

2 Ej. 126.28



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**  
Colegio de Historia



**U. N. A. M.**  
**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**  
**COORDINACION DE HISTORIA**

**LA CULTURA NACIONALISTA. 1921-1950.**

**TESIS PROFESIONAL**

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

**LICENCIADO EN HISTORIA**

**P R E S E N T A:**

*Georgina Araceli Reynoso Medina*

**MEXICO, D. F.**

**FEBRERO 1984.**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## INTRODUCCION.

En la mayoría de las historias escritas sobre el México contemporáneo, escasas por cierto, se ha dado poca atención a la función de la cultura dentro del desenvolvimiento del país. Carencia de estudios que incompletan el conocimiento de la historia nacional; sobre todo, si tomamos en cuenta que el desarrollo de la cultura en México se ha venido conformando bajo la influencia evolutiva de las fuerzas determinantes de nuestra estructura política, económica y social.

Precisamente de esta dualidad: carencia de estudios-importancia de los mismos, nació el interés por realizar el presente trabajo. Interés que habría de reafirmarse tras de revisar la historia nacional contemporánea y darnos cuenta de que existía una etapa dentro del desarrollo de la cultura que se registraba como uno de sus momentos más importantes, debido entre otras cosas, al notable florecimiento que alcanzaron todas las manifestaciones artísticas. A ello contribuyó el viejo sentir nacionalista, que también en estos años de 1921 a 1950 se fortaleció.

En efecto, como algunos estudiosos han señalado, el nacionalismo ha estado presente a lo largo de la historia mexicana aunque de manera esporádica, por lo menos hasta el siglo pasado, cuando el país se independizó. Es entonces que el sentimiento patriótico -producto natural de la unión y la lealtad de los individuos al grupo al que pertenecen primero por necesidad y luego

por la convivencia- trajo consigo la conciencia de una existencia nacional y el deseo de contar con una identidad propia que permitiera a la nación constituirse verdaderamente como tal.

Pero conseguir la unidad de una sociedad tan heterogénea como lo era la mexicana en ese momento no sería factible, si antes no se programaban y dirigían los esfuerzos. Esto último es importante resaltarlo, dado que el nacionalismo es generalmente un producto artificial, promovido la mayoría de las veces por el grupo dominante para la consecución de sus fines, ya sea a través de la educación organizada, la integración de una cultura nacional como por el culto a los símbolos cívicos y a los héroes de la patria, pues la historia proporciona la versión adecuada del pasado que alimenta el sentimiento y la voluntad de participar de un destino común.<sup>+</sup> De hecho la búsqueda de la mexicanidad tuvo en la historia su mejor vehículo para llegar al pasado indígena, reconocido desde entonces como la esencia de la nacionalidad mexicana.

Así que apenas iniciada la vida del México independiente, - las diversas manifestaciones culturales como las artes plásticas, la literatura, la música y el pensamiento mismo desempeñaron un papel preponderante en el discurso naciente y balbuciente de la

<sup>+</sup> Josefina Vázquez de Knauth, Nacionalismo y educación en México, 2a.ed., México, El Colegio de México, 1975, p. 9

nacionalidad, tratando de integrarse al nuevo discurso geográfico, topográfico, económico, político, legal, plástico y estético que giraba en torno a los conceptos de nación y patria.

La guerra con los Estados Unidos, la Intervención francesa, como las luchas fratricidas entre conservadores y liberales, reafirmaron el nacionalismo y el deseo de una unidad. En la cultura intelectuales como Ignacio M. Altamirano, Guillermo Prieto e Ignacio Ramírez, se abocaron a la tarea de constituir una cultura nacional que colmara la idea de conciliación y concordia nacional, imprescindibles al progreso del país. Esta cultura se basaría de manera general, en el conocimiento de la historia patria con especial énfasis en el pasado indígena, en el fortalecimiento de la educación, incluyendo el estudio de las lenguas indígenas y en el desarrollo de las actividades artísticas inspiradas en las riquezas naturales, pues esos intelectuales estaban convencidos de que las letras, artes y ciencias necesitaban nutrirse de temas propios, vírgenes, vigorosos y originales, como de la propia realidad para que lograran ser expresión real del pueblo y elemento activo de integración nacional. Lo que se buscaba era la afirmación de una conciencia y un orgullo nacionales; es decir, mostrar al mundo la calidad, la nobleza, la dignidad y las posibilidades de hombres, héroes, artistas, intelectuales, paisajes y temas mexicanos.

Establecida la paz porfiriana, los deseos de contar con --

una cultura nacional se mantuvieron, aunque los caminos para lograrlo se diversificaron. Por un lado se intentó "refinar" la cultura, permitiendo el paso a intereses cosmopolitas que daban al artista la certeza de vincularse a la vanguardia europea; además de garantizar al estado la proyección de una imagen de progreso y modernidad. Por otro se sostuvo el interés nacionalista romántico que obedecía al viejo anhelo externado años atrás y que para el régimen en el poder constituyó una forma muy aprovechable de conferir al país una personalidad sumamente particular en lo cultural que aseguraba la cohesión en lo interno y una fácil identificación en lo externo. La confluencia y los choques simultáneos prevalecieron no solo en el porfiriato sino en los años posteriores a la Revolución.

La revolución hubo de estimular fuertemente las aspiraciones culturales nacionalistas, al mismo tiempo que suscitó nuevas actitudes al respecto. La violenta sacudida revolucionaria dejó al descubierto graves problemas sociales como: la explotación, el atraso, la ignorancia y la miseria de la casi totalidad de la población. El descubrimiento de esa realidad actuó entre algunos sectores de la población, principalmente entre los artistas e intelectuales, como el incentivo para intentar cambiar la situación más aún, estos sintieron la necesidad impostergable de emprender la reconstrucción espiritual nacional --para muchos de ellos se trataba de la verdadera construcción-. De esta manera artistas e

intelectuales se sumaban a los fines manifestados por el estado: luchar por restablecer el orden y la paz, así como por estructurar un México mejor.

Pero la tarea no era fácil, máxime si no existía una cohesión nacional esencial, si se pretendía alcanzar las metas propuestas. Como años atrás, el estado confió en que el sentir nacionalista podría lograr la tan ansiada unidad; solo que había que fortalecerlo. En principio se utilizaron en buena parte los mismos planteamientos nacionalistas decimonónicos que parecían responder a las necesidades del momento. Más tarde y a medida que las circunstancias fueron cambiando, los postulados y contenidos nacionalistas se adaptaron a los nuevos intereses político-económicos: pues — siendo el nacionalismo un ente histórico, su definición como su contenido y manejo estarán condicionados a un tiempo histórico — definido.<sup>++</sup>

De esta manera, en las páginas siguientes intentaremos captar el desenvolvimiento del sentir nacionalista, destacando en la primera parte sus principales etapas así como sus rasgos más característicos. En la segunda veremos de que manera el nacionalismo se manifestó y desarrolló en las artes plásticas, la literatura, la danza, la música, el teatro y el cine. En la tercera parte plantearemos que existió el deseo de un núcleo de intelectuales de hacer algo por México, pero sin participar en el nacionalismo político del momento, por el contrario. Intentaron hacerlo

<sup>++</sup> Idem.

por medio de caminos diferentes, novedosos, pero igualmente válidos. Finalmente daremos las conclusiones a las que llegamos.

Sin duda, se encontrarán datos insuficientes o momentos oscuros, quizá contradictorios en el transcurso del trabajo. Ello puede explicarse. La falta de datos obedece a que no fue nuestra meta hacer un análisis detallado del proceso cultural nacionalista ni de la historia particular de cada actividad artística; sino plantear la existencia de un nacionalismo dentro de la cultura, mostrando para ello las obras y personajes representativos del momento. En cuanto a las posibles contradicciones, hemos de justificar su existencia por la insuficiente bibliografía sobre estos años, tanto de las historias generales, como de las particulares en relación a los temas aquí tratados. La insuficiencia llega a ser verdadera carencia; un ejemplo serían los años comprendidos en la administración alemanista. Sin embargo, intentamos superar las carencias e insuficiencias de la mejor manera posible; quede pues este trabajo como un esfuerzo.



## I. LA CULTURA NACIONALISTA.

La llegada del general Alvaro Obregón a la presidencia de la República en diciembre de 1920, cerró el período armado de la Revolución. A partir de ese momento hasta aproximadamente los años cuarentas, los gobiernos revolucionarios se lanzaron de lleno a tratar de conseguir por todos los medios posibles la reconstrucción del país al mismo tiempo que la unidad política nacional.

Económicamente, la reconstrucción fue difícil. El sector agrícola continuó siendo el eje del sistema económico al que se apoyó a través de un programa -sostenido a lo largo de estas tres décadas- de construcción de carreteras y de obras de irrigación. Sin embargo los viejos problemas del campo apenas si solucionados por el estado -el reparto de tierras fue reducido por lo menos hasta 1935- afectaron su crecimiento.

A su vez la industria continuó desarrollándose con cierto dinamismo en algunas de sus áreas como la manufacturera y textil ambas dedicadas a satisfacer el mercado interno. Distinta fue la situación de las ramas petrolera y minera, pues dedicadas a la venta externa de sus productos y bajo el control de capital extranjero, resintieron negativamente los vaivenes del mercado internacional.

También en todos estos años se reorganizaron, no sin pocos

trabajos, el sistema bancario, la hacienda pública y el crédito exterior. Con todo el crecimiento de la producción global hasta mediados de los treinta apenas si aumentó. El panorama cambió a partir de ese año, sobre todo en la década siguiente, donde la economía registró un notable desarrollo, debido entre otras cosas a la Segunda Guerra Mundial.

Ahora bien, la reestructuración de la economía nacional, preocupación de todos los gobiernos comprendidos en este período, estuvo sueditada al restablecimiento del orden interno. Para todos ellos, la estabilidad política era imprescindible al desarrollo económico; por tanto, las fuerzas políticas activas del país se concentraron en la tarea de estructurar un sistema político-social que asegurara tal estabilidad.

La formación del Partido Nacional Revolucionario hoy Partido Revolucionario Institucional fue el resultado de esos trabajos. Su fundación en 1929 permitió terminar con las luchas entre los caudillos por el poder, cuya transmisión de ahora en adelante sería promovida de manera pacífica por el partido.

Importante fue también en estos años la labor del estado - por aglutinar, disciplinar y controlar a los diferentes sectores sociales: campesinos, obreros, militares y clases populares. E - través de sindicatos, ligas, asociaciones y confederaciones vinculadas al partido oficial. Desde luego que todo este proceso de consolidación no fue sencillo sino largo y accidentado, de maner

que sus luchas caracterizan la primera mitad del siglo.

En la estructuración del sistema político como en la restructuración económica, el estado encontró en el nacionalismo a su mejor aliado, por lo que no dudó en fomentarlo y divulgarlo por medio de la educación y la cultura, aprovechando el viejo deseo, renovado con la Revolución, de constituir una cultura nacional y popular. Su participación fue definitiva en el fomento de todas las actividades artísticas.

Para innumerables artistas e intelectuales, la constitución de una cultura propia significaba a ellos la realización de sus anhelos de participar en la reconstrucción de un México mejor. / Su trabajo creativo hubo de chocar, no pocas veces, con la visión oficial; de estos choques como de sus resultados habremos de ocuparnos enseguida.

## VASCONCELOS Y EL IMPULSO INICIAL.

En 1921, México empezaba una nueva etapa de su desarrollo - donde se establecería, no sin problemas, una continuidad en los esfuerzos constructivos.

En tales afanes tuvieron importante participación artistas e intelectuales de la llamada generación revolucionaria y epirrevolucionaria.<sup>1</sup> Dentro de la primera podemos destacar, a manera de ejemplos a: Ignacio Asúnsolo, Antonio Caso, Manuel Gamio, Francisco Goitia, Martín Luis Guzmán, Rafael F. Muñoz, Manuel M. Ponce, José Clemente Orozco, Alfonso Reyes, Diego Rivera, Julio Torri, Manuel Toussaint, Artemio de Valle Arizpe y José Vasconcellos. De la segunda destacan: David Alfaro Siqueiros, Alfonso Caso, Daniel Cosío Villegas, Jorge Cuesta, Carlos Chávez, Fernando de Fuentes, José y Celestino Gorostiza, Manuel Gómez Morín, Vicente Lombardo Toledano, Manuel Maples Arce, Leopoldo Méndez, Salvador Novo, Samuel Ramos, Silvestre Revueltas, Rodolfo Usigli y Xavier Villaurrutia.

Ambas generaciones se sintieron preocupadas e impacientes - por participar en el desarrollo nacional, en la reconstrucción.

1. Luis González, Los artífices del cardenismo, México, El Colegio de México, 1979, (Col. Historia de la Revolución. t.14) p. 114 y ss.

Pero querían hacerlo de la mejor manera posible, deseando superar los epirrevolucionarios, lo realizado por sus inmediatos antecesores. La idea central era la de conformar una sociedad más justa y mejor, cuyas bases estarían en el conocimiento y la razón; habrán de aferrarse a la decisión de convertirse en hacedores de un México nuevo mediante la educación, la cultura y la técnica.

Su impaciencia los condujo a que "todos al unísono trat[an] de asir simultáneamente, la pluma y la pala"<sup>2</sup>, puesto que la tarea era inmensa y había que improvisarlo todo. Es entonces que los poetas estudiaron economía, los juristas sociología, los novelistas derecho internacional, pedagogía o agronomía. Continuó además, el papel del intelectual como consejero público o secreto del general analfabeta, del líder campesino o sindical, del caudillo en el poder, como en los tiempos de la Revolución.<sup>3</sup>

Pero la reconstrucción espiritual, como la constitución de una cultura nacional en la que se aventuraron artistas e intelectuales, no sería una tarea fácil; ellos mismos así lo reconocieron al darse cuenta de los escasos recursos naturales, humanos y materiales con los que se contaba para trabajar. Mas el panorama poco halagüeño no los desalentó, por el contrario.

2. Idem, p.159.

3. Octavio Paz, El laberinto de la soledad, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, (Col. Popular, 107), p.141.

Optimistas y confiados, se sintieron capaces de combatir, de cambiar, de redimir a la nación entera con dos armas fundamentales: la educación y el trabajo. Ambas serían definitivas para la integración de una cultura nacional.

Herederos de la tradición nacionalista del siglo XIX, retomaron algunos de sus postulados más importantes: rescatar, valorar e incorporar el mundo indígena a la vida y a la cultura. Desarrollar y fortalecer las actividades artísticas inspiradas en la propia realidad para que logran ser expresión real del pueblo y elemento activo de integración nacional; así como llevar el arte y la cultura a toda la población. Pero es, sin duda en la constitución de una educación popular donde más clara se ve la influencia romántica.

En efecto, la educación popular en casi todo el siglo XIX fue vista casi que como el único instrumento de mejoramiento material del país y como modelador de ciudadanos leales. Ambos sentidos son rescatados por los revolucionarios y declaran que la educación popular sería el instrumento que liberaría al país del estado de crueldad y barbarie en el que estaba, y la que elevaría el nivel de vida de los grandes sectores de la población mexicana. De esa manera, la educación se convirtió en una de las metas inmediatas tanto del estado como de intelectuales y artistas.

Así uno de los primeros actos del gobierno obregonista --

fue al de dar por terminada la Revolución -que entendía en el sentido de revuelta triunfal o guerra civil y no en el moderno de cambios de estructuras- e iniciar la reconstrucción nacional. Esta, se fincaría en un gobierno de alianzas con una élite dominante y sus intermediarios en la Organización Social, sindicatos obreros, comunidades campesinas e intelectuales. Para alcanzar sus fines, Obregón percibió en la educación, la tarea civilizadora y pacificadora necesaria para que el régimen alcanzara el estatus de un gobierno de reconstrucción.

Por ello, en 1921, crea por decreto presidencial, la Secretaría de Educación Pública, a cuya cabeza colocaría al principal promotor de su creación don José Vasconcelos, quien por espacio de cuatro años trabajó al mando de la Secretaría. Fueron años de una importancia vital para la educación y la cultura, porque en ellos "el pujante renacimiento educativo y cultural iniciado por Vasconcelos y sostenido por sus amigos y nosotros sus discípulos -nos dice Cosío Villegas- dio un tono, distinto a la vida de la capital y es de suponerse que a gran parte del país".<sup>4</sup> En efecto, el renacimiento que comienza en la capital y pronto se extiende al interior de la Repú-

4 . Daniel Cosío Villegas, Memorias, México, Joaquín Mortíz, 1977, p. 86.

blica va a sostenerse en dos campos de acción recíproca: la educación y la cultura.

Intelectual distinguido, Vasconcelos realizó con una mística liberal en la Secretaría viejos anhelos, fortalecidos en sus tiempos de ateneísta. El Ateneo de la Juventud (1909-1914) reunió a la primera generación intelectual del siglo XX, destacando Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Julio Torri y el propio Vasconcelos, entre otros muchos. Los ateneístas fueron una reacción contra el positivismo con su carácter helenista y clásico. Intentaron llevar la educación y la cultura al pueblo, para ello organizaron reuniones públicas donde se leyeron diversos trabajos literarios, científicos, artísticos y filosóficos, además de dar lugar a discusiones públicas; todo con el fin de hacer partícipe a vastos sectores de la población de los beneficios de la cultura. Una de sus mayores aportaciones en este sentido fue la formación de la Universidad Popular Mexicana (1913), por medio de ella se buscaba llegar al pueblo, a sus talleres, a sus centros; llevar a quien no podía costearse ni tener tiempo de concurrir a las escuelas, aquellos conocimientos indispensables que no habían en los programas de las primarias, nada hasta ese momento más novedoso y aprovechable popularmente.

Cuando José Vasconcelos llegó a la Secretaría de Educación intentó continuar y ampliar esos trabajos ya iniciados, dando --



prioridad a la educación primaria y rural aún a costa de las escuelas superiores. Su deseo primario era el de una educación extensiva y luego intensiva.

Para la realización de sus fines, Vasconcelos contó con la ayuda del presidente Obregón, de quien obtuvo el presupuesto más elevado que nunca antes el estado había designado a la educación y solo superable en la administración cardenista. Con tal presupuesto pudo poner en marcha su proyecto para alfabetizar a la población, elevando paralelamente el nivel cultural del país, para lo cual se hizo necesario dividir las funciones de la SEP en tres Departamentos: el de Asuntos Escolares, el de Bibliotecas y el de Bellas Artes. Instructores, libros y arte serían las armas que redimirían y purificarían las diferencias raciales, económicas y sociales de un México bárbaro.

Sin embargo, todo este apoyo no le hubiera permitido realizar exitosamente la campaña alfabetizadora que promovió, si no hubiera conmovido y lo que es más importante, movilizó a una parte de la sociedad mexicana, al señalar, con dramatismo y elocuencia, los problemas y las terribles consecuencias del analfabetismo, situación en la que estaba sumida más de la mitad de la población. Por tal motivo, "convocó a combatirlo con el mismo celo e igual desinterés que el viejo misionero español que penetra en las más apartadas rancherías para sal-

var el alma del indígena pagano convirtiéndolo a la religión católica".<sup>5</sup>

La respuesta fue sorprendente. Se trataba de lograr una verdadera cruzada nacional, en la que si bien al principio sólo participaron los universitarios, pronto hubo de extenderse a otras capas de la población; destacando la labor del ejército infantil, compuesto por niños que estaban a punto de terminar la primaria. Se instituyó entonces, como un estímulo, la entrega de diplomas de buenos mexicanos a quienes alfabetizaran a un mínimo de cinco personas.<sup>6</sup> Se hizo común, ver en la ciudad como en la provincia, las clases callejeras, dominicales o nocturnas.

Dio asimismo un alcance nacional a la educación popular, mediante la creación de numerosas plazas de maestros rurales y de la organización de las misiones culturales.

El maestro rural alcanza para estos años, una gran importancia que desafortunadamente perdió después de 1928, al cumplir sus tareas con gran interés y fervor. El maestro sería un redentor ante un estado de miseria, ignorancia e incultura en que la historia y la última Revolución habían colocado a -

5. Daniel Cosío Villegas, Op. cit., p. 88.

6. Josefina Vázquez de Knauth, Op. cit., p. 157.

la mayoría de los mexicanos; para ahora, integrarlos verdaderamente a la edificación de un México nuevo, que estaba llevándose al cabo. En cuanto a las misiones culturales, sus propósitos eran primero, acabar con la segregación de los indios y unificarlos en torno a la nacionalidad --antes que indios -- eran mexicanos según Vasconcelos-- para prepararlos a la vida democrática, así la educación indígena sería provisional. De esta manera las misiones culturales comunicarían "el campo -- con la ciudad; llevando lo que esta tenía de bueno: la salubridad, la cultura, la técnica agrícola, los libros, la esperanza... el sentimiento de que todos pertenecíamos a una sola comunidad"<sup>7</sup>, la mexicana. Las misiones se encontraban integradas por un grupo de maestros, generalmente un jefe, un trabajador social, un experto de higiene, cuidados infantiles y primeros auxilios, un instructor de educación física, un maestro de música, un especialista de artes manuales instruido para aprovechar, en lo posible, los recursos de cada región y un especialista en organización de escuelas y métodos de enseñanza, cuya tarea consistía en la coordinación de los cursos académicos -- con la agricultura y las industrias manuales.<sup>8</sup>

7. Daniel Cosío Villegas, Op. cit., p. 90.

8. Josefina Vázquez de Knauth, Op. cit., p. 159.

Ello permitió que al mismo tiempo que llevaban la educación rescataran tradiciones y costumbres, danzas, instrumentos, piezas musicales, en fin, todo el arte popular que por centurias se había olvidado, segundo gran objetivo de las misiones culturales. Si por un lado se fundan escuelas, se editan varios clásicos, se crean bibliotecas y se envían misiones culturales a los puntos más apartados de México, por otro, -- la "inteligencia se inclina hacia el pueblo, lo descubre y lo convierte en su elemento superior"<sup>9</sup>. Así el país empezó a -- inundarse de petates, ollas, huaraches, danzantes de Chalma, sarapes, rebozos, iniciándose también la exportación en gran escala de todo esto. Se pusieron de moda centros turísticos como Taxco y Cuernavaca, el uso cotidiano de ollas de Oaxaca o de loza de Tlaquepaque, lo mismo que las canciones, danzas, instrumentos y objetos regionales aparecían ya con abundancia en las producciones pictóricas, danzísticas, teatrales y musicales del momento.

Por su parte, el estado habría de fomentar y afianzar esta explosión nacionalista con la realización de diversos programas culturales en favor de grandes sectores de la población nacional. Promueve los conciertos de música en Chapultepec, --

9.- Octavio Paz, Op. cit., p. 136.

el sostenimiento de grupos de danzas regionales que actuaban en diferentes lugares de la República. La promoción de un teatro a base de obras mexicanas que tocarán temas también mexicanos. Se establecen en la Universidad y en otras escuelas más, cátedras, referentes a problemas históricos, económicos, políticos, sociales y culturales del pasado y presente de México. Se promueve exitosamente el surgimiento de la Escuela Mexicana de Pintura al ofrecer a los pintores los muros de diversas instituciones públicas. Se vuelven los ojos hacia la literatura colonial e indígena; "los más valientes se encaran al presente: surge la novela de la Revolución".<sup>10</sup> Se escriben los primeros ensayos filosóficos y psicológicos sobre el ser del mexicano. Tras el inicio del cine sonoro, se desatan las películas de temática revolucionaria; en fin, el nacionalismo se fortificaba.

Tras el brote nacionalista de los primeros años, espontáneo y romántico, vendrá una consolidación del mismo en buena parte apoyada y dirigida por el gobierno,

En efecto a partir de 1925, el estado habría de marcar los lineamientos nacionalistas de manera que como único promotor de la cultura, habría de utilizarla, entre otras cosas co

10. Idem.

mo un elemento de cohesión social, como el artificio mediante el cual van a ser amortiguados los choques entre los diversos grupos que conforman a la sociedad mexicana, y como medio de propaganda a los alcances logrados por los gobiernos revolucionarios.

El manejo dado al nacionalismo durante todo el maximato fue como arma defensiva y de autoelogio, llevado en momentos a los extremos. Así por ejemplo en 1931 se redactó el Decálogo Nacionalista donde se especificaba que el ser nacionalista implicaba -- comprar y consumir todo lo que el país producía. El Decálogo fue en realidad la culminación de la campaña sostenida por el estado desde 1929, para la defensa de la economía interna. Por medio de panfletos, artículos, caricaturas, comentarios y discursos, se intentó forjar el orgullo nacional, vital para el mercado interno.

En el plano educativo, el estado redujo su presupuesto, a pesar de lo cual las misiones culturales sobrevivieron, pero sin el vigor inicial. También se recortó el dinero destinado al desarrollo de las artes, además de intentar controlar los temas a trabajar. Ante todo demandó se abandonara la crítica política -- del momento, tema central de casi toda la producción artística -- de entonces, así como la propaganda de las bondades de sistemas políticos distintos al mexicano. En su lugar se pedía utilizar -- los diversos temas ofrecidos por la historia patria, especialmente lo referente a la etapa prehispánica.

La actitud del estado para con el quehacer del artista fue definitivo: o se plegaban a sus deseos o se quedaban sin trabajo. La respuesta no se hizo esperar. Varios de los artistas inconformes con la política estatal optaron por trabajar aisladamente o incluso por abandonar el país refugiándose en el extranjero, donde prosiguieron sus trabajos: pocos se sometieron a la voluntad oficial.

Sin embargo, la intransigente política del maximato remarcó las actitudes e ideas socialistas de buena parte de artistas, -- simpatizantes del realismo social, quienes se pronunciaron por la adopción nacional del modelo soviético y por el compromiso -- del arte con la sociedad. Pronto se agruparon, emitieron definiciones y consignas, la mayoría de las veces alejadas de la problemática estética. Fue el caso del grupo Lucha Intelectual Proletaria (1931) donde participaron entre otros, David Alfaro Siqueiros, Juan de la Cabada, Leopoldo Méndez y Pablo O'Higgins. A través de su órgano Llamado, dirigieron su acción a cuestiones moralistas --como su campaña contra los homosexuales--, o políticas --discusiones con los grupos derechistas como las Camisas doradas y la Acción revolucionaria mexicanista.<sup>11</sup>

11. Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en Historia general de México, v.4, 2a.ed., México El Colegio de México, 1977, p. 389.

El país entero se politiza cada vez más y la cultura no sería ajena al proceso; por el contrario, participaría activamente. El artista radicaliza su postura y declara que el arte será válido sólo en función de su compromiso político social, es decir si responde a los intereses de la colectividad, de lo contrario el artista no tendrá razón de ser ni su producción sería verdaderamente arte. Esta actitud de gran parte del medio artístico sería poco después fomentada por el estado.

La alianza entre artistas e intelectuales con el gobierno se pacta en 1934. En ese año se creó una de las organizaciones artísticas de mayor envergadura política, la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, la LEAR. Su fundación auguraba la radicalización del arte y del artista para la segunda mitad de los treinta. Por lo pronto, a través de su periódico Frente a Frente, la Liga dió a conocer sus inquietudes, principios y propósitos artísticos y políticos, más los últimos que los primeros, -- pues sus primeras demandas revelan una identificación con la problemática de su tiempo. Piden entre otras cosas, la libertad de los presos políticos de las Islas Mariás, la reanudación de relaciones con la Unión Soviética y la garantía de libertad de expresión. El entonces candidato a la presidencia, el general Lázaro Cárdenas recoge las demandas y se compromete a cumplirlas llegado el momento.



## CÁRDENAS Y EL REALISMO SOCIAL.

En efecto una vez asumida la presidencia (1934-1940) el -- general Cárdenas no solo cumple con lo ofrecido, aún más, lleva a cabo las reivindicaciones del nacionalismo revolucionario. La segunda etapa del nacionalismo comenzaba.

Pero a diferencia de la primera, el nacionalismo de ahora estaría dirigido y estimulado totalmente por la política del -- estado.

