



TOMO 4

MÉXICO

CONTEMPORÁNEO 1808-2014

LA CULTURA

Dirección General

Alicia Hernández Chávez

Coordinador

Ricardo Pérez Montfort

MÉXICO CONTEMPORÁNEO

TOMO 4

LA CULTURA, 1808-2014

Ricardo Pérez Montfort
(coordinador)

 EL COLEGIO
DE MÉXICO

FUNDACIÓN **MAPFRE**



ÍNDICE

Prólogo <i>Alicia Hernández Chávez</i>	9
Introducción. Las claves: dos siglos de cultura mexicana, 1810-2010 <i>Ricardo Pérez Montfort</i>	11
Crisis imperial e independencia. De la ilustración a las ideas políticas nacionales, 1808-1830 <i>Brian Connaughton</i>	31
Mexicanizar la cultura, una empresa civilizatoria, 1830-1860 <i>María Luna Argudín</i>	69
La apertura al mundo. Entre modernidades y tradiciones, 1880-1930 <i>Ricardo Pérez Montfort</i>	113
Auge y crisis del nacionalismo cultural mexicano, 1930-1960 <i>Ricardo Pérez Montfort</i>	153
Entre lo local y lo global. Logros y fracasos de la globalización en la cultura mexicana, 1960-2010 <i>Ricardo Pérez Montfort</i>	209
Bibliografía general	285

PRÓLOGO

La colaboración entre el Fideicomiso Historia de las Américas de El Colegio de México y el Fondo de Cultura Económica cumple, en este 2015, 24 años de existencia. Respaldan su trayectoria editorial más de un centenar de títulos originales, numerosas reimpressiones y la colaboración de académicos de distintas instituciones. Conmemoramos estos lustros con el estudio y reflexión de sucesos que plantean la necesidad ineludible de comprender los procesos determinantes en la vida de nuestros países.

En el año 2012 iniciamos una fructífera colaboración con la Fundación Mapfre que resultó en la serie *México Contemporáneo*, organizada por periodos. Fue idea del Presidente de El Colegio de México, Dr. Javier García-diego, replantear la colección en cinco temas: Economía, Política, Población y Sociedad, Cultura y Política Internacional. Se cambiaron algunos autores y se solicitó al coordinador de cada volumen un ensayo introductorio del periodo 1808-2014. Los autores de los capítulos tuvieron la libertad de escribir nuevos textos con una periodización más flexible. El lector encontrará ensayos reflexivos con hipótesis que abren nuevos campos historiográficos. Nuestro objetivo es explicar el proceso de formación del México contemporáneo y el papel de los distintos actores sociales en dichos cambios. La serie temática que coeditamos El Colegio de México y el Fondo de Cultura Económica fue acogida por la Fundación Mapfre.

Confiamos ilustrar con nuevas perspectivas los complejos cambios vividos en los dos últimos siglos, así como los avances, las resistencias y modalidades de adaptación que se llevaron a cabo. Pensamos que, al presentar un pasado de México organizado temáticamente por especialistas en la materia, podremos comprender mejor nuestro tiempo, que, más que occidental, se presenta ahora como global.

ALICIA HERNÁNDEZ CHÁVEZ
Presidenta-fundadora del Fideicomiso Historia de las Américas
El Colegio de México

AUGE Y CRISIS DEL NACIONALISMO CULTURAL MEXICANO, 1930-1960

Ricardo Pérez Montfort

En nuestro pueblo, como en todos, hay, pues, características manifiestas y cualidades posibles o latentes, que aún no se han revelado por las estrechas circunstancias de angustia vital en que nos desenvolvemos hasta ahora...

ALFONSO REYES, 1944

LAS MÚLTIPLES DIMENSIONES DE LA CULTURA NACIONAL

Durante los treinta años que van de 1930 a 1960 el nacionalismo fue la guía fundamental de la cultura mexicana. Si bien ya desde los años veinte y treinta, pero sobre todo a partir de la Segunda Guerra Mundial y con creciente vehemencia durante los años cincuenta, una importante consideración favorable a modelos norteamericanos se percibió en distintos ámbitos nacionales. Entre estas dos vertientes se sostuvo sobre todo una constante afirmación de valores propios y una muestra incesante de posibles aportaciones mexicanas, ya fueran indígenas, tradicionales o contemporáneas, a la cultura universal, que fue absorbida por las principales manifestaciones artísticas y humanísticas del país. Una oferta que trató de satisfacer a un público local y foráneo, consumidor de recursos culturales principalmente locales, orientó el quehacer de artistas, literatos, músicos, cineastas, humanistas y científicos en general. La emergencia vigorosa de los medios de comunicación masiva, principalmente la prensa, la radio, el cine y eventualmente la televisión, en clara alianza con los grupos políticos y económicos que se consolidaban en el

poder, desempeñaron un papel determinante en la construcción y difusión de la cultura mexicana de esta primera mitad del siglo xx.

La consolidación del nacionalismo cultural surgido de la Revolución Mexicana se manifestó en múltiples vertientes, desde la novelística hasta los estudios psicosociales, desde las danzas folclóricas hasta las museografías, desde la continuación del muralismo surgido en la década anterior hasta la música popular. Las novelas de la Revolución siguieron dando frutos relevantes a lo largo de los años treinta, tales como *Tropa Vieja*, de Francisco L. Urquiza, publicada en 1931, o *El resplandor* de Mauricio Magdaleno, que vio la luz pública en 1937. El muralismo continuó mostrando su vigor en manos Diego Rivera a través de su labor en diversas instituciones norteamericanas, entre polémicas y de compromiso; José Clemente Orozco concluyó varias obras maestras durante estos años: murales monumentales de la Universidad, el Palacio Nacional y el Hospicio Cabañas en Guadalajara, y la Biblioteca Pública Gabino Ortiz de Jiquilpan, Michoacán. Los compositores Carlos Chávez y Silvestre Revueltas demostraron en esa década el ánimo pujante del nacionalismo musical con magnas piezas como *La sinfonía india* (1935/1936) del primero y la *La noche de los mayas* (1939) del segundo. Obras de gran envergadura que se preguntaron por una especie de “esencia” nacional, llamada “mexicanidad” o “lo mexicano”, con claros visos identitarios y grandilocuentes, capaces de ser manipuladas por los gobiernos en turno, y piezas monumentales que pretendieron resumir la “Marcha de la Humanidad” vista desde México, contrastaron con otras aportaciones más modestas que analizaron las cotidianidades rurales, recrearon los espacios humildes y se ocuparon de manifestaciones tradicionales de grupos étnicos en “zonas de refugio” (Teja Zabre, 1952: 355-371).

La cultura mexicana fue protagonista en exposiciones internacionales y en numerosas ocasiones reveló la grandeza de las civilizaciones prehispánicas y la vitalidad de la escuela revolucionaria de pintura mural y sus secuelas. La literatura y las humanidades pretendieron convertirse en vanguardias latinoamericanas, mientras la industria cinematográfica se erigió en un magno exportador de estereotipos rancheros y urbanos, de cómicos y canciones populares, de madres abnegadas y padres irresponsables, de rumberas y orquestas tropicales. Dirigidas principalmente al consumo interno, aunque sin desdeñar los mercados internacionales, las expresiones culturales mexicanas ganaron prestigio local y mundial gracias al paulatino impulso de los medios de comunicación

claramente vinculados a un proyecto de modernización relativamente exitoso que se conoció como el “desarrollismo estabilizador”. Así la cultura mexicanista y una supuesta prosperidad económica local corrieron de la mano expandiendo en sus espacios de difusión el renombre y las múltiples representaciones de un pueblo que aparecía orgulloso de sí mismo, de su pasado, su presente y su porvenir.

Tanto en el mundo de la academia como de la cultura vernácula, el nacionalismo impulsó una corriente de creación y pensamiento que pretendió reivindicar a un México grande, altivo y espectacular. En la arquitectura y la ingeniería encontró una dimensión benevolente cuando los últimos gobiernos militares y los primeros regímenes civilistas blasonaban sus parabienes a la hora de mostrar al mundo la monumental Plaza de Toros México, el gigantesco cine Estadio, la flamante Ciudad Universitaria o el edificio más alto del subcontinente, la Torre Latinoamericana, en un país cuyo desarrollo económico prometía un crecimiento anual por demás envidiable.

Sin embargo, había quienes, como el historiador Edmundo O’Gorman, opinaban que el florecimiento de la cultura mexicana podía testimoniarse también en otras dimensiones.

Ese avance —decía en 1960 al celebrar los 50 años de la Revolución Mexicana, refiriéndose al propio análisis del pasado y a la proyección hacia el futuro de los estudios históricos y humanísticos mexicanos— se registra en otras obras menos espectaculares y menos aplaudidas y difundidas por la extrañeza que provoca su moderna orientación filosófica, pero en las cuales hay un intento muy serio de comprender nuestro pasado a la luz de la noción de ser mexicano como una posibilidad siempre abierta, siempre en trance de realización [...] [O’Gorman, 1962: 203].

EL MEXICANO Y SU SER

La búsqueda del ser mexicano se había emprendido desde los años revolucionarios y llevaba un tiempo nutriendo confrontaciones y debates. Tal vez una de las más célebres se suscitó justo en los inicios de la década de los treinta y tocó sobre todo al mundo literario. Esta polémica fue protagonizada de un lado por escritores con claras tendencias nacionalistas como Ermilio Abreu Gómez, Héctor Pérez Martínez, José Rubén

Romero y Carlos Gutiérrez Cruz, y del otro, por el grupo conocido como Los Contemporáneos, una especie de “archipiélago de soledades” integrado por Jaime Torres Bodet, Jorge Cuesta, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer, José Gorostiza, Agustín Lazo, Elías Nandino y Gilberto Owen, entre otros, capitaneados sin demasiado protagonismo por Alfonso Reyes y Genaro Estrada. La disputa parecía revivir las viejas confrontaciones entre criollistas y cosmopolitistas, o si se quiere, entre nativistas y universalistas, que ya tenían una larga trayectoria en la cultura mexicana. Mientras los primeros reivindicaban los materiales, los temas y el lenguaje mexicanista al servicio de un compromiso social muy en boga en aquellos primeros años treinta, los segundos se identificaban más con las vanguardias europeas del momento que buscaban en el hermetismo y en la expresión personal sus profundidades y minucias. El debate tomó diversos cauces que confrontaron extremos y los mismos autores llegaron a referirse a la contienda intelectual como la “vanguardia contra el nacionalismo, el hermetismo contra propósito social, el arte contra la realidad, o incluso el afeminamiento contra la masculinidad” (Sheridan, 1999).

Esta discusión entre lo nacional y lo extranjerizante trascendió el ámbito literario y tocó múltiples áreas culturales que iban de la pintura a la música, pasando por la filosofía y otras letras escritas como el periodismo o el ensayo; también llegó a expresarse en algunos medios como la radio y el cine. Pero más que un desacuerdo irreductible, el debate mostró, sobre todo, que existía una búsqueda semejante en las diversas tendencias literarias y artísticas que participaron en la misma; a saber: se quería encontrar un semblante adecuado para el México posrevolucionario, que poco a poco lograba forjar sus propias expresiones culturales. La polémica tuvo entonces un tono fundacional, puesto que ahí se fraguaron los cimientos de una literatura y un arte puntualmente acordes con el México de entonces, capaces de abreviar en su pasado y su presente, pero también dejándolos expuestos a las influencias foráneas.

Al inicio de los años treinta el nacionalismo manipulado por las élites políticas y económicas también conoció varios excesos. La organización de semanas y eventos públicos con fuertes cargas reivindicativas de lo propio fue encabezada por el débil gobierno de Pascual Ortiz Rubio. Con semanas nacionalistas y festivales de la “mexicanidad” se intentaban paliar las consecuencias de la crisis económica recién vivida en los mercados bursátiles occidentales. También se pretendía incluir al país

en una corriente de pensamiento que se estaba poniendo en boga a través de los nuevos usos de los medios de comunicación y la propaganda: el nacionalismo corporativista totalitario, ya fuera conservador, fascista o socialista.

Desde los poderes ejecutivos y legislativos, tanto locales como federales, se lanzaron consignas como “¡Consume lo que el país produce!”, y no faltaron campañas para promover, de manera un tanto demagógica, la reactivación económica que incluía propaganda que lo mismo se mostraba a favor, por ejemplo, de sólo fumar cigarrillos mexicanos, mientras se insistía en el compromiso gubernamental de impulsar el incipiente cine nacional frente a los embates de Hollywood. El régimen incluso llegó a pretender que el público mexicano, en pleno auge comercial navideño de 1930, sustituyese al occidentalizante Santa Claus por un simbólico y prehispánico Quetzalcóatl bonachón, que hiciera las veces de portador de juguetes para los niños y la buenas intenciones de año nuevo (Sánchez Lira, 1956).

Pero además de estas exageraciones, los ánimos culturales, al igual que los políticos, se encontraban en un proceso de radicalización que produciría severas divisiones en la sociedad mexicana del momento. La interpretación del pasado fue un campo privilegiado para mostrar esta fractura. Por un lado existía una visión reivindicativa del mestizaje que dio origen a los mexicanos, sin preocuparse mucho por la ponderación de las reconocidas vertientes iniciales: la indígena y la española; pero por otro estas dos raíces tenían sendos panegiristas que demostraban sus aficiones e intereses a favor de una u otra, negando y vituperando a la contraria.

Los indigenistas insistían en que los mayores males del país se habían fincado a partir de la conquista, y que tal proceso estuvo plagado de vejaciones e ignominias. Volvían a poner sobre la mesa la “leyenda negra” del coloniaje español en América, señalando toda clase de atrocidades y injusticias. Los hispanistas, por su parte, menospreciaban las aportaciones prehispánicas e indígenas argumentando que la conquista había sido el mayor salto civilizatorio de la historia mexicana. Mientras los primeros se dolían por la grandeza destruida, los segundos insistían en que la cultura ibérica, la religión católica y el lenguaje castellano eran los elementos que ponían a los mexicanos a la altura de las demás naciones contemporáneas. El indigenismo fue adoptado como parte del discurso oficial que poco a poco empezó a identificarse con los proyectos

socializantes y la disminución de la injusticia social; mientras que el hispanismo fue esgrimido por los conservadores y los partidarios de las jerarquías tanto religiosas como seculares (Pérez Montfort, 1994).

Un claro ejemplo de esta confrontación entre indigenistas e hispanistas pudo percibirse, en aquellos inicios de la década de los treinta, cuando el ya muy famoso Diego Rivera concluyó sus murales en el Palacio de Cortés en la ciudad de Cuernavaca, Morelos. La imagen que el pintor presentó de los conquistadores, y en general de los españoles, destilaba la crueldad y los horrores de la guerra y la violencia, mientras que la imagen del mundo indígena transitaba de una dimensión prehispánica casi mística a la de un pueblo dominado y esclavizado. Las representaciones del propio Hernán Cortés, de los frailes y de los encomenderos no podían ser más brutales. El mundo aborigen en cambio era expuesto con un tono benévolo, incluso sumiso, y en uno de los extremos del mural aparecía el héroe agrarista Emiliano Zapata con claros rasgos indígenas encabezando la redención del pueblo mexicano.

La reacción en contra de este mural no se dejó esperar y conservadores hispanistas atacaron al artista diciendo que se había vendido a los intereses norteamericanos, al revivir la leyenda negra de la Conquista, pero sobre todo por haber recibido sus honorarios de manos del propio representante oficial de Estados Unidos en México, Dwight Morrow. En la embajada española también hubo reacciones, aunque no tan radicales como las de la enardecida derecha mexicana que todavía no se reponía del todo de los reveses sufridos en la pasada guerra cristera. Afortunadamente los liberales que se encontraban en México representando a España después del triunfo de la II República, encabezados por don Julio Álvarez del Vayo, prefirieron no confrontar esta vertiente cultural y reivindicaron más bien las condiciones que debían fortalecer la herencia compartida del mestizaje mexicano (Sánchez Andrés, Pérez Vejo, Landavazo, 2007: 465-490).

