

Universidad de Huelva

Departamento de Filología Española y sus Didácticas



Nacionalismo, estética y literatura en el México posrevolucionario : un acercamiento desde la obra de Jorge Cuesta

**Memoria para optar al grado de doctor
presentada por:**

Vicente de Jesús Fernández Mora

Fecha de lectura: 17 de junio de 2016

Bajo la dirección de la doctora:

Rosa García Gutiérrez

Huelva, 2016



Universidad de Huelva
Facultad de Humanidades
Departamento de Filología Española y sus Didácticas



**Universidad
de Huelva**

Tesis Doctoral

**NACIONALISMO, ESTÉTICA Y LITERATURA
EN EL MÉXICO POSREVOLUCIONARIO
UN ACERCAMIENTO DESDE LA OBRA DE JORGE
CUESTA**

**Doctorando:
Vicente de Jesús Fernández Mora**

**Directora:
Dra. Rosa García Gutiérrez**

Programa de Doctorado *Literatura europea y enseñanza de lenguas*
Línea de investigación: Literatura española e hispanoamericana

2016

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
Capítulo I: LOS MÁRGENES DE LA MODERNIDAD: EL HORIZONTE CONTEMPORÁNEO DE JORGE CUESTA	19
1. Modernidad.....	19
2. Modernidad en América Latina	25
3. El México moderno.....	28
4. Modernidad, modernismo, vanguardias	33
5. Teoría de la vanguardia.....	39
6. Teoría y práctica de la vanguardia en América Latina.....	45
7. México y las vanguardias.....	50
Capítulo II: LITERATURA, CANON Y NACIONALISMO EN HISPANOAMÉRICA. EL CASO DE MÉXICO	55
1. El <i>antiboom</i> nacionalista.....	55
2. Literatura, nacionalismo y subdesarrollo	58
3. Un apunte sobre el debate: el valor del arte	65
4. Otro apunte sobre el debate: el valor del mito	67
5. El caso de México.....	72
5.1. El comienzo del mito nacionalista. Un dictador mestizo	72
5.2. La Revolución y la cultura	76
5.3. La orgía imperpetua.....	79
5.4. La <i>pax</i> posrevolucionaria.....	83
Capítulo III: EL PENSAMIENTO DE JORGE CUESTA: NACIONALISMO, ESTÉTICA Y LITERATURA EN EL MÉXICO POSREVOLUCIONARIO	87
1. Grupo, soledad. Fuga y reencuentro	87
2. La insoportable levedad de Cuesta.....	96
3. De y sobre Cuesta: un escrutinio bibliográfico	105
4. Una introducción al pensamiento de Cuesta. Conceptos de arte... y más	127
5. Cuesta entre los Contemporáneos: las revistas del grupo	133
6. 1925: los orígenes del polemista.....	150
7. Los inicios del crítico literario: la <i>Antología de la poesía mexicana moderna</i>	161
8. La polémica nacionalista de 1932.....	183
9. En torno a la pintura mexicana: Cuesta, crítico de arte.....	246
10. Música inmoral	261
11. Cuesta contra la educación socialista	271
12. Nación ficticia y ser accidental	280
13. Democracia y revolución: el pensamiento político de Cuesta	301
14. Jorge Cuesta como intelectual moderno	316
15. Hecho literario, historia de la literatura: la tradición mexicana según Cuesta	340
15.1. El Diablo de lo sublime. Preciosismo y clasicismo.....	344
15.2. Desarraigo y clasicismo.....	359
15.3. Salvador Díaz Mirón y el comienzo de la poesía moderna mexicana.....	384
CONCLUSIONES	395
BIBLIOGRAFÍA CITADA.....	403

INTRODUCCIÓN

La figura de Jorge Cuesta es del todo desconocida en las letras hispánicas a este lado del Atlántico. Sin embargo, su talento crítico y su talante inquisitivo lo llevaron a elucidar algunas ideas sobre la identidad mexicana que han resultado claves para legitimar el debate sobre la nación moderna –de su país y, por ende, la latinoamericana- y su derecho a participar en la cultura occidental y universal. El manifiesto desconocimiento y desinterés por su obra en el contexto español contrasta notablemente con la atención al alza que Jorge Cuesta ha experimentado en las últimas décadas en México. Hoy día su obra y figura forman parte inopinable del canon de las letras modernas mexicanas, su pensamiento es recurrentemente citado y comentado a la hora de analizar los procesos de construcción de la identidad moderna mexicana, y especialmente cuando se debate sobre el interminable tema de la nacionalidad o la universalidad de la literatura de este país, o más concretamente su ‘mexicanismo’ o su europeísmo. Es una figura que ha sido reiteradamente reivindicada por plumas incuestionables de generaciones posteriores, como el premio Cervantes José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis, Jorge Volpi, o el nobel Octavio Paz, que reconoce abiertamente que sus ideas sobre la identidad mexicana no hubieran sido posibles sin el magisterio de Jorge Cuesta.

Pero también Jorge Cuesta es un poeta maldito, el primer poeta maldito de México, el “único escritor mexicano dueño de una ‘leyenda’”¹. Si las letras mexicanas necesitaban uno, Cuesta desde luego ofreció la oportunidad inmejorable para hacer de su persona y personaje el paradigma mexicano del malditismo. Como ocurre con cualquier escritor maldito, esta etiqueta tienen un doble efecto; de un lado es primera piedra para la edificación del mito y se destacan y se ponen en relieve los valores de su obra y sobre todo de su vida más sensacionalistas o espectaculares, opacando sensiblemente las posibilidades de evaluar en justicia la calidad artística de su literatura y la importancia

¹ PACHECO, José Emilio. “Jorge Cuesta y el clasicismo mexicano”, en CUESTA, Jorge. *Poemas, ensayos y testimonios. Tomo V*, edición y recopilación de Luis Mario Schneider, México, UNAM, 1981, p. 239.

intelectual de su pensamiento. De otro, gracias precisamente a esta atractiva marginalidad límite, su nombre atrae la atención del público y de académicos, de forma que se promocionan los estudios, más o menos rigurosos, sobre su vida y obra, se da a conocer su producción, y finalmente, después de una etapa caracterizada por la primacía de lo morboso, comienzan a espigarse y filtrarse las más valiosas aportaciones de su producción. Así, como nos dice Guillermo Sheridan, poco a poco, la leyenda de Jorge Cuesta “ha sido lentamente sustituida por lecturas inteligentes de su obra y estudios serios sobre su compleja personalidad”².

Indudablemente Jorge Cuesta hace merecida justicia a su malditismo: su enfermedad mental lo llevó a los extremos de temer violar a su propio hijo, de investigar con enzimas que le permitieran cambiar de sexo, acuchillarse los genitales, y finalmente suicidarse ahorcándose con las sábanas de la habitación del sanatorio en que estaba recluido, no sin antes arrodillarse durante más de una hora y entonar una plegaria que él mismo escribiera. Resulta difícil elucidar cuáles aspectos morbosos de su vida merecen credibilidad y cuáles sólo interesan para agrandar el mito. Miguel Capistrán, paisano del poeta y amigo de la familia, resume de esta manera esa oscura semblanza que ha arrojado más sombras que luces sobre su figura:

Lo que perduraba era esa leyenda negra en la que se entremezclaban aspectos que en ciertos puntos no tenían ningún sustento real más allá de maledicencias como las siguientes. Adulterio con Lupe Marín y relaciones homosexuales al mismo tiempo con amigos suyos; una relación incestuosa con su hermana; una locura que se decía provenía de tiempo atrás en su vida; su suicidio logrado por medio de una emasculación que le hizo perder íntegros sus órganos sexuales. Estas injurias, al irse mezclando con el morbo, pesaron tan desmedidamente en el contexto general cuestiano, que deformaron su biografía al grado de convertirlo en la imagen de un ser monstruoso y pervertido hasta antes de la publicación de su obra³.

Por otra parte, tampoco su obra es ajena a este carácter de excepcionalidad: su poesía es compleja y por momentos inescrutable, glacial, deshumanizada, enmarañada en “un tema obsesionante: el tiempo” y concluye con un monumental poema, el *Canto a un*

² “Jorge Cuesta, poesía a la mano”, en SHERIDAN, Guillermo. *Señales debidas*, México, FCE, p. 70.

³ CAPISTRÁN, Miguel. “Discurso a la memoria de Jorge Cuesta”, en CUÉLLAR, Donají (coord.) *Jorge Cuesta: crítica y homenaje*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2008, p. 28.

Dios mineral, “inteligible a medias”⁴, considerado de los más oscuros e indescifrables de la poesía moderna en español; sus ensayos trataron temas que van desde la política, la economía, la educación, la universidad o la filosofía, pasando por la literatura, la pintura, la música y el teatro, hasta el sexo, el turismo o la química.

Sin perjuicio de lo anterior y del interés manifiesto y legítimo que los peregrinos atributos achacados a este autor hayan podido suscitar, Jorge Cuesta es ante todo un crítico, lúcido, perspicaz, arrogante y combativo y sin duda alguna sus reflexiones han contribuido a estabilizar un canon poético y literario en su país del que ahora sólo se cuestionan aspectos colaterales. A lo largo de este acercamiento vamos a tratar de presentar las coordenadas básicas políticas, históricas y estéticas de los años que siguen a la Revolución mexicana: conceptos y nombres como el del dictador Porfirio Díaz, los presidentes Álvaro Obregón, Venustiano Carranza, Plutarco Elías Calles o Lázaro Cárdenas, períodos políticos conocidos como *callismo* o *maximato*, y toda la amalgama entrecruzada de debates multidisciplinares que se suceden en derredor. Por la complejidad característica de esta etapa crucial de la modernidad mexicana, e inmanente, creemos, a todo hecho de cultura, es por lo que se han intentado esbozar en este estudio, desarrollando o sólo sugiriendo, algunas ideas filosóficas con alcance omnicompreensivo que nos permitan construir una panorámica, quizá sí fragmentaria, atomizada y polivalente, pero a su vez, compleja y dinámica, susceptible de recibir el análisis ulterior de métodos sistémicos de ordenamiento, que la doten de sentido y coherencia.

Hemos manejado para comentar el pensamiento de Jorge Cuesta las dos recopilaciones más recientes de sus obras completas: la primera, publicada en 1994 por Luis Mario Schenider y Miguel Capistrán, en Ediciones del Equilibrista; la segunda, publicada por el Fondo de Cultura Económica (FCE) a partir de 2003 y editada por Jesús R. Martínez Malo y Víctor Peláez Cuesta. Las carencias y las deficiencias de la primera versión, que han sido puestas de manifiesto en otros trabajos y que consistían, entre otras cosas, en que se mutilaban algunos textos, se recomponían otros en uno solo o se cambiaban los títulos de las publicaciones originales, han tratado de ser corregidas por la segunda. La recopilación de 1994 está conformada en su totalidad por dos volúmenes y

⁴ DAUSTER, Frank. *Ensayos sobre poesía mexicana. Asedio a los “Contemporáneos”*, México, Ediciones de Andrea, 1963, p. 121.

dividida en tres partes. La primera es “Trabajos Literarios”, formada por sus poemas cortos, sus sonetos, una pantomima y un relato breve, mientras que la última recoge la correspondencia personal de Cuesta bajo el título de “Epistolario”. Es en la segunda, “Pensamiento crítico”, donde se reúnen los escritos variopintos y heterogéneos que pueden ser englobados bajo la común etiqueta de ensayos. La edición del FCE está compuesta por tres gruesos volúmenes en edición lujosa de pasta dura que los hace especialmente inmanejables. El primer volumen, bajo el rubro “Poesía”, recoge todos los poemas del autor, incluidas sus traducciones; el segundo es el de “Ensayos y prosas varias”; finalmente un tercero aglutina “Primeros escritos. Miscelánea. Iconografía. Epistolario”. Nos interesará especialmente el bloque central de ambas ediciones y si bien, como decimos, se han consultado ambas, citaremos siempre por la versión más reciente y corregida de 2004⁵.

En lo que sigue intentaremos sacar a la luz algunos aspectos de la obra en prosa de este pensador que, desde el horizonte de una crítica que aprovecha el despego de las distancias geográficas, pueden ser escudriñados histórica, estética o filosóficamente a fin de ofrecer una visión que huya de los panegíricos y entusiastas adulaciones –por otro lado, nada inmerecidas-, que hasta ahora han estado dominando en los comentarios sobre nuestro autor. Queremos ofrecer una revisión alternativa o complementaria de lo hecho hasta ahora; un acercamiento a un trabajo que puede abrirse a una mayor indagación sobre los presupuestos canónicos y esencialistas de la identidad nacional y la cultura mexicanas.

Con objeto de encuadrar y contextualizar el comentario de la obra ensayística de Jorge Cuesta, en el primer capítulo de este estudio trataremos de trabajar sobre algunos conceptos que nos permitan mejor ubicar su pensamiento dentro de los márgenes de la modernidad. Precisamente la modernidad como realidad narrativa multivalente habrá de ser objeto de un breve repaso teórico. Sirviéndonos de trabajos en los que se ha tratado de acotar esta compleja noción estableciendo sus vínculos tanto con lo antiguo, como con la posmodernidad y con una así llamada antimodernidad, trataremos de establecer siquiera unas cuantas coordenadas básicas que nos permitan definir la modernidad occidental, al

⁵ La cita de estas *Obras reunidas* se hará en adelante de forma abreviada como *OR*, seguido del número de volumen (I, II o III) y seguido del número de página.

objeto de contar con unos márgenes teóricos conceptuales entre los que distintivamente podamos discutir la obra de Cuesta y en general la del grupo de los Contemporáneos, del que formó parte. Esto interesa dado que el pensamiento de Jorge Cuesta, creemos, está atravesado por las diversas fuerzas paradójicas o incluso contradictorias que recorren la misma modernidad, y lo mismo podemos encontrar en ciertas actitudes o afirmaciones los síntomas de una antimodernidad tradicionalista -que forma parte de pleno derecho de la modernidad-, como algunos apuntes de un pensamiento capaz de colocarse en las postrimerías de esta misma y con posibilidades de ser considerado presumiblemente ya postmodernista o postcontemporáneo. La heterogeneidad y ambigua densidad de su fragmentaria obra ensayística, su asistematicidad pero no incoherencia interna, dota de una peculiar dificultad al corpus cuestiano, que difícilmente se deja encerrar en conceptos estancos y bien delimitados, pero que, a la misma vez, y aquí la ambivalencia y riqueza de sus escritos, nos permite lecturas integradoras en una forma de organicidad no sistemática pero no por eso menos esclarecedora. Si rasgos de antimodernismo, modernidad y posmodernidad pueden ser detectados en Cuesta como afloramientos de una conciencia crítica siempre alerta a los sucesos del intelecto, ello se debe no a una dispersión inconsistente de su trabajo intelectual, sino más bien a que Cuesta asimila conceptos, ideas y problemáticas tanto de la tradición como de su más inmediato presente y los reelabora y reformula en un pensamiento propio dotado de originalidad y de coherencia. Aspectos que descontextualizados nos pueden parecer indisociables y renuentes a ninguna forma de síntesis, en el pensamiento de Cuesta adquieren una valencia propia y forman parte orgánicamente de una estructura de pensamiento, si bien asistematica, movable y viva, no por eso menos coherente y dotada de sentido y dirección.

Será interesante comprobar, bien que sea brevemente, cómo se ha desarrollado el proceso modernizador en América Latina y concretamente en México, puesto que una de las tareas conscientemente asumidas por las élites culturales y políticas en estos países ha sido efectivamente propiciar la modernidad y la incorporación de los mismos a las corrientes internacionales de circulación de ideas. Si un primer auge de modernización y mundialización de estas sociedades se vivió con el cambio de siglo, especialmente en las letras, con la renovación literaria cosmopolita que fue el Modernismo, no deja de ser verdad que, a partir de los años veinte, con el auge de los nacionalismos, un movimiento en cierta medida de signo contrario entra en juego como una gran fuerza política y social

que va a ser determinante para estructurar las modernidades periféricas de estas naciones. Los nacionalismos latinoamericanos, si bien es verdad que reproducen las tendencias expresadas por las naciones europeas a mediados del siglo XIX, introducen un vector centrípeto que se opondrá en parte a la tendencia a adoptar los moldes culturales europeos y a la mundialización modernista y se dirigirá a potenciar los acervos culturales nacionales, forzando una nueva síntesis hasta cierto punto original en la que las vanguardias, la experimentación y la modernidad se avendrán con la búsqueda, el redescubrimiento y la invención de las tradiciones vernáculas, procedente a veces de pasados pretendidamente remotos. Cuesta y los Contemporáneos no solo no podrán sustraerse a este choque de fuerzas, sino que serán en México protagonistas de algunas de sus más virulentas demostraciones, pues tratan de mantener un equilibrio muy precario de moderación y temperancia entre independencia y militancia, entre tradición y modernidad, en un ambiente convulsionado en que primaban las adhesiones partidistas, las proclamas vociferantes y las convicciones terminantes. En una época de nacionalismo ubicuo y dogmatizante los Contemporáneos mantuvieron la tradición internacionalista y elitista que heredaron de los ateneístas y los modernistas; sin embargo, y a pesar de las acusaciones de extranjerizantes, no dejaron de considerarse a sí mismos mexicanistas que trataban de colocar a su país a la altura de las naciones intelectuales del momento con un pensamiento y una producción que dialogaba de tú a tú con ellas. Sin duda renovaron la poética mexicana que adolecía por entonces del encallamiento y agotamiento modernistas, sin embargo se asomaron con bastante recato y prevención a las transgresiones vanguardistas de los veinte y treinta, pudiendo resumirse su postura frente a la tradición más de asunción y estímulo que de ruptura.

Posteriormente a esta primera parte introductoria y conceptual dedicaremos un segundo capítulo a tratar brevemente algunos aspectos relacionados con los vínculos entre canon, desarrollo y literatura, para dirigirnos al que es el momento cuasi fundacional de la modernidad mexicana, la Revolución. Este es el hecho disparador de todas las narrativas que tratan de construir la identidad moderna de México y sólo a partir de aquí pueden entenderse los diversos acontecimientos cruciales que en el campo de la cultura implicaron a Cuesta y los Contemporáneos. La publicación de la *Antología de la poesía mexicana moderna* que, aunque estuviera firmada por Jorge Cuesta en 1928, se trató de un proyecto colectivo, o la polémica nacionalista de 1932, casos que se tratan con

detenimiento, son dos eventos de suma importancia en la actividad cultural mexicana de aquellos años y son fundamentales para comprender la ética y la estética del grupo y su ubicación en el seno de las fuerzas hegemónicas que se disputaban la definición de la identidad nacional. Podemos decir que el proyecto mantenido a lo largo de los años de definir un canon literario para México, y que se irá concretando a lo largo de sus ensayos, es claramente iniciado por Cuesta con el prólogo de su *Antología*, donde justifica el derecho a interpretar la tradición como selección y reivindica para su grupo una forma de entender el trabajo antologador como lectura parcial del pasado que dirime y selecciona en función de las aspiraciones hegemónicas del mismo.

Por último, el tercer capítulo del trabajo se dedica a hacer un repaso temático que no puede ser exhaustivo de las aportaciones de Jorge Cuesta a los diferentes aspectos de la cultura por los que se interesó. Hemos dividido esta sección quizá de un modo un poco artificial, pues a veces se hace difícil adjudicar un escrito de Cuesta a una temática específica, ya que sus ensayos se lanzan numerosas sugerencias cruzadas entre ellos que los implican en un pensamiento complejo bastante poco susceptible de delimitaciones parciales. No obstante de esta dificultad nos hemos decidido a ordenar sus escritos posteriores a 1932 en ámbitos concretos que nos ayuden a entresacar algunas de sus ideas fundamentales sobre pintura, educación, música o literatura, pero sin dejar de atender a los vislumbres de esa coherencia, de esa cierta unidad no sistemática, que hace del pensamiento de Cuesta un objeto de investigación y estudio altamente estimulante.

En primer lugar nos detendremos en los escritos que Cuesta dedica al arte pictórico. Como sucede con frecuencia con los artículos de nuestro autor, el comentario de la obra de algún artista cercano al grupo de los Contemporáneos se convierte en la excusa perfecta para que la inteligencia cuestiana se despliegue críticamente sobre aspectos relacionados con la obra a enjuiciar y sobre aspectos, y esto es lo más interesante, relacionados con la teoría estética universalista e idealista que profesa. En esta ocasión se trata de la pintura de caballete de Agustín Lazo y del muralismo de José Clemente Orozco. En el caso de Lazo, Cuesta aprovecha su obra de tendencia abstraccionista para mostrarse como un excelente crítico de la pintura moderna, adelantando conceptos sobre la plasticidad y la superficialidad de la pintura que resultarán claves para críticos posteriores como Clement Greenberg. Con Orozco nos

encontramos con ciertos conceptos recurrentes en el léxico cuestiano que subvierten las valoraciones convencionales en un sentido muy particular: nos referimos a clasicismo o romanticismo, a tradición o revolución. Aquí se trata de apropiarse de la etiqueta inevitable que todo artista había de arrogarse en la época —el revolucionarismo— en apoyo de su preferencia clasicista, en tanto que, según Cuesta, lo clásico es lo verdaderamente revolucionario puesto que se libera de las sujeciones y seducciones del momento y de la moda para aspirar a un arte universal, intemporal y deslocalizado. Interesa señalar por último un comentario sobre un mural de Diego Rivera, en el que Jorge Cuesta demuestra por defecto su indiferencia o rechazo frente al muralismo pues trata de apropiarse de la pintura de este autor incuestionado descontextualizando a la obra de su función política y civil y valorándola exclusivamente desde una perspectiva esteticista.

El siguiente tema de la obra cuestiana tratado en la tercera parte de este trabajo es un aspecto casi sistemáticamente olvidado en los comentarios sobre la bibliografía que hemos consultado. Se trata de su relación con la música. Cuesta dedicó tres artículos al arte sonoro en los cuales prevalece el interés por un purismo idealista exacerbado que pretende, un poco ingenuamente, limpiar a la música de toda impurificación ajena a una supuesta esencialidad objetiva. Su afán por aspirar a formas de expresión artística universalistas, depuradas de todo rastro de sentimiento, idea, mensaje y vida, alcanza aquí casi el nivel de la aporía. Si en un principio se trata de estigmatizar el nacionalismo musical mexicano, lo cual resulta bastante coherente en el seno de su ideario estético, arremetiendo con inusitada hosquedad contra su máximo representante, el compositor Carlos Chávez, la apelación por una música pura, inmoral, como él la llama, ajena a todo añadido extra musical, le hace postular una improbable objetividad sonora no sólo ajena a tesis o ideología, a énfasis regionalista, sino incluso a toda mediación interpretativa que pueda deteriorar la pureza con la huella personal del ejecutante. Este anhelo de una música objetiva que trata de nulificar la mediación interpretativa para hacer aflorar una objetividad presupuesta nos acerca, si bien Cuesta ni lo menciona ni parece adivinarlo, a los postulados teóricos de la música electroacústica que, efectivamente, consigue sustituir la mediación recreadora del intérprete en favor de aparatos electrónicos de reproducción que trasladan el ideal sonoro del compositor directamente al oyente.

Pasando a otro terreno, una polémica especialmente productiva para nuestro autor fue la que se suscitó a raíz del proyecto de modificación del artículo 3° de la Constitución, por iniciativa del Secretario de Educación Narciso Bassols en 1932, que tenía como objetivo incluir la educación socialista como mandato constitucional, lo que comprometía no sólo la educación escolar sino igualmente la autonomía de la institución universitaria. Este asunto mantuvo a Cuesta alerta y prolífico durante más de dos años, arremetiendo incansablemente contra el secretario y contra lo que él creía un atentado contra la laicidad fundante del texto constitucional. Como veremos en detalle, el apasionamiento y el intenso involucramiento de Cuesta en una materia en principio tan alejada de sus intereses estéticos y literarios no escapan a razones también de tipo personal, que no niegan sino que refuerzan y apuntalan la conciencia civil y el compromiso intelectual de nuestro autor. Cuesta defenderá una y otra vez, siguiendo en esto a un autor de su preferencia, el filósofo francés Julien Benda, que el saber y el conocimiento han de dirigirse a intereses y fines exclusivamente propios, valores eternos e intemporales de ciencia, razón y espíritu y libertad, y no ser supeditada a intereses de aplicación técnica, sociales o políticos ajenos a la esencial libertad de su ejercicio incondicionado.