El ambiente es intensamente político. La izquierda se ins titucionaliza y con ella los realistas y populistas tienden a asimilarse. Identifican su idea de una "cultura proletaria" -- con la cultura de la Revolución Mexicana, promovida por el go bierno cardenista. Su amalgamiento hace oficial, en la cultu ra, el registro de la lucha de clases; el arte comprometido y -- el rechazo a todas aquellos artistas que no lo manifiesten en su quehacer. Los artistas ratifican su fe en el arte eminente mente realista y social, portador de asuntos y sentimientos -- interesantes para la colectividad, requerimientos especiales -- para ser verdaderamente arte.

El arte realmente importante en México sostendrán los ar tistas, será aquel que se identifique con los intereses de la mayoría nacional. Tal identificación exigiría actividades con

cretas de la producción artística basadas en una observación directa de la dinámica de la lucha popular y en una justa --- apreciación de todos los valores plásticos autóctonos que sean aprovechables.

Acusados de "artepuristas", son despedidos Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Manuel Alvarez Bravo y María Izquierdo. Estos responden a la agresión estatal creando la Asociación de Trabajadores del Arte -ATA- y consiguiendo su restitución. De --- breve vida, la ATA se fusiona a la LEAR.

La Liga se fortalece con el ingreso de los miembros de la Federación de Artistas y Escritores Revolucionarios --- entre --- sus integrantes destacan Silvestre Revueltas, Blas Galindo, --- María del Mar--- y del recién disuelto grupo estridentista ---Manuel Maples Arce, Arqueles Vela, Germán List Arzubide, Ramón Alva de la Canal, Emilio Amero, Fermín Revueltas---. La activi--- dad de la LEAR, atrae la atención de intelectuales extranje--- ros; algunos emigrados se suman a esta: Nicolás Guillén, Juan Marinello y Antonin Artaud.

El estado ayuda al sostenimiento de la LEAR pero a cambio la Liga le ofrece todo su apoyo. Por ejemplo: Cárdenas inten--- ta vigorizar la educación, sobre todo la rural con el proyec--- to y la implementación de la educación socialista que es --- concebida por la administración como el vehículo de integra---

ción social de la nacionalidad mexicana; como la gran promotora de un sólido nacionalismo, dejándosele al estado la responsabilidad de organizarla. Para ello aumentó el presupuesto federal de la Secretaría de Educación Pública. Las misiones culturales vuelven a ocupar lugar preponderante en los programas educativos ahora inspirados en ideas socialistas. El reorganizar las misiones culturales, la apertura de nuevas escuelas, especializadas y superiores para hombres y mujeres, obedecían al fin de elevar el nivel cultural del pueblo. El gobierno Cardenista intenta pues, definir y vigorizar a través de la educación socialista y la cultura, el concepto de la nacionalidad mexicana.

La LEAR a su vez acepta trabajar para alcanzar tal objetivo; de ahí que sus miembros se preocupen por afirmar su postura y quehacer como nacionalista, al formar una sección de Pedagogía junto a la de Artes Plásticas, Literatura, Teatro y Cine para auxiliar a las misiones; además, formaron cuadros de trabajo integrados por representantes de cada una de las secciones que ofrecían pláticas de orientación social y política en sindicatos, escuelas, oficinas o grupos que se interesaran.

Sin embargo, toda esta efervescencia política nacionalista, estimulada fuertemente con las diversas acciones económicas -intensificación de la Reforma Agraria, expropiación de -

la industria petrolera y de los ferrocarriles- empieza a en-  
friarse en los postrimerías del cardenismo.

Por un lado la más fuerte agrupación de intelectuales y -  
artistas, la liga de Escritores y Artistas Revolucionarios es  
fraccionada en 1937. Los cambios políticos y las divergencias  
de pensamientos dispersaron a los miembros de la liga. Solo -  
el grupo de grabadores y pintores siguieron fieles a sus prin-  
cipios políticos al crear un centro de producción artística; -  
el Taller de Gráfica popular (1937). Su lucha sociopolítica--  
artística la proseguirán por medio de la expresión gráfica.

Por otro lado, el internacionalismo proletario en el que -  
la mayoría de los artistas militaban, -entendido como la lucha  
mundial por la unión del proletariado- obligaría a las asocia-  
ciones de intelectuales y artistas como la LEAR -miembro del -  
Socorro Rojo Internacional- a enviar delegaciones a las diver-  
sas juntas, reuniones o congresos celebrados en diferentes ciu-  
dades del mundo, al igual que a solidarizarse con los proleta-  
rios mundiales.<sup>12</sup> Uno de los congresos más importantes fue -  
el celebrado en España acerca de la extensión del fascismo por  
toda Europa. Y al igual que el intelectual extranjero, el na-  
cional protestó enérgicamente contra el fascismo y la guerra -  
civil española.

12. Idem., p. 391.

El resultado fue el asilo político ofrecido por México, -después de las presiones de artistas e intelectuales sobre el presidente Cárdenas- a innumerables intelectuales hispanos. Curiosamente la militancia política de los artistas e intelectuales nacionales los obligaría indirectamente a superar esta etapa política-nacionalista, para abrir con la ayuda de gente nueva, como los exiliados hispanos, una nueva etapa de su desarrollo, donde el compromiso político poco tenía que ver ya.

A cambio, la postura propagandística estatal se fortalece máxime desde la implantación de los grandes medios de comunicación: el cine y la radio a principios de los treinta. Desde este momento "lo anhelado -tan gordo- y lo hecho -tan raquítico- era cantaleteado por una compleja maquinaria propagandística, mediante los maestros de escuela, a través de una oratoria altisonante, por medio de la radio y el cine, por obra de periódicos y libros".<sup>13</sup>

#### EL NACIONALISMO EN LOS CUARENTAS.

El sentido nacionalista fuertemente politizado y manifestado a través del realismo social, fue desapareciendo paulatinamente durante el transcurso de la cuarta década, pues depen

13. Luis González, Op. cit., p. 79.

diente como era del estado, hubo de sufrir los ajustes necesarios a los objetivos señalados por la nueva administración, - dada la situación nacional e internacional por la que se atravesaba.

La situación interna era que se trabajaba en la estructuración de un sistema económico basado en la industrialización viejo anhelo que se vio fuertemente estimulado con la Segunda Guerra Mundial. Pero para poder realizarse, tuvieron que tomarse una serie de medidas contrarias a los intereses y reformas sociales implantados en las administraciones pasadas; --- trayendo consigo el descontento popular y con ello, el peligro de perder la estabilidad política lograda.

De ahí que para mantener el orden y el sistema económico elegido, el estado no dudó en emplear el sentido nacionalista para efectuar componendas y transacciones, sacrificando los actos de beneficio social sin perder la estabilidad.

Más este nacionalismo no hubiera sido útil si antes no se le despojaba de su carga política otorgada por el cardenismo, sin que ello implicara la pérdida de su apoyo propagandístico al régimen. Circunstancias ajenas propiciarían tal despolitización. La Segunda Guerra sirvió de pretexto para des---viar la atención pública y contener las críticas adversas al gobierno avilacamachista por el giro derechista de sus accio-

nes. Para entonces el ser nacionalista implicaba postergar - las luchas de clase o partido dada la situación de emergencia que el país y el mundo vivía por la guerra. Se trataba de un nacionalismo antifascista, utilizado por el gobierno para justificar su política empresarial en detrimento de las clases - trabajadoras.

Una vez terminada la guerra e iniciado el período alemanista -caracterizado por la corrupción y la desnacionalización económica y cultural-, el nacionalismo fue identificado prácticamente con el desarrollismo, como se le denominaba a la política económica del presidente Alemán. Se ratificaba lo que en el sexenio anterior ya se indicaba: el nacionalismo como la política oficial, sin ninguna carga política o ideológica, invocado prácticamente como una costumbre; pues no era ya sino un sentimiento de emoción solidaria ante las apariciones de los representantes del gobierno, pero nada más. Como nunca, la indefinición de un programa cultural nacional se hace patente, al darse una atmósfera contradictoria, pues al irse perdiendo la fé en el proceso regenerador o creador de la Revolución Mexicana -en el campo cultural-, va emergiendo la complacencia burocrática: hay que seguir creyendo públicamente en la Revolución porque no existe otra fuente institucional de coherencia.<sup>14</sup> Es una situación confusa, resultado de -

14. Carlos Monsiváis, Op. cit., p. 413-416.

una infraestructura que responde a un capitalismo dependiente que de hecho anula la aspiración aparente de internacionalizarse, al ser sostenida por los círculos gubernamentales la idea de una cultura oficial, identificable propagandísticamente, con los ideales revolucionarios.

De ahí la lucha que tuvieron que dar los artistas e intelectuales que buscaban nuevas formas de expresión, pues fueron combatidos de manera inflexible, por los todavía numerosos adeptos al realismo social, entre los que se cuenta el propio estado. Nuevamente, como en años anteriores, el estado se manifestó a favor del nacionalismo cultural, cerrando las posibles fuentes de trabajo a todo aquel artista disidente de las formas nacionalistas. Solo que ahora, las circunstancias habían cambiado; pese a los obstáculos puestos para detener un cambio y prolongar en la cultura indefinidamente el espíritu revolucionario o nacionalista, estos fueron superados por la fuerte perseverancia de los artistas e intelectuales, ayudados por las propias transformaciones de la vida nacional.

Contaron por ejemplo, con la ayuda de los innumerables intelectuales exiliados en México, introductores de corrientes nuevas, modernas, universales. Pero también con la ayuda, no requerida de una buena parte de la población: la clase media.



La importancia ascendente de las clases medias, con mayor poder adquisitivo, demandantes de gran número de servicios, - se convirtieron en aliadas del cambio cultural, de la búsqueda de nuevas formas de expresión artísticas y culturales que les permitieran no sentirse aisladas, sino integradas a una - sociedad universal. No querían seguir distinguiéndose, sino asimilarse. El énfasis en subrayar la mexicanidad fue pasando a un segundo término, mientras se gestaba una corriente -- universalista, inspirada en las modernas corrientes filosóficas, estéticas y artísticas de Occidente que penetraron el ambiente mexicano al término de la guerra.

Los temas hasta ahora tratados -como la revolución, el indigenismo, el costumbrismo etc.- serán abandonados para aventurarse a tratar problemas, personajes, ámbitos, tiempos, etc de mayor actualidad. La Revolución Mexicana, por ejemplo, va a ser un valor permanente y capital del nacionalismo no será utilizada - ya como el tema central o único, sino como una especie de telón de fondo, de pretexto o de recuerdo para la anécdota central.

El propio artista e intelectual surgido en el transcurso de la década, habría de modificar conductas y posturas. Hombres cultos, disciplinados, trabajadores y solitarios, desligaron sus actividades artísticas de sus posturas o militancias políticas, asegurando la autonomía de la creación artís

tica; no más ya arte comprometido se decía. Sin embargo el -  
nacionalismo se había arraigado demasiado, el superarlo, en -  
la cultura sería una tarea difícil y a largo plazo, pues sub-  
sistirá a todo intento de terminar con él.

## II. EL NACIONALISMO EN LAS ARTES.

El desarrollo seguido por las diversas y variadas manifestaciones artísticas durante la primera mitad del siglo, -por demás acelerada-, fue en base al nacionalismo.

La historia particular de cada una de ellas, con sus circunstancias específicas, no son desde luego, ajenas al desarrollo de la historia mexicana contemporánea, por el contrario. Cada actividad artística se explica en el contexto histórico del momento, sobre todo si tomamos en cuenta que en México, los movimientos artísticos no surgen como secuencia o antítesis de movimientos previos, sino que aparecen como respuesta a factores externos, ajenos al arte.

De todas las actividades artísticas son las artes plásticas -pintura y grabado sobre todo-, la literatura, la danza, la música, el teatro y el cine quienes mejor reflejan el sentimiento nacionalista, así como también la ingerencia del estado en su desarrollo.

El nacionalismo se manifestará preferentemente en la temática de la obra; en el uso de la anécdota costumbrista, revolucionaria, social, indigenista, histórica o política que resalte hechos, cualidades o sentimientos propios, nacionales.- Algunas veces para remarcar el nacionalismo, el artista usó -

elementos, técnicas, instrumentos ancestrales o populares, integrándolos a sus composiciones, con mucho éxito, incluso fuera de México.

En tal éxito el estado tuvo importante participación por ser prácticamente el único promotor y mecenas de toda actividad artística, durante esta etapa. Por principio, el estado llamó y dio la oportunidad a numerosos artistas e intelectuales, de trabajar por México, de realizar sus ideales. Luego, sostuvo e impulsó el desarrollo artístico con la fundación -- de instituciones culturales que habrían de adquirir importancia e influencia decisiva en el desenvolvimiento particular de cada actividad artística, al marcar lineamientos y pautas a seguir.

Pero también siendo el estado el único promotor cultural, las diversas actividades artísticas tuvieron que sufrir los cambios de una administración a otra, así como las limitaciones impuestas por los gobiernos según los intereses políticos del momento, como veremos enseguida.

## ARTES PLASTICAS

Uno de los periodos más brillantes de la historia de las artes plásticas, se da entre 1921-1950, gracias al resurgimiento en este siglo de la pintura mural. En efecto, por casi tres

décadas, la pintura mural habría de ser la principal actividad plástica, caracterizando la época.

El inicio de la pintura mural puede marcarse en 1921, cuando se pintan los primeros murales, pero las condiciones se habían gestado en los veinte años anteriores a esta fecha, al modificarse planes de estudio, técnicas, estructuras artísticas, como desde luego, las estructuras sociales, económicas y políticas nacionales. Los primeros cambios, de orden metodológico fueron buscados y promovidos a través de la principal institución de enseñanza plástica: la academia de San Carlos. El deseo de contar con un lenguaje plástico propio, motivó a los estudiantes a romper con el frío academicismo y con el clasicismo imperante en el arte. Las protestas se incrementaron -- luego de las enseñanzas de un pequeño grupo de maestros enterados de las nuevas corrientes, escuelas y técnicas artísticas europeas.

De los maestros es Gerardo Murillo, el Dr. Atl quien tiene una singular importancia, dada su actividad en favor de un arte mexicano: Atl que había viajado por Europa con anterioridad, habló a los estudiantes de la grandiosidad de las pinturas murales renacentistas; su entusiasmo lo contagió a sus alumnos, quienes habrían de tener más tarde activa participación en el arte como: José Clemente Orozco, Raziél Cabildo, Romano Guillemin y Román López.

Otro de los sucesos importantes en la estructura artística fue la exposición del arte español que con motivo del centenario de la Independencia se presentó en la ciudad de México. El presentar una exposición extranjera para celebrar una fecha de fiesta nacional causó profundo malestar entre estudiantes y artistas. Las protestas no terminaron hasta que Alfredo Ramos -- Martínez, candidato estudiantil ocupó la dirección de la Academia. Pintor recién llegado de Europa, intentó renovar la enseñanza plástica a través de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, siendo la primera la de Santa Anita (1913). Aunque los resultados de estas fueron mínimos en su momento contribuyeron -- al rompimiento de la tradición académica. Quizá sea de mayor -- importancia dentro de la plástica, el que Ramos Martínez difundiera el impresionismo como las últimas escuelas pictóricas europeas, pues sólo unos cuantos conocían tales tendencias -- por ejemplo Joaquín Clausell seguía el impresionismo pero con su -- muy personal estilo--.

La prolongada huelga de la Academia como los acontecimientos políticos del país, impulsaron a los jóvenes artistas a -- participar en la revolución: ya como soldados, periodistas u -- organizadores de grupos políticos. El mejor ejemplo lo personifica el Dr. Atl, quien habiendo salido del país una vez iniciada la Revolución, regresa para incorporarse como jefe de propaganda

del General Venustiano Carranza. Funda entonces diversos periódicos en la capital y en provincia, para más tarde organizar los batallones de obreros y la Casa del Obrero Mundial -- (1915).

Colaboran con el Dr. Atl. en la publicación de los periódicos como La Vanguardia: José C. Orozco, David A. Siqueiros, Ramón Alva de la Canal, Raziél Cabildo, Manuel Becerra Acosta, Ignacio Beteta y otros más. Toda esta actividad hizo que para 1921, los artistas se encontraran ya preparados, artística e ideológicamente, para participar en la construcción de un arte nuevo.<sup>1</sup>

La oportunidad fue proporcionada por el ministro de Educación José Vasconcelos, quien no sólo se limitó a dar los muros --la vieja idea de pintar no se olvidó en todos estos años, por el contrario--, sino que, además procuró integrar en un equipo a muchos de los pintores que se encontraban diseminados en el interior de la República o en el extranjero.

Pronto atendieron la llamada de Vasconcelos, Montenegro, Rivera, Siqueiros y Atl, que regresaron de Europa, en tanto Orozco lo hacía de los Estados Unidos incorporándose al trabajo de inmediato.

Los primeros ensayos de pintura mural se ejecutaron en el antiguo colegio de San Pedro y San Pablo (1921). El trabajo,

1.- José Clemente Orozco, Autobiografía, México, Era, 1970, (Col. Imágenes), p. 56.

dirigido por Roberto Montenegro con la ayuda de Gabriel Fernández Ledezma y Xavier Guerrero, cubre los frescos de la nave, muros y capilla. Estos primeros murales, junto con los del Anfiteatro Bolívar (1922), decorado por Diego Rivera y Carlos Mérida -su ayudante-, pintor guatemalteco que desde (1919) reside en México integrándose completamente al arte mexicano, acusaron fuerte influencia renacentista en cuanto a su concepción y forma; lo cual era natural, pues Montenegro, al igual que Rivera, habían pasado diez años estudiando y trabajando en Europa. Además, para manejar adecuadamente la técnica mural y contar con una expresión individual, hubo de pasar necesariamente un período de preparación, con temas decorativos y tímidas alusiones a la Historia o a la Filosofía. Sin embargo, y a partir de la decoración de estos edificios, aparecen algunas de las características del muralismo y en general del arte mexicano de este siglo: el amor por lo popular y la audacia en el uso de nuevos materiales -fresco y encáustica- y en gamas hasta entonces no favorecidos por el gusto popular.

Hubo cierto rechazo hacia esta nueva manifestación pictórica, pero las críticas, ataques y polémicas destacadas no minaron el entusiasmo de los pintores, por el contrario; al poco tiempo comenzaban la decoración de los muros de la Escuela Nacional Preparatoria, que habría de convertirse en el labora



torio y taller de la pintura mural.

Los trabajos de la Preparatoria (1923-1928) se inician -- con las pinturas al fresco de Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, José C. Orozco y Jean Charlot -artista francés llegado a México en 1921-. Fueron ayudados por Máximo Pacheco, Emilio García Calero, Juan Manuel Anaya, Roberto Pérez y Fernando Leal. Siqueiros, recién llegado de Europa, se integra al equipo cuando ya se encontraba trabajando.

Los temas pintados van desde el folclore y los asuntos populares decorativos hasta las interpretaciones de los anhelos revolucionarios de las clases desposeídas. Por ejemplo: Alva de la Canal pintó "La Elevación de la Cruz", Revueltas "La -- Fiesta de la Virgen de Guadalupe", las dos a la encáustica, - Leal pintó "Fiesta del Señor de Chalma", Charlot "La Matanza del Templo Mayor", en tanto que las obras ejecutadas por Orozco muestran el aspecto social y crítico de la Revolución Mexicana en murales como "La Trinchera", "La Destrucción del Viejo Orden", "El Banquete de los Ricos", "La Huelga", "La Despedida"<sup>2</sup>, etc. En sus obras encontramos una dimensión heroica, un sentido histórico derivado del interés que los artistas --

2. Orlando Suárez, Inventario del Muralismo Mexicano, (Siglo VII A.C.) México, Universidad Nacional Autónoma de México 1972, p. 412. Todos los datos específicos referentes a los nombres de murales, fechas y técnicas fueron sacados de este libro.

tenían en la sociología y la historia. Hace su aparición el contenido ideológico revolucionario que habría de sumarse a las características del arte mexicano contemporáneo.

Para estos años el nacionalismo se agudizaba y se manifestaba en la plástica y en toda actividad artística. La exaltación del indio, del campesino, del obrero y de la historia nacional promovida por el nacionalismo, entusiasmo y radicaliza a los artistas plásticos. Hablan de un arte comprometido y al servicio del pueblo; el arte, por medio de actos y manifiestos debe reflejar la fisonomía real de México y sus luchas, así como los esfuerzos teóricos y prácticos para constituir un México mejor. Tales ideas serían poco tiempo después, las sustentadoras de la Escuela Mexicana de Pintura. Las ideas y la politización de los artistas conseguida a lo largo de los años, los condujo a crear un organismo de tipo revolucionario socialista: el Sindicato Revolucionario de Pintores, Escultores, Grabadores y Similares. En la mesa directiva aparecen Siqueiros y Xavier Guerrero. La fundación del Sindicato (1923), para luchar por los objetivos del muralismo ideológico, definió también la posición política del grupo; misma que se reafirmaría con su manifiesto, proclamado tras la rebelión de Adolfo de la Huerta en 1923.<sup>3</sup> El manifestarse en contra de la rebe-

3. Textos y Manifiestos de Siqueiros, selecc., Raquel Tibol, México, Empresas Editoriales, 1972, p. 89-92.

lión Delahuertista demuestra su aversión al Caos típico de su generación y el fuerte sentido revolucionario de los artistas por encima de sus militancias políticas e ideologías de izquierda -algunos de ellos pertenecían al Partido Comunista Mexicano como Diego Rivera, Siqueiros y Guerrero-. Pero también condenaron las ideas plásticas y políticas del Sindicato: la socialización del arte, la destrucción del individualismo burgués, el repudio a la pintura de caballete, la producción específica de obras monumentales que fueran del dominio público. Y para una mejor difusión de ellas, crearon el periódico El Machete, -conteniendo colaboraciones gráficas o literarias de los miembros del Sindicato. Después de 50 números fue cedido al Partido Comunista Mexicano.

Sin embargo, y pese a los postulados del Manifiesto, la pintura de caballete no se abandonó, al contrario, a partir de 1925 habría de intensificarse debido a una sensible baja en las fuentes de trabajo, pues a la renuncia de Vasconcelos disminuirían aparatosamente los encargos oficiales para pintar murales y en general las facilidades de las que habían gozado los muralistas.

El ministro de Educación en la Administración Callista -- José María Puig Casauranc, redujo considerablemente el presupuesto destinado a las Bellas Artes; al mismo tiempo que delimitó la temática. No más alusiones a las bondades de otros -

sistemas que no fuera el mexicano. Surgen obviamente discrepancias con el gobierno y aún entre los mismos pintores, pues algunos se definieron como contrarios a las ideas de un arte social. El público mismo ataca nuevamente el arte mural, --- arrojando a Orozco y a Rivera de la Preparatoria y de la Secretaría de Educación Pública donde este último artista había comenzado a trabajar.

Y como la política del gobierno no varió sino hasta después de 1934, las consecuencias no se hicieron esperar. Se suspendió, casi totalmente toda manifestación plástica monumental; ante la disyuntiva oficial de que se abandonaran las denuncias críticas a las acciones del gobierno y la propaganda comunista, para en su lugar plasmarse temas costumbristas e históricos -con especial énfasis a la época prehispánica o de lo contrario, no se les proporcionaría ningún contrato o ayuda oficial. Muchos artistas no aceptaron la proposición; al sentir que ya habían superado esa etapa arqueológica, trabajada muy en los inicios del muralismo protestaron por la oficialización que estaba sufriendo el arte; por lo tanto optaron por trabajar en otro tipo de actividades o continuar pintando pero en silencio; los más decepcionados marchan al extranjero; el grupo muralista se dispersa progresivamente. Así Siqueiros marcha a Guadalajara, abandona la pintura para dedicarse a organizar Sindicatos en el interior de la Repúbli

ca; -participó con el Sindicato de Mineros de Jalisco- por estas actividades será perseguido y encarcelado. No volverá a pintar murales, por lo menos en México, hasta 1934. Orozco en cambio parte a los Estados Unidos en 1927, donde habrá de difundir el movimiento muralista nacional con mucho éxito. Su producción en el vecino país es amplia, pues trabaja al fresco en el Pomona College, California, en la New School for Social Research, Nueva York y en Dartmouth College, Nueva Hampshire. Regresará a México en 1934. Del grupo central del muralismo, solo Diego Rivera continuará en México trabajando en edificios públicos, -el favor del gobierno le valió violentas críticas al pintor como al propio gobierno, al que se acusó de favoritista-. Por encargo hecho a través de Marte R. Gómez, decora el salón de actos de la Escuela Nacional de Agricultura en Chapingo (1925-1927), los muros de la Secretaría de Salubridad y los del Palacio de Cortés en Cuernavaca, Morelos, e inicia los trabajos de la escalera central del Palacio Nacional. Sin embargo la actitud intransigente del estado, -pese a que el pintor en alguna medida había accedido a pintar bajo los términos oficiales-, obligó a Rivera a suspender sus trabajos y marcharse también al extranjero. Llega a los Estados Unidos en 1930 para trabajar en California, Detroit y Nueva York. Mas tarde le seguirán el propio Siqueiros, Miguel Covarrubias, Emilio Amero, Luis Arenal, Antonio Pujol y García Calero.

Sin duda el éxodo obligado al que se somete el artista, interrumpió el desarrollo de la pintura mural, pero también dio la oportunidad a que este movimiento tan mexicano, se conociera fuera de las fronteras nacionales. La Escuela Mexicana de Pintura alcanzó resonancias internacionales como ninguna otra actividad artística lo hizo en ese momento, abriendo poco tiempo después, el mercado internacional al arte mexicano.

Quienes aceptaron las condiciones del gobierno, realizaron los pocos murales que se pintaron en esta etapa. Las escuelas fueron los edificios otorgados por el estado y los temas versaron sobre educación, y sobre algunos aspectos de la historia patria, alejándose de todo aquello que pudiera relacionarse con los problemas políticos del momento.

Ante las escasas posibilidades de pintar murales, los artistas se refugiaron en la pintura de caballete, cuya producción aumentó significativamente, pese a las manifestaciones en contra emitidas años atrás. Sin embargo, la pintura de caballete no es sino la continuación de los postulados artísticos del muralismo, puesto que los temas serán preferentemente localistas. Hay interés en el paisaje, en las costumbres, tradiciones, personajes "tipo", artesanías y pasajes históricos significativos. Igualmente existe un interés por captar el colorido del pueblo mexicano.

Todos estos intereses fueron fuertemente apoyados por el estado a través de la enseñanza artística porque si bien el gobierno callista había frenado el desarrollo del muralismo, por otro lado impulsó decididamente la enseñanza artística a través de las Escuelas de Pintura al aire libre, los Centros populares y las Escuelas de talla directa.<sup>4</sup> La primera Escuela al aire libre se fundó en 1914 por Alfredo Ramos Martínez, pero no subsistió más que unos cuantos meses. Sin embargo cuando Obregón asumió el gobierno, José Vasconcelos los incluyó en el programa de la SEP, gracias a lo cual esas escuelas pudieron alcanzar su apogeo en el periodo presidencial de Calles, aunque acabaron por desaparecer al final del maximato, en 1934.

El sentido y el método de enseñanza de las Escuelas al aire libre tuvo un trasfondo nacionalista que se manifestó sobre todo, a partir de 1920, aún cuando venían a ser una derivación de otras corrientes artísticas. Para organizarlas, Ramos Martínez se había basado en corrientes como la de los paisajistas de Barbizón, en Francia, quienes pensaban que a partir del contacto auténtico con la naturaleza sobrevendría necesariamente un cambio en el espíritu del hombre. En México esa doctrina se reinterpretó a la luz de ciertos conceptos nacionalis

4. Laura González Matute, Escuelas al aire libre y centros populares de pintura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979. (Tesis).

tas que equiparaban lo natural con lo auténtico de la raza --es decir el folclore--, lo mismo si se manifestaba en las artes o las artesanías, como si formara parte del cuerpo de las tradiciones ancestrales. Ramos Martínez como muchos otros intelectuales de la época, tenía la convicción de que el arte --constituía uno de los componentes de la identidad nacional lo que podría ser utilizado como instrumento para alcanzar la unidad y armonía entre los mexicanos. Tanto los métodos de enseñanza de estas escuelas --el alumno tenía total libertad de expresión y el maestro era un guía, los pocos conocimientos técnicos básicos no debían desviar al alumno de sí mismo-- y la temática de las obras allí realizadas --paisajes, personajes populares, etc.-- como el hecho de que tales instituciones se destinarán al servicio de personas de extracción humilde, era una --respuesta a los principios nacionalistas.