Éste, por su parte, se encontraba en el centro de las discusiones y debates sobre la propia "mexicanidad". Retomando ciertas ideas nacionalistas identificadas con la corriente mestizofílica del sociólogo revolucionario Andrés Molina Enríquez, la cultura mexicana tendió a ligarse fuertemente con el mundo agrario y con los sectores populares, a la vez que se vinculaba directamente con las responsabilidades de un estado autoritario conductor de la vida económica, política y social del país (Basave, 1992: 221-258). La mexicana era una cultura que abrevaba de

los sectores marginados, ya fueran campesinos o proletarios, cuyas tradiciones, creencias y habilidades no sólo otorgaban referencias identitarias a toda la nación, sino que gracias a estos mismos grupos populares los gobiernos revolucionarios podían justificar la mayor parte de sus proyectos sociales. Los regímenes de los años treinta, cuarenta y cincuenta encontraron en ese “pueblo mexicano” el sentido de su quehacer político, económico y social; y el reconocimiento a sus aportes culturales estuvo en boca no sólo de los políticos sino, sobre todo, de los artistas y los intelectuales.

Por su parte el vínculo entre estos últimos y el poder fue una constante a lo largo de este periodo y raros fueron los casos de los creadores que se mantuvieron independientes del Estado. Desde las esferas del gobierno se promovió, se premió o se marginó tanto a pintores como a escritores, a músicos y a teatreros, a bailarines y a cineastas. La sanción gubernamental también participó en la identificación de qué era lo propiamente mexicano y para ello contó con la anuencia de esos intelectuales y artistas. La cultura regional pasó por el reconocimiento de las autoridades centrales y éstas pudieron influir de múltiples maneras en la promoción y hasta en la creación e invención de tradiciones, fiestas, celebraciones y modas. Los valores locales, los atuendos, las gastronomías, las expresiones literarias, las artesanías, los bailes y las músicas estuvieron pendientes de los vaivenes políticos y su impronta marcó la construcción de la diversidad cultural del país. Así, por ejemplo, la música de mariachi y los sones tuvieron un particular auge durante los años treinta, cuando el general Lázaro Cárdenas, oriundo del occidente del país, fue mandatario; en cambio al arribar a la presidencia el licenciado Miguel Alemán, de origen veracruzano, los sones jarochos empezaron a ponerse de moda (Pérez Montfort, 2007).

Pero volviendo a los años treinta, el discurso oficial, siguiendo tanto los impulsos locales como las influencias externas, se había llenado de referencias a las clases proletarias, a los campesinos, a los intereses del capital, a la lucha contra imperialismo y a favor de la conciencia de clase; de tal manera que no debía extrañar a nadie que se tildara al régimen posrevolucionario de “socializante” o de plano “socialista”. La educación impuesta por el Estado en los programas oficiales fue acompañada de ese mismo calificativo y se instauró a partir de la segunda mitad de 1933 por mandato del Plan Sexenal del Partido Nacional Revolucionario en el poder.

Su contenido cooperativista, antiimperialista y con visos de compromiso con la transformación sociocultural del país encabezada por el recién estrenado gobierno del general Cárdenas causaría un impacto trascendental en las generaciones que se educaron bajo ese régimen. Las acciones gubernamentales encaminadas a implementar la justicia social en las esferas campesinas eran tildadas de “agraristas” y las medidas instrumentadas en las urbes a favor de los intereses de los trabajadores se acompañaban generalmente con los términos “proletarios” o “socialistas”. Así la presencia de los adjetivos “agrarista” “proletario” y “socialista” fue una constante en el ambiente de la época que influyó mucho en el prestigio internacional del régimen a partir de 1934.

La educación “socialista” dejó así una referencia particular del cardenismo en la mayoría de los recuerdos de la época, diferenciándose claramente de la educación anterior a dicho periodo y de los siguientes gobiernos de los años cuarenta y cincuenta. Durante estos últimos se trataría de borrar dicho calificativo no sólo del quehacer educativo sino de todo el acontecer político y económico mexicano. La educación en la época cardenista era comentada por el historiador Moisés González Navarro de la siguiente manera:

Como estudié la primaria, la secundaria y el primer año de la preparatoria en escuelas particulares, conviví al lado de gentes que habían sufrido la reforma agraria o que batallaban contra el obrerismo de Cárdenas. Otros de mis compañeros eran como yo, de modestos recursos, hijos de empleados y de obreros, pero cuyos padres deseaban mantenernos fuera del peligro de la educación “socialista”. Recuerdo por ejemplo, que cuando se afectó la hacienda de un compañero, éste comentó indignado que Cristo había sido “socialista” pero no como lo estaban haciendo “esos” [...] [Florescano y Pérez Montfort, 1995: 383].

Sin embargo, muchos términos y conceptos particularmente ambiguos como “obrerismo”, “igualdad y colaboración de clases”, “lucha contra la pobreza”, “defensa de mercados” y desde luego “industrialización con beneficios para todos” y “unidad nacional”, transitaron del cardenismo a los regímenes posteriores, y podría decirse que se convirtieron en una herencia demagógica, a veces particularmente nociva, en el discurso político y cultural en épocas posteriores a los años 40. En cambio palabras e ideas como “socialismo”, “propiedad de los medios de producción” y “lucha de clases” se quedaron en el ámbito del “cardenismo

histórico” y se refuncionalizaron sobre todo en el discurso de las izquierdas marxistas, que no tardarían en convertirse en fuertes opositoras a los regímenes subsecuentes.

Pero además de las escuelas “socialistas”, algo que también pudo ser herencia del gobierno cardenista en los ámbitos culturales y políticos posteriores fue la revitalización y el impulso a aquella cultura nacionalista y vernácula que había surgido de la Revolución. Por ejemplo, en la Ciudad de México después de inaugurado el Palacio de las Bellas Artes en 1933, se efectuaron a lo largo del sexenio del general Cárdenas —según cifras oficiales— 2 706 espectáculos, todos de carácter popular. Esto dio un promedio de más de una función diaria en aquel recinto, que entonces parecía estar abierto para todos los habitantes de la Ciudad de México y del país (González Vázquez Vela, 1989: 33). En las décadas siguientes, ese mismo palacio se convertiría en el principal escenario de las elites políticas y culturales, dejando fuera las expresiones populares y los eventos de índole mexicanista. Exposiciones, conciertos sinfónicos, óperas y funciones de teatro de gala sustituyeron a las aficiones populares mandándolas a los estadios, los escenarios vernáculos, las arenas deportivas y los salones de baile.

Sin embargo, para mediados de los años treinta los goces de la cultura mexicana todavía no parecían estar tan polarizados. Siguiendo el discurso del gobierno a través de la prensa, la radio, el teatro y el cine, estos medios se encargaban de favorecer sobre todo a las expresiones culturales nacionalistas y populares, intentando enfocar la mayoría de las miradas en el medio rural y en el mundo proletario. La cultura del sexenio cardenista se identificó con los rancheros, los campesinos y los indios de calzón blanco, sombrero de palma y huaraches, así como con los obreros militantes de overol y las enrebozadas agitadoras sociales, herederas de las “adelitas” y las soldaderas; en cambio las autoridades de aquella segunda mitad de los años treinta fueron bastante críticas cuando no indiferentes o distantes mientras con los hacendados, los dueños de las fábricas o los llamados catrines de banqueta. Gracias a la constante migración del campo hacia las ciudades, principalmente a la capital del país, una gran cantidad de “representantes provincianos” fueron inventando y recreando sus rasgos “típicos”; la promoción de su mexicanidad y las tradiciones particulares de sus regiones contó con el apoyo de quienes pretendieron administrar los recursos culturales y los medios de comunicaciones oficiales.

FILOSOFÍA Y CULTURA POPULAR

Precisamente en estos años treinta se establecieron dos ejes fundamentales, tanto de la cultura académica como de la cultura popular, que anunciaban la importancia de la introspección y de la defensa nacionalista frente a la “otredad” cultural con visos extranjerizantes. Un ensayo filosófico y una película coincidieron con los inicios del cardenismo impactando a sus respectivos ámbitos de tal manera que darían mucho de qué hablar en materia cultural durante las décadas siguientes. La obra del filósofo Samuel Ramos *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934) sería una piedra de toque en los medios intelectuales, académicos y artísticos; y equivaldría en cuanto a impacto e importancia a la cinta *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes en materia de cultura popular.

A caballo entre lo cosmopolita y el nacionalismo, las reflexiones de Samuel Ramos tuvieron cierto carácter fundacional en la historia de la cultura mexicana del siglo xx. Tratando de fusionar la temática filosófica con la psicológica, Ramos se interesó por la identidad en función de las corrientes introspectivas del mundo intelectual europeo del momento. Su libro sería una síntesis y a la vez un disparador de diversas inquietudes de la cultura académica en México. Recurriendo a diversas tesis sobre los “complejos” y las características anímicas de los mexicanos, este filósofo dio lugar a una preocupación determinada por la existencia de un factor esencialista de la cultura generada en este territorio que se conocería como la cultura de “lo mexicano”. A esta preocupación respondieron figuras de la talla de José Vasconcelos, Martín Luis Guzmán, Alfonso Reyes, Leopoldo Zea, los trasterrados José Gaos y José Moreno Villa, y un poco más tarde Octavio Paz.

La reflexión sobre “lo mexicano” inundó tanto a los círculos universitarios como al activo espacio de las revistas literarias. Ahí se discutieron los aportes de la escuela mexicana de pintura, los requiebros de la novela de la revolución y las innovaciones del nacionalismo musical. Todo ello con el fin de identificar los aportes e influencias de la cultura mexicana en la cultura universal y viceversa. Artistas como Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, al igual que Gerardo Murillo *Dr. Atl*, Adolfo Best Maugard y Manuel Rodríguez Lozano ya habían dejado una honda huella en el quehacer pictórico mexicanista; y personalidades literarias como Ermilo Abreu Gómez, José Rubén Ro-

mero, Mauricio Magdaleno y Mariano Azuela eran reconocidas y discutidas, lo mismo que las obras musicales de Manuel M. Ponce, José Rolón, Silvestre Revueltas y Carlos Chávez.

Sin embargo, no se dejaba atrás lo que sucedía en Europa en materia de plástica, poesía, teatro, novela y composición. Figuras como el filósofo Antonio Caso, el escritor Jorge Cuesta y el compositor Julián Carrillo, en medios muy distintos pero cercanamente emparentados, dejaban claro que las referencias europeas eran necesarias para entender no sólo al mundo intelectual de ese momento sino a toda la cultura occidental, de la que México quería formar parte (Monsiváis, 2010: 211-226).

Con tanta actividad intelectual lógico es suponer que los espacios de discusión, particularmente las revistas, se multiplicaran, y que esta elite viviera cierta efervescencia, que se podría catalogar como una década de oro de la poesía y la literatura mexicanas (Blanco, 1996: 218-234). Revistas literarias como *Ábside*, *La Antorcha*, *Contemporáneos*, *El libro y el pueblo* o *Taller*, así como semanarios de carácter múltiple como *Revista de revistas*, *Todo*, *El Jueves de Excelsior*, *El Universal Ilustrado* o *México al día*, y publicaciones de índole institucional y política como *Crisol*, *Frente a Frente* o *La Revista de la Universidad* que entonces se llamaba *Universidad Mensual de Cultura Popular* fueron plataformas para difundir el quehacer artístico e intelectual del momento. Las tres vertientes que se discutían en torno de la originalidad y la capacidad propositiva de la cultura mexicana, es decir: el indigenismo, el hispanismo y la mestizofilia, gozaban todavía de suficiente vigor como para seguir siendo protagonistas centrales en la contienda.

El indigenismo adquirió gran fuerza entre los medios oficiales del cardenismo e hizo que algunos intelectuales nacionales y foráneos identificaran al general Cárdenas como “el primer presidente de los indios”. Una preocupación por mejorar las condiciones de vida de los grupos étnicos contemporáneos, más que por su grandeza en el pasado, formó parte de los proyectos privilegiados del cardenismo a través de la creación de la Dirección de Asuntos Indígenas (DAI) que promovió dotaciones de tierra y prestación de servicios gubernamentales a los mismos. Esto pudo percibirse sobre todo en las comunidades alejadas de las sierras y los desiertos, aunque no por ello dejó de inspirar versos de clara raigambre urbana y vernácula, como los de Ramón R. Richard que bien mostraban la fe de muchos intelectuales en el sistema educativo cardenista:

Indio, hermano indio
 que siembras tu tristeza en la chinampa
 y que ves resignado
 siempre tu cosecha escasa;
 indio, hermano indio
 que has vegetado en la florida Anáhuac
 y sólo te alimentas
 con carne de nopal, con pulque o agua...
 indio, hermano indio,
 lleva a tu hijo a la escuela,
 que hoy, en las aulas
 lo mismo brilla la chillante seda
 que la humilde blancura de la manta...

[*Crisol*, núm. 78, 1935]

Por su parte el problema de la hispanidad volvió a ocupar fundamentalmente a los sectores medios e intelectuales, orientados más a través de una desazón ligada a la legitimidad de la propia raíz hispánica existente en la cultura mexicana. Sintiendo amenazados por el liberalismo jacobino, la escuela socialista y la creciente presencia del *american way of life* estos sectores reivindicaron con frecuencia su origen español, cuya afirmación apareció de manera recurrente en la prensa opositora de los treinta. Viejos periodistas o literatos como Félix F. Palavicini, Miguel Alessio Robles, José Elguero o Alfonso Junco, y jóvenes escritores como Querido Moheno Jr., Jesús Guisa y Azevedo, o Rubén Salazar Mallén no dudaron en defender su visión conservadora, atribuyéndole a la España católica y monárquica la condición de cuna originaria de lo más valioso que, según ellos, poseía la cultura mexicana. Las argumentaciones a favor del catolicismo activo, la sociedad ordenada, jerarquizada y obediente, muy a la manera del fascismo y el nazismo que triunfaban en varios países europeos, confrontaron a muchos intelectuales y artistas que claramente se habían comprometido con la orientación socialista que el cardenismo estaba imprimiendo en los derroteros nacionales.

Tal vez la organización más activa en ese sentido fue la Liga de Escritores y Artistas Revolucionario (LEAR) que se fundó desde 1933 para aglutinar a todos los creadores, independientemente de su disciplina o actividad, en contra del imperialismo, el fascismo y la explotación, y en

favor de una cultura de los trabajadores y las masas. A partir de consignas que ponían al arte en consonancia con "...la lucha contra las clases opresoras y a favor de las oprimidas...", la LEAR organizó exposiciones, editó libros, presentó obras de teatro, impartió cursos de idiomas, convocó a conferencias y mesas redondas, imprimió carteles, fotomontajes y volantes, ejecutó murales colectivos y envió delegaciones a Estados Unidos y Europa para vincularse con las organizaciones progresistas del momento. Incluyó entre sus filas a litógrafos como Leopoldo Méndez y Alfredo Zalce, a pintores como Pablo O'Higgins y José Chávez Morado, a escritores como Juan de la Cabada, José Revueltas y José Mancisidor, a fotógrafos como Manuel Álvarez Bravo y Emilio Amero, a dramaturgos y gente de teatro y cine como Julio Bracho, Isabela Corona y Gabriel Figueroa, y a músicos como Blas Galindo, José Pablo Moncayo y Silvestre Revueltas. Este último junto con los escritores Octavio Paz, Elena Garro, Armando Liszt Arzubide y otros más, acudieron como miembros de la delegación mexicana al Segundo Congreso Internacional de Escritores Antifascistas celebrado en Madrid y Valencia en 1937, con el fin de mostrar el aval de la LEAR a la causa republicana.

La guerra civil española había coincidido con la efervescencia mexicana de aquellos años y también ayudó a radicalizar las posiciones. El régimen del general Cárdenas apoyó abiertamente a la II República Española y declaró su animadversión a los rebeldes franquistas enviando combatientes voluntarios y pertrechos de guerra al frente. Por la vía diplomática también defendió a los gobiernos de Manuel Azaña y de Juan Negrín. La misma administración cardenista abrió las puertas del país a un importante contingente de refugiados de la guerra, que en la medida en que la rebelión fueron derrotando a la República aumentó considerablemente. A pesar de la solidaridad gubernamental con la causa republicana, el tono hispanista conservador fue tolerado e incluso propiciado por un amplio sector de la prensa (Matesanz, 1999; Ojeda, 2004).