Se tratan en cuarto lugar algunos escritos de Cuesta sobre la nacionalidad mexicana. Lo referente a las problemáticas relaciones entre literatura y nacionalismo se analizan en el apartado correspondiente a la polémica literaria de 1932 y en el propio apartado sobre el clasicismo mexicano. En esta sección nos interesa, en cambio, ensayar algunas ideas que conectan el pensamiento de Cuesta sobre la nacionalidad con otros proyectos de mexicanidad elaborados desde la perspectiva del pensamiento filosófico mexicano, especialmente las ideas fundacionales de Samuel Ramos y el trabajo que realizó el filósofo Emilio Uranga dentro del gran proyecto sistemático que se arrogó el Grupo Hiperion de elaborar una ontología de la mexicanidad. En estos textos podemos apreciar algunos de los posicionamientos más radicales del pensamiento cuestiano, que guarda para la idea de nación sospechas y recelos análogos a los que caracterizan a la moderna teoría crítica sobre el nacionalismo cultural y esencialista de Eric Hobsbawn o Benedict Anderson. Como veremos, la noción de Cuesta de “nación ficticia” lo aleja de la tradición de mestizaje cultural que se inaugura con Ramos, quien pronostica una identidad para México digamos que simbiótica entre autoctonía y herencia europea, pero

lo acerca a los estudios sobre mexicanidad de orientación existencialista y antiesencialista que desarrollara Uranga, como pauta para pensar un nuevo humanismo desde la posición existencial del mexicano.

Seguidamente se estudian las controvertidas relaciones del pensamiento de Cuesta con nociones centrales del discurso político contemporáneo como fueron la democracia y la Revolución. La postura política de Cuesta había sido primeramente denostada como reaccionaria y aristocratizante: sus mismos coetáneos y sus rivales en las polémicas lo tacharon de conservador y antirrevolucionario. Ha sido, por el contrario, tarea que se han autoimpuesto sus comentaristas posteriores borrar toda sombra de sesgo antidemocrático de su discurso político tratando de ofrecer una imagen homogénea y amable del personaje limando aquellas asperezas más antipopulares. No trataremos de decantarnos por una u otra solución reduccionista, pues los textos de Cuesta demuestran una flexibilidad e indefinición, por llamarlo de alguna manera, a veces desconcertante; en cualquier caso, en ocasiones se muestra tajantemente antidemocrático y antipopulista, especialmente en lo que se refiere al arte y la política de masas, que juzga siempre desde un altivo desdén elitista. Siempre se reconoce defensor de los aspectos liberales de la Revolución y la Constitución de 1917, y nunca de su componente profundamente innovador de revuelta y demanda social; y frente a la amenaza de las tendencias totalitaristas, fascistas y estalinistas, Cuesta se convierte inesperadamente en un defensor adelantado y progresista de los principios democráticos.

El sexto punto trata de esbozar un breve ensayo de sociología de la cultura sobre Jorge Cuesta como intelectual. Se repasa teóricamente la identidad social del intelectual, las particulares connotaciones que esta figura central de la modernidad ha adquirido en el ámbito hispanoamericano y más concretamente en el mexicano, y la difícil posición que los hombres de letras que quisieron mantenerse críticos respecto del discurso cultural hegemónico debieron sufrir en la época posrevolucionaria, en un momento en el que la capacidad de cooptación y absorción por parte del Estado se mostró en todo punto eficacísima. Conviene, creemos, desmontar el mito que se ha consolidado en torno a la figura de Jorge Cuesta como intelectual puro absolutamente ajeno a los juegos del poder, a las avenencias políticas y a las seducciones de la burocracia. Si bien es notorio que el criticismo de Cuesta respecto de la cultura nacionalista dominante, oficial y oficiosa,

descuella respecto de la complacencia y complicidad con que sus compañeros de grupo se mostraron convenientemente neutrales y silenciosos, no deja de ser cierto que, por un lado, es necesario leer algunos de sus textos en relación con la implicación personal que tuvieron para Cuesta, lo cual diluiría en parte su pretendida objetividad, para entender la pujanza y el ensañamiento que invirtió en ellos, y que, por otro lado, Cuesta se aproximó ideológicamente a dos líderes revolucionarios, ambos expresidentes de la República, y fungió como apologeta del todopoderoso PNR y de su máximo responsable.

Por último, se cierra este trabajo con una reflexión sobre algunos de los artículos centrales del pensamiento literario de Jorge Cuesta. El carácter inherentemente revolucionario de la poesía será su consigna frente a quienes reclaman un arte que refleje los hechos revolucionarios y las hazañas populares de la Revolución. Lo revolucionario, subversivo, inconformista en el arte no tiene nada que ver con el reflejo de contenidos explícitos o con la transmisión de ideas políticas: es un gesto de rebeldía epistemológico, ético y estético que abre las puertas a un pensar y un percibir por fuera de los moldes establecidos por el discurso hegemónico. Con la teoría cuestiana del clasicismo mexicano llegamos sin duda a la que ha sido considerada por muchos autores, como Octavio Paz o José Emilio Pacheco, la mayor contribución de nuestro autor a la historia de las ideas sobre lo mexicano y la mexicanidad. Para Cuesta el desarraigo es la premisa ontológica sobre la que descansa el ser del mexicano, puesto que la fundación de la identidad nacional tuvo su origen en un acto externo de imposición sin conexión con las tradiciones vernáculas. A partir de aquí Cuesta tiene en cuenta que la poesía que se trasplantó a suelo americano tras la conquista fue una literatura clásica de aspiración humanista y universal, el Renacimiento español e italiano y, dado este carácter primigenio, la que según su perspectiva es una literatura auténticamente mexicana es aquella que cumple con los requisitos fundacionales de clasicismo y universalidad. Cuesta hace un barrido, por decirlo así, de toda aquella producción literaria mexicana que no cumple con estas premisas, dividiendo prácticamente toda la producción cultural mexicana a lo largo de la historia según su particular entendimiento de las categorías de clásico y romántico; romanticismo propiamente dicho, nacionalismo, academicismo, e incluso parnasianismo o modernismo tienen para Cuesta el carácter de lo romántico y sólo excelsas excepciones se han arrogado la tarea casi heroica y solitaria de salvar y transmitir la verdadera tradición clásica. Una de estas plumas extraordinarias es la de Salvador Díaz Mirón, al

que Cuesta dedica un largo y complejo artículo en el que el poeta, también veracruzano, se nos muestra como la encarnación de una lucha torturada entre una tendencia epocal y sentimental hacia lo romántico y una elección consciente por el clasicismo y la perfección formal, que tiene como resultado una poesía extraordinaria, parangonable a Baudelaire, única y sin antecedentes ni precursores y que funda la moderna tradición poética mexicana.

Para finalizar, no quisiera dejar pasar la oportunidad de expresar mi más sincero agradecimiento a una serie de personas e instituciones que han hecho posible, han ayudado y han contribuido en alguna medida, de algún modo a que la investigación y redacción de este trabajo hayan sido posibles. Buena parte de la bibliografía consultada y/o citada en esta tesis procede de las colecciones de la Biblioteca Pública Central Centenario Bicentenario, Biblioteca Pública Municipal Jaime Torres Bodet, Biblioteca Pública Municipal Enrique Fernández Ledesma y Biblioteca de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, todas ellas en la ciudad de Aguascalientes, y de la Biblioteca Daniel Cossío Villegas del Colegio de México y la Biblioteca Nacional de México, ambas en la Ciudad de México. A los bibliotecarios y al personal de estas bibliotecas quisiera agradecer la solicitud y total disponibilidad que siempre demostraron ante mis continuas consultas y peticiones, que indefectiblemente siempre atendieron con la mayor amabilidad y profesionalidad. A Rosa García Gutiérrez, directora de esta tesis, debo agradecer de todo corazón el trabajo paciente de espera, lectura, revisión y corrección del texto, el haberme puesto en conocimiento y haber alentado mi entusiasmo por la literatura mexicana en general y especialmente por la singular obra y figura de Jorge Cuesta, y su contundente e indubitada disponibilidad, su esfuerzo, entrega y dedicación desinteresada para hacer realidad esta labor a pesar de la distancia. Blandamente severas y cariñosamente certeras han sido dos lectoras de excepción, Adriana Alfieri Casalegno y Romina Denise Jasso Alfieri, que han podido comprobar y corregir los muchos defectos originales de este texto y que han puesto su mejor empeño y dedicación en la tarea de mejorar sensiblemente un resultado final que hubiera sido otro muy distinto sin su oportuna intervención. Finalmente, a la segunda de estas lectoras debo agradecer, con palabras que resignadamente nunca alcanzan a hacer justicia al sentir que las alienta, la salvífica tutela que ha ejercido sobre mi por momentos lastimoso y endeble amor propio y que sin la menor duda ha sido la verdadera responsable, desde todos los puntos de vista

posibles, de que esta tesis pueda haber llegado a ver su terminación. Ella seguramente ha sido quien más ha tenido que sufrir, generosamente, todo lo que Cuesta cuesta, verdadero y compasivo testigo sanador de las congojas y tribulaciones que la lucha con el pensamiento cuestiano han provocado y auténtica y justificadora redención final de todos los pesares y sinsabores que esta tarea conlleva, pocos y olvidables, en definitiva, frente a su gesto final de aprobación, orgullo y complacencia.

Capítulo I

LOS MÁRGENES DE LA MODERNIDAD. EL HORIZONTE CONTEMPORÁNEO DE JORGE CUESTA

1. Modernidad

Fredric Jameson en *Una modernidad singular* identifica hasta catorce propuestas⁶ para el comienzo de la modernidad, todas avaladas por la garantía de una ruptura y la convicción de un comienzo, a partir del cual tomarán forma definitiva las condiciones que cada una de ellas postula como necesarias para la definición de la nueva estructura de sensibilidad que marca el período histórico identificado con esta evanescente etiqueta. Desde la conquista de las Américas o la Reforma protestante, como fechas más lejanas, al modernismo estético y la Revolución rusa como las más recientes aperturas, una horquilla de aproximadamente cuatrocientos años acumula los eventos de distinto calibre político, socioeconómico o epistemológico que forjan el acervo histórico de rasgos que demarcan la identidad de lo moderno. En los estudios teóricos se parte normalmente desde el posicionamiento axiomático de localizar unos hechos históricos dentro de ese cajón de sastre al que indistintamente, y en muchos casos sin ninguna prueba de cargo que lo sancione, llamamos modernidad, lo moderno o incluso, con mayores problemas para el caso hispanoamericano, modernismo. Y no es tanto el problema que nos inquiete aquel referido a una improbable certeza sobre fechas y dataciones para el fenómeno moderno, que nos asegure que el objeto de nuestro estudio navega en la calma chicha de unas aguas firmemente contenidas por gruesos diques e impenetrables compuertas. Sino que a la ya de por sí artificialidad que siempre se le adjudica a los límites epocales teóricos se añade, en nuestro caso, la que quizá sea la marca más distintiva que atraviesa como una herida nunca cerrada a la modernidad: la paradoja. La ambigüedad, el carácter contradictorio, los retrocesos sobre una supuesta línea de avance o, en definitiva, la antimodernidad son no ya anomalías, residuos o *survivals* dentro de una dialéctica del progreso en o hacia la modernidad, sino que son muy posiblemente marcas de identidad tan inevitables para

⁶ JAMESON, Fredric. *Una modernidad singular*, Madrid, Gedisa, 2004, p. 38.

entender el fenómeno como tradicionalmente los han sido la propia noción de lo nuevo, la tecnología, la racionalidad o la secularización. En su ensayo ya clásico a este respecto, *Las cinco paradojas de la modernidad*, Antoine Compagnon afirma que “la faz escondida de cada modernidad es la más importante: las aporías y antinomias sustraídas de los relatos ortodoxos”⁷.

Sin renunciar a las inevitables periodizaciones, interesa, para ir de alguna manera fijando el marco epistemológico dentro del cual se desarrollarán las ideas y afirmaciones de este trabajo, ahondar brevemente en una idea contenida en el primer trabajo de referencia citado: la cualidad narrativa de la modernidad, es decir, la asunción de esta como relato explicativo de unos hechos históricos antes o simultáneamente a su entendimiento como noción perfectamente objetualizada a disposición de los análisis conceptuales. Podemos aventurarnos a entender la modernidad tanto como un concepto, aunque movedizo, sí limitado por márgenes históricos y sobre todo conceptuales, pero también como un recurso para narrarse frente a la tradición. Siguiendo las ideas de Jameson, resulta sugestivo acercarse a la modernidad entendiéndola como una figura retórica autorreferencial y performativa según la cual se anuncia la propia existencia proyectando la propia estructura retórica en los temas y contenidos narrados. Demarcar la propia estructura de sensibilidad como moderna frente a una tradición ante la cual se narra un movimiento de ruptura y de reconstrucción supone preferir la noción de moderno como una estrategia de proyección de sí mismo en los depósitos de la tradición con objeto de cargar a una selección de estos de un mismo tipo de efectividad histórica y reinscribirlos por tanto en la vigencia que se reivindica y se legitima como propias. En palabras del autor:

El tropo de la ‘modernidad’ siempre es, de un modo u otro, una reescritura, un desplazamiento vigoroso de anteriores paradigmas narrativos (...) una reescritura de los relatos mismos de la modernidad que ya existen y que se han convertido en saber convencional... todos los temas a los que se apela en general como un modo de identificar lo moderno (...) son meros

⁷ COMPAGNON, Antoine. *Las cinco paradojas de la modernidad*, México, Siglo XXI, 2010, p. 10.

pretextos para la operación de reescritura y la generación de efecto de asombro y convicción apropiado para el registro de un cambio de paradigma⁸.

De este modo y, repetimos, sin renunciar absolutamente a identificar la modernidad con su anclaje en fechas y en conceptos delimitantes, nos valemos de un idea de narratividad que nos ayuda mejor a comprender cómo grupos e individuos elaboraron su ideario estético en la primera mitad del siglo veinte utilizando estratégicamente unas nociones autorreferenciales de modernidad para conformar una tradición que los antecedió y que en su ambivalencia de continuidad y ruptura los legitimaba. Las relecturas que harán los Contemporáneos y Jorge Cuesta de la modernidad mexicana y universal, a las que seguirán las de Octavio Paz, serán fundamentales tanto para la autoacreditación como los legítimos legatarios de la tradición así como para la posterior canonización y oficialización de la moderna literatura mexicana.

Desde estas premisas, intentemos pues una definición dirigida de la modernidad que nos conduzca desde apreciaciones generales hasta el momento histórico y el espacio en que se localizan los autores que aquí son estudiados, si bien siempre atendiendo a ese carácter paradójico y contradictorio que hemos señalado.

La aparición de la conciencia o el *cogito* cartesiano, el surgimiento del sujeto occidental moderno, el punto de inflexión decisivo que supuso la escisión entre sujeto y objeto y los subsecuentes intentos de representación de la subjetividad. He aquí uno de los fundamentos continuamente reconocidos como constituyentes de la modernidad occidental. Si bien para deconstruirlo y acabar afirmando que el relato de la modernidad “no puede organizarse en torno de las categorías de la subjetividad (la conciencia y la subjetividad son irrepresentables)”⁹ no cabe la menor duda de que, a decir de Jameson, la noción de lo moderno en Occidente descansa sobre el postulado de la conciencia de la subjetividad y la consecuente idea de libertad individual. Tener presente este axioma constitutivo es importante para analizar la presencia de un yo poético inerradicable en la poesía de Contemporáneos y de Jorge Cuesta, pero, más interesante aun, por las posibilidades y los procedimientos de problematización y subversión de este yo como

⁸ JAMESON, Fredric. Op. cit., pp. 40-41.

⁹ *Ibidem*, p. 54.

índice crucial para pensar la modernidad de estos poemas y su posible ubicación en el umbral hacia ideas nihilistas o posmodernas. El yo racional como centro del devenir histórico, sustituto de las teorías de origen divino, reconstructor de la historia y del sentido del mundo, ente que reorganiza y dispone de la naturaleza, “conciencia de la historia que protagoniza y de la historia que reordena, en tanto sujeto del saber, de la verdad: de la razón que rebautiza cosas y hechos”¹⁰, esta conciencia inconforme y crítica con los postulados de la tradición marca la entrada en la edad adulta del hombre y marcará igualmente un devenir a lo largo del siglo veinte que desembocará en una autoaniquilación de la razón crítica en las postrimerías de la modernidad. La Diosa Razón autofagocitándose será nada menos que el principio incitador para toda la reevaluación de la modernidad que se hará desde la teoría crítica. La implacable conciencia crítica de Jorge Cuesta es ejemplo y víctima de este desarrollo extremo del criticismo de la modernidad.

Enteramente relacionado con lo anterior es la idea de progreso, entendido este como un continuo mejoramiento de las condiciones del saber y del bienestar, lo que Rubert de Ventós llama “la Ideología del Progreso y el Futuro”¹¹. La construcción de una forma de saber progresivamente liberado de las posibilidades del error, libre tanto de las supersticiones y creencias de la tradición como de las ilusiones fruto de la subjetividad, un nuevo saber susceptible de desarrollo y crecimiento será el estandarte de las nuevas ciencias y estéticas de la modernidad. La idea de modernidad surge a la par que la propia idea de progreso, que mira a la tradición con cierto desdén de superioridad confiada en las posibilidades ilimitadas de renovación, cambio y crítica. Las ideas de progreso tanto de tipo estético, es decir la realización ética de la persona a través del arte, como de tipo económico, encontraron una síntesis perfecta en el período clásico de la modernidad: la Ilustración. La creencia en la unidad ética, estética y científica y su acrecentamiento acumulativo y paulatino, que consiguió consolidarse como dogma de la modernidad desde el siglo de las luces en adelante, ha seguido siendo base de las creencias de la mentalidad contemporánea hasta nuestros días y actúa como subtexto para muchas de las

¹⁰ CASULLO, Nicolás, “Introducción” en CASULLO, Nicolás (comp.). *El debate modernidad-posmodernidad*, Buenos Aires, Retórica, 2004, p. 26.

¹¹ RUBERT DE VENTÓS, Xavier. “Kant responde a Habermas” en *Ibidem*, p. 76.

realizaciones teóricas y poéticas del siglo veinte, tanto para su exaltación celebrativa como también, y he aquí de nuevo el carácter paradójico de la modernidad, como para su negación y rechazo en el contexto de estéticas románticas o simbolistas que hacen de la ruptura de esta unidad su síntoma de más patética modernidad. En este sentido las ideologías de la revolución jugarán un papel crucial en los debates estéticos y políticos del siglo veinte a la hora de discriminar los grados de modernidad o actualidad de los bandos enfrentados, en tanto que formas revolucionarias estéticas serán blandidas como la contraparte natural a los eventos revolucionarios políticos en contraposición a aquellas otras consignas que exigirán contenidos revolucionarios para formas artísticas convencionales. Los debates sobre el arte revolucionario en las diferentes polémicas en que se vieron involucrados los Contemporáneos y Jorge Cuesta en los años veinte y treinta serán un termómetro privilegiado para medir las distintas versiones y visiones en pugna sobre la modernidad literaria y política mexicana.

Otra de las trayectorias incuestionables hacia la modernidad ha sido la secularización del mundo. Entendemos esta, siguiendo a José Casanova, como decadencia de las prácticas religiosas, privatización de la religión y distinción de las esferas seculares (estado, economía, ciencia, arte) emancipadas de las normas e instituciones religiosas¹². El desencantamiento del mundo, utilizando la famosa expresión weberiana, como consecuencia de las ideas ilustradas se tradujo en el siglo XIX y en el ámbito hispanoamericano en la dominancia del credo positivista en todas las áreas de pensamiento y en las prácticas institucionales. Pero, como dice Gutiérrez Girardot “lo que para la sociología es un hecho definible y describible sin *pathos*, fue para el artista y el poeta un acontecimiento apocalíptico”¹³. A partir de aquí se desencadenan toda una serie de desplazamientos sustitutivos que mucho más allá de dar la razón a la supuesta desacralización de la sociedad comienza a poner en juego novedosas formas de religión y espiritualidad que, si bien desvinculadas de una centralidad de poder y saber, operarán reconversiones mágicas y esotéricas de algunos aspectos de la sociedad moderna: desde los credos tradicionales reformulados o reforzados, nuevos sincretismos de regusto

¹² CASANOVA, José. “Reconsiderar la Secularización: Una perspectiva comparada mundial”, en *Revista Académica de Relaciones Internacionales*, 7, 2007, p. 1.

¹³ GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, México, FCE, 2004, p. 74.

orientalista, teosofías y espiritismos de toda índole, es decir, lo que más tardíamente se ha llamado los nuevos movimientos religiosos, hasta la constitución de esa modalidad de experiencia estética moderna que se conocerá como la religión del arte o, en palabras de Octavio Paz, la poesía como “la religión secreta de la era moderna”¹⁴. Frente al imparable proceso de modernización e industrialización del mundo, la mercantilización de los productos humanos y la mediación tecnológica de los procesos vitales, en definitiva, siguiendo a Vattimo, la progresiva sustitución del valor de uso por el valor de cambio como régimen axiológico de la vida moderna¹⁵, para muchos el arte supuso todavía ese último refugio infranqueable que aseguraba la permanencia de un espacio sagrado de trascendencia y de legítimo anhelo y búsqueda de alguna fórmula de Absoluto. En este sentido el arte, y especialmente la lírica moderna, se convierten en el espacio de convergencia para las diferentes tentativas de sacralidad, espiritualidad, religiosidad o como quiera que pueda llamarse a estos últimos estertores del sujeto trascendente occidental antes de la definitiva debacle de los grandes relatos y el comienzo, frívolo o resignado, del desfile de la posmodernidad. La poesía de Jorge Cuesta se enmarca claramente dentro de esta línea de modernidad, en tanto en sus sonetos explora reiteradamente los intentos y fracasos de aferramiento del instante frente a la consunción inevitable del tiempo, y es una búsqueda de sentido último y significativo a través de la palabra poética en su obra final *Canto a un dios mineral*, una especie, pudiéramos decir, de mística profana o de “idealismo vacuo”, como Hugo Friedrich ha llamado a la estructura de la lírica moderna¹⁶.

¹⁴ PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 153.

¹⁵ VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad*, Barcelona, Gedisa, 1987, p. 25.

¹⁶ FRIEDRICH, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1959, p. 64.

2. Modernidad en América Latina

La modernidad en América latina es una modernidad tardía. Entendida la modernidad como un proceso omnicomprensivo rastreable al nivel de las ideas, las estéticas, las políticas, el desarrollo y la comunicación, la modernidad latinoamericana ha sido una idea maleable a la vez que dependiente de los marcadores occidentales, de forma que las desviaciones en relación a la norma han fungido como la pauta para narrar unos modos de modernidad siempre periférica y especular respecto del centro dador de sentido. Dice Mary Louise Pratt a este respecto que “el precio de vivir en la modernidad ha sido el de vivir la realidad de uno mismo en términos de carencia, fragmentación, parcialidad, imitación e insatisfacción, mientras la plenitud y la integridad son vistas como propiedad del centro”¹⁷. Desde este punto de vista, José Joaquín Brunner afirma que no es la falta de movimientos de ideas lo que caracteriza la dificultad para una plena entrada de América Latina en la modernidad, lo cual equivaldría a una codificación en negativo ante la ausencia de modelos ilustrados, liberales o reformadores entre los intelectuales locales, que sí los ha habido, sino antes bien un problema a nivel estructural, es decir, se trata del “déficit de su infraestructura productiva, la parquedad de los medios de comunicación a distancia y el reducido tamaño de los públicos preocupados de seguir el despliegue de las ideas”¹⁸. Son por tanto estos hándicaps en el desarrollo los que perpetúan el tradicionalismo de la sociedad.

En ese sentido podemos identificar a partir de los presupuestos de Brunner dos procesos de modernización diferenciados, uno a nivel de las ideas, intelectual y de clase ilustrada, que pone en contacto entre sí y en el horizonte internacional a las élites educadas locales, y otro marcado por el subdesarrollo de las mayorías analfabetas. A partir de estos núcleos modernizadores ilustrados, sumidos en el seno de una cultura mayoritariamente tradicional, una modernización completa de América Latina que responda a condiciones endógenas y no tanto a imposiciones culturales occidentales ha podido tener lugar en el momento en que ha comenzado la “transformación de los modos

¹⁷ PRATT, Mary Louise. “La modernidad desde las Américas”, en *Revista Iberoamericana*, 193, 2000, p. 833.

