguno de los cuales alcanzó grandes vuelos teóricos ni ocupó puestos dirigentes de máxima responsabilidad, trataron de imponerle fórmulas o encontrar explicaciones derivadas de las filosofías revolucionarias que se discutían en el mundo —marxismo y anarquismo, principalmente— sin conseguirlo más que en muy modesta forma.

Pero si no hubo un ideólogo que la orientara, sí contó con varios intelectuales que hicieron aportaciones valiosas; y entre ellos, en forma destacada, el filósofo José Vasconcelos, a quien mucho debe la cultura nacional no sólo por el nuevo impulso mesiánico que dio a la educación —resucitando ciertas ideas de Justo Sierra y enriqueciéndolas con las suyas propias, que eran de tan largo alcance que han llegado a nuestros días— sino también por haber restablecido el prestigio de la obra artística e intelectual, al devolver su rango a la Universidad Nacional y proteger a numerosos pintores, poetas y escritores.

Es el momento en que hace irrupción el muralismo mexicano: Diego Rivera pinta en el Anfiteatro Bolívar, en Chapingo, en la Secretaría de Educación; José Clemente Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria. Aparecen en caudalosas ediciones

populares las principales obras de Platón, Plotino, Dante, los trágicos griegos. Nuevas revistas incorporan a México al movimiento intelectual internacional. La poesía congrega grandes multitudes en torno a una intérprete excepcional: Berta Singerman. Después del fenómeno único que representa Ramón López Velarde, los jóvenes exploran nuevas formas y pronto surgirán los "estridentistas" que han de luchar hasta sucumbir frente a los "contemporáneos". Se construye el primer gran Estadio y numerosos campos deportivos y escenarios al aire libre para vivificar el aliento del deporte y los cantos y danzas populares.

En cuanto al teatro —que no escapaba a las preocupaciones de Vasconcelos, como es notorio por el hecho de que él mismo haya escrito tres obras, una de carácter filosófico: *Prometeo vencedor* (1920) que dramatiza su concepción del "monismo estético"; una comedia poco lograda: *La mancornadora* (1936) y otra de aspiraciones sociales frustrada por su debilidad técnica y su sensiblería melodramática: *Los robachicos* (1946) el "Maestro de la Juventud" le dio gran importancia dentro de los programas educativos, sentando las bases del teatro infantil y popular; y aun influyó indirectamente con hechos como el de haber invitado a actuar en México a Camila Quiroga, cuya compañía mostró a los jóvenes la posibilidad de crear un repertorio teatral escrito por mexicanos, con temas de psicología y lenguaje mexicanos, tal como existía uno argentino, con esas características; y hasta —circunstancia anecdótica, pero importante— hablado según la fonética del país, y no imitando

viciosamente la española, que se había perpetuado en la escena mexicana.

2. Alentados por situación tan halagüeña para la cultura nacional, bajo tantos y tan diversos estímulos, los dramaturgos mexicanos decidieron aceptar la responsabilidad que les incumbía como creadores del Teatro Nacional. Hasta entonces, en los cuatro siglos precedentes y en los años que habían corrido del actual, sólo podían citarse a algunos dramaturgos que, como antorchas demasiado lejanas entre sí, no llegaban a iluminar la densa obscuridad que constituye la historia de nuestro teatro: Juan Ruiz de Alarcón (¡tan discutiblemente mexicano!), Sor Juana Inés de la Cruz, Manuel Eduardo de Gorostiza, Fernando Calderón, Ignacio Rodríguez Galván, José Peón Contreras, Federico Gamboa, Marcelino Dávalos: los demás eran malos aficionados o escritores de otros géneros —poetas o novelistas— que eventualmente se aventuraban a las tablas para cortar en ellas la flor de un efímero triunfo o herirse con la espina de algún amargo fracaso.

Un Teatro Nacional digno de tal nombre reclamaba el esfuerzo sistemático de un grupo numeroso de escritores que con sentido profesional entregaran lo mejor de su talento creativo a la escena, integrando un frente común que, al armonizar las diferencias que entre ellos existieran —y que vendrían a aportar los matices necesarios para enriquecer el conjunto— se lanzara a la empresa más difícil, arriesgada e indispensable: la conquista del público.

Esta tarea histórica fue la que asumió el grupo que a sí mismo se llamó "de los 7 autores", porque tal fue el número de

los que iniciaron el movimiento, en el que a la postre participarían muchos más, llegados hasta él para sumar sus fuerzas y renovar sus fórmulas; y para continuar bajo nuevas divisas —la de “La Comedia Mexicana”, principalmente— el mismo claro y loable empeño.

Antes de “los 7” habían existido algunos autores respetables como los mencionados antes; compañías y comediantes dignos, empeñosos y en algunos casos hasta ilustres; y locales amplios, lujosos y bien acondicionados, sólidamente contruidos en el siglo XIX; pero el público no vigorizaba con su presencia la débil planta de nuestro teatro que, crecida en invernadero, regada por los pocos que en ella se interesaban, era incapaz de crecer y dar rápidos frutos: el aire libre y el sol del público era lo que le faltaba y lo que “los 7” salieron a buscar.

3. ¿Tan importante es el público? —se preguntarán algunos que, observando el fenómeno teatral desde el exterior, lleguen a considerarlo sólo un género literario o un producto estético que obtiene su plenitud en el goce de quien lo produce; pues bien: tan importante es— aunque alguien pretenda negarlo por “pose” o por seguir alguna moda, tan pasajera como todas... Tan importante es que sin el público no existe el teatro.

El escritor escribe su obra en la soledad; pero si la forma que elige al escribirla es la teatral está suponiendo ya la existencia de un público que la contemplará convertida en espectáculo; al pensar su obra como teatro, está pensando ya en los actores que han de interpretarla, en la escenografía delante de la cual se representará, en las luces, en el vestuario y —en forma inevi-

table— en el público. Que este último, indispensable elemento sólo flote en la conciencia del creador y éste no supedita a él las condiciones de su propia creación, no significa de ninguna manera que lo ignore en el sentido de no destinar su esfuerzo a ese ser múltiple, sumario, colectivo, que es el público teatral: si así fuera, adoptaría otra forma literaria más apta para lograr la comunión, no con el público de heterogénea composición e intereses que asistirá a las representaciones, sino con un solo hombre cuyo gusto se adivina, cuya sensibilidad se presiente, cuya soledad se comparte: el lector.

Los actores, bajo la supervisión del director, ensayan en un teatro vacío, procuran asimilar sus personajes, descubrir los matices psicológicos y fonéticos que mejor los expresen, sacar a luz las más recónditas intenciones del autor; pero ningún ensayo, por completo que sea, ni siquiera el último que puede realizarse con todos los elementos exteriores (escenografía, utilería, luces, vestuario), alcanza a ser verdadero teatro, porque le falta un elemento indispensable: el público que da credulidad o la niega a lo que acontece en la escena, que con su presencia logra integrar todos los elementos antes aislados y provisionales (desde el texto hasta la tramoya) en un todo único, definitivo.

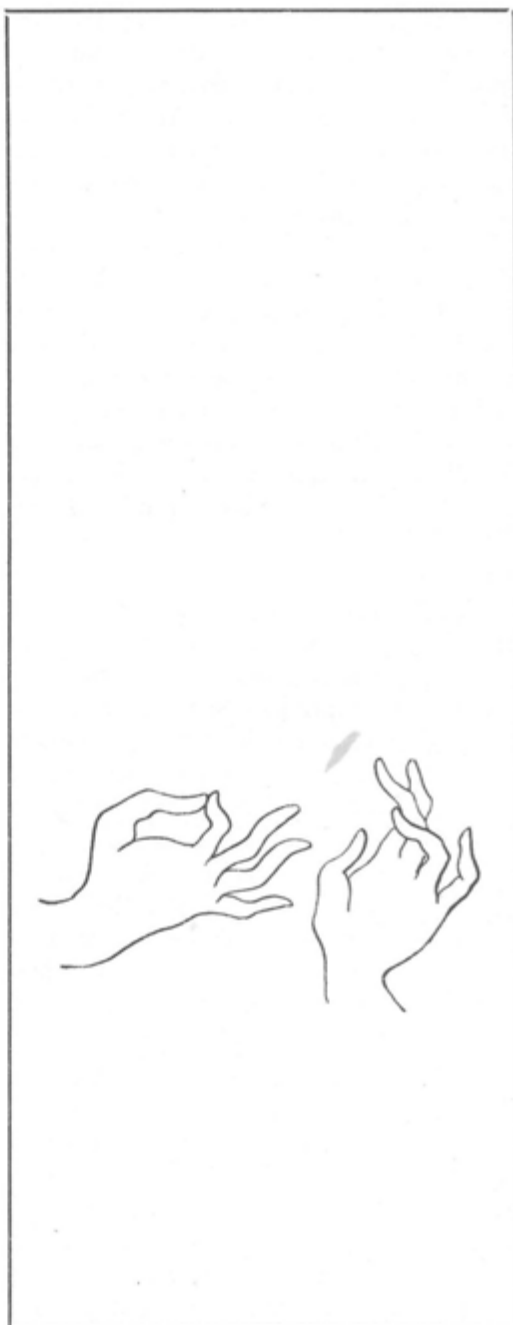
“El teatro —dice el gran teórico Henri Gouhier— está hecho para el público. Se pueden suprimir el tablado, los decorados, los muebles; no es posible prescindir del público. Es necesario escribir para él.” Y otro notable pensador, Pierre-Aimé Touchard, agrega: “Que un autor tenga algo que decir y que lo diga sinceramente no

basta para justificar el nacimiento de una obra dramática: lo que la justifica es que el público tenga algo que oír.”

La necesidad del público —que de tan elemental ni siquiera debería discutirse— está ligada con el éxito. Jovet decía que “en el teatro no hay problemas; sólo hay un problema: el éxito. Sin éxito no hay teatro”. El éxito consiste, por esencia, en que los espectadores acudan al teatro, porque la obra presente características que los atraigan. ¿Cuáles son esas características? Nadie ha podido definirlas. “Tener éxito en el teatro —dice Castagnino— es tan difícil como en la vida.” Una obra que leída pareció efectiva, fracasa en las tablas; se equivocan los empresarios, se equivocan los críticos, se equivocan los directores. El hecho más frecuente es ver que alguien, a quien se considera muy capacitado por su cultura o por su “olfato” para esas cosas, se engaña lamentablemente y lo que proyectó como un éxito resulte a la postre un fracaso.

Podría decirse que un autor tiene éxito porque en cierto momento su sensibilidad coincide con la del público (o con la de cierto sector, lo bastante numeroso como para crear un éxito) de donde podría deducirse el parafrástico aforismo de que “cada público tiene el teatro que se merece”; pero con mucha frecuencia vemos autores que, después de triunfar con una pieza, fracasan con las siguientes. ¿Cambió su propia sensibilidad o la del público para el que escribe?

Si las causas del éxito son muy difíciles de explicar, las del fracaso lo son igualmente —si hacemos a un lado las piezas obviamente inferiores en su calidad litera-



ria o técnica. Sin embargo, muy frecuentemente los fracasos pueden atribuirse a que el autor se siente colocado por encima del público, sea por considerar que los gustos e inclinaciones de éste son despreciables (de donde se deriva la absurda pretensión de escribir para el futuro o para públicos extranjeros, más cultos que aquel al que el mismo dramaturgo pertenece); sea por tener la pretensión, igualmente ridícula, de que conoce con precisión esos gustos e inclinaciones y sabe cómo complacerlos (es el caso de los autores que se consideran dueños de un oficio seguro e infalible, pero que al repetir los golpes teatrales, el estilo y las fórmulas de sus obras triunfadoras, no hacen sino fracasar).

El éxito teatral es por esencia un éxito artístico; pero en nuestro tiempo y en nuestros países es también un éxito pecuniario. No siempre ha sido así, desde luego: los trágicos griegos o los autores que en la Edad Media o en el alba del Renacimiento escribían "autos" y "misterios", no tenían que preocuparse por saber cuántos espectadores llegaban a la taquilla —como parece que tampoco han de hacerlo actualmente los dramaturgos de los países socialistas. Pero en México —y en todo país capitalista, subdesarrollado o no— el triunfo teatral acarrea el económico.

Una obra produce dinero al empresario, al autor, a los actores y empleados del teatro, en proporción al éxito logrado: a más espectadores, más dinero. En México pueden ser unos cuantos miles de pesos (en los mejores casos); en los Estados Unidos, en Inglaterra o en Francia, muchos miles, millones tal vez —incrementados por los

ingresos que producen las "adaptaciones" al radio, la televisión y el cine, inevitables cuando se trata de un auténtico y sólido triunfo.

Este aspecto pecuniario puede repugnar a ciertos espíritus delicados que desprecian los bienes materiales y se niegan a crear por dinero; pero muchos dramaturgos que fracasan utilizan como excusa de su inhabilidad una pretendida aristocracia intelectual que les impide "hacer concesiones" o caer en lo "comercial". La verdad es que el primer deber del dramaturgo es atraer al público, pues una vez teniéndolo dentro del teatro puede admirarlo con la belleza de la obra o aleccionarlo con sus lecciones morales o simplemente entretenerlo durante dos horas; pero ¿cómo hacer nada de esto, ante el desierto del lunetario vacío? Así se ligan en indisoluble amalgama los aspectos estéticos y morales de la creación teatral con los bursátiles: hay un aspecto comercial que es inevitable en el teatro y lo seguirá siendo mientras no se transforme la estructura económica del país: mientras más dinero produzca una obra, mejor éxito será; los ingresos de taquilla son el termómetro del triunfo.

¿Y de la calidad también? —podría preguntarse, cayendo en un terreno mucho más discutible e inseguro. Igual que nadie puede predecir un éxito, tampoco nadie puede precisar lo que es la calidad en el teatro —lo que de intrínsecamente valioso y duradero tenga una obra, por encima de modas, apariencias y simpatías. El juicio sobre los valores teatrales se modifica muy rápidamente, tanto en el público como en la crítica; y el que ayer cosechaba aplausos y elogios, mañana puede ser olvidado o vi-

lipendiado. Lo único que nos enseña la historia es que el teatro tiene que triunfar en su momento, para tomar una opción al futuro. Las obras que fracasan en su estreno, difícilmente podrán tener una segunda oportunidad.

No todo lo que triunfa entra a la historia: muchas obras son efímeras y al año siguiente de sus exitosas representaciones pasan a dormir en el archivo del teatro, para no despertar ya nunca más. Pero ¿cuál es el destino de las que fracasan? Convertirse en fichas de eruditos o en curiosidad de historiadores —borrarse de lo que es el teatro vivo— momentáneamente cataléptico quizás, pero capaz de volver a respirar.

El teatro —casi tanto como el periodismo— es una actividad profundamente ligada a su tiempo, marcada por él y por lo tanto por todas partes corroída por la muerte. No es tiempo congelado, como Octavio Paz dijo alguna vez del poema. Es tiempo fluido, inmediato y fugaz.

Los grandes autores actuales en los Estados Unidos —Miller, Williams, Inge— lo son porque triunfan con cada una de sus obras estrenadas; y lo mismo ocurre en Francia, con Sartre, Anouilh y Ionesco; o en Alemania con Durrenmatt y Frisch. Sólo en México se les da categoría de grandes autores a los que el público no quiere ver. ¿Autores grandes, dónde, cuándo? ¿En París tal vez? Hay que esperar a que vayan, para verlos fracasar. ¿El siglo venidero? No hay ejemplos en la historia —tal vez exceptuando a Cervantes y a ciertos alemanes contemporáneos de Goethe, como Hugo von Hofmanstal y Georg Buchner—

de que el paso de los años pueda convertir en éxito lo que en su momento fue fracaso.

No: el dramaturgo tiene que jugarse todo —esfuerzos, obra, vida— a una sola carta: la del triunfo. Y para elegirla, sólo puede atenerse a su intuición, a su interpretación del hombre, de la sociedad, del momento histórico en que vive. Si se equivoca, es inútil que guarde originales en sus cajones o los confíe a las páginas de un libro: no será nunca autor dramático. Si triunfa, puede ser que un día resucite de entre los muertos y regrese a las carteleras teatrales para arriesgarse una vez más en esa aventura cruel y alucinante, desgarradora y mágica como la vida misma: el teatro.

4. Estaban, pues, en lo justo “los 7 autores” que recogían y aglutinaban las experiencias generales que los circundaban y las teatrales inmediatamente anteriores; acertaban al buscar el apoyo del público para el teatro escrito por autores mexicanos; y cumplían una tarea histórica tan apreciable que es la que principalmente da aún relieve al nombre de todos ellos:

a) JOSÉ JOAQUÍN GAMBOA, decano del grupo, había comenzado a escribir en el siglo pasado y obtuvo algunos éxitos al principiar el actual; pero se alejó de la escena durante muchos años, para reintegrarse a ella en 1923 y unirse al grupo de “los 7”, entre los que es uno de los más interesantes por las diversas inquietudes que fecundan su obra; siendo el más viejo de ellos, es en algunos aspectos el más moderno, el más avanzado, el más visionario: está esperando al crítico que hará justicia a su labor señera.

b) VÍCTOR MANUEL DIEZ BARROSO también comenzó a escribir en fecha muy anterior, pero sólo aparece ante el público en 1925; su obra está llena de anticipaciones y sugerencias y merece, como el anterior, una revisión y valoración actual.

c) CARLOS NORIEGA HOPE, periodista, llevó a las tablas el dinamismo de su actividad profesional. Impetuoso, apresurado, no logró madurar una obra que se anunciaba importante.

d) FRANCISCO MONTERDE, polígrafo, cuya producción dramática ha sido superada por su labor de crítico y prosista. En algunas obras sigue la línea de problemas psicológicos y conyugales preferidos del grupo; en otras se asoma a los problemas sociales (*En el remolino*, 1923; *Obreros*, 1929; *Oro negro*, 1930). Antes de retirarse de la escena estrenó *Proteo* (1931), con la que se asimiló a la "vanguardia".

e) RICARDO PARADA LEÓN, característico de la época por el tipo de conflictos domésticos y sentimentales que prefiere.

f) LÁZARO y CARLOS LOZANO GARCÍA, hermanos que en colaboración escribieron varias comedias de ese mismo tipo.

En la primera temporada (1925-26) realizada por "los 7 autores" dieron a conocer, además de sus propias obras, otras de Alberto G. Tinoco, José Luis Velasco, Manuel Bauche Alcalde, María Luisa Ocampo, Rodolfo Navarrete, Alberto Michel, Julio Jiménez Rueda y Ángel Marín, amén de reposiciones de piezas de Catalina D'Erzell, J. J. Gamboa, M. L. Ocampo, Pérez Taylor, Michel, Manuel Acuña, Tomás Domínguez Illanes; y adaptaciones de novelas de F. Gamboa y Altamirano. Mon-

terde habría de observar que en esta temporada "se estrenaron más obras y se dio a conocer mayor número de autores nacionales, que en todos los años transcurridos desde 1900".

5. El público que "los 7" —o "los pirandellos", como con cierta sorna dio en llamarlos el público y la prensa— querían conquistar, era el público que asistía a los teatros profesionales de la época —público burgués, en su mayoría formado por españoles venidos a "hacer su América" y que se interesaban solamente en las comedias llegadas de Madrid. Fue, pues, éste el modelo que trataron de adoptar: la comedia española de entonces, dominada por el estilo mundano de Benavente, pero todavía con mucho regusto romántico y sentimental.

Quisieron crear un teatro nacional tan vigoroso como para competir con el teatro importado que predominaba en los escenarios mexicanos; y su fórmula para lograrlo fue la imitación de las comedias que en ellos triunfaban, adaptando sus temas a nuestra realidad, urdiendo tramas semejantes pero desarrolladas en México, procurando en fin emular los modelos proporcionados por Benavente, los Álvarez Quintero o Linares Rivas con réplicas capaces de vencerlos en el interés de los espectadores.

Los autores que tal intentaron "aparecen —a los ojos de Antonio Magaña Esquivel— como los héroes en el drama de la evolución del teatro mexicano moderno, los héroes y sus primeras víctimas, los que inician el ataque y los que señalan al enemigo con su propia caída..." En verdad hay que reconocer que estos autores vieron



claro en el problema del teatro mexicano y se plantearon una meta exacta: la conquista del público. Pero por no sentir que las transformaciones sociales del país tendrían como lógica consecuencia para el teatro la transformación del público tal como hasta entonces había existido, redujeron sus ambiciones y quedaron adscritos a un pasado que muy pronto jóvenes con nuevas ideas vendrían a superar.

El repertorio de "los 7" —como poco después el de "La Comedia Mexicana", que insistió en la misma fórmula; y hasta el del "Teatro de México", que puede considerarse como una prolongación de los anteriores— se redujo a lo que Nomland ha definido como "teatro social de la clase media"; es decir, teatro de conflictos familiares, restringidos a la pequeña burgue-

sía, con sus temas predilectos: matrimonio, infidelidad, sufrimientos conyugales; y como asuntos "modernos": la pérdida de las virtudes, la decadencia económica y moral de las grandes familias; y la emancipación de la mujer, su empeño en obtener las mismas oportunidades que el hombre.

Entre las obras que merecen recordarse porque significaron grandes triunfos en su momento o porque conservan aún interés, figuran: *La silueta de humo* (1927) de Julio Jiménez Rueda, *Cuando las hojas caen* (1929) y *Cubos de noria* (1934) de Amalia de Castillo Ledón, *El pecado de las mujeres* (1925) y *Maternidad* (1946) de Catalina D'Erzell, *El corrido de Juan Saavedra* (1929) y *La virgen fuerte* (1942) de María Luisa Ocampo, *Padre*

mercader (1929) de Carlos Díaz Dufoo, *El vendedor de muñecas* (1937) de Nemesio García Naranjo; y *Educando a mamá* (1935) y *Los hijos del divorcio* (1949) de Miguel Bravo Reyes y Luis Echeverría.

6. Oscar Wilde concibe dos clases de artistas: los que responden a las preguntas del público y los que le plantean a éste preguntas nuevas; aquéllos son los que triunfan con mayor facilidad; éstos los que siembran inquietudes. Los "7 autores" y sus derivados trataron de responder a preguntas ya formuladas: a continuación de ellos vienen los que lanzarán nuevas preguntas. Cuando todavía los autores de "La Comedia Mexicana" prolongaban su empeño —con las naturales intermitencias de este tipo de empresas— otros escritores adoptaron una actitud crítica ante ellos e iniciaron una serie de experimentos que, modestos en sus principios, fueron cobrando importancia al correr de los años.

Se trataba, claro, de jóvenes que reaccionaban contra la generación que los precedía; y la forma de hacerlo era enfrentar su novedoso criterio al de "los viejos". Además, todos tenían edades semejantes y juntos descubrieron que, además de en España, se hacía teatro —y mejor— en otros países; que directores como Copeau, Dullin y Pitoëff en Francia, Piscator en Alemania, Stanislavsky en Rusia, Gordon Craig en Inglaterra, estaban cimentando nuevas ideas estéticas de las que cada quien, según su temperamento, podría beneficiarse; que además del teatro naturalista y romántico al uso en México, se abrían paso corrientes como el surrealismo, el unanimismo y el expresionismo.

El teatro serio o frívolo que les ofrecían

las carteleras locales (del Lírico, del Iris, del Principal, del Fábregas, del Arbeu, del Ideal) les era indiferente; todos ellos sentían la necesidad de dirigirse a un nuevo público, ya fueran los obreros o los intelectuales o los estudiantes —nuevos grupos humanos susceptibles de ser atraídos a un teatro de más jerarquía artística, más moderno, con más generosas inquietudes.

Y a conquistar esos nuevos públicos se lanzaron en aventuras iluminadas por el entusiasmo y por la adivinación tanto como por el conocimiento; basados en lecturas directas, en referencias o en comentarios, empezaron a cavar en las vetas que respectivamente eligieron —gambusinos de un ideal que si momentáneamente resultó incomprendible para muchos, se explica y justifica en la perspectiva histórica.

7. Abre el fuego de la disconformidad un grupo de exigentes intelectuales —poetas y críticos simultáneamente— que llamaban ya la atención de la gente de letras por sus primeras, brillantes actividades. Ellos decidieron añadir a la publicación de su revista *Ulises* un grupo teatral que ellos mismos, como jugando, integrarían como actores, traductores y directores.

El Teatro de Ulises comenzó a funcionar en 1928, con el respaldo económico de Antonieta Rivas Mercado; lo formaban fundamentalmente los mismos responsables de la revista: Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen; a quienes se unen de inmediato Celestino Gorostiza, Julio Jiménez Rueda —que ya era un dramaturgo de prestigio— y los pintores Roberto Montenegro, Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos.

El repertorio se integró con obras de Lord Dunsany, Claude Roger Max, Charles Vildrac, Jean Cocteau y Eugene O'Neill —nombres todos ellos prestigiados en la "vanguardia" internacional, pero no conocidos aún del público teatral mexicano. Las representaciones —distribuidas en dos programas— fueron pocas y se ofrecieron en un salón de la casa de la señora Rivas Mercado. "No quieran ustedes saber cómo nos pusieron los críticos —cuenta Novo—, pero el público se interesó tanto en ver lo que hicieran aquellos locos poetas jóvenes, que trasplantamos a Ulises, desde su sala en una vivienda de Mesones, a nada menos que el Teatro Fábregas y lo llenamos."

Sin embargo, este éxito parece haber sido bastante efímero, pues las funciones no continuaron en el Fábregas sino en la casa donde se iniciaron; y los flamantes cómicos no tuvieron ya empuje sino para montar una obra más: *El tiempo es sueño* de Lenormand, con lo que terminaron los trabajos del grupo.

Pese a su breve vida —sólo tres programas distintos, cada uno representado unas cuantas veces— Ulises tiene una gran significación en la historia del teatro mexicano porque a partir de él comienza el movimiento que renovó el repertorio y los estilos, haciendo considerar al teatro no sólo como espectáculo, diversión o motivo de comercio, sino como un producto estético digno de atención y merecedor de la colaboración de los mejores espíritus. Esto es, que junto con abrir nuevas perspectivas a la escena, Ulises recuperó para el teatro su jerarquía artística señera.

8. Un teatro polémico, que atacara los problemas sociales del país, que pusiera en acción sobre la escena a las grandes fuerzas que luchaban en la economía y en la política nacionales, fue el propósito de Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro cuando, aceptando las teorías de Piscator, fundaron el Teatro de Ahora.

No se preocuparon estos dos jóvenes y valientes escritores por traducir obras que pudieran ejemplificar sus ambiciones, legitimándolas con los antecedentes ya reconocidos y aceptados en el extranjero; sino que se lanzaron decididamente a crear las suyas propias, de seguro pensando que el público que buscaban no se apasionaría por los problemas que la posguerra había creado en Europa sino por los que la Revolución Mexicana confrontaba en aquel momento: la injusta distribución de la propiedad agraria, la amenaza del imperialismo, la emigración de los trabajadores mexicanos hacia los Estados Unidos.

Un repertorio que por su ambición se enfrentaba a la actitud de los autores de las generaciones anteriores y a la posición del prestigiado grupo intelectual de Ulises (ya metamorfoseado en "Contemporáneos", nombre de su nueva revista), fue el aporte principal del Teatro de Ahora, que durante algo más de un mes, en el ruinoso Teatro Hidalgo, logró estrenar *Emiliano Zapata y Pánuco 137* de Mauricio Magdaleno y *Los que vuelven y Tiburón* (adaptación mexicana de *Volpone*) de Juan Bustillo Oro.

Ambos autores escribieron después algunas obras más —muy pocas por desgracia— que ratificaron su punto de vista dramático, aunque no todas han llegado a

la escena. En su conjunto se trata de piezas de muy loable intención social, no siempre del todo realizadas; pero hay que subrayar que ambos autores no sólo se preocuparon del contenido de sus obras, sino que procuraron en ellas adelantos formales que los colocan en una posición de franca vanguardia. Siendo realistas por su intención, no copian servilmente la técnica tradicional sino utilizan otras mucho más audaces: diversas áreas simultáneas de acción, proyecciones cinematográficas, coros y aun elementos oníricos de filiación surrealista.

Probablemente el mediano éxito de crítica y de público que obtuvieron —eterna injusticia del regateo mexicano— desilusionó a ambos jóvenes autores, que no sólo abandonaron su experiencia del Teatro de Ahora, sino desertaron de la escena en forma casi definitiva: Bustillo Oro se consagró al cine, como director y escritor; Magdaleno dedicó sus mejores fuerzas a la novela, aunque abordara algún otro género y se mezclara en el cine y en la política.

9. Mayor tenacidad desplegó Celestino Gorostiza, al asumir la responsabilidad del Teatro de Orientación que en 1932 congregó en un esfuerzo coherente, intencionado y extenso a los principales animadores de Ulises y a otros nuevos que se unieron a ellos.