Sin embargo, pronto se vio que la migración española, que generó tan escandalosa oposición durante los primeros años, sería mucho más benéfica para México que lo que vaticinaron sus adversarios. Los refugiados se incorporarían a diversas actividades productivas e intelectuales del país, logrando un particular prestigio en los ámbitos escolares y universitarios. Gracias a las iniciativas y los trabajos de Daniel Cosío Villegas, Gilberto Bosques y Alfonso Reyes, una pléyade de profesionistas, humanistas y científicos refugiados de la guerra civil española encontra-

ron en México la posibilidad de continuar sus labores en escuelas, fábricas, universidades, institutos y otras áreas productivas y gubernamentales, de las cuales cabe destacar dos de suma importancia para el desarrollo intelectual del país: El Colegio de México y el Fondo de Cultura Económica.

El primero se creó a partir de la Casa de España fundada en 1937 con el fin de recibir a los trasterrados y proporcionarles un lugar que les permitiera vincularse con la realidad mexicana. En 1940 se convirtió en una institución de enseñanza e investigación humanística que junto con la Universidad Nacional Autónoma de México y el Instituto Politécnico Nacional daría gran realce a la educación superior y técnica del país.

El Fondo de Cultura Económica, por su parte, se había creado en 1934 bajo la responsabilidad de Cosío Villegas y otros economistas como Jesús Silva Herzog, Gonzalo Robles y Eduardo Villaseñor. En dicha editorial una gran cantidad de refugiados también tuvieron trabajo, convirtiéndola en una de las empresas librerías más importantes y exitosas de habla hispana. La labor conjunta de científicos e intelectuales mexicanos y españoles demostró ser puntualmente productiva. Ellos mismos contribuyeron a la discusión sobre la mexicanidad ya entrados los años cuarenta, tal como sucedió con personalidades como José Gaos, José Moreno Villa y José Miranda, tan sólo para mencionar a tres de los más destacados humanistas trasterrados (Lida, 2009).

Pero no sólo fueron españoles los que enriquecieron los ámbitos intelectuales, artísticos científicos e industriales mexicanos de los años treinta. Grupos importantes de alemanes, polacos, libaneses, franceses, y de otras nacionalidades se fueron incorporando a las discusiones, a los comercios y en general a la producción nacional. Figuras políticas de talla internacional como León Trotsky e Indalecio Robles, escritores como Malcolm Lowry o Anne Seghers, artistas como Matías Goeritz o Leonora Carrington vinieron a México a encontrar amparo ante la destrucción mundial que se avecinaba. El intercambio de ideas, las polémicas periodísticas y las discusiones académicas, sobre todo aquellas que reflexionaron en torno de la política, las humanidades y la ciencia del momento fueron de una riqueza nunca antes vista en los ámbitos intelectuales y artísticos de México. Gracias a ellos, a las propuestas del nacionalismo económico y a los proyectos de reducción de la injusticia social, el México cardenista pudo convertirse en “un país refugio” en el que muchos extranjeros lograron sobrevivir a las calamidades de la Se-

gunda Guerra Mundial. La imagen de ese México cardenista contribuyó a generar el prestigio y el mito de ser uno de los pocos países del mundo capaces de recibir toda clase exilios en el siglo xx (Yankelevich, 2002).

Pero no todo fue renombre intelectual, científico o político. Regresando a la película *Allá en el Rancho Grande* (1936) la afirmación de la “mexicanidad” también generó otro tipo de presencia nacional e internacional. Si bien dicho filme se convirtió en una empresa económica particularmente exitosa, en materia de difusión de determinados valores culturales, un tanto tergiversados y estereotipados, resultó de una eficacia sorprendente. El mundo de la provincia mexicana en proceso de transformación ya había sido tema de varias películas notables, como el drama político *Redes* (1934) de Fred Zinneman y Emilio Gómez Muriel, magistralmente fotografiada por Paul Strand, la película indigenista *Janitzió* (1934) de Carlos Navarro con la primera actuación importante de Emilio El Indio Fernández o la crítica amarga de *Vámonos con Pancho Villa* (1935) del mismo Fernando de Fuentes, basada en una gran novela de la Revolución Mexicana de Rafael F. Muñoz. Pero ninguna de estas cintas logró el éxito de *Allá en el Rancho Grande*. A partir de ésta siguió una secuela interminable de comedias rancheras que exportaron la imagen de un México rural fanfarrón, plagado de mariachis, charros cantores, caballos, chinas sumisas, peleas de gallos, muchas fiestas y poco trabajo. Y ese mismo rancho grande fue adoptado por el público del país y del extranjero como el representante del México típico y “auténtico” que bien podía hacer frente a las imágenes negativas que el cine norteamericano presentaba con regularidad de los mexicanos.

Esta afirmación del México charro corrió a cargo de algunos miembros de la antigua aristocracia rural afectada por la reforma agraria y los repartos de tierra cardenistas, así como de varios representantes de la clase media bien arraigados en los ámbitos conservadores urbanos, que a diario andaban por el Paseo de la Reforma o por los distintos lienzos de las ciudades provincianas, con sus caballos, sus trajes y sombreros galonados, tal como si desfilaran rumbo a la representación de alguna opereta o teatro de revista. La nostalgia del México campirano, los hacendados, los caporales y las muchachas guapas y coquetas, permitía blasonar ante propios y extraños el orgullo de un supuesto abolengo, que estos mismos personajes consideraban “el México verdadero”. Esta visión del país parecía montada especialmente para el disfrute de los turistas cuyo número se incrementaba rápidamente gracias a las promo-

ciones de la carretera panamericana, de la supuesta seguridad de los caminos y trenes que recorrían el variado y hermoso interior de la República, así como de la belleza de las artesanías, la originalidad de las tradiciones y el folclor, de la sensiblería de la música popular y el propio cine; es decir: de todo lo que se presentaba en los medios de comunicación masiva como lo “típico y auténticamente mexicano” (Pérez Montfort, 2007: 121-148).

Así, no tardaron en surgir infinidad de representaciones localistas que tanto la cinematografía como la radio y la prensa explotarian hasta la saciedad. En el cine no sólo se difundieron los charros y los mariachis, sino que en películas como *La Zandunga* (1937) de Fernando de Fuentes o *Huapango* (1937) de Juan Bustillo Oro, otros habitantes “típicos”, como las tehuanas del Istmo oaxaqueño o lo jarochos de las tierra veracruzanas, también supieron dar la nota de la versatilidad cultural popular provinciana.

En cuanto a la representación de los ambientes urbanos en el cine, los medios de comunicación masiva se encargaron de abrir tres cauces temáticos importantes que también se asociarían con la cultura vernácula mexicana, aunque un tanto más cosmopolita: el mundo prostibulario o cabareteril, el lenguaje de la comicidad y el drama familiar urbano. Este último tendría un público cautivo que lo mismo podía ver un melodrama de clase media y popular como *Madre querida* (1934) del humorista involuntario Juan Orol, hasta la magnífica cinta de Alejandro Galindo *Una familia de tantas* (1948), que versaba sobre la confrontación generacional entre la añoranza porfiriana y el mundo moderno ya avanzada la década de los cuarenta. El mundo ciudadano mexicano también tendría mucho que aportar a la propia imagen del país tanto hacia adentro como hacia fuera.

Y ese mismo ámbito urbano produjo un personaje que transitó del suburbio al teatro carpero y de ahí al cine con particular éxito: “el pelado”. Tema de análisis del carácter del mexicano que también preocupó a Samuel Ramos y a sus seguidores, el pelado encarnó en el actor Mario Moreno *Cantinflas*, quien no tardó en convertirse en figura emblemática del cine nacional a partir de una comedia ranchera del ruso mexicanizado Arcady Boytler titulada *Así es mi tierra* (1937), para después consagrarse con la divertida cinta *Aquí está el detalle* (1940) de Juan Bustillo Oro. Utilizando el lenguaje como elemento de resistencia y crítica a las inconsistencias y corruptelas de políticos y representantes socia-

les, *Cantinflas* salió del teatro vernáculo para incorporarse definitivamente al cine y al espectáculo masivo como una aportación netamente mexicana a los giros lingüísticos del castellano de México y específicamente con el juego de hablar mucho y no decir nada (García Riera, 1986: 111-112).

En materia de ambientes prostibularios y cabarets, el cine y la cultura de la ciudad también tuvieron bastante qué decir. Desde *Santa* (1931) que fue considerada la primera película sonora mexicana, hasta la incorporación de “las reinas del trópico”, como Ninón Sevilla, Amalia Aguilar y María Antonieta Pons al naciente *star system* nacional ya avanzada la década de los cuarenta, el universo de los clubes nocturnos y la música caribeña se asoció directamente con la cinematografía, no sólo con pretensiones artísticas sino, sobre todo, con fines comerciales (Muñoz Castillo, 1993). Estos últimos también vincularon tales temas con otros medios de comunicación masiva en plena expansión, como la radio y la industria fonográfica.

RADIO, DEPORTE Y MÚSICA

La segunda mitad de los años treinta también fue uno de los periodos de mayor gloria de la industria radiofónica en México. Convertido hacia poco más de un lustro en el electrodoméstico más codiciado de los sectores medios y populares, de los ambientes campesinos y sobre todo de los urbanos, el aparato de radio fue un miembro más en la vida de quienes integraban la llamada gran familia mexicana. La expansión de la radio en el territorio nacional fue vertiginosa. En 1934 el país contaba con 57 radiodifusoras. Para 1940 ese número prácticamente se había duplicado. La mayoría de los hogares y no pocos espacios alejados en el campo, las serranías, las cuencas pluviales y las costas del país se familiarizaron a partir de entonces con las voces de locutores como Ricardo López Méndez, Humberto G. Tamayo, Jorge Marrón *El doctor IQ*, Manuel Bernal y tantos otros, que con toda clase de excesos verbales hacían los cortes de identificación y conducían programas en las tres principales estaciones comerciales del país: la XEW, la XEB y la XEQ.

La radio se convirtió en un instrumento múltiple, capaz no sólo de presentar artistas y de hacer propaganda a favor de tal o cual producto. Llegó al extremo de hacerle de terapeuta sentimental con los famosos

programas de la *doctora Corazón* e incluso de colaborar en casos judiciales atribuidos al *Investigador Policiaco del Aire*, Alonso Sordo Noriega.

La XEW, conocida como La voz de la América Latina desde México, junto con la XEQ constituyeron la bases de un emporio que no fue ajeno a la incorporación al vivir urbano de modas y estilos rancheros, tropicales y norteamericanos. Pero justo es decir que en aquellos años la programación radiofónica consistía fundamentalmente de música hispanoamericana. Algunos de los programas más célebres de aquellos años fueron *La hora del aficionado* que se instituyó en la XEW en 1935, el *Noticiero Carta Blanca* o *La hora azul* con Agustín Lara, y *El Guasón del Teclado* con Francisco Gabilondo Soler también conocido como *Cri-Cri, el grillito cantor* (Fujiyaki, 1992; Granados, 2000).

Tal vez la secuela más importante que se tenga hasta hoy en día de aquellos años treinta en la radio mexicana sea *La hora nacional* que la Dirección Autónoma de Prensa y Propaganda (DAPP) del gobierno cardenista instauró en 1937. Desde entonces dicho programa enlaza a todas las estaciones del país, los domingos en la noche, para enviar los mensajes oficiales y tratar de tejer un llamado “lazo de unión entre todos los mexicanos”. Sin embargo la DAPP tuvo también injerencia en otra actividad radiofónica que marcó una época particularmente larga para el entretenimiento al interior de los hogares mexicanos: los radio-teatros. En 1938 se inició la primera temporada formal del teatro del aire que no tardó en servir de modelo para otras estaciones, que explotaron dicho formato radiofónico hasta entrados los años sesenta. Ejemplos de programas teatrales como el *Monje Loco*, *Solteras y divorciadas* o *Porfirio Cadena “El ojo de vidrio”* que se escucharon durante los años cuarenta y cincuenta adquirieron la categoría de clásicas de la radio.

Esta incipiente industria sin chimeneas, que poco a poco incrementó su influencia entre el público mexicano, también contribuyó a que los deportes, en sus diversas modalidades, se convirtieran en espectáculos generadores de públicos masivos y de cuantiosas ganancias para los empresarios de nuevo cuño. Las prácticas deportivas y el atletismo, en sus múltiples expresiones, pero principalmente a través de la calistenia y las competencias interescolares, fueron promovidos por el Estado cardenista como actividades para “...entretener, educar física y moralmente a las masas, alejarlas de los vicios y encauzarlas por el bien a través de competencias sanas y recreativas”.

En otros ámbitos también se promovieron el fútbol, el box, el béisbol y la lucha libre, actividades que combinaron la dimensión deportiva con el espectáculo y el negocio. Ferrocarrileros, electricistas y petroleros se aficionaron al béisbol, mientras que otros sectores medios y populares tomaron al fútbol como su actividad deportiva favorita. En Monterrey y en Veracruz, los equipos de las Águilas, los Cafeteros y los Agrarios, tan sólo para mencionar a tres, tuvieron oportunidad de vérselas con jugadores y diamantes estadounidenses y cubanos en la que sería la primera liga más o menos organizada de béisbol mexicano. En materia de fútbol no tardaron tampoco en surgir clubes como el América, el Asturias, el Atlante, el España, el Marte y el Necaxa que lograron reunir a miles de espectadores en sus torneos y partidos, capaces de convertirse en las grandes empresas deportivas que posteriormente serían. Lo mismo sucedió con el box, que le otorgó a México la no tan meritoria audacia de transformar el origen miserable de sus practicantes en glorias pasajeras del estrellato pugilista. *Kid Azteca*, Joe Conde, *El Chango Casanova* y tantos más, pasarían a la historia del boxeo mexicano con el clásico signo del triunfador de procedencia humilde capaz de mantenerse en pie a pesar de los golpes recibidos dentro y fuera del ring.

La década de los treinta también vio surgir el espectáculo de la lucha libre como una aportación mexicana a la combinación de circo y combate cuerpo a cuerpo. *El Chino Achiu*, el *Charro Ahuayo* y el *Yaqui* Joe fueron tres de los pioneros de la lucha como espectáculo, ejemplo de empresa comandada por Salvador Lutheroth —creador de la Arena México— que no tardó en transmutar su estilo de generar ganancias hacia los demás deportes, asociándolos con los medios de comunicación masiva, principalmente la radio que entonces se encontraba en manos del poderoso hombre de negocios Emilio Azcárraga Vidaurreta (Flores Clair, 1992).

Otra fiesta-espectáculo de mayor tradición entró a esa misma dinámica: los toros. Raro fue el domingo de temporada que no se llenaran las plazas tanto de la capital como de provincia con carteles que anunciaban la presencia de los diestros Fermín Espinosa *Armilita*, Luis Castro *El Soldado* o aquellos cuyo alias claramente denotaba su origen mexicano, como Pepe Ortiz *El orfebre tapatío* o Silverio Pérez *El faraón de Texcoco*. El refuerzo de la afición nacional se vio confrontada con la hispana a raíz de la guerra civil y no tardaron en aparecer restricciones tanto de un lado como del otro. Los cosos taurinos, por su parte, fueron utilizados

para otros fines como *kermesses*, desfiles o mítines políticos, obligando a lo empresarios a combinar sus formas de obtener ingresos. De cualquier manera la fiesta brava se siguió celebrando con particular denuedo, incluso con el apoyo del cine y la radio. Muchas películas se hicieron con referencia a los toros, como la famosa *Ora Ponciano* (1936) de Miguel Soria o *Ni sangre ni arena* (1941) de Alejandro Galindo estelarizada por un *Cantinflas* matador. Las transmisiones radiofónicas de las corridas tampoco se dejaron esperar y cada domingo los aficionados que no habían logrado ingresar a la plaza por lo menos tenían la consolación de poder escuchar la crónica taurina emitida por las ondas hertzianas.