Pronto los alumnos y maestros de estas escuelas buscaron --llevar el arte a los trabajadores, lo mismo como una afición --que como un oficio. La política callista les daría la oportunidad, dado los tintes obreristas que asumió el estado, pues --los artistas de las escuelas participaron en los diversos centros de capacitación artística y artesanal con que se pensaba beneficiar al proletariado. De ahí que se fundaran en 1927 la Escuela de Escultura y talla directa y los Centros populares --de enseñanza artística urbana.



La primera dirigida por Gabriel Fernández Ledezma, buscaba llevar el arte a la vida y terminar con la separación entre artesano y artista. Para lograr tal fin, se estableció que los conocimientos artísticos fueran adquiridos conforme se aprendía, al mismo tiempo un oficio; así lo bello y lo útil conformarían una unidad inseparable. Bajo este criterio se enseñó herrería, talla en madera, talla directa en piedra, fundición, orfebrería y cerámica.

En cuanto a los centros populares de enseñanza artística urbana, se fundaron por el deseo de llevar las escuelas al aire libre a las zonas proletarias de la ciudad. En el proyecto, participaron además del propio Fernández Ledezma, el pintor Fernando Leal. Estos centros se propusieron capacitar al obrero y a sus hijos para que recrearan el ambiente y el ámbito que rodeaba su vida cotidiana: se trataba pues de descubrirles la belleza de las máquinas y de las fábricas, estimulando la creatividad de los trabajadores para que ellos mismos definieran y representaran el contexto de su vida. En la práctica los alumnos adquirieron conocimientos básicos de pintura, muralismo y grabado; los métodos eran los mismos de las escuelas al aire libre; libertad absoluta de creación y contacto directo con el objeto que se quisiera representar. A diferencia del nacionalismo regionalista y pintoeresquista que caracterizó a las escuelas al aire libre, aquí se buscaba revalorar los as

pectos populares del entorno urbano, entendido todo ello como medio para crear una obra proletaria auténtica.

La situación habría de cambiar bajo la administración cardenista, una vez que se ratificó los objetivos de la educación socialista: enseñanza laica y técnica, esto es práctica y útil, cuando no científica; el arte tendría sentido siempre y cuando respondiera a una necesidad social. Las escuelas al aire libre intentaron adaptarse a las nuevas directrices de la educación socialista, sin embargo no lo lograron.

En cambio el arte mural volvió a ser la manifestación principal pues se ajustaba a los objetivos de la administración; los muralistas regresan del extranjero o de sus retiros forzados; se agregan nuevos pintores, entre los que destaca; Raúl Anguiano, Jorge González Camarena, José Chávez Morado, Juan O'Gorman y Alfredo Zalce. Las trabas temáticas son abolidas e incluso serán fomentados los temas de tendencia política izquierdista o de crítica a los gobiernos pasados. A los temas inspirados en la historia nacional y en la lucha revolucionaria, se agregarán los de las luchas de clases y los anhelos de las clases desposeídas. Tal apertura es aprovechada por Rivera para decorar el Palacio Nacional, Siqueiros para trabajar en los muros del Sindicato de Electricistas y Orozco para pintar en la Biblioteca Gabino Ortiz en Jiquilpan Mi-

choacán y en la Suprema Corte de Justicia. Los tres alternan sus trabajos en México con los del extranjero.

Durante el gobierno cardenista, la actividad de los artistas plásticos se intensificó al aumentar, junto a la producción, la investigación, experimentación, teorización y polémica sobre el arte y su función. Igualmente se amplió la difusión de la plástica mexicana en el extranjero. Pero contra lo que pudiera pensarse, no fue el nacionalismo el motor principal de toda esa actividad, sino los movimientos mundiales de lucha social; pues si bien el clima democrático general hizo que en la actividad creadora se mantuviera viva una conciencia nacional y patriótica, las preferencias estéticas y políticas respondieron a las corrientes internacionales imperantes, especialmente aquellas de signo anticapitalista y propulsoras de un sistema socialista, por lo cual los artistas e intelectuales revolucionarios simpatizaron y se solidarizaron con los pueblos que luchaban por tales ideales como con los que se encontraban amenazados por el fascismo.

Por ello no resultan extraños los esfuerzos de los pintores en estos años por tratar de incorporar temáticamente al muralismo la historia de la lucha de clases, máxime que el estado utilizaba el mismo lenguaje ya que buscaba -por lo menos aparentemente- un gobierno democrático, favorable a las masas trabajadoras; por lo que promulgó una serie de reformas económicas a su favor: formación de ejidos, reparto de latifundios, mejoras salariales, etc. Tam

poco es ajena la fuerte politización del artista sea como militante de un partido o como agremiado sindical que si bien se sentía ya desde tiempo atrás, es en el cardenismo donde alcanza su madurez, será la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, la L.E.A.R., quien domine el espacio plástico de esos años y quien mejor refleje el criterio nacionalista-internacionalista.

Su fundación ocurrida en 1935 estuvo financiada por el estado. Sus principales animadores fueron: Raúl Anguiano, José Chávez Morado, Xavier Guerrero -de la vieja guardia-, Jesús Guerrero Galván, Fernando Gamboa, Leopoldo Méndez, Mariano Paredes, Pablo O'Higgins, Máximo Pacheco y Alfredo Zalce. Uno de los postulados de la L.E.A.R. fue el de pugnar por un arte comprometido, al servicio del pueblo; por lo que sólo se admitiría el realismo social como la única manera de cumplir eficazmente dicho compromiso. Otro fue el de integrar equipos o brigadas de trabajo. Uno de ellos, formado por Gamboa, O'Higgins, Méndez y Zalce, se encargaron de la decoración de los Talleres Gráficos de la Nación. Otro equipo decoraría el mercado "Abelardo Rodríguez", que estuvo integrado por Pujol, Bracho, Alva Guadarrama y O'Higgins. También se dijo, se integrarían brigadas para trabajar en provincia. La primera de ellos fue a Michoacán, con el propósito de pintar los muros de la Confederación Michoacana -ahora destruidos-. Aquí se pone de

manifiesto el nacionalismo del artista con temas revolucionarios, al mismo tiempo que el internacionalismo, presente en los tableros "Revolución" y "Contrarevolución" de Anguiano, "La Libertad" de Santos Balmori y en la figura de Lenin pintado por Zalce y Méndez.

Se intentó asimismo, formar equipos con los artistas y los trabajadores de albañilería, en un intento por dar importancia a estos trabajadores en la realización del mural. Sin embargo tuvo poco éxito ante la ineficacia del trabajo en equipo y por la rápida desaparición de la Liga. Las pugnas internas suscitadas entre las tendencias nacionalistas e internacionalistas de izquierda, como la separación en bloque de los grabadores, terminaron con la última asociación artístico-política. No volvería a fundarse otra institución con este carácter. El correlario de la L.E.A.R. sería el Taller de Gráfica Popular, donde se refugiarían los grabadores que habían abandonado la Liga.<sup>5</sup>

Hacia los años finales del cardenismo, el internacionalismo se agudiza. La temática empezará a centrarse en los últimos acontecimientos mundiales: la lucha contra el fascismo, el peligro de una guerra mundial, la pérdida de la libertad, el sometimiento de los pueblos a las dictaduras etc. Curiosamente,

5. Erasto Cortés Juárez, El Grabado Contemporáneo (1922- - 1950), México, Ediciones Mexicanas, 1951, (Enciclopedia Mexicana de Arte, 12), p. 20.

la L.E.A.R. tuvo importante participación en estos cambios a través de su órgano informativo Frente a Frente, quien inició una fuerte campaña de difusión, proyectada internacionalmente, en contra de las actividades fascistas prevaletentes en Europa. Tales acontecimientos, como el desencadenamiento posterior de la Segunda Guerra Mundial, desviaron la atención de los muralistas hacia temas de contenido universal.

Sin embargo no por ello se abandonaron los temas costumbristas, revolucionarios e históricos; siguieron siendo hegemónicos aún cuando el agotamiento de estos se fuera manifestando paulatinamente. Mas el éxito internacional como la fuerte ascendencia en los medios nacionales de los muralistas, -- obligaron al estado a seguir apoyando al muralismo.

Así pese al proceso degenerativo del muralismo: creciente demagogia, repetición de fórmulas, caída en el pintoresquismo y en el comercialismo, el arte mural y de una manera más amplia de la Escuela Mexicana de Pintura, siguió siendo considerada el arte oficial.

La hegemonía de la Escuela Mexicana impidió darse cuenta verdaderamente de la fuerza de una serie de corrientes pictóricas ajenas a la sostenida por los nacionalistas que en el transcurso de los cuarentas habría de fortalecerse. La principal era una corriente desprovista de una grandilocuencia y

de una temática nacionalista-populista.

Se trataba de una pintura también mexicana en algunos matices, pero con un cierto toque de contemporaneidad universal. Calladamente habían estado trabajando en esta línea: Roberto Montenegro, Manuel Rodríguez Lozano, Julio Castellanos, Carlos Mérida, Carlos Orozco Romero, Agustín Lazo, Guillermo Ruiz, Alfonso Michel y Rufino Tamayo, entre otros.

La llegada a México de nuevas tendencias pictóricas como el surrealismo y el abstraccionismo, les dio a estos pintores un fuerte impulso, introduciéndolos definitivamente en el panorama de la pintura mexicana contemporánea. La introducción del surrealismo fue con la exposición internacional de Arte - Surrealista, celebrado en 1940 en la Galería de Arte Mexicano, exposición que tuvo gran éxito en el medio artístico a pesar de las críticas adversas de los nacionalistas.

La apertura de los criterios artísticos se fortaleció con la llegada a México de innumerables artistas e intelectuales extranjeros, que venían huyendo de las conflagraciones mundiales, como: Wolfgang Paalen, Remedios Varo, Leonora Carrington, Katy Horna, etc. Sus ideas y trabajos dieron al artista mexicano la oportunidad de buscar su estilo, su mejor forma de expresión de una serie de tendencias o corrientes artísticas a las que por primera vez tenía acceso.

Poco a poco estos artistas fueron imponiéndose a los criterios oficiales, al realismo social, al arte comprometido y al servicio del pueblo, a las falsas propagandas políticas, a la demagogia de los nacionalistas, para adentrarse, no sin pocas dificultades, por nuevos caminos expresivos. La Escuela Mexicana se tambaleaba peligrosamente.

EL GRABADO.- Al igual que la pintura mural, el grabado reviste de una singular importancia en el nacionalismo cultural, - al ser uno de sus mejores propagadores artísticos por su amplitud y accesibilidad, pues puede resumirse en una hoja ideas, creencias, vivencias y mensajes, asequible a la mayoría de la población. De hecho, el grabado posee una larga tradición popular como divulgador de acontecimientos o ideas en este sentido, recordemos la importancia del grabado en los años de la revolución y aún antes, en los proceso de evangelización.

En el México Contemporáneo, el grabado de tintes nacionalistas, tendrá su antecedente inmediato en el trabajo de uno de los más grandes grabadores de México: Posada.

José Guadalupe Posada (1852-1913) realizador de una serie de obras profundamente populares y modelo para muchas composi



ciones que más tarde habrían de integrarse a la pintura mexicana. Con Psada la estampa ratificaría su hondo sentido social y popular. A diferencia de la pintura mural el grabado no se replegó en la década revolucionaria; por el contrario, fue profusamente utilizado por las facciones en pugna. Sin embargo técnicamente no evolucionaba. Fue el artista francés Jean Charlot, en su estancia en México, quien habría de promover el desarrollo técnico del grabado mexicano. Entusiasmados por él, los artistas plásticos de la época se dedicaron a estudiar las técnicas de la estampa y a darles una utilización moderna y adecuada a la circunstancia nacional. Se abandonaron las técnicas complicadas del metal por el grabado en hueco, madera de hilo o en linóleum, que permitían un trabajo rápido y de fácil reproducción. Jean Charlot, Francisco Díaz de León, Gabriel Fernández Ledezma y Carlos Alvarado Lang, difundieron las nuevas técnicas de la gráfica. Se crean grupos -- que trabajan en equipo, y escuelas en que se da gran importancia al estudio de las artes del grabado.

Así a partir de 1921, el grabado habría de ser utilizado por innumerables artistas, pintores, escultores, como una fase más de su quehacer plástico, como también existirían quienes se entregaran única y exclusivamente a las artes gráficas, dando lugar --brillantemente-- a la confección de libros pedagógicos, literarios o históricos, igualmente es numerosa la re-

producción gráfica en periódicos, folletos, volantes, carteles, etc., en los que muy a menudo el grabado ha tenido una parte importante como un medio masivo de comunicación.

Con la fundación del Taller de Gráfica Popular, se reforzaría aún más el desarrollo de las artes gráficas. La labor del Taller en pro del grabado, poco varió de la línea seguida antes de la fundación del mismo. Siendo paralelo al movimiento de la pintura mural, contiene las mismas preocupaciones sociales y nacionalistas. Grabadores como Díaz de León, Fernando Ledezma, Carlos Alvarado Lang, Paredes, Zalce, y el mejor de todos -en esta etapa- Leopoldo Méndez, consiguen en sus obras una fuerza expresiva del mensaje explícito deseado, una riqueza imaginativa y una gran ternura.

Las técnicas empleadas fueron básicamente el grabado en hueco, madera de hilo y linóleo que permitían un trabajo rápido y fácilmente reproducible, pues se sostuvo la idea de que su producción artística debía ponerse a disposición de las masas y del movimiento revolucionario de México; de ahí que fuera muy expandida la reproducción de estampas en revistas, periódicos, carteles u hojas populares.

LA ESCULTURA - En cuanto a la escultura, durante este mismo periodo, ha tenido un desarrollo cualitativa y cuantitativamente inferior al de la pintura y el grabado; pese a que en

siglos pasados era el más genuino modo de expresión plástica.

Tal situación se dá porque la escultura no se sometió --- con facilidad al sentido político y nacionalista de entonces, debido más que nada a su misma naturaleza; pues la escultura no se presta tan fácilmente a un dramatismo retórico, por ser obras generalmente estáticas, que no pueden contar anécdotas o historias, ni expresar dogmas semejantes a los de la pintura mural o el grabado.<sup>6</sup>

Sin embargo, algunos escultores realistas entre los que se cuentan Carlos Bracho, Manuel Centurión, Mardonio Magaña, Francisco Marín, Juan Olaguibel y Guillermo Ruiz, con fuerza y técnica, supieron dar a sus obras el toque heroico que los tiempos exigían. Aunque sus intentos por realizar una escultura revolucionaria fueron poco apreciados en el movimiento - restándoles importancia y obligándolos a trabajar con modestia.

Pero la situación habría de cambiar, hacia los años cuarentas cuando entre en juego el nuevo concepto que ya no mide el arte por su contenido nacionalista sino por lo estético. - Entonces son valorados y de alguna manera imitados.

6.- Ida Rodríguez Prampolini, "Las Expresiones plásticas Contemporáneas de México" en Cuarenta Siglos de Plástica Mexicana. Arte Moderno y Contemporáneo, México, Editorial Herro, S.A., 1971, p. 240.

Escultores que en años anteriores habían trabajado en base a una temática realista, son también los propagadores de nuevas tendencias en el campo de la escultura mexicana. Encabezados por Ignacio Asúnsolo, Francisco Zúñiga -costarricense- Rodrigo Arenas Betancurt -colombiano- y Luis Ortiz Monasterio renuevan la producción escultórica de los años cuarentas encaminando a la escultura a un mayor refinamiento para las superficies y el movimiento, con gran delicadeza técnica y un nuevo sentido monumental. La escultura al igual que la pintura buscaba los caminos hacia la liberación artística.

#### LITERATURA

Dentro del panorama de la cultura contemporánea mexicana, la literatura ocupa un lugar destacado, comparable sólo a la pintura mural. Ambas han alcanzado un desarrollo y una resonancia nacional -e internacional-, como nunca antes habían conocido, gracias a su temática inspirada en la Revolución.

La revolución en la literatura será el tema constante a lo largo del siglo, apareciendo ya como el tema central, ya como trasfondo, siempre latente en casi todas las obras escritas en la primera mitad del siglo; lo mismo en la narrativa - que en el ensayo e incluso en la poesía cohesionando de alguna manera a la literatura mexicana del siglo.

Otra de las constantes, producto de la temática revolucionaria, es la mexicanización lingüística, dado que el habla popular fue respetada por el autor, sobre todo en lo que a la narrativa se refiere. Este género ha sido ampliamente leído como veremos en seguida.

#### LA NOVELA

Como otras tantas manifestaciones artísticas, la novela ha tenido en la Revolución Mexicana una fuente de inspiración que refleja desde diferentes ángulos una amarga realidad. A este conjunto de narraciones, inspiradas en acciones militares y populares, así como en los cambios políticos y sociales que trajeron consigo los diversos movimientos pacíficos y violentos de la Revolución, es lo que se conoce como Novela de la Revolución.<sup>7</sup> Dicho género por su originalidad temática ha sido considerado como punto de partida de la actual producción narrativa.

Sus antecedentes podrían colocarse, en cierta medida, en la novela realista producida durante el porfiriato y cuyos mejores ejemplos son: La Bola (1891) de Emilio Rabasa, La Parcela (1898) de José López Portillo y Rojas y Tomóchic (1892)

7. Antonio Castro Leal, La Novela de la Revolución Mexicana, 2 v., México, Aguilar, 1965, v. 1, p. 17.

de Heriberto Friás. Sus descripciones noveladas de sucesos - históricos en íntima unión con la crónica, la oposición a las corrientes literarias francesas -como el caso de López Portillo y Rojas- y la proclamación de la necesidad de acentuar el nacionalismo, son los lineamientos que la narrativa revolucionaria habría de retomar con mayor energía y claridad.

En efecto, los novelistas de la Revolución escogieron un suceso histórico en ocasiones experimentado por el mismo autor, pues con frecuencia, los acontecimientos arrastraron a los propios escritores. Sus experiencias, recuerdos y memorias quedaron como testimonio de una época decisiva de la vida de México. Por otra parte, en los años de la lucha armada, los escritores no pudieron seguir las modas literarias con facilidad -la guerra había aislado al país- en cambio, sí pudieron seguir los sucesos nacionales; de ahí el deseo de contar con una cultura y un arte mexicano que diera a conocer la dureza devastadora del conflicto, la rudeza casi bárbara de los líderes populares y el ciego furor de las masas, el personaje colectivo.

El ejemplo más claro y con el que se inicia la novela de la Revolución es la obra de Mariano Azuela Los de Abajo (1915), publicada en El Paso, Texas, y conocida en México nueve años después, gracias a una polémica desatada por Julio Jiménez -- Rueda y Francisco Monterde. Este último es el que llama la

atención sobre la novela de Azuela. Sin embargo, tuvieron -- que pasar algunos años más para que los escritores se interesaran en la veta tan rica que les ofrecía la Revolución. Quizá este interés también haya sido estimulado por el ministro de Educación Pública, Puig Casauranc, pues al tomar posesión de su cargo -Diciembre de 1924- prometió la publicación y la ayuda a cualquier obra mexicana en la cual se presentaron aspectos de la vida dura y severa, con frecuencia sombría pero siempre verdadera. En pocas palabras: una obra literaria --- que describiera el sufrimiento y se enfrentara a la desesperación.<sup>8</sup> Lo que el ministro demandaba era una literatura sin -- pasajes idílicos a cambio de hacerles comprender a sus lectores la gravedad de la situación. Rápidamente se dió una respuesta: comenzaron a publicarse, casi ininterrumpidamente desde 1928 hasta bien entrados los años cuarentas, una abundante serie de obras narrativas inspiradas en la Revolución.

Martín Luis Guzmán publica en 1928 El águila y la serpiente. Un año después, La sombra del caudillo. Y si Azuela propone el tema y muestra la trascendencia de sus proyecciones, Guzmán lleva el asunto a su expresión más valiosa. Mientras a uno le interesan los problemas de la masa -Azuela-, el otro busca los orígenes del fenómeno revolucionario, el mecanismo

8. Carlos Monsiváis, Op. cit., p. 374.

de las circunstancias, intentando un cuidadoso y profundo análisis de la realidad política que el país vivía a fines de -- los veintes.

Para los años treintas, la narrativa es francamente revolucionaria de contenido. Los ejemplos más sobresalientes: Rafael F. Muñoz y ¡Vámonos con Pancho Villa! en 1931; Gregorio López y Fuentes, Campamento en 1931; José Vasconcelos Ulises Criollo en 1933 y La Tormenta en 1936; José Rubén Romero, Mi Caballo, Mi Perro y Mi Rifle en 1936.

El género adopta diferentes formas, ya el relato episódico que sigue la figura central de un caudillo, o bien la narración cuyo protagonista es el pueblo. A veces se prefiere la perspectiva autobiográfica y con menos frecuencia los relatos objetivos o testimoniales. Hechos y visiones varían según las circunstancias y el temperamento del escritor. Así -- no es la misma visión la de Azuela, médico de 40 años en una tropa campesina desarrapada, a la de Vasconcelos que vive la Revolución desde los círculos dirigentes, igual que Martín --- Luis Guzmán, colaborador de Villa; pero diferente a la visión de José Rubén Romero, provinciano que estuvo lejos de las zonas de combate.

Estas visiones están presentadas a base de cuadros episódicos, esto es, si la novela de la Revolución nace de una rea



lidad nueva e impresionante es fácil comprender que esas impresiones quieran recogerlas en toda su frescura, en toda su cruda realidad sin esperar a concebir una estructura imaginaria en la que puedan entretrejerse; de ahí el estilo deshilvanado. Pero también esas impresiones y novedades adquieren importancia y valor por sí mismas, independientemente de la trama en que se les acomodó. La utilización de cuadros de impresiones ha dado tal éxito a la narrativa que posteriormente ha sido utilizado premeditadamente.

Ahora bien, la novelística de la Revolución a mediados de los treinta, deja de ser sólo un tema para convertirse en núcleo generador de importantes obras que examinan la realidad nacional con la ayuda que le ofrecen la historia, la sociología, la antropología y la economía. También en estos años se recalca dos de las características de la narrativa de la Revolución, su nacionalismo, pues no hay duda ya "es en la novela donde aparece en toda su fuerza esa afirmación nacionalista"<sup>9</sup>, y el contenido político.

En efecto, la ideología en la novela empieza a ser marcada y deliberadamente política. La literatura conscientemente es empleada como arma en las luchas sociales, de la misma manera, los escritores se juntan en grupos político-intelectua-

9. Antonio Castro Leal, Op. cit., v. 1, p. 29.

les, como la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios.<sup>10</sup> Para entonces podía haber divergencias en cuanto al carácter y esencia del arte revolucionario, pero de ninguna manera a su utilización, el cual debería ser revolucionario, o tener un contenido social. Aquí, la mayoría de los intelectuales estaban de acuerdo, y se refleja en todas las críticas hechas a los Contemporáneos, calificados de indiferentes a los problemas socio-políticos, pues su movimiento, empezó a tomar impetu desde finales de los veinte, tomando de Europa diversas tendencias artísticas de vanguardia cuyas propuestas eran solo formales. En cambio, la literatura de la Revolución pugna por ser social, por reflejar la lucha generadora de la Revolución. Trataba de no eludir los problemas reales del país, más bien de participar en ellos desde su campo.

Un buen ejemplo lo constituye la narrativa cristera, llamada así por su temática central: La Guerra Cristera (1926- -1929). Su aparición durante los treinta es el resultado de la institucionalización de la narrativa de la Revolución, convertida en el vehículo de todo tipo de quejas o denuncias políticas; elementos que aparecen en los relatos cristeros, aun

10. A la LEAR se incorporaron escritores como Juan de la Cabada, Luis Córdova, José Mancisidor, Juan Marinello, Narciso Bassols, Rafael F. Muñoz, José Rubén Romero, Vicente Lombardo Toledano y Ermilo Abreu Gómez, director de la LEAR por algún tiempo.

que bajo perspectivas diferentes.

La novela cristera se convierte en la narrativa de la derecha, la Contrarrevolucionaria, por transmitir la moral del clero y de los hacendados, así como su rencor ante la nueva clase de políticos revolucionarios. Los autores cristeros hablan a favor de la causa de acuerdo solamente a la ética o moral de la iglesia.

Su temática generalmente parte de una explicación o justificación del conflicto armado, describiendo alrededor de uno o varios hechos históricos, las vicisitudes por las que atravesaron los cristeros durante la guerra -en la que participaron directa o indirectamente-. Además tratan aspectos políticos, sociales, filosóficos y morales del porqué de la lucha; -tocados sin grandes pretensiones de erudicción sino a través de su propia práctica y experiencia. Mas se advierte la necesidad de reformas sociales y el considerar a la Revolución como un rotundo fracaso.<sup>11</sup>

La narrativa cristera en buena parte, adolece de calidad, explicable porque la mayor parte de las novelas están escritas en un estilo poco depurado producto del apasionamiento -- del autor.

11.- Alicia O. de Bonfil, La Literatura Cristera, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1970, (Col. Serie Historia XXIII), p. 103-105.

De tipo costumbrista y descriptivo, su marco estará localizado en el Bajío y Occidente principalmente.

La producción de la novela cristera no fue muy extensa, pero dentro de ella destacan: Héctor (1930) de Jorge Gram, La -- Virgen de los Cristeros (1934) de Fernando Robles, Los cristeros (La guerra Santa en los Altos, 1937) de José Guadalupe de Anda, Pensativa (1944) de Jesús Goytortúa Santos, Cristo Rey o la persecución de Alberto Quiroz y Entre las patas de los caballos (diario de un cristero) de Luis Rivero del Val.

El interés por tal tema llega hasta los sesentas con algunas novelas: Rescoldo (1961) de Antonio Estrada, El vato de -- Chema Rodríguez (1964) de Heriberto Navarro y Los recuerdos -- del porvenir (1963) de Elena Garro.

El fenómeno cristero también captó el interés de extranjeros emigrados a México por algunos años. El caso más notable fue el del escritor y crítico inglés Graham Greene, cuya obra El poder y la gloria (1940) contiene sus tesis ético-filosóficos-religiosos enfocados a la problemática mexicana, y que ha tenido una resonancia internacional.

Para los años cuarentas, el compromiso del escritor con su momento socio-político empieza a sufrir cambios. Ahora el compromiso será con la humanidad en general. Aunque desde luego, persiste en algunos casos el interés nacionalista. Prueba de

ello es la diversificación de la novela. La Revolución, antes tocada en primer plano pasa a ser el marco, la referencia, el recuerdo o bien será sustituida -no olvidada- por nuevos temas y problemas, como el indigenismo, el colonialismo o el proletarismo.

El indigenismo, en este siglo, ha seguido una línea ininterrumpida a partir de 1922 hasta nuestros días. Despertado el interés por el indígena y su cultura -en buena parte gracias - a las Misiones culturales-, adquieren importancia y razón de ser la Antropología, la Etnografía, la Arqueología e incluso la Filosofía. Es entonces que se reatauran monumentos, se rescatan historias, tradiciones, dialectos, costumbres y artes. - Se revisan y editan libros de importancia histórica y de belleza literaria como el Popol Vuh. Todo lo cual habría de influir en el escritor.

Pronto hacen recreaciones poéticas o históricas de personajes de cuentos y leyendas. Investigaciones históricas, arqueológicas y antropológicas sobre la supervivencia de pueblos indígenas, constituyen un material que por medio de estudios o ficciones literarias han contribuido a la valoración y comprensión de unos orígenes cuya riqueza se hace cada vez más patente.