¹⁸ BRUNNER, José Joaquín. “Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana”, en *Escritos*, 13-14, 1996, p. 310.

tradicionales de producir, transmitir y recibir la cultura”¹⁹. Teniendo en cuenta estos niveles diferenciados pueden individuarse dos momentos de arranque de modernización que habría que situar, simplificando mucho el esquema, uno, en los primeros años del siglo veinte, cuando, siguiendo a autores como Ángel Rama o Claudio Maíz, da comienzo el período cultural que en nuestro ámbito se conoce como Modernismo, y otro, cuando se han producido de hecho esas “profundas transformaciones en los modos de producir, transmitir y consumir la cultura”²⁰. Es decir, la modernización de la cultura ha sobrevenido cuando se han dado las condiciones internas para la producción, circulación y consumo mayoritarios de los productos culturales generados dentro de un campo cultural cada vez más autonomizado e independiente del Estado y la Iglesia. Es por esto que además, y a veces a pesar, de los movimientos de ideas modernizadoras, la modernidad completa de la región puede iniciarse gracias al despliegue de la escolarización universal, los medios de comunicación electrónicos y la formación de una cultura de masas de base industrial, es decir, los íncipit de modernidad regionales no podrán entrañarse en las redes populares y masivas y habrán de seguir durante medio siglo encaramados a una exigua circulación de élite local e internacional hasta que no se den las bases sociales, tecnológicas y profesionales para arraigar en suelo patrio.

Resumiendo, y en palabras del autor aquí comentado, “puede afirmarse que entre 1950 y 1990 se ha iniciado en América Latina el ciclo de su incorporación a la modernidad cultural a la par que sus estructuras económicas, políticas y sociales se iban transformando bajo el peso de una creciente integración continental a los mercados internacionales”²¹. Esta segunda modernización viene anticipada, dijimos, por el amplio concurso de la literatura latinoamericana en los patrones de producción y circulación internacionales desde comienzos del siglo XX. Es obvio que no podemos desvincular este proceso de modernización e internacionalización del campo cultural de los avances técnicos en el transporte, la transmisión de ideas y la comunicación, además de, por supuesto, las nuevas relaciones sociales, culturales y económicas que se fraguan en lo que

¹⁹ *Ibíd.*, p. 322.

²⁰ *Ibíd.*, p. 324.

²¹ *Ibíd.*, p. 323.

Raymond Williams ha llamado “la transformación de la ciudad en metrópolis”²². De hecho, hasta cierto punto, podemos entender el segundo proceso de modernización localizado a partir de los cincuenta como la masificación, la traducción a una cultura de masas o la intensificación y expansión, en definitiva, de los cambios que empiezan a producirse durante el período que va desde 1870 a 1910 y que Ángel Rama ha llamado “el período de modernización”²³. Las razones que el crítico uruguayo alegaba están relacionadas con los primeros atisbos de una profesionalización del sector, la edificación de un público culto asociado al crecimiento de las ciudades, la autonomía artística latinoamericana respecto de sus progenitores históricos, la democratización de las formas artísticas con unos usos lingüísticos más próximos a las variedades habladas o una mayor conciencia de la singularidad y problemática americanas.

Para completar este sucinto resumen de la modernización cultural de América Latina podemos tratar de cubrir el hueco teórico que iría aproximadamente de 1910 a 1950 acudiendo a la tesis de los ciclos modernizadores que Claudio Maíz expone en su ensayo sobre la modernización literaria hispanoamericana. El autor identifica dos “ciclos de modernización, en dos momentos bien precisos: a principios del siglo veinte y durante el *boom* de la literatura latinoamericana en la década de 1960, aproximadamente”²⁴. Esto nos abre para el análisis un período de tiempo controversial durante el cual se produce una introversión de las culturas nacionales del ámbito latinoamericano que coincide con períodos dictatoriales o autoritarios en lo político, con programas de sustitución de importaciones en lo económico y al apogeo de nacionalismos culturales en lo literario y artístico. Este lapso de tiempo, que es en México el del nacimiento y auge de los gobiernos nacionalistas revolucionarios, es precisamente el período de mayor participación en el ámbito público del grupo de Contemporáneos y de Jorge Cuesta, tanto como creadores literarios, como ensayistas y articulistas asiduos a periódicos y revistas de los años que van de los veinte a los cuarenta. Marcadamente en México, pero también

²² WILLIAMS, Raymond. *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial, 1997, p. 59.

²³ RAMA, Ángel. “La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)”, en *Hispanamérica*, 36, 1983, p. 4.

²⁴ MAÍZ, Claudio. “La modernización literaria hispanoamericana y las fronteras transnacionales durante el modernismo y el *boom* literario”, en *Anales de literatura hispanoamericana*, 35, 2006, p. 223.

sin duda a nivel continental, ellos representarán, en forma de estrategia colectiva o como individualidades polémicas –y aquí el caso de Jorge Cuesta es sin duda un referente ya clásico- el polo internacionalista y la cultura universalizante frente a la presión centrípeta emanada de las culturas oficiales y que habrían heredado ese ansia de universalidad que inauguran los modernistas para el ámbito hispanoamericano.

3. El México moderno

Hay prácticamente consenso entre la bibliografía experta a la hora de localizar en el régimen de Porfirio Díaz (1876–1911) el primer gran impulso modernizador en México. Tras medio siglo durante el cual la recién estrenada república había acumulado ya, entre otros conflictos, continuas luchas internas entre liberales y conservadores, dos imperios abortados, dos intervenciones francesas y una derrota calamitosa frente a los Estados Unidos de América que le había supuesto la pérdida de una enorme porción de su territorio, la subida al poder del general oaxaqueño sentó finalmente las bases de una política relativamente pacificada para que se diera inicio al proceso de modernización que insistentemente venían reclamado todas las facciones desde los tiempos de la Independencia. El llamado progreso porfiriano, “o sea treinta años de crecimiento demográfico y económico sostenido, incluso acelerado después de 1900”²⁵, se consolidó prácticamente al nivel de todos los sectores productivos: minero, agrícola, industrial, desarrollo del ferrocarril y un considerable aumento de la inversión y el comercio extranjeros²⁶. Siguiendo la tesis clásica de James C. Davis²⁷, fueron los desajustes y desigualdades que conllevaron esta bonanza creciente y sus expectativas frustradas por la esclerosis inmovilista del gobierno los que provocaron en gran medida la revolución de Madero de 1910 y la posterior revuelta social. La vocación modernizadora e internacionalista del Porfiriato, que corresponde a nivel continental con el fin del

²⁵ MEYER, Jean. *La revolución mejicana*, Barcelona, Dopesa, 1973, p. 13.

²⁶ AGUILAR CAMÍN, Héctor y MEYER, Lorenzo. *A la sombra de la Revolución Mexicana*, México, Cal y Arena, 2012, p. 13.

²⁷ “Las revoluciones necesitan tanto un período de expectativas en aumento como un período subsecuente en el que éstas se vean frustradas”. DAVIES, James C. “Toward a theory of revolution” en *American Sociological Review*, vol. 27, n° 1, 1962, p. 17.

Romanticismo y los años de auge del Modernismo, tuvo el objeto de acreditar la viabilidad y legalidad de un régimen que, nacido de un golpe de Estado, pretendía legitimarse de cara al extranjero como una economía garantista para la inversión, un régimen moderno y estable y una cultura abierta a los intercambios internacionales del capital simbólico europeo de la última hora.

Durante esta etapa destaca un grupo de intelectuales que van a tomar protagonismo a la hora de encabezar la renovación ideológica del país. Si ya desde el último cuarto del siglo XIX imperaba en la vida intelectual e institucional de México el positivismo implantado por Gabino Barreda, que en París había estudiado con el mismo Augusto Comte, y que funcionaba como justificación teórica, de corte darwinista y spenceriana, para la perpetuación en el poder de la élite político empresarial porfiriana, a la que se denominaba los “científicos”, para principios del nuevo siglo aires renovadores en la intelectualidad del país iban a ser introducidos por el grupo que se conoció como el Ateneo de México²⁸. Con ellos puede decirse que comienza la vida intelectual mexicana del siglo XX. El grupo fue patrocinado por el propio Ministro de Instrucción Pública de Porfirio, Justo Sierra, y lo encabezaron algunas figuras que posteriormente tuvieron un papel muy destacado en la política y en las letras mexicanas, tales como José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña, Julio Torri, Antonio Caso o Martín Luis Guzmán; otros miembros han pasado completamente al olvido. Como dice Vargas Lozano, el “Ateneo se funda con el propósito de debatir sobre temas literarios y filosóficos y no políticos” y tiene el apoyo del régimen porfiriano²⁹, y si no pueda decirse que haya una

²⁸ En fecha todavía reciente de 1914, Pedro Henríquez Ureña hacía ya un recuento de aquellos momentos fundadores en el año 1906, cuando un numeroso grupo de estudiantes y escritores representaba “la tendencia de la generación nueva a diferenciarse francamente de su antecesora (...). Inconscientemente, se iba en busca de otros ideales; se abandonaban las normas anteriores: el siglo XIX francés en letras; el positivismo en filosofía. La literatura griega, los Siglos de Oro españoles, Dante, Shakespeare, Goethe, las modernas orientaciones artísticas de Inglaterra, comenzaban a reemplazar el espíritu de 1830 y 1867. Con apoyo en Schopenhauer y en Nietzsche, se atacaban ya las ideas de Comte y de Spencer”. HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *La utopía de América*, prólogo de Rafael Gutiérrez Girardot, compilación y cronología de Ángel Rama y Rafael Gutiérrez Girardot, Caracas, FCE, 1978, p. 59. Alfonso Reyes, por su parte, en 1939 recordaba que “el positivismo oficial había degenerado en rutina y se marchitaba en los nuevos aires del mundo (...); el propio Ministro de Instrucción Pública se erigía en capitán de las cruzadas juveniles en busca de la filosofía, haciéndolo suyo y aliviándolo al paso el descontento que por entonces había comenzado a perturbarnos”. REYES, Alfonso. *Alfonso Reyes. Letras mexicanas*, prólogo y selección de Emmanuel Carballo, México, Fondo Cultural Bancen, 1988, pp. 185-186.

²⁹ VARGAS LOZANO, Gabriel. “El Ateneo de la Juventud y la Revolución mexicana”, en *Literatura mexicana*, vol. 21, n° 2, 2010, p. 33.

conexión directa entre el clima ético y estético que imperó entre este grupo de jóvenes intelectuales y una improbable ideología de la Revolución, sin duda sí representaron la contraparte subversiva en el ámbito de las ideas a los acontecimientos políticos que se sucedían en esos años. El perfil marcadamente humanista de este grupo rechaza el dogma cientificista e incorpora un bagaje filosófico y literario que va desde la herencia grecorromana a los filósofos vitalistas finiseculares como Schopenhauer, Nietzsche o Bergson. “Innovador de raíz, hacedor de una nueva cultura, vanguardia porfiriana y revolucionaria”³⁰, la importancia de este grupo en la modernización de la cultura mexicana va de la mano con la del movimiento modernista al que antes aludíamos, pues, como dice el profesor García Morales, “modernismo literario y antipositivismo filosófico eran interpretados por muchos intelectuales de la época como manifestación de una misma tendencia histórica general”³¹.

La corriente liberadora que ambos movimientos supusieron en México viene marcada por la participación de muchos de sus miembros en algunas de las más prestigiosas revistas culturales de la época en el ámbito hispanoamericano (*Revista Moderna*, *Revista Moderna de México*, *Savia Moderna*), la carrera internacional de algunos de sus miembros, o la atención crítica permanente a las literaturas modernistas y al pensamiento contemporáneo extranjeros. En ambos casos se trató de una reacción a la asfixia provocada por el exceso de racionalismo positivista y un vínculo con el legado humanista de las naciones americanas y con las modas literarias e intelectuales de Europa; la tarea que cupo al Ateneo de renovar las ideas se corresponde, podríamos decir, a la profunda renovación del idioma y el lenguaje poético que correspondió a los modernistas. Sería justo, por tanto, entender tanto al movimiento ateneísta como a los modernistas como ambos incluidos indistintamente en el seno de las corrientes de renovación de índole transcontinental que de forma genérica podríamos denominar como Modernismo, y que desde la segunda mitad del siglo XIX estaban ya recorriendo todo el mundo moderno occidental.

³⁰ CURIEL DEFOSSÉ, Fernando. “El Ateneo Modernista”, en *Literatura Mexicana*, vol. 7, nº1, 1996, p. 40.

³¹ GARCÍA MORALES, Alfonso. *El Ateneo de México (1906 – 1914). Orígenes de la cultura mexicana contemporánea*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-americanos de Sevilla, 1992, p. 3.

Tras unos gobiernos de Carranza y Obregón dubitativos y/o impedidos por las últimas sacudidas de la guerra civil y las revueltas subsecuentes, es con la presidencia de Plutarco Elías Calles (1924–1928) que México experimentó un segundo importante proceso de modernización, gracias a la verdadera política de reconstrucción del país que finalmente se inició con el fin de poner las bases para la recuperación tras el largo conflicto armado y volver a los niveles de crecimiento de la época dorada porfiriana. Si bien la presidencia de facto fue ocupada por Calles durante cuatro años, el mandato del que fue llamado Jefe Máximo de la Revolución se extendió asimismo durante todo el período que es conocido como el Maximato (1929–1934), actuando como el verdadero hombre fuerte del régimen durante las presidencias de Portes Gil (1929–1930), Ortiz Rubio (1930–1932) y Abelardo Rodríguez (1932–1934)³². “La política de infraestructura viaria, los grandes trabajos de irrigación, la reforma agraria, la creación de un sistema de contabilidad nacional son unos cuantos ejemplos de su política de construcción nacional”³³. El Estado se convirtió de forma definitiva en el verdadero dinamizador de la economía mexicana y, además de acometer las grandes obras de infraestructuras destinadas a mejorar el rendimiento del campo, fundó el primer Banco Nacional de México, que poco a poco se fue haciendo con el control total del sistema bancario del país e instauró la primera política impositiva moderna. En situación de un Estado que cada vez moderniza más su condición de autoritario surge el Partido Nacional Revolucionario, verdadero agente para la centralización autocrática, el disciplinamiento de los grupos políticos y la institucionalización de la familia revolucionaria en el poder. 1929 es el año de fundación del PNR, que será uno de los mayores legados del presidente Calles en favor de la estabilización política del régimen, pues consiguió que se pasara de la fragmentación excesiva de partidos revolucionarios y de la vía del golpe militar para el acceso al poder, a un organismo oficial “que aglutinara a todos los partidos y grupos de la

³² El mito del Jefe Máximo ha sido discutido en diversas ocasiones, poniéndose en duda la auténtica jefatura de Calles durante los tres períodos presidenciales anteriores a Cárdenas: “la influencia que Calles tenía en los diversos gobiernos durante esos años no se puede negar, pero estuvo muy lejos de ser ilimitada. Calles no era ‘el poder detrás del trono’, como se le consideraba, sino un político hábil que supo atraerse partidarios y beneficiarios, atrayéndolos para que adquirieran puestos públicos y otras prebendas. Su poderío no sólo no era ilimitado sino que precisamente durante los años del ‘maximato’ Calles fue perdiendo de modo progresivo el enorme poder que había adquirido”. ANGUIANO, Arturo. *El Estado y la política obrera del cardenismo*, México, Era, 1980, p. 39.

³³ MEYER, Jean. Op. cit., p. 126.

‘familia revolucionaria’” y que tenía “un dominio casi absoluto sobre los puestos de elección popular”³⁴. Fue el paso, como el propio Calles dijo en su último informe presidencial, desde la era del hombre fuerte a la de la nación de instituciones y leyes³⁵.

El cardenismo, período presidencial liderado por Lázaro Cárdenas (1934–1940) ha supuesto para muchos intérpretes la más plena realización de algunas de las metas revolucionarias que se plasmaron en la Constitución de 1917 y que de alguna manera recogían las reivindicaciones más progresistas en materias como la propiedad estatal de los recursos naturales, la reforma agraria o los derechos de los trabajadores. La subida al poder de Cárdenas y su definitiva victoria sobre el Jefe Máximo y el ala conservadora del partido evidenció el triunfo de los sectores más progresistas de la Revolución y el comienzo de una etapa en la historia política de México que conllevó, entre otras cosas, profundas modificaciones a nivel de las políticas sociales y la participación popular, al menos nominalmente, en el gobierno. La expropiación de los recursos petroleros, el espectacular incremento de los repartos de tierras o la política de apoyo a los movimientos sindicales y huelgas frente al capital industrial pueden considerarse elementos claves que significan la orientación de su política. El alejamiento tanto del régimen soviético como del ejemplo de libre mercado norteamericano fue la pauta que siguió el gobierno en la idea de crear un modelo propio de gobernabilidad, si bien adoptando estratégicamente las retóricas comunista y marxista. Es por eso que ha podido ser llamado ‘socialismo a la mexicana’, y si nunca pretendió la abolición de la propiedad privada o el control por parte de Estado de los medios de producción, sí intentó “un camino diferente que combinara el incremento de la producción con el desarrollo de una comunidad más integrada y más justa”³⁶. Durante el cardenismo se produjo efectivamente la incorporación de las masas sociales a la vida política, haciendo realidad para el caso mexicano la tesis de aumento de democratización que sigue a los acontecimientos revolucionarios:

³⁴ AGUILAR CAMÍN, Héctor y MEYER, Lorenzo. Op. cit., p. 127.

³⁵ *Ibidem*, p. 110.

³⁶ *Ibidem*, p. 156.

Un tipo especial de democratización –entendida no como una extensión del liberalismo político o la realización del socialismo democrático, sino como un incremento de la implicación popular en la vida política nacional- *acompaña* el fortalecimiento revolucionario de estados nacionales centralizados dirigidos por ejecutivos autoritarios o partidos políticos³⁷.

Con Cárdenas se afirma el partido revolucionario como un partido de masas, ahora Partido de la Revolución Mexicana, capaz de integrar a los sectores campesino, obrero, militar y burgués en la burocracia estatal y consolidar por primera vez en la historia moderna de México un estado fuerte que “pudo garantizar la estabilidad de México pero también la dictadura del PRI”³⁸.

4. Modernidad, modernismo, vanguardias

No puede haber la menor duda acerca de la modernidad de los Contemporáneos y de Jorge Cuesta, con una obra y pensamiento perfectamente instalados entre todas las encrucijadas de la primera mitad del siglo veinte (la era de las dos guerras mundiales, los movimientos de vanguardia, las revoluciones sociales, la concentración urbana, la tecnificación de la vida y la secularización del mundo, entre otros marcadores de la modernidad que viven y reflexionan) y por supuesto dentro de la propia modernización de América Latina y muy especialmente los importantes cambios que experimentó el México posrevolucionario. Pero ubicarlos sin discusión en lo que hasta aquí, y sin demasiado rigor, hemos dado en llamar modernidad, supone, tal y como pretendemos, convertirlos precisamente en objeto de discusión en tanto en cuanto la actividad de estos escritores, y especialmente la de Jorge Cuesta, se nos representa como un paradigma de las formas de modernidad como estrategia narrativa y con densidad paradójica que nos hemos planteado teóricamente arriba. Es por eso, por avanzar un poco en la clarificación terminológica, y a fin de que los conceptos aquí manejados nos ayuden a contextualizar la

³⁷ SKOCPOL, Theda. “Social Revolutions and Mass Military Mobilization”, en *World Politics*, vol. 40, n° 2, 1998, p. 148-149.

³⁸ KATZ, Friedrich. “Un intento único de modernización en México: el régimen de Lázaro Cárdenas”, en MAIHOLD, Gunter (comp.). *Las modernidades de México. Espacio, procesos, trayectorias*, México, Asociación Alemana de Investigación sobre América Latina (ADLAF), 2004, p. 22.

labor de estos escritores, que creemos pertinente ahora detenernos en la explicitación de qué entendemos cuando aquí utilizamos términos como modernismo y vanguardias.

Ya Juan Ramón Jiménez o Federico de Onís reivindicaban la inclusión del movimiento hispanoamericano modernista dentro de las tendencias renovadoras que venían transformando las ideas y la estética occidentales desde fines del siglo XIX. Así, en la siguiente autocita de Onís de 1949, procedente de su famosa Antología del 34, parece evidente que el término Modernismo pudiera equivaler a algo así como el fin de la modernidad:

El Modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu, que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy³⁹.

El mismo Onís, en la antología citada, será quien acuñe el nuevo término que, si bien ya con otro sentido mucho menos preciso, décadas después se convertirá en verdadera piedra de toque para las teorías sobre el fin de la época, tanto en sus panegíricos celebrativos del nuevo tiempo como en las resignadas elegías por el que muere: el posmodernismo⁴⁰. La crítica anglosajona no ha tenido los problemas que han aturdido al ámbito hispanoamericano a la hora de utilizar más acertadamente la palabra Modernismo, pues aquí su utilización temprana, y también pionera, por parte de Rubén Darío sancionó su uso restringido al movimiento literario que tradicionalmente se ha ubicado entre los márgenes temporales y estéticos del fin del Romanticismo y comienzo de las vanguardias⁴¹. El uso que la crítica europea y estadounidense ha hecho del equivalente *Modernism* abarca pues un espacio, tiempo y cualidad, si bien más imprecisa, flexible y aglutinante, también mejor avenida con la internacionalidad, complejidad y hermandad que podemos encontrar entre todas las expresiones artísticas e ideológicas que van desde los noventayochistas españoles, a los simbolistas franceses, los propiamente

³⁹ DE ONÍS, Federico. “Sobre el concepto del modernismo”, en CASTILLO, Homero (coord.). *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos, 1974, p. 37.

⁴⁰ ANDERSON, Perry. *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 2000, pp. 10-11.

⁴¹ Según Siebenmann aproximadamente “comprende el lapso de 1875 a 1921”. SIEBENMANN, Gustav. “Modernismos y vanguardia en el mundo ibérico”, en *Anuario de Letras*, 20, 1982, p. 254.

modernistas hispanoamericanos o las diferentes vanguardias europeas y americanas. Si bien no deja de ser un alegato un tanto impresionista, estamos de acuerdo con Berman cuando trata de amalgamar las sugerencias de lo moderno en una serie de atributos que demarcan el fin de las certezas premodernas y el comienzo de una nueva era donde el riesgo experimental y la posibilidad creativa, además del miedo a la libertad, por decirlo con la conocida fórmula de Erich Fromm, son los marcadores de la nueva sensibilidad:

Ser modernos es encontrarnos en un medio ambiente que nos promete aventura, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros mismos y del mundo –y que al mismo tiempo amenaza con destruir todo lo que tenemos, lo que sabemos, lo que somos. Los ambientes y las experiencias modernas cruzan todas las fronteras de la geografía y la etnicidad, de las clases y la nacionalidad, de la religión y la ideología: en este sentido puede decirse que la modernidad une a toda la humanidad. No obstante esta es una unión paradójica, es una unión de la desunión: nos arroja a un remolino de desintegración y renovación perpetuas, de conflicto y contradicción, de ambigüedad y angustia. Ser modernos es ser parte de un universo en el que, como dijo Marx ‘todo lo que es sólido se evapora en el aire’⁴².

Siguiendo a Berman, podemos distinguir, por un lado, una modernización socioeconómica, marcada por los descubrimientos científicos, la industrialización, el auge de la tecnología, las alteraciones demográficas, el crecimiento urbano, las nuevas comunicaciones, o, en resumidas cuentas, la incorporación de todos estos elementos al sistema capitalista del mercado internacional, y, por otro, todo el sistema de ideas en que se plasmaron estos trastornos, la dispersión fabulosa de visiones y experiencias, de “visiones y valores [que] se unieron libremente bajo el nombre de *modernismo*”⁴³. Berman asigna esta etiqueta genérica a todo el período de la historia moderna occidental que va desde principios del siglo XVI hasta el siglo XX, es decir desde el Renacimiento hasta nuestros días. Contemos, pues, con esta definición amplia, vaga y generalista del modernismo o la modernidad para evitar el otro extremo de inscribir reductivamente a la modernidad hispanoamericana en claves en exceso regionalistas y aisladas de los movimientos a escala mundial. Sin embargo, sin duda, sí necesitamos una mayor

⁴² BERMAN. Marshall. “Brindis por la modernidad”, en CASULLO, Nicolas. Op. cit., p. 87.