De igual manera se encontraban ligados a la radio el teatro popular y los cabarets. A pesar de que el gobierno cardenista en 1935 había clausurado las casas de juego e intentado proscribir la prostitución, el entretenimiento nocturno, tanto popular como aristocrático, tuvo un auge particular que se demostró en la constante concurrencia del público a teatros y salones de baile. Escenarios de comedia y revista, como el Lírico, el Arbeu, el Iris, el Principal, o el Fábregas, así como algunas carpas de nombres tan sugerentes como el Molino Verde, la Alfonso, la Mayab o la Valentina, acogieron noche a noche a cientos de espectadores. Actores como Joaquín Pardavé, Leopoldo *El Cuatezón* Beristáin, Roberto *El Panzón* Soto, Elisa Berumen, Lalo López *Chaflán*, Amelia Wilhelmy, Manuel Medel, Lupe Rivas Cacho, Carlos Navarro *Mantequilla* y el mismo Mario Moreno *Cantinflas* transitaron del escenario vernáculo a la fama, de ahí a la radio y luego al cine, y muchas veces haciendo el camino de regreso desde la pantalla grande hasta el breve escenario carpero (Morales, 1987).

En salones de baile populares como El Eslava, El Pirata, el Salón Azteca, El Vaporcito y el muy famoso Salón México, al son de ritmos caribeños como el danzón o la rumba, el bolero o la conga, se acompañaba a las parejas aficionadas al meneo y de vez en cuando también lo hacían como fondo de algún número de coristas o solistas tropicales. Desde los cabarets también se hacían una buena cantidad de transmisiones radiofónicas, hasta que en 1937 se restringió tal actividad quedando sólo permitida para lugares un tanto más aristocráticos como El Foreign Club, el Teocalli Super Club y el Patio. El lenguaje elegante y articulado de los locutores Pedro de Lille o Arturo de Córdova, se llevaba mejor con el tuxedo blanco y la corbata de moño exigidos para entrar a dichos centros nocturnos. Pero en los escenarios y pasarelas del teatro Politeama,

del cabaret Grillón, del Waikiki, o del Salón Los Ángeles, el repertorio de personajes, situaciones y vocabularios era mucho más rico que el que flotaba en las ondas hertzianas. Si bien muchos antiguos actores del teatro de revista y de la carpas ahora se ocupaban en producciones que llegaban hasta el mismísimo Palacio de las Bellas Artes, tal como lo hizo *El Panzón* Soto con su clásica *Rayando el Sol* en 1937, que representó con nostalgia el mundo provinciano, había otros artistas populares que mantenían vivos a los teatros de barriada como el Follies Bergere con críticas políticas o cuadros costumbristas mas satíricos que evocadores.

La música romántica de Agustín Lara, Luis Alcaraz, Gonzalo Curiel y José Sabre Marroquín, alternaba con la danzonera de Consejo Valiente Acerina, con el conjunto rumbero del portorriqueño Rafael Hernández y la orquesta multifacética de Juan S. Garrido. Al mismo tiempo se escuchaban las canciones rancheras del Trío Garnica-Ascencio o de la primera cantante bravía Lucha Reyes, las aportaciones folclóricas mexicanistas de Ignacio Fernández Esperón, Alfonso Esparza Oteo o Lorenzo Barcelata y los boleros de María Grever y Jorge del Moral. No era raro escuchar en un mismo cabaret, en una misma noche, la voz aterciopelada de Pedro Vargas, la cadencia tropical de Toña *La Negra* y la trova serena de los Hermanos Martínez Gil. Para entonces unos cuantos estudios de grabación marcaban el inicio de una industria fonográfica que iría de la mano del propio quehacer radiofónico y cinematográfico. Si bien la producción de discos se encargaba a compañías como la Peerles, la Camden, RCA Victor o la Okeh, casi todas filiales de empresas norteamericanas, el vínculo entre éstas, las estaciones de radio y los productores de cine sería fundamental para su difusión masiva y su colocación en el mercado nacional e internacional. Atraídos por el auge de estos medios de difusión cada vez más masiva numerosos artistas de provincia cargados con sus jaranas, marimbas, bajos sextos, guitarras, violines y acordeones, o de países latinoamericanos equipados con rumbas, tangos, cumbias, bambucos, claves y valsecitos criollos llegaron a la ciudad de México para participar en esta época dorada de la música popular mexicana (Moreno Rivas, 1979: 65-93).

Este florecimiento ocasionalmente se vio opacado por los ritmos provenientes de Estados Unidos, como los foxtrots, los swings y los blues, que las orquestas de Everett Hoagland y de Alberto Domínguez *Mr. Frenesí* tocaban justo cuando el público clasemediero y aristocrático se fascinaba con las modas gringas solicitando su presencia en las pistas de

baile, en las marquesinas de los teatros y desde luego en el dial de la radio nacional.

Así, a finales de los años treinta y principios de los cuarenta la convivencia entre valores locales, regionales y nacionalistas, con caribeños, latinos y norteamericanos no parecía generar demasiado escozor. Algunas sensibilidades, sin embargo, sí se verían afectadas. La tendencia a la norteamericanización sería criticada con recriminaciones como la siguiente:

[...] el taco ha sido sustituido por el “sandwich” y el tepache por el “cocktail”, cuando se encuentran dos personas el saludo es “hallow” y al despedirse “so long” y cuando se enojan una le dice a la otra “time check” toma tu “sunday” [Casasola, 1978: 2864].

LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL Y LA INTERNACIONALIZACIÓN DE LA CULTURA MEXICANA

El sexenio cardenista concluyó con una doble coincidencia que no presentaba augurios de tiempos mejores para la cultura nacional: por un lado la sociedad mexicana se encontraba profundamente dividida a causa de una sucesión presidencial muy tropezada y una crisis económica galopante, que afectaba tanto a trabajadores y campesinos politizados como a sectores medios conservadores, y además, la situación mundial parecía vaticinar el triunfo del nazi-fascismo sobre las endebles democracias liberales. El totalitarismo no sólo acababa de festejar la victoria del franquismo en España, sino que mostraba su poderío militar y su arrogancia sobre una Europa central que a duras penas resistía los embates de la guerra relámpago. Tal situación generó cierto deslumbramiento por parte de ciertos sectores proclives al autoritarismo y México no fue una excepción. El radicalismo de algunas medidas políticas y económicas había exaltado a las derechas mexicanas y el periodo presidencial del general Cárdenas llegó a su fin dejando un país muy confrontado. Para colmo las elecciones de 1940 estuvieron plagadas de irregularidades, lo cual hizo que el gobierno inicial del moderado general Manuel Ávila Camacho tuviera que lidiar con una serie de presiones que lo mismo venían de los trabajadores petroleros y electricistas, de las organizaciones campesinas o de los trans-

portes públicos, que de los propietarios afectados por la reforma agraria y los empresarios.

Las organizaciones magisteriales también participaron en los revuelos y trompicones callejeros durante aquellos primeros años cuarenta, tratando de ganar terreno en los espacios de decisión política. Las agrupaciones más visibles que se disputaban el control de los maestros eran: El Sindicato de Trabajadores de la Educación de la República Mexicana (STERM), el Frente Revolucionario de Maestros de México (FRMM), el Sindicato Mexicano de Maestros y Trabajadores de la Educación (SMMTE), el Sindicato Único de Trabajadores de la Enseñanza (SUTE), y el Sindicato Nacional Autónomo de Trabajadores de la Educación (SNATE).

En medio del conflicto se podían percibir claramente los intereses de grupos decididos a eliminar la escuela "socialista". A finales de 1943, después de mucho discutir y batallar, se creó el Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE), que reagrupa tendencias y contrarios, pero sin dejar de polemizar sobre la implantación de las teorías pedagógicas en la educación impartida por el régimen, que por su parte ya mostraba sus intenciones de despolitizar al gremio de los maestros. Poco a poco el SNTE iría desmontando el llamado "radicalismo revolucionario" que los educadores habían heredado del cardenismo.

Con cierto afán conciliador, el régimen avilacamachista creó el Consejo Técnico Consultivo de la Secretaría de Educación Pública y reconoció que: "...la obra educativa no es exclusiva del Estado, sino el resultado de fuerzas combinadas de éste con la sociedad, siendo de interés primordial para los padres de familia...". Las ideas relativas a la lucha de clases, a las relaciones sociales de producción y al antiimperialismo se dejaron atrás, al tiempo que se afirmaron los valores espirituales por encima de los materiales, apelando a la unidad y al amor a la patria. En 1945 se reformó la Constitución borrando la frase que enunciaba que la educación debía ser socialista, afirmando la necesidad de que ésta fuese "democrática y nacional". El mismo presidente Ávila Camacho insistió —no sin cierta burla y recelo de los periodistas— en que la escuela sería llamada "del amor y la concordia" (Medina, 1979: 343-400).

Sin embargo, los enfrentamientos entre grupos políticos relacionados tanto directa como indirectamente con la cuestión educativa, afectaron su organización interna y su relación con el resto de la sociedad. Las pugnas por el control del movimiento magisterial hicieron que dos secretarios de Educación Pública —Luis Sánchez Pontón y Octavio Véjar

Vázquez— renunciaran a su puesto, para finalmente dejar la secretaría a finales de 1943 en manos de Jaime Torres Bodet, quien aparecía más como académico e intelectual que como político.

Asumiendo el derecho del Estado para impartir y garantizar la enseñanza primaria, la Secretaría de Educación Pública emprendió a partir de 1944 una intensa campaña de alfabetización. Se crearon diversas instancias para capacitar al magisterio y se revisaron planes de estudio y textos escolares, al mismo tiempo que se insistió en la participación de la iniciativa privada en la construcción de escuelas y en el apoyo general al proyecto educativo nacional.

Sin embargo, el resultado de esta campaña, que contó con la famosa Cartilla de alfabetización como punta de lanza, no tuvo el éxito que el optimismo de las autoridades presuponía. En 1940 la población mexicana mayor de seis años ascendía a 19.6 millones, de los cuales poco más de la mitad era analfabeta. Para 1946 apenas se había logrado alfabetizar a menos de un millón de habitantes, la mayoría pobladores de las principales ciudades del país. El modelo educativo tendería a partir de entonces a ir abandonando las ideas del compromiso y el cambio social como parte de sus labores de enseñanza para apuntalar cada vez más la instrucción básica, el patriotismo y la unidad nacional. Algunos intelectuales del momento como Alfonso Reyes y José Ángel Ceniceros se vincularon con esta educación y produjeron textos que indicaban el alcance que se le quería dar. Reyes preparó en 1944 La Cartilla Moral y Ceniceros promovió una reforma al artículo 3º de la Constitución en 1946 que planteaba que los objetivos de la educación a partir de entonces debían ser la "...libertad y dignidad del hombre, integridad de la familia, soberanía del Estado y conciencia de solidaridad internacional en la independencia y en la justicia con un auténtico sentido de mexicanidad..." (Ceniceros, 1958: 38).

La situación de la guerra internacional ofreció una mayor presencia del mundo en México a cambio de una interacción un tanto más modesta y menos significativa de éste con el ámbito externo. Y aunque la relación con los Estados Unidos marcó definitivamente el quehacer diplomático de aquellos años y los subsiguientes, el *american way of life* tocó una gran cantidad de fibras nacionales: desde los hábitos cotidianos de la clase media y de ciertos sectores pudientes hasta la competencia tecnológica y científica, pasando por los estilos de gobierno y no pocas actividades culturales.

Los flujos migratorios de México a Estados Unidos se habían intensificado desde los años treinta; sin embargo, fue durante los años cuarenta cuando los llamados “braseros” se incorporaron oficialmente al proyecto de desarrollo como parte de los programas mexicanos de apoyo a la economía de guerra norteamericana. El intercambio económico y cultural produjo una mezcla del influjo norteamericano con la idiosincrasia mexicana que dio entre sus muchos resultados un extraño híbrido: el pachuco y sus derivaciones: el chicano, el cholo o en inglés *el greaser*. En materia cultural y a lo largo de las décadas de los cuarenta y cincuenta estos personajes ocuparon tanto a literatos y ensayistas como a músicos y actores. En el teatro popular y en el cine surgió la figura cómica de Germán Valdés *Tin-Tan* como representante de estas mezclas de elementos mexicanos y norteamericanos, que tanto involucraban al lenguaje, al baile y a la música como a los atuendos y a la escurridiza moral. El “pachuco” interpretado magistralmente por *Tin-Tan* tenía un carácter ambiguo, entre libre, irreverente y sumiso. En materia musical oscilaba entre el swing y la canción ranchera, pasando desde luego por el bolero y la rumba. A diferencia de las figuras estereotípicas urbanas de los pelados, como el Mario Moreno *Cantinflas*, Carlos Soto *Mantequilla* o Jesús Martínez *Palillo*, que tuvieron una rápida aceptación en medios tanto populares como culteranos por sus críticas y giros lingüísticos, los pachucos fueron vistos con cierto prejuicio contradictorio; por un lado parecían traicionar las afirmaciones nacionalistas norteamericanizando expresiones y vestimenta, y por otro atraían al público por su versatilidad, sus propuestas novedosas y su simpatía juguetona. Esta contradicción tocó las fibras de las reflexiones sobre la mexicanidad que siguió ocupando a los intelectuales, a los encargados de la promoción cultural desde el gobierno y a no pocos artistas y literatos.

Pero pasando a escenarios un tanto más académicos, es posible afirmar que el escritor mexicano más renombrado de estos años fue Alfonso Reyes. Desde la presidencia de El Colegio de México y con una reconocida trayectoria que le valió el Premio Nacional de Literatura en 1945, Reyes fue un intelectual de gran trascendencia no sólo para las letras mexicanas sino para muchas otras empresas culturales del país. Colaboró en infinidad de revistas, publicó ensayos y obras con temas de lo más disímolos, desde análisis literarios hasta piezas de teatro o estudios históricos, dictó conferencias por todas partes, encabezó comisiones, dio asesorías y tuvo cientos de alumnos y admiradores.

En 1943, siguiendo el ejemplo del College de France y por decreto del presidente Manuel Ávila Camacho se fundó el Colegio Nacional que contó con la colaboración no sólo del propio Reyes y de otros hombres de letras como Mariano Azuela, Alfonso Caso, Ezequiel A. Chávez, Enrique González Martínez, Manuel Sandoval Vallarta y José Vasconcelos, sino que incluyó a otras figuras mexicanas del arte y la ciencia como los pintores José Clemente Orozco y Diego Rivera, el biólogo Isaac Ochotorena, el ingeniero Ezequiel Ordóñez, y el oftalmólogo Manuel Uribe Troncoso. A lo largo de los años cuarenta y cincuenta dicho colegio incorporaría a diversos intelectuales y científicos convirtiéndose en una especie de catálogo de notables entre los que destacarían los historiadores Manuel Toussaint, Silvio Zavala y Daniel Cosío Villegas, los médicos Ignacio González Guzmán y Manuel Martínez Báez, el pintor Gerardo Murillo *Dr. Atl*, el astrónomo Guillermo Haro y el fisiólogo Arturo Rosenblueth, los humanistas Antonio Castro Leal, Jesús Silva Herzog, Samuel Ramos, Eduardo García Maynez, Jaime Torres Bodet y el escritor y político Agustín Yáñez.

Este último daría un giro fundamental a la narrativa mexicana en 1943 al dar a conocer su primera gran ficción *Archipiélago de Mujeres*. La búsqueda y la experimentación en temas y técnicas literarias que apelaban no sólo a la realidad mexicana sino a lo que pasaba, tanto en materia de novela como de cuento, en la turbulenta Europa y en otras partes del continente americano, daría lugar a un fortalecimiento asombroso de las propuestas mexicanas. Retomando el impacto de la literatura de los europeos Franz Kafka, André Gide, Aldous Huxley y Virginia Woolf, de los norteamericanos William Faulkner, John Steinbeck, Scott Fitzgerald y Ernest Hemingway, y también de los latinoamericanos Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier y Miguel Ángel Asturias, los autores mexicanos de los años cuarenta y cincuenta se vieron en la necesidad de revitalizar sus trabajos para estar a la altura de sus contemporáneos. Agustín Yáñez retomó el desafío con su siguiente novela *Al filo del agua* publicada en 1947, que mostró una “nueva forma narrativa, una interpretación de la realidad con un profundo y novedoso tratamiento de la interioridad de sus personajes y con admirable rigor estético” (Azuela, 1992: 58-59).