Los mejores ejemplos de la novela indigenista son: La tie-

rra del faisán y del venado (1922) de Antonio Medíz Bolio; Los hombres que dispersó la danza (1929) de Andrés Henestrosa; El Indio (1935) de Gregorio López y Fuentes; El resplandor (1937) de Mauricio Magdaleno; Cánek (1940); Quetzalcóatl y Sueños y vigilia (1947) de Ermilo Agreu Gómez; de Ramón Rubín, El calla do dolor de los tzotziles (1948); y Juan Pérez Jolote (1948) - de Ricardo Pozas.

A través de la novela indigenista se intenta revalorar al indio, como un ser humano explotado y olvidado, que lucha por sobrevivir en una sociedad hostil, tratando de solucionar sus problemas vitales ignorados por siglos e incluso por las mismas instituciones revolucionarias. Sin embargo prevalece en la mayoría, una tendencia a idealizarlo, a verlo con cierto romanticismo.

Otra de las tendencias de la novela es la novela colonialista. El colonialismo aparece como reacción contra la profusión de la narrativa revolucionaria. Esta corriente habría de renovar el ambiente al proponer un tema poco explotado por narradores, ensayistas, poetas y dramaturgos. Exigía también, a la par del cambio temático, uno de actitud: la literatura debía entenderse como obra de arte que incluyera un conocimiento completo de la tradición cultural y la habilidad necesaria para la reconstrucción lingüística de épocas pasadas.<sup>12</sup> Los escrito

12. Ma. del Carmen Millán, Literatura Mexicana, México, -- Editorial Esfinge, S.A., 1980, p. 244.

res de esta tendencia se centraron particularmente en la historiografía y la crítica, apareciendo entonces en dicho género, - Julio Jiménez Rueda, Francisco Monterde, Ermilo Abreu Gómez, - Genaro Estrada y Artemio de Valle Arizpe, autor de una de las obras más conocidas de esta línea, El Canillitas (1941).

Finalmente, la novela proletarista aparece en los treinta, -cuando el periódico El Nacional organiza un concurso de novelas revolucionarias-, pero su auge lo tendrá una década después. El propósito de esta tendencia es el de poner la literatura al servicio de una causa política y al alcance de las masas, servirse de ella para inculcar en el pueblo el ideario socialista, regresar al realismo dirigido, además de agremiar la producción intelectual.<sup>13</sup> Algunos ejemplos lo constituyen: La ciudad roja (1932) de José Mancisidor, Mezclilla (1933) de Francisco Sarquís, Chimeneas (1937) de Gustavo Ortiz Hernán. - Aún cuando esta tendencia fuera sólo una estación para los escritores que la trabajaron, presenta cierta importancia en cuanto avizora el cambio en la temática literaria, que respondía de alguna manera al desarrollo histórico del país.

En efecto la década de los cuarentas será la que contenga el proceso del cambio. Por un lado continúan los relatos so-

13. José Luis Martínez, "Las letras patrias" en México cincuenta años de Revolución, La Cultura, v. 4, México, Fondo de Cultura Económica, 1962, p. 419.

bre la revolución en el mismo estilo de los años anteriores. - Dos obras lo ejemplifican: Se llevaron el cañón para Bachimba (1941) de Rafael F. Muñoz y Tropa vieja (1943) de Francisco L. Urquizo. Pero paulatinamente los relatos iniciales sobre la revolución, cuyos acontecimientos fueron tratados al estilo de aventuras, irán siendo sustituidos por estudios más sutiles y evocadores, con un mayor interés por las técnicas narrativas.- Tal cambio de actitud correspondió al surgimiento de una nueva generación, para la cual, la Revolución es un acontecimiento del pasado histórico del país y no algo directamente vivido. - Consecuentemente, la Revolución será plasmada como una rememoración, un eco, o un telón de fondo, como si esa etapa perteneciera ya solo a la leyenda. Dos novelas iniciales augurarán los nuevos caminos de la narrativa: Los muros del agua (1941) y El luto humano (1943) de José Revueltas. Mas tarde la novela de Agustín Yáñez, Al filo del agua (1947) confirmaría el rompimiento con la tradición.

Aparte de los relatos sobre la revolución, seguirán, en los cuarentas, produciéndose obras donde el denominador común serán los problemas sociales como tema central de la novela: - la lucha agraria, la expropiación petrolera, los sombríos procedimientos de la justicia, los abusos de políticos y militares, el oportunismo político a la manera de López y Fuentes en Acomodaticio (1943) o el drama de los braceros como en Murieron



a mitad del río (1949) de Luis Spota.

A la par con todas estas tendencias, convivía otra, ciudadina y cosmopolita. El ámbito campestre es dejado por la ciudad. Temáticamente se comienza a dejar atrás, los grandes temas regionales para lanzarse a explorar nuevos asuntos, de interés universal como la experimentación de técnicas nuevas. Esta -- búsqueda refleja la influencia de escuelas y corrientes occidentales que llegan a México pasada la Segunda Guerra, por ejemplo: la filosofía existencialista y su corolario la angustia y el pesimismo; la literatura de introspección, la ficción científica, la narrativa testimonial de la soledad y el anonimato del hombre-masa generado por los gigantescos conglomerados urbanos, la prosa fantástica etc.

A finales de los cuarentas existía ya un enfrentamiento -- entre el nacionalismo, tónica de la narrativa de la Revolución y el internacionalismo como un camino nuevo para buscar la --- identidad. El moderno narrador intentará combinar su sensibilidad aguda para todo lo político y social con una notable sutileza narrativa; un compromiso personal con la imaginación -- que le permitirá asediar otras dimensiones trascendentales de su realidad.

#### EL CUENTO

El cuento contemporáneo como la novela, tiene sus antece--

dentes en el realismo sostenido en la segunda mitad del siglo XIX por Ignacio Ramírez, Ignacio M. Altamirano, Rafael Delgado y el más sobresaliente de la época, Angel del Campo, "Micrós". Este realismo habría de convivir en los inicios del siglo XX - con las tendencias literarias francesas, mismas que ejercían - cierta influencia en los cuentistas de entonces.

Pero la lucha revolucionaria habría de generar un nuevo es-  
tilo en el cuento. Precisamente a finales de la Revolución --  
aparecieron en la literatura y en el cuento específicamente, -  
dos tendencias. Primero, el relato breve de asunto revolucio-  
nario generado por los mismo novelistas de la Revolución. A--  
zuela publica en Nueva York De como al fin lloró Juan Pablo --  
(1916). En 1918, Francisco Monterde -más tarde uno de los me-  
jores investigadores colonialistas- escribe El mayor Fidel Gar-  
cía y Lencho. Segundo, el relato de evocación del pasado Vi--  
reinal, tendencia originada e impulsada por el Ateneo de la -  
Juventud, pues algunos de sus miembros se interesaron vivamen-  
te en el estudio de la historia y la literatura colonial, de -  
donde se inspiraban para escribir sus cuentos, como los de J.  
Jiménez Rueda, Cuentos y Diálogos (1917), El madrigal de Ceti-  
na de Francisco Monterde (1918) o Novelas triviales (1918) de  
Genaro Fernández Mac Gregor.

Fue el relato colonialista el de mayor éxito en los prime-  
ros años de los veinte como respuesta al interés y estudio de

la historia de México, al revalorizarse etapas y personajes.

Hasta 1928, son esporádicos los cuentos sobre la Revolución, pero a partir de esta fecha, se inicia una de sus mejores épocas que se extiende hasta poco más de 1940. En general el interés por la narrativa de la Revolución se desata de tal manera que cuentos, novelas, crónicas y episodios revolucionarios llenan las páginas de los periódicos y las revistas de la época.

Un cuento de Rafael F. Muñoz inicia esta etapa, El feroz cabecilla publicado en 1928. Los relatos son fuertes y emotivos, inspirados en la lucha revolucionaria; los personajes, -- hombres que hablan recio y obran al impulso de un pintoresco -- instinto que los conduce a ajustarse "con los primeros gestos de la nacionalidad remozada"<sup>14</sup>, cuando el nacionalismo es identificado con la Revolución. El cuento revolucionario es entonces aplaudido y apoyado en sus episodios más cruentos y en su afán de lograr una justicia social.

Al principio los relatos eran románticos y simplistas: heroísmo, crueldades, amores imposibles, paisajes desolados, cuadros de tristeza y soledades. Estilísticamente, los relatos son ingenuos y defectuosos. El realismo es descriptivo, sin

14. Francisco Rojas González, "Por la ruta del cuento mexicano" en México en el Arte, no. 10-11, México, 1950, p. 9.

complicaciones cronológicas, frecuentemente en torno a un hecho histórico aunque con un marco ficticio.

Pero poco a poco va creándose una nueva técnica, un nuevo estilo, un nuevo lenguaje, produciendo sus propias normas. Y de los temas simples y sencillos se pasa a un relato en forma más desarrollada. Al tratar complicados problemas psicológicos o convertirse en sutil sátira social -tendencia muy marcada en los albores de los cuarentas-, el escritor toma una posición política, resultado natural del momento histórico que el país y el mundo vive. Es entonces cuando intenta explicarse los fenómenos sociales y políticos del México de esos años. Trata de interpretar buena parte de los actos político-sociales del caudillo -o los caudillos-, las teorías de pensadores o ideólogos nacionales, la trascendencia de las formas impuestas, la situación de los indígenas. En fin, el escritor estudia, investiga, observa.

El resultado es la desilusión por la causa revolucionaria. La demagogia franca con que son tratados los problemas nacionales confirman su desilusión: el sacrificio ha sido inútil.

Y se aprecia en sus cuentos: Cuentos bárbaros (1930) del Dr. Atl -Gerardo Murillo-; de César Garizurieta, Singladura (1937) y Resaca (1939); de Juan de la Cabada, Paseo de mentiras (1940) y los relatos breves de los novelistas de la Revolución.

Para los años cuarentas, el cuento se consolida. Se vislumbra ya el relato más universal y correcto. Los cuentistas, operando aún un terreno mexicano, afinan su estilo, humanizan la trama, diseccionan a sus personajes para extraer el problema psicológico, moral o social, al que se encaran con elementos propios, pero de valor universal. El mejor ejemplo es --- Dios en la Tierra (1944) de José Revueltas.

Un nuevo sentimiento de universalidad alberga los cuentos mexicanos, sentimiento que se reflejará más claramente después de la segunda mitad del siglo.

#### EL ENSAYO

El género ensayístico ha ocupado en el desarrollo cultural mexicano un lugar preponderante, debido a sus características formales de amplitud y método, tan flexibles como variado es su contenido. De ahí su moldeabilidad, permitiendo la expresión y discusión de toda clase de problemas. Sus variedades son prácticamente ilimitadas: va desde el más didáctico, donde importa el rigor expositivo hasta el más lírico donde puede hablarse con la misma libertad de expresión que en el poema.

Gracias a esta naturaleza peculiar del ensayo es que en él caben las discusiones más heterogéneas a propósito de los problemas de toda índole. Sobre todo en momentos de crisis el en

cayo refleja el esfuerzo de autoconocimiento y autodefinición; de exponer la conciencia del pueblo, de orientarlo y de ser útil para soluciones prácticas y actuales.<sup>15</sup>

Así lo entendieron un grupo de jóvenes intelectuales preocupados por la crisis en la que el país se veía envuelto y deseosos de contribuir, desde su campo, a la explicación del suceso. Se agruparon en el ya mencionado Ateneo de la Juventud, cuyos más destacados miembros como Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña Alfonso Reyes, Julio Torri y José Vasconcelos han sido reconocidos como los iniciadores del ensayo mexicano contemporáneo. Casi todos a través de sus escritos expresaron su confianza en la capacidad de un pueblo que luchaba por conquistar sus derechos y reconstruir una nacionalidad.

Los ateneístas dieron al ensayo un sentido pleno, vigente, de gran rigor crítico, estético, lógico y culto. Lo que no quiere decir que su importancia en la cultura contemporánea se reduzca al ensayo; por el contrario. Abarcaron todos los intereses literarios e incluso de otro tipo, como podemos verlo en su vasta obra personal.

Pero dentro del ensayo generaron las tres corrientes fundamentales del mismo: la de carácter filosófico, la crítico histórica y la literaria.

15. María del Carmen Millán, "La generación del Ateneo y el ensayo mexicano" en Nueva revista de filología hispánica, año XV Nos. 3-4, México, 1961.

La primera, de carácter filosófico proviene de Caso y Vasconcelos, ambos interesados en constituir y fundamentar una filosofía americana. Les preocupa explicar la realidad concreta que rodea al mexicano. Caso señala a la Revolución como el inicio de la individualidad y originalidad del mexicano así como su universalidad. Considera necesario profundizar sobre la "esencia del mexicano" para poder crear instituciones, gobierno, regímenes políticos y sociales que se adapten a las condiciones geográficas, políticas, históricas y culturales propias del país, para que de esta manera se trascienda la imitación.  $\forall$  se desarrolle una personalidad definida, lográndolo si se acude a la ciencia y a la educación adecuada a nuestras condiciones de vida.

La misma inquietud la tiene Vasconcelos pero con proyección a toda Iberoamérica y condensada en La raza cósmica (1925). Le preocupa una interpretación de la cultura Iberoamericana, quiere una filosofía propia de estos pueblos. Habla de una síntesis de los pueblos existentes si primero se definen los fines y propósitos del hombre iberoamericano, al que juzga como un ser de amplio espíritu de comprensión y con libertad espiritual ajena a todo prejuicio y limitación. Sin embargo fueron muy pocos los continuadores de la filosofía de ambos pensadores, aunque sus enseñanzas dejara huella en varias generaciones.

Otros como Samuel Ramos y José Romano Muñoz estaban de --- acuerdo en algunos puntos con sus maestros, pero en general se sentían inconformes con el romanticismo filosófico de sus doctrinas. Deseaban contar con ideas más actuales, acordes con el momento. Por otro lado no querían quedarse al margen de la estructuración del país; sin embargo su trabajo no les permitía hacerlo porque al parecer la filosofía no cabía dentro del cuadro nacionalista -que era el ideal- de la época, debido propiamente a su pretensión de colocarse en un punto de vista universal humano, rebelde a las determinaciones concretas del espacio y del tiempo, colocando a los filósofos mexicanos en un -- conflicto.

La solución la dio el hispano José Ortega y Gasset cuya filosofía impresa en sus primeros libros, Meditaciones del Quijote y El tema de nuestro tiempo, empezó a difundirse en México. El conocimiento de la filosofía orteguiana ayudó a la generación mexicana a encontrar la justificación epistemológica de una filosofía nacional.

Los nacionales aprovecharon el perspectivismo filosófico de Ortega -"Yo soy yo y mis circunstancias, y si no la salvo a ella no me salvo yo"- aplicándolo a los problemas mexicanos. Comprendieron la posibilidad de existir un punto de vista mexicano tan ampliamente justificado como el europeo. Por eso, la filosofía mexicana como la caridad tenía que empezar en casa -



si pretendía encontrar su propia individualidad.

La respuesta la da la publicación de El perfil del hombre y la cultura en México (1934), obra de Samuel Ramos inspirada en las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud. Encuentra que el origen de todos los males que afligen a la nación es la manía de la imitación y del complejo de inferioridad del mexicano. El remedio sería no imitar lo extranjero, en ser mexicano y no mexicanista a lo azteca, en adoptar una cultura viviente; adopción que podía lograrse a través de una nueva ---orientación humanista. Ramos logra en su obra algo parecido a un psicoanálisis de la nacionalidad, desatando la corriente de la filosofía de lo mexicano, que explorará con sentido filosófico las circunstancias mexicanas para cimentar la reconstrucción de la vida nacional.

Empezaron a aparecer desde entonces breves ensayos en revistas y periódicos, pero no será hasta bien entrados los años cuarentas cuando proliferen los estudios sobre una filosofía nacional. Leopoldo Zea, joven filósofo, publica en 1945 con-ciencia y posibilidades del mexicano, donde afirma que la Revolución Mexicana ha dado al mexicano todas las posibilidades de desarrollarse como cualquier ser humano. Octavio Paz, notable poeta y ensayista, en El Laberinto de la Soledad (1949) nos --proporciona un enfoque crítico-literario del México histórico y mitológico, así como del mexicano y sus realidades. Emilio

Uranga, estudioso de la filosofía, en 1952 reafirma las posibilidades de ser del mexicano tras la Revolución en análisis del ser mexicano. Sin embargo, para estos años la filosofía sobre este tópico habría de tener un cambio. Se mantiene el interés en fundar una filosofía mexicana hasta cierto punto nacionalista, pero se advierte que es necesario el estudio de la realidad nacional para comprender la problemática universal. Esta tendencia fue promovida en los años cincuentas por el grupo -- Hyperión, dirigido por Leopoldo Zea y José Gaos, filósofo español, adquiriendo importancia muy definida hasta los años sesentas.

En cuanto a la segunda corriente del ensayo, la crítico-histórica, estuvo promovida por Henríquez Ureña, bajo un cierto fin didáctico, pues el deseo de enseñar nuestra historia, de que se conociera y valorara, lo impulsó a él, como a muchos otros intelectuales, a estudiar, investigar las diversas manifestaciones históricas. Por ejemplo, el padre Angel Ma. Garibay se interesa por los pueblos maya y mexica sobre quienes escribe y edita diversas antologías de sus literaturas: Poesía indígena de la altiplanicie (1940), Epica Náhuatl (1945). De Julio Jiménez Rueda Historia de la literatura mexicana (1928), Juan Ruiz de Alarcón y su tiempo (1939), Francisco Monterde, Los Virreyes de la Nueva España, Amado Nervo (1929), Ermilo -- Abreu Gómez Sor Juana Inés de la Cruz: bibliografía y bibliote

ca (1934). Revisaron tendencias literarias de varias épocas -- dándolas a conocer en breves y profundos ensayos.

Particularmente el siglo XVIII fue revisado y criticado -- por Alfonso Méndez Plancarte, Poetas novohispanos (1944), y su hermano Gabriel, Humanistas del siglo XVIII, Antonio Castro -- Leal -La Novela del México Colonial-, Francisco González Gue-- rrero, Octaviano Valadés y Julio Torri prologaron numerosos es-- tudios y antologías sobre novelistas, cuentistas, poetas y di-- versas escuelas literarias.

Otros, como Carlos González Peña comienza a hacer revisio-- nes y evaluaciones de toda la literatura mexicana desde los -- tiempos prehispánicos hasta el momento actual: Historia de la Literatura Mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días - (1928). En fin, se realizan estudios monográficos que aclarar-- ran notablemente el panorama nacional cultural.

El deseo de dar a conocer, de mostrar, de enseñar, de ex-- plicar nuestro pasado es difundido por el nacionalismo con el ánimo de unificar a todos los mexicanos, de decirles que exis-- tía una cultura lo suficientemente rica y abundante como para olvidarla o relegarla por modelos extraños.

Por último está la corriente crítico-literaria. Aquí los ensayistas, con libertad y original:estilo, interpretaron los datos que su erudicción o su experiencia le proporciona. En -

esta corriente confluyen casi todos los escritores de entonces. Lo mismo los novelistas de la Revolución, que los Contemporáneos, los colonialistas que los ateneístas. Precisamente uno de estos últimos habrá de desencadenar este tipo de ensayos: - Alfonso Reyes.

Persona de fecunda actividad y de extensa cultura recogió brillantemente las características del quehacer ateneísta, implantándolas en el ensayo crítico: formalidad, seriedad e intelectualidad. Su influencia junto con la de los otros miembros del Ateneo sobre los Contemporáneos es notoria, aunque las --- fuentes de estos hayan sido europeas, y Alfonso Reyes como los otros ateneístas se inclinaron por el conocimiento y la crítica de la literatura clásica mexicana e hispanoamericana.

Por su nueva visión del fenómeno literario en sí, lo mismo que por nuevos criterios para su estudio y valoración, Alfonso Reyes actualizó y ventiló el gusto literario. Al interés por las letras francesas agregó el de los escritores del Siglo de Oro Español, además de volver a tomar en cuenta el valor estético y formativo de las letras clásicas. Como ejemplo de su quehacer están las siguientes obras: Visión de Anáhuac (1917), Simpatías y Diferencias (1921-1926), capítulos de literatura española (1939-1945), La experiencia literaria (1942), Letras de la Nueva España (1948). Maestro del ensayo, Alfonso Reyes influyó en la inmensa mayoría de los escritores de esos años.

Los ensayos sobre teoría literaria, sus problemas, tendencias, estilo etc. fueron analizados por Cuesta, Novo, Villaurrutia, Torres Bodet, Ortiz de Montellano, Gabriel Méndez Plancarte, Mauricio Magdaleno, Martín Luis Guzmán entre otros muchos. Su influencia habrá de continuarse en las generaciones posteriores.

En un balance final, podríamos destacar el importante papel del ensayo en el desarrollo cultural, pues a través de sus diferentes corrientes permitió al mexicano tener idea de lo que había sido su pasado y el porqué de su presente. En base a materias diversas y estilos diferentes, pero con un mismo denominador trataron de explicar, de conocer la historia, la cultura de México, al mismo mexicano, ayudados por diferentes disciplinas -filosofía, sociología, antropología, psicología, economía-. No dejaron de relacionar estos conocimientos con los acontecimientos políticos y sociales del momento -generalmente- en forma mucho más estrecha que la que se manifestaba en el ejercicio puro de las letras.

## LA POESIA

La poesía contemporánea puede decirse que comienza a mediados de la primera década de este siglo, cuando Ramón López Velarde publica La Sangre Devota (1916). Junto a él se coloca a

Enrique González Martínez, autor de Los Senderos Ocultos (1911), La muerte del cisne (1915), La palabra del viento (1921). Ambos son considerados los poetas posmodernistas, el puente entre la poesía modernista y la contemporánea. Los iniciadores de nuevos caminos para la poesía. Sin embargo, se dará mayor difusión, -por lo menos oficial- a la poesía de López Velarde pues a través de ella se transita por el nacionalismo, incorporando a la poesía temas entonces novedosos que más tarde caracterizarían a la misma: la vida provinciana, tradicional, vista con emoción, el realce de los cotidianos en la poesía. También retoma viejos conflictos en la poesía como el de las tentaciones del mundo y la vida espiritual.

Posterior a su muerte (1921) su obra es difundida y valorizada positivamente por críticos, poetas y público, sobre todo en sus rasgos mexicanistas. Se habla de su interés por captar en imágenes originales, la esencia del ser nacional, expresando el alma de México y los mexicanos mediante un lenguaje popular que refleja la psicología nacional. Esto influye para que en 1932 se edite su libro El son del corazón, donde aparece el poema "Suave Patria", obra que habría de darle una enorme popularidad, al mismo tiempo que es tomada de ejemplo; el modelo a seguir.

Así lo hicieron Enrique Fernández Ledezma, José de Jesús -  
Húñez y Domínguez, Carlos Gutiérrez Cruz y Francisco González

León. Su poesía se detiene en la vida provinciana. Hay primitivismo, ingenuidad y frescura en sus imágenes. No interesa tanto la provincia real como el espacio idealizado al que se invoca constantemente atribuyéndole gracia, candor y hermosura. Se pondrá énfasis en trabajar una poesía popular que tenga --- elementos nacionalistas: imágenes provincianas, colores, lugares y héroes nacionales, acarreándose con ello una gran popularidad, aún cuando careciera de originalidad, de un sentido de innovación.

Precisamente estos dos últimos elementos serán los que con tenga un movimiento vanguardista en cuanto a su forma, que aparecerá en México desde fines de 1921: el estridentismo.

El grupo estridentista estuvo formado por Manuel Maples Arce, Arqueles Vela, Germán List Arzubide, Luis Quintanilla y -- Salvador Gallardo, --aunque también se contó con la participación de otros artistas, como el pintor Alva de la Canal o el escultor Germán Cueto-. Su órgano de difusión será Actual. (Hoja de Vanguardia. Comprimido Estridentista), más tarde habrían de fundar otras dos revistas Ser en Puebla y Horizontes en Jalapa, bajo los mismos postulados que la primera: fundir la vanguardia poética con la ideología radical; ir más allá de la Revolución Mexicana desde una perspectiva permanente revolucionaria e iconoclasta.<sup>16</sup>

16. Carlos Monsiváis, Poesía Mexicana 1915-1979, México, -- Promexa, 1979, (Col. Clásicos de la Literatura Mexicana), p. XXXIII.

Compuesto de numerosas corrientes vanguardistas europeas: el futurismo de Marinetti, el dadaísmo, el ultraísmo, el unanimismo y el creacionismo, el estridentismo anhela la muerte de lo convencional y persiguen el cambio. Como los futuristas, los estridentistas exaltan la máquina --automóviles, aeroplanos, cables, fábricas y la imaginación--; e igualmente a las acciones del presente y aún del porvenir. Inherentes a su tiempo, los estridentistas se incorporan desde su perspectiva vanguardista a las tareas de reconstrucción nacional: desearon ser la forma cultural genuina de la Revolución. Creyentes de una literatura de protesta social y de la militancia política del artista, participaron en manifestaciones políticas en Puebla y Zacatecas y se unen al Congreso estudiantil de Ciudad Victoria.

Literariamente, la poesía de los estridentistas presentaba algunas innovaciones: Trascendencia de la metáfora, omisión de frases medianeras, de lo ornamental artificioso, adjetivos innecesarios, uso de versos libres de imágenes sueltas; olvidadas las formas cerradas tradicionales como el soneto y dan unidad a sus composiciones por medio de imágenes yuxtapuestas, sin hilación gramatical, prefiriendo las imágenes estridentes antes que las plásticas. Sus temas serán el movimiento de las fábricas, el ajetreo de las calles y de las oficinas, de las grandes ciudades, etc., plasmados no sólo en la poesía, tam---



bién en el cuento y el ensayo. Algunas de las obras más importantes del estridentismo son: Andamios Interiores (1922) de Maples Arce e igualmente Urbe y Poemas Interdictos; de Vela El Café de Nadie; Avión de Quintanilla, Pentagrama Eléctrico de Gallardo e Historia del Movimiento Estridentista (1927) de List Arzubide. Para 1928, el estridentismo desaparecía sin haber sido comprendido a pesar de los esfuerzos de ser una literatura de masas, resultado de minorías; pues eran incomprensibles a aquellas masas, dejando pocas huellas en los poetas posteriores en cuanto a sus postulados formales. Solo prevaleció en algunos el deseo de la innovación, -como en los Contemporáneos-, mientras que en otros el hacer una literatura -o poesía- para las masas. Esto último era lo que buscaba un grupo de poetas que intentaban una poesía de contenido social y político a principios de los treinta: los Agoristas.

Gustavo Ortiz Hernán, José Ma. Benítez, Martín Paz, Alfredo Alvarez García, Gilberto Bosques, María del Mar, Luis Octavio Madero y algunos más, conformaron el grupo Agorista. Su movimiento más radicalizado, pero mucho menos valioso estéticamente, promueve un arte en movimiento, social, de interpretación de la realidad, de compromiso ante las masas, donde la técnica y teorización estética son cuestiones secundarias.<sup>17</sup>

17. Idem., p. XXXV.

Este compromiso político de los poetas es constante durante toda la tercera década del siglo. Surgen los poetas proletarizantes, los que cantan al obrero mexicano lo mismo que a la fábrica, a la rueda, al tornillo y al progreso, como lo hicieron José Muñoz Cota, José Bermúdez, Miguel N. Lira. O los que cantan al campo, los poetas agricolizantes con sus personajes principales: la tierra, la semilla, el agua, el maíz y el campesino.

Estas tendencias son explicables si tomamos en cuenta el momento de su aparición. México está envuelto en la creación de una institucionalidad revolucionaria: la fuerte politización que ello significa en todo el país y la identificación de esta politización con el nacionalismo, así como con la justicia social, corresponden "a la efusión demagógica del momento, al fetichismo de la palabra que comparten tanto el nuevo sindicalismo como el agrarismo oficial de los gobernantes"<sup>18</sup>.

