

EL ATENEO Y LA MAFIA DOS FORMAS DE CULTURA MEXICANA

1. Probablemente la tendencia más notoria de la cultura mexicana contemporánea, o sea la que se ha producido más o menos en los últimos diez años, ha consistido en lograr la autonomía en su propio campo. Con ello ha logrado acentuar cada vez más su carácter moderno, pues en buena medida el desarrollo de la cultura moderna se ha caracterizado por su liberación de las instancias determinantes de la religión, la política y la economía. El arte, la filosofía y las ciencias han buscado su legitimidad en valores emanados de su propio campo y no de las esferas dominantes de la sociedad. Mucho de lo que se ha llamado heroísmo intelectual ha consistido en actos que buscaban la autonomía cultural, como la rebelión de Galileo frente a la Iglesia y, en el otro extremo del tiempo, la de los escritores soviéticos frente a las exigencias político económicas de su gobierno. La lucha por la autonomía cultural ha abarcado desde la rebelión contra la Inquisición y el Índice hasta la lucha contra la censura estatal ejercida a través del correo o de oficinas específicamente dedicadas a ello. Y esto parece acentuarse cada vez más a medida que el hombre de cultura se encuentra presionado por una sociedad crecientemente organizada que lo mismo puede impedirle el acceso a los medios de difusión que cohecharlo con jugosas subvenciones repartidas en función de intereses extraculturales.

En México, la cultura se liberó de las determinaciones religiosas a lo largo del siglo XIX, al mismo paso de la revolución de Reforma. Así como la Iglesia perdió su carácter coercitivo sobre el Estado, también lo perdió sobre la cultura, la cual pudo al fin mantener relaciones libres con los problemas religiosos. Sin embargo, las instancias político económicas han sustituido a las religiosas y por ello lo típico de los fenómenos culturales en México se define en el presente siglo por el carácter de las relaciones de los mismos con el Estado (que sigue constituyéndose al mismo tiempo en el factor económico más poderoso de la nación). La posición que ocupan las preocupaciones políticas en el campo cultural va definiendo las etapas de la cultura superior en México.

Ahora bien, la finalidad última de la política nacional, especialmente a partir de la Revolución de 1910, ha sido la integración de la nacionalidad mexicana. Porque la Revolución fue un movimiento encaminado a emancipar a la nación de lo que algunos historiadores y sociólogos sudamericanos han llamado

la Segunda Conquista, esto es, la irrupción en el último cuarto del siglo XIX del capital y las fuerzas políticas de las grandes potencias europeas y de los Estados Unidos, en el vacío producido por la desintegración del Imperio Español. Irrupción que se caracterizó por una alianza de dichas fuerzas con las oligarquías ciudadanas liberales y con las clases terratenientes semif feudales de la América Latina.

Contra esta segunda colonia, los latinoamericanos que no se han resignado a ella, han opuesto una política y una idea de la nacionalidad que funciona también económica y culturalmente. Por eso, en México, donde esa lucha es muy patente, el tema céntrico de la cultura ha sido el del nacionalismo, sus diversas imágenes y conceptos, o bien su rechazo definitivo. En consecuencia, se puede decir que en el siglo XX mexicano se han desarrollado dos etapas culturales definidas nítidamente: el nacionalismo y el antinacionalismo.

La cultura mexicana contemporánea, la de los diez últimos años, o cuando menos muchos de sus cultivadores más destacados y de más fama, han identificado la búsqueda de la autonomía cultural con el rechazo del nacionalismo y con el advenimiento a la validez universal de sus obras; términos que no necesariamente se implican los unos a los otros, pero aquí aparecen ligados en virtud de que se trata de un proceso cultural cuya originalidad estriba en no querer ser nacionalista. Al menos eso es lo que declaran figuras como Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis, Juan García Ponce en Literatura, José Luis Cuevas en pintura y hasta Luis Villoro, Alejandro Rossi y Fernando Salmerón en filosofía, sin que esta enumeración sea en modo alguno exhaustiva.

Muchos de ellos reconocen, especialmente literatos y pintores, sus antecedentes más próximos en esta actitud antinacionalista a la generación de Contemporáneos —Novo, Villaurrutia, Pellicer, Cuesta, Gorostiza, Owen—, a Rufino Tamayo como figura excluida del muralismo revolucionario, y a Octavio Paz con quien todos reconocen tener una gran deuda, por su temprano reconocimiento de la obra de Tamayo y por su poesía reacia a encasillarse en cánones nacionalistas. Recientemente, el propio Tamayo ha vuelto a fijar su posición con motivo de los reiterados homenajes que se le han rendido, y nuevamente ha vuelto a identificar antinacionalismo con universalismo: "Hace ya medio siglo, ha declarado Tamayo, y como consecuencia