Orientación tomó su nombre de la sala en que se efectuaban sus representaciones, en los bajos de la Secretaría de Educación; en ese mismo local, el año anterior, había ya ofrecido algunas funciones, con su grupo Escolares del Teatro, Julio Bracho, director y autor, cuya interesante

trayectoria queda fuera de las posibilidades de este artículo.

Visto a través de los siete años de su intermitente actividad (de 1938 a 1944), los propósitos del Teatro de Orientación pueden resumirse así: *a)* renovación del repertorio teatral mediante la resurrección de los clásicos y el conocimiento de los nuevos autores; *b)* transformación de la estética teatral, incluyendo la dirección escénica, la actuación y la escenografía; *c)* creación de un repertorio nacional de acuerdo con las ideas modernas del teatro.

Para lo primero, se recuerda a Sófocles, Molière, Cervantes, Chéjov, Gogol; se recurre a O'Neill, Cocteau, Pellerin, Shaw, Synge, Giraudoux, etcétera; para lo segundo, se estudian y aplican las teorías más avanzadas; para lo tercero, se estrena la *Ifigenia cruel* (1924) de Alfonso Reyes



y las primeras obras de Gorostiza (*La escuela del amor*, 1933; *Ser y no ser*, 1934), de Xavier Villaurrutia (*Parece mentira*, 1933); *¿En qué piensas?*, 1934) y de Carlos Díaz Dufoo Jr. (*El barco*, 1934).

Si Ulises, con todo el valor que quiera dársele como obligado antecedente y precursor, tuvo mucho de informal, de *amateur*, de entretenimiento intelectual y para intelectuales, Orientación procura, acudiendo a fuentes semejantes, presentarse con dignidad profesional y dirigirse a un público en gran parte aún potencial, pero que ya comenzaba a formarse y en el que los animadores y dirigentes del movimiento creían: para ese público futuro estaban trabajando, a él dedicaban sus sistemáticos esfuerzos, en él colocaban sus esperanzas.

Y fundaban también, implícita en el mismo acto de optimismo, una nueva dramaturgia que universalizara el criterio de los jóvenes escritores y les permitiera escapar a los ejemplos impuestos por la tradición hispánica a nuestra escena: a partir del tal acto de rebeldía nace un repertorio teatral mexicano que si en su momento —en las contadas obras que produjo— es importante, mucho más lo será cuando pueda fecundar la fuerza creativa de la generación que habría de seguir a ésta y dar la mano a otra mucho más reciente, que hoy en día se abre paso.

10. Los años que transcurren después del 1938 en que desaparece el Teatro de Orientación no son perdidos para la escena mexicana, como a primera vista pudiera creerse, observando superficialmente la dispersión de esfuerzos, las caprichosas combinaciones que se forman, la discontinua lucha de los grupos experimentales, la con-

tinuidad de un teatro comercial que continúa su vida —más difícil que próspera, en esos años— y aglutina a quienes fueron sus más acérrimos enemigos (incendiaros a los 20, bomberos a los 40).

En estos años de ebullición, de búsqueda; años de preparación para los importantes acontecimientos que se avecinaban, lo más importante que ocurre es lo siguiente:

a) La fundación del Instituto Nacional de Bellas Artes, que en los más de 20 años que tiene de funcionar, y pese a la penuria de sus presupuestos y a la necesaria modificación de planes debida al cambio de funcionarios, ha realizado en el teatro una profunda labor que sumariamente puede resumirse en tres rutas: conquista de nuevos públicos, enseñanza y difusión del teatro y consolidación del repertorio nacional.

b) La eclosión de la obra de Rodolfo Usigli, cuya importancia por sí sola la equipara a los más importantes movimientos de grupos que lo precedieron. Usigli no es solamente el dramaturgo más caudaloso que registra la historia de México, sino también el que representa la toma de conciencia del teatro mexicano, en temas y en técnica. Algunas de sus obras han sido grandes éxitos de taquilla; otras han sido aplaudidas o discutidas por la crítica; todas tienen gran interés para el presente y el futuro del teatro mexicano. Algunos títulos, entre los más conocidos, son: *El gesticulador* (1946), quizás la mejor obra que se ha escrito en México; *Corona de sombras* (1947), *El niño y la niebla* (1951) y *Función de despedida* (1952).

c) La substitución de la idea del teatro como una disciplina puramente intuitiva, por la del teatro como un oficio susceptible de enseñarse y aprenderse, sujeto a leyes generales y digno de una meditación que puede llegar hasta las esferas filosóficas. Gracias al esfuerzo realizado en este sentido por Villaurrutia, Gorostiza, Novo, Bracho, Fernando Wagner, Seki Sano, André Moreau, Enrique Ruelas, Clementina Otero, Concepción Sada y otras personalidades, existen hoy las escuelas teatrales del INBA y la ANDA; algunas academias particulares; y en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM una especialidad en arte dramático.

11. Durante el periodo antes reseñado pasaron por la escena algunos autores que no habrían de persistir en el teatro; pero también aparecieron otros cuyo nombre no se puede omitir:

a) Miguel N. Lira, que alcanzó gran auge al llevar a la escena materiales folklóricos mexicanos, bajo la influencia de García Lorca.

b) Agustín Lazo, que produjo varias interesantes obras entre 1947 y 1950, retirándose después de la escena.

c) Edmundo Báez, autor poco prolífico pero cuidadoso y limpio.

d) Margarita Urueta, que después de sus inicios como miembro de La Comedia Mexicana, reapareció en los últimos años con ideas que la acercan al grupo vanguardista actual.

e) Luis G. Basurto que no sólo como autor (de muchas obras, no todas de pareja calidad) sino también como director, como empresario y como crítico, ha hecho

una entrega total de su vida al teatro. Algunas piezas suyas han sido éxitos rotundos: *Cada quien su vida* (1955), representada más de dos mil veces; *Miércoles de ceniza* (1957), premiada por los críticos; *El escándalo de la verdad* (1960) y otras.

12. En 1950 puede situarse el inicio de un nuevo periodo para el teatro mexicano. Si quisiera utilizarse un lenguaje dialéctico, podría decirse que los dramaturgos que entonces comienzan a ejercer, son la síntesis que unifica y supera la tesis planteada por "los 7", La Comedia Mexicana y el Teatro de México, con la antítesis que representan los movimientos experimentales que se inician con Ulises. Si de éstos adquieren las armas necesarias para librar con eficiencia la batalla del teatro, aquéllos les señalan con firmeza el objetivo —eterno, proteico, múltiple: el público, cuya conquista, ahora con redoblados bríos, se vuelve de nuevo a procurar.

La nueva generación tiene ante sus ojos el fecundo ejemplo de Rodolfo Usigli; recibe el estímulo de Salvador Novo, que a sus funciones burocráticas y magisteriales une su inquietud por buscar y dar a conocer nuevos talentos, labor que también realiza la Unión Nacional de Autores a partir de 1950, en temporadas formadas únicamente con obras nacionales; ve triunfar la técnica de Stanislavsky enseñada por Seki Sano; conoce obras de enorme vigor y fuerza pertenecientes a los más recientes movimientos teatrales de los Estados Unidos y Francia (Sartre, Miller y Williams, principalmente).

Todas estas influencias determinan el sentido realista que presenta el teatro a

partir de 1950, realismo desde luego enriquecido por los aportes sociales y estéticos acarreados por las generaciones precedentes. Los nuevos autores están conscientes de la composición contradictoria y de la enorme variedad del público al que se dirigen; y suman sus esfuerzos en una labor cuya amplitud y calidad no tiene precedentes: nunca tantos talentos habían coincidido en un mismo afán —lúcido en algunos casos, intuitivo en muchos otros— ni habían amalgamado sus esfuerzos, completándose mutuamente y supliendo con los aciertos de unos las deficiencias de otros.

En este singular frente de batalla, formado por todos los que al soplar reunió el "aire del tiempo", hay de todo: éxitos, fracasos, ambiciones, concesiones; aparece el drama social al lado del filosófico; la comedia costumbrista alterna con los resabios de la "alta comedia" y con reminiscencias de los viejos sainetes e imitaciones del teatro *de boulevard*. Pero el conjunto resulta de interés sobresaliente y de mérito superior al que el teatro nacional pudiera ofrecer en cualquier momento de su historia.

Aunque algunos de ellos tuvieran ya antecedentes menores —fruto de sus años de estudio o de sus incipientes manifestaciones creativas— a partir de 1950 se dan a conocer profesionalmente los siguientes dramaturgos, en orden histórico:

a) Emilio Carballido, con *Rosalba y los Llaveros* (1950), deliciosa comedia que inicia su amplia y variada producción que ha evolucionado desde el costumbrismo de sus principios hasta el realismo poé-

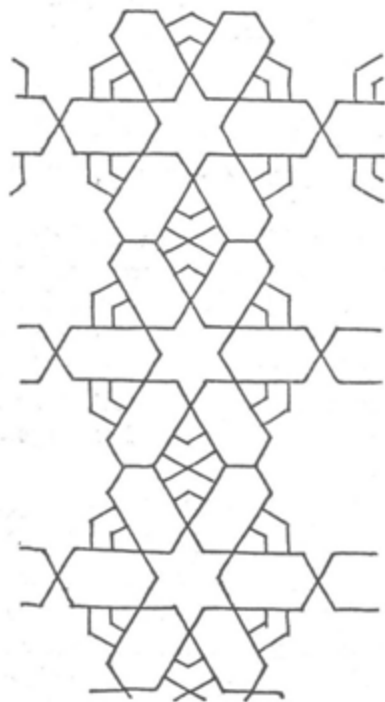
tico, de fuerte palpitación social, que hoy cultiva; ejemplo de éste su último estilo puede ser *Yo también hablo de la rosa* (1966).

b) Federico S. Inclán con *Luceros de carburo* (1950). Dentro de una línea estrictamente realista, que capta con fidelidad a sus personajes y los presenta con su vibración vital íntegra, ha tenido triunfos tan rotundos como *Una esfinge llamada Cordelia* (1958) y *Detrás de esa puerta* (1959).

c) Wilberto Cantón con *Saber morir* (1950), seguida por otras obras que suman ya más de una docena estrenadas. Su teatro es, según Frank Dauster, "a veces exagerado y obvio, pero en sus mejores momentos es un teatro de una calidad notable". Su pieza más elogiada es *Nosotros somos Dios* (1962) y la más exitosa *Malditos* (1958).

d) Sergio Magaña con *Los signos del zodiaco* (1951), obra representativa de la garra dramática y la profundidad psicológica de este extraordinario dramaturgo que también ha explorado la veta histórica con excepcional tino, en obras como *Moc-tezuma II* (1954) y *Los argonautas* (1967).

e) Luisa Josefina Hernández con *Aguardiente de caña* (1951). A su ejemplar labor como maestra y a sus aciertos como novelista, une otras obras de teatro que, si al principio podían definirse por un cierto aire chejoviano —elogiado por la crítica pero poco aceptado por el público— en las más recientes, muestra cálidas intenciones sociales, bajo la influencia de Bertold Brecht. No ha sido representada la que



tal vez sea su mejor obra: *Los buéspedes reales* (1959).

f) Carlos Prieto con *Atentado al pudor* (1951), comedia de crítica social seguida por algunas más, menos logradas; como su mejor obra puede considerarse *El jugo de la tierra* (1959), ligada con el problema del petróleo.

g) Rafael Bernal con *Antonia* (1951), drama en el que mostró una tendencia clara a los temas ligados con la Revolución Mexicana, que se ha confirmado en sus posteriores piezas, como *La paz contigo* (1957) y otras.

b) Jorge Villaseñor con *El cielo prometido* (1953); pese a tener varias otras obras editadas, no ha vuelto a tener ningún estreno profesional y parece dedicar su atención a la poesía.

i) Héctor Mendoza con *Las cosas simples* (1953), comedia de ambiente juvenil que ha logrado muchas representaciones y es favorita de los grupos experimentales en todo el país; posteriormente se ha dedicado de preferencia a la dirección escénica.

j) Jorge Ibarguengoitia con *Susana y los jóvenes* (1954), poco después seguida por *Clotilde en su casa* (1955). El ingenio cáustico y la cuidadosa composición caracterizan a este autor, que más tarde sólo ha editado *El atentado*, sátira de tipo político.

k) Alfonso Anaya con *Despedida de soltera* (1956) hizo concebir grandes esperanzas en sus condiciones de comediógrafo; pero los posteriores frutos de su ingenio no han mejorado su primer esfuerzo.

l) Humberto Robles Arenas con *Los*

desarraigados (1956) mostró un enorme vigor y fidelidad para captar el drama de las familias mexicanas emigradas a los Estados Unidos; pero no ha dado otras obras a la escena.

m) Rodolfo Álvarez con *Martina* (1956) es también autor de una sola obra estrenada profesionalmente.

n) Luis Moreno con *Los sueños encendidos* (1958) triunfa al superar un tema (la provincia y sus problemas) ya de sobra explorado. Luego de estrenar la comedia *Cuatro sonrisas de mujer* (1959), enmudece ojalá que no para siempre.

ñ) Felipe Santander con *Luna de miel para diez* (1959) es también el caso de un comediógrafo triunfador que no ha logrado superar su propia marca en obras posteriores.

o) Sigfredo Gordón Carmona con *El cielo bajo el tejado* (1959) muestra un fino temperamento de poeta dramático; pero sus obras posteriores, de variadas técnicas y factura, sólo han sido editadas.

p) José María Camps, español nacionalizado en México (como Gordón) tiene un buen debut con *Al fin solos* (1959) y ratifica su prestigio con *Cacería de un hombre* (1962).

q) Fernando Sánchez Mayáns con *Las alas del pez* (1960) recibe varios premios que recompensan la maestría con que trató el tema de la insatisfacción juvenil ante el mundo; su segunda obra no alcanzó la misma calidad: *Cuarteto deshonesto* (1961).

r) Hugo Argüelles con los *Cuervos están de luto* (1960) inició un excelente ciclo de comedias sobre "humor negro"

que le dan un lugar preferente en nuestra escena; en *La galería del silencio* (1967) explora otros temas y técnicas, con menor suerte.

Éstos son los autores que forman la que podría llamarse "generación de los cincuentas", porque todos aparecen durante esa década, aun los dos últimos que habían ya escrito o editado sus obras bastante antes de verlas estrenadas. Pero también durante esos años surgieron otros autores que merecen mencionarse porque han dado prueba de talento y capacidades, aunque su paso por la escena haya sido menos brillante en unos casos, menos asiduo en otros, quizás por falta de oportunidades o de voluntad o de poder creativo; ellos son: Pablo Salinas, Roberto Blanco Moheno, Carlos Ancira, Jesús Sotelo Inclán, Miguel Barbachano Ponce, Alberto Bonifaz Nuño, Dagoberto de Cervantes, Luis Córdova, Alfredo Pacheco Buenrostro, Horacio Basáñez, Luz María Servín, Leopoldo Peniche Vallado, Diego de Figueroa, Othón Gómez, Jaime Rojas Palacios, Margos de Villanueva y Fernando Benítez. Todos ellos, en sus obras estrenadas o publicadas, siguen el estilo de la "generación de los cincuentas".

13. Alentados por el éxito que estaban obteniendo los nuevos autores y ante el creciente auge del teatro —que veía abrirse modernas salas donde jóvenes actores y directores trabajaban en forma continua y tenaz— deciden incorporarse al movimiento algunos escritores que estaban retirados o entregados a otros géneros. Ellos son:

1. Celestino Gorostiza, que después de no escribir para la escena durante varios

años, reaparece con una interesante obra que acusa ya el nuevo estilo al que se venía a sumar: *El color de nuestra piel* (1952), completamente diferente de las primeras que había estrenado; más tarde estrena *Columna social* (1955) y *La Malinche* (1958).

2. Salvador Novo, que había intentado el teatro con obras breves o infantiles, se lanza al tono mayor con *La culta dama* (1951), incisiva comedia sobre ciertas malas costumbres de la alta sociedad; después ha estrenado: *A ocho columnas* (1956) y otras comedias, la última de las cuales es irreverentemente prehispánica: *La guerra de las gordas* (1963).

3. Juan Miguel de Mora, conocido crítico teatral y dinámico periodista, prueba sus fuerzas en la escena con *Ariel y Calibán* (1951) y unas tres obras más.

4. Rafael Solana, narrador, poeta y periodista, después de *Las islas de oro* (1952) y algunas otras comedias, alcanza un éxito de resonancia nacional e internacional con *Debiera haber obispas* (1954), brillante, ingeniosa y original comedia, no superada aún por su afortunado autor en las que más tarde ha dado a conocer, aunque una de ellas: *Ensalada de Nochebuena* (1963) lo muestre ya en posesión de un excelente oficio.

5. Por último, el también novelista, periodista y prestigiado crítico Antonio Magaña Esquivel ha estrenado dos obras: *Semilla del aire* (1956), drama psicológico bien observado y expuesto; y *El sitio y la bora* (1961), de índole política.

14. En correcta dialéctica, toda síntesis se convierte, para la generación inmediata

siguiente, en una tesis capaz de ser impugnada, para continuar el curso de la historia humana. La "generación de los cincuentas" no podría ser una excepción y muy pronto aparecieron síntomas de una disidencia en los estilos y objetivos del teatro, que el curso de los años no ha hecho sino agravar.

Laboriosas búsquedas dirigidas a públicos restringidos y cultos comenzaron a —para recoger la idea de Wilde— plantear preguntas nuevas; el afán de comunicarse con el "gran público" —que acude hoy a espectáculos de muy diversa índole, muchos de los cuales limitan sus ambiciones a lo meramente comercial pasa a segundo término o desaparece, substituido por el de poner a prueba las posibilidades de la escena, diferenciarla de artes parecidas como el cine o la televisión; y crear un círculo de iniciados que aprecien tales esfuerzos. Puede considerarse que este movimiento juvenil continúa la línea experimental iniciada por Ulises, tal como el "antiteatro" o el "Teatro del Absurdo" europeo significa una prolongación o supervivencia del expresionismo y del surrealismo.

Como precursor hay que señalar a Carlos Solórzano, dramaturgo, maestro y animador de origen guatemalteco, pero activamente incorporado al medio teatral mexicano; y como sus principales propulsores a Alejandro Jodorowsky, chileno también entrañablemente ligado a México, a Juan José Gurrola y a otros directores aún más recientes, como Juan Ibáñez, José Luis Ibáñez, Héctor Mendoza y Miguel Sabido.

Solórzano fundó en 1952 una institu-

ción a la que llamó Teatro Universitario. No se trataba de una compañía estable, sino de una empresa que seguía las ideas estéticas de su animador, era patrocinada por la UNAM y subvencionada por diversas entidades y dependencias oficiales. Recién vuelto de Europa, su preocupación principal fue presentar autores polémicos cuyas obras no eran conocidas en México, pero que en el Viejo Continente cobraban cada día mayor importancia: Camus, Kafka, Ghelderode y otros más, llegando hasta Ionesco y Békett, en sus últimos años. En cuanto a autores nacionales o aclimatados en México, presentó obras de Carballido, León Felipe y Leonora Carrington.

Desde luego que fue en esta institución donde Solórzano estrenó sus propias obras que lo muestran poseído de preocupaciones estéticas avanzadas, ideas filosóficas novedosas y un criterio político radical que incluye cierto ateísmo o al menos posiciones heterodoxas y antieclesiásticas. Su mejor pieza es *Las manos de Dios* (1956), poética y simbólica, inquietante en muchos aspectos de su construcción, lenguaje y contenido.

También ideas recogidas en su experiencia europea animaron a Juan José Arreola y a Octavio Paz para promover el grupo de "Poesía en voz alta", presentado en 1956, nuevamente bajo el patrocinio de la Universidad Nacional que, por su índole, es lógicamente el foco de inconformidades y progresos intelectuales. Esta vez se trataba de escenificar tanto a los nuevos autores europeos todavía desconocidos en México (entre ellos Ionesco, que debutó ante nuestro público con este grupo, mientras por la misma época Békett hacía lo pro-

pio en el Teatro de la Capilla, de Novo), como poemas clásicos y modernos susceptibles de adquirir una forma teatral.

"Poesía en voz alta" fue un verdadero semillero de ideas que asombraron a la juventud que acudió —aunque no en forma numerosa— a sus representaciones; pero de allí habrían de surgir autores, directores y actores de gran valía que están dando una diferente fisonomía a nuestro teatro: una nueva "verdad provisional" (para usar una expresión cara a Magaña Esquivel). Pero ¿quién puede jactarse de haber logrado en el arte la verdad definitiva —y más en una rama del arte tan frágil, tan ligada a lo temporal como es el teatro?

Dentro de esta corriente renovadora hay que mencionar, en orden histórico, a Juan José Arreola, maestro de prosistas, que obtuvo un premio con su obra *La hora de todos* (1955), de construcción expresionista; a Octavio Paz, gran poeta que en *La hija de Rapaccini* (1956) adaptó a la escena un cuento de Nathaniel Hawthorne; a Elena Garro, autora de obras breves, llenas de poesía, en las que utiliza su visión de la vida, sus recuerdos de infancia y algunos aspectos del arte popular: entre las mejores, *Un hogar sólido* (1957), *La señora en su balcón* (1960) y *El árbol* (1967); a Héctor Azar, que al éxito de sus obras *La appassionata* y *El alfarero* (ambas de 1958) añade en 1962 el muy resonante de *Olímpica*; a Alejandro Jodorowsky, cuya *Ópera del orden* tuvo menos difusión de la que merecía; a Juan García Ponce, que ha tentado el "teatro del absurdo" después de sus poco afortunadas comedias realistas; a Margarita Urue-

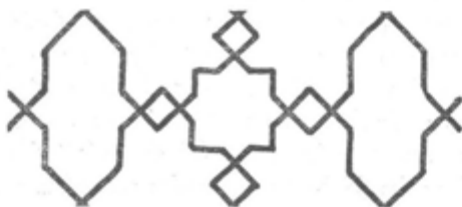
ta, ya mencionada; a Maruxa Villalta, también sumada a la vanguardia con *Cuestión de narices* (1966); a Marcela del Río, que fue aplaudida con su delicada obra *Miralina* (1965); y a Miguel Sabido, que a obras originales como *La romanza* (1961) ha añadido algunos interesantes "collages" como *Las danzas de la muerte* (1960) y *María Egipciaca* (1967).

Hay otros nombres aún más recientes, surgidos de concursos o de escuelas, y que pueden mencionarse como una referencia para el futuro: entre ellos, Eduardo Rodríguez Solís (el de mayor obra), Willebaldo López, Federico Steiner, Jorge Esma. Todos han recibido una sólida preparación teórica y práctica, en las instituciones que actualmente se dedican a la enseñanza del teatro; y han manifestado condiciones y temperamento que los pueden hacer sobresalir en el porvenir.

Las influencias principales que, en conjunto, muestran estos dramaturgos de la vanguardia, son las del "teatro del absurdo": Ionesco, Békett, Arrabal, etcétera; o la de Bertold Brecht y su teoría del dis-

tanciamiento; o la de los "jóvenes iracundos" ingleses; en algunos de ellos, estas influencias se combinan para producir sorprendentes combinaciones. Hay que subrayar que en casi todos aparece, dominante o esfumado, algún elemento de raigambre folklórica, que los identifica con nuestra tradición.

Ésta es hoy la generación en ascenso, que va substituyendo a la de "los cincuentas". El rumbo que de aquí en adelante ha de tomar la creación dramática en México es imprevisible y estará señalado por la realidad del público, sin cuya anuencia el teatro no cobra verdadera vigencia; por la capacidad de los autores para superarse y continuar su carrera; y por las influencias inevitables que llegan del extranjero y que, si hace cincuenta años eran exclusivamente o principalmente españolas, hoy —con la universalización de nuestra cultura, con la facilidad de las comunicaciones, con la comunidad de intereses que ligan al mundo— soplan de los cuatro puntos cardinales.



NOTAS ESCÉPTICAS SOBRE GENERACIONES POÉTICAS

Tomás Segovia

Durante mucho tiempo he creído en los números monográficos de revistas. Me parecían una práctica saludable frente a la dispersión y la pereza de nuestro medio literario y pensante. Hoy me sorprende la cantidad de argumentos en contra que espontáneamente me salieron de no sé dónde cuando me vi comprometido a escribir para uno de esos números. Digo que me salieron de no sé dónde, pero en parte sí lo sé, naturalmente: me salieron de la pereza y la dispersión. Lo reconozco y lo confieso, pero añado que eso no es todo, porque por un lado la pereza y la dispersión podrían encontrar argumentos justos en apoyo de su causa injusta, y por otro lado tampoco está demostrado de antemano que esa causa sea total e irremediamente injusta. Dejando aparte el derecho que cada cual pueda tener a ser tan perezoso y disperso como se le antoje, por lo menos cuando no hace daño a nadie (¿y qué realidad atribuir al "daño" de no escribir?), queda todavía otra consideración, y es que de esos vicios literarios, cuya existencia no niego que todavía pueda rastrearse entre nosotros (como lo demostraría, si no hubiera otros, el presente ejemplo); de esos lamentables vicios sería tan injusto como necio hacer responsable a la sola casta de los escritores. Como de costumbre, tenemos una tendencia a suprimir los síntomas en lugar de corregir sus causas. La pereza y la inconsistencia del público lector tiene por lo menos tanta parte en este estado de cosas como la flaqueza de unos escritores de quienes todo el mundo espera como cosa natural el heroísmo y el martirio.

Obligar a esos escritores, mediante el encadenamiento a un tema monográfico, el enjaulamiento en torno a una mesa redonda, o cualquier otro terrorismo de esta especie, a una meditación intensiva sobre un tema que de otro modo tal vez no habrían abordado nunca, y a producir unas pocas cuartillas que, si no, la mayoría de ellos habrían pospuesto más o menos indefinidamente, exprimirles

así las tripas para hacer de ellas un corazoncito de papel es bastante espectacular pero no arregla nada: es como ahorcar públicamente a media docena de asesinos en lugar de corregir las causas sociales del asesinato.

El lector malicioso habrá adivinado que esta aparente digresión preliminar es un truco retórico: estoy ya bien metido en mi tema. Permítaseme sin embargo, en nombre de esa morosa malicia, alargarla un poco más. Desde un punto de vista de escritor, esta especie de pie obligado que son los números de revista con tema me hace pensar en una ingeniosa definición que leí hace años, según la cual el ahorro consiste en privarse de una cosa que desea uno mucho para poderla comprar cuando ya no la desea. Aquí se obliga uno a escribir cuando no tiene nada que decir para no tener ya qué escribir cuando tenga algo que decir. Pienso que la forma ideal de organizar estas campañas de pensamiento a coro sería lanzar, sin destinatario concreto, unas cuantas preguntas o temas, dando un plazo de por lo menos diez años para recibir espontáneas respuestas. Porque la reacción natural ante estas deportivas competencias cerebrales es que casi todos los que acostumbran pensar descubren inmediatamente que no saben nada sobre ese tema, mientras que a los que no tienen esa rara costumbre lo mismo les da, en general, no pensar sobre una cosa que sobre otra.

Por eso me sigue pareciendo bien que se reúna lo que algunas personas hayan pensado sobre un asunto, e incluso que a personas más o menos habituadas a pensar se les sugieran asuntos nuevos para ellas que las saquen un poco de sus casillas. Pero

no creo ya que ese sistema pueda hacer cambiar por sí mismo ni al escritor ni al lector, que sería, además, la única manera de que pudiese influir algo sobre los problemas mismos que enfoque. Pues por sí misma esta manera de usar a nuestros escritores y pensadores es equivalente a cualquier otra; puede servir para pensar, para confrontar ideas, para expresar cosas nuevas o justas, para examinarse; pero también puede servir perfectamente para soslayar todas estas cosas. En este caso concreto, debo decir para empezar que no tengo de antemano la menor idea de qué son las generaciones poéticas ni se me ha ocurrido nunca qué pueda decirse sobre ellas. Así, no tengo más remedio que abordar el tema, no como se aborda un ensayo o un modesto artículo sobre cosas que uno conoce o en las que por lo menos se interesa espontáneamente, sino como una entrevista ante la cual hay que improvisar las respuestas, honestamente siempre que se pueda, pero con considerable derecho a la retractación, el tanteo y la intrascendencia.

Creo pues, como dije arriba, que desde las primeras líneas estoy contestando en realidad a la pregunta. Quiero decir que aislar con el pensamiento a las generaciones poéticas es seguramente la manera de caer en infinitas confusiones y que en todo caso las generaciones de otros artistas, y sobre todo las generaciones de lectores, tienen tanto que ver con la historia literaria como las de los poetas. Agrupar a los poetas por generaciones es un método cómodo y sin duda pedagógico. Pero nadie puede ignorar que no explica casi nada y que violenta bastante la realidad. Me parece ver además en ese enfoque un ligero pre-

juicio biólogo que deforma inadvertidamente la visión. La manía de comparar los comportamientos colectivos con comportamientos individuales casi nunca ha ayudado a entenderlos. Incluso empleado sin metáfora el criterio de generaciones está lejos de resistir al examen. Entre el hijo mayor y el menor de un mismo hombre o mujer hay a veces tanta diferencia de edad como entre aquél y sus padres. En cuanto a los animales, sus generaciones se mezclan por completo y es perfectamente normal que los individuos sexuados generen con sus propios abuelos o bisabuelos. Si en el hombre la prohibición del incesto aclara un poco esta inextricable maraña, de todas formas la imbricación de las edades hace prácticamente imposible establecer cortes que no sean totalmente arbitrarios.