Pero la situación mundial a fines de los treinta hubo de originar un cambio. Si, por un lado, la política cardenista había afianzado el nacionalismo cultural como también económico y político dando una sensación de seguridad al artista, al obrero, al ciudadano común, por otro, la fuerza del fascismo -

18. Carlos Mousiváis, "Notas sobre la cultura mexicana", - Op. cit., p. 373.

en Europa, la Guerra Civil Española y la llegada de numerosos exiliados a México obligaron a los poetas a cambiar de actitud, a internacionalizarse, a abrirse a nuevos criterios y tendencias artísticas. Dos revistas marcan el inicio de la renovación de la poesía: Taller poético (1936-1938) y Taller (1938-1941). En ellas se dieron a conocer, los poetas que años después acapararían la escena de la poesía, destacando: Octavio Paz, Efraín Huerta, Alberto Quintero Alvarez y Neftalí Beltrán.

Casi todos asumieron, aunque sólo al principio, una actitud de interés en los problemas sociales. Consideraron entonces al poema como afirmación vital y no sólo como objetivo o ejercicio de expresión. Para ellos, "amor", "poesía" y "Revolución" eran tres sinónimos ordenantes. Pero también su poesía orientada hacia el hombre universal como participante de una realidad social, representa el origen de un nuevo enfoque de la poesía mexicana. Solo Efraín Huerta sigue prestando su atención y actividad a la problemática social de México.

Fueron precisamente los poetas de Taller Poético, los últimos -como generación- en la primera mitad del siglo que guardaron cierta postura de compromiso con su realidad. A partir de entonces y, poco a poco, la misma generación de Taller que continúa junto a la de la revista Tierra Nueva, van promoviendo, a lo largo de los cuarentas, el cambio en la poesía, ahora de una tendencia más universal y esteticista, acorde con la -

cultura y la historia de la segunda mitad del siglo.

### DANZA

El movimiento dancístico mexicano contemporáneo empieza a despuntar hacia principios de los años veintes. En su desenvolvimiento ha contado con la importante participación creativa de bailarines, coreógrafos nacionales y extranjeros, pintores y músicos.

El arranque del movimiento dancístico contemporáneo va a precipitarse tras la presentación en México de la bailarina rusa Ana Pavlova (1919) y la labor realizada por las misiones culturales implantadas poco después.

A raíz de la presentación de la afamada bailarina en teatros mexicanos, nació una gran admiración por su trabajo, al incluir en la serie de conciertos que ofreció la pieza "Fantasía Mexicana", ballet cuyo tema principal eran anécdotas y personajes típicamente mexicanos. La escenografía corrió a cargo del pintor Adolfo Best Mauquard.

El ver que una artista de reconocida fama internacional integraba a su espectáculo una pieza mexicana como el jarabe tapatio fue recibido con sorpresa, admiración y orgullo por parte de los mexicanos; sembrándose la idea de que la danza podía o debía contar con una temática mexicana. El afán de incorpo-

rar a la danza moderna elementos nacionales y populares respondía a la idea de que la Revolución Mexicana debía dar un arte nuevo, "un arte apoyado en lo nacional, en lo básico social, - en la tradición ancestral".<sup>19</sup>

Pronto, la labor iniciada por las misiones culturales, fortalecería tal deseo, pues si por un lado llevaban educación a todo el país, también rescataban -en este caso específico- los bailes tradicionales, la música y la vestimenta, prehispánicos o coloniales de numerosas comunidades indígenas y mestizas.

Se hicieron por entonces trabajos de investigación y recuperación de viejas danzas regionales. Algunos de los más entusiastas investigadores en este ramo fueron: Marcelo Torreblanca, Luis Felipe Obregón, Humbreto Herrera y el "Chato" Acosta. Durante cuatro años se recabó un extenso material que fue presentado al público, en un gran festival de danza folclórica -- efectuado en el Estadio Nacional en 1924.

Junto a la labor de investigación y rescate habría de existir otra que se ocuparía de integrar las danzas tradicionales con la danza moderna. Resultando de este trabajo la composición de piezas como: "Sacnité" de Rubén M. Campos, "Xóchitl", - "La Fiesta de Tláloc", "Tlahuicoles", "Quetzalcóatl". En to--

19. Alberto Dallal, La danza contra la muerte, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, (Col. Monografías de Arte, 2), p. 78.

das ellas se alterna la verdad histórica y hasta sociológica con la imaginación y la mistificación de la vida de los prehispánicos. Para dar mayor realismo a estas obras, se contó con la ayuda de los músicos nacionalistas, los cuales no se concretaron únicamente a componer la partitura para el ballet, sino que además se preocuparon por los instrumentos que se habrían de usar para lograr un sonido similar al de los prehispánicos.

La colaboración de la música y las artes plásticas para -- con la danza contemporánea se hace más estrecha. Pues independientemente que los pintores contribuyeron con numerosas escenografías y vestuarios para diferentes obras, su preocupación por la danza los motivó a organizar una institución dancística, que sería al paso del tiempo, la promotora de los cambios en -- este terreno.

Fueron los pintores Carlos Orozco Romero y Carlos Mérida -- quienes habrían de fundar, con ayuda del gobierno, la Escuela Nacional de Danza en 1932, dependiente del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública.

Esta institución, primera en su género dentro de la historia cultural mexicana, va a reunir interesantes y distintos -- campos de estudio y práctica. Tanto Orozco Romero, pintor muralista, simpatizante del nacionalismo cultural de entonces como Mérida que traía ideas nuevas sobre el arte, luego de su esta

tancia en Europa, amalgamaron sus tendencias para integrar la danza contemporánea nacional.

Las clases mismas mostraron la mezcla de elementos nacionalistas con técnicas clásicas del ballet. Así Nelly Campobello enseñaba ballet clásico, su hermana Gloria, bailes mexicanos, Hipólite Zypine arte coreográfico, Rafael Diez bailes populares extranjeros y Evely Heasting baile teatral.

Se concedió también importancia al desarrollo de las aptitudes plásticas y musicales de los alumnos al crearse el taller escenográfico a cargo de Agustín Lazo y el propio Orozco Romero. El taller de Música popular lo dirigía Francisco Ramírez.

La labor pedagógica de la Escuela de Danza, habría de reforzarse poco después, cuando en 1935 se funda otra de las instituciones dancísticas importantes: el Ballet de la Ciudad de México. Su actividad, causó encontradas discusiones, quizá no tanto por la institución en sí, sino por sus dirigentes, las hermanas Campobello. Pese a ello, trabajaron en favor de la danza mexicana, pues el Ballet fue "el resultado de más de diez años de trabajo, diario continuo, intenso, inteligente de las hermanas Campobello".<sup>20</sup> Inclínadas hacia los fundamentos

20. Justino Fernández, Textos de Orozco, México, Imprenta Universitaria, 1944, p. 69.

de la danza clásica, fusionaron éstos temas mexicanos basados en ella, produciendo la composición del llamado "ballet de masas" representado por las obras "30-30", "Alameda 1900", "Fuente santa", y otras más. Esta corriente sobreviviría hasta bien entrada la quinta década.

Con estas dos instituciones marcando los caminos de la danza mexicana contemporánea, habrán de contribuir pintores de la talla de José Clemente Orozco, Gabriel Fernández Ledezma, Miguel Covarrubias, José Chávez Morado, Carlos Mérida, Guillermo Meza, Fernando Castro Pacheco, Jesús Reyes Meza, Juan Soriano, Antonio M. Ruiz, Manuel Rodríguez Lozano y Julio Prieto. Los artistas plásticos proyectaron su actividad hacia la danza, -- diseñando escenografías y vestuarios de gran número de obras -- del Ballet de la Ciudad de México y de algunas otras compañías, "enriqueciendo así, la espectacularidad teatral de la danza -- con sus colores, sus formas, y su sentido plástico".<sup>21</sup>

En cuanto a la música de fondo, hubo creaciones que alcanzaron después gran éxito por sí mismas, pero que fueron creadas exprofeso para determinados ballets. Entre los músicos -- destacaron: Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, José Pablo Moncayo y Blas Galindo, cuya actividad se centra principalmente --

21. Raúl Flores Guerrero, "La danza contemporánea" en Artes de México, No. 8-9, México, marzo-agosto-, 1955, p. 65.



en la primera mitad del siglo. Después proseguirán: Rodolfo - Halffter, Carlos Jiménez Mabarak, Luis Sandi, Herrera de la -- Fuente, entre otros.

Se contó con la ayuda modesta de algunos literatos para -- la elaboración de guiones, como por ejemplo la de Martín Luis Guzmán.<sup>22</sup>

Para 1939, la notable bailarina Waldeen regresa a México - -en donde había actuado por primera vez hacia 1934-, para par- ticipar en el desenvolvimiento de la danza mexicana con su ta- lento y su técnica .

Invitada por el gobierno, organiza y trabaja con su ballet moderno, el Ballet de Bellas Artes, que debía aprovechar las - investigaciones realizadas sobre las danzas mexicanas de toda la República.

También en este año, llega a México Ana Sokolov, que ha--- bría de fundar su propio grupo dancístico: el Grupo Mexicano - de Danzas Clásicas y Modernas, más tarde conocido como la com- pañía de La Paloma Azul.

En 1940 son tres las compañías de danza más importantes, - el Ballet de la Ciudad de México, el Ballet de Bellas Artes y

22. Los argumentos de "Fuensanta" y "Alameda 1900", se de- bieron a la pluma de Martín Luis Guzmán.

La Paloma Azul. Los tres, realizaron temporadas llevando un repertorio a base de temas mexicanos, pero con fundamentos dancísticos clásicos y modernos, estos últimos provenientes de los Estados Unidos.

Por ejemplo, Waldeen comprueba su participación en el nacionalismo con su ballet "La Coronela", inspirada en la obra homónima del grabador José Guadalupe Posada, y cuyo libreto se debe a Gabriel Fernández Ledezma, Seki Sano -artista japonés recién llegado a México- y la misma Waldeen, con música de Silvestre Revueltas y orquestación de Candelario Huizar y Blas Galindo. En esta pieza dio por "primera vez, lo mexicano estilizado por una técnica contemporánea en alto grado de depuración".<sup>23</sup>

Una nueva institución habría de crearse hacia 1947 por disposición oficial, la Academia de Danza Mexicana, bajo la dirección de dos excelentes bailarinas mexicanas, Guillermina Bravo y Ana Mérida -hija del pintor Carlos Mérida-, quienes un año antes había fundado el Ballet Waldeen.

En la Academia se impartieron cursos de danza regional y técnica, clásica. Se estimuló asimismo la elevación artística de la danza mexicana, de ricas tradiciones populares y de ca--

23. Arturo Perucho, "El surgimiento de la danza moderna en México", en Artes de México, Op. cit., p. 53.

rácter nacional, mediante una adecuada organización de actividades creativas y de investigación.

Al año siguiente tiene lugar la fundación del Ballet Nacional de México, en forma privada por Guillermina Bravo. Su labor se prolongaría hasta 1955, en que asume nuevos derroteros y estilos e incrementando la preparación y creatividad de los bailarines y escenógrafos mexicanos. Dos de las mejores creaciones del Ballet fueron "Tonanzintla" (1951) y "Los Cuatro Soles" originales de José Limón.

La culminación del movimiento dancístico nacionalista llega con la escenificación de la pieza "Zapata" (1953), ballet - inspirado en la obra del mismo nombre de José Clemente Orozco. Es representada a base de imágenes expresionistas, tocando el tema con "hondura" y "humanidad".

La simplicidad en su realización al igual que su perfección y claridad en la estructura dinámicomusical y en la coreografía demostraba que México poseía ya una danza propia y vigorosa, luego de haber recorrido el camino "más seguro -a decir de uno de sus forjadores- por razones de orden emotivo, tradicional, temático, dinámico y aún auténtico".<sup>24</sup>

Pero al mismo tiempo anotaba que gracias a su autenticidad

24.- Raúl Flores Guerrero, Op. cit., p. 66.

creativa, a su sinceridad intensa y original, la obra podía -- ser comprendida y asimilada en cualquier parte del mundo, señalando los derroteros de la danza moderna "hacer una danza de -- esencia mexicana y alcance universal".<sup>25</sup> Pronto la situación habría de cambiar y en este cambio de la danza moderna, inter-- vendrían destacadamente algunos artistas de renombre invitados a trabajar en México durante estos años como Martha Graham, Xa vier Francis, David Wood y otros más, quienes favorecieron a -- la danza mexicana con sus técnicas clásicas y modernas. Por -- otro lado se intensifican las presentaciones personales en el extranjero de las diversas compañías de la danza, originando -- nuevos criterios dancísticos que se concentraban en la técnica, dejando a un lado el tema, así como las nuevas corrientes ar-- tísticas internacionales que se difundían en México, llevaron el cambio de la danza a nuevos caminos en los inicios de la -- quinta década.

### MUSICA

Durante el siglo XIX, apenas iniciada la vida del México -- independiente, la música ocupó un lugar preponderante en la ex -- presión naciente sobre la nacionalidad. Al igual que el pensa

25. Idem.

miento, la música trató de integrarse al nuevo discurso geográfico, político, económico y legal que giraba en torno a los -- conceptos de nación y patria. Este largo proceso iniciado por los músicos del siglo XIX y en el que generaciones sucesivas -- se abocaron a la creación de una música nacional, culminaría -- con el nacionalismo musical del siglo XX.

En sus prácticas musicales concretas, el nuevo nacionalismo debió rechazar y abandonar las condiciones de lo mexicano -- aceptadas por generaciones anteriores. Se alejó de lo decorativo, lo intrascendente, lo ligero, y en lo posible evitó la presentación vacía de los temas populares. Sin embargo, era -- inevitable que en la búsqueda de lo significativo y lo tras-- cendental de lo mexicano, en estos años, se fabricara una nueva retórica o se inventaran nuevas categorías. Era también -- inevitable que los hallazgos estilísticos de los modernos autores nacionales se viesen aprovechados como una suerte de embellecimiento ideológico para el estado, o que la historia institucional transformara la intención estética de los músicos nacionalistas en dogmas o en retórica cultural; o que finalmente se redujeran algunas buenas partituras a una triste función emblemática y exportable.

El nuevo nacionalismo musical había de hacer su formal aparición con las primeras ejecuciones en público de la música de Carlos Chávez, principal compositor, promotor e ideólogo del --

nacionalismo musical; en tanto su música rompe con la tradición nacionalista decimonónica, donde lo mexicano es visto como refinamiento y sentimiento -de hecho seguir la revolución - de la música de Chávez, es seguir de alguna manera el proceso del nacionalismo musical-, Chávez a diferencia de Ponce por ejemplo -uno de los mejores exponentes del nacionalismo musical del siglo XIX- que creía que la música popular podría ser considerada como la materia prima de un arte superior trascendente, piensa que el músico culto debe tomar en cuenta lo popular no por ser popular sino porque es inconcientemente artístico y porque ofrece la oportunidad de encontrar en él una sinceridad de expresión. Pues para Chávez, el problema básico de la música culta nacional es el de su legitimidad y representatividad, México, dice Chávez, debe poseer un arte único dentro de una sociedad unificada, pues un país unificado no tendrá -- problemas de nacionalismo, ya que el arte que produzca será -- por sí mismo nacional, sin ningún deseo expreso; de lo contrario, en un país donde existen grupos diversos muy contrastados, populares y cultos, la nacionalidad no está consolidada siempre como el espejo fiel de un país o la muestra característica de su estilo, porque no habiendo una expresión colectiva del país completo, cuanta más aquella que se desentiende del exterior y que vive como reflejo natural de las condiciones del interior. Esto le da a su obra un doble aspecto de legitimidad: ser una

creación artística sincera y reflejar espontáneamente las condiciones naturales del país.<sup>26</sup>

Lo popular para Chávez está sobre todo en lo indígena. Su nacionalismo musical reconocerá en el mundo indígena específicamente en su música, parte esencial de la nacionalidad, tanto en la música producida por los grupos indígenas de las diversas regiones de la República como a una idealización y reivindicación muy particular de la música prehispánica. Postura que para algunos críticos se presenta como una solución extremista, -planteada después de la Revolución- al negar radicalmente todo lo realizado por las generaciones inmediatas anteriores.<sup>27</sup>

Esos rasgos más evidentes del nacionalismo musical podrán encontrarse en las estructuras rítmicas, pues los músicos, siguiendo los lineamientos generales de Chávez, habrían de utilizar el material melódico o rítmico, existente en la música india o mestiza de donde se inspiran, y en el uso de instrumentos también prehispánicos descubiertos y valorados por la labor de las misiones culturales implementados por esos años. -

26. Chávez Carlos, "El nacionalismo musical. Paralelo entre el arte popular y el no popular", Música, Revista Mexicana, No. I, II, III, México, 1930.

27. Otto-Mayer-Serra, Panorama de la música Mexicana. Desde la Independencia a la Actualidad, México, El Colegio de México, 1941, p.136.

Con ellas se incluía a un instructor de música, salido generalmente del Departamento de Música y Folclore (1923) de la Secretaría de Educación, dependencia, que estaba encargada de promover la actividad musical, cuyo objeto primario, era el de "compilar música folclórica y popular de varias partes del país".<sup>28</sup>

De su labor de rescate destaca el interés que pusieron por los instrumentos, mismos que son adaptados y combinados por los -- compositores nacionalistas, para incluirlos en las orquestas.-- Se hace pues generoso en las composiciones de la época el uso de teponaxtle, caracoles marinos, xilófonos, claveles, sonajas, tlapanhuehuetls, etc.

Pero no sólo los instrumentos fueron adaptados, también se recataron y ajustaron en las nuevas composiciones algunos rasgos importantes de la música indígena: la sobriedad, excluyendo lo superfluo, el virtuosismo instrumental y los paisajes -- floridos, prefiriendo un desarrollo lineal despojado de ornamentos. Sería Carlos Chávez, quien mejor desarrollara tales rasgos llegando a caracterizar su producción, como la de algunos otros compositores nacionalistas.

Estos compositores trabajaron inicialmente en obras para --

28. Dan Malmstrom, Introducción a la música Mexicana del -- siglo XX, trad., J.J. Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica, 1977, (Breviarios, 263), p. 62. Los títulos y fechas de partituras fueron tomadas de esta obra.



ballet, de hecho, buena parte de la producción nacionalista de los primeros diez años -esto es la década de los veinte- se hace por encargo para diversas obras de ballet, aunque más tarde sean tocadas en concierto logrando éxito.

El estreno del ballet "El fuego nuevo" en 1921, marcaría el inicio del nacionalismo musical de este siglo. Obra compuesta por Carlos Chávez atendiendo a una solicitud de Vasconcelos, definiría los principios estéticos e ideológicos que formarían y delimitarían el nacionalismo: sobriedad, desarrollo lineal, exclusión de lo superfluo y utilización de instrumentos prehispánicos. La partitura exigía un apoyo corpóreo, coreográfico y visual, dado que la imagen y el sonido darían su significación. El ballet indígena, "Los cuatro soles" escrita sobre textos del propio Chávez en 1926 pero estrenada en 1930, sigue los mismos lineamientos de "El fuego nuevo" aunque de manera más depurada. "La sinfonía india" terminada en 1936, fue la culminación del estilo indigenista de Chávez, de rudo -primitivismo.

Casi simultáneamente a "Los cuatro soles", Chávez compuso la música del ballet "H.P." o "Caballos de vapor" (1926-27), -estrenada en Nueva York que vendría a ser otra manera de los estilos propagados por este autor. El tema: la confrontación entre el maquinismo deshumanizante de los países del norte y la vitalidad expresiva de los países del sur, permitió a Chá--

vez abandonar en esta pieza el tono severo y moralizante para ensayar una escritura orquestal más virtuosa y de efectos más brillantes. La alegría de las músicas populares glosadas en "H.P." abría camino al populismo como nuevo elemento ideológico del nacionalismo. La partitura de "H.P." entraba de lleno en el estilo vernáculo que predominaría en la música mexicana durante aproximadamente dos décadas. En esta composición el elemento folclórico aparece francamente, pues si bien en las obras anteriores Chávez había inventado las melodías y no incluyendo arreglos a melodías indias, aquí sí habrá de echar ma no de piezas populares integrándolas a su composición con apenas ciertos arreglos. Esta línea habrán de seguirla brillante mente Silvestre Revueltas y Blas Galindo.

Hasta poco antes de la composición de "Caballos de vapor", el estado continuaba dando su apoyo a los músicos nacionalistas, sin embargo al sobrevenir el cambio de gobierno en 1924, el desarrollo musical se restringiría; dada la actitud intransigente del estado en querer controlar al artista y su trabajo como al cambio de objetivos del nuevo gobierno. La situación obligaría a los compositores -como Chávez, Revueltas y Rolón-- a emigrar al extranjero en busca de mejores posibilidades o a trabajar silenciosamente.

Cuatro años después, alrededor de 1928, la situación comenzó a mejorar. Se funda entonces la Orquesta Sinfónica de México

co, dirigida por Chávez y actuando como su asistente Revueltas, puesto que ocupó hasta 1932 en que asume la dirección porque - Chávez hacía lo mismo en el Conservatorio Nacional de Música - (fundado en 1877).

La fundación de la Sinfónica inyectó nuevos bríos a los -- compositores nacionalistas al encontrar en ella el medio para dar a conocer a sectores más amplios de la población, su producción musical; llevando la música a los obreros y los estudiantes. De esta manera la música nacionalista habría de adquirir verdadera resonancia logrando independizarse de otras - manifestaciones artísticas, como la danza, para constituirse - por sí misma en un espectáculo. La Sinfónica bien puede considerarse por tanto, como la institución más importante en la difusión de la música nacionalista y sobre todo de la música contemporánea mexicana.<sup>29</sup> Además motivó la organización de diversos grupos musicales, aunque siempre de corta vida y sujetos a algunas de las pautas emitidas por la sinfónica. Un ejemplo - sería la formación de la Orquesta Mexicana (1929), cuya originalidad radicaría en la integración balanceada de instrumentos clásicos, populares e indígenas: flauta, chirimía, trompeta, - violines, marimba, teponaxtle, etc. El experimento innovador

29. Carlos Chávez, "Cincuenta años de música en México, -- 1900-1950" en México en el Arte, Nos. 10-11, Op. cit.

instrumentalmente, -pero también lógica consecuencia del nacionalismo- significó asimismo un intento de acercamiento a las -- prácticas de la música viva del pueblo. Para la Orquesta Mexicana, Chávez compuso un "Canto a México", dedicado a Revueltas y algunos de sus seguidores más jóvenes, quienes también compusieron para la orquesta.

La situación nacional en los treintas, permitió a los músicos nacionalistas continuar sus trabajos sin alterar sustancialmente los lineamientos temáticos y melódicos ya tradicionales, como lo comprueban las obras escritas para estos años, destacando las de Revueltas "Cuauhnáhuac" (1930), "Colorines" (1933), "Caminos" (1936) y "Senseyamá" (1937); las de Candelario Huízar, -- "Pueblerinas", "Surco" -de temática rural-, "Oxpaneztle" y "Corra" -tema indígena- de Daniel Ayala "Tribu" (1935) de Luis Sandi "El venado" (1938), así como las de Blas Galindo, Salvador Contreras y José Pablo Moncayo. Solo hubo de agregarse a la temática particular del nacionalismo el interés por la clase obrera; interés que se desprende de la política social del cardenismo. - De hecho desde que Carlos Chávez dirige el Departamento de Bellas Artes (1933-34) se perfilarán los objetivos del momento, - al imprimirle a la música un marcado carácter socialista, apuntando a la creación de nuevos auditorios populares y ampliando las bases de una cultura democrática con acceso a la música ---

culta. Para ese público proletario compuso una "Sinfonía proletaria" (1934) y una "Obertura Republicana" donde utilizaba - en una forma más abierta algunos ejemplos de música popular. - Esta nueva aproximación a lo popular reafirmaba la intención - de utilizar e incorporar a la música culta los temas folclóricos. "Los sones de Mariachi" (1940) de Galindo y el "Huapango" (1941) de Koncayo lo confirmarían.

Para 1940, la música nacionalista encontraría su clímax, - cuando hubo de celebrarse la "Exposición de Arte Mexicano desde la época prehispánica hasta nuestros días" en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Dicha exposición estuvo acompañada por numerosos conciertos sinfónicos donde se incluían las composiciones de músicos mexicanos. Fue entonces que la música nacionalista sorprende y conquista a gran número de admiradores en el extranjero; es aquí donde sus esfuerzos por integrar un movimiento musical nacional son reconocidos y aplaudidos por su -- originalidad temática y musical.

Sin embargo poco después el nacionalismo musical entraría en decadencia, pues a pesar de las buenas intenciones de los - músicos nacionalistas, la realidad nacional los fue sobrepasando. En efecto, la apertura cultural derivada de la Guerra, la aparición de las clases medias urbanas, la influencia decisiva de los medios masivos en la difusión de nuevos estilos populares y comerciales así como la posibilidad de una explotación -

económica de los productos musicales debido a la influencia -- de la radio y el fonógrafo, obligaron a modificar estilos e -- ideas, Nuevamente será Carlos Chávez quien ejemplifique tal -- cambio cuando presenta en 1942 su "Tocata para percusiones"; -- pieza que marcaría una nueva dirección musical al no llevar ya ningún sentido social temático o rítmico impuesto por el nacionalismo. Además, un año antes habría muerto otro de los mejores exponentes del nacionalismo musical, Silvestre Revueltas.

A partir de ese año 1942, las composiciones nacionalistas irán reduciéndose poco a poco, en tanto que otra corriente musical, fuertemente influida por los emigrados europeos en México, íbase desarrollando cada vez con más fuerza. Para 1953 -- tal corriente habría de confirmarse con la "5a Sinfonía" de -- Chávez; el nacionalismo musical llegaba prácticamente a su fin, porque difícilmente extendió su influencia más allá de los años cincuentas.

## TEATRO

Entre 1915-1924, la vida teatral mexicana tiende a reco---brar paulatinamente el ritmo que tenía antes de la lucha revolucionaria, pero ahora bajo otra visión, más acorde con la línea nacionalista que el estado necesitaba, integrándose en un teatro netamente nacional. Esto se hizo posible tras el esti-

mulo dado -cuando el nacionalismo hace explosión- a los autores mexicanos de drama y comedia. Poco a poco y con el apoyo de actores y público se irá sustituyendo la Zarzuela y el género Chico hispano, hasta entonces de moda; pues una de las mayores conquistas del nacionalismo teatral consistió en lograr -- que actores profesionales bien identificados por el público como Virginia Fábregas, María Teresa Montoya y Fernando Soler, - forjados en la escuela teatral española, acostumbrados a sus temas y pronunciación peninsulares, actuaran y hablaran las comedias y los dramas mexicanos. El esfuerzo tuvo una gran acogida por parte del público, cada vez más numeroso.

Por otro lado, la labor de las misiones culturales rescató gran cantidad de material indígena folclórico, el cual se aprovechó en la fundación del Teatro Regional. Patrocinado por el estado e inaugurado en 1921 por Rafael M. Saavedra, realizó representaciones populares en San Juan Teotihuacan e influyó directamente en la creación del Teatro del Murciélago a cargo de Luis Quintanilla. La función de ambos era la de rescatar la riqueza folclórica en los trajes indígenas, danza, colorido y tras un procedimiento teatral, difundirlas.<sup>30</sup> Las primeras -- piezas dramáticas presentadas en Teotihuacan fueron las de Ra-

30. Antonio Magaña Esquivel, "El Teatro y la Revolución" - en Cuadernos de Bellas Artes, años 1, no. 4, México, noviembre, 1960, p. 18.

fael M. Saavedra: La Cruz (1921) y Los novios (1921), dos muestras del Teatro regional indigenista. Así como las obras de Ermilo Abreu Gómez, Muñecas y Viva el Rey.

Un fuerte estímulo para la dramaturgia mexicana se dio con la venida a México de la Compañía de Camila Quiroga (1921), -- atendiendo a una invitación de Vasconcelos. Actriz argentina de gran fama, actuó en la ciudad de México con un repertorio basado en obras de autores sudamericanos, sobre todo argentinos, teniendo gran éxito. Tal hecho confirmó o despertó el deseo de representar obras propias, en el medio mexicano. En 1922, el entonces teatro lírico, se convirtió en el Teatro de la Comedia, donde se estrenaron Sangre en el Jaripeo de Antonio Guzmán Aguilera y de Rafael M. Saavedra, Mate al rey.