de nuestra revolución armada, se hizo urgente el afianzamiento de nuestra personalidad, como pueblo con características propias bien definidas" pero esta tendencia lógica y comprensible "dio origen a un nacionalismo extremado, que para nuestro infortunio, tiene todavía fuerte raigambre entre nosotros. ¡Es bueno ser mexicano! ¡Como México no hay dos!, así como otras muchas sentencias más, con igual intolerancia son el timón que guía nuestro destino". Pero la Segunda Guerra cambió la situación y dio lugar a un mundo nuevo, "se habla con persistencia de la universalidad, y parece que todas las actitudes se encaminan hacia ella. En otras palabras, se piensa que lo justo es ser ciudadano del mundo y no de una determinada región amurallada, y las nuevas generaciones que tuvieron la fortuna de nacer dentro de esta gran revolución ideológica y por lo tanto carecen totalmente de todos los complejos que a nosotros nos impidieron tener una visión más amplia de la realidad, nos están dando la pauta de lo que debe y ha de ser el mundo. Unidad. Concurrencia de todas las partes en un sólo propósito. Universalidad", México no debe quedarse atrás en este espíritu de universalidad y debe escuchar la voz de sus jóvenes sin complejos. "Yo por mi parte, agrega, me siento satisfecho de haber sido uno de los precursores de la formación de este nuevo mundo, del que México debe ser digno participante."¹

Por su parte, José Emilio Pacheco, refiriéndose a la labor nacionalista en diferentes campos de la cultura procura separar los valores intrínsecos de cada obra de la dosis de nacionalismo que las mismas pudieran contener: "Qué sobrevivió a la 'tempestad' de 1930? La poesía de los 'contemporáneos', los cuadros de Rufino Tamayo . . . Y si quedaron muchas obras de Orozco, algunas de Rivera y Siqueiros, ciertos libros de Héctor Pérez Martínez y Ermilo Abreu Gómez, fue por ser buena pintura o buena literatura, no por nacionalista, afrancesada o apochada."²

El Comité de Dirección de la Revista Crítica, la más reciente publicación filosófica, integrado por Alejandro Rossi, Fernando Salmerón y Luis Villoro, también defiende la autonomía de la filosofía en relación a diversas formas espúreas de la misma y a las pretensiones de una ya terminada filosofía de lo mexicano. En los trabajos filosóficos más recientes, dice, hay

una creciente prevención "a no confundir la investigación filosófica con las reflexiones —más o menos literarias— acerca de las características culturales o antropológicas de nuestros países".³

Pero en fin, vale la pena hacer notar que este rechazo del nacionalismo por diversos sectores de la cultura superior contrasta agudamente con el nacionalismo de la cultura popular y de la política educativa oficial. Lo cual, a nuestro parecer significa que la campaña nacionalista surgida de la cultura de la Revolución tuvo éxito y se ha extendido a extensas capas de la población mexicana, en tanto que la "inteligencia" considera ya rebasada esa etapa y ya colmada la necesidad del nacionalismo. Lo que entre otras cosas implica una honda ruptura entre la cultura superior y la cultura popular, ruptura de la cual sólo de vez en cuando cobra conciencia el intelectual al percatarse de que los supuestos de su lenguaje son completamente desconocidos para el pueblo. Y que contrasta con la actitud de los intelectuales de la Revolución que buscaron la comunicación con el pueblo e incluso la vía de la acción para lograr la realización de una cultura superior popular.

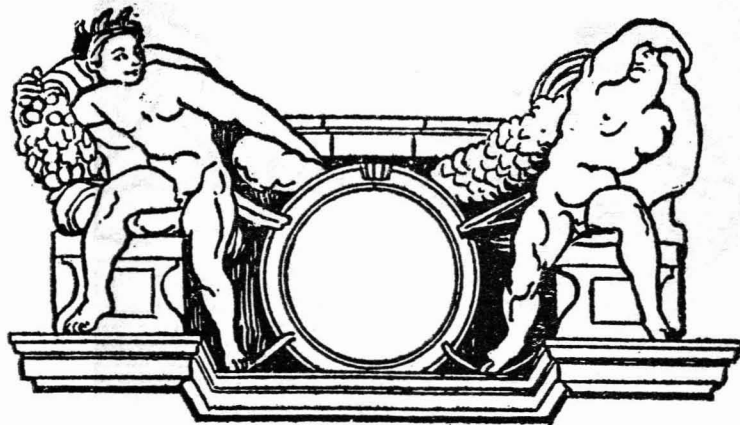
2. Sin embargo, para quien esté familiarizado, al menos medianamente, con las obras de la etapa que nos ocupa, notará en el rechazo del nacionalismo una cierta peculiaridad que puede llevar a mostrar qué tipo de nacionalismo es el que se rechaza. Uno de los ensayos de más éxito de Octavio Paz es *El Laberinto de la soledad*, penetrante análisis sobre el mexicano; la novela que dio fama a Carlos Fuentes fue *La región más transparente*, que resulta ser, en buena medida, la filosofía de lo mexicano hecha novela; también es innegable la fuerte influencia del folklore popular sobre una etapa muy importante de la obra de Tamayo; los libros que fincaron el prestigio de Luis Villoro fueron *Los grandes momentos del indigenismo en México* y *La revolución de independencia*, aportaciones básicas ambas a la filosofía de lo mexicano. Y así podrían nuevamente multiplicarse los ejemplos.

Con ello queremos decir que muchos de los que rechazan ahora el nacionalismo contribuyeron en otro tiempo a vigorizarlo y que su insistente negación por parte de las generaciones más jóvenes contribuyen a mantenerlo en una "tumba sin sosiego", como dice

¹ Revista de la Universidad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, abril de 1967, p. 33.