⁴³ *Ibidem*, p. 88.

concreción conceptual y temporal que nos haga viable un análisis provechoso pues “las ventajas cognitivas de tan generosa síntesis son indudablemente bastante limitadas”⁴⁴.

Perry Anderson es quien, precisamente en su respuesta a Berman, aludiendo a la necesidad de una periodización, presenta una sobredeterminación del modernismo en base a una triangulación de tres coordenadas claves: un academicismo profundamente arraigado en las artes e institucionalizado en regímenes donde las jerarquías políticas y simbólicas aún eran ocupadas por representantes del antiguo régimen aristocrático y terrateniente, la aparición de las tecnologías asociadas a la segunda revolución industrial: el teléfono, la radio, el automóvil, la aviación... y la proximidad imaginativa de la revolución social, más en su carácter de amenaza o esperanza que de realización efectiva, pues su innegable influjo condicionó un buen número de ideologías y realizaciones artísticas de fines del siglo XIX y principios del XX. En primer lugar la existencia de todo el bagaje del arte académico actuó como enemigo común frente al cual el abigarrado abanico de nuevas formas de arte insurgente encontró cierta posibilidad de unidad y coherencia. Además, el acervo de técnicas y estéticas de extracción aristocrática ofrecía todavía una trinchera de protección frente al temor común, tanto desde la izquierda subversiva como desde la derecha reaccionaria, de la mercantilización del arte, de forma que todo el depósito del arte tradicional, tanto para continuarlo, desnaturalizarlo o incluso rechazarlo, siguió sirviendo de código utilizable por propuestas dispares. En segundo lugar, toda la cultura de la máquina funcionó como una estética fascinante para los nuevos artistas, que tanto desde la perspectiva de las revoluciones conservadoras como desde las revoluciones sociales asoció las ideologías del hombre nuevo a la maquinización e industrialización creciente de la ciudad, con todas las posibilidades expresivas que estos códigos ofrecían. Finalmente, y en relación con todo lo anterior, la inminencia de un nuevo orden provocado por la irrupción en la escena política de las revoluciones sociales impregnó de cierto tono patético a muchas de las corrientes modernistas del momento, que bien celebraban el advenimiento de las masas o bien se marginaban con gesto desdeñoso en una actitud de rechazo por el futuro zafio y vulgarizado que éstas anunciaban. Anderson resume diciendo que el modernismo de los primeros años del siglo XX “floreció pues en el espacio comprendido entre un pasado

⁴⁴ SIEBENMANN, Gustav. Op. cit., p. 255.

clásico todavía usable, un presente técnico todavía indeterminado y un futuro político todavía imprevisible⁴⁵. Podemos inclinarnos a manejar en este trabajo un concepto amplio del Modernismo, que en trazos muy generales Siebenmann define como

la última época de la historia mundial, que se extiende hasta nuestros días; es decir la época que comienza a mediados del siglo XIX y que se proyecta hacia el futuro (...) aquellas corrientes que, después del romanticismo europeo se relacionaban de algún modo con la irracionalidad⁴⁶.

Es obvio que el autor, que escribe a comienzos de los ochenta, no se preocupa todavía por la ruptura posmodernista, que empezó precisamente a imponerse como un concepto ineludible en los trabajos críticos precisamente a finales de los setenta y principios de esta década. No vamos aquí a adentrarnos en el debate sobre la carga ideológica que pueden arrastrar las distintas caracterizaciones que admite esta versión amplia del término modernismo y sus correspondientes periodizaciones, desde su relación con las vanguardias rupturistas que desde la izquierda atacaban la institucionalización del arte, o su conexión con un aristocratismo neoclásico y conservador, a la Eliot o Pound (¿también Cuesta?), de las propuestas más intelectualizadas. Sin descartar, por tanto, las muy variadas lecturas que pueden y deben hacerse como consecuencia de vincular las formas artísticas con las formaciones sociales y del carácter selectivo e interesado que puede haber en toda *narración* de lo moderno, creemos que podemos asumir una concepción del término que, por un lado, no condena al modernismo hispanoamericano a un exiguo movimiento en exceso regionalizado ni por otro inhabilita el término convirtiéndolo en poco menos que “una constante, que abarca virtualmente toda la extensión de la modernidad posfeudal”⁴⁷. Como lo hemos venido defendiendo hasta ahora, por tanto, entendemos que el Modernismo hispanoamericano no es más ni menos que la manifestación local de un proceso a nivel global resultado de la mundialización del capitalismo y de los modos vitales de la sociedad burguesa, que si bien, y precisamente con mayor intensidad en los países dependientes y de la periferia (no sólo, por supuesto, América Latina) van a convivir en regímenes yuxtapuestos con el tradicionalismo y la

⁴⁵ ANDERSON, Perry. “Modernidad y revolución”, en CASULLO, Nicolás. Op. cit., pp. 107-125.

⁴⁶ SIEBEMANN, Gustav. Op. cit., p. 255.

⁴⁷ PINKNEY, Tony. “Introducción del compilador: Modernismo y teoría cultural”, en WILLIAMS, Raymond. Op. cit., p. 20.

premodernidad, aspira a una total expansión por todos aquellos territorios donde permanece viva la huella colonial. El modernismo estético va ser por tanto el producto de la modernidad social y económica, y aun cuando aquel se rebele contra esta, no deja de ser un síntoma inequívoco de su propia modernidad. El modernismo es la literatura que, como dice José Emilio Pacheco, "corresponde al mundo moderno, a las sociedades transformadas por la revolución social, industrial, científica y tecnológica"⁴⁸. Y por concretar la sugerencia de Siebenman, apuntamos la indicación que ofrece Williams, si bien para problematizarlo, de lo que él llama lo "moderno absoluto", que iría de 1890 a 1940⁴⁹.

Por resumir: con lo dicho hasta ahora, creemos sugerir dos prolongaciones, por llamarlo así, del concepto tradicional de Modernismo, aplicado al ámbito hispanoamericano. De un lado tendríamos un movimiento que presenta en Hispanoamérica y España unas características similares a las de los movimientos análogos de las sociedades burguesas e industriales avanzadas, en virtud del cosmopolitismo, las comunicaciones intercontinentales y la expansión del capitalismo⁵⁰, y de otro, el Modernismo no se limitaría al movimiento que exigentemente ve su fin con el advenimiento de las vanguardias allá por la primera y segunda décadas del siglo veinte, sino que precisamente las incluirías como su versión más radical y extrema.

Es precisamente dentro de este marco donde creemos podemos afrontar el estudio del grupo Contemporáneos y de Jorge Cuesta con cierta solvencia explicativa, pues el modernismo o la modernidad de los contemporáneos funcionó ambiguamente tanto como continuismo con la tradición como innovación y superación respecto del pasado. Como veremos más adelante, la conciencia grupal surge precisamente como una de las diversas reacciones que en América Latina y México se experimentan frente al legado modernista, que adolecía por los primeros años del siglo veinte de retoricismo y de formulismo y estaba plagado de los estereotipos que los epígonos de las grandes figuras del movimiento

⁴⁸ PACHECO, José Emilio. "Introducción" a *Antología del modernismo*, selección, introducción y notas de José Emilio Pacheco, México, UNAM, 1970, p. XIX.

⁴⁹ WILLIAMS, Raymond. Op. cit., p. 52.

⁵⁰ Esta tesis está ampliamente ejemplificada en el citado ensayo sobre el modernismo de Rafael Gutiérrez Girardot.

habían vulgarizado; por otra parte, siempre hubo una más o menos expresa o más o menos tácita resistencia del grupo a identificarse con las vanguardias que irrumpieron estridentemente por esos años en México, y si llegaron a adoptar ocasionalmente algunos de los hallazgos formales de las mismas nunca su actitud atemperada llegó a conciliarse con las posturas transgresoras, rupturistas y politizadas más típicamente vanguardistas.

5. Teoría de la vanguardia

No podemos pretender aquí teorizar sobre la vanguardia, concepto, como tantos otros en la historia del arte, especialmente cuando del arte moderno se trata, sumamente resbaladizo y esquivo, y cuyas realizaciones teóricas dependen tanto de las inclinaciones ideológicas del autor en cuestión como de los presupuestos formales desde los que metodológicamente se enfoque el problema. Sin embargo ciertos apuntes sí pueden servirnos para considerar algunas de las condiciones de posibilidad de la vanguardia, para después poder situar la labor de Cuesta y los Contemporáneos en discusión con ese concepto.

Comúnmente asociamos a la vanguardia, dado el contexto semántico militar del que procede el propio término, atributos de combatividad, lucha, conflicto, oposición, ruptura. Es inevitable. Querer desprender a las vanguardias artísticas de estas connotaciones inmediatas del sentido común no supondrá si no desnaturalizar el concepto y desalojarlo quizá de aquellas peculiaridades que lo ubican al límite de la modernidad como su manifestación más “radicalizada y fuertemente utopizada”⁵¹. Un estudio de referencia sobre el origen y utilización del término lo ofrece Matei Calinescu, que ha rastreado el desplazamiento de su uso desde la jerga militar hacia textos en los que la metáfora prolonga su validez al campo de la cultura. Esto se dio en el seno de las políticas radicales del círculo sansimoniano, sobre el año 1825⁵², generalizándose su uso a partir de la revolución de 1848. Las ideas utopistas de este movimiento rápidamente

⁵¹ CALINESCU, Matei. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch y postmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1991, p. 104.

⁵² *Ibíd.*, p. 110.

otorgarán al artista un papel destacado en la tarea de cambiar el mundo, y ya sea desde la intrínseca naturaleza revolucionaria del arte o sometiéndolo a los designios y contenido políticos revolucionarios (diferencia no de matiz que será crucial en tantos debates), la encomienda que desde sus inicios delega este calificativo sobre la práctica artística ineludiblemente acarrea atributos de subversión frente al modelo de sociedad imperante. No podemos dejar de ver aquí, por supuesto, una sobrevivencia adaptada a los aires revolucionarios de principios de siglo XX del viejo ideal romántico del artista como profeta del mundo. La politización de esta noción es, entendemos, el dato que marca especialmente el movimiento vanguardista y que lo distingue concretamente del aire de rebeldía y experimentación que había sido consustancial a la estética moderna. El fantasma de la política, el arte como vía de emancipación, por decirlo de alguna forma, está, desde los albores de la vanguardia, detrás de todas las variaciones y versiones que a lo largo del tiempo y a pesar de las escuelas va a sufrir este concepto. Bien sea para desmentirlo y negarlo o para asumirlo como su marchamo de identidad, no podemos desentendernos de las marcas de politicidad de la vanguardia, aun cuando esta haya quedado reducida a simples ademanes de repetición de hallazgos formales estandarizados cuya mera escritura se pretenda implique formas simbólicas de emancipación. Radicalismo estético y radicalismo político son pues dos caras de una misma moneda, cuyo metal de aleación es el inconformismo de tradición romántica⁵³. Dice Jean-Pierre Cometti que “un arte orientado hacia las rupturas sociales y políticas más radicales y más profundas (...) es ciertamente el componente mayor de las vanguardias”⁵⁴. Es por esto que, cuando algunos escritores defensores de la autonomía o la pureza artísticas creían ver amenazado el sanctasanctorum de su práctica idealizada rechazaron, o sólo cautelosamente aceptaron, la etiqueta de vanguardista, pues se esperó de los artistas de la

⁵³ De hecho no pocas veces se ha tratado de distinguir modernidad de postmodernidad por la renuncia de ésta al carácter inconformista, comprometido y subversivo que encarnaron las vanguardias: “A grandes rasgos, se podría asegurar que el paso de la modernidad a la postmodernidad se llevó a cabo a través del rechazo de las teorías fundamentales de las vanguardias históricas: de sus categorías estéticas y postulados éticos, de su perspectiva política y de su compromiso social -aparentemente, el arte postmoderno no cree en el progreso ni en la incidencia social del mismo- de sus momentos, en fin, revolucionarios y subversivos”. VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo. “La crisis de las vanguardias artísticas y el debate modernidad-postmodernidad”, en *Arte, Individuo y Sociedad*, 17, 2005, p. 148.

⁵⁴ COMETTI, Jean-Pierre. “Qué significa el ‘fin de las vanguardias’”, en *Boletín de estética*, 13, 2010, p. 15.

vanguardia, al menos en las épocas de mayor politización de la sociedad, una forma de compromiso político que subsumiera la estética a la consigna o al mensaje.

Como hija de la modernidad la vanguardia es una promesa de novedad. Tanto Compagnon como Jameson, en sus ya citados trabajos sobre la modernidad, acuden al estudio clásico de Hans Robert Jauss para dilucidar el significado de lo moderno que lo hace distintivo de una época⁵⁵. La carga semántica que va a electrificar el uso de la palabra ‘moderno,’ diferenciándolo irrevocablemente de la tradición clásica, viene a ser la de ruptura, la antítesis entre el tiempo presente y el tiempo pasado. Esta acepción, que para nosotros puede resultar del todo evidente, marcó una profunda cesura en la concepción temporal de lo que llegará a ser la modernidad, pues para el *modernus* latino, o el equivalente griego, los tiempos actuales no se concibieron nunca en oposición con los antiguos, sino que eran su consecuencia y su continuidad, no se les otorgaba ningún tipo de privilegio más allá de la distinción cronológica. Independientemente de cuando se diera este viraje de significación⁵⁶, lo crucial es que representa “una línea divisoria fundamental entre una cultura en lo sucesivo clásica y un presente cuya tarea histórica consiste en reinventarla”⁵⁷.

Pero ¿cómo puede desentrañarse el paso desde lo moderno a lo vanguardista? No es fácil hacer una clara distinción entre ambos fenómenos. Aquí defendemos que la vanguardia es la radicalización de la modernidad, que la vanguardia apura las tensiones propias de la modernidad hasta llegar a unos extremos de intensidad que en ciertos casos no pueden sino desembocar en la mera negatividad destructiva frente a la tradición (caso de Dadá) o en el silencio. Para Raymond Williams parece ser una cuestión básicamente de grado; si los modernistas se caracterizan por ser alternativos, experimentales, innovadores, los vanguardistas implicaban una consciente actitud de oposición contra el *establishment*, un ataque contra todo el orden social y cultural establecido⁵⁸. En el terreno artístico esta actitud se traduce en un énfasis en la creatividad, un rechazo frente al

⁵⁵JAMESON, Fredric. Op. cit., p. 25. COMPAGNON, Antonie. Op. cit., p. 14.

⁵⁶ Jameson lo localiza en Casiodoro aproximadamente en el siglo V d.C.

⁵⁷ JAMESON, Fredric. Op. cit., p. 25.

⁵⁸ WILLIAMS, Raymond. Op. cit., p. 73.

pasado, un desafío ante las formas estéticas instituidas, la creatividad es atribución exclusiva de las nuevas obras y toda forma de tradicionalismo o academicismo está contra ella.

Esta antítesis del presente contra el pasado, de lo moderno frente a lo antiguo, se ira radicalizando con el transcurrir de los siglos; la separación entre los extremos se irá reduciendo progresivamente en un proceso de aceleración de la historia hasta llegar al límite de equipararse. En ese umbral de paralización de la historia se ubica la modernidad, y más aún las vanguardias, cuando, en sus manifestaciones más acuciosas “el progreso, incluso antes de haber sido inventado como tal, es inseparable ya de la decadencia”⁵⁹. Situados en lo moderno, la novedad respecto de lo moderno es una de las paradojas a las que ha conducido esta aceleración de la percepción del tiempo. Desde las concepciones cíclicas de la antigüedad a esta versión secularizada del tiempo progresivo judeocristiano, el paso es tan importante que llega a ser letal pues lleva hasta la propia disolución de la categoría de lo nuevo en un tiempo estabilizado en el que el presente es siempre una huida hacia delante sin meta:

La historia que, en la visión cristiana, aparecía como historia de la salvación, se convirtió primero en la busca de una condición de perfección intraterrena y luego, poco a poco, en la historia del progreso: pero el ideal del progreso es algo vacío y su valor final es el de realizar condiciones en que siempre sea posible un nuevo progreso. Y el progreso, privado del ‘hacia dónde’ en la secularización, llega a ser también la disolución del concepto mismo de progreso, que es lo que ocurre precisamente en la cultura entre el siglo XIX y el siglo XX⁶⁰.

Este, a nuestro parecer, es el extremo que apuran las vanguardias del siglo XX, situadas en el umbral de toda una tradición e impelidas por el carácter subversivo de los tiempos a la renovación incesante, tienen a su disposición todo el arsenal de la cultura occidental cuando miran hacia atrás, pero cuando miran hacia delante sólo pueden especular con un futuro impredecible pues su propio presente está condenado a convertirse en tradición vitanda en el mismo momento en que surge. O como lo dice Compagnon, “la implicación de la renovación incesante es la obsolescencia súbita”⁶¹. La

⁵⁹ COMPAGNON, Antoine. Op. cit., p. 15.

⁶⁰ VATTIMO, Gianni. Op. cit., p. 15.

⁶¹ COMPAGNON, Antoine. Op. cit., p. 36.

radicalidad de las vanguardias como apogeo de la modernidad⁶² en su sentido de “religión del futuro” es por tanto otro de los aspectos de la vanguardia que nos interesa indicar aquí. Dice el mismo autor que “la vanguardia no es sólo una modernidad más radical y dogmática. Si la modernidad se identifica con una pasión por el presente, la vanguardia presupone una conciencia histórica del futuro y la voluntad de estar adelantado a su tiempo”⁶³. “La vanguardia se ve asimismo invadiendo territorios desconocidos, exponiéndose al peligro de encuentros inesperados, conquistando un futuro indefinible, trazando huellas en un paisaje que todavía nadie ha pisado”⁶⁴. Esta sed de futuro se avendrá problemáticamente con ciertas formas de modernismo de corte clásico y a veces conservador, cierta modernidad literaria que podríamos calificar paradójicamente de antimoderna, que poéticamente reaccionará frente al virulento futurismo teórico de los vanguardistas, y que verán en la traición, seleccionada estratégicamente, más un aliado de modernidad que un enemigo a batir.

Una de las teorías de la vanguardia que de mayor favor han gozado es la expresada por Peter Bürger en su conocida *Teoría de la vanguardia*, publicada por primera vez en 1974. La tesis de este autor es radical y concibe a la vanguardia como una autocrítica del arte en la sociedad burguesa. Es decir, siendo como son los gestos críticos consustanciales a toda época o corriente artística, que delinea sus propios perfiles en gestos de rechazo, la vanguardia más que reaccionar contra una u otra estética previa, pone en entredicho la totalidad de la institución artística burguesa en un pleno cuestionamiento que va más allá de la crítica inmanente al sistema para convertirse en una autocrítica. Entendiéndose institución como al conjunto de dispositivos de producción y distribución así como al conjunto de ideas que sobre el arte se tiene en un determinado momento y que determinan la recepción de las obras por parte del público, pues bien, “la vanguardia se dirige contra ambos momentos: contra el aparato de distribución al que está sometida la obra de arte, y *contra* el *status* del arte en la sociedad burguesa descrito por el concepto de autonomía”. La historia del arte moderno es la

⁶² ANDERSON, Perry. Op. cit., p. 111.

⁶³ COMPAGNON, Antoine. Op. cit., p. 35-36.

⁶⁴ HABERMAS, Jürgen. “Modernidad: un proyecto incompleto”, en CASULLO, Nicolás. Op. cit., p. 54.

historia del arte burgués y es asimismo la historia de la autonomización de la obra de arte, que poco a poco va dejando de tener función en la sociedad y se alimenta de la autorreferencialidad como objeto mismo de su existencia. Es con el esteticismo burgués que el arte se desliga de toda conexión con la vida práctica y cuando pudieron concebirse estéticas de la pureza o la desnudez. “La protesta de la vanguardia, cuya meta es devolver el arte a la praxis vital, descubre la conexión entre autonomía y carencia de función social”⁶⁵. Partiendo de las teorías estéticas de Kant y Schiller, con su defensa del arte como una esfera independiente separada de la vida (cuya expresión material no es más que la consecuencia de la especialización del trabajo de las sociedades capitalistas), el autor argumenta que ya a fines del siglo XVIII está formada la institución del arte, siendo finalmente con los postulados del *l’art pour l’art* y el esteticismo del siglo XIX cuando el arte pierde sus últimos contenidos políticos y se dedica en exclusiva a sí mismo. Son por tanto las sugerencias teóricas de Valéry y del Juan Ramón Jiménez de los años veinte las más preclaras a la hora de definir esta etapa artepurista. Aquí hay sin duda una visión historicista del devenir de las prácticas artísticas, pues el momento vanguardista responde a la evolución del arte como uno de los subsistemas separados de la vida moderna, en la cual cada uno de los aspectos de la sociedad alcanza una progresiva especialización al haberse deteriorado las explicaciones omnicomprensivas de orden teológico. Esta especialización de los diversos subsistemas supondrá, para el caso del arte, la paulatina pérdida de implicación real con la vida, a la que las vanguardias responderán con “el intento de soslayar la reivindicación de autonomía y reintegrar el arte en la práctica vital cotidiana”⁶⁶.

La vanguardia, si es tensión frente al arte institucionalizado, es un desafío lanzado frente al mundo burgués. Dice de nuevo Williams que “al énfasis en la creatividad y el rechazo de la tradición debemos agregar un tercer factor común: implícita pero con más frecuencia explícitamente afirmaban ser antiburgueses”. Burgués, desde luego era un término que estaba lejos de definir un estrato social bien delimitado, una forma política o

⁶⁵BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1997, p. 62.

⁶⁶ BÜRGER, Peter. “El significado de la vanguardia”, en CASULLO, Nicolás. Op. cit., p. 85. Igualmente dice Evan Mauro que “eliminando la distancia entre arte y vida la vanguardia quería revolucionar ambas”. MAURO, Evan. “The death and life of the avant-garde: or, modernism and biopolitics”, en *Meditations*, 26, 1-2, otoño 2012 – primavera 2013, p. 120.

un convencionalismo artístico fijo, pero lo que sí queda algo más claro fue la forma de posicionarse frente al enemigo común por parte de estos artistas. De un lado encontramos la crítica aristocrática que, derivada de los privilegios visionarios que el romanticismo había adjudicado al artista entendía a este como el verdadero aristócrata en el sentido espiritual y renegaba tanto de la amenaza de las masas populares como del advenedizo burgués, símbolos de una sociedad que crecía en mediocridad de la mano de la expansión uniformadora del mercado. De otro lado, desde la perspectiva del socialismo utópico y la crítica marxista, el burgués era visto como el agente del capitalismo, el propietario explotador, la clase que habría de derrocar el proletariado para acceder a una sociedad más justa. Así pues, como sabemos, bajo un mismo paraguas de crítica antiburguesa cristalizaron diversas formas de oposición artística y política a la sociedad, tanto un aristocratismo elitista que pronto pudo allegarse a posiciones políticas conservadoras o claramente fascistas, hasta las revoluciones sociales asociadas al comunismo o anarquismo, desde la democracia igualitaria hasta la reacción meritocrática. El gesto modernista por excelencia era *épater le bourgeois* (escandalizar al burgués), pero las tendencias modernistas se mantienen dentro de los márgenes de la institución artística moderna que la propia clase burguesa ha contribuido a consolidar y no es consciente del grado en que esta crítica se diluye por la institucionalización autónoma de su propia práctica, así, la vanguardia supone un paso más en su desafío y alcanza el nivel de la autocrítica arremetiendo contra la propia forma de entender el arte y sus instituciones, desbordando de los cauces tradicionalmente dispuestos para su producción y recepción (museos, concursos, escuelas ...).