Pronto el estado por medio del Ayuntamiento del que era secretario Julio Jiménez Rueda, otorgó una subvención para la -- primera temporada del Teatro Municipal de México, donde se estrenaron sucesivamente obras de José Joaquín Gamboa, El diablo tiene frío, de María Luisa Ocampo, Cosas de la Vida, de Federico Sodi, Up to Date, de Alberto Michel el novio número 13 y de Jiménez Rueda, La caída de las flores y Sor adoración del divino verbo. Las posteriores temporadas corrieron a cargo del -- grupo Amigos del Teatro, con lo que el estado no fue el único promotor del teatro de autores nacionales. Pero a diferencia del estado, el empresario privado escogió obras cuya temática



estuviera dentro de un costumbrismo criollo y no indígena. Seguidores de esta temática fueron Ricardo Parada León, Celestino Gorostiza y Catalina D'Erzell.

Por estos mismos años comienzan a ensayarse formas de teatro breve. Los dos mejores ejemplos lo constituyen el Teatro Sintético Mexicano organizado por Saavedra, Carlos C. González -escenógrafo- y Francisco Domínguez. Y el ya mencionado Teatro del Murciélago, bajo la dirección de Luis Quintanilla e impulsado por los escritores Manuel Horta, José Gorostiza y Fernando Ramírez de Aguilar; los dos de corta vida. En general todas estas experiencias de teatro tuvieron escasa duración.<sup>31</sup>

En 1923, se constituye la Unión de Autores Dramáticos y se reorganiza el grupo Amigos del Teatro. Los dos grupos iniciarán una serie de trabajos con miras a difundir adecuadamente el teatro mexicano de entonces. Por ello se dictan conferencias, se hacen lecturas de textos de dramaturgos nacionales y se organizan las temporadas del Teatro Municipal y del grupo Amigos del Teatro. Todas estas actividades darían por resultado un mayor interés del público -sobre todo capitalino- hacia

31. Francisco Monterde, Teatro Mexicano del Siglo XX, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, (Col. Letras Mexicanas, 25), p. XX.

el teatro mexicano, por 1925 aparece un grupo que por espacio de ocho años habría de constituirse en uno de los más importantes grupos teatrales. Integrado por José Joaquín Gamboa, Carlos Noriega Hope, Francisco Monterde, Ricardo Parada León, Víctor Manuel Díez Barroso y los hermanos Lázaro y Carlos Lozano García, se les conocía como el grupo de "Los siete autores" o también como "Los Pirandellos" -por su gran interés en Luigi Pirandello-. El movimiento nacionalista adquiría en estos autores características modernas -de hecho no rechazaron al nacionalismo-, A lo regional del teatro costumbrista precedente, oponían el medio urbano, y a lo hispanisante o indigenista lo criollo. Se elige el medio ambiente de la clase media. El lenguaje, otrora fuertemente romántico se sustituye por el diálogo preciso, directo.

Sus propósitos de grupo fueron el dar a conocer las obras de dramaturgos universales, de fortalecer el movimiento teatral mexicano mediante el apoyo del público para nuevos autores así como mejor realización de las obras a base de buenos intérpretes, correcta presentación y obras suficientemente ensayadas. Algunos de estos propósitos no fueron cabalmente cumplidos por deficiencias naturales del teatro mexicano.

El grupo de "Los Pirandellos" sostuvo con sus obras y sin ayuda oficial, la primera temporada de teatro mexicano a fines de '25 en el Teatro Virginia Fábregas. En esta temporada se -

rebasó el límite habitual de representaciones -durando hasta - un mes en cartelera-, destacando las obras: Al fin mujer de -- los hermanos Lozano García, Véncete a tí mismo de Díez Barroso, Los Revillagigedos y Vía Crucis, de Gamboa, Viviré para tí de Monterde y Las Pasiones Mandan de Díez Barroso. Se unieron -- después al grupo: Julio Jiménez Rueda, Adolfo Fernández Bustamante, Alberto Michel, Antonio Mediz Bolio y María Luisa Ocampo.

También en 1925, se organiza la temporada teatral "Pro-arte nacional" esfuerzo que desembocaría una par de años después en la Comedia Mexicana, compañía teatral patrocinada por la señora Amalia de Castillo Ledón. A la cabeza del reparto se colocó la primera Actriz María Teresa Montoya y el actor Fernando Soler. Entre sus autores se contaron la misma señora Castillo Ledón y Carlos Díaz Duffo. Luego la Compañía habría de - interrumpir por algún tiempo sus actividades.

Mientras otras actividades artísticas reducían su trabajo entre 1928-1934, el teatro apenas si lo hace; promovido como - estaba por el estado y algunos empresarios privados. Quizá -- más que el estado mismo, fue el interés personal del Secretario de Educación Puig Casauranc, gran aficionado al teatro, lo que permitió la continuación de la vida teatral. Corrobora su - interés por el teatro al promover el Teatro de ahora, el mayor exponente del nacionalismo teatral.

El Teatro de Ahora, estuvo organizado por Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro en 1932. Ellos mismos escribieron para las temporadas, que se escenificaron en el teatro Hidalgo. -- Los obras puestas, presentaban temas de carácter revoluciona-- rio, originales y adaptadas, destacando de Magdaleno, Pánuco - 137 y Zapata. De Bustillo Oro Tiburón, -adaptación de Volpone y Los de Abajo, adaptada por el mismo Azuela. Su interés de un teatro esencialmente político -como toda actividad artísti-- ca de los treintas- debía ajustarse a las ideas e ideales ema-- nados de la Revolución Mexicana, por tanto se preocuparon por dar a conocer problemas y personajes de la misma ajustándose a la política gubernamental de exaltar a la Revolución. Además, el Teatro de Ahora, reafirma el interés de consolidar un tea-- tro completamente mexicano en contraposición al teatro experi-- mental impulsado por el Teatro de Ulises, y seguido por el --- Orientación -el primero había desaparecido para ese año, mien-- tras que el segundo estaba en plena actividad--.

De ahí que el Teatro de Ahora, procuró enseñar a México -- cuales podrían ser sus temas dramáticos propios, nacionales -- que aún no se exploraban. Se sacaron entonces a la luz escéni-- ca algunos aspectos de la vida rural, costumbres, problemas po-- líticos-sociales de campesinos y obreros; otorgándoles gran im-- portancia aún por encima del interés profesional de afinar el género teatral pues no se preocuparon por investigar, conocer,

manejar y crear una moderna composición escénica.<sup>32</sup> Su interés fundamental de difundir el teatro con fines educativos y de propaganda política más que estética lo realizaron efectuando escenificaciones especiales para actos oficiales en escuelas o fábricas, y promoviendo la creación de compañías similares. Sin embargo con el Teatro de Ahora, la corriente nacionalista se cierra. Fue el último intento -en la primera mitad del siglo- de constituir un teatro político, con énfasis en la problemática de la Revolución, dejando a un lado la superación del teatro como forma de expresión, interesándose únicamente en la temática.

A partir de entonces, se sucederán diversos grupos teatrales basados en una fuerte aspiración de lograr un teatro moderno mexicano pero con moldes del gran teatro universal, contando con una mayor ascendencia del teatro experimental que nacionalista. Entre estos grupos destacan: Escolares del teatro -- (1931), Trabajadores del teatro (1933) -resultado de la introducción de talleres teatrales en las Escuelas nocturnas para trabajadores-, Compañía Dramática Andrea Palma (1936) y Teatro de la Universidad (1936).<sup>33</sup> En todas ellas se combinaron las

32. Antonio Magaña Esquivel, Teatro Mexicano del Siglo XX, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, (Col. Letras Mexicanas, 26), p. XX

33. Antonio Magaña Esquivel, Medio Siglo de Teatro Mexicano, (1900-1961), México, Instituto Nacional de Bellas Artes, - p. 65.

puestas en escena de obras de dramaturgos de fama universal -- con la de los mexicanos de entonces. Sin embargo, poco a poco va dejándose de lado las obras teatrales de temática nacionalista o revolucionaria, para inclinarse por dramas universales o por el teatro experimental.

Para los años cuarentas toman mayor fuerza pequeños grupos experimentales, -herederos del Teatro de Ulises y Orientación- el Proa grupo (1942) dirigido por José de J. Aceves, La Lintern<sup>a</sup> Mágica (1946) fundado por José I. Retes bajo patrocinio del Sindicato de Electricistas. El Teatro de Arte Moderno (1947) creado por Jerbert Darien y Lola Bravo y con la creación del - Instituto Nacional de Bellas Artes (1947) el Teatro vuelve adquirir prestigio y éxito. Podría decirse que inicia una segunda etapa guiada más bien por los lineamientos dejados por el - teatro experimental y no por el nacionalista el cual no volvió a tener resonancia.

### CINE

De casi todas las manifestaciones artísticas mexicanas con temporáneas, fue el cine quien más tarde entró a la corriente nacionalista de la época. Ello debe achacársele propiamente - a la juventud del cine a nivel mundial y sobre todo en México, puesto que apenas en 1896, había sido introducido en el país.-

La primera película mexicana aparece en 1917; ese mismo año -- se organiza la primera compañía productora mexicana de películas: la Azteca Films, más tarde le seguirán la México-Luz, la Compañía de Germán Camus, Bandera Films, México Films, Films - Colonial y otras más, casi todas de vida efímera. Los primeros estudios cinematográficos fueron fundados por Germán Camus y Carlos Sthal.

Los actores son mayoritariamente sacados del teatro: Mimi Déba, María Teresa Montoya, Fernando Soler, Joaquín Coss, etc., también los hay --muy al principio-- improvisados, como el periodista Ernesto "Chango" Cabral o elementos de la sociedad capitalina. Empiezan a surgir directores, fotógrafos y actores --por y para el cine únicamente. México iniciaba así sus actividades cinematográficas.

En el ámbito internacional, Hollywood marcaba las pautas -- en cuanto a producción de películas se refiere; a esa ciudad --comenzaron a llegar actores de otras latitudes, para filmar o doblar las cintas a otros idiomas, cuando el cine se hizo sonoro. Desde entonces, la exportación de películas hollywoodenses hacia México entorpecería --salvo en ciertos años-- el desarrollo de la cinematografía mexicana.

Pese a ello, el cine mexicano registra algunos éxitos de --películas mudas: "En defensa propia", "Almas de sacrificio", --

"María", "El Zarco", "Tabaré", "Después de la muerte", "El automóvil gris" y "La Banda del automóvil". Sus temas melodramáticos, se encuentran enraizados en la tradición española, pero pronto dejarán el paso a los argumentos de tipo patriótico, poniendo de relieve fechas y personajes de la historia nacional, así como los de temática costumbrista.

Durante los años veintes, hubo poca actividad cinematográfica, básicamente por la carencia de instrumentos, medios y recursos técnicos, además de no resistir la competencia del cine norteamericano, que acaparaba los mercados. La situación cambia al filmarse en 1930 la película "Más fuerte que el deber", iniciadora del cine sonoro mexicano y de una serie de cintas con temas rústicos y costumbristas, como "Santa" (1931).

De mayor importancia para el momento fue el film "¡Que viva México!", dirigida por el ruso Serguei Eisenstein. La cinta manifestaba algunos elementos de la corriente cultural del momento: un populismo que se apoyaba en el culto a lo indígena para afirmar los valores específicos de la nacionalidad. El estado vio en la cinta de Eisenstein los elementos adecuados a su proyecto de integración nacional y para actuar al mismo tiempo como un vocero de los alcances revolucionarios. Motivos que reafirmaron al estado su participación en la cinematografía nacional, solo que ahora como productor, patrocinando a través de la Secretaría de Educación la filmación de "Redes".



Dirigida por el norteamericano Fred Zinneman y el mexicano Emilio Gómez Muriel y con música de Silvestre Revueltas, "Redes" establecerá definitivamente la corriente nacionalista dentro del cine. La cinta se basó en ideas de contenido social, reivindicadores de lo popular sobre la base de cierto culto a lo indígena y a lo primitivo; ofreciendo además una visión casi hierática de la realidad, con lo que parece sugerirse el imperio eterno de la naturaleza.<sup>34</sup> La siguiente película "Janitzio" seguirá los mismos lineamientos de "Redes".

Otra modalidad del nacionalismo cinematográfico, está en el culto fílmico a los héroes revolucionarios. Su comienzo está en el film, "La Sombra de Pancho Villa" (1932) a la que siguieron "El prisionero 13" y "El Compadre Mendoza" (1933). -- Las críticas se enfocan a los logros alcanzados con la revolución; como el que los hombres rectos y nobles sean liquidados por caudillos logreros. Estas críticas adversas a algunos aspectos de la Revolución, serán dejadas a un lado cuando el estado deje en manos de la iniciativa privada, el desarrollo cinematográfico nacional.

La inversión de grandes capitales en el cine, el retiro del estado de la producción y la selección de temas comerciales --

34. Emilio García Riera, "Medio Siglo de Cine Mexicano" en Artes de México, No. 31, México, 1960, p. 7.

abrirán al cine mexicano una nueva etapa, la industrial. Atrás quedaba definitivamente, el cine artesanal promovido por el estado, para entrar en una era de gran éxito financiero.

El éxito comienza con la filmación de cintas que contengan pasajes o personajes alusivos a la Revolución; la más importante "Vámonos con Pancho Villa!" (1936) fue rodada en los estudios creados por el estado, estudios C.L.A.S.A. (Cinematográfica Latinoamericana, S.A.).

Para 1937, la industrialización del cine es un hecho. --- pronto se convierte en uno de los mayores medios de difusión, --- pues "únicamente los templos católicos y las radiodifusoras tenían más clientela que las salas del cine".<sup>35</sup> Este comercialismo hará que el nacionalismo revolucionario sea desplazado del cine; puesto que para vender, el cine se concentrará en los productos más difundibles los de seguro impacto. No interesará ya las diferencias ideológicas, las discusiones sobre derecho laboral o tenencia de la tierra. Importará el ámbito dramático o pintoresco, aquello que conmueva sentimentalmente. La Revolución se convierte en una leyenda grandilocuente, comercialmente aprovechada, gracias entre otras cosas al desarrollo económico nacional, al descenso cuantitativo de películas

35. Luis González, Op. cit., p. 87.

extranjeras -sobre todo norteamericanas- por la Segunda Guerra Mundial y a la incorporación del "star system" hollywoodense al cine mexicano, al igual que de buen número de actores, directores, argumentistas y escenógrafos emigrados de Europa.

Hacia los años cuarentas, el estado que se había retirado por completo de la producción de películas, dejando el trabajo a la pujante iniciativa privada nacional, buscará a cambio de no meterse activamente en la industria cinematográfica, el apoyo de ésta, pues dado su carácter comercial y masivo, podría difundir las ideas y actos estatales, para que en medio "de -- una enseñanza histórica superficial, la versión oficial y pública termina siendo la del cine".<sup>36</sup>

Así como en algún momento fue utilizada la pintura mural, el cine se convierte en el mayor difusor de las ideas y logros revolucionarios, mediante unas cuantas imágenes-shock de la Revolución, la que conocerán y creerán buena parte de mexicanos y extranjeros.

Muestra de ello, será la producción fílmica de una pareja de prestigio internacional, el director Emilio "Indio" Fernández y el fotógrafo Gabriel Figueroa. Esta pareja habrá de manejar a partir de sus primeras producciones, ciertos lineamien

36. Carlos Monsiváis, Op. cit., p. 440.

tos nacionalistas sacados de las formas tradicionales del indigenismo -rostros, vestidos, objetos, ciertas actividades- y el paisaje mexicano -nubes y magueyes-. Sus películas, "La Isla de la Pasión", "Flor Silvestre", "María Candelaria", "La Perla", "Río Escondido", "Pueblerina", "La Red", entre otras, contienen y se manejan esas formas, donde el pintoresquismo del indígena, sus costumbres y tradiciones están presentes, más -- aún, en algunas de las cintas -incluyendo la de otros directores- se abusa de un folclorismo en la forma de enfocar y presentar problemas y personajes.

Por otra parte, algunos renombrados literatos trabajan para el cine nacional, destacando: Celestino Gorostiza, Antonio Méndiz Bolio, Rodolfo Usigli, Manuel Altolaguirre, Juan de la Cabada y Mauricio Magdaleno. Su participación en guiones y -- adaptaciones no fue todo lo exitosa que se esperaba, -cualitativamente-, siendo en ocasiones totalmente desafortunadas, debido quizá, a que su "formación literaria choca en muchos casos, con las necesidades del lenguaje cinematográfico, contribuyendo así a la realización de un cine retórico de diálogos -- sobrecargados y falsos".<sup>37</sup>

37. Emilio García Riera, Op. cit., p. 8. Los títulos y -- fechas fueron tomados de la obra del mismo autor, Historia del Cine Mexicano, v. II-VI, México, Era, p. 196.

Igualmente la participación de grandes músicos no incluyó necesariamente una mayor calidad al cine nacional. Hubo participantes destacados que compusieron piezas musicales expresamente para ciertos filmes que más tarde alcanzarían renombre e importancia. Fue este el caso de las partituras escritas por Silvestre Revueltas para "Redes" y "Janitzio". Algunos otros compositores que han escrito música para cine son: Manuel M. Ponce, Blas Galindo, Miguel Jiménez Bernal, Carlos Chávez, Rodolfo Halffter, etc.

Para los años cuarentas, la cinematografía mexicana se diversifica ante las necesidades propias de una industria. Por un lado se prosigue varios años más la filmación de cintas enraizadas en una temática mexicanista, con especial interés en la anécdota revolucionaria. Por otro, empieza a trabajar una corriente de productores y directores interesados en la realización de obras maestras de la literatura universal, pero sobre todo, la corriente de cineastas interesados en una temática netamente urbanista centrados en los problemas sociales que encierran las grandes concentraciones urbanas, en las cuales el mensaje nacionalista se posterga a los intereses económicos.

### III. LOS CONTEMPORANEOS COMO ALTERNATIVA CULTURAL DENTRO DEL NACIONALISMO.

Si bien es cierto que el nacionalismo fue el tono dominante de la cultura después de la Revolución, también es cierto que su gieron y se desarrollaron algunas corrientes al margen. Estas ten dencias fueron sostenidas por pequeños núcleos de artistas, sobre todo escritores, que buscaban quedar fuera de la oficialización como una cultura más abierta, moderna. La realización de sus deseos implicó la fundación de diferentes empresas culturales, - destacando el lanzamiento de una revista, el órgano de expresión del grupo.

Desde esas revistas -como por ejemplo, Actual, Horizontes y Vértice-, los artistas disidentes lanzaron sus ideas posturas y trabajos generalmente, como las únicas alternativas de creación, por lo menos las más valiosas y auténticas, ante las fórmulas - tradicionales u oficiales. Al mismo tiempo por medio de esas revistas atacaron, respondieron o criticaron a todo y a todos aquellos que se opusieran a su trabajo innovador. Así lo hicieron gru pos como los estridentistas en los veinte y los agoristas en -- los treinta. Sin embargo ambos grupos no llegaron a conformarse verdaderamente como alternativas al nacionalismo imperante, al - participar de alguna manera de los postulados nacionalistas, pues no quisieron o no fueron capaces -unos más otros menos- de distin

guir y separar la tarea del artista, su arte, de la participación política del momento, en este caso revolucionaria, -en el sentido de la Revolución Mexicana-.

Solo hubo un grupo, a lo largo de estos treinta años conocido como los Contemporáneos por su célebre revista Contemporáneos, que verdaderamente se opuso al nacionalismo imperante por medio de su trabajo artístico e intelectual, el que concibieron y ejercieron como independiente de cualquier militancia política. Esto los convirtió prácticamente en la única y verdadera alternativa, en tanto se configuraron como una empresa renovadora y polémica de la cultura mexicana.

Su trabajo intelectual como grupo se inició hacia 1921 y concluyó hasta 1932. Juntos emprendieron diversas actividades culturales: la edición de revistas literarias, el empuje al teatro, la difusión del cine, el impulso a las corrientes plásticas ajenas a la Escuela Mexicana, así como la traducción e introducción al medio mexicano de modernas corrientes artísticas europeas y norteamericanas. En todas estas actividades se notó su interés al renovarlas o mejorarlas sustancialmente; sin olvidar su trabajo individual.

En efecto, todas las actividades que emprendieron no obstaculizaron el trabajo literario personal; vocación principal -- que cultivaron a lo largo de sus vidas de manera constante. -- Los géneros donde mayores éxitos conquistaron fueron en la ---

poesía, el ensayo y el teatro, pero también cultivaron la narrativa. En cada uno de los géneros dejaron impresas sus características particulares de estilo.

Todo trabajo lo realizaron en medio de un clima hostil, - dada la postura apolítica de los Contemporáneos en un momento en el que el artista se mostraba interesado o comprometido políticamente con la edificación del país. Su interés y rigor profesional, su búsqueda de cualidades puramente artísticas - al margen de cuestiones políticas o sociales, como sus ideas universalistas, experimentales y esteticistas, les reportaron innumerables críticas e incluso ataques personales. Acusados de "europeizantes", "exóticos", "afrancesados", "malinchistas", "snobs" o "afeminados" no fueron reconocidos sus méritos, sino por un grupo muy reducido de la época. Tendrían que pasar varios años para que fueran real - valorados.

#### EMPRESAS CULTURALES

El grupo estuvo conformado por unos cuantos amigos de años escolares y primeros trabajos burocráticos: Bernardo Ortiz de Montellano (1899-1948), Enrique González Rojo (1899-1939), Jorge Cuesta (1903-1942), José Gorostiza (1901-1973), Jaime Torres Bodet (1902-1974), Xavier Villaurrutia (1903-1950), Salvador Novo (1904-1974) y Gilberto Owen (1905-1952).<sup>1</sup>

1.- Merlín Foster, Los Contemporáneos, 1920-1932, México, - Ediciones Andrea, 1964, (Col. Studium, v. 46), p. 7.



A la relación amistosa habrían de agregarse otros factores importantes que solidificaron al grupo: las afinidades literarias, las influencias y aversiones compartidas, la misma actitud intransigente ante el arte y las empresas culturales hechas en común. Es Jorge Cuesta, crítico del grupo quien mejor los ubica:

"Quienes se distinguen en este grupo de escritores, tienen de común con todos los jóvenes mexicanos de su edad, nacer en México; crecer en un raquítico medio intelectual; ser autodidactas; conocer la literatura y el arte principalmente en revistas y publicaciones europeas, no tener cerca de ellos sino muy pocos ejemplos brillantes, aislados, confusos y discutibles, carecer de esas compañías mayores que decidan desde la más temprana juventud un destino; y sobre todo encontrarse inmediatamente cerca de una producción literaria cuya cualidad esencial - ha sido una absoluta falta de crítica. Esta última condición es la más importante. Esta decidió el carácter de este grupo de escritores al asumir una actitud crítica [...]. La realidad mexicana de este grupo de escritores jóvenes ha sido su desamparo y no se han quejado de ello ni han pretendido falsificarla; ella les permite ser como son".<sup>2</sup>

2. Jorge Cuesta, Poemas y Ensayos, v. II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1964, p. 91-95.

Efectivamente, de estas condiciones reales, los Contemporáneos partirán a la realización de empresas culturales de -- una manera singular.

Comenzaron --muy jóvenes como todos los de su época-- en la redacción de algunas hojas estudiantiles de efímera vida: --- San-Ev-Ank (1918) y Policromías (1918 ?) y en algunas revis-- tas literarias ya establecidas: México Moderno (1920), El Ma-- estro (1921) y Antena (1924).

A la par de sus incipientes carreras literarias, también iniciaron sus trabajos burocráticos de los que no se separa-- ron a lo largo de sus vidas. Casi todos se iniciaron bajo la protección del entonces rector de la Universidad, José Vasconcelos, cuya influencia épico-política, contra lo que pudiera pensarse, no se dejó sentir en el quehacer intelectual de los Contemporáneos. Vasconcelos incorporó a los tres amigos, Ortiz de Montellano, González Rojo y Torres Bodet a su programa de reforma del sistema académico recién implantado en la Universidad. Es cuando el joven Torres Bodet (18 años) nombrado secretario de la Preparatoria, conoce a dos preparatorianos -- amigos, Novo y Villaurrutia, entablando con ellos lazos amistosos e integrándolos al pequeño grupo. A su vez, Novo y Villaurrutia introdujeron a dos jóvenes provincianos con los -- que habían hecho amistad poco antes, Jorge Cuesta y Gilberto

Al ser nombrado Vasconcelos secretario de Educación, se llevó consigo a sus tres jóvenes colaboradores. El mejor --- puesto lo ocupó Torres Bodet, al ser designado director del Departamento de Bibliotecas. Pronto, la oficina de Torres Bodet se convirtió en el Centro de la actividad intelectual del grupo, además de que como persona de categoría, Torres Bodet podía prestar su incipiente prestigio a las actividades literarias apenas iniciadas.

• La publicación de La Falange (1922) -primera empresa cultural- respondió a la necesidad expresada por sus fundadores, de contar con un órgano literario de creación y crítica, luego de la suspensión de México Moderno. Los intereses y lineamientos de la revista establecidos por sus fundadores y directores, Torres Bodet y Ortiz de Montellano, fueron predominantemente artísticos y literarios, "sin odios, sin prejuicios, sin dogmas, sin compromisos", sólo deseando expresar "sin limitaciones, el alma latina de América" y servir entre otras cosas "de índice de la cultura artística nacional a los demás pueblos del Nuevo Mundo". La Falange representaba la autonomía artística e intelectual de fundadores y colaboradores sobre la influencia política del momento; pues la mayoría de -- los artículos publicados estaban dedicados a la creación y -- crítica literaria, con autores como J. Jiménez Rueda, Manuel Toussaint, Rafael Heliodoro Valle, Adolfo Best Maugard y va--

rios más; entremezclados con reproducciones de pinturas de jóvenes artistas. Al poco tiempo las críticas, la escasez de buenos artículos y la aumentada responsabilidad burocrática de los editores propiciaron la cancelación de La Falange.<sup>3</sup> Pero por lo pronto la experiencia había sido provechosa al -- afianzar los lazos amistosos e intelectuales, consolidar posiciones y experimentar en el campo editorial. Pasaron varios años antes de que volvieran a repetir la empresa o se aventuraran en alguna nueva; años que aprovecharon para continuar e intensificar su aprendizaje autodidacta.

Es hasta mayo de 1927 cuando el grupo de los Contemporáneos reaparece con fuerza. El pretexto es la publicación de una nueva revista, Ulises, dirigida por Novo y Villaurrutia. El nombre de la publicación obedecía al parecer, a los objetivos y lineamientos impuestos por los editores; porque al igual que al mítico Ulises quien lo impulsó más que la conquista del Vello de Oro, la curiosidad, a la nueva publicación la impulsaría el mismo sentimiento, para convertirse en una Revista de curiosidad y crítica.

Esta estuvo orientada a la publicación de textos puramente literarios y críticos, donde se excluían cualquier ti---

3.- Francisco Monterde, "Savia Moderna, Multicolor,....", en Las revistas literarias de México, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1963, p. 126-128.

po de ideología o postura política; importaba para publicar -- un texto, únicamente su calidad artística.

La curiosidad, actitud característica de los editores, se manifestó en el interés que tuvieron por reproducir en Ulises algunas de las corrientes vanguardistas europeas, por ejemplo los trabajos de los jóvenes prosistas europeos Benjamín Jar-- nés, Massimo Bontempelli y Marcelo Jouhandeau. También mos-- traron especial atención por conocer y difundir los últimos -- movimientos teatrales de Europa y los Estados Unidos. Tales artículos fueron incrementados una vez que se fundó el Teatro -- Ulises.

La propia producción de los Contemporáneos ocupa un lugar preponderante dentro de la revista. Junto a su poesía apare-- ce la de Carl Sanburg, James Joyce --ambos en inglés--, Max Ja-- cob --en francés-- y la de Enrique González Martínez. En tanto que su prosa estuvo acompañada de la de Julio Torri, Mariano Azuela, José Romano Muñoz, Antonieta Rivas Mercado y André -- Gide en una traducción realizada por ellos mismos en El retor-- no del hijo pródigo.<sup>4</sup>

La crítica ejercitada sobre todo por Villaurrutia, Owen y Novo apareció con profusión. La más exitosa fue la crítica de

4. Idem, p. 12.

Novo, encerrada en la sección "El curioso impertinente", donde daba información sobre libros, exposiciones, teatro, corrientes, personajes, etc. no sólo de México, sino de varias partes del mundo.