² José Emilio Pacheco en *Los narradores ante el público*, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1966, p. 257.

³ Presentación de *Crítica*, revista hispanoamericana de filosofía, México, enero de 1967, p. 2.



Pacheco. Así, de una manera u otra, está vivo, ya sea porque infortunadamente está en nuestras raíces, que tiene raigambre como afirma Tamayo, o porque tanta negación lo mantiene en vilo. De cualquier manera tal rechazo merece una explicación.

Lo que ocurre es que esta generación a que nos estamos refiriendo no encuentra ya el ambiente de lucha revolucionaria que caracterizó a las primeras décadas de este siglo, más bien se enfrenta a un régimen político estable, que sufrió su última sacudida hace más o menos 30 años, al dejar Lázaro Cárdenas el poder. Sin embargo, el gobierno mexicano actual hace uso constante de una retórica revolucionaria cuya vacuidad se hace patente al contrastarla con su efectivo carácter conservador. Conservador, hay que aclararlo, no de las reliquias porfiristas, sino de una situación emanada de la Revolución; situación que no resuelve, ni con mucho, algunos de los grandes problemas nacionales. De este modo, la retórica revolucionaria que funcionó contra el porfirismo, al mismo tiempo que no tiene ya enemigo al frente, soslaya una auténtica crítica a la situación actual.

Pero esto viene a cuento porque uno de los elementos más reiterados en esta retórica es el del nacionalismo, sólo que un nacionalismo normativo, acartonado y solemne. Un nacionalismo de ceremonia oficial, cristalizado muchas veces en monumentos de dudoso gusto realizados por epígonos de las grandes corrientes artísticas revolucionarias. Y justo es contra este nacionalismo obligatorio que va dirigida la rebelión de un sector de la inteligencia, el que se considera a sí mismo más avanzado. "El artista postrevolucionario, dice Carlos Fuentes, se identificó con cierto redescubrimiento de los mitos perdidos y, hasta la década de los cincuentas, su deber establecido era el de la vigilancia patriótica de las tradiciones locales y de la identidad nacional. Lo cual no significa que el movimiento nacionalista de la cultura en México fuese innecesario. Todos sabemos que significó un urgente reconocimiento de la tierra, el pueblo, los colores y los sonidos de México, escondidos o deformados por varios siglos de indiferencia, imitación o mutismo. El mito resucitó vengativamente, pero una vez que rindió sus frutos, entró en decadencia porque sólo era, al cabo, una etapa de nuestro desarrollo cultural y cuando quiso convertirse en norma *permanente* se volvió repetitivo y chovinista, parte del statu quo y puramente pintoresco. Flo-

reció como un autorreconocimiento; degeneró en autocaricatura."⁴

Carlos Monsiváis se declara partidario de un humor que destruya el hieratismo y la solemnidad que implica el nacionalismo revolucionario: "...es tiempo ya de otras cosas: de deshacernos de ese nacionalismo de peso muerto; de darle vida a un sentido internacional de nuestra literatura, hasta ahora reducida a un torpe *collage* de imitaciones y frases hechas; de olvidarnos un poco de nuestros manuales de historia y enterarnos ya de que el conflicto no consiste en oponer siempre un indígena museo de antropología a una siempre hispánica afrenta a la madre, ni en buscarle mita y mita de motivaciones al mestizaje, sino en elaborar una cultura a la que deje de preocuparle de dónde viene y empiece a interesarle a dónde va".⁵

Y Octavio Paz, refiriéndose al muralismo dice: "...poco a poco se transformó en una escuela de retórica pictórica, populista, pseudopatriótica y oficialista, que ha cubierto a la ciudad de México y a la provincia de murales y de esculturas verdaderamente abominables".⁶

¿Entonces qué es lo que se busca? En artes plásticas y en literatura, el desprendimiento de toda homogeneidad social o colectiva y el hallazgo de una visión personal y de un lenguaje subjetivo —hasta donde esto es posible—; la reivindicación de la experiencia personal sin intención socializante, evitando que la relación de esta experiencia se convierta en una crónica realista y subrayando más bien sus discordancias con el mundo de los hechos. Por eso los arquetipos en pintura son ahora Tamayo, Soriano, Cuevas o Coronel y en literatura Rulfo, Arreola, Paz y los argentinos que más han incursionado en esta dirección, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. La filosofía, por su parte, no sólo rechaza las antropologías culturales nacionalistas sino también concepciones totalistas del mundo o invenciones de universos más o menos literarios a la manera del pensamiento de Vasconcelos. Más bien quiere apegarse a un ideal de ciencia pura, desprovista de motivaciones extrafilosóficas y hasta metafísicas; y de allí el auge de la lógica y la aceptación del positivismo lógico en más de una de sus variantes.

En suma, se considera que la preocupación nacio-

⁴ Carlos Fuentes en *Los narradores ante el público*, p. 141.

⁵ Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 238.

⁶ Carlos Monsiváis: *Octavio Paz en diálogo*. Revista de la Universidad de México. Universidad Nacional Autónoma de México, noviembre de 1967. p. III.



nal corresponde a una problemática ya superada, a una forma de cultura necesaria, pero cuyos veneros ya se han agotado, cuyas finalidades han sido ya cumplidas y cuya imagen sólo se sostiene mediante una retórica vacía. Se quiere que la cultura superior encuentre sus movimientos en sí misma, se deshaga de todo color local y entre con paso seguro en la universalidad.