6. Teoría y práctica de la Vanguardia en América Latina

Como dice Trinidad Barrera “el modernismo, el gran salto a la modernidad que representó su revolución, contenía en su seno, ya en los años finales de su recorrido, los ingredientes necesarios para dar el testigo a la vanguardia”⁶⁷. Nombres como el propio Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Julio Herrera y Reissig o, en el ámbito mexicano, Ramón López Velarde y José Juan Tablada, son ineludibles para hacer un relato de los

⁶⁷ BARRERA, Trinidad. *Las vanguardias hispanoamericanas*, Madrid, Síntesis, 2006, p. 9.

primeros indicios, todavía en el seno de la estética modernista, de la vanguardia en Hispanoamérica. La ironía parece ser el criterio que otorga cierta semejanza a estas primeras visiones vanguardistas, el distanciamiento crítico, la burla, la desmitificación del arte de lo Absoluto y de la diosa Belleza parecen estar insinuados en una ruptura consciente con los moldes petrificados de la retórica modernista mediante metáforas inesperadas, coloquialismos, adjetivos sorprendentes y una actitud irreverente frente a los patrones de la escuela instituida. Los referentes siguen siendo Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud o Verlaine que lo mismo tiñen de novedad la poesía modernista como los primeros atisbos de la vanguardia. Pero el cambio de la vanguardia es amplio y multiforme y evidentemente no sólo se reduce a una actitud desacralizadora (que, por otra parte, será en definitiva sólo una de las posibilidades del vanguardismo y en mayor medida el verdadero buque insignia desmantelador de dogmas y metarrelatos de la postmodernidad). La vanguardia responde a una realidad social puesta en juego por la modernización, es la más intensa actualización patética y a veces traumática de la sensibilidad estética a las transformaciones habidas en la sociedad moderna citadina, con la vanguardia, nos sigue diciendo la autora, "se logra el definitivo triunfo de valores asociados a la nueva sensibilidad del siglo XX con especial énfasis en la técnica, la velocidad, el cambio, la novedad y la aventura"⁶⁸.

La segunda década del siglo XX constituyen los años de explosión y manifestación de los más importantes movimientos de vanguardia en América Latina. Hugo Verani fija los límites temporales de las vanguardias entre 1916 y 1935⁶⁹. Jorge Schwartz por su parte postula en 1914 "el momento inaugural de las vanguardias del continente"⁷⁰, año en el que Vicente Huidobro lee su manifiesto *Non serviam*, base teórica del movimiento creacionista. Los ismos europeos se conocen tempranamente en el ámbito hispanoamericano pero no es hasta la segunda década del siglo cuando se descarta finalmente la retórica anquilosada del modernismo y se sientan las bases para un cuestionamiento de todos los órdenes de la cultura. En esta actitud de rechazo encuentran

⁶⁸ *Ibidem*, p. 11.

⁶⁹ VERANI, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos*, México, FCE, 2003, p. 11.

⁷⁰ SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, FCE, 2002, p. 37.

su origen común los variados movimientos que pueden amalgamarse bajo el término vanguardia. La máxima consigna de las vanguardias era la renovación de las fórmulas artísticas institucionalizadas, “son los años de una intensa búsqueda originalidad, de insurgencia expresiva y formal que estalla en realizaciones que transforman radicalmente el curso de las letras continentales”⁷¹. Gloria Videla dice que la intención vanguardista tiene dos caras: una que mira al pasado inmediato, con actitud de rebeldía, de negación, iconoclasta y destructiva, y otra que mira al futuro, a la construcción de un porvenir, a recorrer nuevos espacios expresivos, a inventar y a contribuir al progreso⁷². El año de 1922 marca un hito definitivo en las trayectorias vanguardistas tanto europeas como latinoamericanas; José Emilio Pacheco anota que es el año de “*Ulysses, The Waste Land, Trilce, Desolación*, la Semana de Arte Moderno en Sao Paulo, el nacimiento de *Proa* en Buenos Aires y del estridentismo con *Actual, hoja de vanguardia*”⁷³, es el llamado por Schwartz *annus mirabilis*⁷⁴ y cuando se hacen realidad algunos de los hitos más señeros del vanguardismo a nivel internacional.

Por todo lo anterior, no puede entenderse el proceso de las vanguardias en América Latina como una simple mimesis de las innovaciones ideológicas y formales de los ismos europeos: la naturaleza del fenómeno es universal y el vanguardismo latinoamericana es parte legítima del mismo. Es por esto que su análisis ha de ser afrontado, al igual que apuntábamos con la propia idea de modernidad o modernismo, en claves de una expansión internacional cuya dialéctica encuentra estructuras de sensibilidad e instituciones socioeconómicas locales diferentes a las europeas y que por tanto ha de tener en cuenta las precondiciones endógenas que hacen posible que el fenómeno se instalara al otro lado del Atlántico con evidente fecundidad y que diera lugar a formas autóctonas que van mucho más allá de ser meros epifenómenos. La vanguardia se enmarca por esto mismo en una tensión de continuidad y ruptura con el modernismo

⁷¹ VERANI, Hugo. Op. cit., p. 10.

⁷² VIDELA, Gloria. *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 2011, p. 22.

⁷³ PACHECO, José Emilio. “Nota sobre la otra vanguardia”, en *Revista iberoamericana*, 106-107, 1979, p. 327.

⁷⁴ SCHWARTZ, Jorge. Op. cit. p. .37.

como movimiento artístico y con la modernidad como realidad sociopolítica, pero no deja de ser cierto que es una más de las manifestaciones de la crisis de la sociedad moderna que vimos que Federico de Onís vinculaba con la literatura modernista. Las vanguardias agudizan el impulso de renovación formal y vital que hemos visto en el propio modernismo y sólo puede entenderse como una reacción a éste cuando la escuela comienza a degenerar en fórmulas y tópicos y se acomoda en su hegemonía dentro del campo literario y cultural. Si el Modernismo reaccionaba frente a la retórica fosilizada romántica otro tanto hará la vanguardia respecto de un modernismo declinante y retorizado, y si antes podíamos explicar el modernismo como la manifestación de la mundialización de los valores burgueses y de la modernización capitalista –aunque de hecho reaccionara contra ella- la vanguardia sigue esta ruta de radicalismo como síntoma “de un reajuste más general que tiene sus raíces últimas en el surgimiento de las nuevas condiciones históricas que marcan la contemporaneidad latinoamericana”⁷⁵.

El fortalecimiento de nuevos sectores económicos, el crecimiento y concentración urbanos, la incorporación a la escena política de estos sectores medios y populares, unido al crecimiento y consolidación orgánica del proletariado, son hechos de gran importancia en la transformación de la vida política, social y cultural que se desarrolla en esos años. Todo esto hace patente y agudiza el paulatino desplazamiento de los valores rurales y oligárquicos que dominaban en una formación anterior predominantemente agraria, resquebrajándose así la superestructura ideológica que amalgamaba las sociedades, con lo cual se abre un verdadero periodo de cuestionamiento y crisis en este plano⁷⁶.

La tesis de este trabajo referencial de Nelson Osorio no se distingue mucho de la que anteriormente comentábamos de Perry Anderson para presentar el modernismo en su amplia concepción del sistema de ideas correspondiente a la modernidad, y por tanto abarcador tanto del modernismo como de las vanguardias. Reiteramos pues la pretensión de concebir a los diversos movimientos y escuelas que se suceden durante este lapso de tiempo (que aproximadamente iría desde la revolución baudelaireana hasta el fin de las vanguardias históricas) como el modernismo o la modernidad de la cultura occidental,

⁷⁵ OSORIO, Nelson. “Para una caracterización histórica del vanguardismo latinoamericano”, en *Revista iberoamericana*, vol. 47, n° 114-115, 1981, p. 234

⁷⁶ *Ibidem*, pp. 236-237.

incorporadas a ella plenamente sus contrapartes latinoamericanas en tanto fenómeno internacional conectado por la mundialización de sistemas de ideas, económicos y comunicacionales. Siendo, a nuestro entender, que, por una parte, un mismo proceso de modernización a nivel de crisis de ideas, de desarrollo material y tecnológico y de trastornos políticos y sociales explica estructuralmente los distintos proyectos renovadores en materia estética que se experimentan desde fines del siglo XX a nivel internacional, no deja de ser cierto, por otra, que es posible comentar un momento propio y autóctono, no aislado, pero sí regionalmente determinado, de las vanguardias latinoamericanas. Es la dialéctica de hibridación como instrumento metodológico que siempre debemos mantener como reserva de atención permanente frente a casi cualquier fenómeno de la cultura. Ni debemos aislar fenómenos y procesos de su inserción en contextos mayores que la primera apariencia regional o local y que nos explican recurrencias y analogías geográficas, ni desvaír toda marca de particularidad acudiendo a argumentos globalizadores que adolecen de la simpleza y pereza de las afirmaciones totalizadoras. En ambos casos lecturas ideológicas, ya sean eurocentristas o nacionalistas, pueden empañar la percepción del lector desinteresado, que ha de atender a las múltiples manifestaciones de la realidad en una tensión constitutiva siempre irresoluble y siempre dinámica entre la pequeña y la gran escala, entre las particularidades y las generalidades, entre los grandes circuitos de ideas y las versiones y adaptaciones al contexto local, entre, en definitiva, lo universal y lo singular.

El problema de la relación entre el vanguardismo europeo y el hispanoamericano responde pues a una complejísima red de fenómenos culturales de intercambio entre el nuevo y viejo continentes, muchas veces mediatizado por la vía española pero otras muchas a través del contacto directo con los principales focos de la vanguardia europea, en París o Zurich, o de los Estados Unidos (entre tantos otros, Vicente Huidobro o Borges). Se trata pues seguramente de algo más de “un honrado aporte de elemento vernáculos a las modalidades actuales”⁷⁷, se trata de una recepción creadora y transformadora, en absoluto pasiva o imitativa, que adquiere su propia personalidad en el ámbito de las coordenadas sociales y políticas americanas pero también en relación con la propia dinámica interna de una literatura posmodernista que, desde el último Rubén

⁷⁷ MARINELLO, Juan. “El momento”, en VERANI, Hugo. Op. cit., p.143.

Darío, estaba problematizando su propio estatus y cuya trayectoria se verá ampliamente enriquecida con las aportaciones de la vanguardia. Por resumir este apartado citamos a continuación la síntesis de Gloria Videla:

Por la originalidad del vanguardismo hispanoamericano, fruto con frecuencia de un complejo y rico mestizaje cultural, podemos considerarlo ‘recepción recreadora’ o, más aún, ‘variable específica’ del vanguardismo internacional. Pero sin negar por ello su realidad dialógica, sin atribuirle un adanismo inexistente (...). El fenómeno vanguardista hispanoamericano participó con notable fluidez del poder de desplazamiento inherente a la cultura y en un diálogo creador enriqueció notablemente en el acervo común de las vanguardias⁷⁸.

7. México y las vanguardias

Los primeros anuncios de vanguardia en México pueden encontrarse en las obras de José Juan Tablada (1871–1952) y Ramón López Velarde (1888–1945). Dos autores asociados al modernismo que introducen en sus obras innovaciones con la imagen y el léxico y con nuevas formas poéticas tanto de la vanguardia europea como importadas del Japón. Tablada es el gran innovador de la poesía mexicana moderna, adepto a todas las modas fulgurantes, con todas ellas se probó, incansable e insaciable experimentador, pasó desde el modernismo más retórico y estereotipado a los caligramas a lo Apollinaire o a introducir el japonismo en boga en las letras hispánicas. Libros como *Un día...* (1919) o *Li-Po y otros poemas* (1920) lo revelan como el iniciador de la vanguardia más jovial y explosiva, como “la bengala más reluciente en el amanecer de las modernas letras mexicanas”⁷⁹. López Velarde, especialmente en su poemario *Zozobra* (1919), representa el polo opuesto de una sensibilidad introspectiva y atravesada por las heridas de la modernidad, fascinación y rechazo baudelaireanos por la urbe, recoleto provincianismo marcado por la imposibilidad de lugares y amores ya perdidos en la memoria, un pintoresquismo extrañamente adobado con soluciones léxicas y sintácticas sorprendentes. Ramón López Velarde, como dice Villaurrutia, por otra parte su gran reivindicador junto a Cuesta entre los Contemporáneos, “retuerce su expresión, fuerza las imágenes y

⁷⁸ VIDELA, Gloria. Op. cit. p. 32.

⁷⁹ SHERIDAN, Guillermo. *Señales...*, p. 13.

prefiere las palabras poco usadas, con el fin de sustraerse, por medio del artificio de su empleo sistemático, al estrecho círculo del lugar común”⁸⁰. Ambos autores han sido continuamente reivindicados como los padres de la vanguardia mexicana, si bien ambos se mantuvieron ideológicamente asociados a las prebendas y comodidades, tanto materiales como ideológicas, de un régimen definitivamente clausurado con la estampida de la Revolución.

El primer gran experimento conscientemente vanguardista en México y que mereció este calificativo desde sus inicios fue el estridentismo. Este movimiento se inicia en diciembre de 1921 con la pegada de la hoja volante *Actual* en las paredes de la capital veracruzana Xalapa. Tributario, según nos dice Verani “de las proclamas del futurismo, dadaísmo y ultraísmo español”⁸¹ el panfleto tenía la declarada intención de escandalizar, golpear y arremeter contra los postulados de las formas artísticas establecidas, contra la arrogancia de la tradición y contra las inercias acomodaticias tanto estéticas como políticas. En un estilo voluntariosamente transgresor y epatante Manuel Maples Arce, el perpetrador de la vocinglera salida a las calles del estridentismo decreta:

¡Chopin a la silla eléctrica! He aquí una afirmación higiénica y detersoria. Ya los futuristas anti-selenográficos, pidieron en letras de molde el asesinato del claro de luna, y los ultraístas españoles transcriben, por voz de Rafael Cansino Assens, la liquidación de las hojas secas, reciamente agitada en periódicos y hojas subversivas. Como ellos es de urgencia telegráfica emplear un método radicalista y eficiente. ¡Chopin a la silla eléctrica!⁸².

La publicación en 1921 de este *Manifiesto Comprimido Estridentista*, firmado por el poeta Manuel Maples Arce, cabeza principal de tan estridente y sonora irrupción en las encastradas letras mexicanas al más puro estilo de los movimientos del *avant-garde* europeo, se ha considerado como la entrada simbólica y combativa de las vanguardias en México. Esta proclama, escrita efectivamente en un lenguaje rupturista, desafiante y vehemente, fue el disparadero de toda la controversia que sobrevendría después con los

⁸⁰ VILLAUERRUTIA, Xavier. “Ramón López Velarde”, en *Antología de la poesía mexicana moderna*, edición de Guillermo Sheridan, prólogo de Jorge Cuesta, México, FCE, 1998, p. 143.

⁸¹ VERANI, Hugo. Op. cit., p. 14.

⁸² MAPLES ARCE, Manuel. “Actual N°1. Hoja de vanguardia”, en VERANI, Hugo. Op. cit., p. 89.

Contemporáneos, y si bien la “salida del volante no anuncia aun la existencia de un grupo, el contenido de la hoja transmitía un llamado al intelecto mejicano a transformar a la sociedad de acuerdo a los cambios que se venían originando en el mundo”⁸³. La arremetida, cargada con venenosas tintas inequívocas, contra el desvencijado y enmohecido panorama literario y político del México posrevolucionario, en que el autor quería ver aun las inercias residuales de la vieja escuela, abogaba por un renacer de la cultura y la política del país, alentando un sentimiento “que conecta la rebeldía contra la vieja literatura con la revolución contra la vieja política”⁸⁴ y sus allegados:

Excito a todos los poetas, pintores y escultores jóvenes de México, a los que aún no han sido maleados por el oro prebendario de los sinecurismos gobiernistas, a los que no se han corrompido con los mezquinos elogios de la crítica oficial y con los aplausos de un público soez y concupiscente, a todos los que no han ido a lamer los platos en los festines culinarios de Enrique González Martínez, para hacer arte con el estilicidio de sus menstruaciones intelectuales⁸⁵.

Seguramente el estridentismo sea el movimiento de vanguardia mexicano que realmente mejor se aviene con los traumas que a nivel político y social había vivido la República mexicana desde los años de la Revolución y que tendrán su máxima expresión en lo educativo y cultural, como ya se apuntó, con José Vasconcelos en la Secretaría de Educación. La avasalladora retórica estridentista se asoció a unas cuantas revistas que sirvieron como órgano de difusión de sus ideas, *Ser* (1922), *Irradiador* (1923), *Horizonte* (1926–1927) y por sus enunciados radicales ha sido considerado casi como el único movimiento de vanguardia mexicano, “el movimiento más apegado a la norma vanguardista”⁸⁶ o al menos como “uno de los movimientos literarios mexicanos más innovadores y originales del siglo xx”⁸⁷. Su versión mexicanista de las vanguardias

⁸³RIVAS, Renato. “Estridentistas y Contemporáneos: génesis de la moderna poesía mejicana”, en *Revista Cifra Nueva*, 17, enero-junio 2008, p. 39.

⁸⁴ NÚÑEZ, César. “La *Antología de la Poesía Mexicana Moderna* de Manuel Maples Arce”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. LIII, nº 1, enero-junio, 2005, p. 97 – 127.

⁸⁵ Del *Actual* n.º 1. *Hoja de vanguardia*, en VERANI, Hugo. Op. cit., p. 92.

⁸⁶ REYES PALMA, Francisco. “Entre la acción directa y la vanguardia: el estridentismo”, en *ICAA/MFAH*, 2, mayo 2008, p. 4.

⁸⁷ PARODI, Claudia. “Fracturas lingüísticas: Los estridentistas”, en *Estudios mexicanos*, vol. 22, nº 2, 2006, p. 312.

europeas puede hallarse en su explícito rechazo del futurismo en la hoja *Actual n° 1* y la conexión de algunos de sus miembros con la política revolucionaria del país ocupando puestos de poder en las mismas filas del gobierno. Sin embargo, a pesar de fogosas declaraciones, sin duda la impronta del futurismo es innegable en estos vanguardistas, que tienen en sus múltiples referencias a la velocidad, la máquina, la aceleración de la vida urbana y el auge de la tecnología una de sus marcas de identidad. Se afilian a las vanguardias europeas en un listado de nombres que recogen a los principales renovadores de la cultura del momento, al mismo tiempo que acusan la necesidad de revolver los asuntos domésticos con una versión nacionalizada y revolucionaria de los mismos; para ello componen manifiestos y poemas salpicados “con la imaginería indígena y regional, así como la presencia de la Revolución como la violencia originaria de un ‘arte nuevo’”⁸⁸.

El primer libro adscrito al movimiento es *Andamios interiores* de 1922, un canto a los movimientos obreros y a la ciudad mecanizada, donde Maples Arce inaugura una forma nueva de hacer poesía, incorporando los hallazgos del simultaneísmo y toda la retórica celebrativa de la máquina y la ciudad. Según el propio autor, en un evidente lenguaje creacionista, “el libro, utilizando la imagen urbana del andamio, ‘asocia a la idea de que a la vez que el poeta construye su obra se construye a sí mismo’”⁸⁹. Los estridentistas no se limitaron a la literatura, sino que entre los firmantes de sus manifiestos se hallaban músicos, escultores, pintores, como pudo evidenciarse en la exposición que organizaron en El Café de Nadie, en abril de 1924, donde se exhibieron obras de los afiliados al movimiento de muy diversos formatos. Importante fue también el poemario *Urbe* (1924), donde la exaltación modernólatra se vincula a la política obrerista y, finalmente, *Poemas interdictos* (1927), quizá el libro más representativo de la poesía de este movimiento y el que cierra el funcionamiento de los estridentistas como grupo. En sus poemas el autor diluye los nexos lógicos y gramaticales, huye de la anécdota y de la explicación racional, enfrenta imágenes semánticamente lejanas y elimina todo añadido ornamental. “La esencia de la poesía de Maples Arce se encuentra en la sucesión rápida

⁸⁸ FABIO SÁNCHEZ, Fernando. “Contemporáneos y estridentistas ante la identidad y el arte nacionales en el México post-revolucionario de 1924 a 1943”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 66, 2007, p. 215.

⁸⁹ MORA, Francisco Javier. “El estridentismo mexicano: señales de una revolución estética y política”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 29, 2000, p. 263.

de imágenes cinéticas y agresivas, en la yuxtaposición de imágenes que liberan las posibilidades del lenguaje”⁹⁰.

El experimento duró aproximadamente cinco años y aportó a la cultura mexicana una bocanada refrescante que transportaba al país mexicano los aires renovadores de los vertiginosos cambios que se producían en el mundo. Como dice Claudia Parodi:

Los estridentistas, Manuel Maples Arce, Arqueles Vela, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo y Luis Quintanilla, entre otros, construyeron un paradigma estético nuevo que rompió violentamente con el canon anterior en virtud de su fascinación por el mundo moderno, sobre todo por las máquinas, en sus obras de poesía y de prosa y en sus cuatro manifiestos, que datan de 1921 a 1926⁹¹.

⁹⁰ VERANI, Hugo. Op. cit., p. 15.

⁹¹ PARODI, Claudia. Op. cit., p. 313.

Capítulo II

LITERATURA, CANON Y NACIONALISMO EN HISPANOAMÉRICA. EL CASO DE MÉXICO

1. El *antiboom* nacionalista

La literatura hispanoamericana moderna se vincula indefectiblemente, al menos para el gran público y las grandes tiradas, con el célebre *Boom* latinoamericano, el tan comentado y discutido fenómeno que sin duda alguna abrió definitivamente las puertas del mercado mundial a la producción literaria de la otra orilla. Quizá este evento, sobre el cual se han vertido ríos de tinta acerca de su ingenuidad literaria o su oportunismo comercial, sea el jalón final de una progresiva persecución por incorporarse (y encumbrarse) al circuito de la gran literatura occidental, en la que la circulación de masas era ya, por entonces, pauta significativamente mostrativa del éxito literario. Como ya hemos mencionado, se ha querido ver un decurso de modernización de la literatura de Hispanoamérica a lo largo del pasado siglo, que arrancaría desde el primer gran movimiento internacionalista de las jóvenes naciones, el Modernismo, hasta la década de los 60–70, durante la cual, como decíamos, el fenómeno explosivo, sentencia positivamente el proceso. Una primera modernización, ya mencionada por Ángel Rama, y una segunda, teorizada por Brunner se aviene bien, pues, a la hipótesis ya citada:

La internacionalización literaria del escritor hispanoamericano puede adosarse al desarrollo o vigencia de los ciclos de modernización, en dos momentos bien precisos: a principios del siglo XX y durante el boom literario latinoamericano en la década de 1960, aproximadamente⁹².

⁹² “Podemos percibir el fenómeno del *boom* literario latinoamericano como una de las consecuencias de la nueva dinámica impulsada por el escritor para alcanzar el reconocimiento internacional. Ello echaría por tierra una de las versiones que los propios miembros del *boom* elaboraron, es decir, el fenómeno respondería exclusivamente a factores literarios. Como hemos visto, una idéntica pretensión, de carácter quizás más traumático, se programó hacia comienzos del siglo XX con el modernismo, en relación con la renovación poética. En uno y otro momento, con matices, el centro del debate está ocupado por el atraso o la modernización, ambas nociones en sentido amplio, de la cultura latinoamericana. Una ‘ansiedad’ modernizante anima a ambas etapas, durante las cuales se detectan posibles ‘soluciones’ para mitigarla. Las respuestas halladas por los letrados apelan a la modernización poética, en un caso, y la modernización narrativa, en el otro. Pero coinciden en el hecho de tomar como referencia el capital simbólico, compuesto por las grandes innovaciones literarias de alguna metrópolis”. MAÍZ, Claudio. Op. cit., pp. 235-236.

Desde Rubén Darío y los padres de las líricas nacionales al ilustre elenco que, entre tantos –y entre otros Reinaldo Arenas⁹³- fijaran herederos, comentaristas y protagonistas del milagroso *Boom*, corre a veces inadvertido, como ya hemos apuntado arriba, un período de una cincuentena larga de años que suele quedarse un tanto huérfano de los halagos canónicos de las listas de oro de la literatura moderna universal⁹⁴. Buena parte de esas literaturas –y especialmente en lo que se refiere a la prosa y narrativa-, generalizando y simplificando mucho los términos de una discusión que no es la de este estudio, habría de quedar moderadamente clausurada en la vehemente refriega de los debates internos sobre la nunca resulta cuestión de la identidad latinoamericana y la literatura nacional, que, sin ser una novedad, se vieron agudizados por el contexto político de los discursos nacionalistas extremados de las décadas de 1920 a 1940. Es este un período crucial de modernización de América latina y de activación de la economía a nivel internacional –que sería más tarde truncada por la grave crisis mundial del 29-, de los procesos de industrialización urbana masiva y del crecimiento ingente de las clases obreras y medias, que comienzan a reclamar su participación en la vida política de las ciudades. “En esa época el pensamiento latinoamericano se centra en el afán modernizador, por un lado y en la reivindicación de su identidad, por otro”⁹⁵, siguiendo una línea no interrumpida desde los procesos independentistas que habrá de forjar, paradójicamente, la idiosincrasia política y cultural latinoamericana en una inconcreción dialéctica irresuelta, en la que el peso del proceso de invención de la identidad irá basculando desde el europeísmo elitista hasta un pseudo indigenismo popular mistificado, o precisamente sus negaciones. Con todas sus posibles gradaciones y modalidades.