Podrá tal vez decirse que si la idea de las generaciones no es útil en un plano biológico, sí lo es en cambio para estudiar la historia humana o por lo menos la historia cultural. En ese caso, habría que empezar por desconfiar de una palabra que implica una tan clara sugestión biológica y que hace pensar en rivalidades vagamente dominadoras y aun sexuales en un sentido más o menos psicoanalítico (es lo único de Freud que puede asimilar un enfoque biólogo). Y habría que seguir por desconfiar del concepto mismo. Si algunas veces esta manera de agrupar a los poetas explica quizá algunas cosas, cuántas otras veces en cambio la generalización de ese método empaña la visión. Si es frecuente que los poetas jóvenes se definan en oposición o en contraste con los de más edad, tampoco es raro que se levanten

en conflicto con los de su misma edad. En el interior de una generación, incluso si sólo consideramos a los poetas, se encuentran divergencias por lo menos tan grandes como entre generaciones contiguas. ¿Qué utilidad tiene comprobar que Rosario Sansores es de la misma generación que Gilberto Owen? Hablamos sin embargo de la "generación" de Contemporáneos. ¿Qué queremos decir con eso? ¿No estamos atribuyendo un nombre injustificado a un grupo que se define precisamente por oposición a su generación, mucho más que por oposición a una hipotética "generación" anterior —que tal vez consistiría en un solo individuo: López Velarde? ¿O bien suponemos que esa generación merece el nombre de ese grupo porque él la marcó y dirigió imprimiéndole su fisonomía? Sería bastante dudoso: un grupo en conflicto con su medio —y éste lo estuvo como pocos— puede sin duda hacer cambiar en mayor o menor grado ese medio —y éste lo hizo—, pero sería sorprendente que este efecto fuera inmediato y que ese cambio se revelase en su propia generación; en lo que se refiere a este grupo concreto más bien parece todo lo contrario: el "medio" apenas empieza, y con harta timidez y limitación a absorber la novedad de su visión, y los poetas mismos están lejos de haber terminado esa digestión.

¿Debemos entonces concebir las generaciones, en el sentido social e histórico, como pirámides o conos hundidos en el espacio de las generaciones biológicas? Habría así pequeños grupos en el vértice que están viviendo más "adelantados", mientras que hacia la base encontraríamos grupos más

numerosos, a remolque de los primeros, sumidos a niveles más bajos que coincidirían con los de anteriores vértices. Pero entonces ¿por qué llamar generaciones a esta disposición que se caracteriza precisamente por no coincidir con el rebanamiento por grupos de edad? Además, como evidentemente sería imposible reducir a una sola las direcciones en que pueden emerger vértices, esto nos daría un lindo oleaje donde los planos de edades habrían sido mezclados y revolcados hasta el mareo. Finalmente, todo ello implica una idea del "adelanto", con su correspondiente idea de una dirección del "progreso", que es bien difícil hoy en día adoptar sin examen.

Con estas dificultades, entre otras, tropezaría un enfoque generacional aplicado a un grupo como el de Contemporáneos. Pero ¿qué decir de esos poetas que empiezan por resistirse a encajar en un grupo cualquiera? En México, por ejemplo, la generación de López Velarde es López Velarde. Y antes de él, ¿a qué cosa podríamos llamar la generación de Othón, o la generación de Díaz Mirón? Tampoco me parece indefendible que ciertos autos puedan pertenecer a varias generaciones. ¿No podría decirse que Goethe pertenece a la generación del *Sturm und Drang* y también a la primera generación romántica, y quizá a la segunda, y entre las dos a la primera generación antirromántica? De González Martínez podría afirmarse que perteneció a la generación modernista (¿segunda generación modernista?) y también a la del Ateneo, o quizá que estuvo al margen de la una y también de la otra.

El concepto de generación parece pues

adolecer de una insuperable imprecisión. La mayoría de las veces lo utilizamos para referirnos a grupos que, aun cuando se alojan en una generación, están lejos de agotarla o incluso de "representarla". Lo cual nos remitiría a un principio mucho más general y nebuloso que el de las afinidades por edades; el principio de la sociabilidad humana. No cabe duda que el hombre tiende a agruparse, y nada tiene de extraño que las afinidades de edad sean uno de los canales que orientan esta tendencia. Pero la idea de generación implica que este canal es, si no el único, por lo menos el decisivo y el que da su sentido al agrupamiento, atribuyéndole además una especie de fatalidad ineludible. Vemos en cambio constantemente ejemplos que contradicen no sólo la fatalidad del gregarismo generacional, sino tal vez de cualquier forma precisa de gregarismo, y que sólo autorizarían a reconocer un indeterminado deseo de comunión y comunicación. Es claro que Rimbaud se sentía —y se quería— infinitamente más afín de Verlaine y aun de Baudelaire que de los poetas de su edad. En cambio, nunca he visto unir el nombre de Alfonso Reyes con el de López Velarde, que sin embargo era sólo un año mayor. Cuando una figura de gran relieve, o una idea de fuerte magnetismo, o un acontecimiento histórico de honda resonancia se presentan, suele suceder que polaricen una serie de tendencias flotantes y sirvan de eje o de referencia a ciertos grupos de poetas, escritores o artistas. Pero no siempre es así, ni nunca del mismo modo, ni este fenómeno excluye otras clases de grupos o de nebulosas o de astros errantes. A veces los poetas se dan en racimos,

a veces en amplias constelaciones, a veces en vaga relación y a menudo en esporas sueltas y resistentes.

En México, por ejemplo, podría quizá admitirse, pasando por alto las vaguedades intrínsecas a la idea misma de generación que hay una generación, o quizá dos, modernistas. Pero quedan sueltos casi todos los poetas más importantes: Díaz Mirón, Othón y hasta González Martínez. O podría tal vez admitirse que Díaz Mirón y González Martínez son definibles, si no en la generación modernista, por lo menos en relación con ella. Pero ¿qué hacer con Othón? ¿Última (o más bien póstuma) generación romántica, o generación de transición, o ya generación modernista? Estas dificultades suelen resolverse haciendo pequeñas transgresiones en los grupos de edad; con lo cual se muestra que el uso del concepto de generación se confunde constantemente con el de otras clases de grupos, fundados, no en afinidades de edad, sino en afinidades de otros tipos: estéticas, estilísticas, ideológicas, políticas, psicológicas, etcétera. Así, después de haber empleado el término en un sentido casi estrictamente cronológico al referirse a la "generación modernista", se pasa a usarlo en un sentido mucho más restringido cuando se llega a "la generación del Ateneo de la Juventud", puesto que invariablemente se pone cuidadosamente aparte a López Velarde por un lado, a Tablada por otro. Y nuevamente volvemos a una unidad a la vez cronológica, estética, psicológica, etcétera, al pasar a "la generación de Contemporáneos". La cual es el último conjunto de poetas mexicanos, hasta ahora, al que pueda llamarse con algún viso

de verosimilitud "generación" o incluso grupo. Octavio Paz, desde *Taller*, intentó definir un nuevo grupo (¿o tal vez una "generación"?) en oposición al de Contemporáneos. Leído hoy, a escasos veinte años de distancia, aquel casi-manifiesto se revela absolutamente inaplicable a ningún poeta de aquel conjunto salvo el propio Octavio Paz; además, incluso aplicadas a él mismo, las diferencias que él señalaba con respecto a sus mayores, aunque justas e inteligentes, nos parecen hoy menos significativas que las afinidades. ¿Me atreveré a añadir incluso que a mí por lo menos me suenan un poco al empeño, sin duda este empeño existía, y que lo que hubiera debido ser su "generación" no lo colmó, son dos cosas que sugiere el ulterior empeño de Octavio Paz por pertenecer al "grupo" (como ellos se llamaron siempre) surrealista. De este apetito de pertenecer y de su frustración, muchos poetas de mi edad (que somos tal vez lo menos parecido a una "generación" que se ha visto en México) sabemos también algo. Octavio Paz, felizmente, encontró la manera de valer él solo por una generación y media: la suya y la mitad de la siguiente (¿o tal vez viceversa?) Y supo, que me sospecho que es más difícil aún, asumirlo. (Algo parecido le había sucedido ya a López Velarde, sólo que en la inocencia.)

Ahora: ¿qué decir de la tendencia juvenil, supuestamente instintiva (o para usar una terminología vagamente nazi, "biológica") a oponerse a sus mayores, a rebelarse contra lo viejo, y a respirar correlativamente el aire de lo nuevo, obviamente heredado de esos mayores pero no por ello menos diferente, puesto que para ellos es

justamente el aire que se respira y no el puro cierzo de arduas montañas o el oscuro huracán venido de otra parte? Tampoco aquí veo el esquematismo y la fatalidad que quieren hacernos ver. El genio de Lautréamont está hecho de la sistemática ignorancia de la literatura nueva de su tiempo y de la obstinada respiración de un aire que sólo a él no le sabía intolerablemente a rancio. Entre nuestros vecinos los pintores, ¿no es curioso que en México el que más violentas invectivas ha lanzado contra el grupo de los muralistas sea justamente el más cercano a ellos? Me refiero a Cuevas, que es el único entre los jóvenes pintores descollantes que sigue practicando un estilo expresionista. Para mayor curiosidad aún, antes de los primeros brotes de rebeldía que aparecen con los jóvenes abstractos, hay toda una gradación de pintores entre los cuales, a pesar de haber sido jóvenes y suponemos que ardientes en la época en que los grandes muralistas gozaban de un prestigio apabullante y exclusivo, no se advierte el más mínimo espíritu de rebeldía o herejía. También el arte tiene sus juventudes priístas y también a veces no tiene, que se sepa, otras.

Esta última no muy afortunada metáfora me hace pensar además que en el trasfondo de nuestro tema se deja ver como una amenazadora sombra la famosa rebelión de los adolescentes. En México —la prensa se ha cansado de afirmarlo y nadie la ha desmentido— no se percibe signo alguno de esas exóticas, decadentes, afeminadas y subversivas tendencias. Los pocos jóvenes que osan insultar a la sociedad vistiéndose o peinándose de un modo diferente, son felizmente tenidos a raya con nobles insultos sexuales de virtuosas damas gordas, valerosas mofas de delicados y progresistas adultos, o incluso, llegado el caso, la legítima violencia de los enemigos de tan inadmisibles desorden. Pandillerismo tal vez; extorsión estudiantil tal vez; gorilismo juvenil tal vez. ¿Pero rebeldía? Esa mala yerba no arraiga entre nosotros, a pesar de las tentativas de algunos depravados, pagados por el oro de diferentes potencias según quién los denuncie. La ingratitud hacia los poderosos es un vicio puramente exótico, pues sería el colmo de la monstruosidad escupir en la mano que nos regala el pan que acabamos de amasar con nuestro esfuerzo.



Es posible que esta peculiar circunstancia haya influido en el ánimo de algunos que hablan, a propósito de la poesía mexicana, de una continuidad poco usual que no deja de tener semejanzas con el ambiente social antes descrito. A los que así piensan no creo que les fuera difícil asimilar la tesis de Octavio Paz expresada en la fórmula "tradicción de la ruptura". No sería imposible imaginar que a una revolución institucional responde en el terreno literario una tradición de ruptura. En todo caso, el carácter paradójico de la fórmula puede entenderse en dos sentidos: bien porque resulte paradójico que de la ruptura pueda hacerse una tradición, bien porque sea la ruptura que se esconde en la actitud tradicional lo que quiere así subrayarse. Tomada en el primer sentido, la tradición de la ruptura no sería sino un rasgo general de la historia de la poesía (y de muchas otras cosas), en cualquier país, por lo menos a partir de cierta época. Es más: este sentido es mucho más visible, por ser más exclusivo, en la poesía de cualquier otro país que en la de México. Desde el Romanticismo por lo menos, en las poesías europeas, por ejemplo, no han dejado de sucederse las rupturas, hasta el punto de que acaban por formar una tradición: en esas poesías, entrar en la palestra poética rompiendo con las actitudes precedentes es ya tradicional. En cambio, lo que Jorge Cuesta señalaba como peculiar de la literatura mexicana es exactamente lo contrario: entrar en la palestra inscribiéndose en la tradición —y que eso resulte una ruptura. Que las respetables historias de la literatura (por lo menos moderna) estén hechas de una serie de nombres de irrespe-

tuosos rebeldes no tiene nada de excepcional. Lo curioso es que la historia de la rebeldía y el irrespeto esté hecha de una serie de nombres de respetabilísimos altos funcionarios y hombres públicos. Estamos acostumbrados a que los insignes próceres inauguren monumentos de poetas y artistas que durante su vida se hartaron de insultar a los próceres y de ser insultados por ellos. Pero ver a los próceres derribar monumentos, tener embajadores estridentistas y académicos inconoclastas es bastante excepcional. Francia todavía no se repone de un caso como el de Malraux, que a nosotros parecería usual.

Pero todo esto son consideraciones bastante superficiales al lado de lo que Cuesta quería decir con su idea del "clasicismo mexicano". Para él se trata ya de una verdadera tradición de ruptura, sólo que en el segundo de los sentidos que hemos atribuido a esta fórmula; pero dotada de un carácter de necesidad cuya mecánica se propone desmontar minuciosamente. Lo que él describe no es la tradicionalización de las rupturas (fenómeno conocido), sino una radicalización de la tradición, producto de las circunstancias peculiares de América, que acaba por romper con la versión original de esa tradición. A sus ojos, hay una especie de fatalidad que explica la vocación americana de universalización de lo universal y hace de su literatura un caso excepcional, donde únicamente puede cumplirse el proyecto europeo de universalidad, gracias al movimiento con que tiende a universalizar lo particular en lugar de dejar que lo universal se particularice.

¿Qué concluir de todo esto? Tal vez

únicamente cierta prevención contra las tendencias esquematizadoras del pensamiento. El concepto de generaciones es, para usar una metáfora de moda, una "rejilla" o "cuadrícula" que se superpone a la realidad informe para ordenarla y sistematizarla. Seguramente esta cuadrícula de los materiales es siempre recomendable, cualquiera que sea su carácter, porque ordenar y reordenar los hechos de diferentes maneras puede en cualquier momento revelarnos rasgos o relaciones inesperados que la costumbre o la "naturalidad" nos ocultaban. Recuerdo haber oído que algunos pintores acostumbran poner sus cuadros de cabeza abajo para descubrir defectos de composición que en el cuadro derecho les pasarían inadvertidos. Pero después los vuelven a poner cabeza arriba. (Tendré que abrir un antipático paréntesis, porque también recuerdo algún caso en que el pintor descubrió que su cuadro estaba mejor al revés y decidió dejarlo así: apenas vale la pena aclarar que esto está bien porque en ese momento el pintor, que evidentemente no era figurativo y no tenía que aludir "fielmente" a nada exterior, estaba inventando el cuadro; en rigor, era *otro* cuadro, que le gustó más que el primero.) Quiero decir que una cosa son las cuadrículas tomadas como higiene visual del observador, y otra tomadas como verdad o esencia de lo observado. Las simplificaciones o sistematizaciones tomadas en este último sentido son legítimas cuando hacen entender más e ilegítimas cuando hacen entender menos, o cuando se ven obligadas a falsear y violentar los hechos para adaptarlos a ellas. También hay cuadrículas más rudimentarias cuya

utilidad es mnemotécnica. La de las generaciones parece ser sobre todo de este tipo. Pero reducir a esta empobrecida mecánica de paletadas la inmensa riqueza que existe en las relaciones de los poetas entre ellos, de las edades entre ellas, de los poetas con las edades, para no hablar de sus relaciones con las otras artes, con las otras actividades del espíritu, con lo que no es espíritu, con los no-poetas y los antipoetas, y de las combinaciones de estos elementos y muchos otros, eso es verdaderamente dejar fuera demasiadas cosas, y violentar demasiado las pocas que quedan dentro, para que podamos creer que con ello hemos explicado algo. Lo cual no excluye que la referencia a afinidades cronológicas o de circunstancia histórica y social sea perfectamente legítima y hasta inevitable cuando se habla de poesía, incluso si se da abusivamente el nombre de "generación" a los grupos así formados. (De este uso abusivo se tiene en general clara conciencia cuando se lo aplica en lo personal: apenas dice uno "los poetas de mi generación", por poco que quiera uno dar un contenido concreto a estas palabras empiezan a proliferar embrollos hasta perderse de vista.)

Quisiera añadir, a modo de apostilla, que yo personalmente sacaría también otra conclusión marginal tropezada en el curso de este improvisado repaso: la comprobación, una vez más, del carácter excepcional, casi anómalo, del grupo de Contemporáneos. A pesar de la repetida afirmación de su diversidad, son en toda la poesía mexicana propiamente dicha el único grupo coherente que cuenta. La renovación del modernismo fue seguramente más profunda; pero esa "generación" (me

refiero a su manifestación mexicana) fue menos original y coherente que los Contemporáneos. A su vez, Octavio Paz alcanzó más tarde ese valor universal que ellos habían buscado y formulado; pero ningún grupo, mucho menos su "generación", le siguió ni siquiera de lejos. Después, en un clima cada vez más enrarecido y rutinario, la disgregación y el aislamiento de los poetas mexicanos es apenas creíble. Las revistas desaparecen una tras otra; los grupos se disuelven por falta de ideario, de crítica y finalmente de interés mutuo; los poetas francotiradores intercambian tenues señales a gran distancia con lectores francotiradores. Hoy apenas es exagerado decir que no sólo no hay generación, ni aun grupos, sino ni siquiera conversación. Una tentativa tan inusual como "La espiga amotinada" no suscita ni siquiera la sorpresa de lo pintoresco. Obras originales como la de Sábines o la de Bonifaz Nuño, entre otras, pueden ser algún tiempo tema de conversación de café (en vías de desaparición), pero siguen esperando la crítica que las sitúe y las valore a los ojos del lector.

Volvemos a lo que decíamos al principio. Una literatura sin crítica presenta el curioso aspecto de un discurso de tartamudos dirigido a tartasordos. La ausencia de esta mediación, lejos de favorecer el contacto, es un verdadero muro de silenciación y de embrollamiento de mensajes, a un lado y otro del cual los poetas flotan sin poder ordenarse y comunicarse entre sí por falta de argamasa lectora, y el público lo mismo por falta de argamasa espiritual y cultural. La lección de Contemporáneos parece haber caído, es difícil saber si para siempre,

en el vacío. Porque faltaba subrayar lo más significativo de su carácter excepcional y "anómalo": que son el único grupo en México que tuvo una alta conciencia crítica, que no la desligó nunca de la conciencia creadora, y que intentó cambiar con ella la situación que le tocó vivir. Esta lección orgánica, incluso cuando se ha recogido por un lado la lección creativa, y por otro (suponiendo, que es mucho suponer) la lección crítica, ha sido desoída en lo que tenía de más ejemplar. Digo, si no fuera por Octavio Paz. Pero incluso en él, en este aspecto de la ejemplaridad, debido a la aridez del terreno en que nos movemos, lo que debería ser ya fruto y multiplicación y puesta en marcha resulta repetición de la misma lección, que parece destinada, si no cambiamos las cosas, a repetirse indefinidamente como si no se nos hubiese manifestado nunca. Sólo nuestra falta de aplicación es responsable de que el caso de Octavio Paz siga siendo excepcional en lugar de ser "natural". (Lo subrayo porque me refiero exclusivamente a lo que tiene de caso: hay otro aspecto, el propiamente creador, que es necesariamente excepcional y único.)

Se ha hablado algo de lo mucho que se ha dicho del "desarraigo" y la "evasión" de Contemporáneos. Hay que seguir insistiendo, porque para asimilar su enseñanza es esencial entender que, por el contrario, pocos grupos han dialogado con su medio como ellos, puesto que dialogar no es ni repetir exteriormente las palabras de nuestro interlocutor, ni decir lo que él quiera que digamos, ni fingir, ya sea por hipocresía, por temor o por estupidez, una tranquilizadora y azucarada unanimidad.

Léanse los apasionados, o más bien pasionales ensayos de Jorge Cuesta, abrasadores de lucidez desorbitada y hasta de honesta injusticia. No sé de nadie a quien los problemas con que la realidad inmediata le tocaba lo hayan incendiado así.

Y ahora, para terminar, me siento obligado a matizar un poco algo que dije al principio. Creo, en efecto, si no nos dejamos conmovir por esas elevadas frases (parecidas a las que dicen los ricos, a poco costo, sobre la "dignidad" de ser pobre) que exaltan cómodamente la nobleza del dolor creador y la envidiable suerte del mártir del espíritu, que esta situación de la literatura, y del espíritu de que ella es vehículo, no cambiará verdaderamente si no cambia la situación del público. Acostumbrado de larga fecha a la falta de información y de formación, a ser mantenido en un limbo hecho de escamoteo de los conflictos, de ocultación y deformación de la mirada sobre sí mismo, de irremediable vicariedad de las decisiones y las opiniones, el público está incapacitado para reconocerse y para tener un juicio, así sea injusto. No recuerdo en este momento quién fue el que dijo que es el lector el que tiene

genio. Como todos los genios, el del lector necesita además no haber sido asfixiado o pervertido, contar con los medios de manifestarse. Pero cuando decía al principio que no hay que engañarse creyendo que pueda arreglarse algo pasando por alto la condición del público, quisiera que no se tomara esto como una expresión de fatalista resignación y una invitación a cruzarse de brazos en espera de que alguna providencial intervención haga brotar de pronto de esa masa informe un verdadero público. Esa intervención no es providencial y es la nuestra tanto como cualquier otra. La relación es recíproca y de nada serviría dedicarnos a educar al público si dejamos de producir una poesía para la que esa educación tenga sentido. Y educar al público no es consentirlo sino exigirle —exigirle que exija. Creo que el concepto de generación es confuso y casi siempre abusivo; pero creo que si los escritores de mi edad o los que ahora empiezan a despertar lograran dar algún paso en este sentido, merecerían finalmente que los críticos futuros les apliquen ese ilegítimo término.

MÉXICO, ¿UNA DEMOCRACIA CAPITALISTA?

El pensamiento sociopolítico contemporáneo

Abelardo Villegas

A más de medio siglo de iniciada la Revolución Mexicana, a la vista de sus resultados que padecemos o disfrutamos, no cabe duda que un juicio sobre nuestros pensadores sociopolíticos debe hacerse en relación a sus opiniones sobre esa Revolución y sobre sus carencias, sobre los problemas que ella misma ha abierto. Por eso las consideraciones de este trabajo no alcanzan a todas las generaciones de pensadores que surgieron de la Revolución sino nada más a aquellos que a partir, digamos, de 1940, se han encontrado en el poder o han influido vigorosamente en la ideología del poder e incluso a los que, sin participar o influir en el poder, expresan con claridad sus directrices ideológicas. Naturalmente, la opinión de esos pensadores debe ser contrastada con las de los más jóvenes que discrepan en sustancia de aquéllos. Pero dadas las dimensiones de este trabajo, nuestras consideraciones no pueden ser exhaustivas, más bien tratan de encontrar aquellas posiciones muy generales dentro de las cuales pueden ser incluidos muchos pensadores que aquí no se mencionan.

Ahora bien, la piedra de toque de nuestro juicio deben ser unos temas concretos muy importantes y sólo unos, pues habiendo muchos de ellos, nuestro estudio pecaría de vaguedad si quisiera abarcarlos todos. Este tema, ya lo decimos, es el del éxito o fracaso de los lineamientos jurídicos, políticos y económicos de la Revolución Mexicana frente a los grandes problemas del México contemporáneo. Damos por descontado que, frente al porfirismo, la Revolución significó un extraordinario avance. Volver polémica esta proposición no es otra cosa que pelearse con sombras. Creemos que los problemas del México actual son consecuencias de las soluciones de la Revolución; que ella abrió una etapa histórica que debe ser objeto de nuestra crítica, deslindando con todo cuidado las causas de la Revolución, de sus efectos, mismos que ya nos es permitido ver en perspectiva, en virtud de nuestro alejamiento temporal de sus orígenes.

Por principio de cuentas nos parece que estos pensadores a que nos estamos refiriendo, y a quienes a continuación mencionaremos por sus nombres, carecen de un espíritu crítico en relación a la Revolución, y muchas veces convierten

sus trabajos en panegíricos un poco simples de ella. Los motivos de esta actitud son varios, algunos ya los estamos mencionando: a lo largo de las primeras décadas revolucionarias muchos pusieron en duda la positividad y efectividad del movimiento. Este tema se complicaba con otro, el de que la Revolución no tenía metas precisas, era un movimiento caótico sin propósitos bien definidos. El porfirismo y el liberalismo aparecían con lineamientos históricos muy bien definidos en tanto que el siglo xx resistía la aplicación de cualquier doctrina organizada. El esclarecimiento, un poco sobre la marcha, de las metas revolucionarias, y mucho después, la investigación historiográfica que puso en claro la existencia de antecedentes ideológicos, redundaron en una apologética de la Revolución, que ha tenido varios matices desde los muy concienzudos y rigurosos hasta los muy huecos y de pésimo gusto que se formulan en todas las campañas electorales.

Otro motivo importante es la peculiar posición en que se encuentran estos pensadores, montados a caballo entre las necesidades de la teoría y su interés de participar en los distintos regímenes políticos emanados de la Revolución. En virtud de este último interés, las consideraciones críticas se suavizan, los tabúes oficiales se respetan en desmedro de la claridad de visión y de la franqueza de la expresión. Daniel Cosío Villegas, ha señalado en un luminoso ensayo¹ cómo en México el intelectual pierde su condición de tal al integrarse a un régimen que lo utiliza como

alto empleado o como simple profesionista que vive *del* intelecto y no, también, *para* el intelecto. Desde luego, no debe descartarse también el hecho de que la teoría impele a su práctica, y que muchos pensadores se sienten mutilados si se les impide poner manos a la obra. Pero este último impulso anima también a los críticos de la sociología oficial, de modo que no puede invocarse como un desmedro de la labor intelectual. Como consecuencia del amplísimo ámbito que abarcan los intereses políticos en México, ámbito en el cual quedan incluidas las universidades, falta una casta, por así decirlo, de intelectuales, cuyo alejamiento del mismo les permita un mayor grado de objetividad, y cuyas opiniones se emitan con rigor y profundidad sin temor de lesionar sus intereses político-académicos. Tal vez esta formulación sea utópica, pero no cabe duda de que no sólo en México sino en muchas partes del mundo, la interferencia de los intereses políticos y de las instituciones oficiales perturba la investigación y con frecuencia la falsea completamente.

Tal vez por todas estas razones juntas nos encontramos con opiniones como la siguiente de Mario de la Cueva: "Las tres luchas sociales [La Independencia, la Reforma y la Revolución] y las tres constituciones integran unidad y continuidad históricas; todas ellas son hijas de los mismos ideales, que pueden resumirse en unas pocas palabras, devolver al hombre americano su dignidad y restituirle en el goce de esta tierra suya, hecha para la libertad y el trabajo." O bien esta otra: "En el curso de nuestra historia se fue perfeccionando una idea; primeramente, la exigencia de la

¹ Cf. Daniel Cosío Villegas: "El intelectual mexicano y la política." En *Ensayos y notas*. Editorial Hermes, México-Buenos Aires, 1966, t. II.

independencia frente a un pueblo, admirable por muchos conceptos, pero lejano y carente del sentido y del espíritu de la libertad que brota de la tierra, de la selva, de la llanura y de los ríos de nuestra América; después, la libertad del individuo delante del Estado y la supremacía de la nación frente a la Iglesia; finalmente, la dignidad del hombre y su transformación de individuo en persona.”²

Aparte de la libertad que emana de los ríos y las selvas americanas, esta “sublime” exaltación del individuo a persona la explica De la Cueva y sus seguidores Enrique Álvarez del Castillo, Miguel de Lamadrid Hurtado y Raúl Cordero Knocker, en el sentido de que en el siglo XIX, al amparo de las viejas ideas liberales, los trabajadores eran considerados como “cosas”, pero que a la legislación laboral de la Revolución se la concibe como una institución de protección de los trabajadores considerados como personas con dignidad. Según estos autores “procura el derecho del trabajo y de la previsión social la aplicación de la vieja idea cristiana: ‘No hagas a otro lo que no quieras que te hagan a ti mismo’”, “su base es el hombre que trabaja y su finalidad es permitir el libre desarrollo de la persona humana”. Esas leyes “tienen un mismo fundamento que es la naturaleza humana”. “El derecho del trabajo y de la previsión social redime al hombre del yugo del capital y le hace persona”,³ etcétera.