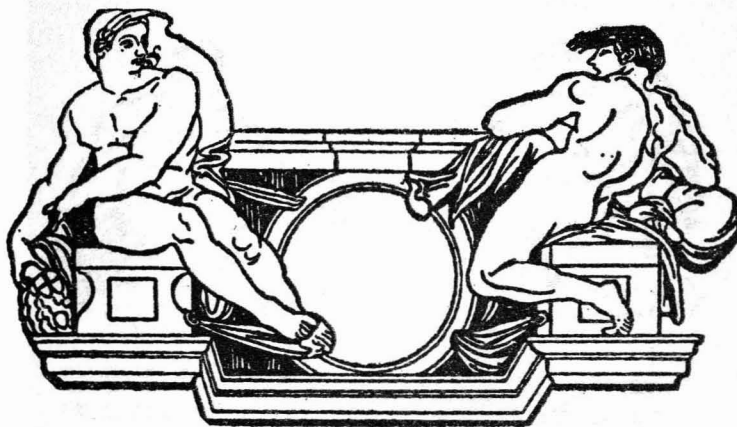
3. Algo muy diferente fue el nacionalismo de la cultura contemporánea de la Revolución, de esa etapa cultural que termina con el nacionalismo filosófico de los cincuentas, representado eminentemente por Samuel Ramos, Leopoldo Zea y el grupo Hiperión. Este movimiento que se manifestó en el muralismo de Diego Rivera, Orozco y Siqueiros, en la novelística de Azuela y Martín Luis Guzmán, en la poesía de López Velarde, en la gesta educativa de Vasconcelos, en el pensamiento del Ateneo de la Juventud, en la orientación arqueológica indigenista de Manuel Gamio y Alfonso Caso, etc., fue un impulso vivo, muy rico en manifestaciones, que surgió como una reacción contra el europeísmo porfirista.

El europeísmo porfiriano no constituía ciertamente nuestro ingreso al universalismo o internacionalismo cultural, era más bien el trasunto cultural de la entrega nacional a las grandes potencias europeas y a los Estados Unidos. Era trasunto de la segunda conquista. Este fenómeno ha sido bien estudiado en Sudamérica y planteado en sus términos justos. La cultura porfirista no consistió en otra cosa que en la europeización de las élites ciudadinas, un grupo no muy extenso de clase media, es decir, profesionistas, militares de alta graduación, burócratas de diferentes rangos y un núcleo muy pequeño de industriales y banqueros. Estos sectores fueron beneficiados, y algunas veces creados, por la penetración del capital internacional; de la estructura social de las metrópolis capitalistas copiaron sólo las formas exteriores, desde las modas y la arquitectura hasta la literatura y el arte, pero fueron incapaces de reproducir la estructura que hacía posible aquella exterioridad: no pudieron cultivar intensivamente las ciencias y la tecnología a pesar de haber asumido la filosofía positivista, y no desarrollaron la producción industrial en gran escala. O para decirlo más brevemente, esas élites consumieron como sus equivalentes metropolitanos, pero no produjeron como ellas. De allí que la cultura europea occidental, desprovista de su base científica y material, haya aparecido como un pastiche, como un pegote, o adherencia a realidades

sociales y políticas que poco o nada tenían que ver con esa cultura.

Frente a esta situación, el nacionalismo de la cultura revolucionaria constituyó un acto de sinceridad, de reconocimiento de nuestra situación real para revalorarla en unos casos y para superarla en otros. Sin embargo también es necesario aclarar que los mejores representantes de ese nacionalismo no se constituyeron en buscadores del color local sino que trataron sinceramente de insertar la cultura mexicana en la cultura universal. La cultura porfirista fue considerada, para usar una palabra de Alfonso Reyes, como una forma de descastamiento, que debía ser sustituida por verdaderas formas universales de cultura. Pintores como Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros no sólo reprodujeron las realidades populares, o como en el caso del primero, recogieron la tradición del arte prehispánico, sino que trataron de insertar la temática mexicana en la concepción marxista de la historia universal. La pintura de Rivera muestra ejemplarmente este intento de inserción de lo nacional en lo universal, reúne en una sola estructura influencias de la pintura renacentista italiana, de la pintura prehispánica, del folklore, con las ideas marxistas de la lucha de clases y del materialismo histórico. De la trascendencia universal o internacional de esta pintura pudo ser testigo, entre otros, León Trotsky, quien dijo: "en el campo de la pintura, la Revolución de Octubre ha encontrado su más grande intérprete, no en la URSS, sino en el lejano México; no entre los 'amigos' oficiales sino en la persona de un declarado 'enemigo del pueblo', que la Cuarta Internacional está orgullosa de contar entre sus miembros. Educado en las culturas artísticas de todos los pueblos, de todas las épocas, Diego Rivera ha permanecido mexicano en las más profundas fibras de su genio. Pero lo que lo inspiró en sus magníficos frescos, lo que lo elevó por encima de la tradición artística, en cierto sentido sobre el arte contemporáneo, sobre sí mismo, es el poderoso soplo de la revolución proletaria. Sin Octubre, su poder de penetración creadora en la épica del trabajo, opresión e insurrección, nunca habría alcanzado tal extensión y profundidad. ¿Deseáis contemplar con vuestros propios ojos, los móviles ocultos de la revolución social? Ved los frescos de Rivera. ¿Deseáis saber lo que es el arte revolucionario? Ved los frescos de Rivera".⁷ De

⁷ León Trotsky, *Literatura y revolución*. Jorge Álvarez, Editor. Buenos Aires, 1964, p. 203.



este modo un protagonista de uno de los más importantes acontecimientos históricos del siglo encontraba la expresión plástica del mismo en una pintura que la pasión antinacionalista ha declarado como obsoletamente folklorista y localista.