⁹³ Reinaldo Arenas, en su artículo “Los dichosos 60”, ofrece esta selección de las novelas del *Boom*: *El Siglo de las Luces*, *Rayuela*, *La ciudad y los perros*, *Cien años de soledad*, *Tres tristes tigres*, *El obscuro pájaro del deseo* y *Paradiso*. ARENAS, Reinaldo. *Final de un Cuento*, Huelva, Diputación Provincial de Huelva, 1991, pp. 24–25.

⁹⁴ José Olivio Jiménez en el prólogo a su famosa antología dice que el público “de la gran etapa que sigue al modernismo, no conoce más que los dos nombres mayores de César Vallejo y Pablo Neruda”. *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1987*, selección, prólogo y notas de José Olivio Jiménez, Madrid, Alianza, 2009, p. 7.

⁹⁵ “El primer aspecto se decanta en tomar como modelo a los países avanzados, poniendo énfasis en lo científico tecnológico, en busca de productividad y eficiencia; lo identitario llevará a la reivindicación de lo autóctono, que tiende a la obtención de un destino propio”. SARABIA VIEJO, M^a Justina. “Nacionalismos latinoamericanos: una visión desde la historia”, en NAVARRO DOMÍNGUEZ, Eloy y GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa (eds.). *Nacionalismo y Vanguardias en las Literaturas Hispánicas*, Huelva, Universidad de Huelva, 2002, p. 23.

Podemos atrevernos aquí a plantear una hipótesis que vendría a relacionar, es obvio que no de forma unívoca y excluyente, la presión cultural desplegada para la definición identitaria por las políticas nacionalistas de la primera mitad del siglo veinte, con un retraimiento interno de la producción intelectual y artística, que hubiera restañado o retrasado el proceso de internacionalización, mercantil y estético, insinuado por las literaturas hispanoamericanas a comienzos de la centuria. Bien por asumir, más o menos forzadamente, la política cultural programática del Estado, restringida a unos formatos, símbolos y temáticas nacionales –o en el mejor de los casos a un panamericanismo homogeneizador- o bien por negarla y combatirla voluntariosamente en el contexto de las polémicas político-literarias, circunscritas al suelo patrio –o en el peor de los casos a las capitales-, esta literatura en prosa sufrió un fenómeno paralelo al que se vivió en las discusiones nacionales de las culturas occidentales periféricas. Como paradigmáticamente la española, éstas se vieron impedidas de incorporarse activamente, con voz propia, como productor, no sólo como receptor, a las nuevas corrientes europeas. El caso particular de algunas producciones narrativas, y en mayor medida, de otras poéticas, no sufrirían este proceso, si bien aquí tratamos sobre el fenómeno completo y su vinculación con las culturas nacionales. En definitiva, queremos decir, que la fabricación de la identidad nacional -sea en sus diversos tonos nacionalistas de color o ideología, en tanto su “expresión, genérica, versátil e inadecuada”⁹⁶ adopta las formas flexibles de un continente retórico apto tanto para la revolución social como para la ultraderecha oligárquica y tradicionalista-, ha tendido al empobrecimiento cultural de las naciones modernas que la han practicado con ardor o a la minusvaloración de sus nombres y producciones. La disputa fue absorbente y monopolizadora no sólo en lo que se refiere a la práctica directa por parte de los correligionarios nacionalistas, sino también en cuanto a la quema de las naves de los talentos que se dedicaron con encono y lucidez a combatirla o a discutir sobre la tan manida *cuestión nacional*, obstaculizando con su pátina de provincialismo el acceso a la vanguardia artística e intelectual. Ramos Gascón, en su referencial artículo sobre el mito nacional del 98 nos lo expresa claramente para el caso español, muy parangonable a la controversia sobre la mexicanidad que por aquellos mismos años tanto se cultivaba; incluimos aquí un fragmento del mismo citado en la interesante obra de Mateo Gambarte sobre el concepto de generación:

⁹⁶ *Ibíd.*, p. 19.

La invención del 98 supuso, entre otros infortunios, la provinciana peninsularización de un fenómeno estético universal en el que España hubiera podido reivindicar cierto grado de protagonismo: Valle-Inclán habría destacado, por supuesto de la mano de D'Aurevilly y D'Annunzio; Unamuno sería estrella con luz propia en la constelación europea del modernismo religioso y de la literatura existencialista; Machado hubiera encontrado distinguido lugar en el movimiento simbolista, primero, y más tarde, podría haber caminado junto a Pessoa y su equipo de universales heterónimos; J. R. Jiménez estaría, con justicia, presidiendo el Olimpo de la poesía occidental del brazo de Valéry, etc⁹⁷.

Y, mirando algunas décadas atrás, José María Valverde nos describe un panorama ciertamente paralelo en la Rusia de fines del XIX, en el cual igualmente la distancia al centro cultural del continente y la fuerte estratificación social y étnica –aquí el problema indígena pudiera equipararse al de la ingente población mujik analfabeta, esclava y campesina- tensionan el ambiente político e intelectual en términos similares, si bien, en sentidos geográficos latitudinalmente opuestos:

Se comprende fácilmente que Turgueniev fuera, por lo que respecta a los debates culturales y políticos de su país, un gran «occidentalista», oponiéndose a los «eslavófilos» que dominaban el panorama de la *inteligentzia* rusa (...). Para los escritores rusos, aunque propensos a viajar por Europa, voluntariamente o a la fuerza Turgueniev parecía demasiado europeizado⁹⁸.

2. Literatura, nacionalismo y subdesarrollo

La ardua materia de los nacionalismos en Latinoamérica durante mediados del siglo XX ha sido largamente estudiada, y sus comentarios nunca han dejado de tensionarse con el recurrente debate entre la traslación o imitación de un producto político y cultural europeo y la búsqueda, a veces de cierto matiz ancestral y telúrico, de las exclusividades del caso particular americano. No es esta la ocasión de desarrollar alguna de las teorías sobre el nacionalismo, o más concretamente sobre el nacionalismo en América Latina, si bien no sería del todo inoportuno apuntar algunas precisiones que nos

⁹⁷ GAMBARTE MATEO, Eduardo. *El concepto de generación literaria*, Madrid, Síntesis, 1996, p. 45.

⁹⁸ VALVERDE, José María. “Prólogo”, en TURGENIEV, Ivan. *Padres e hijos*, Barcelona, Planeta, 1987 p. XVII.

permitan mejor comprender cuál era el clima político e intelectual en el que se fraguó una literatura que, por una u otra razón, tuvo dificultades para medrar en el contexto nativo y en el internacional, a pesar de los esfuerzos de intelectuales como Jorge Cuesta. Por esto, una muy breve presentación de la compleja situación política en América Latina durante el período de entreguerras, y las variantes del nacionalismo que allí se engendró, nos parece premisa inexcusable para plantear la continuación hacia el caso concreto de México; para después proseguir hacia una generación de literatos e intelectuales emblemática y cuya vinculación con el discurso oficial y las instituciones de gobierno fue peculiarmente ambigua, controvertida y desigual; y para finalmente centrarnos en Jorge Cuesta, la figura que más fielmente representó y personalizó, al menos en el caso mexicano, estos encuentros entre arte y política, literatura e identidad nacional, o en definitiva, universalismo y nacionalismo. Puesto que el nacionalismo fue objeto y sujeto de estas polémicas, él las provocó y éstas sobre él discutieron, su importancia aquí es central.

Los debates que en esos años sacuden las tribunas políticas americanas y remueve con vehementes elocuencias las editoriales de periódicos y revistas nos sitúan en un escenario que, podemos afirmar sin empacho y siguiendo a Stanley Payne, copia la situación europea de entreguerras⁹⁹. Esta traslación o trasunto del modelo europeo adquirirá en suelo americano unas connotaciones propias que permiten estudiar una tipología de nacionalismo particular, que habrá de derivar en lo que hoy se conoce comúnmente como populismo. Como repetiremos más adelante, la clave distintiva, en el terreno de lo sociocultural viene marcada por la problemática indígena y el carácter multirracial de la sociedad, mientras que en el terreno económico y científico, la recién adquirida independencia y el efecto de la distancia respecto del foco de la industrialización, impondrán un déficit de rezago en la modernización de la economía y la democratización de los gobiernos. Éstos parecen ser, de forma muy reduccionista, los factores esenciales que imprimen un gesto particular a los nacionalismos en América Latina. Desde este punto de vista, tal como sugeríamos arriba, no resulta muy desacertado tratar de entender el escenario de las naciones americanas como un caso extremo de los

⁹⁹ “La región donde más se ha copiado la política del continente europeo es América Latina”. PAYNE, Stanley G. *El Fascismo*, Madrid, Voz de los sin voz, 2001, p. 90.

nacionalismos periféricos europeos, en los cuales el reclamo de la raza y el discurso de la defensa de una tradición ahistórica redescubierta y amenazada fue determinante para el triunfo entre la clase media y campesina de corrientes de nacionalismo más o menos radical. La tardía pero imparable industrialización y urbanización de la sociedad eminentemente rural de las áreas poco desarrolladas de estos extrarradios culturales suscitaba el temor de la pérdida de una cultura tradicional vernácula y endémica, de manera que surgieron, a diferencia del contexto más desarrollado centroeuropeo, unos nacionalismos híbridos y complejos en los que una oligarquía patricia encabezaba tanto la modernización y tecnificación de la nación, como defendía la preservación antiimperialista de unos supuestos valores nacionales mistificados. Así esto, la variante nacionalista que de forma genérica se ha conceptualizado como objeto de estudio de politólogos e historiadores para toda América Latina ha querido entenderse como etapa avanzada del fenómeno originado en el Viejo continente y “allí es donde alcanzan su apogeo las contradicciones ideológicas, políticas y tácticas del nacionalismo contemporáneo”¹⁰⁰. Esta tesis, como veremos, será defendida tenazmente por nuestro autor.

A tenor de lo dicho, el escenario hispanoamericano pareció pues poder ser terreno bien abonado, en virtud de la amplia experiencia de gobiernos autoritarios, para el surgimiento de fascismos no europeos. Sin embargo, gracias a las peculiaridades de la estructura social y económica y a las condiciones de periferia aludidas, se atenuaron las posibilidades de evolucionar hacia regímenes abiertamente totalitarios. El equilibrio inestable acaecido durante los años de preguerra en los países de la Europa oriental, acabó rompiéndose en el clima de una expansionismo nazi arrollador, al que se sumaron interesadamente líderes revolucionarios y emblemáticos como Szalasi en Hungría, Condreanu en Rumanía o Pavelic en Croacia, que desarrollaron un programa étnico-místico bastante eficiente para exaltar los ánimos de las masas de obreros y campesinos movilizadas al designio de su retórica hechizante, y que pretendían resumir en su imagen racial purificada y en su discurso de salvación nacional las virtudes del pueblo que les aclamaba. La contrapartida de ultramar tendió, decimos, a moderar las posibilidades de

¹⁰⁰ SARABIA VIEJO, M^a Justina. Op. cit., p. 18.

este totalitarismo, siguiendo la línea de un nacionalismo que se mantendría sin extremarse gracias a ciertos factores, que nos apunta de nuevo Payne¹⁰¹:

1. la tasa generalmente baja de movilización política que tenía un retraso de una generación o más respecto de Europa.
2. un contexto no agitado por la beligerancia de la expansión militar y el temor a la invasión extranjera, de ahí que la guerra o el nacionalismo competitivo no funcionaran como catalizadores para la movilización uniforme frente al enemigo exterior.
3. la dominación tradicional de unas élites fuertes heredadas de la tradición liberal y menos radical, y con capacidad para reprimir, hasta cierto punto, como en Europa oriental, la movilización revolucionaria.
4. la compleja estratificación multiétnica de la sociedad que, difuminando la idealizada identidad nacional, imposibilitaba un movimiento más o menos homogéneo de masas a favor de la causa única, reforzando el inmovilismo.
5. la incapacidad de que la autarquía prosperara en países tan dependientes de la economía mundial como los de América Latina.

De este modo, la situación política latinoamericana sufriría cierto grado de congelación estructural de una instituciones semiparlamentarias que ni se radicalizaron como regímenes altamente represores, dejando espacios a cierta disidencia cultural e intelectual, pero tampoco fue capaz de elaborar una política fundada en los derechos democráticos y de emprender reformas estructurales profundas, (y) salir de una mezcla confusa de nacionalismo y populismo -cuyo ejemplo más conocido fue el peronismo-, lo cual condujo a un doble fracaso: el hundimiento o la desaparición del sistema político y la ausencia de transformación social¹⁰².

¹⁰¹ STANLEY PAYNE, G. Op. cit., p. 90.

¹⁰² TOURINE, Alan. "América en tiempos de Chávez. Debate entre Alain Touraine y Ernesto Laclau", en *Nueva Sociedad*, 205, septiembre–octubre 2006, disponible en <http://www.revistapueblos.org/spip.php?article472>, consultado el 24/02/16.

La insistente utilización política del debate sobre la identidad nacional no ha posibilitado del todo, especialmente en naciones con fuerte componente poblacional indígena, fundamentar una necesaria confianza en el marco democrático institucional que, universalista a la vez que nacional, pueda responder a las demandas sociales y culturales de sociedades altamente plurales, perpetuándose lo que Tourine ha dado en llamar “el fracaso perdurable de una democracia vigorosa”¹⁰³.

Nos ha parecido necesario relacionar el amplio espectro del fenómeno artístico, y más concretamente la producción literaria, en el seno de todos los factores que, sinérgicos o contradictorios que sean, convergen en la definición dinámica de la estructura cultural de un período histórico. El análisis o la crítica del arte requieren indefectiblemente de todo el artefacto material y verbal de su proyección social como discurso y práctica en la comunidad, ya dentro del sistema de producción y distribución del mercado artístico, bien como parte de programas electoralistas o estatales. Sin tener que radicalizar el argumento entendiendo a la producción artística como una mera práctica sin sujeto, subordinada a las decisiones colectivas de una sociedad que la juzgue como rentable, y la permita, no eludiendo el evidente grado de autonomía de un lenguaje y una técnica propios, es necesario moderar la concepción exclusivista del arte. En tanto práctica (y resultado) material y discurso conceptual que es, el análisis riguroso ha de ponerlo en vinculación interdependiente con las otras prácticas y discursos de la comunidad, tales como la política, la religión, la ciencia o la economía, de forma que ninguna de ellas pueda desmarcarse de la historia apropiándose de un rigor de método y/o una cualidad especiales que la sitúen en una situación de privilegio epistemológico o espiritual¹⁰⁴ por encima de todo el complejo histórico y social, que quedaría rebajado a una mera curiosidad accesoria. Es decir, utilizando los célebres términos de Bourdieu, el campo literario y artístico y el campo de poder, político y económico, están recíprocamente regulados¹⁰⁵.

¹⁰³ Ídem.

¹⁰⁴ CHALMERS, Alan. *¿Qué es esa cosa llamada ciencia?*, Madrid, Siglo XXI, 2000, pp. 195–212.

¹⁰⁵ “El campo literario y artístico está englobado en el campo del poder, al mismo tiempo que dispone de una autonomía relativa con respecto a él, especialmente con respecto a sus principios económicos y políticos de jerarquización. Por otra parte, ocupa una posición dominada (en el polo

Entonces, volvemos a donde empezamos, este intervalo de 40–50 años que transcurre desde la etapa dorada del Modernismo hispanoamericano, hasta las generaciones anteriores al *Boom* y éste mismo en los 60, coincide, tal y como hemos intentado exponer arriba, con el período crucial para la definición de las identidades nacionales en muchos países de América Latina. Definición que, en no pocos casos, se trató de dirigir desde políticas estatales nacionalistas, monopolizadoras y propagandísticas, suscitando a su vez un intenso debate interno. Quizá aquí podríamos localizar el comienzo en época moderna de la fijación de una invención cultural que, siendo producto de la casta nacionalista interior, debió mucho a la buena acogida que desde Norteamérica y Europa se le dispensaba. Las literaturas y creaciones artísticas de los países latinoamericanos se valoraron en el imaginario moderno como reflejo de esa realidad virgen y mítica que ya quedaba bastante lejos al mundo ultramoderno de las urbes occidentales. Algo así como ocurriría con el mito romántico de la España inexplorada¹⁰⁶, Latinoamérica quiso entenderse como el residuo de una nostálgica condición salvaje rousseauiana a la cual Europa y Norteamérica volvían el gesto melancólico con el paternalismo cultural de una inocencia perdida. La internacionalización de esta literatura obviamente encontró dificultades para incorporarse de igual a igual con los grandes nombres y corrientes del momento, en un mercado y un ánimo de recepción que fundamentalmente demandaba pintoresquismo y folklorismo a todos los niveles (y que sigue vigente en muchos términos de la cultura, y sin duda alguna en el mercado y el turismo)¹⁰⁷. Tras el prometedor inicio de siglo del Modernismo y de su

negativo) dentro de ese campo, situado, él mismo, en el polo dominante del campo social en su conjunto... En otras palabras, mientras más autónomo es el campo literario y artístico, más suspendida se halla en él la eficacia del principio de jerarquización dominante, es decir, el económico y político; pero, por más liberado que esté, sigue estando atravesado por las leyes del campo englobante, las del provecho económico y político". BOURDIEU, Pierre. "El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método", en *Criterios*, 25-28, enero 1989-diciembre 1990, p. 15.

¹⁰⁶ Este es el sintomático título de una referencial obra de los ingleses A. Chapman y W. J. Buck. publicada en 1910 sobre la ecología y paisaje del Parque Nacional de Doñana, que, en la línea de otras descripciones de naturalistas y ornitólogos europeos, ayudaron a consolidar en la literatura científica y viajera de fines del XIX y principios del XX el mito romántico de una Doñana salvaje, recóndita y arcádica.

¹⁰⁷ "Observamos, por ejemplo que cuando uno va a comunidades indígenas encuentra alfarería de Capula, lacas de Pazcuátaro, petates de Ihuaitzo. En las tiendas de Quiroga, ciudad comercial en la que se cruzan las carreteras que comunican estos tres pueblos, la alfarería, las lacas y los petates se convierten en *artesanías*. Los pueblos de origen se borran y los comercios sólo hablan de 'artesanías de Michoacán'; nunca se las designa como tarascas o purépechas, nombres que -por ser del grupo indígena al que pertenecen los tres pueblos- mantendrían el origen étnico al reunirlos. En las tiendas de Acapulco, del Distrito Federal, de los grandes centros turísticos, las artesanías de Michoacán, se reúnen en la misma

ejemplar aportación, que se situó modélicamente a la vanguardia¹⁰⁸, a lo largo de las siguientes décadas se acabó perpetrando definitivamente el subdesarrollo cultural¹⁰⁹ de América Latina para el siglo XX que, a pesar de importantes avances en el terreno tecnológico o político, no ha dejado de actuar al nivel conceptual y simbólico cuanto menos.

El *Boom* latino, surgirá, creemos -dejando de lado la indiscutida importancia de la intuición comercial de la editorial barcelonesa que lo fabricó- de una síntesis entre los dos modelos propuestos: de un lado el europeísmo declarado del Modernismo hispanoamericano, alentado por el clima cultural de los gobiernos conservadores y las oligarquías elitistas, muchas veces relacionadas con la inversión de capital extranjero; de otro, la “tendencia de los nacionalistas latinoamericanos, a partir de 1930, a rechazar tanto a Europa como a Norteamérica para volver a una especie de nativismo populista o a alguna variante de la tradición hispánica”¹¹⁰. Más allá de los 50, agotadas las posibilidades de las polémicas nacionalistas, los jóvenes escritores desprejuiciados asumen su americanismo de forma problemática y dialéctica y aventuran lazos de comunión con una Europa que comenzaba a revitalizarse tras el desastre de la II Guerra Mundial. Partiendo de una amplia formación intelectual europea y asumiendo los prestigiosos retos de las innovaciones técnicas y formales de la vanguardia, la

vitrina con las de Guerrero, Oaxaca o Yucatán, son convertidas en ‘Mexican Curious’, o, en el mejor de los casos, en ‘artesanías mexicanas’”. GARCÍA CANCLINI, Néstor. “Las políticas culturales en América Latina”, en *Materiales para la comunicación popular*, 1, 1983, p. 9.

¹⁰⁸ “Sin embargo, puede atribuirse también al modernismo haber descubierto una vía alternativa, al disponer una estética nueva, una reforma lingüística y una ‘imago mundi’ original. Los modernistas ‘desobedecieron’ el imperativo de los primeros maestros literarios de Hispanoamérica (Lastarria, Echeverría y Altamirano) y en lugar de ‘construir’ una literatura nacional, donde los temas y el tratamiento literarios deberían ser el reflejo auténtico y nítido de nuestras tierras y sus habitantes, crearon una literatura propia (libre formal y temáticamente)”. MAÍZ, Claudio. Op. cit., p. 223.

¹⁰⁹ El interesante ensayo de Reinaldo Arenas, “Subdesarrollo y Exotismo”, nos ofrece algunas esclarecedoras reflexiones: “Europea vino a continuar en América (especialmente en América Latina) lo que allá, por el avance de la civilización, era ya imposible: la tradición medieval, el caudillismo medieval, la visión mágica oscurantista y a la vez fascinante de la realidad (...). ¿Qué dejó Europa para los escritores latinoamericanos? Además de su valiosa tradición literaria, Europa nos deja el subdesarrollo (producto de su incesante saqueo) y un inmenso complejo de inferioridad (producto de la visión exótica de nuestra realidad)”. ARENAS, Reinaldo. Op. cit., pp. 16–17. La mejor plasmación en imágenes de este complejo de subdesarrollo cultural puede encontrarse en la magnífica *Memorias del Subdesarrollo*, del cineasta cubano Gutiérrez Alea, según una novela del mismo título de Edmundo Desnoes.

¹¹⁰ PAYNE, Stanely G. Op. cit., p. 90.

americanidad es descrita en las grandes novelas del *Boom* con combinaciones que van desde el desarraigo y la búsqueda existencial, cosmopolita o rural, de *Rayuela* o *Pedro Páramo*, al exotismo deslumbrante y la celebración vernácula de Miguel Ángel Asturias o Cabrera Infante, pasando por la pirotécnica narración de la épica de la nación hispanoamericana en *Cien Años de Soledad* o el poderoso intelectualismo totalizador y neobarroquista de *Paradiso*.

3. Un apunte sobre el debate: El valor del arte

La creación de nuevos mundos o panoramas literarios en el México posrevolucionario fue tarea emprendida, a veces, con un discurso cargado de adjetivos que si bien pretendían dar vida a estas nuevas propuestas, también intentaron matar y liquidar los restos decrepitos de la corriente hegemónica, o aquellas otras propuestas rivales.

La literatura, como discurso cultural que avala, enmienda, legitima o refuta los procesos de construcción de identidades nacionales, regionales o étnicas, es un hecho inapelable; también inapelable es el intento teórico, filosófico y práctico de definir y escribir una literatura autónoma y exenta de dependencias o débitos históricos y políticos. Esa tensión de contrarios que se vehicula por la línea sinuosa de los estilos, las corrientes y las escuelas podemos entenderla consustancial al mismo hecho artístico que se ejerce en el seno inevitable de un grupo social, y muy especialmente desde el Romanticismo a esta parte y la proclamación herderiana del poeta como el más elevado representante del sentir de un pueblo y de una época. Frente a la evidencia del medro social de unas masas que se querían hacer partícipes del hecho político y, a través de éste, del artístico, ha sido sobre todo a partir de las sensibilidades modernistas y decadentistas del *l'art pour l'art* que con particular interés los artistas han sentido la necesidad de posicionarse ante tal disyuntiva. La problemática filosófica es proverbial: definir los parámetros objetivables del valor estético de la producción artística. La tradición reciente romántica, que favorecía el juicio según criterios difícilmente mensurables, como la intuición-expresión crociana, o ese “algo que emerge” de Gadamer, que no hacían sino arrastrar la dificultad ya implícita en las acepciones clásicas del gusto, el placer, la belleza, la emoción... se intentaron

eliminar mediante una tecnificación rigurosa de la crítica. De la vaguedad idealista del *valor* se quiso pasar a la aséptica objetividad de la teoría formalista o semiótica, que, deshumanizando la obra, han arrimado al arte al peligro de una simplificación a favor de la uniformidad científica de criterio. En aras de fabricar o descubrir una metodología de análisis sólida y objetiva, se han despreciado otros criterios expresivos, funcionales, espirituales, que desde luego estimulan la creación y permiten una más fértil discusión crítica. La opción intermedia es la estimación del proceso de conformación del valor, más que del supuesto de su existencia:

Es por esto por lo que preferimos usar el término “legitimación”, que parece otorgar el justo peso al momento valorativo, aunque sin dramatizarlo. El valor estético es normalmente entendido como una cualidad dada en el texto: la legitimación es en cambio un proceso, el proceso a través del cual decidimos leer un texto, transmitirlo, hacerlo objeto de enseñanza, atribuyéndole un valor tal de justificar su reutilización. Es un problema de hecho, no de derecho: un corpus literario es considerado en su conjunto como un bien a conservar, independientemente de la excelencia estética de las obras singulares¹¹¹.