² Cf. de Mario de la Cueva: “La Constitución Política.” En, De la Cueva y otros autores, *México, 50 años de Revolución, la política*, t. III, Fondo de Cultura Económica, México, 1961, pp. 3 y 48 respectivamente.

Basta comparar esta rapsodia jusnaturalista con los grandes problemas que deja en pie para manifestar su vacuidad. Se considera, en forma arbitraria que la historia de México es un proceso de búsqueda del hombre como persona y que esta búsqueda culmina en la Revolución; que sus leyes fundamentales arraigan en el ser del hombre en tanto que las anteriores son puro extravío y aproximación. Y claro, si esto es así, bastan las leyes para redimir al hombre del capital, aunque este capital se concentre cada vez más en pocas manos; como si la redención del yugo del capital no implicara, entre otras cosas, la honda transformación de la propiedad del capital, etcétera. Esta exaltación ontológica de la Revolución es un buen ejemplo de cómo la apología acrítica de un movimiento histórico enturbia su comprensión al grado de hipostasiar la historia, con lo que, como veremos, no se abre ninguna vía para el planteamiento de los problemas contemporáneos, pues ¿qué problema habrá si la Revolución ha realizado ya la mejor parte de la naturaleza humana?

Desde el punto de vista económico, Antonio Carrillo Flores pregunta por el sentido de la Revolución, si ésta significó tanto como lo dicen sus metafísicos apolo-gistas. Esto es, si resultó una verdadera novedad en relación al liberalismo económico, y si éste fue totalmente abandonado por una doctrina radical. Su respuesta es clara y franca: “. . . Más que un abandono completo o sistemático de las doctrinas del

³ Cf. E. Álvarez del Castillo, M. de la Madrid Hurtado, y R. Cordero Knocker: “La Legislación Obrera”, en *ibid.* p. 206.

liberalismo económico, se pisa terreno más sólido si se afirma que en 1917 se manifestó una *vigorosa tendencia reformadora*." O bien: "Lo primero que se ocurre es que las reformas constitucionales de 1917 no luchaban en contra de los principios básicos del liberalismo que en México había mantenido una estructura feudal del campo y había dejado al capital extranjero, mediante una serie de privilegios, la explotación de nuestros recursos naturales y de los servicios públicos."⁴ Después de un sintético balance económico, afirma: "Parece que el progreso económico de México tiene lugar como en un movimiento de péndulo: hay periodos en que toma mayor ímpetu la inversión, a tal grado que la producción parece dejar atrás al consumo. Entonces sin que medie necesariamente una declaración expresa, el énfasis se pone en promover el consumo, no sólo porque sin consumo no hay mercado y sin mercado no hay crecimiento económico, sino porque nuestros gobiernos se han considerado política y moralmente fiduciarios de las aspiraciones de justicia de la revolución popular que creó el México contemporáneo."⁵

Aquí no hay tanta exaltación, Carrillo reconoce el carácter reformador o reformista de la Revolución. El movimiento parece ser una purificación del liberalismo, pero tal carácter no es contemplado

desde una posición radical, sino justamente desde una a tono con él. Como veremos Carrillo expresa mejor que ningún otro la ideología social propia de nuestros regímenes a partir de 1940, y desde ella formula la actitud con la cual se encaran los problemas contemporáneos.

Pablo González Casanova enuncia, a su vez, con mucho rigor teórico, los caracteres de la Revolución y los problemas que ella misma ha creado, desde el punto de vista político. En su estudio sobre *La democracia en México*, fundado en copiosa y sistemática información, concluye lo siguiente: "Este sentido funcional del Estado mexicano, y el carácter funcional que tienen sus principales instrumentos parece más comprensible cuando se piensa en México como un país subdesarrollado, y se observa que el régimen presidencialista sirvió para acabar con las conspiraciones del legislativo, del ejército y del clero, que el partido predominante sirvió para acabar con los caudillos y sus partidos de membrete, que el régimen centralista de hecho sirvió para acabar con los feudos regionales, que la intervención en el gobierno local más que eliminar a los municipios libres sirvió para controlar a los caciques locales, que el estado empresario fue la base de una política nacional de desarrollo económico e industrial, ahí donde hacían falta inversiones de estructura —en caminos, presas, centros de producción— y ahí donde la iniciativa privada, mexicana y extranjera, se mostraba tímida e indiferente para invertir; que las limitaciones a la propiedad sirvieron para hacer la reforma

⁴ Cf. Antonio Carrillo Flores: "El Desarrollo Económico en el Proceso de la Revolución Mexicana." En *México y la cultura*. Secretaría de Educación Pública, México, 1961, pp. 1190 y s.

⁵ *Ibid.*, p. 1207.

agraria y la explotación petrolera, sentando las bases del mercado interno y la capitalización nacional, en un país donde el número de clientes era muy pequeño y el de empresarios nacionales prácticamente inexistente.”⁶

Observa González Casanova que si se hubieran aplicado los principios de la democracia clásica, el equilibrio de poderes se habría traducido en respeto a las conspiraciones de una sociedad semifeudal; el respeto a los partidos en respeto a los caudillos y militares; el respeto al municipio libre lo habría sido a los caciques locales; la no intervención del Estado en la economía habría sido el respeto a los monopolios extranjeros; y el respeto irrestricto a la propiedad habría implicado la conservación del latifundio y de los monopolios extranjeros.

Sin embargo, si se entiende a la democracia como la participación mayoritaria no sólo en el gobierno sino también en la riqueza y la cultura nacionales, el índice de lo logrado en este terreno por la política mexicana es el índice de su democratización. A ese respecto González Casanova afirma que si bien el porcentaje de la población marginal —marginal a la actividad política, a la economía y a la cultura— ha disminuido a partir de 1910, en números absolutos ha aumentado. Prolijas estadísticas muestran que ahora hay más mexicanos marginales que antes, pero que constituyen una porción menor de la población. González Casanova dice que esta población marginal, cuyo aumento en nú-

meros absolutos es progresivo, constituye el reto máximo a la democracia mexicana. Y en ello le cabe toda la razón.

Consideramos que los autores mencionados representan con menor o mayor rigor toda una posición reformista en relación a la Revolución y sus problemas. Estos últimos quedan bien planteados en la obra de González Casanova, aunque no sea precisamente éste el lugar para examinarlos en detalle. Nos interesa, como dijimos al principio, el análisis de los lineamientos generales de lo que ellos proponen como soluciones, y su crítica. Al respecto creemos poder distinguir varios tipos de actitudes o soluciones:

a) *La actitud escéptica* que se trasluce, por ejemplo, en los ensayos de Cosío Villegas. Como economista e historiador responsable Cosío no ignora los graves problemas de la nación y tal vez por ello hay a lo largo del libro que ya citamos un cierto tono general de escepticismo, una falta de adhesión incondicional a una idea o un principio general, o una aprobación completa a un fenómeno histórico, cualquiera que sea. Un ejemplo muy notorio de esto se muestra en su ensayo: “La crisis de México”; la técnica para la elaboración de una crítica a la Revolución consiste en atenuar cada afirmación con la negación correspondiente. Así por ejemplo, afirma: “La crisis proviene de que las metas de la Revolución se han agotado . . .”, y luego en la misma página: “La Revolución Mexicana nunca tuvo un programa claro”, y en la siguiente: “Algunas metas o tesis, empero, llegaron a establecerse” y luego una atenuación: se establecieron “*siquiera* en la forma mecánica que conduce

⁶ Pablo González Casanova: *La democracia en México*. Ediciones Era, México, 1965, p. 59.

la reiteración".⁷ De modo que nos quedamos sin saber si la Revolución tenía metas, o si no las tenía, o si las tenía vagas o mecánicas a base de reiteraciones.

En otra parte de ese mismo ensayo se muestra también el sistema de las atenuaciones que desvirtúa las afirmaciones: "Madero destruyó el porfirismo, *pero* no creó la democracia en México; Calles y Cárdenas acabaron con el latifundio, *pero* no crearon la nueva agricultura mexicana... A los hombres de la Revolución puede juzgárseles ya con seguridad: fueron magníficos destructores, *pero* nada de lo que crearon puede sustituir lo destruido *sin disputa* mejor."⁸ Y más adelante: "La aspiración única de México es la renovación tajante, la verdadera purificación, aspiración que sólo quedará satisfecha con el fuego que arrasase hasta la tierra misma en que creció tanto mal." E inmediatamente después de esta afirmación apocalíptica que plantea como imperativo, reconoce que la Revolución también arrasó la tierra: "Debe convenirse en que la Revolución fue un movimiento violentísimo cuyo rostro destructivo se ha ido olvidando. Exterminó a toda una generación de hombres y a grupos e instituciones enteros... La Revolución Mexicana, en suma, creó un enorme vacío de riqueza y deshizo la jerarquía social y económica labrada durante casi medio siglo."⁹

Ciertamente, aparte del arrasamiento, busca el lector algún principio constructi-

vo que se aplique a nuestros problemas para no caer en los errores de los hombres de la Revolución, pero una ojeada al panorama internacional nos muestra que el autor no se adhiere a ningún "modelo" o principio, valiéndose del sistema de atenuaciones. Se aplica a la Revolución Cubana y a los Estados Unidos, a la política de De Gaulle en la América Latina, etcétera. En el ensayo "Estados Unidos falla en Cuba", describe el "dominio económico asfixiante sobre Cuba",¹⁰ cita a Enrique José Varona en sus críticas a la política yanqui, pero refiriéndose a la Revolución la califica como "lamentabilísima experiencia cubana"¹¹ y condena la violencia *verbal* de los gobernantes cubanos contra los Estados Unidos. Respecto a esta nación, la conclusión es sorprendente, después de admitir que su política exterior no debe identificarse "de un modo completo" con los fines de lucro de los "negociantes norteamericanos", que la no observancia de esta regla ha llevado a experiencias como la de Cuba, termina recomendando "la necesidad imperiosa de que su conducta internacional sea sumamente discreta: Estados Unidos puede estar presente en todas partes, pero sin que nadie advierta que lo está".¹² Censura los métodos y el contenido de la diplomacia norteamericana ¡y luego le pide discreción!

El resultado de esta actitud crítica o escéptica, de este atenuar cualquier observación añadiéndole la contraria, es que el lector se queda sin saber qué es exacta-

⁷ Cosío Villegas: *Ensayos y notas*, t. I, p. 114 y s.

⁸ *Ibid.*, p. 121.

⁹ *Ibid.*, pp. 137 y s.

¹⁰ *Ibid.*, t. II, p. 55.

¹¹ *Ibid.*, pp. 36 y 57.

¹² *Ibid.*, pp. 57 y ss.

mente lo que piensa el autor, y qué es exactamente lo que quiere. Probablemente es síntoma de una esencial desorientación que impide el diseño de un programa concreto y definido.

b) *El cumplimiento de los postulados de la Revolución.* La posición contraria a la de Cosío es la metafísica a que aludíamos antes. Para ésta las metas de la Revolución son clarísimas y se encuentran enunciadas en normas jurídicas concretas, las cuales toman su fundamento de la naturaleza humana. Es obvio, pues, que enfrentados a los problemas reales del país, no encuentren estos pensadores metafísicos solución más idónea que en lo que la jerga política se llama el cumplimiento de los postulados de la Revolución. Así lo enuncia Mario De la Cueva en el trabajo citado antes: "El problema de México es el cumplimiento generoso y tal vez la superación de sus tres preceptos fundamentales: el artículo 3º para impartir instrucción a todos los hombres; el artículo 27, para entregar el campo a los campesinos, que son sus dueños, el artículo 123, para hacer del trabajador una persona y un ciudadano."¹³ Poco hay que agregar a este respecto, la reiteración de estos tres artículos radicales no es una solución sino el enunciado de un problema, el cual se desplaza de la averiguación un tanto obvia de qué artículos deben cumplirse sobre todo, a la de los obstáculos que han impedido su cumplimiento y que los pueden seguir impidiendo indefinidamente. Probablemente

por un remanente de la ilustración, e incluso por deformación profesional, los juristas tienden a cerrar los problemas con el enunciado de leyes, o con la reiteración de las mismas. Tal procedimiento, en el caso que nos ocupa sitúa claramente a sus promotores en el lado conservador, entendiéndose por conservatismo la tendencia a hacer permanecer el *status* creado por la Revolución.

c) *La solución pragmatista y técnica.* Nuevamente volvemos con Carrillo Flores. Su solución puede denominarse así, pragmatista y técnica, porque él mismo, haciéndose expresión de los criterios oficiales, la contrasta con las críticas radicales a los regímenes de la Revolución, especialmente con las utópicas que provienen de la izquierda. Carrillo sabe muy bien, y lo dice, que uno de los principales problemas económicos que ha planteado el proceso pendular a que se refería antes, es el de la injustísima distribución del ingreso nacional, que implica, desde luego, la creación de una nueva élite y de una gran masa de explotados. Pero este problema rechaza soluciones utópicas o demagógicas y demanda soluciones técnicas, constructivas. "Debemos recordar siempre que señalar un mal no es remediarlo. Nadie discute ya que es indispensable que la mayor riqueza redunde en beneficio de todos, de todos aquellos dispuestos a trabajar, y que el beneficio debe ponderarse de acuerdo con la productividad y la intensidad del trabajo de cada quien. De aquí en adelante lo que importa es depurar más y más rigurosamente los métodos, las normas técnicas para que el progreso económico siga adelante y con

¹³ Cf. Mario de la Cueva: "La Constitución Política", en *México, 50 años de Revolución política*, p. 48.

justicia. Poco ayuda ya la reiteración continua de ideales en que todos coincidimos o el mero señalamiento de carencias que todos deploramos. Lo que urge es poner al servicio de nuestros ideales fórmulas concretas de acción eficaz, *realista*, encuadradas en esta era del mundo en que nos ha tocado vivir y bregar, pues la política tiene que proyectarse y hacerse *partiendo de las realidades como ellas son* (perdón por el pleonismo, pero es indispensable) y no como uno quisiera que fuesen. Esto último es privilegio de poetas, no de estadistas.”¹⁴

Carrillo es alérgico a los doctrinarismos y considera que el realismo es uno de los grandes méritos de la Revolución. Con esta consideración se enfrenta a sus críticos: “...al menos desde 1925, nuestros gobernantes no han creído ya que la simple distribución de la riqueza sea capaz de hacer realidad la justicia sino cuando las fórmulas de distribución promuevan el incremento de la riqueza que se reparta. Así se explica que la acción de todos ellos revele un carácter cada vez más pragmático, más realista.

Nacionalismo realista, porque siempre ha tenido conciencia de los límites, de lo que es posible; *humanista* en su reconocimiento de la jerarquía y dignidad de la persona humana lo cual supone procurar su constante mejoramiento moral y material; *pragmático* en cuanto a los métodos. Tal parece ser el criterio rector que explica el curso de nuestro proceso económico durante el periodo que cubre la Revolución Mexicana...”¹⁵

En este mismo sentido se orientan las

soluciones de González Casanova, las cuales transcribiremos para luego proceder a su crítica que reviste especial importancia porque consideramos que, aunque enunciados de modo sucinto, estos argumentos son los más fuertes del reformismo y los que más se han puesto en aplicación.

Refiriéndose concretamente a la lucha de clases, también González Casanova encuentra que las críticas al régimen están viciadas de origen: “...las tácticas empleadas para desorientar a la opinión pública han consistido en radicalizar las medidas de liberación obrera para impedir todo espíritu de negociación colectiva y hacer abortar la liberación sindical; en acusar de oportunistas a los líderes o dirigentes que pretenden negociar; en declarar que el gobierno no es fuerte porque no emplea medidas de fuerza; en exigir repetidas veces al través de la prensa y las presiones políticas que el gobierno aplique medidas violentas e imponga el ‘principio de autoridad’; en acusar al gobierno —en los mismos órganos que clamaban el uso de la fuerza— por haber empleado medidas de fuerza...; en exigir a las masas que empleen medidas violentas o impongan por la fuerza la renovación obrera o sus derechos, etcétera...; en usar la guerra fría en la información pública y los conciliábulos políticos y administrativos para señalar una conspiración internacional...”¹⁶ etcétera.

Y respecto a las tendencias a seguir: “En México las dos filosofías más opuestas de nuestro tiempo [sociología y marxismo] señalan hoy un único y mismo camino: el

¹⁴ Carrillo Flores: *México y la cultura*, p. 1211.

¹⁵ Carrillo Flores, *Ibid.*, pp. 1211 y s.

¹⁶ Cf. Pablo González Casanova: “La opinión pública en México.” En *México, 50 años de Revolución, la política*, p. 419.

desarrollo de la democracia y el capitalismo, hecho alentador en el terreno teórico y que puede servir en la política para impedir que se libren batallas innecesarias.”¹⁷ Con ello se persigue la integración de una sociedad escindida en una parte marginal y otra desarrollada; la aceleración del proceso de democratización dentro del capitalismo liquidando las relaciones precapitalistas, democratizando los sindicatos y fortaleciendo el poder público frente a la iniciativa privada; y también la democratización del partido en el poder para organizar las presiones populares y la disciplina nacional.

González Casanova considera no sólo absurdo sino también peligroso el pensar que nuestros grandes problemas sólo pueden encontrar solución en una nueva revolución: “Pensar en una nueva revolución armada es absurdo, pues la estructura nacional e internacional, la movilidad social interna, y el carácter mismo de nuestra evolución, todo se opone a ello y todo indica que sería un crimen ridículo incitar a un movimiento abocado a un fracaso total, que sólo derivaría en el triunfo artificial del fascismo.”¹⁸

El común denominador de estas posiciones que hemos reseñado es, pues, su reformismo. Los problemas nacionales no piden una nueva revolución sino algunas rectificaciones que pueden consistir en el mejor cumplimiento de las leyes, en la formulación y realización de soluciones técnicas y realistas y en el encuadramiento

dentro de un capitalismo benéfico, purgado de sus horrores clásicos. Cabe subrayar, desde luego, que, en contraste con algunos otros reformismos hispanoamericanos, éste se encuentra montado en una revolución que si bien ya está lejana en el tiempo, se la concibe como un proceso que se prolonga pacíficamente en el presente. Tales son las opiniones que debemos ponderar contrastándolas con otras que expresan un radical desacuerdo y situándonos nosotros mismos en el diálogo.

d) *El socialismo reformista.* Antes de expresar estas opiniones antagónicas debemos ocuparnos de otra que es antagónica sólo en apariencia, pero que en sustancia dice lo mismo que las anteriores. Nos referimos a la posición de Vicente Lombardo Toledano, viejo político que hábilmente ha sabido conservarse en la escena mientras muchos de sus contemporáneos han sido retirados ya. Todas las apariencias indican que, ideológicamente hablando, Lombardo Toledano es un marxista convencido y que por lo mismo debía estar en desacuerdo con las ideas enunciadas antes. Pero refiriéndose a la plataforma marxista-leninista que el Partido Popular Socialista fundado por él adoptó en 1955, aclara: “Al socialismo no se llega de un día para otro, como no se llegó al capitalismo en unos cuantos años. El salto de un sistema de la vida social a otro más avanzado se produce cuando las fuerzas revolucionarias han madurado, objetiva y subjetivamente, dentro del régimen social que tratan de transformar.”¹⁹ Para Lombardo Toledano las

¹⁷ P. González Casanova, *La democracia...*, p. 132.

¹⁸ González Casanova: “La Opinión Pública...”, etcétera”, p. 420.

¹⁹ Vicente Lombardo Toledano: *La izquierda en la historia de México*. Ediciones del Partido Popular Socialista, México, 1962, p. 42.

fuerzas revolucionarias socialistas no han madurado todavía en México, en consecuencia, "los objetivos inmediatos de la izquierda deben ser: el desarrollo económico de México, especialmente la industrialización del país *con independencia completa del extranjero*; la elevación constante del nivel de vida del pueblo; la existencia de un régimen democrático que permita a todos los partidos estar representados en los cuerpos colegiados, en los que radica la soberanía popular: los ayuntamientos de los municipios, las legislaturas locales y las cámaras del Congreso de la Unión; el cumplimiento fiel de la Constitución y, sobre todo, el respeto a las garantías individuales y sociales que forman su base y objeto".²⁰ El Partido Popular Socialista debe ser consciente de que esta tarea nacional incumbe no sólo a la izquierda sino a todos los sectores progresistas del país: "es indudable que la nación mexicana está integrada no sólo por la izquierda, sino por multitud de elementos y fuerzas sociales que no son partidarias del socialismo y el comunismo; pero que luchan en contra del imperialismo o, por lo menos, resisten al imperialismo de una manera sistemática".²¹

La diferencia entre Lombardo Toledano y los reformistas anteriores radica en la concepción del futuro lejano. Para Lombardo el socialismo está en el futuro lejano, y en el inmediato, el reformismo casi en los mismos términos en que lo hemos visto enunciado. Lo práctico es el industrialismo nacional, la democratización, el cumpli-

miento de la Constitución, etcétera. Ello nos conducirá en un futuro dorado al socialismo ¡no cabe duda que se trata de un gran aporte ideológico!

e) *Una crítica radical de izquierda.* La objeción más seria que se ha formulado contra el reformismo, contra los principios mismos de esa posición, ha sido hecha por el joven sociólogo de izquierda Víctor Flores Olea a propósito de la aparición de *La democracia en México* de Pablo González Casanova. Las observaciones de Flores Olea se refieren directamente al libro, pero como hemos visto que las tesis de esa obra coinciden en substancia con la posición reformista, aquéllas pueden aplicarse a la totalidad de la posición. Tales observaciones abarcan una multiplicidad de aspectos, pero sólo nos vamos a ocupar de las que responden a las cuestiones planteadas aquí.

En primer término, Flores Olea se rebela contra una noción un poco simplista de progreso que se encuentra supuesta por la posición criticada. Las deficiencias o desigualdades entre los mexicanos no deben ser vistas sólo como remanentes del pasado que la Revolución ha atenuado y que con sólo prolongar sus líneas, estableciendo algunas correcciones necesarias, se harán desaparecer o se atenuarán al mínimo: "Las desigualdades de la sociedad mexicana no son 'herencia' del pasado; en realidad la dinámica de las relaciones económicas y sociales (antes y *ahora*) ha condicionado la existencia de un sector 'moderno' y de otro 'arcaico' dentro del mismo proceso histórico y hasta el momento *presente*... esas relaciones han sido de dominio y explotación de un sector por otro: la participación, la riqueza y el desarrollo del

²⁰ Lombardo Toledano, *Ibid.*, pp. 34 y ss.

²¹ Lombardo Toledano, *Ibid.*, p. 30.

'polo' moderno *se funda* en el marginalismo, la pobreza y el atraso del arcaico, vía la apropiación de la riqueza social y de la plusvalía generada por este último." ²² Al establecer la relación de fundamento o causa entre el aspecto subdesarrollado o arcaico y el desarrollado o moderno de México, se sigue que la desaparición del primero implicaría la honda transformación del segundo. La pobreza no es remanente sino efecto de un tipo peculiar de prosperidad. Por otra parte, añade Flores Olea, no se repara tampoco que en el seno de la parte moderna también existen formas de explotación. La explotación no sólo es un problema entre ambos tipos de sociedades concebidas como unidades homogéneas sino que también se presenta en su interior. El análisis reformista soslaya el problema de la lucha de clases para hablar de una utópica y poco realista "integración nacional".

También es un error de perspectiva histórica creernos en los umbrales del capitalismo, y proponer en consecuencia el avance hacia ese modelo de desarrollo que se nos presenta como el más viable y factible. En realidad el capitalismo es para nosotros *el presente*, sólo que un presente mucho menos óptimo de lo que habíamos imaginado: "...las relaciones de producción 'precapitalistas' que todavía subsisten en el país no son 'anteriores' al capitalismo, o al 'margen' del capitalismo sino que *precisamente tienen como causa el peculiar desarrollo del capitalismo en México*. Así, el atraso y el marginalismo no son 'condi-

ciones naturales' (arcaicas) de ciertos grupos que subsisten *porque* el capitalismo todavía no les ha llegado; al contrario, el atraso y el marginalismo se mantienen porque les ha llegado de manera peculiar: explotando las fuerzas de trabajo, movilizándolo la mano de obra y subordinando la producción de materias primas a las necesidades del mercado (de los 'centros rectores' y de las metrópolis), imponiéndoles un intercambio desigual, en una palabra, impidiendo que estos grupos iniciaran, aun mínimamente, el proceso de acumulación del capital que hubiera podido llevarlos a etapas de desarrollo." ²³ Nuestro presente lo constituye el capitalismo, sólo que un tipo peculiar de capitalismo, el capitalismo colonial o colonialismo capitalista. Es éste el responsable del marginalismo y del subdesarrollo, y obviamente hay que combatirlo. Pero ¿es realista y práctico querer eliminarlo erigiendo un capitalismo autónomo? ¿Se lanzaría la burguesía mexicana a una lucha contra la extranjera, como dice Lombardo?, o más bien se asociaría con ella eligiendo el camino del menor esfuerzo y de las fáciles ganancias. No tenemos que esperar un futuro para obtener la respuesta, ella está a la vista. Una ojeada a las estadísticas sobre las empresas en México nos muestra más esta asociación y esta penetración colonial que cualquier movimiento de autonomía burguesa. La aspiración a una democracia capitalista autónoma no pasa de ser un anhelo sin apoyo en la experiencia.

Pero Flores Olea va más allá. Cuando se postula nuestro futuro como el de una de-

²² Victor Flores Olea: "Reflexiones Nacionales." En *Ciencias Políticas y Sociales*, revista de la Escuela Nacional de Ciencias Políticas y Sociales, año xi, octubre-diciembre de 1965, núm. 42, p. 527.

²³ *Ibid.*, p. 532.

mocracia capitalista no se reflexiona en el carácter que actualmente presenta este supuesto punto de llegada. Valiéndose de los análisis de Herbert Marcuse, André Gorz, Serge Mallet y Charles Wright Mills, trata de mostrar el sedimento de barbarie e irracionalismo que se encuentra en el fondo de la muy tecnificada y racionalizada sociedad capitalista avanzada. Suscribe, por ejemplo, las siguientes ideas de Gorz: "El desarrollo económico, cultural y social no está orientado hacia el desarrollo prioritario de los hombres y hacia la satisfacción prioritaria de sus necesidades sociales, sino desde luego hacia la creación de objetos que pueden ser vendidos con el máximo de ganancia sin importar cuál sea su utilidad o inutilidad... En lugar de que la producción se ponga al servicio de la sociedad es la sociedad la que se pone al servicio de la producción capitalista... La sociedad capitalista madura sigue siendo profundamente bárbara en tanto que *sociedad*, en la medida en que no se propone ninguna civilización de la existencia social y de las relaciones sociales, ninguna cultura del individuo social, sino únicamente una civilización de consumo individual."²⁴ En una sociedad de este tipo no es posible conciliar tales caracteres con los de una democracia auténtica. Ella se funda en centros de poder cada vez más autoritarios que deciden las cuestiones centrales a espaldas de la opinión pública aunque conserven los moldes formales y vacíos de la democracia. La democracia capitalista no es más que, para decirlo con palabras de Marcuse, una *democracia totalitaria*. Y la pregunta

natural es ésta: "¿Nuestro objetivo histórico inmediato es una sociedad como la descrita?"

La conclusión de Flores Olea no se hace esperar: "La estructura del capitalismo subdesarrollado, como el de México, es incapaz de resolver las tareas nacionales de integración democrática, auténtica justicia social y desarrollo que propone Pablo González Casanova. En consecuencia, dentro del sistema capitalista no habría solución para los problemas cruciales de nuestro desarrollo económico y político; al contrario, muchos síntomas que indican que el 'desequilibrio' y la 'desigualdad' seguirán agudizándose y caracterizando nuestra estructura económica." "...Nada indica que el sector 'capitalista' se irá ampliando hasta liquidar nuestras relaciones de producción 'precapitalistas'... Al contrario, la mecánica actual de nuestra economía tiende a reforzar la 'polaridad' de que hemos hablado."²⁵ Los síntomas serían: la inflación, el deterioro de los salarios reales de las clases populares, el sistema fiscal regresivo, la constante inversión pública en regiones avanzadas y hasta el hecho de que el capital tiende a no buscar la ampliación del mercado interno y dirige la vista a mercados externos con fines de exportación.

Y por último, en función de lo dicho por González Casanova, Flores Olea hace una crítica del *realismo* y *pragmatismo* de que hacen gala los pensadores reformistas. Preocupados por este afán caen en una suerte de *réal politique* en que lo posible no desborda nunca el marco de lo que

²⁴ *Ibid.*, p. 546.