Diez meses después de la aparición del primer número de Ulises, la revista llegaba a su fin. Las causas de su rápida desaparición no son claras, pero al parecer se debió a la repentina salida de Novo de la dirección.

Poco antes de la desaparición de la revista Ulises, los Contemporáneos se lanzaron a una nueva empresa: el Teatro Ulises. Su fundación en 1927 fue enormemente significativa para la evolución del teatro mexicano contemporáneo, por cuanto vivificaron un teatro estancado en la tradición española a través de la traducción de obras modernas, nuevas, de corte universal. El mismo interés de la parte literaria del teatro la tuvieron también para la escenificación, donde también modernizaron las concepciones de lo que es el teatro, de su significado, de sus funciones; de las técnicas y tradiciones teatrales. Con todo ello, el Teatro Ulises confirmó la actitud inicial del grupo de Contemporáneos: el estar a favor del conocimiento de las nuevas tendencias y experimentos en el arte; actitud que les fue duramente criticada por la casi totalidad del medio artístico e intelectual. Pero hubo quienes estuvieron a favor de esta experimentalidad y de la forma de

entender la cultura.

Una de estas últimas personas les brindó la oportunidad - a los Contemporáneos de ingresar al teatro. En efecto, la señora Antonieta Rivas Mercado fue quien les otorgó los medios - necesarios para la aventura. Fue ella, según expresa Novo, -- "quién nos reunió y dio forma activa a nuestro apetito"<sup>5</sup> de -- contar y de ver buen teatro. Para Antonieta Rivas Mercado, mu- jer de vasta cultura e interesada por el país, la creación del Teatro Ulises permitió la realización de un deseo personal: -- efectuar una labor constructiva en favor de México.<sup>6</sup> El finan- ciamiento del proyecto corrió a cargo de la señora Rivas Merca- do y de la señorita María Luisa Cabrera; mientras que al pintor Manuel Rodríguez Lozano, gran amigo de Antonieta Rivas Mercado, le fue encargada --por la propia señora Rivas Mercado-- la bús- queda de un local adecuado para el teatro. El lugar, acondi- cionado por el pintor para treinta espectadores, era una sala

5.- Salvador Novo, "La Metamorfosis de Ulises", en Artes - de México, No. 123, 1969, p. 57.

6.- Fue este el deseo de la Sra. Rivas Mercado expresado - al pintor Rodríguez Lozano, a su regreso de Europa. Su profun- do sentido estético la condujo a proponer la creación de un -- teatro moderno, "que colocara a México por su intención al ni- vel de los países de Europa". Por encargo suyo, Rodríguez Lo- zano buscó la gente necesaria para el proyecto, seleccionando al grupo de intelectuales que editaban Ulises, pese a "que en lo personal -dice el pintor- me parece malo, pero teniendo la ventaja de estar informado y al tanto de la literatura extran- jera". Manuel Rodríguez Lozano, Pensamiento y Pintura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1960, p. 221.

enorme de una casa de vecindad situada en el centro de la ciudad.

Fronto, Novo, Villaurrutia, Owen, Gorostiza y Antonieta Rivas Mercado, se encargaron de traducir, montar, dirigir e incluso actuar las primeras obras, entre las que se cuentan las de Leonarmand, Cocteau, O'Neill, Lord Dunsany, Claude Roder -- Marx y Gide, autores desconocidos en México hasta ese momento.

Para las escenografías y vestuarios solicitaron la colaboración de pintores que trabajaban al margen de la Escuela Mexicana de Pintura, Julio Castellanos, Agustín Lazo, Roberto Montenegro y Manuel Rodríguez Lozano; e iniciaron sus carreras -- profesionales las actrices Isabela Corona y Clementina Otero.

El experimento teatral fue mal recibido por la crítica, según expresa Novo: "¡cómo nos pusieron los críticos; verdes. - Eramos unos snobs, cuando no algo peor!"<sup>7</sup> El público, que estaba acostumbrado al teatro españolado protestó. Protesta que la prensa capitalina aprovechó para catalogar al Teatro de Ulises como "antinacionalista" y para lanzar críticas e injurias personales contra los miembros del grupo. Sin embargo el teatro alcanzó el éxito entre los sectores cultos y avanzados de la población, para los que en última instancia los Contemporá-

7. Salvador Novo, Op. cit., p. 57.



neos trabajan. Dicho éxito los animó a trasladarse a un local más amplio, el teatro Fábregas, donde repitieron los llenos. Tal situación permite pensar que el deseo de los Contemporáneos de realizar un arte universal, cosmopolita, novedoso y moderno era compartido por una minoría de artistas e intelectuales y que no era privativo de los Contemporáneos. Quizá al igual que el grupo, se sentían aislados por la situación nacional, no únicamente en cuanto a la cultura se refiere, sino a los acontecimientos del momento: la guerra cristera, la movilización y organización política, el olvido de algunos ideales revolucionarios, el oportunismo político, la demagogia creciente, etc., por lo que el hecho de participar en experimentos vanguardistas y buscar formas artísticas universales les significaba salir del aislamiento -forzado o no-, para comunicarse con un público -quizá numeroso- aunque no fuera local.

Pese al éxito, el Teatro de Ulises terminó inesperadamente y sin explicaciones;<sup>8</sup> más el experimento había servido para reanimar al teatro mexicano y para conmocionar el centro -en ese momento- de la cultura nacionalista; fue específicamente, el desafío a las tendencias nacionalistas de la Comedia Mexicana. Terminaba así otra de las empresas culturales del grupo de Con

8.- Manuel Rodríguez Lozano, Op. cit., p. 223. Según el autor, el cierre del teatro obedeció a su deseo, luego de haberse omitido en una conferencia dictada por Novo, la participación de Antonieta Rivas Mercado en el Teatro Ulises.

temporáneos cuya semilla fructificaría algunos años después, de manera importante, en la fundación del teatro Orientación y en la apertura del camino del teatro experimental en México.

Mientras tanto, el grupo volvía a reunirse alrededor de -- una nueva revista, la más importante y completa de todas a las que hasta entonces --e incluso después-- habían elaborado: Con--temporáneos. Revista de Cultura Mexicana, (1928-1931). Dirigida por Torres Bodet, Ortiz de Montellano, González Rojo y de manera honoraria<sup>9</sup> el Dr. Bernardo J. Gastélum, mecenas de la revista.<sup>9</sup>

La participación de Cuesta, Novo Villaurrutia, Owen y Gostostiza junto a los directivos fue básica en la elaboración de la revista y decisiva para su cohesión interna, convirtiéndose por ello en un auténtico órgano del grupo. Contemporáneos, representaría la culminación de todo el trabajo editorial del -- grupo; el resumen maduro de sus ideas y posiciones; su refugio y defensa; su contribución a la cultura mexicana.

Como sus revistas anteriores, mostraron especial preferencia en dar a conocer las corrientes vanguardistas, los artistas del momento, a través de algunos de sus trabajos reproducidos o traducidos. Así aparecen traducciones de poetas france-

9. Emilio Abreu Gómez, "Contemporáneos", en Las Revistas Literarias de México, Op. cit., p. 165-184.

ses y norteamericanos como Ezra Pound, Thomas Eliot, Edward Cummings, Carlos Sandburg, Vachel Lindsay, Amy Lowell, Hart Crane, André Bretón, Saint-John Persé. En ocasiones se producen obras dramáticas en tanto que los artículos críticos y de creación literaria son los más abundantes, contándose con la participación de Carlos Pellicer, Octavio G. Barrera, Elías Nandino, Rubén Salazar Mallén, Samuel Ramos, Celestino Gorostiza, Miguel N. Lira entre otros. Y al igual que en La Falange y en Ulises, cada número de Contemporáneos contó con reproducciones artísticas, no necesariamente vinculadas al texto. En su interior -- aparecen ilustraciones de: Julio Castellanos, Agustín Lazo, Roberto Montenegro, José Clemente Orozco, Manuel Rodríguez Lozano, Diego Rivera, Carlos Mérida, Carlos Orozco Romero, Rufino Tamayo, María Izquierdo y Francisco Díaz de León entre los nacionales. Entre los extranjeros destacan: Peggy Bacon, George Biddle, George Braque, Jean Charlot, Giorgio de Chirico, Salvador Dalí, Ernest Fiere, Tamiji Katagawa, Henri Matisse, Pablo Picasso y Man Ray.

A este respecto es importante señalar la labor crítica de las artes plásticas que iniciaron en forma sistemática Villaurrutia, Cuesta y Gorostiza --y en general a todos los Contemporáneos-- al exhortar a los artistas plásticos a la búsqueda de nuevas formas, caminos diferentes, distintas expresiones a las sostenidas por la Escuela Mexicana de Pintura. Insisten --

sobre la renovación de la pintura de caballete que había sido dejada de lado<sup>10</sup> -por la explotación del muralismo- bajo las escuelas pictóricas vanguardistas cuyos lineamientos, meramente estéticos, eran traducidos y comentados en Contemporáneos.

El grupo de los Contemporáneos fue también de los primeros en ejercer la crítica cinematográfica, siendo los fundadores del primer cine-club de la República. La publicación de noticias sobre el cine cubren las actividades filmicas del momento en México y el mundo, sus adelantos y logros. La afición por el cine llevaría a Novo y Villaurrutia a participar en la industria cinematográfica nacional por medio de guiones y adaptaciones. De estas últimas son ejemplos las cintas "Vámonos con Pancho Villa" y "El signo de la Muerte".

Como con todo lo realizado por los Contemporáneos, su último esfuerzo editorial fue criticado en una forma violenta. De hecho, los ataques y agresiones habían surgido desde la anterior publicación por la orientación literaria europea, experimental y sobre todo apolítica, que siempre mostraron y que reafirmaron en su labor teatral. Los ataques se recrudecieron con la publicación en 1928, de una antología de poesía mexicana. Pro

10.- Véase por ejemplo el ensayo de Xavier Villaurrutia, -- "Pintura sin Mancha" en José Luis Martínez, El Ensayo Mexicano Moderno, v. 2, México, Fondo de Cultura Económica, 1971, (Col.- Letras Mexicanas, NO. 40), p. 46, o el de Jorge Cuesta, "La pintura de Agustín Lazo", Op. cit., p. 23.

logada por Cuesta, la antología excluía a grandes figuras de la poesía de los últimos años venerados por los nacionalistas. Buena parte de la prensa capitalina, en combinación con los artistas e intelectuales simpatizantes del nacionalismo del momento, lanzaron una virulenta campaña contra los Contemporáneos.

Conscientes éstos, a su vez, de su impopularidad, se defendieron vehementemente, alegando que su postura apolítica, sus ideas esteticistas -el arte por el arte-, su interés en las últimas corrientes literarias y artísticas y su curiosidad por la experimentación, respondían plenamente a la naturaleza universal del arte, al derecho de participar en la cultura occidental, y a su deseo de intentar colocar al país en el mapa cultural del mundo.

Sin embargo poca gente entendió y valoró su trabajo<sup>11</sup> de su importancia para el desarrollo cultural del país, pues a través de sus traducciones de poesías, dramas, ensayos y narraciones de intelectuales europeos y norteamericanos aparecidos en sus revistas, se tuvo la oportunidad de conocer las más im-

11. Incluso uno de sus amigos y colaboradores, Elías Nandino, les calificó como un "grupo de egoístas" y "despegados", por su escaso interés hacia México en momentos de tanta importancia para el desarrollo futuro del país. Lilia Martínez A., "Los contemporáneos eran de carne y hueso. Entrevista con --- Elías Nandino", "La Semana de Bellas Artes, No. 60, p. 2-4, -- México, 24 de Enero de 1979.

portantes doctrinas estéticas y filosóficas aparecidas al término de la Primera Guerra Mundial. Por su labor se conoció la filosofía de Ortega y Gasset, de suma importancia para la filosofía mexicana y de lo mexicano, las doctrinas surrealistas, el existencialismo, las últimas tendencias en la música, la danza, el teatro y el cine; en fin, la revista divulgó en México los trabajos de los más destacados intelectuales europeos del momento, lo que le valió ser calificada --y por ello atacada-- de européizante y afrancesada. Años después existirán varias tentativas por armar una revista novedosa y vanguardista de la calidad de Contemporáneos.

A fines de 1928 el doctor Gastélum partió rumbo a Italia. Su viaje era el resultado natural de los cambios político-administrativos presidenciales; dejaba Gastélum la jefatura del departamento de Salubridad por un puesto diplomático. Su partida afectó el trabajo de grupo de los Contemporáneos, pues si bien sus actividades de conjunto, sus empresas, eran planeadas y discutidas en diversos lugares ya fueran restaurantes, cafés o en cualquiera de sus domicilios particulares, las oficinas del departamento de Salubridad eran el punto de reunión más usual y a últimas fechas casi que el domicilio oficial para atender los asuntos correspondientes a la revista como a algunos otros asuntos, así que con el viaje del doctor se quedaron sin trabajo y sin lugar de

reunión, además de perder a Enrique González Rojo, quien se va a Roma junto a Gastélum.

Tal situación obligaría a los miembros restantes de Contemporáneos a buscar apoyo en diversos personajes e instituciones. Fue Genaro Estrada, entonces subsecretario de Relaciones Exteriores, quien les brindó ayuda. Introdujo a Torres Bodet, Goroostiza y Owen al cuerpo diplomático; consecuentemente tuvieron que abandonar el país en diversas misiones diplomáticas. -- Ortiz de Montellano que había sido recomendado por Estrada para trabajar en la biblioteca de la Secretaría, se hizo también -- cargo de la dirección de Contemporáneos, con el apoyo financiero de Estrada. Villaurrutia, Cuesta y Novo, continuaron colaborando con la revista.

Al salir del país varios de los Contemporáneos, no hubo -- más remedio que aumentar las colaboraciones de autores latinoamericanos al igual que las traducciones. Se introdujeron nuevas secciones de comentarios sobre exposiciones, cines, artes, teatros, reseñas de libros, etc.

Hacia fines de 1931, la revista fue suspendida debido, al -- parecer, a la renuncia de Genaro Estrada a su cargo en Relaciones Exteriores, que coincidió con la enfermedad de Ortiz de -- Montellano. Por otro lado las relaciones amistosas entre el -- grupo habíanse enfriado debido a razones de trabajo ya que con

zález Rojo, Torres Bodet, Gorostiza y Owen se encontraban fuera del país al que tardarían no menos de ocho años en regresar. -- Mientras tanto Novo y Cuesta se entregaban activamente a trabajos editoriales-administrativos y Villaurrutia se concentraba en el teatro experimental, por lo que la suspensión de la revista -en la que esporádicamente seguían colaborando- corroboró el final de los Contemporáneos como grupo. A partir de la tercera década no volvieron a emprender ningún trabajo juntos.<sup>12</sup>

El epílogo de su labor periodístico fue con la publicación de Examen, revista dirigida por Jorge Cuesta, cuyos objetivos - poco variaron con respecto a las anteriores revistas del grupo. Precisamente dos de estos objetivos: la libertad de expresión y la calidad artística del texto, condujeron a Examen a su rápida desaparición, debido al escándalo suscitado por la novela de Rubén Salazar Mallén titulada Cariátides que apareció una parte - en Examen. Su "fuerte" contenido fue calificado por lo nacionalistas como obsceno, pidiendo por ello la suspensión de la revista. Los editores y simpatizantes de la obra, entre ellos -- desde luego, los Contemporáneos, se defendían declarando que la

12. González Rojo, Gorostiza y Torres Bodet regresarían a México hacia los años cuarentas. Novo asumió la dirección del Departamento Editorial de la SEP. Villaurrutia se enfrascaría en el Teatro Orientación para, en 1935, trasladarse a los Estados Unidos a estudiar teatro gracias a una Beca. Cuesta después de dirigir su revista Examen, se dedicó a escribir colaboraciones para diversas revistas de la época.



supuesta obscenidad no era sino erotismo. La polémica se desencadenó rápidamente a favor de una campaña de moral pública y en una lucha contra los Contemporáneos y gente afín, a los que despidieron de sus empleos burocráticos, en tanto que la revista se suspendía. Esta actitud avizoraba ya lo que vendría en los mismos treintas: una intolerancia a todo aquello que hacían o pensaban con respecto al arte y la cultura cualquiera de los Contemporáneos o alguno de sus simpatizantes; intolerancia que los marginaría de casi toda actividad cultural, excepto Novo, - quien desde sus columnas periodísticas criticaba acérrimamente el cardenismo.

#### LA POESIA

Como mencionamos al principio del capítulo, los Contemporáneos no abandonaron nunca su trabajo literario personal. Trabajaron todos los géneros, pero fue en el ensayo crítico y sobre todo, en la poesía donde rindieron sus mejores frutos. -- Más en todos los géneros como en el resto de sus actividades, los Contemporáneos ejercieron un rigor, una autocrítica y una voluntad extremas, pero también una fidelidad total a sus propios presupuestos culturales. La poesía de cada uno de ellos presentará algunos rasgos comunes que han sido utilizados por los críticos para identificar en forma general a su poesía de grupo; esta influirá de manera importante a futuras gene--

raciones. Esto es, que sus lineamientos, estilos y preocupaciones vistas a través de sus realizaciones poéticas -y literarias de una manera más amplia- son distintas, pero su formación espiritual, sus afanes de cultura y su postura intelectual son semejantes lo que en última instancia les une más, pues en una época -como ya lo hemos señalado- en la que la Revolución había fomentado que muchos artistas e intelectuales se lanzaran a la política, ellos, los Contemporáneos, defendieron su derecho a ser exclusivamente escritores.

Siendo aún muy jóvenes comienzan a hacer poesía que ocasionalmente era publicada en las escasas revistas de principios de los veinte. Al principio copiaron algunos rasgos de la poesía de sus autores favoritos, pero al poco tiempo éstos se entremezclaron con su muy particular forma de hacer poesía, es decir, digirieron sus influencias al realizar su poesía.

Estas influencias y en algún momento semejanzas literarias, provienen de interminables lecturas de la poesía universal, teniendo especial gusto en los poetas franceses y anglosajones de su tiempo. Por ejemplo: Amy Powell, André Bietón, Carlos Sandburg, Edgar Lou Masters, Edwardo Cummings, Ezra Pound, Hart Crane, Jean Cocteau, Julio Supervielle, Paul Valéry, Saint John Persé y Thomás Eliot. Tal gusto e interés los llevó a traducir y difundir sus creaciones a través de sus revistas literarias. Gustaron además de la poesía española contemporánea, representada por Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Pe-

dro Salinas, Vicente Alexandre, Rafael Alberti y Jorge Guillén. También leyeron profusamente la poesía mexicana, identificándose con la línea poética de Sor Juana Inés de la Cruz, Manuel Gutiérrez Nájera, Enrique González Martínez -padre de Enrique González Rojo y maestro de los Contemporáneos- y Ramón López Velarde. Como ellos, los Contemporáneos tratan de expresar la más profunda esencia de México, desde los planos de la verdadera poesía.

Desde luego que todas estas lecturas o influjos habrían de actuar en forma diversa en cada una de la producción literaria de los Contemporáneos, lo que caracterizaría su poesía.

Así por ejemplo, Novo hace suya una tradición encarnada - por Wilde y Cocteau, el "cinismo y el dandismo", el gusto por la paradoja y la provocación, golpeteo paródico y exhibición de riesgos y costumbres, el deseo de asombrar y el desdén ante el ánimo romántico".<sup>13</sup> Algunos de sus libros de poemas: Espejo (1923), XX poemas (1926), Nuevo Amor (1933) y Seamen Rhymes (1934) lo reflejan.

Villaurrutia a su vez presenta tres aspectos en su poesía: el juego, la emoción sometida a la técnica y la emoción que vence a la técnica. Son etapas de la lucha por introducir en

13. Carlos Monsiváis, Poesía Mexicana 1915-1979, p. XXX.

su poesía su sentido de la noche y la muerte. Su estilo sobrio, agudo e intencionado se combina con la claridad de Gide, estilo que también se refleja en sus ensayos. Dentro de la poesía destacan: Reflejos (1926), Nocturnos (1933), Nostalgia de la muerte (1938), Canto a la primavera y otros poemas (1948).

La obra poética de Guesta, recopilada en Poemas y ensayos (1964), fue breve pero intensa en contenido. Las insatisfacciones y duelo constante, la supresión de las emociones y una búsqueda torturada de la perfección inalcanzable son los elementos de su obra que contiene una profunda unidad; donde la consumación de la forma, la aplicación del conocimiento técnico suelen acabar en un academismo inerte.

Ortiz de Montellano, preocupado por las experiencias oníricas, escribió su obra más característica, Los sueños, (1933), aprovechando procedimientos surrealistas. El tema del sueño y la muerte se hacen presentes en Muerte de cielo azul (1937), y en Sueño y poesías (1952).

Gilberto Owen fue esencialmente un poeta, aún en su Novela como nube (1928); en su poesía Desvelo (1925), Línea (1930), Libro de Ruth (1944) y Perseo Vencido (1949), la sucesión de imágenes aparentemente sin relación alguna, están sostenidas por su fuerza vital, por el juego de asociaciones y evocaciones. Asociaciones de ideas, juegos de nombre e imágenes ines-

peradas, finas alusiones literarias. Admirador de Gide, Juan Ramón Jiménez, Cocteau y Villaurrutia pasa de una prosa fina, limpia, levemente monótona -después del descubrimiento de la poesía anglosajona, Eliot en especial lo transforma- un pesimismo, en la creencia del naufragio inevitable de todo sentimiento.

El dominio del verso libre y el romance son parte de la obra de Enrique González Rojo,<sup>14</sup> de escasa producción debido a su muerte prematura, apenas si tuvo tiempo de definirse con El puerto y otros poemas (1924), Espacio (1926) y Romance de José Conde (1939).

El sentimiento contenido y la claridad de la forma de José Gorostiza, se plasman en Canciones para cantar en las barcas (1925). Su dominio de la voz y el ritmo alcanzan su plenitud en Muerte sin fin (1939) de profundo contenido filosófico.

Por último, la poesía de Jaime Torres Bodet. está contenida en Fervor (1918) El corazón delirante (1922), Canciones (1922), Nuevas Canciones (1923), Los días (1923), Poesías (1926), Destierro (1930) y Cripta (1937). De vasta producción, se mantuvo fiel -al principio- a la poesía de su maestro González Martínez, para después sustituirla con nuevas corrientes

14. Idem.

que asimiló. Poeta de fina sensibilidad, profundiza en la emoción de la lírica, traduciéndola en líneas sutiles, misteriosas y severas, apartándose de la facilidad, gozándose en la complejidad.

Cada uno de los Contemporáneos estructuró su propia poesía, gracias al empeño personal de individualizar influencias, de enriquecerlas y ampliarlas. Supieron además, sumar a sus dones líricos originales, su experiencia cultural y un afán de lucidez y perfección.

Si bien permanecieron ajenos al nacionalismo de la época, no ignoraron ninguna de las manifestaciones estéticas que pudieran serles útiles; de ahí que uno de sus legados más importantes a las letras mexicanas, sea una escuela de rigor literario y una curiosidad universal por el arte nuevo. Reafirman el rompimiento con la tradición del artista bohemio -acción heredada por los Ateneístas-, que trabaja a base de inspiración, para en su lugar implantar un nuevo concepto del trabajo intelectual y artístico; para ellos, el trabajo de creación artística es un oficio disciplinado y autocrítico al que hay que dedicar tiempo, práctica. Creen en la dilucidación, en el análisis, en el rigor, elementos que habrán de influir en las generaciones posteriores, como la de Taller Poético.

#### REPERCUSIONES

En efecto, heredera de la tradición abierta por los Contem

poráneos fue la revista de poesía aparecida hacia 1936, Taller poético. Sus miembros fundadores: Octavio Paz, Efraín Huerta, Alberto Quintero Alvarez y Rafael Solana, consideraron a la revista como el taller en que se trabaja para hacer poesía.

Sin poderse sustraer al influjo del medio -eran los años - de intensa politización, del dominio del realismo social-, los miembros de Taller poético tuvieron una actitud de interés por los problemas sociales de manera particular. Se orientaron hacia la sociedad, hacia el hombre como participante de una realidad social, sin falsas propagandas políticas. Se consideró el poema como acto o afirmación vital y no solo como objeto o ejercicio de expresión. Los mismos elementos siguieron siendo válidos para el grupo de Taller (1938-1940), donde reaparecieron los antiguos miembros junto a prosistas nacionales y españoles, que enriquecen la revista.

El interés inicial en la poesía social y realista fue superada gracias a la lectura de las obras del grupo de Contemporáneos. Los de Taller siguieron en principio sus lineamientos, - en el sentido de utilizar las técnicas del lenguaje, predominantemente la imagen y la metáfora. Luego el cambio de temas y preocupaciones, antes regionales ahora universales, por ejemplo: la individualidad, la soledad o la angustia del hombre, - darán a la poesía de los años siguientes una base de donde partir.

Otro grupo que siguió de cerca la tradición de los Contemporáneos aunque no en la poesía sino en el teatro, fue el del teatro Orientación (1932). Impulsado y dirigido por Celestino Gorostiza, anterior colaborador del Ulises, el teatro Orientación se encargó de difundir el teatro de Vanguardia, experimental, como lo había hecho el teatro Ulises. Se preocuparon por montar obras universales, compatible con el hombre y las verdades de su tiempo, bajo el apoyo de Xavier Villaurrutia -- que aquí estrenó sus primeras composiciones dramáticas.

Como ya lo había apuntado el Teatro Ulises, se daba preferencia a las obras europeas y a las norteamericanas, las cuales empiezan a gustar más que las primeras. Precisamente, a través del Orientación y proveniente de los Estados Unidos, -- llegaron a México nuevas técnicas y teorías teatrales dados por Stanislawsky, Baleslausky y Turrov. La sencillez, la humanidad, el realismo y la perfección técnica fueron los elementos dados por los Contemporáneos al teatro, que el Orientación y el teatro experimental en general, siguieron.

De manera más amplia, la importancia e influencia de esta generación, precoz e ingeniosa, curiosa, desilusionada e intelectual, afanosa y escéptica, que pone en duda todos los valores cuando más se cree en ellos, ha sido amplia y decisiva en las generaciones posteriores, especialmente <sup>en</sup> la de los años ---



cincuentas, no solo en cuanto a su desarrollo intelectual se refiere sino también a un estilo de entender y vivir la cultura. Sus posturas apolíticas, sus ideas esteticistas del arte por el arte, su independencia intelectual de cualquier ideología, su gusto por las nuevas corrientes y técnicas artísticas, su profesionalismo, su cultura universal y su carácter crítico, son algunos de los elementos del trabajo de los Contemporáneos que serán tomados en cuenta con mayor asiduidad.

Los Contemporáneos fueron, pues, la única opción cultural durante aproximadamente treinta años; sin embargo, pocos comprendieron y valoraron sus afanes, por el contrario, siempre tuvieron que trabajar en un clima hostil, a la defensiva o en silencio. Fue necesario que pasaran varios años para que se apreciara debidamente sus trabajos.

#### IV. CONCLUSIONES.

El nacionalismo mexicano como conjunto de ideas y sentimientos relativos a la nación ha tenido un largo proceso. Iniciado - por lo menos desde el siglo pasado, no fue sino hasta la primera mitad de este siglo que alcanzó su culminación, pero también su decadencia.

Fue la Revolución la que posibilitó el florecimiento del nacionalismo al estimular el descubrimiento de una realidad nacional marcada por la miseria, la ignorancia y la injusta repartición de la riqueza -desde luego entre otras cosas-. Pero al mismo tiempo, la Revolución ofreció las posibilidades no sólo de mejorar, sino de construir una realidad más equitativa; siempre y cuando los esfuerzos conciliadores emprendidos por el estado revolucionario tuvieran éxito. Tales esfuerzos se encaminaron a lograr la tan ansiada unidad nacional, indispensable para la reconstrucción del país como a la estabilidad política y al control del poder, preocupaciones fundamentales de los gobiernos revolucionarios.