En el seno de estas estimulantes discusiones sobre el juicio del valor de la obra de arte en sí, o en relación dinámica y procesual, voluntaria o derivada, con los fenómenos extrartísticos, es donde podemos situar el objeto concreto de este comentario. Precisamente el servilismo o la propaganda política de la producción artística nos enfrenta a una doble problemática, absolutamente candente en las polémicas literarias mexicanas del momento, y que atraviesa fatalmente casi la totalidad de la obra ensayística de Jorge Cuesta: en primer lugar, si es función del arte la de servir a la ideología o se deslegitima con ello, y en segundo lugar, frente a la obra ideologizada, cómo el valor artístico de la obra autoriza y contribuye al valor moral de la ideología, o a la inversa, cómo ésta y su control institucional autoriza o justifica el valor artístico de una obra. En otras palabras, más concretas al caso, defender y creer en un servicio consciente y militante del arte para la creación o renovación cultural e institucional de la nación o bien, por el contrario, luchar denodadamente por su vivencia y supervivencia plena y completa como fenómeno acechante de una idealista atemporalidad ahistórica y libre de modas y tendencias. Esta coyuntura teórica validable en la Europa de las vanguardias y

¹¹¹ BRIOSCHI, Franco, DI GIROLAMO, Costanzo, FUSILLO, Massimo. *Introduzione a la letteratura*, Roma, Carocci, 2006, p. 227.

los ismos de principios del XX, cuán importante y decisiva fue trasladada al México inmediatamente posterior a uno de los hechos absolutamente cruciales en la definición de la identidad de la nación: la Revolución.

4. Otro apunte sobre el debate: El valor del mito

Creemos que otro interesante apunte breve de reflexión, antes de un comentario más preciso, pudiera abordar la necesidad inmanente al nacionalismo de elaborar nuevos mitos identitarios revolucionarios que encauzaran esa cada vez más coaccionada militancia política del campo de actuación artística, y que tanto sustituyeran a aquéllos otros que estaban asociados a las épocas de dominación, como opacaran y arrinconaran con su omnipresencia posibles vías emergentes y alternativas de expresión nacional.

La Revolución mexicana, sobre todo a partir del nacionalismo, se impuso la tarea de la reflexión, y a la vez que reflexión creación, de una mitología de la mexicanidad, y el tono trágico-épico que aflora en buena parte de las novelas de la Revolución, la poesía social o los rostros aguerridos y abnegados de los personajes idealizados de los murales, es marchamo distintivo del estilo revolucionario, el estilo de las epopeyas de las razas castigadas. Las naciones históricas europeas, al menos éstas (que son en definitiva el venero de la cultura occidental), tienen un pasado común centenario, muy discutible, historizable, y hasta metahistorizable, de acuerdo, pero común en lo referente a, como mínimo, lengua y espacio físico compartidos y a ciertos arquetipos y/o representaciones simbólicas y espirituales. En comparación, pues la comparación es inevitable, y siendo ya un fenómeno altamente complejo en la vieja Europa, se nos presenta enorme, inalcanzable la tarea de la reconstrucción (o construcción) de la identidad mexicana, y no digamos ya de la mestiza-indígena, con todas sus infinitas gradaciones. La labor deconstructiva y reconstructiva emprendida por las teorías postmodernistas y, especialmente en nuestro caso, por la crítica y la teoría socialista y marxista, requieren, tras el barrido antiesencialista de los mitos fundacionales exclusivamente blancos, y blancos y masculinos, la simiente de un renovado campo de valores referenciales que legitime y dé representación colectiva a las nuevas voces, presencias y diferencias. La tarea crítica de abordar la mitología del país es también e inevitablemente una tarea de

construcción y fijación, y ya hablemos de los arquetipos jungianos¹¹² del inconsciente colectivo o de las representaciones sociales significativas de Moscovici¹¹³, o de lo que se quiera que sea y se llame lo que construye o define la comunidad, qué duda cabe que precisa de ser fijado, icónica y literariamente, y objetivado en formas que desafíen el desgaste del tiempo y se perpetúen en la memoria colectiva¹¹⁴.

Pero el problema no está únicamente en cómo y dónde rastrear los presuntos orígenes, si los hay, de una cultura común que se ha forjado precisamente a partir de la masacre, la devastación, y el eclecticismo, el sincretismo y las sinergias y emergencias de la aculturación y transculturación, y en evitar, si es que eso es posible, las direcciones tendenciosamente ideológicas y políticas, sino en el riesgo de caer en una falsa y empobrecida uniformidad. Productos culturales generados en localizaciones geográficas tan dispares como son el desértico norte fronterizo (o incluso el ahora en proceso de “reconquista” sur de los EEUU)¹¹⁵, la exuberante y levantisca selva Lacandona, los

¹¹² “Dentro de este inconsciente colectivo, Jung (1936) situó los arquetipos. Éstos fueron definidos como ideas o formas *preconcebidas* que actuaban sobre los individuos determinando sus acciones y comportamientos. En este sentido, el arquetipo: ‘(...) no sólo presenta algo que *ha sido* y que *ha pasado* hace tiempo sino también algo actual, es decir, no es sólo un residuo sino un sistema que sigue funcionando hoy y que está destinado a compensar o a corregir adecuadamente los inevitables unilateralismos y extravagancias de la conciencia’”. SÁIZ GALDÓS, J., ÁLVARO ESTRAMIANA, J. L. y FERNÁNDEZ RUÍZ, B. “De Moscovici a Jung: el arquetipo femenino y su iconografía”, en *Athenea Digital, Revista de Pensamiento e Investigación Social*, 11, primavera 2007, p. 134.

¹¹³ “Las representaciones sociales deberían ser vistas como una forma específica de entender y comunicar lo que ya sabemos (...). Tienen siempre dos facetas, que son tan interdependientes como las dos caras de una hoja de papel: las facetas icónica y simbólica. Sabemos que: representación es igual a imagen/significado; en otras palabras, que hace corresponder a cada imagen una idea y a cada idea una imagen”. Citado en ÁLVARO ESTRAMIANA, J. L. y FERNÁNDEZ RUÍZ, B. “Representaciones sociales de la mujer”, en *Athenea Digital, Revista de Pensamiento e Investigación Social*, 9, primavera 2006, p. 66.

¹¹⁴ “Puesto que una cultura se concibe así misma como existente tan sólo si se identifica con las normas constantes de su propia memoria (...) los textos que pueden considerarse más válidos son aquellos de mayor longevidad, (...) la longevidad del código viene determinada por la constancia de sus elementos estructurales de fondo y por su dinamismo interno”. LOTMAN, I. y UPENSKI, B. (1971) citado en POZUELO YVANCOS, José María. “I. Lotman y el Canon Literario”, en SULLÁ, Enric (comp.). *El canon literario*, Madrid, Arco Libros, 1998, p. 227.

¹¹⁵ “Cabe la posibilidad de que todo esto se traduzca en algún tipo de iniciativa que ambicione reunificar esos territorios con México. Aunque ésta parezca hoy en día improbable, el profesor Charles Truxillo, de la Universidad de Nuevo México, prevé que hacia el año 2080, a más tardar, los estados suroccidentales de Estados Unidos y los estados norteros de México se unirán para formar un nuevo país: ‘la República del Norte’”. HUNTINGTON, Samuel P. “El desafío hispano”, en *Letras libres*, abril 2004, p. 18. Para contar con otra versión de este mito del norte, y de la supuesta reconquista contemporánea de unos territorios que interesaron poco al gobierno liberal, escasamente habitado por mexicanos y comúnmente excluidos de la mentalidad nacional centralista construida en torno a la leyenda fundadora de Tenochtitlán,

orgullosos y barrocos centros urbanos de Puebla o Guadalajara o las comunidades negras veracruzanas, con todas sus formas precoloniales, coloniales y postcoloniales, planteaban un escenario de enorme complejidad donde las posibilidades de un particularismo o peculiarismo homogeneizador de lo ‘mestizo’ se vislumbraban realmente conflictivas. Este acercamiento corre el riesgo paradójico de haber partido –nos permitimos la licencia de utilizar términos contemporáneos- de la crítica antiesencialista frente a una cultura fundamentada en hitos y fuentes discursivas (icónicas, literarias e institucionales) blancas, peninsulares o, a lo más, criollas, para volver en definitiva a un nuevo esencialismo que quiere encontrar raíces identitarias profundas y unificantes para todas las formas, diversas y variadas, de expresiones de la cultura mexicana a todo lo largo y ancho del vasto campo espacio-temporal de la Mesoamérica precolombina, la Nueva España y el México moderno.

La redefinición estética del sentir colectivo es paso, si no previo, al menos simultáneo, a la creación o redefinición de nuevas identidades y roles sociales que adquieren su legitimación sentimental para la acción social a partir de la sublimación icónica. Planteamos la hipótesis de la existencia o construcción de un bagaje espiritual, sentimental y estético como necesario para movilizar la acción política. Incluso anterior al lenguaje normalizado, el arte actúa como fenómeno referencial (antes que estrictamente comunicacional) para la resolución de las tensiones individuales en símbolos de identificación grupal, a través de un proceso que es a la vez unificador y dinámico y que asegura el mantenimiento del equilibrio adaptativo de los sistemas culturales. El Mito viene constituido por una doble función antagónica y complementaria: en su tendente a lo imaginario genera tensiones de insatisfacción con lo real y promueve la fuga meditativa o la reacción política hacia el cambio, en su tendencia hacia lo social y material, establece hábitos de acomodamiento y ajuste mediante la reactualización y renovación de los fundamentos identitarios del grupo y los proyecta a lo porvenir. Esta distinción que indicamos, según la teoría semiótica de Peirce, viene dada por la faceta multifuncional, simbólica e icónica en lo que ahora nos interesa, del signo:

véase el interesante artículo de RAJCHENBERG S., Enrique y HÉAU LAMBERT, Catherine. “Las fronteras de la patria”, en *Estudios Sociológicos*, vol. 23, n° 1, enero-abril 2005, pp. 239-252.

El valor de un icono consiste en su exhibir los rasgos de un estado de cosas considerado como si fuese puramente imaginario (...). El valor de un símbolo es que sirve para hacer el pensamiento y la conducta racional y nos habilita a predecir el futuro¹¹⁶.

Como fenómeno de generación, expresión y circulación pública (carismática o formal, espontánea o institucionalizada) de los elementos que a la vez que abstraen, esquematizan y fijan y también y por supuesto crean, la identidad del grupo¹¹⁷, la funcionalidad de la estética en la construcción de culturas nacionales es obvia y bien conocida, pero así también lo es, y quizá de forma más compleja y sutil, para la definición de ambiguas nacionalidades polimórficas como fue el caso –y no ha dejado de serlo- de la mexicana, o mestiza en sentido amplio. Las peculiares características de esta nacionalidad de raza o de etnia, restringida con dificultad a un ámbito geográfico preciso y, lo que es más importante y clave, gestada en sus prematuros inicios en un contexto de dominación y represión que ha estimulado y forzado la búsqueda de unas formas propias y particulares de expresión, comportan una mayor dosis de peligro a la hora de arrogarse la tarea de la indagación y reconstrucción de referenciales míticos o arquetípicos, definidos en buena parte por vinculación a aquellos otros de la cultura dominante, en relación de oposición directa o compleja, de reacción, asimilación o hibridación.

Sea cual sea el camino seguido por los promotores de la cultura, institucionales o devocionales, la idea de fondo es de tipo epistemológico, es decir, auspiciar imágenes que representen idealmente esa realidad esencialista de la identidad, y consiguientemente dotar al colectivo de herramientas y códigos de interpretación de las mismas que conduzcan a esa esencia redescubierta o reconstruida, nuevo fundamento de esa cultura indagada:

La idea de que la forma de tener representaciones exactas es encontrar, dentro del Espejo, una clase privilegiada especial de representaciones tan irresistibles que no se pueda dudar de su

¹¹⁶ Citado en ANDACHT, Fernando. “Una (Re)visión de Mito y de lo imaginario desde la semiótica de C. S. Peirce”, en *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, 17, noviembre 2001, p. 18.

¹¹⁷ “Porque el emblema no es meramente un proceso conveniente para clarificar el sentimiento que la sociedad tiene de sí misma; aquel también sirve para crear este sentimiento; él es uno de sus elementos constitutivos”. La frase es de Durkheim. Citado en *ibídem*, p. 13.

exactitud. Estos fundamentos privilegiados serán los fundamentos del conocimiento, y la disciplina que nos dirija hacia ellos -la teoría del conocimiento- será el fundamento de la cultura¹¹⁸.

Citado por W. R. Daros, el polémico Rorty nos sugiere que cualquier búsqueda de esencias profundas no es más que la búsqueda de consensos o acuerdos entre los miembros de la comunidad que sostiene esas creencias, las cuales se transfiguran o expresan en enunciados e imágenes que han de entretenerse con consistencia dentro de todo el sistema complejo de creencias que comparten sus miembros. Es difícil admitir este pragmatismo casi irreverente y renunciar a la inevitable, y a veces nostálgica (y prestigiosa), legitimación esencialista de las nuevas identidades sociales, que parecieran querer responder a la llamada inequívoca de una verdad milenaria que, aun más de quinientos años después, puede y quiere manifestarse con abrumadora y sorprendente vitalidad¹¹⁹. El canto milenario de las limpias chamánicas, la comunidad sagrada con la naturaleza, el huapango náhuatl reconvertido en sinfónico, el dolor por la sangre derramada y la raza castigada, la inocencia rural del campesino indígena y mestizo, fueron y siguen siendo reclamo insistente para legitimar la devolución de la pérdida tras siglos de extorsión y mudez. Pero si hay algo que devolver es que hay o hubo algo que se perdió, y eso que se perdió, lamentablemente no viene dado, no continúa simplemente ahí para tomarlo una vez las manos hayan sido liberadas y el acceso haya quedado expedito, y por tanto es necesario fabricar esa pérdida, fabricar el mito, hacer mitopoiesis y mitificar mistificando.

¹¹⁸ RORTY, Richard, citado en DARÓS, W. R. "La Mente y la Verdad. Mitopoiesis filosófica según R. Rorty", en *Convivium. Revista de Filosofía*, 15, 2002, p. 172.

¹¹⁹ Y sigue Rorty: "Espero que podamos aprender a arreglárnoslas sin la convicción de que hay algo profundo -el alma humana, la voluntad divina, o el curso de la Historia- que provee un sustento sólido para la elaboración de grandes teorías". *Ibidem*, p. 167.

5. El caso de México

5.1. El comienzo del mito nacionalista. Un dictador mestizo

La Revolución, simbólicamente iniciada con el famoso llamado de Madero el 20 de Noviembre de 1910, venía a responder a los 34 años de dictadura del Porfiriato. Este período (1876–1911), que toma el nombre del dictador que lo encarnó, Porfirio Díaz, marca una decisiva etapa para la construcción de la identidad de la nación mexicana y para la definitiva modernización del país, pues supuso la construcción de un aparato administrativo eficiente y homogéneo que otorgaba estabilidad política y acababa de una vez con los turbulentos tiempos de la consolidación nacional tras la independencia. La más representativa de las dictaduras de orden y progreso latinoamericanas, mitigaba las aspiraciones democráticas de los liberales a favor de una política duradera de pacificación mediante un régimen fuerte basado en la reelección indefinida, sin las amenazas de los devaneos parlamentarios. El modelo de gobierno, positivista y científico, hizo famosa la frase “poca política y mucha administración”, clave que garantizaría la estabilidad necesaria para el importantísimo desarrollo económico, industrial e infraestructural que vivió México durante los años centrales de la dictadura. El régimen promovía un nacionalismo estatal que favorecía la inversión extranjera y apoyaba la oligarquía industrial y latifundista, ensayando un equilibrio entre todas las fuerzas liberales, pero que olvidaba a las clases bajas y a “sectores económicos y regiones del país que se mantuvieron al margen del progreso. Sobre todo, desde mediados del siglo XIX los pueblos campesinos sufrían severas consecuencias políticas y económicas; lo grave es que en esos pueblos vivía la gran mayoría de la población”¹²⁰.

En lo tocante a la política socio cultural se estableció la ampliación del sistema de educación pública, bajo el programa científicista y la búsqueda de la conciliación nacional mediante, entre otras cosas, una política de permisividad religiosa que olvidaba las normas más jacobinas de la Constitución. El resultado fue que, “además de la

¹²⁰ VON WOBESER, Gisela (coord.). *Historia de México*, México, FCE, 2010, p. 214.

estabilidad política y el crecimiento económico el país empezó a vivir años de reconciliación social, lo que traería una auténtica ‘paz orgánica’”¹²¹.

En el aspecto literario es ésta la etapa de internacionalismo del período modernista mexicano, amparado por un clima político, como decimos, que intentaba la afirmación nacional mediante el reconocimiento internacional de las potencias económicas y culturales, con un declarado afrancesamiento filosófico e intelectual de la cultura. Definir el sesgo del nacionalismo mexicano en esta etapa es verdaderamente difícil, si bien éste jugaría una importante baza de la política cultural y propagandística del dictador. Intentemos ver brevemente cómo se ensambla el porfirismo en el nacimiento moderno del nacionalismo. La construcción de la modernidad mexicana puede ser reducida a dos grandes bloques, cuyos rasgos tanto culturales como económicos son fundamentales para concebir a la nación actual: el liberalismo postcolonial y la Revolución. El Porfiriato, entre ambos, se posiciona como gozne compartido al moderar, pero consolidar a su vez, ciertos progresos liberales y modernizar la economía, y anunciar asimismo la emergencia de ciertos presagios identitarios asumidos y dogmatizados más tarde por la política revolucionaria. De esta forma, así como estos treinta años de ‘reconciliación nacional’ pueden entenderse como un período de consenso entre las facciones liberales que favoreció el avance de la nación en el contexto internacional, otros quieren ver en él un lapso de estancamiento de la reforma social y democratizadora auspiciada desde la Independencia, es decir, una discontinuidad que habría de ser superada por el levantamiento revolucionario. Como dice Charle Hale:

Los proyectos liberal y revolucionario están íntegramente vinculados, formando una continuidad en el proceso político. Es más, tanto el liberalismo como la Revolución han sido equiparados con el emergente destino de la nación misma. Han sido los bloques constructores del nacionalismo mexicano¹²².

Para la definición de la identidad cultural de la nación el paralelismo de estas dos grandes etapas lo encontramos expresados en una fórmula que nos propone David

¹²¹ Ídem.

¹²² Para una aclaración breve pero útil de ambas posturas véase el interesante artículo de HALE, Charles A. “Los mitos políticos de la nación mexicana: el liberalismo y la Revolución”, en *Historia mexicana*, vol. 46, n° 4, abril-junio 1997, p. 820.

Brading, de nuevo encajando al Porfiriato en un lugar de excepción para sentar las bases de la transición ideológica y política:

Esa gran búsqueda (de la identidad de patria y nación) puede dividirse en dos grandes ciclos dominados por el patriotismo criollo y el nacionalismo mexicano respectivamente: uno emergió bajo la égida de la monarquía absoluta y el otro apareció durante una época de revolución¹²³.

Entonces, en paralelo y hasta cierto punto paradójicamente, si bien contando con esta renuncia de las tendencias más progresistas, también asistimos a un viraje desde el criollismo liberal y burgués al mestizaje durante la etapa dictatorial. Sin embargo tal inflexión no vendría a ser más que un interés exótico, motivado por la conveniencia estratégica de la conciliación como programa de Estado, la impronta irrenunciable dejada por la figura de Benito Juárez y la propia inclinación personal de un dictador mestizo, pero pocas repercusiones tuvo en el ámbito social y un muy marginal reflejo en la producción artística. El afrancesamiento, decimos, fue la clave artística de la cultura elitista del porfiriato, estimulando una huida de los mitos románticos nacionales de las generaciones anteriores y una apertura declarada a las corrientes y modas en auge en Europa. Francia fue el modelo inspirador, que se reflejó, de la forma más visible y simbólica, en una arquitectura versallesca patrocinada por la familia del tirano. No deja de ser cierto, sin embargo que dicho nacionalismo híbrido actuó a modo simbólico para implantar un marchamo de exotismo en la promoción exterior de la nación y para ensayar un populismo mestizo e indígena, aún muy primerizo –sin plasmación real en la sociedad- que vendría a ser recogido y radicalizado por la mitología revolucionaria.

La interpretación pues de este período crucial de la historia moderna de México es ambigua y versátil y seguramente, como toda la Historia, maleable a condición de la perspectiva del historiador; si por un lado, la propia figura icónica de Porfirio Díaz, “un mestizo de Oaxaca, ayudó sin lugar a dudas a la difusión de esta teoría (racial)¹²⁴”, por

¹²³ BRADING, David. “Patriotismo y nacionalismo en la historia de México”, en DADSON, Trevor J. (coord.). *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Birmingham, University of Birmingham, 1995, p. 1.

¹²⁴ Ídem. También Charles A. Hale afirma, en su citado artículo que “la concepción de México como nación mestiza es producto de los años porfiristas. Antes de la reforma la nacionalidad se concebía en términos criollos”. *Ibidem*, p. 825.

otro “en la práctica política se fortalece un nacionalismo maniqueo, con la excesiva veneración de héroes, símbolos e historia funcionales a la dictadura porfirista”¹²⁵.

En lo que nos interesa, el Modernismo, representado por la larga lista de autores que elevaron, con Darío a la cabeza, la literatura latinoamericana a la primera línea del canon poético en lengua española, ya lo hemos dicho, fue la corriente, internacionalista y fundamentalmente poética, que dominó en esta época. El interés por la producción literaria extranjera, especialmente francesa, el cosmopolitismo viajero de sus practicantes, su ejercicio innovador sobre la sensualidad evasiva y sensorial de las imágenes poéticas halladas y la atención a la renovación formal hicieron de este movimiento una especie de negación frente a la exaltación romántica de la nación y a las vinculaciones entre literatura e historia. Este desapego por las cuestiones políticas y sociales de la patria y la tendencia extranjerizante, tan afín al programa político de la dictadura, ha justificado ese “lugar común que ha hecho del Modernismo una estética desinteresada de los acontecimientos extraliterarios, (que) acaso tiene que ver con el estupor que debió haber causado entre el público inicial un interés tan insólito por las prácticas discursivas intraliterarias”¹²⁶.

Se postulan así, ya en este complejo período, dos argumentos fundamentales que vamos a encontrar en las polémicas a las que Jorge Cuesta se incorpora con vigor y pasión: por una parte, el europeísmo y, más aun afrancesamiento, de la cultura mexicana, que el ensayista defiende incondicionalmente –si bien formulando otra versión del Modernismo y acuñando el célebre concepto de “clasicismo mexicano”-; por otra, el mito del mestizaje y del indigenismo, del que Cuesta detrae con ardor como impostación y ficción cultural.

¹²⁵ SALAZAR SOTELO, Francisco. “Nación y Nacionalismo en México”, en *Sociológica*, vol. 8, n° 21, enero-abril 1993, sin ref. de p., disponible en <http://www.revistasociologica.mx/pdf/2104.pdf>, consultado el 24/02/16.

¹²⁶ VITAL DÍAZ, Alberto. “Apuntes para una historia de la literatura mexicana”, en ODBER DE BAUBETA, Patricia Anne (coord.). *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Birmingham, University of Birmingham, 1995, p. 320.