²⁵ *Ibid.*, pp. 552 y s.

es. No superan el desgarramiento en que se debate todo intelectual entre la eficacia y la conciencia. Para Flores Olea la "conciencia crítica y desmitificadora" tiene el deber y la obligación de plantear con toda agudeza los problemas, aunque la revolución "no sea para mañana". La vacilación de algunos intelectuales mexicanos a proponer soluciones que no sean inmediatamente prácticas, se debe a la contradicción que hay "entre la conciencia crítica de la realidad y la falta de instrumentos políticos adecuados y operativos que signifiquen potencialmente una alternativa de renovación social". El intelectual debe pensar ciñéndose a los imperativos de la teoría y la experiencia "aun en el caso de que las conclusiones y perspectivas que señala la conciencia crítica no estén soportadas, aquí y ahora, por un mecanismo práctico de aplicación inmediata".²⁶

Eso por una parte, pero además, en función de todo lo visto, "habría que preguntarse si la 'utopía' y la 'desconexión' entre la teoría y la práctica no se halla más bien en la esperanza de que el capital se 'reformé' y 'democratice' y resuelva los problemas ingentes de la vida nacional". El utopismo consiste en el tradicional catálogo de quejas, en pedir a los centros de poder que realicen reformas, como si el proceso de nuestra vida económica y política dependiera de la buena voluntad de las "camarillas" y los problemas se pudieran solucionar "entre bastidores". Más realista sería "impulsar la democratización de las organizaciones populares, y de formar y fortalecer nuevos centros de poder

independientes, no para integrarlos a la sociedad de clases y a sus fines, sino para que 'contesten' esa sociedad de clases y esos fines, y sean el crisol combativo de 'otros' modelos de desarrollo, con sentido popular y humano, colectivo y no privado".²⁷

f) *Comentario a la crítica radical de izquierda.* Por nuestra parte, podemos suscribir casi todas las críticas formuladas por Flores Olea a la posición reformista. Difícilmente pueden nuestros políticos y pensadores sociales hacer alarde de pragmatismo realista delante del cúmulo de problemas que aquejan a la nación mexicana y que son consecuencia de la situación histórica creada por la Revolución. Guardando todas las proporciones y las distancias temporales, nuestro optimismo oficial se parece un tanto a la prédica porfirista de la prosperidad en el mismo "filo del agua". También consideramos utópico el pensar que los sectores más favorecidos por nuestra actual organización social sean los que van a efectuar reformas de estructura que demandan nuestros problemas; en realidad *no tienen por qué hacerlo*. Si hemos de creer en el marxismo, sólo podemos esperar que los grupos o clases que, con un cierto grado de conciencia, sufren agudamente las contradicciones de la situación actual, serán los protagonistas de ese cambio estructural.

Además, alegar que una revolución socialista en México no es ahora factible, es tan poco científico y riguroso como recetar con certeza las condiciones históricas que desembocarán indefectiblemente en una revolución. Lenin, el teórico práctico

²⁶ *Ibid.*, p. 559.

²⁷ *Ibid.*, pp. 560 y s.

más extraordinario de nuestro siglo, con toda ponderación decía que se podían enunciar los signos distintivos de una situación revolucionaria, pero que no necesariamente una situación revolucionaria desemboca en una revolución. La conexión de causalidad entre una situación revolucionaria y la revolución consiguiente sólo puede ser formulada a *posteriori*, cuando los hechos nos dicen que efectivamente se integró una relación causal. Toda proposición de anticipación no puede tener otro valor, en el mejor de los casos, que el que posee una hipótesis científica y debe ser formulada conforme a las reglas de la hipótesis. Así, sólo a *posteriori* se puede decir que Cuba en la época de Batista configuraba una situación revolucionaria que necesariamente tenía que desembocar en el socialismo. La verdad es que la revolución socialista fue una sorpresa para todos, lo que constituyó, por cierto, uno de los factores importantes de su triunfo.

Una sola observación tenemos que hacer a las opiniones aquí transcritas de Flores Olea: la de que al hacer la crítica del modelo capitalista que proponen nuestros reformistas se vale de autores, especialmente de Marcuse, que enderezan sus objeciones contra el capitalismo, *pero* que consideran que sus defectos esenciales *son también del socialismo*. La crítica en el sentido de que las sociedades industriales avanzadas son irracionales y bárbaras vale para capitalismo y comunismo. Marcuse encuentra que la irracional racionalidad de la tecnología se presenta en ambos sistemas. "Un interés absoluto en la preservación y el mejoramiento del *statu quo* institucional une a los antiguos antagonistas en las

zonas más avanzadas de la sociedad contemporánea. Y de acuerdo con el grado en el que el progreso técnico asegura el crecimiento y la cohesión de la sociedad comunista, la misma idea de un cambio cualitativo retrocede ante las nociones *realistas* y una evolución no explosiva."²⁸ Flores Olea no menciona este aspecto crítico de sus fuentes, probablemente porque no está de acuerdo, pero sí no hace explícita su opinión, la crítica que él hace al modelo capitalista puede revertir sobre su propio modelo. Las sociedades comunistas avanzadas serían tan poco apetecibles como las capitalistas.

Si este fuera el caso nos encontraríamos en una situación tal que ya divisaríamos los límites y deficiencias de nuestros modelos aun antes de haberlos realizado. ¿Nos encontraríamos así en la imposibilidad de concebir algo "fuera" de esos modelos? Marcuse afirma que la línea de pensamiento *unidimensional* consiste en que las ideas, aspiraciones y objetivos que trascienden por su contenido al universo establecido son rechazados o reducidos a los términos de este universo. Son definidos en función de la racionalidad del sistema dado y de su extensión cuantitativa. ¿La liberación de esta unidimensionalidad podría implicar, por nuestra parte, una crítica a la disyuntiva capitalismo-socialismo que constituye nuestro universo establecido?

Flores Olea afirma que el capitalismo es ya nuestro presente, sólo que un capitalismo colonial muy diferente al que nuestros

²⁸ Cf. Herbert Marcuse: *El hombre unidimensional*, ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada. Editorial Joaquín Mortiz, México, 1968, p. 15.

reformistas dicen aspirar; esta situación nos resulta ya intolerable, ¿pero la cambiaríamos por un socialismo que también adquiriera peligrosos perfiles coloniales? En este sentido la experiencia de Cuba y de otros países que luchan por un socialismo independiente en circunstancias verdaderamente comprometidas podría ser aleccionadora.

O también cabría la consideración de que desde el socialismo es más fácil combatir los excesos de las sociedades industriales avanzadas. La formulación más precisa de estos problemas sólo puede ser producto de un análisis crítico de nuestra situación y de la situación mundial de la cual, obviamente formamos parte indisoluble.

Y por último es necesario aclarar el tema que motivó este trabajo: ¿las diferencias entre los reformistas y Víctor Flores Olea son explicables a partir de la idea de las generaciones? Confesamos francamente que esta idea nos dice poco a noso-

tros. Que las diferencias de concepción se deban a diferencias de edad es una idea que no se comprueba en la práctica. Basta mencionar el hecho de que Marcuse, de avanzada edad, ha sido uno de los ideólogos más influyentes en las recientes rebeliones estudiantiles, para desintegrar la proposición anterior. Y si, por otra parte, se entiende por diferencias de generaciones las diferentes concepciones del mundo sostenidas por grupos de hombres en diferentes niveles o alturas de la historia, tales diferencias deben ser explicadas por una multiplicidad de factores como los de clase social, nivel cultural, situación histórica, condicionamientos psicológicos, que rebasan en mucho el vago concepto de generación. Este concepto no nos ha salido al paso en los temas que aquí hemos planteado, hemos dudado de su funcionalidad y por eso no lo usamos. Quede su consideración para otros temas en que sí pueda ser usado como instrumento eficaz de comprensión profunda.



SIGNIFICADO ACTUAL DE LA PINTURA MEXICANA

(1922-1950)

Jesús Velasco Márquez

Al Dr. Justino Fernández

La crítica en general y la crítica de arte en particular son, a mi parecer, productos recientes del pensamiento moderno racionalista, en tanto se manifiestan en una forma literaria e informativa; pero en realidad la actitud crítica resulta tan antigua como el hombre mismo, pues casi invariablemente todo acto creativo va precedido de ella, y en ocasiones ésta llega a tener el carácter de toda una creación. La crítica, valga la expresión, puede ser crítica solamente o crítica y creación a la vez.

Si en algún momento se ha hecho patente esta doble actitud es en el nuestro. Nuestra época realiza en plenitud el afán de poner en crisis los conceptos tradicionales y crear una nueva escala axiológica; por esto la crítica adquiere un sentido propio: significativa en sí misma, se eleva al rango de una creación con bases propias; es la forma de definirnos ante nuestro pasado inmediato y de crearnos una imagen reconocible al futuro. Este intento, hasta ahora no concluido, no podrá considerarse absolutamente original, pero está dotado de un profundo deseo de autenticidad.

Ahora bien, es necesario afirmar que la crítica, y sobre todo la de arte —que particularmente nos interesa— que se han practicado en las últimas décadas muy lejos están de tener una uniformidad, en cuanto a sus principios y finalidades; la gama que recorren va desde el anarquismo más recalcitrante, a la vez que absurdo, desde la negación absoluta del pasado y el ferviente e ilógico deseo de partir de cero, hasta el servilismo anacrónico, e igualmente absurdo, que vuelve los ojos para encontrar la pasada época áurea. Dentro de estos límites encontramos otras actitudes más coherentes, que se fundamentan en un sólido y riguroso método; a partir de un análisis, más o menos profundo, del objeto que les interesa, toman en consideración las intenciones y circunstancias que



hicieron posible la aparición del fenómeno, la creación de la obra, situándola en el lugar que le corresponde dentro del marco general de la cultura, no con el fin de elevarla a paradigma, sino con la intención de explicarla racional y objetivamente, en la medida que esto sea posible. Al actuar de esta manera se llega a resultados de especial importancia: por una parte, a una comprensión total; por la otra, a una identificación o a un repudio, que da al fenómeno una peculiar significación. Este tipo de crítica va creando o recreando las obras, las va dotando de un ser actualizado, nos dice los valores que se inventan a la obra de acuerdo con los intereses vitales del momento en que se realiza. De todo esto sacamos en conclusión que la crítica y la creación se complican recíprocamente, y se hacen indispensables una a la otra, y además ambas constituyen un reflejo de su tiempo con posibilidades de trascender.

También la variada información de quienes practican la crítica es un factor determinante para la diversidad de ésta. Los artistas, por ejemplo, se niegan generalmente a aceptar el arte de su inmediato pasado —y muchas veces de su presente—; tal vez su misma actividad creadora lo exija de esa manera; mas, sin duda, sus testimonios resultan de mucha importancia, aunque en ocasiones llevan consigo una gran dosis de efectos publicitarios que pueden llegar a invalidarlos. Junto con éstos, los filósofos e historiadores, así como algunos hombres de letras, son los que, por su formación, han dejado los mejores ejemplos de seria crítica de arte, en la que fundamentan los valores estéticos que prevalecen o prevalecieron; han llegado así, a veces, a cobrar una enorme significación, y a constituirse en fuente de aprendizaje.

En México desde el siglo XIX nació y floreció la crítica de arte; en todo el siglo diversas generaciones la practicaron, cada una de ellas dejó expresados los

ideales que determinaron el gusto de su tiempo. Las críticas que aparecieron en las últimas décadas del romántico siglo son especialmente importantes porque sentaron, en gran parte, las bases de lo que vendría a ser el periodo que se ha consagrado como el más importante del arte mexicano, y por supuesto de la crítica que en torno a él se desarrolló; me refiero al que abarca cronológicamente el lapso que va, en forma aproximada, de 1922 a 1950. La bibliografía sobre la historia y la crítica de ese momento resulta, además de abundante, sorprendente desde muchos puntos de vista, y se encuentra suscrita por personalidades de reconocido prestigio intelectual, nacionales y extranjeros. Sus puntos de vista tienen grandes diferencias pues su formación es de diversa índole; no obstante, ellos han determinado nuestros conocimientos sobre el tema, nos han hecho la luz sobre sus problemas y sus valores; muchos de estos intelectuales han sido y son, directa o indirectamente, nuestros maestros, la mayoría aún conviven con nosotros y no descansan en el afán de colocar en el justo sitio lo que ellos han consagrado con el nombre de "escuela mexicana". Por lo tanto, el desarrollo de la crítica de arte en México ha sido ininterrumpido desde el siglo XIX, en el cual estuvo suscrita por nombres como los de Couto, Altamirano, Martí, etcétera; la que en el siglo XX se ha hecho tiene también sus personalidades representativas, baste nombrar como ejemplos los nombres de Villaurrutia, Justino Fernández, Luis Cardoza y Aragón y muchos más que sostienen el valor de esta actividad. También dentro de esta generación algunos artistas, además de su obra creativa, han dejado una obra crítica digna de mención, ellos son: José Clemente Orozco y Manuel Rodríguez Lozano.

Con lo antes dicho tal pareciera que el tema de crítica sobre el arte mexicano, tanto del siglo XIX como del nuestro se encontrara totalmente agotado, tanto por la cantidad como por la calidad de la bibliografía que se le ha dedicado; o podría pensarse que el trabajo, el poco que al respecto quedara por hacer, estuviera ya en manos competentes, que por su conocimiento y demostrada capacidad nos darían las luces necesarias al respecto. Mas la realidad se presenta diferente. En nuestros días el arte mexicano —especialmente la pintura realizada en la primera mitad del siglo— sigue siendo objeto de particular interés para la nueva generación, poco dispuesta a suscribir en forma total la crítica que nos precedió; porque ha surgido un problema fundamental: los valores, los fundamentos consagrados por ésta no parecen responder ya a nuestra sensibilidad; la suya está condicionada por experiencias que no son las nuestras, por ello las más de las veces nos deja insatisfechos. Con esto no queremos decir que esta crítica no sea importante: lo es precisamente porque respondió a su momento, dejando un testimonio vivo de sus ideales y principios; así hacemos nuestros algunos de sus juicios, pero por eso también deseamos otros, siempre conscientemente y nunca sin haberlos oído antes.

Nuestro propósito es continuar, con vitalidad y profesionalismo, la línea de seria crítica sobre arte iniciada hace ya más de un siglo, porque tenemos un ineludible compromiso con nuestro época y con el arte que en ella se realiza; esto implica una responsabilidad con el pasado, nuestro pasado, responsabilidad que no podemos delegar en otras manos aceptando verdades codificadas. Existe, aunque no desarrollada en muchos jóvenes, la conciencia de que para poder juzgar y valorizar el arte de nuestro tiempo es necesario conocer el del pasado, y sobre todo el del más inmediato, pues de otra manera no es posible tener la justa perspectiva de nuestra creación. Por otra parte, el arte, el verdadero arte, no sólo es para una generación, y ningún valor auténtico tendría la pintura mexicana inmediata a nuestro momento, si los jóvenes no nos preocupáramos por ella, si no estuviéramos dispuestos a hacerla nuestra dándole una significación peculiar, sea positiva o negativa. Tenemos, en fin, la necesidad inminente de apoderarnos de esa expresión pictórica proporcionándole nuestros valores, recreándola desde nuestra circunstancia, responsabilizándonos y comprometiéndonos por nuestra cuenta; y al hacer esto, rendir el mejor de los homenajes a nuestros predecesores, demostrando que se nos han entregado las armas suficientes para cumplir con esta tarea.



Ante el fenómeno de la pintura mexicana posrevolucionaria casi todos los jóvenes parecen coincidir en un rechazo total y definitivo —aunque las más de las veces no cuenten con los fundamentos necesarios para justificar su opinión— lo que los coloca en contradicción con respecto a la generación de críticos contemporáneos al nacimiento de dicha expresión pictórica, que la aceptaron sin reservas. Esta divergencia de opiniones podría resolverse aceptando el segundo punto de vista, por el hecho de estar apoyado por años de estudio y trabajo; y al primero desecharse por su aparente injustificación. Para quienes les interese quedarse en la superficie del problema, esto último sería lo mejor, pero para los que realmente se preocupan por los problemas en su fondo mismo, la actitud de la juventud —aunque por mucho sin aparentes fundamentos— reviste una mayor importancia e interés, ya que plantea una serie de interrogantes, tales como: ¿Qué es lo que ha sucedido con la escuela pictórica iniciada en la primera mitad de nuestra centuria? ¿Por qué razón la expresión que una generación consagró como la más grande dentro de la historia del arte mexicano es ahora repudiada?, y, consecuente a las anteriores ¿cuál es el valor que los jóvenes dan, en nuestros días, a esta manifestación plástica? A estas preguntas intentaremos dar respuesta en los párrafos siguientes.

Sobre la divergencia de opiniones entre una y otra generación resulta obvio poner de manifiesto que las circunstancias históricas de ambas son absolutamente distintas, pues ya lo hemos mencionado en párrafos anteriores, pero no está de sobra consignar algunas notas relevantes de estas diferencias. Los artistas y críticos que dieron nacimiento al arte mexicano del siglo xx vivieron un momento de extraordinario paroxismo creador; en los primeros había la conciencia de hacer todo de nuevo, de crear una expresión plena de originalidad que respondiera auténticamente a las necesidades e ideales de la nación mexicana; los segundos, más conscientes del pasado, vieron, sí, una expresión novedosa, pero con sus fuertes raíces en el pasado, fincada en una tradición y con sus correspondientes antecedentes ideológicos y formales, tanto desde un punto de vista local como universal, pero con no menos entusiasmo la vieron aflorar. El momento fue envidiable, la vida cultural del país adquirió un ímpetu nunca antes visto, porque en todos los jóvenes había el deseo de trabajo y creación, todos querían volver los ojos a México para redescubrirlo en su fondo mismo o, mejor dicho, para inventarlo y elevarlo a una categoría universalmente válida. Una ávida curiosidad teñía el ambiente, no había caminos vedados ni especializaciones, todo era posible para todos; el entusiasmo, el trabajo y la imaginación eran los únicos requisitos para salvar cualquier obstáculo; las ideas fluían con una espontaneidad asombrosa y no se veía nunca la imposibilidad de su realización. Pero las cosas fueron cambiando y el rigor fue ordenando ese alud de

imaginación limitándolo a su lógica posibilidad de realización dentro de nuestra sociedad. Entre los mismos jóvenes de aquel tiempo, ya convertidos en nuestros maestros, encontramos, hoy día, otra realidad; ellos mismos nos han dado otro punto de vista, menos ambicioso pero más profundo. Así, nuestra generación, producto de la anterior, resultó ser más especializada, menos polifacética, pero más incisiva, incapaz de aceptar cualquier concepto sin antes analizar sus posibilidades de realización; en definitiva, es menos creativa, menos crédula, pero pretende tener un rigor mejor cimentado, a través del cual no sólo juzga su incipiente obra creativa sino que analiza su pasado y las obras de éste. Por todo esto en un principio afirmaba que nuestra generación hace de la crítica una creación.

Entre una y otra generación, repetimos, se abre todo un mundo de diferencias, de donde resulta una incompreensión recíproca: los viejos no entendiendo la saludable iconoclasia de los jóvenes; éstos no reconociendo el valor de la fe mesiánica de aquéllos (aunque esto último sea menos frecuente que lo anterior, por lo menos en la juventud consciente). De aquí que la significación que hoy día se le da a la pintura mexicana de principios de siglo sea totalmente diversa de la que se le dio; pero téngase presente que esto no implica que no se le busque afanosamente un significado.

En el año de 1922 se inició en México el periodo constructivo de la Revolución con un vasto programa cultural, ideado y dirigido por uno de los grandes promotores de la cultura que México ha tenido, el entonces Secretario de Educación Pública, José Vasconcelos; programa que propició el inicio del movimiento pictórico del muralismo al ceder a los artistas una serie de muros en algunos de los edificios públicos de la ciudad, para que realizaran en éstos sus primeras obras. En ese mismo año, además, el grupo de artistas mencionados había formado una agrupación que con el nombre de Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios lanzaron un *Manifiesto*, en el que quedaban consignados los principios y finalidades de la nueva expresión plástica.

Sin duda la razón por la cual era posible esa promoción cultural y esta expresión ideológica de la nueva plástica, era que para este momento ya existía una ideología revolucionaria, que había tomado forma definitiva en la Constitución de 1917; pues antes, o sea durante la lucha armada, se había carecido por completo de una bandera ideológica y de un programa definido, había, apenas, algunas ideas aisladas y demasiado particulares a cada una de las facciones combatientes. Por esta razón, para entender el desarrollo cultural es necesario poseer antes, aunque sea de manera muy escueta, una idea de lo que en mente tuvieron los legisladores del 17 al momento de redactar nuestro máximo código. La intención de éstos fue crear, sobre sólidas bases, un verdadero concepto de na-

ción, a la vez que asegurar para ésta una completa autonomía económica. Para lo primero, para crear un vínculo moral entre los habitantes del país, se recurrió a la historia y a la tradición propias, tomando de éstas el material propicio para fincar una estructura jurídica que fuera asequible para todos y en la que se identificaran los diversos estratos de la comunidad. En forma simultánea —y partiendo de una realidad concreta del país en ese momento— aceptaron una estructura socioeconómica dada, pero regulando las relaciones económicas y sociales por medio del principio de que los intereses de la nación están por encima de los de clase o de los particulares; con lo cual, además, se abría la posibilidad de futuras transformaciones. Por el momento la burguesía siguió a la cabeza de la sociedad, pues su fuerza económica la colocaba en este sitio, pero ahora con la conciencia de que su bienestar era inseparable del bienestar colectivo y de que ésta era la única forma de consolidarse como clase autónoma y verdaderamente mexicana; se creaba, así, una solidaridad entre todos los miembros de la sociedad y se aseguraba la economía del país. En resumen, lo que se hizo fue tomar a la historia nacional como el único elemento posible para una comunicación entre los diversos componentes de la sociedad, justificando con ella una instancia superior: la nación; en cuyo bienestar todos estaban comprometidos, mas también en la historia se basaba para sancionar —aunque sin vedar una evolución ulterior— una jerarquía social. Todo esto tenía por finalidad lograr una convivencia moral y económica estable y gradualmente transformable para adquirir mayores beneficios colectivos. El único problema que escapó a la consideración de nuestros legisladores, fue el hecho de que mientras la burguesía fuera la clase dirigente los intereses de la comunidad serían interpretados por ella e inclusive se podía llegar a la situación de que los identificara con los suyos; en otras palabras, de que los intereses de la burguesía fueran los intereses de la nación.

El *Manifiesto* de 1922 que sentaba, como antes hemos dichos, las bases de la nueva plástica mexicana era, aunque no exacto, un reflejo del espíritu constitucional; había en él dos ideas fundamentales, expresadas en los siguientes términos: por una parte la de apoyarse en la tradición y en la historia nacionales para llevar el mensaje a todos, y dado que “el arte del pueblo mexicano es la más sana expresión que hay en el mundo”, levantaba la estética de lo mexicano, con las formas que le son propias, a una categoría universal y a una absoluta superioridad espiritual, con lo que su emulación se hacía obligatoria; con todo esto el arte mexicano era elevado a un plano superior, lo cual lo habilitaba, en teoría, para que de él participaran todos los miembros de la comunidad, no sólo nacional, sino humana en general. Este planteamiento original tenía una meta, la de llegar a una creación que fuera a las masas olvidando el individualismo y los intereses clasistas, cuando se llegara a “socializar el arte, repudiar la pin-

tura de caballete y crear una pintura de combate para incitar a los oprimidos a una lucha por su liberación"; este último postulado incluía tácitamente una aceptación de una realidad presente pero susceptible de ser modificada en el futuro, modificación que se llevaría a cabo gracias a la acción del arte en las conciencias de la mayoría; el arte se convierte así en el vínculo mesiánico.

Desde un punto de vista teórico el *Manifiesto* resultaba aparentemente lógico, pero en el fondo guardaba una contradicción que el tiempo, la misma pintura mural y sus creadores, sobre todo, se encargarían de poner en evidencia. Los firmantes del documento en un principio tenían la idea de que el arte sería el medio más efectivo para salvar a las mayorías de una opresión burguesa, pero no se dieron cuenta de que en el punto de partida coincidían con los intereses de esta clase, pues la necesidad de constituirse con una singularidad propia y al mismo tiempo proponerse una ejemplaridad para encontrar un lenguaje común, y simultáneamente una autonomía, era una necesidad histórica de la burguesía mexicana; en esto los artistas estaban cumpliendo con un postulado meramente clasista; además, como la burguesía había quedado sancionada legalmente como clase dirigente, sus fines (los del *Manifiesto*) quedaron como posibilidades futuras de muy relativa eficacia. Por estas razones fue la burguesía quien aceptó, valorizó y estimuló la pintura mural mexicana elevándola a una expresión oficial, pues reconoció en ella sus más profundos ideales. Por esto, también, no olvidó el individualismo, ni socializó el arte, tampoco dejó de practicar la pintura de caballete y mucho menos incitó a la lucha; pues lejos de ser un vehículo transformador de la sociedad, se convirtió en un elemento conservador. La paradoja final fue que a pesar de que se inspiraba en el pueblo, en su historia, sus tradiciones y su folklore, la pintura mexicana no fue para el pueblo.

La realidad última es que de acuerdo a sus postulados teóricos el muralismo fue un rotundo fracaso, mas en sus realizaciones concretas tuvo momentos más que extraordinarios —el Hospicio Cabañas y la Capilla de Chapingo sirvan de ejemplos—. Ahora bien, como un movimiento colectivo, se le puede o no considerar, pues es indudable que tuvo un común denominador: lo mexicano; pero este concepto estuvo sujeto a muy diversas interpretaciones, cada uno de los artistas tuvo, del ser nacional, una visión muy personal, la que determinó la expresión formal y el mensaje final de la obra; así que su completa comprensión sólo es posible al tomar en cuenta a cada uno de sus exponentes, o por lo menos a aquellos que más destacaron y marcaron los principales derroteros a seguir.

José Clemente Orozco fue, del grupo de muralistas, el más rebelde y en el fondo el más revolucionario; en ello radica su vigencia y su universalismo; re-

basa el localismo temporal y espacial y por eso resulta ser el más comprendido en nuestros días. Él fue el primero de los miembros del Sindicato de Pintores que expuso la ambigüedad y lo problemático de los postulados ideológicos de su *Manifiesto* en vista de la realidad histórica de México; esto lo coloca en lugar privilegiado porque su sinceridad y su conciencia quedan ampliamente demostradas; en él no hay engaños ni mentiras piadosas sino un justo valor, una verdad profundamente sentida. Mas si verbalmente tiene esta actitud, no menos la refleja, y tal vez con mayor profundidad, en su pintura. Desde sus primeras obras su temperamento ya se nos da más o menos claro, a pesar de que es indudable que tuvo una gradual transformación y manifiesta una evolución y una originalidad constantes; entre sus acuarelas iniciales sobre temas sociales y de la Revolución y sus últimas obras murales y de caballete hay una distancia inmensa, sin embargo, en ellas persiste algo que les es común: todo un pensamiento, una actitud ante la vida que les da cimiento y las fundamenta; misma que fue adquiriendo una realidad significativa y concreta cada vez más perfecta en la selección temática y en la expresión formal. En esta visión del mundo hay, aunque no directamente, una crítica al muralismo mexicano, pues este movimiento es definitivo y acabado en sus postulados, mientras que toda la obra de Orozco respira un profundo relativismo histórico.

En la interpretación de la historia que Orozco hace, el mundo prehispánico no resulta, de ninguna manera, la áurea época que quisieron reconocer otros artistas e intelectuales, para fundamentar la superioridad de una autoctonía cultural americana frente a la europea. Orozco no comulga con la idea de que la cultura prehispánica represente en su mayor pureza el verdadero ser de México. La conquista y la occidentalización de América tampoco adquieren los tintes negativos con los que, hasta nuestros días, los recalcitrantes indigenistas lo proponen; Orozco ve en ellas una realidad, con sus pros y sus contras, las ve como una realidad ineluctable para el mexicano, tan constitutiva de su ser como lo es el mundo prehispánico; aunque siempre pone de relieve, como un beneficio, el que por medio de la conquista se haya ingresado al mundo de la cultura occidental. Y si al mundo contemporáneo se refiere, sus conceptos fundamentales tampoco varían; considera que ninguna filosofía social o política es digna y afectiva cuando encubre la realidad del hombre, cuando miente prometiendo fines o metas paradisiacas. El centro de su interés es el hombre, idea que hace comprensible la aparente anarquía política y social de Orozco; el hombre es un ciclo interminable, una perenne lucha que lo consume y lo ilumina, por ello cualquier pensamiento que prometa un edénico final, que encubra su dinámica esencial, le parece demagógico y destructivo. La salvación del hombre está en su propia lucha, en su gradual y trágica transformación, su fin es arder sin consumirse, el fin es no tener fin. Para Orozco ninguna época es en sí ética-

mente ejemplar, ni absolutamente negativa, son nada más y nada menos que las expresiones de una conciencia que trata de realizarse. Cualquier obra de Orozco nos lleva a esta idea, pero si algún ejemplo es necesario vayamos, simplemente, a las realizadas en Guadalajara y encontraremos abundantes muestras de lo dicho: en la Universidad, en el Palacio de Gobierno y por supuesto en el Hospicio Cabañas.