Pero fueron sobre todo los escritos de José Revueltas y Juan Rulfo los que dieron definitivamente el salto de la literatura mexicana a la palestra internacional. Los dramas oscuros salidos de la pluma de Revueltas, así

como sus adaptaciones cinematográficas y sus polémicas obras comprometidas con la militancia política de las izquierdas activas y radicales, le valieron en las letras latinoamericanas un lugar puntual, no siempre bien visto por el medio conservador académico. Desde su primera novela *Los muros de agua* (1941) hasta *Dormir en tierra* (1960), pasando por *El luto humano* (1943), *Los días terrenales* (1949) o *Los motivos de Caín* (1957), la obra creativa de Revueltas marcó un derrotero fundamental de la literatura mexicana de las década de los cuarenta y los cincuenta.

Por su parte, Juan Rulfo sólo necesitó dos piezas literarias para mostrar su enorme talento: la colección de cuentos titulada *El llano en llamas* (1953) y la novela *Pedro Páramo* (1955). En ambas el manejo de un enriquecido lenguaje rural abonaba a favor de la construcción de personajes condenados a vivir, aun muertos, entre muchas miserias y pocas grandezas, configurando mitos individuales y colectivos, en los que la realidad y el esoterismo confluían para retratar una naturaleza más bárbara que domesticada. En estos dos autores la imagen del país y sus habitantes quedaba envuelta en una especie de pesimismo cósmico, que contradecía los postulados abiertos y afirmativos del mexicanismo folclórico y oficialista.

Otros autores como Juan José Arreola, Juan de la Cabada, Ricardo Garibay, Miguel N. Lira y Sergio Galindo entre muchos más, destacaron durante estos años mostrando diversos aspectos de la realidad mexicana que iban desde las olvidadas comunidades indígenas hasta las corruptelas de la nueva clase gobernante, pasando por la problemática de los jóvenes urbanos o la construcción de figuras legendarias regionales. En casi todos ellos, además del afán por experimentar con nuevas técnicas literarias, subsistía la preocupación por identificar las contradicciones de la actualidad local que cada vez aparecía con mayores complejidades y contrastes. Los temas indigenistas se vieron enriquecidos por las narraciones del también antropólogo Francisco Rojas González, pero sobre todo a partir de la aparición en 1948 de un trabajo del sociólogo Ricardo Pozas titulado *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotil*. Los indígenas chiapanecos incluso se convertirían en tema de un ciclo de textos que se integraría con obras de Ramón Rubín, María Lombardo de Caso, Carlo Antonio Castro, Rosario Castellanos y el entonces muy joven Eraclio Zepeda. La miseria, los barrios y la vida urbana serían retratados por Felipe García Arroyo, Benigno Corona Rojas y Magdalena Mondra-

gón, y la crónica entre periodística y literaria de Luis Spota mostraría que el desarrollo económico blasonado por la elite política contrastaba con la corrupción y las inequidades que plagaban las circunstancias mexicanas del momento (Martínez, 1962).

Esta realidad fue analizada desde distintas perspectivas, entre las que destacaban las socioeconómicas de ensayistas como Daniel Cosío Villegas con su notable *Extremos de América* publicado en 1949 o Jesús Silva Herzog con sus trabajos sobre el petróleo, el agrarismo y los derroteros de la Revolución Mexicana, mismos que poblaron el ambiente de la reflexión en torno del desarrollo y los rumbos que estaba tomando el país. En la historiografía y la filosofía destacaron Antonio Gómez Robledo, Edmundo O'Gorman, Leopoldo Zea, Alfonso Teja Zabre y Jesús Reyes Heróles entre otros tantos, con obras de muy distinto signo y propósito, pero de grandes alcances en cuanto a originalidad y aportación. Cada uno en su área y disciplina puso las bases para lograr un sedimento humanístico de singular importancia, que sirvió de base para que tanto la historia como la filosofía pudieran desarrollarse con ciertos tonos vanguardistas. En materia de análisis del arte y la cultura destacaron Salvador Toscano, Justino Fernández, Francisco de la Maza, Daniel Rubín de la Borbolla y Francisco Monterde (O'Gorman, 1962).

La poesía también tuvo un par de generaciones particularmente notables durante los años cuarenta y cincuenta. Conocidas como las generaciones de *Taller* (1938-1941) y *Tierra Nueva* (1940-1942), por los nombres de las revistas que editaron, sus integrantes tendrían mucho que aportar no sólo en materia literaria, sino en general en el análisis de los acontecimientos mexicanos de aquellas décadas. Figuras centrales de esas generaciones fueron Octavio Paz, Efraín Huerta, Neftalí Beltrán y Alí Chumacero. Paz recuperó una propuesta multifacética que osciló entre la ruptura y la tradición, Efraín Huerta denunció la sordidez, las pasiones y el amor vehemente, Beltrán buscó en las dimensiones eróticas al igual que las mundanas, y Chumacero indagó en su propio impulso vital para componer sus múltiples aportaciones poéticas. Si bien cada uno destacó con estilo propio, los cuatro sentaron la bases para que no tardara en aparecer una nueva generación de escritores que marcaría el despunte de una actividad febril en materia de edición, tanto en la capital como en provincia. Esta actividad daría una lista interminable de revistas. *Rueca*, *América*, *Tierra de colores*, *Espiga*, *Vórtice*, *Eos*, *Pan*, *Firmamento*, *Fuensanta*, *Prometeus*, *Ariel*, *Caetera*, *Umbral*, *Estilo*, *Trivium*, *Trento* y *Cauce*, serían sólo algunas

de decenas de publicaciones literarias en las que jóvenes de muy diversos talentos y orígenes tratarían de insertarse en el vertiginoso mundo literario mexicano de entonces. Destacaron en esas nuevas generaciones varias mujeres que contribuirían de manera fehaciente a la literatura nacional, como María del Carmen Millán, Carmen Toscano, Rosario Castellanos, Margarita Michelena, Dolores Castro y la gran revelación poética no menos escandalosa de Guadalupe Amor.

Tres poetas más dieron mucho de qué hablar, sobre todo a partir de la década de los cincuenta: Jaime Sabines, Rubén Bonifaz Nuño y Jaime García Terrés. El primero recurrió a la desesperanza autobiográfica, a la combinación de la ternura con el enojo, y alejado de la sofisticación su lenguaje resultó directo y a la vez contenido. Bonifaz se entregaría a la sensualidad avasalladora que a su vez contrastó con su conocimiento profundo de la retórica grecolatina. Por su parte García Terrés combinó la crítica con la descripción del entorno y la búsqueda en su propio hermetismo e intimidad. Sabines se reconoció un tanto al margen de los medios académicos, mientras que los otros dos se cultivaron en los espacios institucionales y desde ahí también fueron magníficos promotores y divulgadores de la cultura.

La preocupación por los fenómenos mexicanos del pasado y del presente siguió muy arraigada a la actividad intelectual de estos humanistas y poetas. Una clara muestra de ello fue la creación de una colección editorial que transitó de la década de los cuarenta a los cincuenta bajo la batuta del filósofo Leopoldo Zea, que llevó el título general de *México y lo mexicano*. Con el patrocinio de la casa editorial de los Hermanos Porrúa, esta colección contó con volúmenes como los siguientes: *Con la X en la frente* de Alfonso Reyes, *Mito y magia del mexicano* de Jorge Carrión, *Cornucopia de México* de José Moreno Villa, *Análisis del ser del mexicano* de Emilio Uranga, *En torno de la filosofía mexicana* de José Gaos y *El mexicano del medio siglo* de Samuel Ramos.

Pero tal vez el ensayo que más impacto causó en materia de análisis sobre "el mexicano" en aquella mitad del siglo xx fue *El Laberinto de la Soledad* de Octavio Paz. Su primera edición vio la luz pública en 1949 y a partir de entonces fue referencia obligatoria para quien se preguntara sobre los impulsos y mitos primordiales de la mexicanidad. En este conjunto de ensayos Paz trató de escudriñar las razones ocultas del ser mexicano proponiendo múltiples razonamientos, críticas y generalizaciones, abordando algunos enigmas del carácter y el fondo anímico de

los pobladores de este país y su cultura. Con ciertas metáforas un tanto recurrentes como las múltiples máscaras del mexicano, el análisis de palabras y conceptos tan arraigados como chingar o rajarse, e intentando entender la fascinación por la muerte en la tradición local, entre otros muchos temas, el libro recorría e interpretaba libremente la historia de México desde los mitos prehispánicos hasta nuestros días, tratando de mostrar que finalmente al mediar el siglo los mexicanos se encontraban en la encrucijada que vivían todos los hombres del planeta en ese momento. Las frases finales eran por demás elocuentes:

Si nos arrancamos esas máscaras, si nos abrimos, si, en fin, nos afrontamos, empezaremos a vivir y a pensar de verdad. Nos aguardan una desnudez y un desamparo. Allí en la soledad abierta nos espera también la trascendencia: las manos de otros solitarios. Somos, por primera vez en nuestra historia, contemporáneos de todos los hombres [...] [Paz, 1950: 174].

Curiosamente ese mismo Paz había reconocido al principio de su *Laberinto* que mucho de lo que había reflexionado lo había hecho durante el tiempo en que vivió en los Estados Unidos y en Francia. La animadversión a la cultura híbrida del pachuco que se percibía en sus primeras páginas, en las que llegaba a decir que “el pachuco no afirma nada, no defiende nada, excepto su voluntad de no ser...” parecía provenir de una necesidad de evocar lo propio ante los embates de la cultura extranjera, principalmente la norteamericana, que no entendía cabalmente lo que sucedía al sur de su frontera. Y si esto pasaba de norte a sur, en sentido inverso todo parecía indicar que lo que un amplio sector del público mexicano más deseaba era seguir imitando los cánones gringos.

Las mujeres se ajustaban las faldas y dejaban ver, insinuadas de la rodilla para abajo, sus medias de nylon y sus zapatos de tacón-punta. Se pusieron de moda los sombreritos ladeados y las estolas, los labios pintados de *rouge* en forma de corazón y el cabello recogido a la Andrews Sisters. Según el periodista Carlos de Negri los políticos mexicanos también marcaban los gustos de ciertos sectores mexicanos que después de bajarse de los caballos se subían a los cadillacs, para dar entrada a la moda del saco cruzado y la corbata ancha o el estilo gángster de sombrero borsalino y gabardina de amplia solapa. Las calles, las revistas, la radio y los cines, se llenaron de anuncios comerciales que acusaban a esa

tendencia norteamericanizante: Colgate, Palmolive y Pepsi. Los pasatiempos de actualidad seguían siendo: tomar cocktails o jaiboles, asistir a los cabarets o Ladies-Bars, jugar polo o canasta. Las tortas seguían compitiendo con los sándwiches y las aguas frescas con los refrescos embotellados (Pacheco, 1965: 11-20).

La corriente migratoria que la guerra mundial había provocado hacia México incluyó a más trasterrados españoles, los cuales siguieron llegando hasta avanzados los años cuarenta. También arribaron judíos perseguidos por la Alemania nazi, demócratas y socialistas centroeuropeos, asiáticos y norteamericanos, y aristócratas venidos a menos por lo embates de los continentes en llamas. Llegaron a México toda clase de personalidades: desde los escritores franceses Louis Jouvet y Jules Romains, hasta nobles como el rey Carol de Rumanía y su amante madame Elene Lupescu, pasando por el polígrafo Egon Erwin Kish, el crítico de arte Paul Westheim y el grabador Georg Stibi, tan sólo para poner algunos ejemplos.

Al igual que durante gran parte de la década anterior, la cultura académica corrió a la par de los ídolos populares. Mientras en los cabarets de moda como el *Ciro's* o el *Salón Edén* y en las estaciones de radio o en el cine nacional, figuras del naciente *star system* mexicano como Jorge Negrete, María Félix, Dolores del Río y Pedro Armendáriz protagonizaban la consabida lucha entre lo nacional y lo importado, en el Palacio de las Bellas Artes se iban definiendo las secuelas del nacionalismo musical de Carlos Chávez, Manuel M. Ponce y José Pablo Mocayo, entre otros. Ahí también el teatro mexicano de Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza, Rodolfo Usigli, Salvador Novo, Emilio Carballido y Sergio Magaña, así como la danza contemporánea de Ana Mérida, Josefina Lavalle, Waldeen, Ana Sokolow y José Limón empezaban a conquistar a un público con suficiente poder económico como para convertir a aquel recinto en un lugar exclusivo y *snob*. Las Bellas Artes abandonaban paulatinamente su tinte popular y empezaban a despedir cierto aire aristocratizante.

EL CIVILISMO, LA CULTURA MEXICANA Y LA DOCTRINA DE LA MEXICANIDAD

En los inicios del primer sexenio gobernado por un civil de la posrevolución, el licenciado Miguel Alemán Valdés, el 31 de diciembre de 1946,

se creó el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Con ello se pretendía, por un lado, lograr la “institucionalización” de la cultura —siguiendo el ejemplo del recién refundado Partido Revolucionario Institucional—, promoviéndola y difundiéndola desde la administración pública; pero por otra parte también se trataba de ejercer cierto control sobre las expresiones culturales que representaban al país en el extranjero. Al frente del INBA, Alemán designó al maestro Carlos Chávez, cuya música se unía a la búsqueda de la mexicanidad pero también se pretendía vanguardista; y como director del Departamento de Arte Dramático se nombró al escritor y dramaturgo Salvador Novo, quien le apostó a la Escuela de Arte Teatral y al teatro infantil. Otros organismos de promoción y defensa del patrimonio cultural fueron el Instituto Nacional Indigenista, el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana y la Casa de México en París. Y si bien las propuestas del muralismo mexicano ya le habían dado un lugar al arte posrevolucionario a nivel internacional, a partir de los años cuarenta quedó claro que esa escuela no se había agotado con los famosos tres grandes, es decir: con Rivera, Orozco y Siqueiros.

En 1947, al crearse la Comisión de Pintura Mural dependiente de la Secretaría de Bienes Nacionales e Inspección Administrativa, todo parecía indicar que la tendencia a la institucionalización también había tocado a estas notables figuras del muralismo. Sin embargo, un tanto desprendido de este grupo Rufino Tamayo decidió trabajar en Estados Unidos, y algunos otros epígonos de la propia escuela muralista como Juan O’Gorman, Pablo O’Higgins, José Chávez Morado, Alfredo Zalce y Jorge González Camarena decidieron unirse a otros artistas como Gabriel Fernández Ledesma, Antonio Ruiz *El Corcito*, Alfonso Michel, Carlos Mérida y María Izquierdo para volver a la pintura de caballete. Los comerciantes de piezas artísticas y las galerías que ya se habían fundado en la década anterior, como la Galería de Arte Mexicano de Inés Amor y la Galería Misrachi, empezaron a promover a estos artistas de manera un tanto individual hasta poner en duda la misma existencia de esa colectividad que ya se reconocía con el nombre de “escuela mexicana” de pintura. La fuerza del arte y su consumo por parte de ciertos sectores pudientes quedaron demostrados con el crecimiento puntual del número de espacios que se dedicaron a la venta y promoción de los mismos: de las seis galerías que existían en 1941 se pasó a 28 para 1960 (Beltrán, 1992: 94).

Poco a poco una nueva generación de pintores empezó a cuestionar las temáticas y las técnicas de la escuela mexicana y no tardó en aparecer cierta resistencia a esa especie de cacicazgo cultural que ejercían los famosos tres grandes. Junto con ellos destacaron otros contribuyentes de primer orden en el mundo artístico mexicano como Francisco Díaz de León, Frida Kahlo, Ángel Zárraga, Agustín Lazo, Julio Guerrero Galván, Germán Cueto, Roberto Montenegro, María Asúnsolo, Julio Castellanos, Ricardo Martínez, Miguel Covarrubias, Olga Costa, Juan Soriano, los hermanos Pedro y Rafael Coronel, y los europeos establecidos en México Leonora Carrington, Gunther Gerzso, Remedios Varo y Roger von Gunten. Algunos jóvenes como Manuel Felguérez, José Luis Cuevas, Alberto Gironella, Vicente Rojo y Lilia Carrillo reaccionarían en contra del arte de las generaciones anteriores identificándola como una cortina de nopal que cubría con el folclorismo y los temas nacionalistas los límites de sus propios alcances, sin permitir el desarrollo de la profundidad creadora de sus nuevas propuestas. Se rehusaron a pintar mujeres indígenas con alcatraces y niños morenitos de postal, proclamando su derecho a explorar rutas que, como el abstraccionismo, no eran patrocinadas por el gobierno y la tendencias mexicanistas, pues eran consideradas extranjerizantes.