Para lograr la unidad, se utilizó todo aquello que representara una ayuda al proyecto rector, siendo el nacionalismo el mejor auxiliar, máxime que la Revolución también había permitido el replanteamiento de la mexicanidad, de buscar y definir sus raíces.

Etnológicamente la Revolución fortaleció la identificación de las esencias nacionales con lo indígena y este con lo popular y lo revolucionario; es decir que de los diferentes influjos que han operado en la formación de la nacionalidad mexicana, se pensaba en ese momento, que lo más característico era el influjo - indígena; de ahí que lo mexicano, lo nacional se identifique con lo indígena, lo prehispánico y lo folclórico.

Pronto el indigenismo como la propia Revolución en un momento dado, se consideraron parte esencial del nacionalismo, incluso fueron equivalentes por algún tiempo; proclamarse revolucionario en el sentido de participar de los ideales emanados de la Revolución era ser nacionalista, como lo era también el que trabajaba por rescatar el pasado indígena.

Con los años y los cambios político-económicos el nacionalismo también cambió; la mayoría de las veces se ajustó a las necesidades de la administración en turno y tuvo el significado que esa administración quiso darle de acuerdo a sus intereses.

De esta manera aquellos que pretendieron sacar adelante al país, utilizaron al nacionalismo como un instrumento ideológico que legitimizaría e influiría en la organización social; puesto que el nacionalismo tiene entre sus particularidades una eficiencia histórica: coadyuva a los procesos sociales, cumpliendo así una función vital para pasar de la barbarie a la terea civilizadora, como fue el caso de la proyectada reconstrucción nacional.

La Revolución, pues, habría de proporcionar al estado los elementos necesarios para implementar una política nacionalista extensiva a toda actividad. En la economía por ejemplo, -- los gobiernos revolucionarios sostendrían, entre otras cosas y al menos en un plano ideológico, una economía propia, autónoma, dirigida y actuada por mexicanos, en donde era perfectamente válida la intromisión del estado en todas las ramas y en cada uno de los instantes de la vida económica nacional.

Pero de todas las actividades nacionales fue en la cultura donde el nacionalismo se manifestó con mayor fuerza, convirtiéndose en el mejor aliado del estado para lograr sus fines -- búsqueda de la estabilidad política, afianzamiento del poder, lograr la cohesión social o la unidad para amortiguar los choques entre los diversos grupos; pese a la indefinición de un programa cultural la mayoría de las veces, pues sólo la administración obregonista y cardenista lo hicieron. De cualquier manera, el estado adoptó oficialmente el nacionalismo como base de su política cultural.

La primera etapa del nacionalismo cultural, estuvo caracterizado por un aliento apasionado, romántico e idealista que -- cundió incluso hasta en los mismos círculos oficiales. Un núcleo de artistas e intelectuales pensaron que una vez detecta-

dos los problemas -descubiertos por la Revolución- podían resolverse positivamente. Para hacerlo, se emplearía el trabajo, la educación y la cultura, pues se creía que ayudarían de manera fundamental en la solución de numerosos problemas nacionales existentes por siglos, es decir, ofrecían un cambio cualitativo a todo el país.

Fue uno de estos intelectuales quien, por su acción política dio la oportunidad de poner en práctica tales deseos: José Vasconcelos, principal promotor de la educación y la cultura.- A través de la S.E.P. quiso salvar a los niños, educar a los jóvenes, redimir a los indios y defender una cultura generosa y enaltecedora de todos los hombres; aspiraciones que lo condujeron a organizar por primera vez, la educación en México. -- Fue también Vasconcelos quien permitió a los artistas participar en la tarea reestructuradora del México posrevolucionario, - al haber previsto la incorporación del arte a los distintos niveles de la realidad nacional, de modo que su influencia fuera general y cohesiva. Por ello se incluyó al artista en los programas de enseñanza, en el departamento editorial, en las misiones culturales y en general en el programa artístico que -- comprendía fundamentalmente el muralismo.

Tal programa se basaría temáticamente en un nacionalismo - Revolucionario y en la recuperación de formas populares. La política de Obregón que en principio se apoyó en las masas, propi-

ció que ese sector apareciera representado lo mismo en la pintura que en la literatura, el teatro o la danza; el arte de ese momento respondería así a las necesidades de la ideología surgida con el movimiento revolucionario. Al mismo tiempo, es te movimiento se convertiría en la fuente inagotable de toda actividad artística.

Con el presidente Calles, la situación de la cultura y la educación varió. Los problemas económicos, políticos y sociales acapararon no sólo la atención del estado, sino buena parte del presupuesto federal <sup>que</sup> destinado a tales áreas, reduciéndose la actividad educacional y cultural. A pesar de ello, siguió apoyándose a la educación, sobre todo rural y la de capacitación técnica; y abandonándose la idea vasconceliana de una educación extensiva y elemental por una capacitación superior definida.

La actividad cultural continuó recibiendo del estado el fi nanciamiento total, que como el de la educación, se redujo; máxime que los artistas se empeñaron en continuar manifestando sus ideas políticas -generalmente de izquierda- y sus críticas al gobierno a través de sus trabajos. El estado intentó disuadirlos con tan poco éxito que optó por suspender el apoyo dado a los artistas, cerrándoles las fuentes de trabajo, salvo si se ajustaban a sus deseos. Esto afectó a todo el medio artístico como era de esperarse, reduciendo sus actividades.

Más tarde, durante el maximato, la gestión educativa oficial fue poco fructífera y lo mismo puede decirse del fomento de las artes. La dualidad del poder supremo, la debilidad de los presidentes, su fácil remoción, la inquietud política, la radicalización de la derecha y desde luego la crisis económica nacional y mundial, mantenían al país y al estado en una situación convulsa. El quehacer artístico que tan frecuentemente iba de la mano de la actividad política sufrió entonces graves represiones. Por ejemplo, en 1929, cuando el Partido Nacional Revolucionario postulaba a su primer candidato, sobrevino el éxodo de los muralistas disidentes que, como Orozco, Charlot y Xavier Guerrero, a causa de su actividad crítica e "Indisciplinada", ya no recibían ningún contrato oficial. Era la época en que El Machete salió de la circulación y en que al Partido Comunista se le condenó a la clandestinidad. Pero no sólo a la izquierda se le reprimió, también a todos aquellos que participaron en la campaña vasconcelista, como fue el caso de Los Contemporáneos.

La situación comienza a cambiar a finales del maximato. El artista comenzará a comprometer el arte con su línea política. Una vez que Cárdenas toma el poder, el artista estará francamente politizado, identificándose con la izquierda de la cual parecía ser el presidente. Es entonces que el ideal de una cultura popular al servicio del pueblo formará parte de -

un compromiso político definitivo.

En torno al núcleo fundamental del nacionalismo económico impulsado por Cárdenas, la intelectualidad progresista desplegó con entusiasmo revolucionario, múltiples acciones nacionalistas en pro de los oprimidos y los explotados en el campo y la industria, además de solidarizarse con otros pueblos que luchaban por la libertad y la democracia ante el surgimiento y extensión del fascismo por Europa. Tal situación polarizará actitudes, obligando a los artistas a internacionalizarse.

Como consecuencia de las presiones internacionales acrecentadas por el apoyo concreto a la España Republicana y por la expropiación petrolera, y como consecuencia también, de la reacia defensa de la soberanía nacional sostenida por el presidente Cárdenas y sus colaboradores progresistas, los sectores intelectuales reconocieron cada vez más al estado como instrumento del nacionalismo y como el líder del movimiento liberador.

En la década de los cuarentas, el nacionalismo cultural -- continuó siendo hegemónico, pero perdió rápidamente el sentido político izquierdista que tuvo en el cardenismo, envuelto -- como estaba el artista en los problemas mundiales. El propio estado invoca al nacionalismo como la medida justa para lograr la unidad nacional, necesaria ante la situación de guerra. La retórica nacionalista-antifascista oficial actuó también para



sacrificar las demandas de las clases trabajadoras.

A partir de este momento se hace no ya necesario, sino imprescindible, preservar el poder basado en una unidad perfecta, donde no existirá el más mínimo espacio para la discusión; así como el manejo de un pasado histórico, ahora mítico, de la --- afirmación de valores propios de una cultura nacional. Tal necesidad se colmará con el apoyo, sin reservas por parte del estado, al nacionalismo artístico, único camino oficial de expresión, con un lenguaje cuya retórica nacionalista no rebasará el círculo limitado de las palabras. Sin embargo, el deseo de continuar en el nacionalismo cultural, entrañaba un proceso de degenerativo, paulatinamente desarrollado a lo largo de la década, que desembocará a finales de la administración alemanista en una demagogia sin precedente, donde habrán de atenuarse o -comercializarse, los temas y formas nacionalistas.

Como puede verse, existe una estrecha relación entre el estado y el quehacer artístico, principalmente por ser aquel, - el mecenas y promotor principal de este trabajo. Esta rela---ción dio por resultado un control significativo del estado sobre el arte; al mismo tiempo que le hizo ser partícipe de sus cambios y ajustes político-administrativos; de ahí que el proceso artístico nacionalista pueda ser comprendido a partir de razones ajenas a su propio desarrollo.

En cuanto a los artistas, el deseo de estos de plasmar --- fuera por medio del pincel, la pluma, el baile, la melodía o la representación- lo que en ese momento se ve, con la conciencia de que debe de existir una vinculación entre el arte y el proceso histórico, los condujo a aprender a valorar el desarrollo histórico nacional y a intentar hallar un lenguaje artístico donde resumiera, en forma y contenido, todas esas vivencias, escogiéndose inicialmente a la pintura mural y al grabado como los vehículos idóneos para comunicar la esencia de México.

La capacidad crítica e ideas de estos artistas -sobre todo de los plásticos- los llevó a agruparse en asociaciones e incluso sindicatos, delimitando así su postura artístico-política-revolucionaria, realizándose con ello uno de los esfuerzos artísticos más importantes por estructurar un arte comprometido. El muralismo y la Escuela Mexicana de pintura por ejemplo, representaron la satisfacción de una cultura nacional en su -- contenido político e ideológico. Desde el punto de vista formal, significaban la nueva actitud de autorreflexión en lo propio, de donde tomaban su raíz.

Pero más allá de la particular postura política de los artistas, muchas veces antagónicas, hubo un lazo de unión entre todos ellos: los ideales nacionalistas, mismos que determinaron su trabajo. El artista pretendía llevar el arte a la vida, pero llevarlo lo mismo como afición que como profesión o como

quehacer práctico de tipo artesanal. A ello se sumaba además, el empeño de recuperar y preservar las tradiciones, las costumbres y los paisajes, que según el artista, conformaban la identidad nacional. Su participación política se tradujo pues, en acciones prácticas conectadas directamente con su profesión artística, pero no los llevó necesariamente a vincularse con una militancia política de partido. De esta manera, la voluntad de incorporar el arte a la lucha política partió de un principio esencialmente nacionalista en tanto perseguía que se cumpliera las promesas de los planes revolucionarios.

El nacionalismo como tendencia artística encontró en las artes plásticas -pintura y grabado sobre todo-, la literatura, el cine, la danza, la música y el teatro, a sus mejores exponentes y en el realismo a su lenguaje.

En efecto, muchas de las grandes creaciones artísticas de México se dieron al amparo del nacionalismo, manifestado preponderantemente a través de los temas y en ocasiones en el uso de instrumentos o técnicas populares. Temas nacionalistas podrían ser lo mismo el paisaje que el indio, la historia prehispánica que las luchas del obrero; sin embargo fue la Revolución la imagen frecuente de la pintura, la narrativa, el cine, la danza, el teatro e incluso de algo tan abstracto como puede ser la música. A través de la Revolución el artista recupera algunos aspectos de México y de sus habitantes. Aparece así -

la vida de provincia, del campo, de las ciudades; el hombre me  
xicano -incluyendo al indígena- es descubierto para aparecer -  
como el personaje principal en el arte. Se le ve y se le plag  
ma por primera vez tal y como es: su fisonomía, su piel, su --  
rostro ganan importancia; así se les glorifica. El héroe de -  
ayer de apariencia angelical o europea, será a partir de la Re  
volución, el de rasgos recios, duros, marcadamente mestizos o  
indígenas. También se harán palpables los sentimientos del me  
xicano, sus deseos y odios, su manera de amar, pensar, luchar  
y morir. A través de los personajes de Azuela, Guzmán, Oroz--  
co, Rivera, De Fuentes, del "Indio" Fernández o de Usigli, se  
reflejará el carácter y la figura del mexicano; por sus labios  
habrán de expresarse los ideales de igualdad, justicia y liber  
tad emanados de la Revolución.

Y para no equivocarse, el artista recurrirá al realismo co  
mo forma de expresión, para ganar verosimilitud. Pero el rea-  
lismo se convirtió al paso de los años, en un realismo folcló-  
rico, utilizado como factor afirmador de una identidad estereo  
tipada que fue alentada y patrocinada como la escuela artísti-  
ca oficial; pues se hizo necesario mantener la imagen de Méxi-  
co a través de las diversas manifestaciones artísticas, aún --  
cuando fuera una imagen falseada.

La hegemonía del nacionalismo no impidió la creación ar--  
tística ajena a tal sentimiento, aunque si la marginó oficial-

mente del proceso de reconstrucción nacional en tanto se fundamentaba en modernas corrientes, escuelas e ideas europeas y sajonas.

Efectivamente, esta creación artística vanguardista, estuvo sostenida a lo largo de los años por artistas independientes y solitarios la mayoría de las veces, y por pequeños grupos generalmente de breve vida. Todos ellos se desarrollaron artísticamente al margen de cualquier ayuda pública, dado que no se plegaron al nacionalismo oficial; acción que les valió - numerosas agresiones por lo que se consideró su europeísmo descastado.

Lo cierto es que estos artistas consideraron al nacionalismo como una forma de sentir íntima y personal, que no tenían - por qué manifestar - en sus creaciones como si fuera el objetivo vital del arte; por el contrario, lucharon porque la creación artística se mantuviera al margen de este sentimiento que también compartieron, pero de otra manera. Ellos eran nacionalistas en tanto deseaban cambiar y crear un México nuevo - como la mayoría-, pero con una visión cosmopolita; para que México participara del movimiento mundial.

Así lo entendieron un grupo de intelectuales reunidos en - los veintes, que por su vanguardismo y cosmopolitismo hubieron de constituirse en la única alternativa verdadera dentro del -

nacionalismo, me refiero a Los Contemporáneos.

Continuadores de la generación del Ateneo, Los Contemporáneos afirmaron su propio planteamiento cultural -en algunos momentos un franco desafío en su gusto y curiosidad por las corrientes vanguardistas europeas y norteamericanas, por estar en contra de un arte comprometido que no fuere el de su propia excelencia, por sus logros de separar el arte de la ideología, por su esteticismo, en fin, por su manera de entender y practicar la cultura.

La creación artística para Los Contemporáneos obedecía a una rigurosa disciplina y a una actitud de autocrítica. Además afirmaban que el arte no debía de estar preocupado con el contenido, al que debe <sup>se</sup> ignorar sin importar si es o no artístico: ya que el arte debe ser ajeno a lo que es ajeno al arte.

Bajo estas ideas, Los Contemporáneos escriben innumerables ensayos, -renovando al género- narraciones, teatro y sobre todo poesía. Lectores infatigables de la poesía europea y norteamericana vanguardistas, traductores de éstas y asimiladores de formas e ideas, heredaron a las generaciones futuras un interés por tal poesía. En la propia obra de cada uno, sobre todo en los inicios se notan estas influencias, pues más adelante habrían de constuir una poesía muy personal, con lo cual habrán de vivificar la poesía, actualizándola mediante la asimilación

de las corrientes vanguardistas con sus problemáticas personales e íntimas.

Pero no sólo renovaron la poesía, también lo hicieron con el teatro. El conocimiento del teatro francés, sajón e hispano, les permitió, a través del Teatro Ulises, renovar el teatro mexicano como género, como espectáculo, como técnica de actuación y puesta en escena. En justicia habría que decir que su labor transformadora abarcó la cultura en general, pues el cine, las artes plásticas, la literatura y el teatro fueron algunas de las actividades artísticas más importantes en donde intervinieron Los Contemporáneos, ya como críticos -utilizando sus tres magníficas revistas, particularmente la última, de donde toman el nombre-, ya como creadores o promotores.

Sin embargo, toda esta labor de renovación cultural, fue poco comprendida en su momento y durante varios años, quizá porque a pesar de la sacudida educativa de Vasconcelos, México seguía siendo un país atrasado y en muchos aspectos inculto; por lo que Los Contemporáneos no podían ser comprendidos ni estimulados; por el contrario. Tuvieron que soportar innumerables críticas y agresiones sobre todo de los nacionalistas, por lo menos hasta los años cuarentas cuando comienzan a darse los primeros intentos por valorar su trabajo. Incluso hasta nuestros días subsisten las críticas desfavorables al grupo, atacándosele por su reaccionarismo sin ver lo que realmente tuvo

ron de revolucionarios.

Así pues, puede decirse que el nacionalismo ha sido un largo proceso iniciado, por lo menos desde el siglo XIV, pero que no es sino hasta la primera mitad de este siglo que alcanzó su etapa más brillante, al mismo tiempo que su decadencia.



## B I B L I O G R A F I A .

- Acevedo Escobedo, Antonio, Entre prensas anda el juego, México, Seminario de Cultura Mexicana, 1967, 156 p.
- Aridjis, Homero, Alf Chumacero, Ocatvio Paz, José Emilio Pacheco, slccs., nts., Poesía en movimiento. México 1915-1966, pról. Ocatvio Paz, México, Siglo Veintiuno, 1966, 476 p.
- Ayala Blanco, Jorge, Aventura del cine mexicano, México, Era, - 1963, 456 p., fts.
- Bonfil, Alicia O. de, La literatura cristera, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1970, 116 p., (Col. Serie Historia XXIII).
- Carballo, Emmanuel, pról., slccs., nts., Narrativa mexicana de hoy, Madrid, Alianza Editorial, 1969, 268 p., (Col. El libro de Bolsillo 221).
- Cardoza y Aragón, Luis, Pintura mexicana contemporánea, México Imprenta Universitaria, 1953, 312 p., ils.
- Castellanos, Pablo, El nacionalismo musical en México, México, - Seminario de Cultura Mexicana, 1969, 16 p.
- Castro Leal, Antonio, slccs., introd., pról., La novela de la Revolución Mexicana, 2 v., 6a. ed., México, Aguilar, 1965.
- Castro Leal, Antonio, La poesía mexicana moderna, México, Fondo de Cultura Económica, 1953, XL-53<sup>o</sup> p., (Col. Letras Mexicanas 12).

- Cortés Juárez, Ernesto, El grabado contemporáneo (1922-1950), México, Ediciones Mexicanas, 1951, 92 p.ils., (Enciclopedia Mexicana de Arte 12)
- Cosío Villedas, Daniel, Memorias, 2a.ed., México, Joaquín Mortiz, 1977, 320 p.,fts.
- Crespo de la Serna, Jorge J., "Circunstancia y evolución de las artes plásticas en México en el período de 1900-1950", México en el arte, No.10-11, México, 1950.
- Cuesta, Jorge, Poemas y ensayos. II. Ensayos I., pról., Luis Mario Schneider, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978, 256 p., (Col. Poemas y Ensayos).
- Chávez, Carlos, "El nacionalismo musical. Paralelo entre el arte popular y el no popular", Música. Revista mexicana, Nos. I, II y III, México, 1930.
- Dallal, Alberto, La danza contra la muerte, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, 172 p.,fts., (Col. Monografías de arte 2).
- Dauster, Frank, Brave historia lo la poesía mexicana, México, Ediciones de Andrea, 1956, 200 p., (Col. Manuales Studium 4).
- Dessau, Adalbert, La novela de la Revolución Mexicana, la.reim. trad., Juan José Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, 478 p. (Col. Popular 117).
- Farle, Peter G., Robert G. Mead Jr., Historia del ensayo Hispano-

americano, México, Ediciones de Andrea, 1973, 174 p.,  
(Col. Historia literaria de Hispanoamérica VI).

Faber M., Patricia, Transterrados y ciudadanos. Los republicanos españoles en México, trad., Ana Zagury, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, 230 p.

Fernández, Justino, Arte moderno y contemporáneo de México, pról., Manuel Toussaint, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones "Estéticas", 1952, 524 p., lms.

Fernández, Justino, "3 décadas de pintura mural en México", - México en el arte, No. 10-11, México, 1950

Fernández, Justino, La pintura moderna mexicana, México, Formaca, 1964, 214 p., lms., (Col. Formaca 6).

Forster, Berlín, Los contemporáneos 1920-1932, México, Ediciones Andrea, 1964, 146 p., (Col. Studium 46).

Frost, Elsa Cecilie, Carlos Monsiváis, et. al., Características de la cultura nacional, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales 1969, 92 p.

García Riera, Emilio, Historia documental del cine mexicano, 9<sup>o</sup> v. México, Era, 1969.

García Riera, Emilio, "Medio siglo de cine mexicano", Artes de México, No. 31, México, 1960

- González Casanova, Enrique, "Reseña de la poesía mexicana del siglo XX", México en el arte, No. 10-11, México, 1950.
- González, Luis, Los artifices del cardenismo, México, El Colegio de México, 1979, 274 p.,ils.,(Historia de la Revolución Mexicana t.14).
- González, Luis, Los días del presidente Cárdenas, México, El - Colegio de México, 1981, 382 p.,ils.,(Historia de la - Revolución Mexicana t.15).
- González Matute, Laura, Escuelas al aire libre y Centros populares de pintura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, 170 p.,(Tesis para optar por el título de Lic. en Historia).
- Gorostiza, Celestino, "Apuntes para una historia del teatro experimental", México en el arte, No.10-11, México, 1950.
- Historia de México, v.10, México, Salvat, 1974, 338 p.,ils.,fts.
- Historia general de México, v. 4, 2a.ed.,México, El Colegio de México, 1977, 506 p.
- Frauze, Enrique, Consejos culturales de la Revolución Mexicana, México, Siglo Veintiuno, 1976, 332 p.,fts.
- Leiva, Raúl, Imagen de la poesía mexicana contemporánea, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Literarios, 1959, 374 p.
- Iana Arroyo, Antonio, Panorama de las artes plásticas 1910-1960.

Una interpretación social, México, s.e., 1962, 47 p.

Magaña Esquivel, Antonio, "El teatro y la Revolución", Cuadernos de Bellas Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes Año I, No.4, México, Noviembre, 1960.

Magaña Esquivel, Antonio, Medio siglo de teatro mexicano (1900-1961), México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Literatura, 1964, 180 p.

Magaña Esquivel, Antonio, slccs., nts., pról., Teatro mexicano - del siglo XX, v.2, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, XXXVI-512 p., (Col. Letras Mexicanas 26).

Malmström, Dan, Introducción a la música mexicana del siglo XX, trad., Juan José Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica, 1977, 254 p., lms., (Breviarios 263).

María y Campos, Armando de, "El teatro mexicano entre dos siglos", Artes de México, No. 123, México, 1969.

Martínez Aruayo, Lilia, "Los Contemporáneos eran de carne y hueso: Entrevista con Elías Mandino", La semana de Bellas Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, No.60, México, 24 de enero, 1979, p.2-4.

Martínez, José Luis, slccs., introd., nts., El ensayo mexicano moderno, 2a.ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1971, 660 p., (Col. Letras Mexicanas 40).

Mayer-Serra, Otto, Panorama de la música mexicana desde la independencia hasta la actualidad, México, El Colegio de

México, 1941, 200 p.

Medin, Tzvi, Ideología y praxis política de Lázaro Cárdenas, -  
5a.ed., Siglo Veintiuno, 1979, 238 p.

México cincuenta años de Revolución. La cultura, v.4, México,  
Fondo de Cultura Económica, 1962, 636 p.

Millán, María del Carmen, "La generación del Ateneo y el ensayo  
mexicano", Nueva revista de filología hispánica,

Millán, María del Carmen, Literatura mexicana, 10 ed., México,  
Esfinge, 1990, 340 p.

Monroy Huitrón, Guadalupe, Política educativa de la "evolución  
1910-1940", México, Secretaría de Educación Pública,  
1975, 176 p., (Col. Sep-setentas 203).

Monsiváis Carlos, introd., silec., nts., Poesía mexicana II. 1915  
1979, México, Promexa, 1979, XLII-528 p., (Col. Clásicos  
de la Literatura mexicana).

Monterde, Francisco, silec., nta., pról., Teatro mexicano del si-  
glo XX, v.1, México, Fondo de Cultura Económica, 1956,  
XXVIII-608 p., (Col. Letras Mexicanas 25)

Moyssén, Xavier, Ida Rodríguez Prampolini, et.al., Cuarenta si-  
glos de plástica mexicana. Arte moderno y contemporáneo,  
México, Herrero, 1971, 392 p., ils., fts., plns.

Novo, Salvador, "La metamorfosis de "Ulises", Artes de México,  
No.123, México, 1969.

- Ocampo Alfaro, Aurora M., Literatura mexicana contemporánea. Bibliografía crítica, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1965, 330p.
- Grozco, José Clemente, Autobiografía, Mexico, Era, 1970, 126 p. ils., (Col. Imágenes).
- Palavicini, Félix F., coord., México historia de su evolución - constructiva, y. III-IV, México, Distribuidora Editorial "Libro", 1945, 476 p.
- Paz, Octavio, El laberinto de la soledad, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, 196 p., (Col. Popular 107).
- Ramos, Samuel, El perfil del hombre y la cultura en México, 9a. ed., México, Espasa Calpe, 1960, 146 p., (Col. Austral - 1080).
- Las revistas literarias de México, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964, 212 p.
- Rodríguez Lozano, Manuel, Pensamiento y pintura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1960, 390 p.
- Rojas González, Francisco, "Por la ruta del cuento mexicano", México en el arte, No. 10-11, México, 1950.
- Suárez S., Orlando, Inventario del muralismo mexicano. (Siglo VII a. de C.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972, 412 p.
- Tibol, Raquel, David Alfaro Siqueiros, México, Empresas Edito-

riales, 1969, 323 p.

Torres Ramírez, Blanca, México en la Segunda guerra mundial, México, El Colegio de México, 1979, 320 p., ils., tble., (Historia de la Revolución Mexicana t.19).

Turner, Frederick C., La dinámica del nacionalismo mexicano, - trad., Guillermo Goya Nicolau, México, Grijalbo, 1971, - 406 p.

Vasconcelos, José, Ulises criollo, pról., Felipe Garcia Beraza, México, Promexa, 1979, XXIV-372 p., (Col. Clásicos de la Literatura mexicana).

Vázquez de Knauth, Josefina, Nacionalismo y educación en México, 2a.ed., México, El Colegio de México, 1975, VIII-332 p.

Villaurrutia, Xavier, Obras. Poesía. Teatro. Prosas varias. Críticas, pról., Alí Chumacero, recopil., Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider, biblióg., Luis Mario Schneider, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, - LXXII-1095 p.

Villoro, Luis, "La cultura mexicana de 1910-1960", Historia mexicana, El Colegio de México, México, octubre-diciembre 1960.



## INDICE

AGRADECIMIENTOS.....	2
INTRODUCCION.....	3
I. LA CULTURA NACIONALISTA.....	9
Vasconcelos y el impulso inicial.....	12
Cárdenas y el realismo social.....	25
El nacionalismo en los cuarentas.....	29
II. EL NACIONALISMO EN LAS ARTES.....	35
Artes plásticas.....	36
Literatura.....	60
Danza.....	92
Música.....	100
Teatro.....	110
Cine.....	118
III. LOS CONTEMPORANEOS COMO ALTERNATIVA CULTURAL DENTRO DEL NACIONALISMO.....	126
Empresas culturales.....	128
La poesía.....	145

Repercusiones.....	150
IV. CONCLUSIONES.....	154
BIBLIOGRAFIA.....	169