Todo este pensamiento tenía que expresarse en formas que le fueran adecuadas, en colores y composiciones que le dieran realidad material. En Orozco todos estos elementos guardan una singular coherencia, los temas, las formas y el significado total de la obra están en armónica relación para darnos ese trágico sentido de la vida y en cada uno de ellos late una rebeldía contra la institucionalización, contra el localismo, contra todo aquello que pugne por un estatismo. Sus fundamentos no podían expresarse a través de formas particularistas, ni clasicistas, por el contrario va a las formas y composiciones en movimiento, a los contrastes fuertes; asociándose a la pintura que en nuestros días ha venido llamándose *expresionismo*. Orozco, así, alcanza esa universalidad de la que antes hemos hablado porque, a pesar de que hace uso de temas mexicanos, no cae en el localismo, pues los convierte en símbolos para expresar un valor auténticamente universal, el hombre, cuya lucha es la más sana expresión espiritual.

Diego Rivera es el otro de los pilares de la escuela mexicana de pintura. Su obra nos deja ver su credulidad inicial en el *Manifiesto* de 1922 y su apego a los principios rectores del muralismo; tal vez sea por esto que haya sido el más aceptado dentro de los círculos oficiales de la sociedad mexicana, en donde adquirió rápidamente una popularidad y un fuerte mercado. Su manera de pensar y de actuar fueron más apegados a la manera de ser del mexicano posrevolucionario, y atrajo en su torno una gran popularidad coloreada de una serie de leyendas originadas en sus espectaculares escándalos; consiguió crearse también una publicidad gratuita al manifestar una actitud aparentemente adversa a la burguesía y a sus conceptos murales; actitudes ambas que a la postre le dejaban jugosas utilidades económicas. Su personalidad es totalmente diversa a la de Orozco, quien siendo más silencioso resultó ser más temido y gozó menos de la protección de las autoridades y de la sociedad en general. Mas esto no quiere decir que la obra de Rivera sólo se sostenga por estas endeble características, sino que más allá de todo, existe un gran talento y un magnífico pintor.

Su obra tiene en sus fundamentos la razón para ser la representativa de los ideales de la escuela mexicana, coincide con el *Manifiesto* en el intento por encontrar en el pueblo mexicano la más sana expresión espiritual que hay en el mundo. Ve en la historia un edénico origen perdido al contacto con Occidente

y se fija como meta la salvación de los conceptos originales; el mundo prehispánico adquiere así una significación especial al ser considerado la áurea época, la expresión más acabada de los valores propios, el deber ser de la sociedad mexicana; perdido todo esto por la occidentalización, brutal y despiadada, llena de superstición religiosa e intereses particularistas, con los que contaminaron la original espiritualidad del mexicano. A sus ojos, su momento se presenta como el de las reivindicaciones, el de la toma de conciencia del verdadero ser y de la realidad y por lo tanto el de la acción para recuperar esos perdidos valores, que vienen a ser buscados, en los lugares donde la civilización haya encontrado infranqueables obstáculos para establecerse. La lucha se plantea ardua, larga y penosa, con constantes recaídas, pero no imposible; el momento ha de llegar cuando el mexicano reivindique a todos aquellos que celosamente han sabido salvaguardar los valores propios —y éstos son las masas campesinas y obreras, la población mayoritaria de la nación—, cuando social e intelectualmente exista una convivencia fincada en los principios éticos originales. La salvación estará a cargo del hombre con las armas de la ciencia y la técnica, con el dominio de la naturaleza y la sujeción del cosmos a las humanas necesidades; así se alcanzará el verdadero progreso, cuando las diferencias se disuelvan y exista una absoluta igualdad. El primitivismo, la historia y el folklore son por tanto las fuentes de inspiración, porque ahí se encuentra el verdadero ser del mexicano sin contaminaciones externas; con esta actitud Rivera coincidió con uno de los más importantes pintores modernos: Gauguin, con quien se emparenta tanto desde un punto de vista formal como temático.

A estos principios básicos tenía que responder la selección de temas y la expresión en formas que los materializara y Rivera logra en este sentido una adecuación, al igual que Orozco, extraordinaria. Un pensamiento como el suyo que cree en un momento de estatismo, de calma, de perfección absoluta, sólo podía expresarse a través de formas clásicas, y así lo hizo. Su obra, pese a su infinita variedad, siempre se mantiene en la línea clásica, siempre estuvo afiliado a movimientos que buscaban los valores absolutos y definitivos, como por ejemplo el cubismo, y por ello también siempre tuvo una gran admiración por Cézanne, pues al igual que deseaba encontrar la perfección en el mundo moral la deseaba en el mundo de las formas. Por lo hasta aquí dicho, podemos concluir que Rivera es el clásico de la pintura mural mexicana, pues su obra resume la búsqueda de valores absolutos en lo temático y en lo formal, y logra un particular lenguaje plástico, que se manifiesta a través de sintéticas formas, medidos y sensuales colores y siempre equilibradas composiciones, que producen un efecto final de calma y estatismo.

Además de los artistas mencionados hubo otros muchos que siguieron los mismos postulados, en éstos, aunque con algunas excepciones, se evidencia una

actitud semejante a la de Diego Rivera, en cuanto a sus fundamentos y a su expresión formal; Orozco, por el contrario, no tuvo tanta influencia en su generación ni en la que le sucedió. La manera de Rivera se constituyó en el prototipo, en el deber ser de la pintura mexicana revolucionaria, por sus características que se ajustaban con mayor puntualidad a la idea de que se había logrado encontrar la última palabra para lograr la absoluta felicidad y progreso de México. Pero ninguno de los que lo siguieron —y fueron muchos: Juan O'Gorman, Antonio Ruiz, Fernández Ledesma, Miguel Covarrubias, Fernando Leal, etcétera— se percató de la contradicción interna del movimiento; ésta, en aquellos días no podía ser considerada como un error, ni era un obstáculo para la creación; el mexicanismo siguió proliferando pero al mismo tiempo perdiendo su original empuje y restringiendo la universalidad de la pintura mexicana y con ello, además, decayendo poco a poco.

Mas no se piense que la pintura mexicana se estancó definitivamente en la expresión formal iniciada por Diego Rivera. Hacia los años cercanos a la cuarta década del siglo, se trató de encontrar un lenguaje plástico más universal, pero sin renunciar al sentimiento nacionalista. Se pretendía transformar el realismo clásico de carácter anecdótico en una representación más abstracta en formas y contenidos; Carlos Mérida y Rufino Tamayo son ejemplos de este intento de renovación formal. Esta nueva actitud se desarrolló más en la pintura de caballete que dentro de las técnicas del muralismo, aunque ciertamente éste no se abandonó, pues, aun demostrada su limitada eficacia con respecto a los fines propuestos, ya había tomado carta de naturalización en México. El nuevo lenguaje pictórico tuvo el mérito de abrirse a las corrientes artísticas que se realizaban en el resto del mundo; así, en el año de 1940 hubo aquí una euforia surrealista que duró muy poco tiempo pero que dejó obras de mucho interés y una huella imborrable en la cultura; Frida Kahlo es una muestra de ese momento y del intento de hacer con formas de una corriente europea, obras con temas mexicanos.

De este momento la personalidad más relevante es la de Rufino Tamayo, quien dentro del nacionalismo trató de encontrar una mayor universalidad formal, suprimiendo la anécdota al expresar conceptos más abstractos, pero sin renunciar definitivamente a las formas naturales, sino dotándolas de un significado simbólico. Él constituye un enlace entre la pintura mexicana de la primera mitad del siglo y nuestra generación, ya que en sus transformaciones formales se recubre el nacionalismo de un ropaje más universal, pero sin duda que es también por eso que no deja de pertenecer a la generación posrevolucionaria. Tamayo busca más la originalidad formal, la necesidad decorativa que el mensaje social; no pretende ninguna reivindicación social pero no olvida,

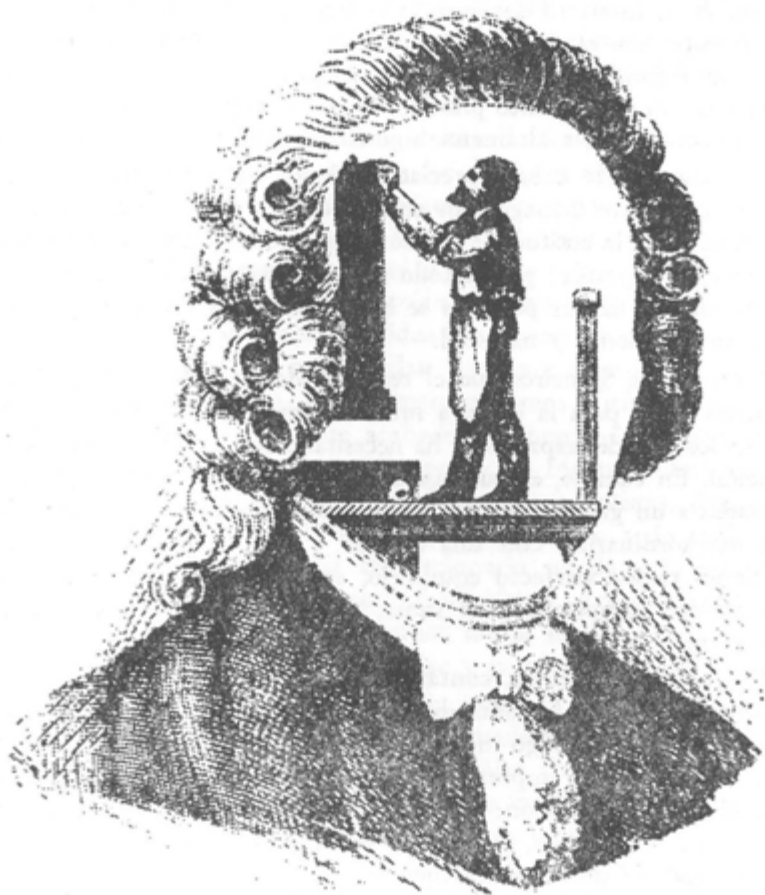
tampoco, la especulación filosófica sobre el ser del mexicano; su obra se dirige a un sector muy particular de la sociedad: el de la burguesía intelectual. Desde muchos puntos, Tamayo incurre en menos contradicciones que otros artistas, pero al fin de cuentas insiste en suscribir la superioridad de ciertos valores nacionales; desde la perspectiva de nuestro tiempo nos parece que supera y trasciende su obra más que la de los seguidores de Rivera, pero en ningún momento alcanza la profundidad humanística, la vitalidad y trascendencia universal de Orozco.

La obra de Tamayo es amplia y sorprendente, variada y llena de novedades. En un principio, y por muy poco tiempo, efectuó obras bajo el espíritu del muralismo; más tarde su preocupación se reduce al campo formal antes mencionado, y en ese momento (entre 1946 y 1953) alcanza su madurez creadora y realiza sus mejores obras. En este periodo llegó a su mejor y más sincera expresión formal, a su más delicado y refinado colorido —elemento en el cual ha sido maestro— y en ese mismo periodo encontramos obras que poseen un bien entendido sentido de monumentalidad; es el periodo en que Tamayo recoge los frutos más excelsos, después de una larga época de búsquedas, y esto queda demostrado en muchos de sus lienzos dentro de los que destaca el hoy famoso de las *Músicas dormidas*, ejemplo exacto de las cualidades formales y cromáticas de su obra.

También mencionamos el sentido de monumentalidad bien entendido de Tamayo y que en algunos momentos su obra no olvidó la especulación filosófica, estas características encuentran realidad concreta en los monumentales lienzos del Palacio de Bellas Artes y en el *Homenaje a la Raza*, en donde da su imagen del ser de México. En los últimos años el artista ha querido volver a esta misma línea, pero no ha salido tan bien librado como en las obras citadas.

El desarrollo ulterior del artista oaxaqueño ha resultado disparejo y en muchos momentos carente de la vitalidad, de la originalidad y de la sinceridad que caracterizaron al periodo antes mencionado; sus formas y aun sus colores se han convertido en estereotipos, en convencionalismos, en lugares comunes; su admirable serie de *sandías* y el —a últimas fechas iniciado— tema de *La serpiente y el jaguar* como símbolo de México, nos ejemplifican objetivamente esta actitud; es más, este último tema nos parece un retroceso dentro de los propios conceptos de mexicanidad expresados anteriormente en uno de los lienzos que decoran el Palacio de Bellas Artes.

David Alfaro Siqueiros es el último de los artistas de los que, en forma particular, nos ocuparemos en este trabajo. Pareciera que debería haber sido estudiado con anterioridad a Tamayo, pues su nombre tradicionalmente ha aparecido asociado a los de Orozco y Rivera para formar el cabalístico *tres* de la pintura mexicana; las razones por las que lo tomamos en cuenta al final



son muchas, pero una la podemos adelantar por su evidente obviedad: de los tres es el único que aún vive, por lo menos fisiológicamente hablando, es el único de los firmantes del *Manifiesto* que permanece activo y muy probablemente el único de los participantes de la pintra mural hoy día que tenga alguna importancia. Pienso que sólo una deformación profesional podría negar el valor de la obra y la actitud de Siqueiros y menos la profunda significación que tienen. A su intelecto debemos la redacción del *Manifiesto* de 1922, a su obra la demostración clara de sus contradicciones llevadas a sus últimas consecuencias y su actitud actual nos muestra, en palabras y en hechos, la decadencia y la muerte de un movimiento plástico. Por esto, y por mucho más, la personalidad de Siqueiros resulta altamente significativa para nuestra historia del arte.

Desgraciadamente la cabal apreciación de su obra plástica se pierde en la nebulosa de conceptos demagógicos con los que la reviste; pero, más aún, queda desvirtuada por la actitud de sus corifeos y antagonistas que siempre exageran la actitud del pintor; pese a todo esto reconocemos que en muchas de sus obras y en alguno de sus periodos se evidenció como un gran artista de trascendencia internacional y nacional.

No obstante que Siqueiros fue el redactor del *Manifiesto* de 1922, fue uno de los menos aptos para la pintura mural. Siempre ha tenido dificultades para moverse en los grandes espacios, y ha necesitado forzarse mucho para encontrar una solución. En cambio, en sus pinturas de caballete —muy especialmente en las destinadas a un grupo selecto y exclusivo— se muestra con una vitalidad y maestría extraordinarias, con una soltura y una libertad sorprendentes; sus composiciones tienen perfecto equilibrio, su dibujo y su colorido revelan un dominio técnico insuperable; en suma, en estas obras se nos perfila el gran artista que fue.

Con los juicios expresados, contamos con una base más sólida para afirmar que Siqueiros representa la contradicción más grande de toda la escuela mexicana de pintura. Pero hay algo más, no sólo en su tiempo fue una contradicción, lo cual no sería lo más importante, pues hemos dicho que esto no implicaba un obstáculo para la creación; sino que dentro del muralismo, y en general, en su más reciente producción, se advierte una carencia total de vitalidad y sinceridad, revestidas de una grandilocuencia antimonomental. Una superficialidad medular está cubierta de una apariencia teatral, que sólo da una idea del dramatismo pretendido. Su carácter espectacular hace que las mayorías lleguen con mayor rapidez a su obra que a la de otros pintores; él facilita el trabajo de asimilación afectando a los más superficiales elementos de la apreciación artística, diciendo poco y de una manera exagerada; de donde resulta algo así como una superproducción cinematográfica. Ésta parece ser la fórmula definitiva de Siqueiros. Para el logro de ella ha recurrido a los más inusitados sistemas técni-

cos, ensayado mil posibilidades, en busca siempre de nuevos arbitrios plásticos que le permitan cubrir las mayores extensiones posibles; en este sentido ha tenido algunos aciertos, pues se ha valido de métodos muy originales, pero a la larga esto ha ido en detrimento de su mensaje, pues se ha preocupado más por los efectos formales que por la idea que debe comunicar al espectador. El resultado de su obra mural es, a mi parecer, de un molesto efectismo y de un amaneramiento rebuscado que nunca llega a convencer totalmente; algunos fragmentos de sus murales llegan a ser estupendos y bien podrían ser magníficos cuadros de caballete (en cuyo caso participarían más de la monumentalidad que se les niega en la obra mural total).

El mismo fenómeno que notamos en su desarrollo formal, el de las fórmulas definitivas, Siqueiros lo tiene en cuanto a los temas y contenidos. Ha creado grandes estereotipos que vemos repetirse en todos sus murales en número considerable: hay una idea prefabricada del obrero, del héroe, del dictador y, por supuesto, del revolucionario que siempre es el mismo; por eso sus temas carecen de vitalidad y sus personajes se nos antojan maniqués de centro comercial; además sus imágenes, sus conceptos coinciden extrañamente con los sancionados de manera oficial; pinta lo que para la clase dirigente debe ser un obrero, un héroe o un mexicano cualquiera. En resumen, podemos afirmar que el México que expresa en su pinura es un ente acabado y canonizado oficialmente, por esto cae en el mundo de los lugares comunes, de las fórmulas definitivas; que tiene una ética y una concepción histórica demasiado simplistas, donde privan los valores absolutos perfectamente delimitados: lo bueno y lo malo; con lo cual, por último, su posible mensaje revolucionario pierde toda eficacia pues ni siquiera plantea, como Rivera, una posibilidad última, sino que se queda en la muy simple anécdota. Siqueiros en su pintura mural nos evidencia su tragedia más íntima, la contradicción entre lo que dice y lo que hace.

Tamayo, Siqueiros y sus seguidores, los continuadores de la escuela de Rivera y algunos otros artistas como Anguiano y González Camarena, son el ejemplo de lo que ha venido a ser la pintura mexicana de la primera mitad de nuestro siglo; a ellos les ha tocado vivir el trágico papel de la decadencia, entendiéndose por esto que su actual producción carece de vitalidad y se sustenta más en un prestigio adquirido que en el manifestar plásticamente los ideales que agitan al hombre en nuestro tiempo. Pese a sus diferencias coinciden en haber caído en un formalismo más o menos hueco y en haberse servido de conceptos que se refieren a un pasado, lo cual los ha hecho caer, como diría Baudelaire, en lo *poncif* o, como decimos hoy, en el *slogan*. La escuela mexicanista de pintura, hoy día, es un lugar común cuya significación es mucha: la significación de la decadencia, tan importante como la significación del apogeo.

Lo que vemos es que se ha repetido hasta el cansancio un fenómeno que en otros momentos del arte y del pensamiento en México se había manifestado. Se ha tomado por única y exclusiva una expresión pictórica, repitiéndola hasta agotarla, porque se ve en ella la exclusiva posibilidad de comunicación, y más que esto, se ve como un medio de conservación de un *status* determinado; por eso se postula como la definitiva e invariable expresión de un ser propio, y se cree con ciega fe que se ha logrado la última palabra. De esta manera hemos vuelto a caer en el atávico afán de dogmatizar. La razón por la que se ha llegado a este nuevo academismo es que la clase directora y sus instituciones, después de cuarenta años de afianzamiento, se han aislado, viven una realidad que ya no existe y cierran oficialmente toda nueva perspectiva al arte, al fomentar a todos aquellos en nada son originales y creadores; coartan definitivamente todo intento de universalismo cultural —manera de conservar enajenadas las conciencias de la mayoría— pero al mismo tiempo pretenden abrirse, dentro de la economía y la política, a un definitivo universalismo. La burguesía en el poder se abre y se cierra a un mismo fenómeno: se abre en cuanto le conviene a sus intereses y se cierra para conservar sus privilegios. Por esto se ha llegado, en nuestros días, a un lenguaje plástico oficial, alejado de toda comunicación verdadera, bajo formas anquilosadas que expresan un demagógico mensaje y que está al margen de los ideales vigentes en la juventud mexicana. En fin, la pintura mexicanista que actualmente se hace, se sobrevive institucionalizada, convertida en un academismo que pretende codificar lo que es en principio una expresión vital.

Nuestra generación no niega el significado profundo que tiene para nosotros la pintura mexicana de la primera mitad de este siglo, tampoco la significación de sus epígonos, pero con respecto a estos últimos tiene un juicio profundamente negativo: son la muestra clara de lo que no debe hacerse. Con esto obtenemos ya un principio para nuestras creaciones, las de la juventud, que pugna por expresar —al margen del cadáver oficial, que cubre todos los edificios y todas las salas de museos, y que levanta, además, “capillas”— los problemas y los ideales vigentes no sólo del mexicano sino del hombre en general. Esta pintura será también histórica, pero vital y universal, porque no busca la última palabra —que es sólo para los moribundos— sino que pretende evolucionar siempre, renovarse sin olvidar sus fundamentos, responder a la realidad que la circunda. En este arte estará nuestra originalidad y nuestra libertad.

EL JOVEN HISTORIADOR ANTE LAS GENERACIONES

José Antonio Matesanz

Los norteamericanos, que gustan tanto de regir su vida y explicar sus acciones por medio de las estadísticas, han determinado que un científico dedicado a estudiar la naturaleza o las ciencias físico-matemáticas, da lo mejor de sí —es decir, su aportación personal, original a la ciencia que estudia— entre los 15 y los 35 años. En los Estados Unidos después de los 40 se considera que su creatividad se ha agotado, y se ve como cosa normal que ocupe o se le haga ocupar puestos administrativos o de representación, y que se dedique a la enseñanza o a investigaciones divulgativas de las cuales no se espera nada nuevo. En cambio, al que se dedica a las ciencias sociales y a las humanidades, se le calcula un periodo de acción revolucionaria en su disciplina que va entre los 30 y los 60 años aproximadamente, y aún más allá.

Es probable que los norteamericanos tengan razón en sus estadísticas. Si se piensa que un biólogo o un químico sienten haber dado un paso adelante si logran integrar al mismo tiempo 5 o 6 variables de entre las que ofrece su disciplina, un histo-

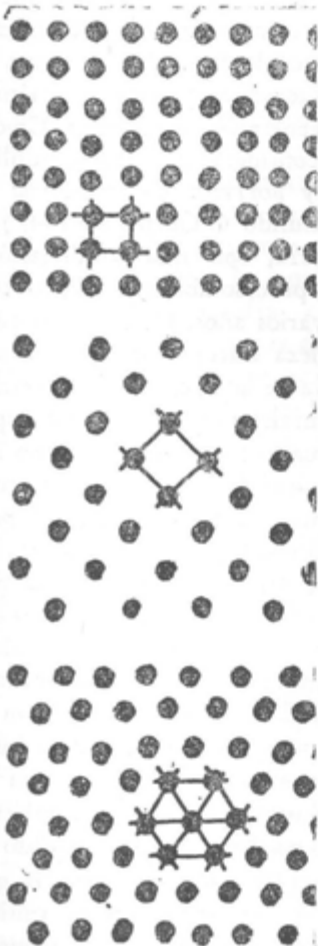
riador que manejara solamente el mismo número estaría incurriendo en imperdonable pecado de simplismo. En efecto, las variables que exigen que se las tome en cuenta, y en su relación con las demás, dentro de las ciencias sociales y las humanidades, son tan numerosas y tan complicadas como para exigir para su manejo cabal un cerebro maduro, experimentado, leído, y vivido. Es por ello que un historiador, un sociólogo, un filósofo, a los 55 años pueden ser aún considerados como "jóvenes brillantes, con futuro", con la mayor parte de su función creadora por realizar; un físico o un químico, a los 55 años, profesionalmente está acabado.

¿Pero quién ha hecho una verdadera correlación entre edad y capacidad creadora? A los 36 años Mozart muere después de haber creado en gran forma a pesar de su juventud; a los 80 muere Goethe después de haber creado aún hasta durante su vejez; otros mueren a los 25, como Beardsley, o como Dilthey a los 80, "prematuramente". ¿Quién puede decir entonces cuándo un historiador o un filósofo están verda-

deramente en su momento, en su plenitud, en la flor de su edad, que es decir en la flor de sus funciones creativas... si a los 20, a los 40 o a los 80 años? Algo debe andar mal en las estadísticas norteamericanas a pesar de todo, y quizá la única forma en que se las puede tomar en serio es imaginándolas como un índice para guiar la elección de profesores en las universidades, como una línea específica de acción para programar la vida académica, como política, en fin. En México, en todo caso, no tenemos estadísticas. La vida académica de la Universidad Nacional continúa aún sin programarse —o por lo menos sin programarse de acuerdo a estadísticas e índices de este tipo. No tenemos ninguna guía —ni siquiera política— para determinar a qué edades un historiador es joven o es viejo. Habría que definir en todo caso qué es la juventud y qué es la vejez. Y en esto creo que, lo primero, no es una cuestión de edades; lo segundo, que sí es una cuestión de capacidad creadora. Se es joven cuando se crea; se es viejo cuando ya se ha perdido esa facultad creadora —es decir cuando se es estéril. Y conociendo casos tan contradictorios como los de Mozart, Goethe, Beardsley, Dilthey y el general De Gaulle —y conocerlos no es más que una de las funciones específicas del historiador—, no podemos menos de concluir que en esto de los jóvenes y los viejos no hay regla fija, a menos que lo pongamos en una fórmula ritual como la que dice: "Se puede ser viejo a los 20 y joven a los 80", fórmula radical y extrema que nos permite referirnos otra vez al prejuicio de la edad, contra el cual, a pesar de todo lo que se diga en contrario, hay que luchar constantemente.

Por lo anterior venimos a concluir que, por lo que respecta al primer enunciado del título de este artículo: "El joven... historiador ante las generaciones", no podemos encontrarle el sentido. No tiene sentido hablar de juventud y vejez. Por lo que respecta al segundo enunciado de nuestro título, "historiador", preferiría tal cual sustituirlo por el de "estudiante de historia". Además de poseer la altísima cualidad de sonar como si fuera humilde y de significar algo en realidad muy soberbio (complementación irónica esta que a los humanistas les provoca una sonrisa maligna), la expresión de *estudiante de historia* designa precisamente al antiguo historiador por lo que es hoy. Y hoy es un estudiante de historia. Estar dentro de una profesión, sea ésta la de ingeniero, la de cura o la de historiador, significa precisamente continuar, toda la vida, como estudiante de su especialidad.

"Ante las generaciones." Por "ante", supongo, se ha de querer decir cuál es mi actitud y mi juicio frente a las generaciones. ¿Pero qué se quiere decir con "generaciones"? Ya se ha escrito mucho sobre este concepto, y no es cuestión aquí de hacerle su historia. Tenemos que determinar entonces en qué sentido —si no lo es en ese sentido de historia de la idea— hablamos aquí de generaciones. Creo que para empezar, todo mundo aceptará que no es cuestión estricta de edades —aunque las edades, por lo general, coincidan con una diferencia del 20 al 25 por ciento, digamos—, y sí lo es de formación. Se pertenece a una generación por la formación, y sabemos que esta formación puede estar vigente por muchos años, tantos, que podría abarcar varias generaciones



de hecho si las contásemos por edades. Sabemos también que esta formación puede en un momento dado cambiar de signo, incluso bruscamente, a saltos —de ahí las revoluciones.* Así que es cuestión de plantearse inmediatamente la pregunta ¿qué tanto han cambiado las generaciones de estudiantes de historia jóvenes y viejos, en México, en los últimos 20 a 30 años? ¿Ha habido cambio de signo, de actitud ante la disciplina de la historia, cambio de rumbo en lo que busca el estudiante de historia? En otras palabras, preguntaríamos si nuestro tiempo está todavía en crisis tal como lo estaba en 1918, pongamos por caso. En 1968 podemos preguntarnos otra vez si nuestro momento historiográfico puede encuadrarse en un movimiento de renovación al cual pudiéramos todavía considerar como crítico y revolucionario. A todos nos atraen los momentos críticos allá en el fondo, a pesar de lo que podamos decir en su contra. Es halagador pensar que vivimos en un tiempo crítico. Pero lo que es importante determinar es si es cierto.

Vamos a dejar el título como "El estudiante de historia ante las generaciones", entendiendo por estas generaciones a todos aquellos que han cultivado la historia de México desde 1940, aproximadamente, hasta hoy en día. Podría quedar también como "El estudiante de historia ante sus maestros". Si agregamos a esto la aclaración de que un estudiante puede ser maestro, y que un maestro es siempre un estu-

* Sabemos, por último, que la formación puede y debe abarcar, de hecho, toda una vida.

dianter, estamos listos para poner un poco de carne en el asador. Todo artículo que se respete, después de haberse metido con su título y de haberle determinado uno nuevo, más exacto —la preocupación por la exactitud semántica es uno de los incorregibles vicios del humanista, puesto que toda discusión sobre un tema acaba siempre en una discusión sobre el significado de las palabras que se usan—, uno que esté más de acuerdo con los prejuicios peculiares del que escribe, tiene que justificar su existencia ocupándose precisamente de lo que ese título, sea el nuevo o el viejo, indica.