De cualquier manera la convivencia entre generaciones tuvo que darse muy a pesar de las veleidades de grupos e individuos, de viejas escuelas y nuevas propuestas. Así lo demostraron varias exposiciones colectivas que se llevaron a cabo en los primeros años cuarenta, algunas promovidas por el Seminario de Cultura Mexicana creado en 1942 o la Escuela de Pintura y Escultura La Esmeralda, el Taller de la Gráfica Popular o la Sala de Exposiciones Temporales del Palacio de la Bellas Artes. Este mismo palacio se convirtió en un recinto más en donde el muralismo mostraba sus inconfundibles logros. Siqueiros entregó ahí su tríptico *La Nueva democracia, Víctimas de la guerra y Víctimas del fascismo* en 1945, y en 1951 concluyó sus dos murales dedicados al último rey azteca: *El tormento de Cuauhtémoc* y *Cuauhtémoc redivivo*. En 1947 José Clemente Orozco celebró en dicho palacio sus cuarenta años de labor artística y en el mismo lugar Diego Rivera fue homenajeado por sus 50 años de trabajo en 1949. Rufino Tamayo concluyó en sus paredes dos de sus más extraordinarios murales: *Nacimiento de la nacionalidad y México hoy* en 1953. Hacia finales de la década de los cincuenta se celebraron las primeras bienales, los iniciales salones nacionales de pintura,

grabado y escultura, y se editaron varias revistas importantes de estudios y difusión del quehacer artístico mexicano como *México en el arte* y *Artes de México*.

Como director de la Galería de Bellas Artes, el museógrafo Fernando Gamboa se convirtió en uno de los promotores más prolíficos del arte mexicano tanto en el interior del país como en el extranjero. Destacaron las exposiciones de obras de Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo en la XXV Bienal de Venecia en 1950, pero sobre todo la magna muestra *Obras maestras del arte mexicano desde los tiempos precolombinos hasta nuestros días* que se presentó en Estocolmo, Londres, París, Tokio y Nueva York entre 1954 y 1959. Este último año Gamboa llevó una exposición mayor a Suiza, Alemania, a la URSS, Polonia, Bélgica e Italia. Con dichas muestras el arte mexicano seguía dando la vuelta al mundo promoviendo una imagen vital de extraordinaria fortaleza y profundidad, que había iniciado en los años veinte con las exposiciones organizadas por promotores norteamericanos, había continuado en los años treinta con curadurías muy puntuales de Miguel Covarrubias y ahora se refrendaba con las museografías de Fernando Gamboa (Molina, 2005).

Sin embargo las muertes de dos de los tres grandes —Orozco fallece en 1949 y Diego Rivera en 1957— así como la confrontación del tercero —Siqueiros— con el gobierno mexicano a partir de los conflictos magisteriales y ferrocarrileros de finales de la década de los cincuenta y su encarcelamiento en 1960, representaron un golpe bastante significativo al movimiento muralista, que, como ya se vio, empezaba a recibir críticas severas por parte de las nuevas generaciones. Otra pérdida que tuvo repercusiones políticas y de cierto escándalo fue la muerte de Frida Kahlo, acaecida en 1954. Al ser velada en el Palacio de la Bellas Artes por el ex presidente Lázaro Cárdenas y Andrés Iduarte, entonces director del INBA, entre otros muchos asistentes, con un féretro envuelto en una bandera roja con la hoz y el martillo, los afanes anticomunistas del momento consideraron que se atentaba contra el orgullo patrio al permitir que un símbolo del Kremlin fuera homenajeado nada menos que en el máximo recinto de la cultura en México. El secretario de Educación Pública, José Ángel Ceniceros, destituyó a Iduarte atendiendo a lo que entonces pareció un manotazo fulminante del espíritu autoritario, civilista y profundamente conservador del gobierno mexicano, que reaccionaba así ante la ofensa comunista.

Para algunos se trató también de una clara muestra de los compromisos que México tenía entonces con los Estados Unidos en plena Guerra Fría. Parecía que la tendencia a sancionar todo aquello que se consideraba “típico” mexicano y que apelaba más a un nacionalismo folclorizante disponible para los disfrutes del consumo externo, principalmente el turístico, embonaba de mucha mejor manera con las políticas del vecino del norte que con la tradición posrevolucionaria de una cultura contestataria y crítica, que poco a poco abandonaba las marquesinas nacionales. A cambio de ello se impulsó y dio mayor continuidad a un patriotismo regionalista, fomentado tanto por el gobierno como por los medios de comunicación. El folclor nacional, al que los habitantes “típicos” de prácticamente todo el territorio pertenecían —léanse charros, chinas, inditos, huastecos, norteños, jarochos, tehuanas o boshitos—, se constituyó con lo que las autoridades culturales del país y la prensa, la radio y el cine creyeron que era la conjunción de los valores representativos de un país entero y por lo tanto capaz de provocar orgullo nacional.

Desde la Ciudad de México —en el centro del poder y la cultura— se afirmaron, o incluso se inventaron estas imágenes “clásicas de México”. Los ballets folclóricos se incluyeron como acompañantes obligatorios de los principales eventos festivos oficiales y de la mayoría de las ceremonias escolares. Aun cuando la danza moderna se había desarrollado con puntual elegancia y aportaciones originales de sus promotoras Guillermina Bravo, Josefina Lavalle, Evelia Beristáin, entre otras, el muy conocido Ballet Folclórico de Amalia Hernández se volvió una especie de embajador cultural de México a partir de su fundación en 1952. Sólidamente apoyado desde un principio por la radio y el cine, y posteriormente por el Telesistema Mexicano, el consorcio televisivo privado más importante de México, y tal vez de habla hispana, los bailes de doña Amalia se difundieron a lo largo de los programas llamados *Función de Gala*, tan caros para los públicos nacionales e internacionales. Ya ligados al Departamento de Turismo los integrantes de este Ballet Folclórico no tuvieron la más mínima dificultad en reconocer que gracias a “...sus presentaciones en el extranjero... nos han dado notable prestigio en esta rama del arte...” (Dallal, 1986: 122-123).

Pero no todo el afán nacionalista se orientó a satisfacer la demanda del consumo turístico. En materia musical, y gracias a las investigaciones de figuras de la talla de Vicente T. Mendoza, Gerónimo Baqueiro Foster, Luis Téllez Girón y Gabriel Saldívar, apoyados por el conoci-

miento aportado por los musicólogos trasterrados Adolfo Salazar, Jesús Bal y Gay y el germano Otto Mayer-Serra así como por la misma crítica de Adolfo Halffter y Estanislao Mejía, el movimiento de la música académica mexicana de corte nacionalista continuó con las magníficas labores iniciadas una década antes por Silvestre Revueltas y Carlos Chávez. Después de la muerte del primero en 1940 y gracias al protagonismo del segundo en el mundo cultural de los años cuarenta y cincuenta, el quehacer musical mexicano logró cierto prestigio nacional e internacional. En un principio el Grupo de los Cuatro compuesto por José Pablo Moncayo, Salvador Contreras, Blas Galindo y Daniel Ayala, en clara alianza con el propio Chávez, impulsó múltiples obras sinfónicas y de cámara de claro raigambre nacionalista. El clásico *Huapango* de Moncayo, *Provincianas* de Contreras, los *Sones de Mariachi* de Galindo y *Tribu* de Ayala se incluyeron rápidamente en el repertorio mexicanista de la Orquesta Sinfónica Nacional fundada en 1947 que quedó bajo la dirección de Luis Herrera de la Fuente, recién instituido el INBA. No tardaron en aparecer otros compositores importantes como Miguel Bernal Jiménez, Carlos Jiménez Mabarak y Eduardo Hernández Moncada. Sus fuentes comúnmente los llevaban al folclor, a la música virreinal y a algunas expresiones del medio popular mexicano, las cuales sirvieron de inspiración y reafirmación del nacionalismo musical.

Sin embargo, entre compositores e intérpretes de música clásica también surgió una nueva generación que trató de romper con la estética nacionalista. La década de los cincuenta vio aparecer a un grupo importante de músicos que buscaron otros derroteros más experimentales y modernos. Entre ellos destacaron Manuel de Elías, Héctor Quintana, Joaquín Gutiérrez Heras, Leonardo Velásquez, Mario Kuri Aldana, Manuel Enríquez y Mario Lavista. Algunos de ellos estuvieron en el taller de composición de Carlos Chávez, quien una vez concluido su periodo a la cabeza del INBA regresó, no sin complicaciones y severas críticas, al mundo de la música mexicana e internacional. Cabe mencionar que este mediano auge de la música académica no sólo se sintió en la Ciudad de México; también en provincia se gestó la necesidad de “tener música culta”. En ese sentido destacaron las ciudades de Guadalajara, Morelia y Xalapa. En esta última fue célebre su orquesta sinfónica dirigida por José Yves Limantour (hijo), mientras que en la ciudad de Morelia se auspició la Escuela Superior de Música Sagrada con el sólido apoyo de Miguel Bernal Jiménez (Estrada, 1984: 11-64).

La arqueología mexicana experimentó logros espectaculares durante los años cuarenta y cincuenta. En 1939 se había creado el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), reuniendo las direcciones de Monumentos Arqueológicos y Coloniales y el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología. Desde aquellos años treinta Alfonso Caso había hecho importantes descubrimientos en Mitla y Monte Albán en los valles centrales de Oaxaca, dejando a su sucesor Ignacio Bernal la continuación de sus trabajos en Yagul y Dainzú. Sin embargo, durante las décadas siguientes la exploración en múltiples rincones del territorio mexicano dieron mucho de qué hablar. En 1946, los llanos de Tepexpan, Estado de México, el geólogo Helmut de Terra descubrió los restos humanos que serían considerados los más antiguos de México. A principios de los años cuarenta los hallazgos de varios monumentos y cabezas colosales en La Venta, Tabasco, realizados por Frans Blom, Philip Drucker y Matthew Stirling permitieron, tanto a historiadores como a arqueólogos, establecer que la olmeca era la cultura madre de Mesoamérica. Por cierto que esta región cultural fue descrita por el antropólogo Paul Kirchhoff en un artículo dado a conocer en 1943. También durante esos años cuarenta y cincuenta José García Payón y Pedro Armillas trabajaron en la huasteca en la región del Tajín, cubriendo el área circundante a la monumental Pirámide de los Nichos. Daniel Rubín de la Borbolla y sus alumnos Hugo Moedano y Román Piña Chan excavaron en el importante asentamiento prehispánico de Tzintzuntzan, en las orillas del lago de Pátzcuaro en Michoacán; y en el famosísimo centro ceremonial de Teotihuacán, Sigvald Linné e Ignacio Bernal continuaron con los trabajos iniciados en la década de los veinte por Manuel Gamio. Eduardo Noguera pasó múltiples temporadas de excavación en Xochicalco, Morelos, y Jorge Acosta hizo lo mismo en Tula, la ciudad de los colosos en el estado de Hidalgo. Y en el centro de la capital mexicana Pablo Martínez del Río e Ignacio Marquina se abocaron a reconstruir los restos de los enormes templos erigidos en el corazón de la antigua Tenochtitlán.

Sin embargo, tal vez los descubrimientos más espectaculares sucedieron en la región maya, en Chiapas y la península de Yucatán. En 1946 en la mitad de la selva los norteamericanos Carl Frey y Giles Healy se encontraron con los maravillosos murales de Bonampak, y entre 1949 y 1958, Albert Ruz Lhullier realizó hallazgos extraordinarios en Palenque, encontrando la famosa tumba del Templo de las Inscriptio-

nes en 1952, que le dio renombre mundial tanto al sitio como al arqueólogo (Matos Moctezuma, 2001).

Durante el sexenio alemanista, en 1949 se levantó una gran polémica que duró varios años por el descubrimiento de los supuestos restos de Cuauhtémoc, el último emperador azteca, encontrados por la profesora Eulalia Guzmán, en Ixcateopan, Guerrero. La autenticidad de tales restos fue puesta en duda por una comisión de expertos. El hallazgo de doña Eulalia reabrió los interminables debates entre indigenistas e hispanistas, pues el asunto tocó las fibras patrióticas que se encontraban a flor de piel dada la identificación incesante del nacionalismo con el discurso oficial (Florescano y Pérez Montfort, 1995: 351-352).

Justo es decir que una vez iniciado el sexenio alemanista y recién estrenado el Partido Revolucionario Institucional (PRI) las corrientes de pensamiento imperantes trataron de encontrar una relación estructural entre la naturaleza de la cultura y las peculiaridades del sistema político mexicano. En ese proceso surgió la llamada Doctrina de la mexicanidad que desempeñó un papel importante en la consolidación del régimen priista y en la configuración de los rasgos autoritarios del gobierno, imbricando múltiples significaciones políticas, a veces ocultas y a veces evidentes, en la construcción de una imaginaria identidad nacional, manipulando los medios a través de los cuales se difundió masivamente. Esta supuesta identidad se reprodujo en discursos patrióticos y nacionalistas, mostrando una clara ausencia de espacios políticos democráticos, y generando una especie de pacto implícito entre intelectuales, artistas y el Estado.

El régimen de Miguel Alemán colocó en el centro de su proyecto a la Universidad Nacional Autónoma de México, al integrar a un vasto contingente de universitarios en su gabinete, al ampliar el presupuesto destinado a esta institución y al construir la Ciudad Universitaria. Esta última no sólo sería el recinto de enseñanza e investigación más ambicioso de América Latina en su momento, sino que serviría para mostrar al mundo la pujanza y el talento que alardeaban la arquitectura y el arte mexicanos al mediar el siglo xx. Bajo la dirección de los arquitectos Carlos Lazo, Mario Pani y Enrique del Moral, y con contribuciones importantes de artistas como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Francisco Eppens, José Chávez Morado y sobre todo con el magnífico mural diseñado con piedras multicolores sobre los cuatro costados de la Biblioteca Central realizado por Juan O'Gorman, la Ciudad Universitaria se convirtió rápidamente en el símbolo de los logros económicos, socia-

les y culturales del México posrevolucionario. En esa Universidad debían discutirse y resolverse en primera instancia los problemas nacionales y eventualmente los de todo el subcontinente. El nuevo perfil que la administración alemanista quería imprimirle al país centrado en las urbes y no en el campo, tratando de obtener una carta de naturalidad en el concierto de las naciones industrializadas y modernas, implicaba también una actualización de la cultura. De ahí que el gobierno, además de fomentar el folclor mexicano para consumo del turismo y ciertos sectores medios y trabajadores, otorgó subsidios a múltiples instituciones de investigación, enseñanza y difusión de la cultura, ofreció becas al extranjero para los estudiantes sobresalientes y privilegió a grupos que pugnaban por participar en la creación de una cultura universal.

Haciendo uso de un nuevo arsenal teórico y metodológico en el que participaban las fenomenologías de Heidegger y Dilthey, el existencialismo de Sartre, y el historicismo de Ortega y Gasset, así como retomando las enseñanzas de Alfonso Reyes, Samuel Ramos y José Gaos, los filósofos de la mexicanidad pretendieron construir un cuadro de rasgos caracterológicos invariables al ser mexicano, que diera razón de sus comportamientos y permitiera proponer medidas para superar la dependencia cultural de México, sobre todo de Estados Unidos. Varios jóvenes filósofos y escritores se unieron a esta corriente formando un grupo que bajo la tutela de Leopoldo Zea llevó el pretencioso nombre de *Hyperión*, los hijos de los dioses, entre los que destacaron Luis Villoro, Ricardo Guerra, Jorge Portilla, Salvador Reyes Nevárez, Jorge Carrión, José Moreno Villa, Emilio Uranga y Joaquín Sánchez MacGregor.

Los miembros de este grupo se preocuparon por algunos rasgos esenciales de la mexicanidad e inventaron un tipo de mexicano, ajeno a las condiciones políticas, sociales, económicas y regionales del país, al que le otorgaron una serie de peculiaridades negativas y lo responsabilizaron del atraso nacional, eximiendo de culpa a las políticas gubernamentales. La filosofía de lo mexicano aportó una serie de argumentos que sirvieron a la legitimación del régimen priista y contribuyó también a la creación de una identidad nacional *única*, de carácter centralista y autoritaria (Villegas, 1985).