En el terreno del pensamiento también predominó el afán universalista. La tesis de la raza cósmica de Vasconcelos no tenía otro mensaje que el de incitar a los mexicanos e hispanoamericanos a romper los moldes nacionalistas de que hacían gala los imperialismos anglosajones, a quebrantar los intereses estrechos y asumir una actitud universalista que implicara una apertura del espíritu a los más altos intereses de todos los pueblos. "No empecé yo haciendo sistema porque creyese que los mexicanos necesitaban una expresión filisófica propia, declaró en 1932. Al contrario, he hecho filosofía para librarme del particularismo mexicano y de todos los demás particularismos; para hacerme hombre universal y, en consecuencia, filósofo."⁸

El mismo Alfonso Reyes a quien la pasión nacionalista lo acusó de no ocuparse de lo propio, tuvo siempre cuidado de precisar en qué manera la cultura nacional se encuentra articulada a la cultura general y cómo no se deben abandonar la una ni la otra. En muchos de sus trabajos se encuentra patente tal articulación; quizá uno de los más ejemplares sea el *Discurso por Virgilio* en el que la recordación del gran poeta latino le suscitaba inevitables referencias a la situación de la cultura nacional, desde el querer rescatar "el latín para las izquierdas", en virtud de que las humanidades clásicas habían sido dejadas por la cultura revolucionaria para el exclusivo culto de las clases conservadoras, hasta la comparación de la mística agraria de la Revolución con el cantar virgiliano a los pequeños labradores, a los modestos propietarios rústicos, al "campo poseído por el mismo que lo cultiva. Utopía de los filósofos, sueño del hombre libre",⁹ y no al gran hacendado que tiene más que casa de laboreo, museo y palacio de placer en mitad del campo, cuyo cantor no es Virgilio sino Varrón. Reyes reclama para sí el derecho de apropiarse la cultura clásica supuesta e implícita en la poesía de Virgilio, pero también de ofrecer a éste como mejor "sacrificio" algunas de sus "inquietudes nacionales". "Yo, dice sólo quise celebrar a Virgilio haciendo para él una tosca imagen

de mi barro." Frente a lo universal está lo particular, lo autóctono, pero "la autóctono... es, en nuestra América, un enorme yacimiento de materia prima, de objetos, formas, colores y sonidos, que necesitan ser incorporados y disueltos en el fluido de una cultura, a la que comuniquen su condimento de abigarrada y gustosa especiería".¹⁰ Nuestro mundo circundante constituye, pues, un caudal de materia prima que debe universalizarse al ser incorporado a la cultura. Ese y no otro debe ser el sentido de nuestro nacionalismo.

La crítica contemporánea al nacionalismo no puede referirse, por tanto, a la cultura emanada de la revolución, sino a sus epígonos que han estrechado su punto de vista en la forma que ya hemos descrito. Debe entonces matizarse la afirmación de Monsiváis: no debemos desinteresarnos del pasado, ni tampoco del pasado inmediato, porque sería renunciar inútilmente a un caudal de experiencia cultural que nos permite mirar desde otro nivel, superior desde luego, al punto de arranque y al apogeo mismo de la cultura revolucionaria.

4. Hemos dicho que la cultura mexicana de los últimos diez años ha buscado la autonomía de su propio territorio; esta autonomía que no puede ser más que relativa es, como lo afirma acertadamente Pierre Bourdieu¹¹ la condición de la aparición del intelectual autónomo que no conoce ni quiere conocer más restricciones que las exigencias constitutivas de su proyecto creador. En nuestro caso, la búsqueda de la autonomía ha cobrado el carácter de una lucha contra imperativos nacionalistas, pero ya hemos afirmado que la búsqueda de la autonomía y el rechazo del nacionalismo no implican el acceso a la universalidad. El haber dejado atrás el paisaje del maguey y el indio, como dice Fuentes, no proporciona carta de universalidad; los temas de la clase media, de la cual han surgido los jóvenes literatos, pintores y pensadores, pueden ser también localistas, tan llanos y cotidianos que no logren despertar interés y no alcancen los requisitos de la alta cultura.

Además, la búsqueda de la autonomía cultural puede cobrar un significado político según el contexto social en que se realicen las obras culturales. Nuevamente la actitud de los escritores soviéticos nos sirve de ejemplo: su lucha contra la censura, la búsqueda de

⁸ José Vasconcelos, *Ética*. M. Aguilar, Editor, Madrid, 1932, p. 26.