No tenemos más remedio que llamar en nuestro auxilio a esa pasión por clasificar las cosas según un criterio temporal; no en balde se llama uno estudiante de historia, y no en balde es el tiempo el distintivo más característico del modo como ve las cosas la historia. Es en el tiempo, precisamente, donde hay que buscar los cambios de rumbo y signo de nuestra disciplina. Pero no cualquier cambio, sino aquellos, más profundos, que nada tienen que ver con el número de generaciones físicas que se han sucedido, y sí tienen que ver con los cambios en la filosofía de la historia que sustenta una generación; filosofía que es la importante porque es ella la que nutre y sustenta, como "sistema" quizá, toda una inmensa variedad de actividades historiográficas. Nos interesan los momentos en que la filosofía de la historia sustentada por una generación, llega a su crisis para ser substituida por otra. Y no porque estos tiempos sean revolucionarios —los tiempos de paz y calma pueden ser también muy

atractivos y muy significativos dentro de la historia—, sino para señalar los hitos de un proceso en constante cambio.

A la generación de estudiantes de historia que oscilan entre los 55 y los 65 años correspondió librar la lucha que en otros campos humanistas libró el Ateneo de la Juventud desde 1908: es decir, la lucha por desacreditar y poner en crisis a la anterior generación positivista. Creo que podemos considerar la fecha de publicación de *Crisis y porvenir de la ciencia histórica*, de Edmundo O'Gorman (1947) como la que cierra, con una condenación definitiva, el proceso abierto al positivismo desde hacía varios años. De entonces en adelante se empieza a aceptar en México una nueva filosofía de la historia: el historicismo, con las naturales excepciones, por supuesto, de unos cuantos rezagados que no se enteraron de qué lado soplaban el viento, y que confirman la tesis de que el positivismo prendió tan bien en el alma mexicana, que hasta el día de hoy nos sale al paso desde muchos lados; el más conspicuo desde luego, es el lado de la ideología gubernamental, siempre la última en ponerse a la moda. Pero es el caso que mal que bien el positivismo cumplió con su misión histórica de proveer a un régimen de una ideología prestigiosa y con linaje intelectual, aun cuando no haya sabido o podido construir a largo plazo. Mal que bien la generación positivista cumplió con su misión. ¿Con qué misión ha cumplido la generación historicista?

En el fondo, el historicismo no pretende más que afirmar que todo es historia. A la pregunta ¿qué somos?, responde con un somos historia. Y si por historia entende-

mos, básicamente, la disciplina cuyo signo característico es el tiempo, no será difícil aceptar que el historicismo ha tenido un gran éxito, si no como sistema, tal cual y con ese nombre, sí como una de las influencias determinantes en todo campo del pensamiento. La revolución más importante del siglo xx, la efectuada por Einstein en el campo de la concepción del universo, podría expresarse en pocas palabras como el descubrimiento de la cuarta dimensión, es decir de la dimensión temporal. Ateniéndonos únicamente a las ciencias sociales y a las humanidades, vemos que todas se han temporalizado. La sociología, la antropología, la geografía cultural —por no citar sino unas cuantas de entre las muchas especialidades que existen— utilizan hoy el tiempo, el tiempo histórico, con una sofisticación tal que se pregunta uno asombrado si no son, ellas, historia también. Paradójicamente pudiera parecer que al prestar su más preciado distintivo, al ser adoptado por tantas disciplinas, la historia se ha visto empobrecida y despojada de lo que es su forma típica de ver las cosas. Porque aun estas cosas de que la historia se ocupa, se han extendido de tal modo que abarcan una atiborrada muchedumbre de temas, desde la historia de la formación de las ciudades griegas hasta la del estilo Chippendale, pongamos por caso. Y es esta proliferación de historias lo que hace tan confuso el panorama de la literatura historiográfica actual, y lo que hace preguntarse al estudiante de historia cuáles son los límites de su disciplina, cuál es su objeto. Y la historia declara que su objeto, las cosas de que se ocupa, son todo lo específicamente humano. Co-

mo todo es humano en este mundo, la historia, vorazmente, se lo apropia todo.

La historia no se ha empobrecido un ápice. Al contrario, esta aceptación del tiempo por otras disciplinas constituye el enriquecimiento más importante que haya sufrido —o gozado— en el siglo xx. El historicismo ha tenido razón, pues, al pretender que en todos los campos del conocimiento puede tomarse al factor tiempo como un punto de partida importante, como una óptica centralizadora que incluye también el otro factor básico de la historia: el espacio. Y es de esperar que, precisamente, sea a través de la historia que las demás disciplinas humanísticas alcancen por fin esa unidad de métodos, de objetos y de sentidos que parece constituir una de sus ambiciones más importantes y más tenazmente perseguidas; que llegará un día en que no se hablará más de sociología, de antropología, de historia o de filosofía como de disciplinas independientes unas de las otras, cada una con sus propios objetos y sus propios métodos, sino pura y llanamente de conocimientos, de ciencia, de un conocimiento y una ciencia a la que suponemos como un todo orgánico que incluiría *todos* los resultados de *todas* las disciplinas. Y no es cuestión de construir nuevos sistemas metafísicos; es más bien cuestión de empujar hasta las últimas consecuencias lo que cada una de estas disciplinas ha encontrado de cierto; al final se verá si estas certidumbres, estas verdades coinciden básicamente, trátense de verdades geográficas o verdades antropológicas. Esta tarea última de organización de la ciencia corresponde en primer lugar al filósofo, convertido nuevamente en físico, y aun en metafísico, y

en último y más importante lugar al teólogo.*

En México sufrimos todavía las consecuencias de la violenta reacción antimetafísica y antiteológica que impuso a la vida académica el positivismo representando por Barreda. Después de la Revolución se logró reintegrar la metafísica en el lugar que le corresponde dentro del *curriculum* filosófico, pero todavía no se logra que la teología se elabore, se enseñe y se estudie fuera de los seminarios.

Por lo que se refiere a la historia a secas, en México no ha existido en lo que va del siglo; no ha existido ni siquiera antes. La última interpretación de gran vuelo de nuestra historia, la de Justo Sierra, apareció con el significativo título de *La evolución política del pueblo mexicano*; evolución política, pues, no historia. A pesar de haber sido uno de los positivistas más destacados del régimen porfirista, Sierra supo evitar los aspectos más mezquinos de esta filosofía de la historia. Las ideas de evolución y progreso no las mezcló con los conceptos darwinianos de lucha por la supervivencia y la supervivencia de los "mejores". La evolución del pueblo mexicano, en su obra, adquiere la generosa imagen de un proceso que tiende hacia la conquista de una mayor libertad en todos los órdenes de la vida. Por supuesto, Sierra tuvo que acudir a la historia para poder desarrollar sus tesis, pero se vio obligado a suplir con intui-

ciones muchas veces geniales la falta de un cuerpo verdaderamente organizado y verdaderamente completo de conocimientos sobre la historia de México. Es ese cuerpo el que ha venido organizándose en nuestro siglo. Se ha renunciado más o menos conscientemente a intentar otras síntesis de nuestra historia —que por muy cargadas que estén de intuiciones valederas no tienen un fundamento sólido— antes de que se llenaran las enormes lagunas que existían en ella. De hecho los únicos libros que se atreven y se han atrevido a aparecer en nuestro ambiente con el lacónico y grandioso título de *Historia de México*, han sido y son los libros de texto de primaria, secundaria y preparatoria. Al nivel universitario los libros de texto no existen, pero sí existen, en cambio, los de historias especializadas, de tales o cuales tendencias. Desde 1930 hasta la fecha, aproximadamente, podemos distinguir varios grupos y varias actitudes.

Está el grupo que se ha dedicado a la historia del arte en México: Manuel Toussaint, Salvador Toscano, Justino Fernández, Francisco de la Maza, por no citar sino a unos cuantos. A ellos ha correspondido revalorizar el arte mexicano. Los métodos han sido los de siempre, los de toda investigación seria: acumulación de los materiales, crítica de los documentos, elaboración escrita de los resultados. En los métodos no hay verdaderamente sorpresa, porque si es cierto que el historicismo se opuso al positivismo, también es cierto que como todo hijo bien educado no dejó de retener algo del padre aun en el momento del rechazo y de la mayoría de edad. En la filosofía de la historia que los informa

* Ciertamente, no al teólogo tradicional, escolástico y racionalista, sino a aquel que podríamos llamar el teólogo científico tipo Teilhard de Chardin.

tampoco hay gran sorpresa, puesto que ésta ha sido la historicista. Los prejuicios subyacentes en esta actividad de revaloración son los que tienen mayor interés, y para concluir pronto podemos llamarlos "prejuicios nacionalistas". En efecto, consciente o inconscientemente —y prefiero creer que es conscientemente porque después de todo los prejuicios son legítimos e inevitables—, esta revaloración del arte ha tenido como resultado real, en la vida de México, una exaltación del espíritu nacionalista. Es lógico que así suceda: al tomar conciencia de que tenemos una gran tradición artística los mexicanos no podemos menos que sentir inflado el orgullo patrio. Cuando se habla y se demuestra que tenemos la mejor arquitectura barroca del mundo, una de las estatuarias más elaboradas y magníficas del mundo en la de los aztecas, y un movimiento pictórico de primer orden en el siglo xx, lo que se está haciendo, en el fondo, es poner un puntal más en la construcción del complicado edificio nacionalista, edificio que encuentra expresiones tan concretas como los museos de antropología, del Virreinato y de Arte Moderno. Y es significativo que esta revaloración de nuestro arte se haya extendido no solamente al arte indígena —el cual está lo suficientemente lejano en el tiempo como para permitir una ojeada desapasionada, y que está lo suficientemente cercano a una mitología nacionalista que nos es muy querida: se declaran descendientes de Moctezuma hasta los criollos hijos de españoles. El arte colonial, olvidado durante el siglo xix por ser producto de españoles, es revalorizado también y aceptado como nuestro, como entrañablemente nuestro,

como mexicano. Los tres siglos de dominación española están ya lo bastante lejanos como para que nadie tema una recaída, y a pesar del sentimiento popular (y el "culto", que también existe) en contra del "gachupín", se ha convivido ya tanto y tan íntimamente con él que se empieza a tomar conciencia de que es una figura muy nuestra, de que los "gachupines" no existen más que en México y en otros países de América Latina, y no en España. Pero no solamente el arte indígena y el colonial; también el moderno ha sido integrado en un esquema nacionalista mexicano.

Ya se ha dicho hasta el cansancio que el término mexicano no tiene sentido sino desde que la nacionalidad mexicana inicia su formación a través de un proceso de diferenciación estricta, desde que el mexicano ya no quiere ser ni español, ni indio, ni criollo, ni mestizo, sino simplemente mexicano. Pero este proceso de diferenciación, esta construcción de una nacionalidad (nacionalidad quiere decir para mí "personalidad") está todavía en proceso, todavía no alcanza esa cristalización que permitiría considerar a México como una nación madura. La inmadurez de México como nación puede notarse en muchos detalles, desde el hecho de que Samuel Ramos y Octavio Paz se pregunten por el *ser* del mexicano y se contesten con ensayos de psicología social, de historia y de lingüística, pasando por una gama variada de hechos tales como el escándalo producido en torno a la publicación de *Los hijos de Sánchez*, hasta la plaga periodística de ya larga memoria que consiste en informarnos que en México tenemos "la mayor plaza de toros del mundo", "el estadio más grande

del mundo”, “la presa más grande de Latinoamérica”.

Pero precisamente una de las formas de alcanzar la madurez consiste en conocer nuestro pasado. Ciertamente que las generaciones anteriores tuvieron también su propia historiografía, ellas también conocieron su pasado. Pero cada generación necesita construir una visión propia, y para nosotros este conocimiento estaba demasiado teñido de mitos y falsedades, comprensibles si se quiere, teniendo en cuenta el grado de desarrollo nacional, pero inaceptables desde el punto de vista de la historia como disciplina. Pero más importante aún que conocer nuestro pasado con rigor científico es aceptarlo íntegramente, traiga lo que traiga. Y hacia este conocimiento y esta aceptación, cada vez más profundos y cada vez más amplios nos ha llevado en el campo de la historia del arte el grupo iniciado por Tousseint. La historia del arte ha sido un factor importante en la formación nacionalista mexicana en los últimos años, un arma de tanto filo como el proporcionado por la historia política y quizá aun de más, puesto que procura ganar su caso con razones y con documentos y no con discursos patrióticos.

Otro grupo de estudiantes de la historia mexicana que también ha contribuido poderosamente a la revaloración de lo mexicano a través de nuestro pasado, ha sido el que partiendo de Manuel Gamio encuentra sus expresiones más acabadas en el Instituto Nacional de Antropología e Historia y en el Instituto Nacional Indigenista. En varios campos —antropología, lingüística, historia, filosofía incluso— este grupo ha descubierto aspectos antes ignorados de

nuestra realidad histórica. Pero no se descubre sino lo que se quiere descubrir, y este ir continuamente de los documentos y los monumentos al libro de divulgación sobre tal o cual aspecto de la historia de México constituye, en el fondo, una manifestación más del espíritu nacional mexicano que se está construyendo. Pero visto desde otro ángulo, ¿no indicarán estos esfuerzos para conocer y valorar nuestro pasado que México está, como nación, a punto de madurar, o por lo menos en camino de lograrlo?

Un signo de madurez sería la aceptación plena y sin reservas de los extranjeros que viven entre nosotros identificados con la vida nacional, y mejor aún, la aceptación plena de los extranjeros que nos escriben nuestra historia o nos ayudan a escribirla. Al hablar de historiografía en México —y de filosofía y de muchas cosas más— es necesario mencionar específicamente al grupo de españoles que recalaron en nuestro país al finalizar la guerra civil. Lo que importa aquí es señalar a los que tuvieron influencia en el campo de la historia. José Gaos en primer lugar.

Con su actividad como maestro y escritor, Gaos ha dejado una huella profunda en el cultivo de la historia en México —para no hablar del cultivo de la filosofía—, por dos razones principales. La primera es que formó y sigue formando a varias generaciones —generaciones que a su vez se supone formarán a otras— en el uso estricto y exacto de una terminología filosófica e histórica de uso corriente en Europa pero aquí desconocida en su mayor parte. La segunda consiste en que, típico de una tradición que pasa por Bergson, Ortega y

Gasset y Groce, y que a falta de una mejor palabra llamamos historicismo (quizá convendría proponer el uso del término "historia relativista") incitó a los filósofos a ocuparse de cosas concretas (a sensualizarse, en otras palabras); a ocuparse de las ideas, pero no de las ideas "como tales", sino de las ideas encuadradas en su peculiar circunstancia de tiempo y espacio, es decir, incitó a ocuparse de la historia de las ideas nacionales. Y como no podía ser menos, tal historia se enfocó en primer lugar hacia el estudio de temas mexicanos, como los de Zea sobre el positivismo y los de Villoro sobre el indigenismo y la Revolución de Independencia. Historia de las ideas, ciertamente, de las ideas mexicanas, y en un sentido más amplio y generoso, filosofía de la historia... mexicana.

Otro grupo de estudiantes, el formado y alentado por Edmundo O'Gorman, se ha ocupado también de historia de las ideas; pero no de *todas* las ideas, sino de un sector de entre ellas que podemos englobar en la expresión "historia de las ideas *sobre* la historia". Ahora bien, como las ideas sobre la historia están expresadas en un cuerpo de literatura, en un género literario específico, la historia se convierte aquí en *historia de la historiografía*. Lo cual está bien, siempre y cuando no se considere que la historiografía es el único objeto que puede tener la historia. La historia puede y debe tener como objeto cuantas actividades haya emprendido el hombre desde su aparición en el mundo.

A las dos concepciones anteriores de historia de las ideas ha querido oponerse en algunas ocasiones —de rencilla doméstica— la de la historia socioeconómica. Sin

embargo, no hay en realidad oposición alguna: ambos tipos de historia se complementan. Y es que, en efecto, la historia de las ideas resulta una pura construcción racionalista y especulativa si no se la ata fuertemente al plano de lo concreto humano con el hilo de otras realidades humanas, sean éstas las que agrupamos bajo el rubro de la política, la sociedad, la economía, la religión o la cultura. Cada una de ellas no nos da más que un peculiar punto de vista, una perspectiva donde colocarse para ver los temas comunes a todas ellas, es decir los temas humanos. La historia socioeconómica, a su vez, resulta incompleta si no está provista de una historia de las ideas, de una filosofía de la historia. Y no es cuestión de suponer que la historia socioeconómica sea necesariamente marxista, aunque puede serlo y lo ha sido en ocasiones. Lo que el marxismo sí ha conseguido plenamente, es forzar a todo mundo a echar una mirada a esas realidades sociales y económicas que habían estado descuidadas por tanto tiempo. Puede considerarse, en efecto, que la historia socioeconómica, si en su ejercicio no es necesariamente marxista, sí está poderosamente influida por esa filosofía. Los estudiantes de historia se han visto forzados a aprehender una porción de realidad histórica, antes ignorada, a través de la medición. Y la medición, es decir la expresión de ciertas realidades sociales y económicas a través del número, es una de las exigencias "científicas" del marxismo. Sin embargo, nadie ha hecho todavía historia marxista, en México, en serio. No podemos considerar marxistas a los que se limitan a proclamarse como tales sin justificar de hecho su pretensión.

En México ha cultivado la historia socioeconómica, con calidad, José Miranda con su estudio sobre el tributo indígena en Nueva España. Sobre temas mexicanos la ha cultivado la "escuela de Berkeley", representada principalmente por Carl Sauer, quien la enriquece con su gran talento como geógrafo, y por Woodrow Borah y Sherburne Cook, quienes han aplicado técnicas rigurosas a la demografía histórica y determinado cifras, para la Nueva España del siglo XVI, que todavía son motivo de controversia. Lo curioso es que a pesar de la validez demostrativa de los ensayos de Borah y Cook, en México se les juzga todavía no por su mérito intrínseco, sino por los conflictos de interpretación histórico-moral que provocan, ya no a la corriente indigenista mexicana sino a la hispanista.

También han cultivado la historia socioeconómica de México los franceses, la escuela que partiendo de Bloch, de Lefévre y otros, ha producido estudios como los de Pierre Chaunu. La escuela francesa está influida en gran medida por la filosofía marxista de la historia. Pero no todos los franceses son marxistas; algunos hay, como Robert Ricard y François Chevalier, que a pesar de utilizar también los resultados logrados por la historia socioeconómica, tienden a una visión más integral, más histórica, que no llega a los excesos de un Chaunu, en cuya obra la historia se deshumaniza en largas listas de precios y de tonelajes de comercio.

En general, desde un punto de vista que uniera lo teórico con lo práctico, puede considerarse que si la historia socioeconómica mide, es porque se ocupa de realidades susceptibles de medición; es caracte-

rístico que sus temas más socorridos sean la demografía y la historia de los precios. Por su parte, la historia de las ideas no lo hace porque sus objetos no se prestan a este tipo de tratamiento. La diferencia entre ambas, pues, residiría en los objetos de que tratan desde una peculiar perspectiva, impuesta por la naturaleza misma de las ideas o de la sociedad y la economía. Entonces la legitimidad de la historia, a secas, las verdades y el conocimiento que ha logrado determinar, tiene que consistir necesariamente en que los resultados de todos los tipos de historia —de las ideas, socioeconómica, política, cultural, biográfica, etcétera— coincidan, es decir, en que nuestro conocimiento histórico constituya un todo orgánico y coherente. Y que si cada una de estas historias tiene una perspectiva peculiar, todas esas perspectivas se unan en una sola, que sería la de la historia total.

Pero la historia total no existe todavía. A estas alturas, 1968, el proceso de su construcción es todavía eso, un proceso, y como todo proceso verdadero de naturaleza básicamente ecléctica. Pero no por ecléctico podemos considerar que nuestro tiempo —entendiendo por él al posterior a la segunda guerra— sea uno de crisis. La primera mitad del siglo XX fue testigo de crisis en todos los órdenes, pero es la hora de preguntarse si esa crisis no se está resolviendo ya, precisamente en un proceso de construcción de un mundo nuevo, con una nueva política, una nueva ciencia y una nueva moral, que todavía no cristalizan en algo donde podamos vernos reflejados verdadera y claramente. La historia no es más que uno de los factores en este proceso. La historia mexicana, por su parte, ha venido

construyéndose desde diferentes puntos de vista, desde diferentes perspectivas. No ha habido una filosofía de la historia que substituyera en bloque al positivismo, y el panorama que nos presenta es por tanto uno de confusión y lucha: tenemos neopositivismo, historicismo, nacionalismo (tanto indigenista como hispanista), brotes de marxismo, historia de las ideas, socioeconómica, de la cultura, política, etcétera. Y es que cada época necesita construir su propia historia, su propia interpretación del pasado —todas creen, con razón, que el mundo empieza con ellas— y la nuestra quiere construir la suya en totalidad. Totalidad que se expresa, por lo pronto, eclécticamente, es decir, desde una perspectiva que toma sus métodos, sus objetos y sus filosofías de cualquier parte en que se encuentren, que niega y destruye lo hecho anteriormente cuando lo considera obsoleto, y que propone nuevas interpretaciones según va descubriendo aspectos antes ignorados de nuestra historia. No por ello habrá que pensar que la historia no tiene sentido por esa aparente anarquía y esa aparente atomización: su sentido consiste en la aportación que hace a la toma de conciencia sobre lo que es el hombre, y en su afirmación, en última instancia, sobre la unidad profunda del hombre precisamente a través del tiempo y del espacio —no más allá de ellos—, precisamente a través de su variedad.

Así, aparte de reinterpretar la ya larga tradición historiográfica que poseemos —actividad legítima siempre y cuando no se vuelva a caer en los errores cometidos anteriormente, y no se revivan artificialmente conflictos y problemas que ya están



resueltos, y siempre y cuando se haga estrictamente de acuerdo con las normas de la disciplina de la historia— la tarea del estudiante de historia consiste en arrojar luz, y luz viva, sobre tantos aspectos de la historia que todavía ignoramos; consiste en tomar conciencia. Y es característico del momento evolutivo que vive México, el que la historia que aquí se escribe sea en el fondo nacionalista, y que sea el nacionalismo uno de los factores comunes que unifican a las diferentes facciones de estudiantes de historia. Como tal, el nacionalismo es una etapa necesaria y legítima en la evolución de todo pueblo, de toda sociedad que lucha por constituirse en una entidad distinta de las demás, con su personalidad propia como nación. De lo que hay que tener cuidado es de evitar que degeneren en *chauvinismo*, que en nuestro caso sería el chauvinismo de la debilidad—no parece haber realmente peligro de que degeneren en nacional-socialismo, puesto que nos falta la fuerza, el “espacio vital” donde extenderlo, y la vocación.

Lo que hay que procurar, también, es integrar esa historia nacional en sectores más amplios, no parar hasta que podamos verla integrada en la historia de la humanidad. Y esto empieza a hacerse en México desde el momento en que los estudiantes de historia se ocupan, aparte de la historia

nacional —e incluso a partir de ella— de la historia de toda América y de sus relaciones con la nuestra: Silvio Zavala sobre el imperio español en América, Leopoldo Zea sobre la filosofía hispanoamericana, Carlos Bosch sobre las relaciones diplomáticas de México con otras naciones, etcétera.

Sería mucho esperar que en esta segunda mitad del siglo xx, México llegase a tener una ideología humanista, y que nuestra profesión tuviera hoy la misma importancia social que tiene la de arquitecto, pongamos por caso. Porque desde otro punto de vista, la historia se justifica no solamente por su capacidad de “predecir el pasado” (permítaseme la expresión), sino por su capacidad de construir y explicar el presente en vista de la predicción tanto del pasado como del futuro. El estudiante de historia puede ser también un técnico social, y podemos esperar que en nuestro país llegue el momento en que se le tome y se le ocupe como tal.

Y en un plano distinto, el plano del conocimiento y de la ciencia, el estudiante de historia tiene que luchar porque su disciplina se integre con las demás, porque haya no solamente historia total, sino conocimiento totalmente integrado, y porque, al fin, todas esas disciplinas alcancen su unidad orgánica.

Deslinde de *Deslinde*

Un simposio sobre no-arte

Justino Fernández

La nueva revista de la Facultad de Filosofía y Letras, *Deslinde* (1, mayo-agosto de 1968), contiene una serie de artículos que vienen a componer un verdadero simposio sobre un tema que preocupa en la actualidad: las manifestaciones más recientes en diversos aspectos del arte que, por su novedad y consecuente extrañeza, parecen no ser arte propiamente. Se aplican a la reflexión sobre el problema ocho maestros en diferentes disciplinas cuyas ideas es necesario considerar o, más bien, sus conclusiones.

Para Manrique el desajuste de categoría es tal, en el nuevo arte, que la diferencia es más brusca que en otras épocas, pero en realidad se trata de otro modo de arte, al que carece de importancia real llamarle no-arte, pues lo que pasa es que: *El "arte" prefiere desfigurarse y bastardarse (o transformarse) que morir.*

La cuestión de si es posible o no definir el arte es resuelta afirmativamente por Sánchez Vázquez, quien después de exponer sus razones concluye que: *El arte es, pues, una actividad humana práctica creadora mediante la cual se produce un objeto material, sensible, que gracias a la forma que recibe una materia dada expresa y comunica el contenido espiritual objetivado y plasmado en dicho producto u obra de arte, contenido que pone de manifiesto cierta relación con la realidad.*

Ida Rodríguez presenta el problema como un enfrentamiento de corrientes contrarias, que nace del mal llamado neodadaísmo: la *destruktiva*, emanada del individualismo desordenado . . . , y la *constructiva*, que se afana por "preparar el *environment* estilístico del siglo XXI". Aquélla proclama que "el arte ha muerto", pero los jóvenes tratan de realizar una obra sistemática de investigación artística . . . exploraciones estéticas que introducen en el arte una serie de nuevos materiales o texturas, así como la luz, el movimiento, los espejismos o la rotación automática . . . Reintegrar el arte a la vida de la comunidad . . . es la tarea a la que se están dedicando los artistas "constructivistas" . . .

Con energía y claridad Dalal se ocupa del llamado no-arte en relación con la arquitectura y afirma que hablar de un no-arte sería dedicarse a la tarea inútil de negar, por lo menos, algunos de los conceptos tradicionales, lo cual no se ha hecho, sino que sólo han aparecido obras que en apariencia son no-arte. La denominación le parece, pues, incompleta y poco afortunada. El no-arte pretende algo más que sugerir que toda la cultura no es ni ha sido sino una impostura. Esta iconoclasia radical tendría por finalidad la destrucción total de la humanidad, ya que *el hombre se ha convertido en el no-hombre*. Como solución Dalal propone: *canalizar la angustia del hombre para que éste responda, cree hasta hacer de sus obras auténticas muestras de su desenvolvimiento*.

Por su parte Alcaraz, al considerar como cuestión la no-música, procura hacernos ver las legítimas incorporaciones que en el pasado se han hecho de elementos de diversos tipos, hasta llegar a la actualidad, y se propuso: *Simplemente tratar de demostrar la continuidad de fenómenos musicales en una actitud cuya calidad de análisis retrospectivo sirve como coartada para evitar el riesgoso aspecto determinista del problema*.

Sergio Fernández presenta su propio caso como creador literario y deja abierta a la crítica la cuestión de si lo que él hace es arte o no-arte, aunque ante la evidencia se tendrá que estar por la afirmativa. Y él mismo dice enfáticamente: *Sin el arte el ser sensible estaría trunco en la totalidad de la existencia*. Y añade: *Las formas literarias no se acaban, aunque sí por algún tiempo quedan sin vigencia determinados "géneros"*.

Al tratar la "cuestión palpitante", Magis dice que el juego de los cambios de expresión constituye la historia de la literatura. Así, la historia de la vanguardia se reduce a la aparición sucesiva de tres movimientos incoados en la poesía posterior al modernismo: ultraísmo, neorrealismo y superrealismo. En cuanto a la "poesía comprometida" y la "poesía enajenada" o "estetizante", dice que: *En esta dicotomía tan simplista se da una fatal contradicción interna: toda verdadera poesía implica un compromiso. Una poesía que sea "la encarnación en palabras" ... no podemos honradamente negarle "a priori" el rango de creación artística ...*

A Sabido tocaba, como es natural, ocuparse en el no-teatro; le fue necesario revisar los conceptos fundamentales de la acción, o sea el drama, y pregunta: *¿Estamos asistiendo al nacimiento de un nuevo arte del teatro, o solamente, a una más de las caras del teatro?* El teatro total no es sino una nueva manifestación barroca de nuestro siglo ... *La mecánica teatral puede volver a un espectáculo más vistoso pero no es la solución para un nuevo teatro ... Yo supongo que en tanto que se produzca un verdadero desarrollo de tensiones que devengan tonos el espectáculo no solamente será teatro sino que tendrá una majestuosa dimensión ...* y, según la respuesta de Peter Hall: *Supongo que el teatro es total en*

cuanto está bien hecho, y un "happening" será teatro en tanto que lo esté. Sabido concluye: La discusión sobre el nacimiento de un nuevo teatro desconectado de nuestros veinticinco siglos de tradición es inoperante . . . Hoy, como hace cientos de años, el teatro sigue siendo un espejo en el que el hombre ve reflejada —con horror— su propia dimensión.