Si bien es cierto que desde la década de los veinte la Revolución Mexicana había sido una persistente justificación de los quehaceres políticos, económicos, sociales y culturales de los gobiernos en turno, durante los sexenios de Manuel Ávila Camacho, Miguel Alemán, Adolfo Ruiz Cor-

tines y Adolfo López Mateos, es decir: a lo largo de los años cuarenta, cincuenta y gran parte de los sesenta, el discurso oficial siguió acudiendo a la Revolución Mexicana como una referencia un tanto metafísica que daba sustento al Estado nacional. Alemán, como buen jurisconsulto, incluyó en ese discurso a la propia Constitución de 1917 como base de legalidad y la mexicanidad de su gobierno. Ante las críticas que intelectuales de la talla de Silva Herzog y Cosío Villegas hicieron sobre las desviaciones que sufrían los principios de la Revolución, el gobierno redobló sus esfuerzos en afianzar la versión oficial de la misma. De esa versión hicieron eco algunos de los miembros del grupo *Hyperión*, saltando a la palestra del debate para afirmar que, con el civilista Miguel Alemán, la Revolución había entrado en su etapa constructiva y acusando a sus detractores de reaccionarios, comunistas o, en el mejor de los casos, de hallarse confundidos.

La doctrina de la mexicanidad y la filosofía de lo mexicano tuvieron, desde luego un impacto en la definición de políticas públicas de educación y cultura. Los discursos de los secretarios de Educación Pública, Manuel Gual Vidal y José Ángel Ceniceros, los mensajes presidenciales relacionados con la cultura, la educación y la instauración de los institutos de Bellas Artes, el Nacional Indigenista, o el de la Juventud, se llenaron de llamados al patriotismo, al orgullo nacional y a la retórica justificatoria de la Revolución Mexicana. Lo mismo sucedió con los debates sobre el llamado problema indígena, registrados en publicaciones oficiales como la revista *Educación Nacional* y el suplemento que la SEP publicaba semanalmente en el periódico *El Nacional*, así como con los contenidos de los programas de estudio, concretamente en las materias de Historia y Civismo que se impartían en las escuelas oficiales (Vázquez, 1970).

En 1952 el también licenciado Adolfo Ruiz Cortines basó su campaña electoral en la continuidad del proyecto alemanista, cuestión que le granjeó la simpatía de un importante contingente de intelectuales. Así, destacadas figuras públicas del ámbito cultural, como Samuel Ramos, Alfonso Reyes, José Vasconcelos y varios miembros destacados del *Hyperión* como Leopoldo Zea, Emilio Uranga y Salvador Reyes Nevárez, hicieron proselitismo político a favor del gobierno entrante, comprometiéndose cada vez más con el discurso nacionalista que hacía de patria y gobierno un binomio indisoluble al que debían subordinarse todos los mexicanos.

Al quedar bien definidos los rasgos del Estado nacional, la tesis de una especie de revolución mexicana permanente quedó armada para la utilización del régimen. Sin embargo, al paso del tiempo aparecieron en escena nuevos movimientos sociales que desmintieron la retórica oficial del régimen priista. Más aún, el triunfo de otra revolución en 1959, en Cuba, ofreció un nuevo parámetro de comparación que reforzó las voces críticas cuestionando la demagogia del discurso de la revolución hecha gobierno.

Con todo, el inicio de la década de los sesenta coincidió con los festejos del cincuenta aniversario de la Revolución Mexicana; ocasión más que propicia para que el gobierno afirmara su tradición revolucionaria y postulara, una vez más, la vigencia de la misma. Entre los eventos destinados a festejar la Revolución se contó —no sin cierta oposición por parte de los sectores católicos y conservadores mexicanos— con la distribución de los libros de texto gratuitos de la Secretaría de Educación Pública, destinados a reforzar la educación primaria. También se impulsaron los trabajos de un instituto creado en 1953, el Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana (INEHRM), orientado a la investigación y difusión de la visión oficialista de la Revolución. Así mismo se propició la publicación de la colección *México, 50 años de revolución*, en la que se reunieron una serie de ensayos escritos por destacados intelectuales y funcionarios gubernamentales con el propósito de evaluar las “conquistas alcanzadas” por la sociedad posrevolucionaria y establecer las rutas a seguir. En esta colección, que fue prologada por el presidente Adolfo López Mateos, se advirtió que la difusión de los avances sociales conseguidos por la Revolución era indispensable en vista de que las nuevas generaciones se apartaban peligrosamente de la realidad nacional, situándose en espacios ajenos a las necesidades de su pueblo. Así, mientras algunos intelectuales, académicos y escritores contribuían con sus trabajos a la creación de una visión monolítica de la nación, otros se ocuparon de desmitificar a la gesta y su legado. De alguna manera se auguraba una nueva crisis, no ya de la Revolución, sino del Estado surgido de ella (Villegas, 1985: 126-138).

LA GENERACIÓN DEL MEDIO SIGLO, LOS JÓVENES
Y EL FINAL DE LOS AÑOS CINCUENTA

Paralelamente al grupo *Hyperión* y a la vinculación entre la filosofía de lo mexicano con el discurso oficial, en la Facultad de Derecho de la UNAM se formó otra cuadrilla de jóvenes que siguiendo la iniciativa del director Mario de la Cueva decidió fundar una revista que llevó el título de *Medio siglo*. Carlos Fuentes, Víctor Flores Olea, Sergio Pitol, Porfirio Muñoz Ledo, Arturo Gonzalez Cosío, Genaro Vázquez Colmenares, Carlos Monsiváis, Sergio García Ramírez, Juan Bañuelos, Salvador Elizondo y Javier Wimer fueron algunos de sus animadores a partir de su primer número que se publicó en diciembre de 1952. La importancia de esa agrupación quedaría manifiesta no sólo por lo que cada uno de ellos hizo en tiempos venideros, sino porque mostró que había otra clase de preocupaciones en el mundo juvenil, además del asunto de la mexicanidad. Si bien la posteriormente llamada generación de medio siglo también tuvo inclinación por las preocupaciones ontológicas de Octavio Paz y los *hyperiones*, justo es decir que también fueron lectores de José Revueltas, siguieron impulsos antiimperialistas, se mostraron particularmente críticos con los gobiernos militares de América Latina y sobre todo fueron muy escépticos ante la Revolución Mexicana al considerarse testigos de su evidente deterioro simbólico. Inmersos en la Guerra Fría, se manifestaron en contra de la corrupción imperante en el sistema político mexicano comprometiéndose con la cultura universitaria. Analizaban a James Joyce, a Thomas Mann y a André Malraux al mismo tiempo que, en las páginas de *Medio siglo*, se discutía sobre pintura y música, sobre literatura policiaca, sobre José Martí, sobre el cuento mexicano contemporáneo y sobre la poesía hispanoamericana en general. Pero lo que más importó en sus páginas fue demostrar que había jóvenes preocupados por su propia cultura y sus circunstancias (*Medio siglo*, 1952).

Durante los años cincuenta en la capital mexicana y en no pocas ciudades de provincia muchos otros jóvenes comenzaron a actuar de manera un tanto ajena a los patrones observados por la generación de sus padres. Este cambio originó una prolongada discusión sobre el ser y el deber ser del joven, al que todavía era difícil de advertir como un nuevo sujeto social. Sin embargo, poco a poco se vio que éste no sólo era un actor relevante sino que además era masivo, tenía sus pro-

pios intereses e iba cobrando conciencia de su capacidad de incidir en la vida económica, política y cultural del país. Una de las primeras reacciones ante tal surgimiento fue su catalogación como figura delincuen- cial por parte de las generaciones mayores. A partir de la segunda mitad de los años cincuenta la prensa escrita de la capital empezó a publicar notas referentes a jóvenes infractores, menores de edad, cuyo perfil socioeconómico no correspondía con el típico delincuente de los barrios bajos. Este nuevo infractor provenía sobre todo de las clases medias y altas, y a simple vista no existían razones que explicaran su proclividad al delito. Estos jóvenes se convertirían en un reto de comprensión para todos los especialistas en materia penal, tanto juristas como psicólogos o trabajadores sociales, además de un desafío para las autoridades cuyos cuerpos policiales no tardaron en diseñar una estrategia efectiva para perseguirlos.

A mediados de 1957 estos jóvenes fueron bautizados por la opinión pública como rebeldes sin causa en alusión a la película del mismo nombre que fuera estrenada en la Ciudad de México en agosto de 1956. Se llegó incluso a hablar del rebeldismo sin causa como una mal social que ponía en riesgo a las nuevas generaciones de mexicanos, y que vivían claramente bajo la influencia de las modas norteamericanas. En una reseña de la película antes citada se decía por ejemplo que trataba de:

[...] una película que revela el desquiciamiento del país vecino. Pero lo malo del caso es que, sin darnos cuenta de que se trata de un tema, que bien pudiera estar ajeno a la realidad, [pero] como nuestra juventud no camina muy derecho que digamos, por espíritu de imitación, puede contagiarse más con el ejemplo del joven libertino que interpreta magistralmente James Dean [Cine Gráfico, 1956].

La alusión a una juventud que no camina muy derecho estaba alimentada por acontecimientos recientes protagonizados por estudiantes del Instituto Politécnico Nacional (IPN) que organizaron una larga huelga de abril a septiembre de aquel año de 1956, y que concluyó con la intervención del ejército. La rebeldía juvenil se convirtió en tema recurrente. La revista *Siempre!* dedicaría muchas de sus portadas a mostrar cómo se interpretaba a la juventud mexicana en aquel momento. En ellas podía verse a jóvenes con pantalón entubado y dobleces al ras del tobillo, con camisa negra de mangas cortas y chaleco amarillo, peinados

con un enorme copete, casi siempre en actitud de holgazanería u ocupando su tiempo en leer literatura nociva que los conducía al delito e irremediablemente a prisión.

Para 1959 se registró un gran aumento en delitos que relacionados con el orden público, no tanto con daños a la integridad física o al patrimonio ajeno. Las faltas en la vía pública estaban vinculados directamente con las prácticas que se encasillaron en esos momentos bajo el rubro de pandillerismo.

Recordando justamente esos años, el escritor Parménides García Saldaña habló del ambiente juvenil de la siguiente manera:

Las pandillas: Chicos Malos de Peralvillo, Gatunos del sur de la ciudad de México, Los Nazis de la Portales, los Azotes de la Narvarte, los de la Roma. Célebres fueron El Flotador, La Monina, Pepencho, La Marrana, El Poli. ¡Aquí la Guerrero!

Sus victorias en pleitos callejeros contra pandillas de otras calles los hicieron famosos más allá de sus colonias. Se les temió y aborreció. Fueron los Chavos Más Malditos de México. Arrojadados, audaces, valientes, sin miedos al peligro, al filo de la muerte. Fríos ante la calaca [García Saldaña, 1972: 54].

Empezó entonces una campaña que se llamó *Mano de hierro contra los rebeldes sin causa*. Las camionetas de la policía, *las julias*, empezaron a recorrer las calles de México en busca de aquellos rebeldes. Era la operación “peine y tijera” que sólo se interrumpió cuando un movimiento de estudiantes de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en contra del aumento a las tarifas del transporte público encendió una mecha de inconformidad generalizada en contra de las medidas del regente Ernesto P. Uruchurtu. Seguramente influidos por las recientes movilizaciones de ferrocarrileros y maestros, los jóvenes universitarios dieron muestra de una conciencia social hasta entonces desconocida. Varios declararon que su lucha era a favor de las familias empobrecidas de la capital que sufrían los estragos de la carestía que marcó el último año del sexenio ruizcortinista.

Estaba claro que la idea de rebeldía quedaría asociada con cierta noción de juventud. Para colmo el último día de aquel año de 1959 las fuerzas del comandante cubano Fidel Castro tomaban la ciudad de La Habana. En las imágenes transmitidas a nivel mundial se veía claramente que la Revolución en Cuba era una movilización integrada principal-

mente por jóvenes entusiastas y comprometidos con la realidad de su país y de América Latina.

Pero además de la transformación de la juventud en un sujeto social activo la Guerra Fría trajo consigo nuevos elementos que rápidamente se incorporaron a la cultura mexicana. La clase media, admiradora de la modernidad, el cosmopolitismo y la urbanización disfrutó muchas de las prerrogativas culturales que los nuevos tiempos traían. Por un lado, la moda internacional reflejaba la necesidad de una despreocupación posbélica, pero dejaba a un lado la ingenuidad cursi de la década pasada. Los trajes de baño fueron entonces más atrevidos, a la vez que se mantenía cierta sobriedad en el vestir: trajes sastre para mujeres, sombreros —casi masculinos— y sobre todo la masificación del uso del nailon. Los famosos *jeans* se combinaban con sacos amplios y cruzados para los caballeros, muy al estilo *high life* de los Estados Unidos. El mismo presidente López Mateos aparecía frecuentemente haciendo referencia al mundo juvenil en contraste con su antecesor; usaba trajes bien cortados, de vez en cuando estilo *blazer*, a veces con un sombrero pachucón y siempre corbatas cortas y anchas, muy floridas.

Tanto en el caso femenino como en el masculino se trataba de resaltar la figura; en las mujeres las curvas cada vez se pronunciaban más, y en los hombres se exaltó el cuerpo musculoso y varonil. El modelo *Charles Atlas* hizo sus primeras apariciones convirtiéndose en referencia masculina obligada. La modernidad también trajo consigo todo lo necesario para que "...la mujer se hiciera más atractiva y bella, para triunfar en la vida social y sentimental". Tener un cutis suave, fresco, juvenil al estilo de las chicas que anunciaban el jabón Camay, y una sonrisa limpia y fresca de marca Crest, eran la solución (Matute, 2006).

Descubierto como importante fuente de ingresos para empresarios y políticos, el turismo se promovió intensa pero irregularmente. La visita a sitios coloniales como Taxco o San Miguel Allende no fue para nada comparable con el impulso que se le dio a Acapulco, lugar muy frecuentado para las noches de bodas y para el dejarse ver en un naciente *jet set* mexicano compuesto por nuevos ricos, políticos inescrupulosos, inversionistas extranjeros y jovencitas de sociedad.

Por su parte la vida nocturna en la Ciudad de México venía acoplándose cada vez más a las costumbres norteamericanas: el cabaret, y los salones de baile como El Intime o El Patio, eran lugares donde las rumberas de moda, mínimamente vestidas, lucían sus bailes exóticos, con-

trariando las hipócritas campañas moralizantes de los gobiernos en turno. Se sabía de sobra que los más asiduos concurrentes al mundo prostibulario y nocturno de aquella ciudad eran precisamente algunos prominentes miembros de la clase política alemanista y ruizcortinista.

La rumba fue considerada como un baile indecente, pero la música tropical convocaba a todos los sectores sociales contagiándoles su ritmo agotador. El boogie woogie y el swing norteamericanos fueron paulatinamente desplazados por las estridencias de la orquesta del *Cara de foca*, Dámaso Pérez Prado. Los agitados bailes de Tongolele y la Kalantán; el propio mambo y el subsecuente cha-cha-chá, lo que tenían de extranjero también lo tenían de “depravante”. Las cruzadas para privar a la juventud mexicana, ya plenamente identificada con esos bailes, considerados como “música de salvajes” o “ritmo de caníbales”, no tuvieron éxito alguno.

Y a esta irrupción de ritmos guapachosos y alocados, la tuvo que enfrentar el mariachi que seguía presentándose como el baluarte de la tradición musical mexicana. Al mismo tiempo, Agustín Lara continuaba siendo un ídolo nacional. De gran éxito también fueron los boleros dolorosos de Fernando Z. Maldonado, Chucho Navarro, Claudio Estrada y la música ranchera de Felipe Valdés Leal y Chucho Monge. Este género que apelaba a cierta mexicanidad rural que poco a poco se urbanizaba, tendría un éxito notable en los años cincuenta, en buena medida forjado por la figura extraordinaria de José Alfredo Jiménez. Sin embargo, otros compositores destacados como Cuco Sánchez, Tomás Méndez y el estilo juguetón de Chava Flores mostraban cierta sensibilidad urbana en la manera de percibir y expresar la vida, el amor o la desdicha, que los alejaba de sus ya clásicos antecesores: Manuel Esperón y Ernesto Cortázar, quienes habían hecho las delicias de sus seguidores en las películas de Pedro Infante y Jorge Negrete. Beneficiarios directos del impacto de la producción de José Alfredo y sus intérpretes serían muchos de los nuevos cantantes que se refugiaron en el repertorio ranchero, como Flor Silvestre, Miguel Aceves Mejía, Lucha Villa, Las Hermanas Huerta, Lola Beltrán y María de Lourdes, entre otros.