⁹ Alfonso Reyes, *Discurso por Virgilio*, en Universidad, política y pueblo. Universidad Nacional Autónoma de México, 1967, p. 63.

¹⁰ A. Reyes, *op. cit.* p. 49.

¹¹ Véase de Pierre Bourdieu, *Campo intelectual y proyecto creador*, en *Problemas del estructuralismo*. Editorial Siglo XXI, México, 1967.



la espontaneidad ajena a las consignas estatales, su defensa del arte abstracto, los colocan dentro de una tendencia altamente progresista y en el centro de un grave problema que el stalinismo planteó a la cultura soviética.

¿Podría decirse otro tanto de nuestra pequeña *mafia*? ¿Su repudio del nacionalismo estatal la coloca en una situación más progresista que la del propio Estado mexicano? Hay que señalar que las tendencias culturales del Estado mexicano no tienen el carácter agudamente coercitivo de las del Estado soviético, y de hecho, a través de más de uno de sus órganos, ha patrocinado las expresiones de la nueva cultura. Y ya no digamos de la Universidad Nacional que ha sido una de las agencias patrocinadoras más importantes de estas expresiones. No se encuentran nuestros escritores, intelectuales y artistas, cercados por prohibiciones y alejados de los medios de difusión —casi podría decirse que ocurre todo lo contrario—, su lucha no tiene propiamente un carácter heroico. Por otra parte, su antinacionalismo es contemporáneo de la persistencia de grandes problemas nacionales, la pobreza y la incultura generalizadas, la dependencia de la gran metrópoli económica que es los Estados Unidos y otros más, de modo que la rebelión de nuestros jóvenes intelectuales no es la rebelión de la abundancia, o mejor dicho, no es la rebelión de la abundancia social; si no fuéramos a pecar de esquemáticos diríamos que es el individualismo de la nueva clase media.

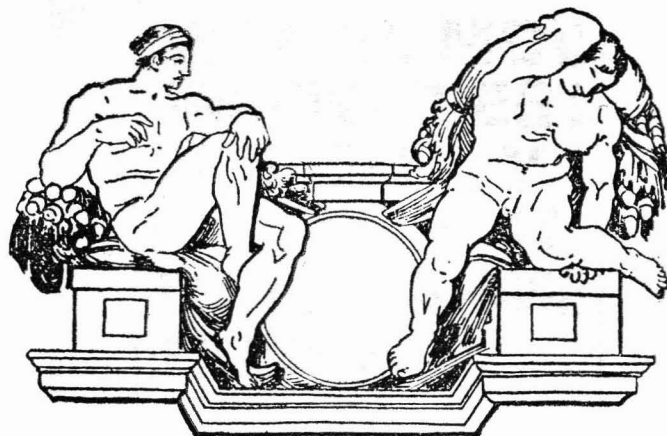
Aquí cabe anotar que algunos de los representantes o padrinos de la nueva cultura, como Carlos Fuentes y Fernando Benítez, se acercan mucho al marxismo, el cual, desde luego, no cree en la autonomía cultural ni en la desarticulación de la cultura de los estratos económicos y sociales. Pero no se puede decir que la oposición de estos representantes y padrinos es correlativa a la heroica de los escritores soviéticos.

En suma, la preocupación por la autonomía cultural no tiene en nuestro medio un significado político de avanzada. Cuando el gobierno revolucionario patrocinaba a Diego Rivera o a Siqueiros, sí se podía decir que la posición de estos artistas era ideológicamente más avanzada que la de su patrón. No se puede decir otro tanto de muchos de nuestros más jóvenes literatos y pintores; probablemente porque aún no han llegado a la madurez, el significado social y político de su obra no deja de ser un tanto ambiguo. Probablemente tal significado dependa del valor que otorguemos al indivi-

dualismo en la actual etapa de desarrollo social.

Muy conectado con este problema se encuentra el de las instancias legitimadoras de la cultura. Bourdieu hace notar que el campo cultural es un sistema de relaciones en el que sus partes se encuentran jerarquizadas en más de un sentido. Por lo que se refiere a la aceptación social de las obras culturales, esta jerarquización depende de lo que llama instancias legitimadoras que pueden ser agentes aislados como el creador intelectual, o sistemas de agentes, como el sistema de enseñanza, las universidades, las academias o los cenáculos, que legitiman las obras culturales por la autoridad o peso específico, más o menos reconocidos por el público. Como instancias legitimadoras más legítimas, por así decirlo, señala Bourdieu a las universidades y las academias; pero en virtud de lo que ya hemos explicado antes, en nuestro medio al lado de estas instancias se suma otra muy poderosa, el propio Estado mexicano, que tiene muchos y muy eficaces medios de consagración. Algunos miembros de la nueva cultura han criticado mucho la antigua alianza entre el Estado y los hombres de cultura de la Revolución, pero cuando el mismo Estado les ha ofrecido a ellos su patrocinio no lo han rechazado, alegando que no hay contradicción entre su afán de autonomía y la consagración y seguridad económica que ofrece tal patrocinio. En México el Estado crea premios de ciencia, de artes, de literatura; dispone del organismo de más alta consagración cultural, El Colegio Nacional; hace cultura a través del Instituto Nacional de Bellas Artes, del Seguro Social, de diversas oficinas de la Secretaría de Educación y de Relaciones Exteriores; patrocina abierta o subrepticamente una serie de publicaciones; y está en la posibilidad de ofrecer puestos burocráticos *paraculturales* a intelectuales o artistas que no encuentran en su oficio suficientes medios para subsistir o que quieren aumentar tales medios. En una palabra, el centralismo político mexicano también obra en el sistema de las instancias de legitimación cultural. Sin que esto quiera decir que con ello el Estado implanta coercitivamente, obligatoriamente, sus tendencias culturales, en virtud de la posibilidad de libre juego que hay dentro de su propio sistema sí compromete en cierta medida las declaraciones de autonomía o purismo cultural del antinacionalismo.