He tratado de exponer de manera sintética lo que me ha parecido fundamental de las ideas vertidas en el "simposio" sobre *arte o no arte*, ojalá y haya acertado de algún modo. Basado, pues, en la anterior síntesis se presenta a mi vista el espectáculo edificante de una serie de ideas en relación con el llamado *no-arte*, expresadas por maestros conocedores de sus materias que han reflexionado seriamente sobre el problema y quienes apoyados en su erudición histórica rechazan el término, y sus fundamentos, que puede tomarse como una buena o mala denominación de un nuevo y peligroso movimiento que sugiere, si bien no afirma teóricamente, la negación de la cultura, aunque en sí mismo sea tan histórico como otros anteriores y tenga como antecedente el conocido pensamiento de Rousseau (véase mi artículo "La estética en el pensamiento de Rousseau: Sus reflejos en el arte", en *Presencia de Rousseau*, UNAM, 1962). Todos los participantes son activos en la cultura de nuestro tiempo; sus argumentos no pueden ser desdeñados como provenientes de espíritus retrógrados o reaccionarios; sus reflexiones y opiniones deben ser tomadas muy en cuenta, por los jóvenes, sobre todo, por la sabiduría que contienen; habla por ellos la cultura, léase la conciencia, de un cierto momento y lugar, aplicada a un nuevo fenómeno que se antoja bárbaro.

Y éste es el punto a reflexionar, dejando de lado distinciones artísticas y estéticas, porque se trata de una nueva dimensión del hombre de nuestros días que enfrentándose a la historia por entero parece que quiere acabar con ella, y no sólo teóricamente sino destruyendo las obras mismas de la cultura, acumuladas en siglos de prodigiosa creación, no sabemos aún a nombre de qué o por cuál razón. Mas quizá pedir razones en este caso sea ingenuo, como también puede serlo llamar hombre al que desea proceder o procede con tales propósitos; se trata, tal vez, de un irracionalismo radical que tiene por meta la autodestrucción. Si esto es así, la investigación debe preguntarse por las causas que han llevado al hombre de nuestros días a una actitud desesperada cuya única salida es el suicidio. He dicho mal, porque no se trata del hombre sino, en rigor, de una especie de hombre, ayuno de esperanza y de fe en la vida y en la cultura, porque otros siguen luchando por sobrevivir con dignidad y esperanzados en su salvación, en un mundo —como ha sido siempre— amenazante. A estas y a otras muchas reflexiones puede llevar la incongruente proposición de *no-arte*, mas, de otro modo, las expresiones que se cobijen bajo ese rubro no hay por qué negarles valores artísticos, cuando los tengan, sino más bien descubrirlos.

VaRiA

Artes Plásticas



En México el año de 1968 fue, por lo que respecta a las artes plásticas, extraordinariamente activo. Cantidad no siempre implica calidad, pero es indudable que donde hay mucho se escoge mejor; la llamada "Olimpiada cultural" hizo posible un número de exposiciones muy superior al que es normal en la ciudad de México; de todo hubo: desde las actividades normales "asimiladas" a la olimpiada y consignadas en sus programas oficiales, hasta muestras pensadas y montadas expofeso con ese motivo, u otras por diversos motivos extraordinarias.

De lo más sobresaliente fue sin duda la exposición de "Obras maestras del arte universal" montada en el Museo Nacional de Antropología. Para ella se invitaron diversos países a contribuir con una selección de obras representativas. La respuesta fue varia: algunos —como Francia o Grecia— apenas enviaron algo para mínimamente cumplir (algunos quizá ni siquiera eso), pero otros, en cambio, mandaron conjuntos superiores. Entre lo más destacado hay que contar el envío de Egipto, donde había piezas verdaderamente sorprendentes. Nigeria presentó un extraordinario conjunto de obras que permitía un visión suficientemente amplia del arte negro, importante sobre todo en un país como el nuestro, donde tan pocas obras de ese arte existen, sea en colecciones públicas o privadas; por primera vez en México pudieron contemplarse obras maestras de la cultura

de Ife, a los sorprendentes relieves del Benín, o los no menos admirables trabajos en madera o tejidos. Conjunto muy de primera fue también el mandado por Costa Rica, en su mayoría tallas en piedra de una imaginación desbordante y de una perfección técnica inaudita. De lo enviado por el Perú destacaban más los estupendísimos tejidos prehispánicos que los no muy numerosos ejemplos de cerámica Chimú, Chavín o Nesca; la serie de obras coloniales americanas, principalmente de escultura estofada, fue en su mayoría de alta calidad (aunque la carencia de cédulas explicativas —mal de toda la exposición— impedía saber cuándo se trataba de piezas peruanas o ecuatorianas). Un soberbia pieza maya, de ignota colección particular, irradiaba magia y belleza y destacaba ahí, donde tantas cosas buenas había y en ese museo, donde tales obras maestras del arte prehispánico se conservan. En fin, la sensualidad del arte indio y del sureste de Asia, o la maravilla artesanal del arte chino (representado sobre todo por la colección Brundage) que en tantas ocasiones establece la ecuación de a mayor perfección técnica más mal gusto. Para corroborar que el arte popular es de hecho igual en todas las latitudes la República Federal Alemana envió un conjunto de ex-votos que parecían robados del camarín de la Virgen de San Juan de los Lagos.

En el Museo de Arte Moderno se montó la contrapartida de aquella exposición por lo que toca al arte contemporáneo. Ciertamente el tono general de la muestra era bajo y pululaban los artistas segundones. Entre todo aquello brillaban sin embargo algunas obras formidables (y valga citar el Kandinsky como ejemplo). El cuadro de Dalí, por su parte, mostraba a qué grado de ignominia ha llegado la pintura del maestro catalán.

En la Universidad Iberoamericana se reunió un conjunto de obras mexicanas pertenecientes a colecciones particulares, muy interesante no sólo por la calidad de muchas de las piezas expuestas, sino por hecho inusitado de que éstas pudieran ser apreciadas por el público.

Entre lo que pudieran llamarse las actividades normales lo más destacado fue sin duda la exposición convocada y patrocinada por el Instituto de Bellas Artes y bautizada con el nombre de "Solar", y la contrapartida que un numeroso grupo de pintores (en el Salón Independiente) dio a ésta. En el Salón Solar sorprendía, independientemente de la mayor o menor calidad de las obras expuestas, la carencia de un criterio de selección; de donde resultó un conjunto abigarrado de los trabajos más disímolos, que abarcan desde los supérrites antidiluvianos de la "escuela mexicana" hasta las más audaces (y en muy pocas ocasiones logradas) tentativas de innovación; quizá el grupo más coherente de obras era el que constituía la pequeña sección de grabado y dibujo. Por su parte el Salón Independiente, entre disidencias y rebeldías, llegó a albergar a la

mayor parte de los artistas de mediana edad y jóvenes que más seriamente y con mejores resultados trabajan actualmente en México (Rojo, Sakai, Felguérez, Herrera, García Ponce, etcétera); no que la exposición —montada, por otra parte, entre diversos contratiempos— resultara extraordinariamente brillante, pero sí llegó a tener, a pesar de los invitados de piedra, una mayor coherencia y una más alta cualidad; el grupo independiente organizó paralelamente a la exposición una serie de actividades (mesas redondas, conferencias) sin duda de interés; más importante que todo eso, quizá, es el hecho de que por primera vez desde hace mucho, mucho, un grupo de artistas en México logra organizarse sin el directo patrocinio oficial, y consigue hacer algo positivo: promesa para futuras actividades.

Aparte esos grandes eventos, y en medio del sinnúmero de exposiciones menores, en los últimos meses de año de 1968 y los primeros de 1969 se llevaron a cabo algunas muy importantes exposiciones individuales: la de Siqueiros en la Galería Zona Rosa, ahí mismo la muy buena de José Luis Cuevas; las que presentó Rodolfo Nieto, hijo pródigo, importantes por la calidad y la variedad que mostraron como por el hecho de que después de bastantes años por fin pudo verse en México un conjunto importante de sus obras (decir que su serie de dibujos del "bestiario" era lo mejor resultaría arriesgado: pero sin duda era lo más sorprendente y lo más atrayente).

Jorge Alberto Manrique





Debate clásico sobre teatro clásico

El año de 1968 fue capital para el teatro en México, no tanto por la actividad teatral realizada aquí —aunque hubo puestas en escena de gran importancia—, sino por la visita de algunas compañías extranjeras. Muchos son los espectáculos que habría que reseñar, pero por razones de espacio me limitaré a unos cuantos; esencialmente, el teatro de Grotowski, el teatro Noh, el Piraikón y la compañía de Jacques Mauclair.

Parece lugar común afirmar que el teatro no es sólo literatura y que también es espectáculo. Esta aparente paradoja, este contrasentido aparente, explica sin embargo una de las conflictivas esenciales a las que se enfrenta el teatro contemporáneo. Es indudable que la esencia misma del teatro ha debido replantearse siempre, pero es probable que sea en el siglo xx cuando la crisis teatral se manifieste con mayor agudeza.

El cine y la televisión han despojado al teatro de gran parte de su público y no basta ya la connotación de espectáculo para definirlo. No sirve agregar la palabra literatura y hacer una operación aritmética de gran sencillez para obtener la solución: espectáculo-literatura no dan como resultado teatro. Las bases mismas que delimitan este arte tienden a replantearse.

La solución recorre muy diversos caminos, desde el *Camino* que define el teatro Noh, o el

“empobrecimiento”, deslinde teatral de Grotowski, hasta la reconstrucción arqueológica del Piraikón o la sumisión absoluta al texto que sacraliza a Ionesco en las interpretaciones de Jacques Mauclair.

Con excepción de Mauclair, las compañías restantes se enfrentan al problema de la representación del teatro clásico. Lo clásico parece inspirar un temor supersticioso y definitivo y los que se acercan a los textos aceptan espantados que la tradición de siglos los contempla como las pirámides a Napoleón.

El texto —literatura pura— ¿ha de preferirse a la representación-espectáculo?

Esquilo o Eurípides se acercan a una audiencia despojada del paisaje griego del siglo v, a una audiencia lejana, permeada por siglos de transculturaciones, por heterodoxias cristianas e invasiones turcas. El Piraikón opta por una solución híbrida mediante la que se pretende devolver al teatro griego algunos de los elementos que poseía en la gran época clásica. La coreografía y la música reciben la influencia de la Grecia moderna, pero se mantienen ciertas características que podrían emparentar ese teatro con el de sus gloriosos antepasados. El resultado es pobre, por más graciosa que sea la coreografía y majestuoso el ademán del príncipe. No se ha logrado recrear la atmósfera del teatro de Dionisos, ni se ha captado lo esencial

del texto; en ese sentido es mucho más valiosa la reconstrucción arqueológica de un Pasolini, reconstrucción que capta a la vez la vigencia épica de nuestro siglo.

El teatro Noh se ha quedado estático, pero el estatismo no es su esencia misma, la acción —profundamente escasa para el espectador occidental— introduce los momentos de pasividad absoluta: "Los momentos estáticos, dice Zeami * se producen en los intervalos entre uno y otro movimiento, son las pausas, los silencios. Son los movimientos en que el actor concentra sus esfuerzos en mantener una energía interior constante, pero sin que esta fuerza interior resulte evidente al espectador... De lo contrario se convertiría de nuevo en acción, destruyendo su cualidad estática."

Esta pasividad, estatismo, contemplación interior sentida y no contemplada por el espectador, define al Noh y explica su persistencia a través de los siglos. El ritual se establece siguiendo reglas fijas y determinantes tanto en actuación como en escenarios, utilería y vestuario. El lenguaje se determina mediante cánones arcaicos de tradición clásica oriental y terminología e ideas budistas. El ritual traduce una ceremonia religiosa vigente en la que el teatro sacraliza. Espectador y actor participan religiosamente, cada cual en su papel determinante y rígido; la rigidez, sin embargo, subraya ese carácter ceremonial. El texto y la representación coinciden, no se ha escindido su sentido en literatura y espectáculo, aún más, utilizar esa palabra es inoperante, inexplicable dentro de este teatro siempre clásico.

Por eso es tan sorprendente, paradójico, oír a Jacques Mauclair cuando pontifica sobre la invulnerabilidad del texto de Ionesco. Mauclair y sus actores deifican a su creador literario y lo sirven humildemente reproduciendo los mo-

dales de la corte del Rey Sol; al lado Ionesco observa con una sonrisilla modesta aceptando discretamente el homenaje, ya embalsamado. Un teatro que cuenta apenas con una tradición de cuatro lustros, un teatro que se autodefine como ruptura, como cataclismo, un teatro que destruye minuciosa y sistemáticamente las estructuras de los teatros anteriores, de los teatros clásicos. En el occidente, la recreación de un texto es quizás la mejor tradición clásica. El estatismo oriental, la persistencia inactiva aunque dinámica de las formas artísticas exige el control de cada uno de los movimientos teatrales que deben componerse iguales a sí mismos; en el Occidente la persistencia se entiende sólo a la manera de la *Commedia dell'Arte* que ofrece un molde sobre el que se borda. Todo teatro clásico lo es porque permite múltiples recreaciones y múltiples interpretaciones: "No existe un Hamlet objetivo", dice Grotowski, la obra es demasiado extraordinaria para definir esquemas."

El teatro occidental sigue siendo clásico mientras plantee un desafío. Representar a Edipo hoy exige una nueva conflictiva épica que se le planteará una y otra vez a cada artista, si lo es realmente. De esta suerte Grotowski reinterpreta al *Príncipe constante* de Calderón, recreado a su vez por el poeta romántico Slovaký. Lo esencial del texto se ha conservado, pero la visión de Grotowski se funde con la de Calderón. Un nuevo teatro clásico surge reproduciendo ante nosotros el equivalente de la atmósfera sacra y ceremonial que purificaba a un griego, contemporáneo de Esquilo.

A pesar de las teorías de Mauclair y del asentimiento sonriente de Ionesco, *La lección*, *Las sillas*, pueden seguir siendo clásicas, mientras ofrezcan un desafío a los que intenten hacer con ellas teatro. Calderón revive con Grotowski, mejor, Grotowski le devuelve al teatro su lenguaje perdido, su clasicismo.

Margo Glantz

* En una cita del libro de Zakai sobre el *Teatro Noh* aparecido en las ediciones de teatro de Bellas Artes.

Marcuse y el positivismo lógico



En una obra recientemente traducida al español (*El hombre unidimensional, ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Editorial Joaquín Mortiz, México, 1968), Herbert Marcuse hace unas consideraciones interesantes acerca del trasfondo ideológico de una de las posiciones filosóficas más extendidas en nuestro medio: el positivismo lógico. Como es bien sabido, Marcuse destaca el carácter enajenante de las sociedades industriales avanzadas, capitalistas o socialistas, su ser bárbaras e irracionales a pesar de su alto grado de organización. Entre otros aspectos, este tipo de sociedades se caracteriza por un totalitarismo radical, incluso en el sentido de que sus miembros no pueden *concebir* siquiera un orden diferente de aquel en que se hayan insertos.

Dentro del mundo capitalista y, concretamente, en los Estados Unidos una filosofía, el positivismo lógico, colabora en esta tarea de arraigar a los individuos dentro del *status*, por su peculiar manera de concebir el lenguaje y de operar sobre él. El positivismo asimila el concepto al lenguaje significativo, que es aquel cuyo contenido puede verificarse, en última instancia, en la experiencia perceptiva. Eso por lo que se refiere a los vocablos científicos, y en lo que respecta al lenguaje en general no se le concede generalmente, más implicación que la que le da la forma de conducta determinada

por la publicidad y el uso común. "Así, la palabra se hace *cliché* y como *cliché* gobierna el lenguaje hablado o escrito" (p. 107). Este empirismo del lenguaje concluye, pues, en que sólo es significativo el lenguaje funcional que elimina el remanente metafísico de los sustantivos y las palabras (o conceptos) generales o universales. Para los positivistas, según Marcuse, "la 'cosa identificada con su función' es más real que la cosa separada de su función, y la expresión lingüística de esta identificación (en el sentido funcional y en las diferentes formas de contracción sintáctica) crea un vocabulario y una sintaxis básica que impide el paso a la diferenciación, la separación y la distinción". Pero Marcuse no está de acuerdo con el funcionalismo: "Este lenguaje que constantemente impone *imágenes* milita contra el desarrollo y la expresión de *conceptos*. Su inmediatez y su estilo directo, impide el pensamiento conceptual; así, impide el pensamiento. Porque el concepto no identifica la cosa y su función. Tal identificación puede muy bien ser el legítimo y quizá incluso el único significado del concepto operacional y técnico, pero las definiciones operacionales y técnicas son usos específicos de conceptos para propósitos específicos. Más aún, disuelven los conceptos en operaciones y excluyen el intento conceptual que se opone a esta disolución. Con anterioridad a su

uso operacional, el concepto *niega* la identificación de la cosa con su función; distingue aquello que la cosa *es* de las funciones contingentes de la cosa en la realidad establecida" (p. 115).

Ya en la práctica Marcuse muestra la misión del funcionalismo, por ejemplo, en las relaciones obrero-patronales. Psicólogos y técnicos contratados por las empresas califican las quejas de los obreros como vagas o significativas y en consecuencia imposibles de satisfacer si no se traducen a un lenguaje más práctico, concreto y funcional. Expresiones acerca de las condiciones del trabajo tales como "los baños no están limpios", "el trabajo es peligroso", "la paga es baja", requirieron una traducción. Así, la primera cambiada por: "en tal y cual ocasión yo fui al baño y la taza estaba sucia"; y la tercera, atribuida a un trabajador concreto B, fue trocada por "su mujer está en el hospital y... él está preocupado por las cuentas de doctor que debe. En este caso el contenido latente de la queja es el hecho de que las ganancias actuales de B, debido a la enfermedad de su mujer, son insuficientes para satisfacer sus actuales obligaciones financieras" (véase p. 129 y ss.). Para Marcuse estas traducciones cambian tendenciosamente y radicalmente el significado real de las proposiciones al cancelar su generalidad. La generalización de las proposiciones iniciales indican que se toma un caso particular como manifestación de un estado general, el cual no puede ser cambiado si se alivia sólo tal o cual caso particular. "La traducción relaciona la declaración general con la experiencia personal del trabajador que la hace, pero se detiene en el punto en el que el trabajador individual se experimentaría a sí mismo como 'el trabajador', y donde su trabajo aparecería como 'el trabajo' de la clase trabajadora" (p. 130). "Una vez que el descontento personal es separado de la infelicidad general, una vez que los conceptos universales que militan contra la funcionalización son disueltos en referencias

particulares, el caso se hace un accidente tratable y de fácil solución" (p. 131).

Por tanto, en un lenguaje en que los conceptos y enunciados generales son tratados como vagos o asignificativos, no se puede enunciar (o concebir) una situación radicalmente diferente de la que se vive. El lenguaje del positivismo lógico es *unidimensional* porque le amputa al lenguaje su carácter *negativo*, esto es, su capacidad de negar o condenar *la totalidad* de un sistema de vida, y de referirse a una situación no existente o *todavía* no existente. Se trata de un lenguaje deformado por imperativos tecnológicos acientíficos en la medida en que la técnica no puede ser identificada con la ciencia.

Para Marcuse el poder práctico revolucionario del pensamiento ha radicado siempre en su carácter negativo, en su capacidad de contraponer y confrontar el "es" con el "debe", de concebir el mundo de los hechos como un universo histórico integrado por la manipulación humana de los datos de la experiencia, y por lo tanto susceptible radicalmente de cambio. Gracias a ello el pensamiento filosófico crítico ha sido siempre trascendente y abstracto, "la filosofía comparte esta abstracción con todo el pensamiento genuino, porque nadie piensa realmente si no abstrae de aquello que es dado, si no relaciona los hechos con los factores que los provocan, si no deshace —en su mente— los hechos. La abstracción es la vida misma del pensamiento, el signo de su autenticidad" (p. 154).

El positivismo lógico, para Marcuse, por su situación de servidumbre en relación con la tecnocracia, por la reducción que realiza de los objetivos de la filosofía y de los caracteres del pensamiento y del lenguaje constituye una nueva miseria de la filosofía.

Abelardo Villegas

Palabras al margen

De León Felipe y el oficio de poeta

Resulta asombroso y desalentador hasta qué grado una falsa apreciación crítica sobre el estilo de un poeta, formulada por primera vez por algún estudioso de la literatura, logra hacer fortuna y verse repetida a partir de entonces por todos los comentaristas de tal poeta, como si se tratase ya de cosa averiguada e indudable. Siglos enteros han de transcurrir muchas veces para que venga a rectificarse ese juicio tan erróneo como persistente. De añadidura, dicho fenómeno, no sólo no es infrecuente, sino común hasta la desesperación, de modo que una enumeración de ejemplos al respecto podría casi no acabar nunca.

León Felipe, el estilo de León Felipe, no ha sido excepción a esa desventura consistente en pasar por ser una característica suya —en textos y más textos críticos— algo que, en realidad, no lo es. Casi no hay antólogo o historiador de la poesía española contemporánea que al hablar del poeta salmantino recientemente fallecido no haga hincapié en que su verso es desmañado, desdeñoso de "oficio", exento de elaboración y pulimento. Unos para reprochárselo, otros para ensalzarlo por ello, todos vienen a coincidir en señalar como muy definitoria de su poesía tal característica. Disentir de esa opinión —que es lo que yo pretendo con estos renglones— no deja de ser atrevimiento, ante todo por no hacerlo despacio, analizando el asunto con pormenor, cosa imposible en una nota de la brevedad que ésta necesariamente ha de tener; de manera que no aspiro a probar, con el rigor suficiente, nada; pero sí quiero, por lo menos, poner sobre aviso, llamar la atención a futuros críticos del gran poeta sobre la conve-

nencia de revisar radicalmente la idea que acerca del supuesto desaliño de su verso corre con tanta fortuna por ahí. Atrevimiento es también disentir de tal idea ya que, por igual, la han expuesto y vienen repitiéndola comentaristas de poca monta como admirables críticos que, en ocasiones, son de añadidura grandes poetas también. Tal es el caso, por ejemplo, de Luis Cernuda, el cual alguna vez escribió:

"En su poema 'Autorretrato' escribe Machado:

... dejar quisiera

mi verso como deja el capitán su espada:
famosa por la mano viril que la blandiera,
no por el docto oficio del forjador preciada.

Esas palabras, que apenas tienen aplicación en el caso de Machado, la tienen en cambio muy exacta en el de León Felipe: acaso lo que de él recuerde más el lector sea precisamente el empuje, el arrojo de 'la mano viril' que blandiera el verso, antes que 'el docto oficio' del mismo."

Aún más dijo Cernuda a este propósito; suya es también esta afirmación: "Es León Felipe un poeta severo, que desdeña el halago de la palabra y la magia del verso; un poeta que se quiere insensible a los encantos de su arte. Todo eso, halago, magia, arte, no es para él sino la celada en que caen los débiles, y el poeta es la criatura débil por excelencia."

Revisemos nosotros ahora rápidamente la obra poética de León Felipe. Una y otra vez, es cierto, insiste el autor de *Español del éxodo y del llanto* en arremeter contra los poetas cortesanos:

¿Y si el verso, poetas cortesanos,

y si el verso, como el hombre, no fuera de
(cristal,
sino de barro?

Y contra los poetas modistos:

Pero ¿qué están hablando esos poetas ahí de la
(palabra?

Siempre en discusiones de modisto:

que si desceñida o apretada...

que si la túnica o que si la casaca...

Una y otra vez, también es cierto, León Felipe pregona humildad a los poetas, que implícitamente alude al lenguaje de éstos:

Sistema, poeta, sistema.

Empieza por contar las piedras...

luego contarás las estrellas.

Y sin duda aspira a una poesía que alcance a todos los hombres, mayoritaria en su proyección, de tan verdaderamente humana como la quiere:

Poesía...

tristeza honda y ambición del alma...

¿cuándo te darás a todos... a todos,

al príncipe y al paria,

a todos...

sin ritmo y sin palabras!

Más todavía, llega a concebir la poesía, la gran poesía, no como obra individual, sino como maravillosa obra colectiva del hombre, como expresión comunal de la que el poeta sólo es el portavoz; y entonces dice:

Poeta,

ni de tu corazón,

ni de tu pensamiento,

ni del horno divino de Vulcano

han salido tus alas.

Entre todos los hombres las labraron

y entre todos los hombres en los huesos

de tus costillas las hincaron.

La mano más humilde

te ha clavado

un ensueño...

una pluma de amor en el costado.

Porque la poesía para León Felipe es un espíritu que, para manifestarse, tiene que valerse de elementos materiales, de recursos retóricos; pero el poeta no puede dejar de tener la conciencia de que lo que va a comunicar es un espíritu, el cual no se halla contenido en ninguno de los elementos o recursos que maneja; por eso pide:

Deshaced ese verso.

Quitadle los caireles de la rima,

el metro, la cadencia

y hasta la idea misma...

Aventad las palabras...

y si después queda algo todavía,

eso

será la poesía.

De todo ello, bien mirado, creo que no debería sacarse la conclusión esa que generalmente parece haber sido ya aceptada por críticos e historiadores de la poesía española de nuestro siglo. No es que León Felipe desdeñe "el halago de la palabra y la magia del verso"; desdeña al que convierte en juego, en lujoso artificio, en ingenioso truco la palabra y el verso, que él siente llamados a más noble destino. Con ese otro poeta es su litigio:

Contigo, malabarista,

con tu sofía y tu estética.

Malabarista, contigo.

Y contigo porque juegas

deshumanizadamente

con esas bolas pequeñas

de marfil,

pulidas, blancas, perfectas

(imágenes, abstracciones

de exactitudes geométricas)
que van y vienen y danzan
como una devanadera
por encima, por delante
y por detrás de tu cabeza.

Malabarista, contigo.
Y contigo, porque mezclas
en este juego tan limpio
de purísimas esferas
de platónicas
ideas
el puro habano encendido,
que es la posible tragedia,
y el truco... inevitablemente
grotesco de la chistera.

No va, pues, dirigida la censura de León Felipe sino contra esos poetas a los que tantos otros grandes poetas también y desde antiguo han censurado: a los que, regalándose en exceso con el pulimento y el lujo verbal, en vez de encumbrar rebajan la palabra poética, otorgándole una función ornamental y superflua en vez de una función expresiva esencial. No es la protesta de León Felipe, en este punto, más extremada que la de Unamuno o la de Antonio Machado o, incluso, la de Juan Ramón Jiménez.

Y, por otra parte ya, no querer ver en la poesía de León Felipe el afán, más todavía, la pasión que el poeta tiene por trabajar su palabra, su verso, su poema —como cualquier gran poeta, al fin y al cabo— para tratar de dotarlo de la máxima expresividad, es realmente un contrasentido y dejarse seducir por una falsa apariencia. ¿Cómo explicarnos si no —y ésta sí que es una característica obvia de su estilo— las refundiciones que continuamente hace a lo largo de toda su obra de muchos de sus poemas? Vuelve León Felipe una y otra vez a trabajar, a tocar un poema, como insatisfecho siempre de la forma lograda antes, como ansioso siempre de mayor perfección. ¿Y qué significa —y ésta es también otra característica

evidente del estilo leonfelipesco— sino una seguridad de la fuerza expresiva de tal o cual verso, una conciencia plena de su perfección y eficacia lírica, el hecho de que el poeta vuelva a incluirlo intacto en otro poema y aun en otros poemas, como en tantas ocasiones ocurre dentro de la obra de León Felipe?

Aquel "¡aventad las palabras!" que aconseja León Felipe a los poetas no puede, a la vista de su propia obra, interpretarse como lección de una poética desmañada, torpe y provisional. Más bien, para llegar a dar a esas palabras su sentido justo, habría que imaginar al poeta como al sembrador, y ya se sabe que es el pulso lo que hace al sembrador serlo bueno y que al mayoral se le conoce por la siembra. Si es un mayoral cumplido, el campo entero se le hablará de espigas con regularidad y armonía perfectas, si no, alternarán los calveros feamente con amontonamientos de espigas, haciendo del campo una especie de mendigo vestido de andrajos.

Y no es tal vez arbitrario que a veces del poeta traiga yo al sembrador cuando quien está en cuestión es León Felipe, porque para él el poeta es hermano del profeta, y la voz del profeta sale de la tierra. De la tierra sale la espiga y sale también la canción. León Felipe mismo lo dejó dicho maravillosamente en uno de sus estremecedores poemas del éxodo:

Soldado:
tuya es la hacienda,
la casa,
el caballo
y la pistola.
Mía es la voz antigua de la tierra.
Tú te quedas con todo
y me dejas desnudo y errante por el mundo...
mas yo te dejo mudo... ¡Mudo!
¿Y cómo vas a recoger el trigo
y a alimentar el fuego
si yo me llevo la canción?

Luis Rius

En la Imprenta Universitaria, bajo la dirección de Rafael Moreno, se terminó la impresión de *Deslinde* 2-3, el día 10 de junio de 1969. Su composición se paró en Garamond 11:12, 10:11 y 9:10. Se tiraron 3 000 ejemplares.