Conviviendo con el gusto por estrellas norteamericanas como Nat King Cole y Frank Sinatra, el bolero romántico también conoció cierta fortuna sobreviviendo por muchos años más. Entre las boleristas destacaron la cubana Olga Guillot, la argentina Libertad Lamarque y la cosmopolita Elvira Quintana. Los tríos, especialmente “Los Panchos”, al-

canzaron también gran popularidad, abriendo un cauce interminable de canciones amorosas y arreglos vocales románticos.

El bolero ranchero, resultado del experimento del compositor Alberto Cervantes y del arreglista Rubén Fuentes, consistente básicamente en un ritmo de bolero con acompañamiento de mariachi, representaría una especie de prórroga de los dos estilos que le dieron origen. El bolero ranchero encarnaría paradigmáticamente en Javier Solís, quien fue lanzado como sucedáneo poco tiempo después de fallecidos Jorge Negrete en 1953 y Pedro Infante en 1957. Es posible que el desgaste de los llamados ídolos rancheros provocado por una excesiva comercialización contribuyera a su evidente decadencia a principios de los años sesenta.

Hacia finales de la década de los cincuenta la locura del mambo fue amainando, incorporándose como un ritmo más en el repertorio de los salones de baile, al lado del tradicional danzón y los nuevos estilos provenientes de los Estados Unidos. Sin embargo, el enorme impacto social, la fama y las grandes sumas de dinero que habían arrojado el destape del mambo y su locura tropical, tuvieron como secuela la búsqueda tenaz de otros ritmos que pudieran sustituirlo. De esta búsqueda surgirían modas que después se evidenciaron prescindibles como el merecumbé, el watusi, la charanga-pachanga, el chivirico y el más exitoso cha-cha-chá, que en México sería lanzado a la popularidad por las orquestas de Enrique Jorrín y Ramón Márquez.

Ante la andanada de la música tropical la radio contribuyó a la reafirmación de la música mexicana, con programas como *Así es mi tierra* de la nueva competencia de la XEW, la XEG, que presentaba artistas de la talla de las Hermanas Águila, el trío Tariácuri y la gran orquesta mexicana de Alejandro de la Torre. Sin embargo, por la XEW desfilaban gran cantidad de artistas que complacían a un público ávido de música popular que lo mismo lo hacía bailar que llorar. Una nueva estación radiofónica, la XEX, inaugurada en el sexenio de Alemán y dirigida por el locutor Alonso Sordo Noriega, se unió al cada vez más nutrido cuadrante de la radio mexicana. A través de sus ondas podían transmitirse desde las campañas moralizantes del régimen hasta las insinuaciones eróticas de la vena lariana (Moreno Rivas, 1979: 65-91, 181-208, 233-245).

El cine fue también un buen contribuyente el intenso devenir de la cultura popular. La industrialización, la modernización y la urbanización, así como el apoyo a los grandes empresarios, y desde luego los intrínsecos recovecos de la corrupción que caracterizó a los sexenios

cuyo interés en el cine se centraba en su condición de negocio reeditable. La exigencia de calidad y talento no parecía importar mucho a productores como Emilio Azcárraga, Gregorio Wallerstein o Jesús Grovas. La “crisis generacional y de pérdida de valores” fue el tema recurrente. Mediatizando la supuesta virulencia de los jóvenes rebeldes sin causa, el cine los convirtió en ejemplos de muchachos descarriados pero suficientemente buenos como para volver al redil de la familia. Además de las “ovejas con piel de lobo” representadas por actores incipientes como Fernando Luján, Julio Alemán o Lorena Velázquez, pronto se pusieron de moda las asépticas travesuras de Angélica María, Enrique Guzmán y César Costa.

El gobierno, por su parte, continuó apoyando lo que consideraba buen cine. En 1960 había comprado una parte importante de las cadenas de exhibición como política de contrapeso al monopolio comercial que impedía la renovación. A través del Banco Cinematográfico financió grandes superproducciones que insistían en las evocaciones despolitizadas de la Revolución, y en la recreación folclórica de un México “mágico y recóndito”. Tal fue el tono de películas como *La cucaracha* (1958) de Ismael Rodríguez y *Macario* (1959) de Roberto Gavaldón.

La censura cinematográfica fue una práctica común durante los años cuarenta y cincuenta. Prueba de ello fue el intento de realizar un cine crítico e independiente como el de Giovanni Korporaal quien dirigió *El brazo fuerte*, (1959), basada en un relato de Juan de la Cabada que ponía en tela de juicio el caciquismo, y que no pudo exhibirse comercialmente sino hasta 1975. Pero la intolerancia y la doble moral habían sido mucho más rígidas con los desnudos o las malas palabras. Las groserías se tardaron bastante más tiempo en aparecer en la pantalla que las “encueratrices”. El primer desnudo estático que pasó las tijeras de la reprobación se logró colar en la película de Miguel M. Delgado, *La fuerza del deseo* (1955) en la que Ana Luisa Peluffo se presentaba al natural como modelo de un pintor. No tardaron en aparecer otras actrices como Kitty de Hoyos, Columba Domínguez o Amanda del Llano, descubriéndose sin mucho movimiento. Y el tema del momento, la juventud, también tuvo un desnudo catalogado como “el más juvenil del mundo” con Aída Araceli nadando sin traje de baño en Acapulco en *Juventud desenfrenada* (1957) de José Díaz Morales. Las estigmatizaciones implantadas a los jóvenes y a sus valores, principalmente su música y su libertad, se encontraban en pleno auge.

Por cierto que el rocanrol mexicano, entre 1956 y 1958, se limitó a figurar como una moda musical más, interpretada por orquestas o solistas que tenían la insondable facultad de adecuarse a todos los ritmos. Entre ellos estaban las orquestas de Pablo Beltrán Ruiz y Luis Arcaráz, los conjuntos de Gloria Ríos y Cuco Valtierra, y hasta el mismísimo Agustín Lara.

Sin embargo, ya para finales de la década, el gusto por este género musical parecía tener cierta consistencia, más allá de lo efímero de las modas y del enorme escándalo desatado por una presunta declaración de Elvis Presley hecha en 1957, según la cual prefería “besar a tres negras que a una mexicana”. Para entonces las cartas credenciales del rocanrol en México aparecían como una curiosa versión del mismo, con los instrumentos y los atuendos de los rocanroleros norteamericanos, sólo que cantado en español. Pululaban entonces multitud de grupos generalmente de jóvenes amateurs de clase media con guitarras eléctricas costeadas al precio de muchos domingos de abstinencia. La consigna era que su nombre debía tener alguna referencia al idioma inglés; eran los Rockin’ Devils, los Ripers, los Glyders, los Wizards, los Play Boys, los Twisters, los Vikings, los Sleepers, los Rogers, los Black Jeans, los Hooligans, los Teen Tops y los más castellanizados Locos del Ritmo, Rebeldes del Rock, y el negrito en el arroz: los Hermanos Carrión (Zolov, 2002).

Al poco tiempo comenzó una desbandada de cantantes que prefirieron seguir su camino solos: Manolo Muñoz fue el primero, al abandonar a los Gibson Boys; le seguirían Enrique Guzmán, de los Teen Tops, César Costa de los Black Jeans, Ricardo Roca de los Hooligans y Paco Cañedo de los Boopers. Entre las mujeres metidas al rocanrol tuvieron fortuna la ex boquerista María Eugenia Rubio, Julissa, Mayté Gaos, las Hermanitas Jiménez y Angélica María, que pusieron en circulación algunos coctelitos de rock y twist compuestos entre otros por Armando Manzanero y Memo Salamanca. Los éxitos rocanroleros de los primeros años eran sobre todo piezas conocidas como *covers* que traducían al castellano éxitos comprobados entre el público norteamericano, como *Tu cabeza en mi hombro* y *La plaga* con Enrique Guzmán y *Besos por teléfono* o *Mi Pueblo* con César Costa. Estas eran piezas que retomaban canciones de los ya muy conocidos Elvis Presley o Paul Anka, adaptadas al lenguaje simplón que supuestamente caracterizaba a la juventud mexicana. El modelo norteamericano se había consolidado gracias a un nue-

vo medio de comunicación que empezaba irradiar su enorme fuerza en los sectores medios y pudientes mexicanos: la televisión.

Si bien desde finales del sexenio alemanista y principios del ruizcor-tinista la televisión comenzó a insertarse en el mundo de la cultura popular y el consumo mexicanos, todavía su presencia como electrodoméstico imprescindible en los hogares se tardaría en establecerse ahí por lo menos una o dos décadas. De cualquier manera su incorporación al mundo de la divulgación de la cultura y del entretenimiento sería a partir de entonces inevitable.

A pesar de que todavía era posible ver charros cabalgar por el Paseo de la Reforma en la ciudad de México hasta muy entrados los años sesenta, esta contaba ya para 1960 con 192 567 automóviles y 7 473 camiones de pasajeros. El ritmo de crecimiento urbano era francamente vertiginoso. Tan sólo en 1960 se terminaron de construir 7 774 edificios de más de dos plantas; 965 publicaciones periódicas circulaban por sus calles y en sus aires ondulaban los mensajes de 55 estaciones de radio y 6 de televisión (Navarro, 1989: 14).

Al principio de la década de los sesenta, Telesistema Mexicano, comandado por los Azcárraga, los O'Farril y los Alemán se perfilaba como un gran monopolio mediático que introducía mediante su programación los modelos del *american way of life*, ampliamente asimilados por un número creciente de televidentes mexicanos. Además de las telenovelas, que ya para entonces empezaban a constituirse como una verdadera institución de la cultura popular mexicana, la televisión exhibía viejas series norteamericanas como *El Llanero Solitario*, *Los Intocables*, *Yo Quiero a Lucy*, entre otras muchas.

Tratando de contrarrestar las prácticas monopólicas de este consorcio televisivo privado no tardó en aparecer la concesión gubernamental para el establecimiento del canal 11 del Instituto Politécnico Nacional durante los inicios del sexenio de Adolfo López Mateos. También fue relevante la convocatoria lanzada por el secretario de Comunicaciones, Walter Buchanan, para concesionar el nuevo canal 13 (Fernández Christlieb, 1982).

Pero afortunadamente la cultura mexicana, aun con su apelación peyorativa a la juventud y su condición de cautiva de los medios modernos de comunicación masiva, testimonió la presencia de una generación crítica capaz de mostrar su madurez y su incursión en nuevas propuestas. Al final de los años cincuenta, tal vez el acontecimiento referencial de

mayor envergadura intelectual fue la publicación de la novela *La región más transparente* de Carlos Fuentes, que insertó al quehacer literario mexicano en el naciente *boom* de la novela latinoamericana. Su autor no sólo era un aventajado literato de impactante madurez, sino que tanto sus opiniones como sus escritos revelaban una diligente crítica a la realidad mexicana que lo mismo se transformaba y modernizaba que mantenía severos rezagos sociales y económicos.

Uno de los jóvenes más conspicuos de esta nueva camada de literatos fue José Emilio Pacheco, que publicó sus primeras poesías y prosas luego del consejo de otros autores como Juan José Arreola y Carlos Monsiváis, sin duda, el crítico más lúcido de la cultura mexicana del siglo xx. Pacheco y Monsiváis escribieron frecuentemente en el suplemento "México en la cultura" del diario *Novedades*, que desde 1961 pasaría a ser "La cultura en México", ahora en la revista *Siempre!* Estos dos suplementos fueron dirigidos por el periodista Fernando Benítez, y entre sus colaboradores se encontraban Octavio Paz, Carlos Fuentes, Ramón Xirau, Juan García Ponce, Salvador Elizondo, José de la Colina, Tomás Segovia y la joven Elena Poniatowska. Este grupo de "México en la Cultura" estaba también muy presente en otras publicaciones de importancia como la *Revista de la Universidad* y la *Revista Mexicana de Literatura*, y su núcleo de personalidades pasó a ser una suerte de vanguardia del quehacer cultural en México.

Aparte de su presencia casi monopólica, que llegó a denunciarse incluso como mafiosa, en "México en la Cultura", otras publicaciones de gran importancia se disputaron sus artículos, sus críticas y sus ensayos. Una de ellas fue, por ejemplo, la revista *Política*, dirigida por Manuel Marcué Pardiñas y Jorge Carrión. Escribían ahí también Enrique González Pedrero, Francisco López Cámara y Pablo González Casanova, entre otros. Estaba igualmente la revista *Estaciones*, creada por Alfredo Hurtado y Elías Nandino, que apoyaba sobre todo la producción literaria juvenil. También resultó de importancia la revista *Cuadernos del Viento* formada por Huberto Batis y Carlos Valdés en 1960.

Asimismo fue significativa la producción de algunos jóvenes que simpatizaban con el socialismo e intentaban figurar en los movimientos nacionales de liberación de las décadas de cincuenta y sesenta. Entre ellos estaban Juan Bañuelos, Jaime Labastida, Jaime Augusto Shelley y Eraclio Zepeda, quienes fueron apadrinados de cierta forma por el editor Agustín Bartra, y se autodenominaron en 1960 con el nombre de un

volumen colectivo de poesía que haría historia en la literatura mexicana del momento: *La espiga amotinada* (Blanco, 1996: 493-501).

Un fenómeno notable en el ambiente cultural mexicano, al menos en el de la Ciudad de México, durante finales de los años cincuenta fue la presencia del existencialismo, como idea, como literatura, o como simple moda psicológica. Lo que se entendía por existencialismo hacia el final de 1959 entre los jóvenes de clase media era "...decir *La vida no tiene sentido pero vale la pena vivirse*, vestirse con pantalón y suéter de cuello de tortuga rigurosamente negros y tener la cara de aburrido o de estar deprimido". Se leía con avidez a autores como Jean Paul Sartre, Albert Camus, o Pär Lagerqvist, y se acudía a los llamados *café existencialistas*, como El Gato Rojo, La Rana Sabia, El Acuario y El Sótano, que eran lugares pequeños y oscuros donde se escuchaba jazz, se tomaba café expreso y se leían poemas acerca de la inconveniencia de haber nacido.

Por cierto que en 1959 llegó a México el mimo Alejandro Jodorowsky que en París había fundado con Fernando Arrabal el movimiento del Teatro Pánico. Pronto se convirtió en el mejor difusor del teatro del absurdo, a través del montaje de las obras de Eugene Ionesco como *La lección*, *El rinoceronte* o *Las sillas*. El actor Carlos Ancira empezó a destacar como actor favorito de este género. Por su parte Juan José Gurrola se convertiría en la punta de lanza de la experimentación teatral en México, realizando puestas en escena de Pierre Klossowski, e. e. cummings y otros. También Juan Ibáñez tendría gran éxito con la escenificación de *Divinas palabras* que lo llevaría al triunfo en el Festival de Teatro de Nancy, en Francia, lo mismo que Hugo Argüelles con la representación de *Los prodigiosos* (1957) y *Los cuervos están de luto* (1958).

La difusión de la literatura mexicana y latinoamericana, así como de la cultura en general formaría parte de los trabajos de la Universidad Veracruzana con su serie *Ficción*, lanzada hacia finales de los cincuenta, de la *Revista de la Universidad* comandada entonces por Jaime García Terrés y de algunas editoriales como el Fondo de Cultura Económica o la misma UNAM (San Juan, 2012: 41-63).

Al cerrar la década los cincuenta los jóvenes habían demostrado que eran mucho más que rebeldes sin causa y que tampoco se creían ya los lugares comunes del nacionalismo cultural posrevolucionario. Éste, en el mundo oficial, en los medios de comunicación y en el universo cultural mexicano, todavía tendría mucho qué decir. Sin embargo, su desgas-

te era evidente y se mostraba claramente en crisis. José Emilio Pacheco lo supo decir magistralmente en las primeras palabras de su poema *Alta traición*:

No amo a mi patria.
Su fulgor abstracto
es inasible...