El problema de la legitimación tiene otro aspecto que también nos interesa. Hay actividades plenamente consagradas como la pintura, la música, la litera-



tura, la ciencia, que parecen formar parte del estrato más superior del campo cultural —aunque dentro de ellas mismas se presenten también complicadas jerarquías—, mas al lado de ellas hay otras que parecen ser dejadas al arbitrio individual, pero que por poseer poderosos medios de difusión, incluso más poderosos que los de la alta cultura, reclaman de pronto una legitimidad cultural parecida. Los miembros de la nueva cultura mexicana nos ofrecen un ejemplo de esto al tratar de legitimar, como muchos de sus congéneres en el resto del mundo, el jazz, el cine, los “comics” o muñequitos, que efectivamente han sido factores de formación o deformación de las nuevas generaciones. Basta leer las confesiones de *Los narradores ante el público* para comprender en qué medida el cine ha tenido casi tanta frecuencia como la lectura de novelas en los jóvenes intelectuales.

El proceso de legitimación de estas actividades se realiza rodeándolas de un aparato semejante al de la alta cultura. Existen cenáculos de críticos profesionales de cine que cuentan con revistas eruditas o suplementos culturales y que pretenden hacer de cada artículo un ensayo cuasi filosófico, como García Riera desde las páginas de algunos diarios o José de la Colina desde el suplemento cultural de *El Heraldito*. También hay tribunas en la radio y la televisión para el estudio y análisis del jazz como el programa *El jazz en la cultura* de López Moctezuma en Radio Universidad, las sesiones de jazz internacional realizadas por Bellas Artes y aun en los programas dominicales en la Alameda. También son dignos de llamar la atención los ensayos de Alexandro Jodorowski sobre el significado metafísico de los “muñequitos”, como el sedicente budismo Zen de ciertas historietas del Pato Donald y la publicación de sus *Fábulas Pánicas*, que no pueden ser llamadas de otra manera que “muñequitos culturales”. Se trata, en síntesis, de exagerar los signos exteriores de la legitimación para incorporar estos productos a su esfera.

También desde este punto de vista se diferencia la nueva cultura de la cultura revolucionaria. Los miembros de esta última intentaron legitimar diversos aspectos del folklore nacional. Desde el descubrimiento de los mariachis realizado por Vasconcelos hasta la incorporación de la vestimenta indígena en los salones ciudadanos por Dolores del Río, María Izquierdo, Frida Kahlo y Rosaura Revueltas. Los temas indígenas y del México popular fueron legitimados por la música, la

arquitectura, la pintura y la literatura, en abierto desafío al aristocratismo francés del porfiriismo. En un caso y en otro, los miembros de los núcleos culturales se apegaron a las nuevas formas de legitimación por temor de aparecer vinculados a épocas superadas. Y los núcleos conservadores se han horrorizado lo mismo frente al indigenismo de la indumentaria que frente al beatlismo y hippismo de nuestros actuales jóvenes.

Y por último, es necesario explicar que la tendencia a la autonomía cultural con todas las irregularidades y salvedades que aquí hemos expuesto da lugar a un fenómeno que en México ha tomado el nombre de aparición y auge de la “mafia”. El hombre de cultura y el artista que postulan insistentemente la autonomía de la intención creadora llegan a lo que Schücking y Bourdieu denominan el “territorismo del gusto”, esto es, la creación de pequeños grupos o cenáculos cerrados donde privan ciertos cánones estéticos e ideológicos que se suponen fuera del alcance del gran público, al cual se le atribuye necesariamente una histórica y permanente incompreensión. En nombre de estos cánones y aun de su intención esotérica, el autor exige un reconocimiento incondicional del valor de su obra, que recibe de los críticos que forman parte de su propio grupo, formándose nuevos vínculos de solidaridad entre creadores y críticos. Esta exigencia terrorista de la nueva cultura sólo “acepta a los críticos que tengan acceso al sancta sanctorum y estén iniciados, es decir, a aquellos que han sido ganados para la concepción estética del grupo... Y de ello se desprende también que cada uno de estos grupos... se convierta en una ‘sociedad de bombos mutuos’... “Esta ‘nueva crítica’, dice Schücking, (en el verdadero sentido por única vez) se preocupa por hacer justicia al creador, y, al dejar de sentirse autorizada, como delegada del público cultivado, a discernir un veredicto perentorio en nombre de un código irrefutable, se coloca incondicionalmente al servicio del artista, cuyas intenciones y razones trata de descifrar escrupulosamente, porque no quiere ser otra cosa que una interpretación de experto. Con ello, evidentemente, saca al público del juego: y de hecho, puede verse que aparecen, bajo la firma de críticos dramáticos o artísticos que dejan progresivamente de aludir a la actitud del público en los estrenos o inauguraciones, expresiones tan elocuentes como: ‘La pieza tuvo éxito entre el público.’”¹²

¹² Schücking, *El gusto literario*. Citado por Bourdieu, *op. cit.*, pp. 143, 144.

Creemos que esta descripción también se ajusta a lo que aquí conocemos con el nombre de "mafia", y a cual pertenecen casi todos los miembros de la nueva cultura a que hemos aludido. En la mafia mexicana también se da esta solidaridad entre autores y críticos o entre personas que alternativamente desempeñan uno y otro oficio. Así, no es raro encontrar artículos de Juan García Ponce que elogien a Cuevas o a su propio hermano pintor, ni que Fernando Benítez propicie en el Suplemento que dirige, una serie de entrevistas que exalten la figura de Carlos Fuentes, ni estelares entrevistas de Monsiváis, etc.

Sin embargo, al propio tiempo que estos autores, críticos y editores se solidarizan y se expresan en lenguajes de cuyas claves creen ser ellos mismos los creadores, se advierte en ellos un singular talento para la publicidad, como el de Cuevas, el de Fuentes, o el de Monsiváis. Lo que quiere decir que, aun contra sus propias condiciones de exclusividad, tienden a una apertura hacia el gran público. Al propio tiempo que afirman su condición de élites, quieren ganar adhesiones como en las actividades políticas, y pasar de su condición de rebeldes a la de sacerdotes y hechiceros de la cultura.

Se dirá que muchos miembros de la cultura revolucionaria también hicieron lo mismo y afirmaron como Siqueiros que "no hay más ruta que la nuestra". Y no se faltaría a la verdad, pero aun así hay que puntualizar las diferencias; diferencias no sólo en cuanto al contenido de la cultura sino en cuanto al gran público que los diferentes grupos cerrados han querido alcanzar. De la cultura revolucionaria hemos dicho que trató, no siempre con éxito, de poner al alcance del pueblo la cultura superior. Los esfuerzos editoriales de la Secretaría de Educación en la época de Vasconcelos, el carácter público del arte mural, la tenacidad de Carlos Chávez para crear un público de buena música, son testimonios de ello.

La mafia actual está montada sobre aquellos esfuerzos. Las campañas educativas de la Revolución ampliaron el público lector y el sector universitario. La Revolución en general ha dado lugar a una extensa clase media y pequeño burguesa; el universitario común pertenece a ella lo mismo, en general que el hombre de cultura, ella constituye el mercado de las cada vez más numerosas editoriales, de ella surge el público de las galerías de arte, de los cine clubs, etc. A ella se

dirigen los esfuerzos culturales de la mafia, así como a ciertos sectores internacionales de la cultura, por eso se afina en la "zona rosa", una de las más internacionales de la ciudad de México. Por eso sus escritores enumeran a cada paso las diferentes lenguas a que han sido traducidos, y sus pintores las ciudades norteamericanas donde han expuesto, como otras tantas instancias legitimadoras.

Esa es, pues, la diferencia básica: aunque la cultura de la Revolución fue acogida por la entonces exigua clase media, se dirigía fundamentalmente al pueblo, aunque no haya llegado con frecuencia a su destinatario, quería una cultura popular superior aunque sus esfuerzos hayan hecho transitar parte de ese pueblo a los sectores medios y pequeños burgueses. La cultura contemporánea se dirige a una numerosa clase media aunque tampoco llegue a toda ella; quiere una cultura de clase media que acepte cánones internacionales hasta en la música popular y en las modas, pero no repara con frecuencia en que esos sectores medios no forman todavía la mayoría de la población mexicana, y es probable que no les interesa llegar a la mayoría.

Así, la pugna de las generaciones actuales contra las anteriores tiene varias explicaciones. "¡El pasado inmediato!" dice Alfonso Reyes, ¿Hay nada más impopular? Es, en cierto modo, el enemigo. La diferencia específica es siempre adversaria acérrima del género próximo. Procede de él, luego lo que anhela es arrancarsele. Cierta dosis de ingratitud es la ley de todo progreso. Cierta error o convención óptica es inevitable en la perspectiva. La perspectiva es una interpretación finalista. Se da por supuesto que el primer plano es el término ideal a que venían aspirando, del horizonte acá, caminan todos hacia un fin. El fin somos nosotros, nuestro privativo punto de vista."¹³ Frente a las novedades de su tiempo, Reyes aspiraba a concebir el pasado inmediato no como "pasado absoluto", ni como "pretérito perfecto", sino como "pasado definido". Al intentar semejante empresa, desde nuestras modestas posibilidades, comprendemos que la acritud frente a "nuestro" pasado inmediato se origina no sólo en un error de perspectiva sino en tensiones y contradicciones de nuestra realidad aún no resueltas que atenean nuestro inconsciente y no nos dejan descansar en nuestro apacible internacionalismo, en nuestra bien limitada y minoritaria autonomía.

¹³ A. Reyes, *Pasado inmediato*, en *op. cit.*, p. 123.