5.2. *La Revolución y la cultura*

En México es el hecho fundamental de la Revolución el que dispara las urgencias de escribir el discurso de la mexicanidad, recuperada para el pueblo a las naciones extranjeras y a las clases terratenientes, y de asentarlo como la base identitaria del montaje de la consecuente modernidad mexicana. No vamos a examinar aquí las causas múltiples que hicieron estallar la Revolución, por otro lado mínimamente apuntadas arriba; en síntesis: el desgaste sostenido de los grupos políticos excluidos de un gobierno reservado a la figura del dictador y a una clase dirigente endogámica, la dependencia de la economía de la inversión extranjera y el reclamo de democracia de los sectores moderados y radicales y de derechos para las clases campesinas, enmarcado todo por añadidura en el contexto propiciador de una crisis económica que afectó a todos los sectores de la sociedad. Fueron éstos, en somerísima indicación, los catalizadores para una adhesión política y social heterogénea a la causa revolucionaria, que tuvo en el célebre Plan de San Luis su manifiesto político¹²⁷. Las disensiones surgieron rápido y durante más de una década se sucedió un convulso período de revolución armada que mantuvo al país sometido a interminables y encarnecidas hostilidades entre las distintas facciones revolucionarias que se disputaban la presidencia. Este traumático y sanguinario período de la historia reciente mexicana fue precisamente el fértil surtidor de la materia prima ideológica y sentimental que, no mucho tiempo después, durante los años de más tranquilidad y pacificación, habría de ser pertinazmente modelada por el gobierno para fabricar la elocuente imagería revolucionaria, heroica y mártir, con la que demostrar y ejemplificar el dogma de la identidad mexicana.

Desde 1910, huido Porfirio Díaz a Francia, las transiciones entre los presidentes Madero, Huerta, Carranza, Obregón, Calles y el Maximato, y Cárdenas, en 1934, con quien llega la llamada revolución pacífica, trajo consigo asaltos al poder, magnicidios, revueltas militares y populares, y finalmente un estilo de política que, si bien incorporó

¹²⁷ “El llamado de Madero fue atendido por una gran variedad de grupos sociales. La amplitud de temas que tocaba en el Plan de San Luis hacía que lo secundaran tanto quienes querían el establecimiento de la democracia como quienes se interesaban en la justicia social, principalmente las reivindicaciones agrarias. Así desde hacendados hasta peones, profesionistas, obreros, profesores y empleados respondieron a su plan, aunque no fue sentido por igual en todas las regiones del país”. VON WOBESER, Gisela. Op. cit., p. 228.

progresivamente reformas sociales y agrarias y alentó un mayor nivel de participación crítica de ciudadanos e intelectuales en la vida pública, imprimió a su vez un sesgo peculiar de autoritarismo a la cultura política mexicana. En adelante ésta habría de abandonarse aparentemente a la comodidad de un conformismo político justificado en la insinuación de una primeriza estabilidad semidemocrática y un siempre incipiente desarrollo. Aunque es verdad, y es necesario anotarlo precautoriamente, que este tenor de la idiosincrasia política del mexicano no es el fruto moderno de una naturalidad étnica, biológica o antropológica de su raza, sino el resultado cultural de un cuidadoso, minucioso y eficaz trabajo estatalista de elaboración de la identidad cívica nacional, y de la identificación de ésta con el discurso revolucionario, o con su versión más reciente del PRI. Y, por supuesto, de una complaciente asimilación externa.

Un acontecimiento central, en importancia y en cronología, fue la Constitución de 1917. Este texto servirá de agarradera recurrente para aquellos que más tarde exigieron al gobierno moderación en la aplicación de su doctrina del nacionalismo revolucionario, en la denuncia de que se estaban vulnerando algunas libertades constitucionalmente garantizadas. En 1917 se sancionaron algunos importantes logros democráticos, tales como la educación laica, obligatoria y gratuita, la nacionalización de la tierra, derechos fundamentales del trabajo, la separación entre Iglesia y Estado o el sistema de gobierno presidencialista; sin embargo, el programa democrático de los inicios no cristalizó y en más de una ocasión se puso en entredicho la alternancia democrática en el poder. Sin perjuicio de lo anterior, no deja de ser evidente que “los revolucionarios se hicieron con el poder y le imprimieron su huella al nuevo Estado mexicano que se configuró a partir de la Constitución de 1917 y cuyo contenido se fue elaborando a partir de las experiencias cotidianas vividas en ese lapso”¹²⁸.

Así esto, aquellos rasgos distintivos plasmados en el texto constitucional irán adquiriendo el sesgo del dogma en la política institucional y cultural a lo largo de la traumática y dolorosa transición. Momento altamente significativo de esta radicalización del discurso revolucionario, será la reforma de la educación. Si en 1917, decíamos, se garantizaba su libertad y laicidad, con la subida al poder de Lázaro Cárdenas en 1934 se

¹²⁸ VON WOBESER, Gisela. Op. cit., pp. 246 – 247.

introduce la obligatoriedad de una educación socialista. Ante la polémica pública suscitada con la enmienda, la aguda atención crítica de Cuesta no permaneció indiferente, alertando en los artículos que a la sazón escribiera de la peligrosa politización y servilismo ideológico de la educación que la reforma ocultaba.

Fue pues en este clima posrevolucionario, que había comenzado con cierto aperturismo y cierto talante hacia la experimentación y la innovación, pero que va cerrando filas progresivamente en torno a claves culturales cada vez más nacionalistas a partir sobre todo del asiento en el poder del presidente Plutarco Elías Calles en 1924, que se fraguó el ambiente intelectual de rivalidades y de fervores creativos entre los distintos jóvenes escritores del momento; y entre ellos los Contemporáneos, que trataremos en su momento. Había terminado la era de los caudillos y comenzaba la de las instituciones¹²⁹. Lo cual suponía erradicar los giros personalistas de las políticas a consecuencia de los cambios de gobierno, en favor de una continuidad institucional que garantizara el cumplimiento a largo plazo de un programa revolucionario. Esto requirió, inevitablemente, el acompañamiento de una planificación cultural que patrocinara y premiara las expresiones artísticas e intelectuales afines a los valores de la Revolución.

En torno a la idea de Estado concebido hegelianamente como depositario privilegiado de la autenticidad nacional de raza y espíritu, se fue progresivamente tejiendo una red institucional para lograr la cohesión de toda la sociedad; la identificación colectiva de lo mexicano con el mito confuso del mestizaje encabeza la propaganda simbólica que puso en marcha la maquinaria estatal de la fabricación de la nación moderna. Y aún más, encontramos la paradoja de la Revolución asentada en una contradicción que quiere justificar tanto la perpetuación legítima del Estado revolucionario en el poder como la necesidad de su visibilidad social: si de un lado es inmovilista e inmanente el mito ahistórico y fundacional del mestizaje, de otro no deja de valer la necesidad histórica de una instancia superior encargada de la lucha permanente por la liberación y defensa de la recién descubierta esencia patria, frente los enemigos caseros y extranjeros.

¹²⁹ “El 1º de septiembre de 1928 el presidente Calles expresó en su informe anual que había la era de los caudillos y comenzaba la de las instituciones”. *Ibíd.*, p. 243. Así se abrió el Maximato: los seis años de historia del país en que el “hombre máximo de la Revolución” fue el general Plutarco Elías Calles.

5.3. *La orgía imperpetua*

La paradoja del nacionalismo, una de tantas, es ser un mito de progreso que mira hacia atrás, muy atrás, para agarrar impulso. El plantel de héroes, paisajes, hazañas, costumbres, que han de reivindicarse para reconvertirlos en el sustrato ideológico y hasta material de la vanguardia del país, hiende sus raíces en el más recóndito y arcano venero, y cuanto más mejor; pues la virginidad de los primeros tiempos acredita la pureza de un carácter no malogrado por los errores de la historia. Y así, hermanando la ilusión ancestral de los tiempos fundacionales, perdidos confusamente en la memoria, se logra la ilusión de lo intemporal y el retorno del sabor épico a la hazaña de la modernidad. (Confusamente perdido en la memoria, desdibujado e incierto, pero certeramente desentrañable por los héroes clarividentes del ahora). Un nacionalismo moderado y de corta perspectiva utiliza la misma estrategia, pero no mucho más allá de unas cuantas generaciones, para autorizar a la suya propia con el prestigio de la tradición, y presentarla a su vez como el modelo solvente para las próximas. Este pragmatismo facilita un sistema flexible con cierta adaptabilidad a las circunstancias históricas, y en el cual el reclamo de lo auténtico y lo verdadero torna en convención y consenso, lo suficientemente terne como para asegurar la continuidad de un continente de garantías legales y sociales, pero también dúctil y flexible como para renovar su contenido según las exigencias del momento. El siglo áureo de la democracia ateniense quizá sea el ejemplo más realizado¹³⁰. Si el nacionalismo es duro, ultra, el salto al que se atreve es pretencioso y de largo alcance, puesto que tiene que superar el prolongado error histórico y reemprender el camino interrumpido de la auténtica tradición original, enclavada en no se sabe qué remoto falansterio¹³¹. Si bien una política nacional racionalista se fundamenta en la afirmación de una continuidad, la política nacionalista irracional se inspira en la negación

¹³⁰ “Comenzaré, ante todo, por nuestros antepasados, pues es justo y, al mismo tiempo, apropiado a una ocasión como la presente, que se les rinda este homenaje de recordación. Habitando siempre ellos mismos esta tierra a través de sucesivas generaciones, es mérito suyo el habérsela legado libre hasta nuestros días. Y si ellos son dignos de alabanza, más aún lo son nuestros padres, quienes, además de lo que recibieron como herencia, ganaron para sí, no sin fatigas, todo el imperio que tenemos, y nos lo entregaron a los hombres de hoy”. PERICLES. *Oración Fúnebre*, disponible en <http://www.historiaclasica.com/2007/03/el-discurso-fnebre-de-pericles-texto.html>, consultado el 24/02/16.

¹³¹ “La Revolución había destruido un México, pero nos había hecho entrever otro, desconocido, un México a un tiempo milenario y recién nacido. Había que hacer, o más exactamente, rehacer, la imagen de ese México apenas desenterrado y cuyas facciones todavía no acababan de formarse”. PAZ, Octavio. “Carlos Chávez (1899–1978)”, en *Pauta*, 16, octubre–diciembre 1985, p. 35.

de una discontinuidad. Todo el vacío al que se enfrentó el shock rupturista de la Revolución mexicana, con la que se pretendió acabar con las conformidades y las verdades del positivismo porfirista¹³² y que quiso ignorar una tradición de cuatrocientos años, debió estimular convulsivamente la primera producción cultural y artística, que se abrió a la multitud de posibilidades a que se atrevía la aventura revolucionaria, y que creía poder despejar el camino porvenir de cargas o débitos postizos. No creemos entonces del todo desacertado pensar con Katz en los primeros años posrevolucionarios como una fiesta¹³³, en la que todo parecía ser posible, desde los tradicionalismos, académicos o costumbristas, a la modernidad aperturista o a las vanguardias celebrativas y subversivas.

Durante los años convulsos, las voces reunidas en el Primer Ateneo de la Juventud, encabezadas por Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Antonio Caso y José Vasconcelos, representaron -simplificando mucho sus matices- la opción cultural discordante frente al positivismo porfirista y si bien no nutrieron directamente de espíritu revolucionario y argumento intelectual al movimiento armado, desde luego fue su contraparte subversiva e inconformista en el campo del pensamiento. Con la llegada de tiempos más serenos empieza a sentirse la necesidad de dotar de significado al nuevo panorama¹³⁴, de diseñar la plasmación práctica de esos idearios, “de convertir la cultura en política, es decir, de ofrecer lo cultural como un servicio y una contribución directa a la nación”¹³⁵. Disuelto este grupo, fue sobre todo a partir de 1920, cuando José

¹³² “La crítica del positivismo trajo como consecuencia su destrucción total, de manera que puede decirse, a ciencia cierta, que después que esa crítica hizo su obra, las conciencias de los hombres se encontraron completamente libres de todo lastre para dar a sus anhelos y a sus apetitos el rumbo que desearan”. CORDOVA, Arnaldo. “La filosofía de la Revolución Mexicana”, en *Cuadernos Políticos*, 5, julio-septiembre 1975, sin ref. de p., disponible en <http://www.bolivare.unam.mx/cuadernos/cuadernos/contenido/CP.5/CP5.10Cordova.pdf>, consultado el 24/02/16.

¹³³ KATZ, Alejandro. *Jorge Cuesta o la Alegría del Guerrero*, México, FCE, 1989, p. 14 y ss.

¹³⁴ “El orden posrevolucionario es en principio una figura vacía a la que habrá que llenar con contenido precisos: regresar al orden es ante todo construir el orden nuevo, es asignar nuevamente a las cosas, palabras. Es un proceso arduo. Tiene por una parte a evitar el libre flujo del des-orden: no más des-organización, no más ausencia de voz de mando. Intenta por otra parte, definir el rostro de esa voz para establecer a través suyo un orden”. KATZ, Alejandro. Op. cit., p. 20.

¹³⁵ GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa. *Contemporáneos. La otra novela de la Revolución mexicana*, Huelva, Universidad de Huelva, 1999, p. 29.

Vasconcelos se convirtió en el hombre fuerte de la política cultural del gobierno de Álvaro Obregón (1920–1924), cuando el ideario revolucionario comenzó a verificarse de forma concreta mediante planes educativos y culturales de gran alcance, que intentaron hacer llegar a toda la nación buena parte de las ideas ateneístas. Fue la transición desde la fiesta al orden, desde la celebración revolucionaria de la nueva patria que se columbraba sugerente e incierta tras la polvareda de los combates, a la construcción nacionalista de la patria redescubierta desde los despachos oficiales y las aulas. Como nos dice Rosa García Gutiérrez, siguiendo a Cosío Villegas:

De una época en la que se había estado hablando de lo mexicano, y el sentimiento nacional desde diversos flancos, pero de manera colateral, descoordinadamente, y con la intencionalidad básicamente patriótica, se pasó a la explicitación de la conciencia nacional como problema colectivo, urgente y real y a la búsqueda expresa de los modos definitorios o contractivos desde la cultura, de esta conciencia de ser mexicano¹³⁶.

Esta herencia cultural se sintetizó en un concepto filosófico y nacional al que el ministro y filósofo Vasconcelos daría singular denominación y en cuya fértil y contradictoria semántica se reflejan bastante bien los derroteros de su política: la “raza cósmica”¹³⁷. Lo racial vasconceliano tuvo siempre en su raíz la legitimación identitaria de la nación en alguna forma de panamericanismo de ascendencia prehispánica e indigenista, que vendría a unificar a toda la cultura latinoamericana en un mismo impulso (mestizo) de liberación y progreso. Sin embargo ni mucho menos esta doctrina fue un proyecto excluyente de las distintas formas simbólicas y artísticas en las que ese americanismo tenía derecho a expresarse, de forma que la raza, sin dejar de ser portadora de ciertas singularidades que la definiesen, a su vez -y era precisamente éstas la que lo posibilitaban- tenía el derecho y hasta el deber de proclamar un universalismo que cobraba la mayor fuerza posible en esa retórica brillante y bastante particular de lo cósmico. Esto se tradujo en una rica y estimulante convivencia de las distintas tradiciones que hasta ese momento habían convergido en la historia de México, con aquellas otras corrientes que emergían con visos de novedad en los círculos de la modernidad o la vanguardia; tanto el indigenismo y el arte popular, la tradición hispánica, los vestigios

¹³⁶ *Ibíd.*, p. 27.

¹³⁷ Este es el título de una de las obras fundamentales escritas por José de Vasconcelos.

honorables de un todavía influyente Modernismo, la inquietud por la producción contemporánea europea, las fórmulas más radicales de la vanguardia rupturista o un incipiente muralismo que acabaría adoctrinándose y adoctrinando, batían el cobre de sus propuestas en las plazas de las escuelas, las galerías, los teatros, las revistas literarias, las antologías y editoriales, todo bajo el amparo de un clima, cuanto menos de permisividad, o directamente de promoción institucional. Este estímulo de afanoso empeño en la construcción nacional no estuvo privado pues del aperturismo, del universalismo, de la autoexigencia de excelencia y de dignidad intelectual, ajena a intereses tendenciosos, que serían el principal legado inspirador de los próceres del Ateneo y que Vasconcelos pondría en funcionamiento desde la Secretaría de Educación Pública y de la revista que dirigió:

En *El Maestro*, que fue el instrumento que eligió el ‘gran maestro’ para dirigir a los peones en su tarea de reconstrucción cultural, (...) se apoyó en tres argumentos: ‘la unificación y enaltecimiento espiritual del continente’, mantenerse ‘ajena a las combinaciones políticas estériles’, y al mismo tiempo, oponerse también al ‘soberbio aislamiento de los intelectuales’; en definitiva, iberoamericanismo y una concepción del intelectual que interviene en los asuntos públicos desde la cultura y el espíritu, y no desde la política (...), el llamado iberoamericanismo de Vasconcelos, a pesar de la imagen que suele transmitirse de él, no se cerraba en los límites del continente. El mismo Vasconcelos proporcionó una definición del término en 1923 que elimina toda duda: ‘Iberoamericanismo quiere decir defensa de la universalidad y defensa del porvenir’, lo que no era sino una forma de querer trasladar a toda Hispanoamérica la visión que tenía de México y que, como tal, se mantuvo viva a través de los Contemporáneos, ya que bajo esas premisas -la condición universal de la cultura mexicana y la necesidad de mirar al futuro -se generó el concepto de literatura y cultura nacional que defendió al cabo de los años el grupo¹³⁸.

A esto habría que añadir además tres propuestas claves que comenzaban su andadura en aquellos años, toda vía algo inmaduras, pero que no mucho más tarde, gracias al patronazgo del *callismo*, acabarían convirtiéndose en el paradigma artístico del programa del nacionalismo revolucionario.

¹³⁸ GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa. “Jóvenes y maestros: los Contemporáneos bajo la tutela de José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 27, 1998, p. 281.

5. 4. *La pax posrrevolucionaria*

Y tras la tempestad llegó la calma. Y con la ya mencionada subida al poder de Plutarco Elías Calles en 1924 dio comienzo una etapa de *selección* de todo el material cósmico y nacional vasconceliano y ateneísta, dirigida a la recuperación y promoción de la *verdadera* identidad mestiza del mexicano, localizada en los rousseaunianos ejidos del mito agrícola-campesino. Y con esto la acción política –entendida como compromiso y hasta deber- vino axiomáticamente legitimada por el derecho al resarcimiento de la tradición indígena frente a lo hispano, el reto de la competencia intelectual del mestizo frente al europeo, y la autonomía antiimperialista de la economía frente a los Estados Unidos. El giro en la política cultural a partir de 1924 “se entendió públicamente y en los medios intelectuales como un descenso necesario del idealismo vasconcelista a la realidad histórica”¹³⁹. Calles mismo se autodenominó en sus discursos iniciador de lo que llamó la *fase constructiva*, que consistió en un progresivo estrechamiento del fértil panorama anterior en aras de una estabilización institucional y un interés por fortalecer la cohesión y conciliación nacional, que a muchos les recordó tiempos añejos; más aún cuando Calles, una vez fuera de la presidencia en el 28, se convirtió en el *jefe máximo* de la Revolución en la sombra, Vasconcelos un año después veía fracasar su última tentativa política al perder las elecciones frente a uno de los títeres del Maximato, Portes Gil, y finalmente Cárdenas en el 34 asumía el socialismo marxista como emblema revolucionario. Katz, en su citada semblanza sobre Cuesta, aludiendo a las volubles trampas de la retórica de los grupos de poder, nos lo resume de la siguiente manera: “El nuevo discurso institucional del Estado mexicano –que se conforma a lo largo de las décadas del veinte y del treinta- es un discurso que encuentra su semántica en la Revolución pero retoma la gramática del porfiriato”¹⁴⁰.

El pulso inequívoco del escenario nos lo representa Cuesta, siempre atento y punzante, cuando denunció en su artículo de 1932, “La política de la moral”, y desde luego que no sería la última vez que lo hiciera, cómo los discursos morales emanados desde retórica oficial estaban distorsionando fraudulentamente el espíritu de los años de

¹³⁹ GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa, *Contemporáneos. La otra...*, p. 84.

¹⁴⁰ KATZ, Alejandro. Op. cit., pp. 21–22.

la Revolución y echando por tierra los logros de su triunfo, pues “cada día más sensiblemente, desde hace tiempo han adquirido (en manos de políticos, no vamos a ignorarlo) una mayor conciencia de su fuerza, una mayor audacia, una mayor tiranía sobre la voluntad original y libre que fue la obra del poder político revolucionario”¹⁴¹. Algo más tarde, en 1935, volvería a la carga en “La decadencia moral de la nación” alertando sobre los visos de autoritarismo del gobierno revolucionario, equiparando la mucha administración de Porfirio con el institucionalismo planificador que se venía practicando desde Calles:

Mucho habría que lamentar si la misma autoridad tuviera que ser respetada siempre: la eternización de sus valores condenaría al pasado y al presente a la esterilidad, a la falta de significación y carácter (...) Cuando oigo a algunos revolucionarios hablar con arrobos de la intervención del Estado, me pregunto con una curiosidad si se darán cuenta del porfirismo en que incurren. Pues, no cabe duda, la intervención del Estado no significa para ellos sino lo que el principio de la dictadura, “Mucha administración”¹⁴².

La política estatal se guardó bien pues de diseñar y publicitar modelos programáticos para las distintas manifestaciones artísticas, de forma que todo el espectro de posibilidades de los diversos géneros dispusiera de su correspondiente versión del dogma revolucionario, tanto técnica como temáticamente; tres pilares fundamentales, que antes anunciábamos, funcionaron de soporte artístico para la fijación y difusión simbólica e icónica, de valores y normas, del nacionalismo revolucionario: la Novela de la Revolución de corte realista fue el modelo narrativo para relatar la heroica y verdadera hazaña revolucionaria, el muralismo pictórico supuso el desvelamiento en imágenes del auténtico ser mexicano, rural y mestizo¹⁴³, y la música nacionalista, el descubrimiento de la melodía íntima de la nación y la celebración de la orgía colectiva¹⁴⁴.

¹⁴¹OR, II, p. 158.

¹⁴²*Ibidem*, p. 356.

¹⁴³ “La recuperación de arte prehispánico y a legitimación artística de lo popular con el muralismo, un invento de Vasconcelos, que en pocos años se le fue de la mano, al degenerar en otra cosa distinta de lo que en origen fue y convertirse en un «diegoriverismo antihispanista», politizado e indigenista, cuya influencia a nivel nacional sobre todas las artes, incluida la literatura, fue absolutamente esencial”. GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa. *Contemporáneos. La otra novela...*, p. 32.

¹⁴⁴ La figura central del nacionalismo musical posrevolucionario es Carlos Chávez, compositor, ideólogo, agitador de masas, político y creador de la música indigenista mexicana, si bien recogiendo la

La pintura mural ha significado en México la correspondencia en la imagen y el icono del discurso sobre la identidad nacional, y más sirvió como motivo e inspiración para la literalización de lo que había de ser la nación y el sentir mexicanos, que inversamente el resultado de la plasmación plástica de las literaturas o los discursos indígenas y rurales de la tradición. De esta manera se fabricó el ruralismo y el indigenismo latinoamericanos en imágenes objetivizadas que habrían de servir en muchos casos como el punto de partida esencialista para la narrativa y la poética oficiales.

herencia del romanticismo folclorista de Manuel Ponce, fue del todo consciente de “la necesidad de influir directamente en cada uno de los aspectos de la vida cultural del país. De ahí nacieron su preocupación genuina (...) por la función educativa y propagandística de un arte para las masas, el mecenazgo del Estado, la inserción del compositor en el aparato estatal, el papel del músico como intermediario entre el Estado y la entelequia denominada *pueblo*, la utilización de los lenguajes populares" (128). "Representaba pública y cumplidamente la imagen del artista de filiación izquierdista (...) como miembro visible y notorio del ‘bolchevismo artístico’, que se aposentaba en el regazo del Estado mexicano" (pp. 140-141). MORENO RIVAS, Yolanda. *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana*, México, FCE, 1989.

Capítulo III

EL PENSAMIENTO DE JORGE CUESTA: NACIONALISMO, ESTÉTICA Y LITERATURA EN EL MÉXICO POSREVOLUCIONARIO

1. Grupo, soledad. Fuga y reencuentro

Parece difícil encontrar autores que afirmen desprejuiciadamente su pertenecía inequívoca a un grupo, generación, círculo, cenáculo o conciliábulo literario; ya los mismos nombres que por inercia y costumbre suelen conformar las membresías literarias de los grupos consagrados en las historias de la literatura, las antologías y libros de enseñanza, comienzan a revelar dificultades y contradicciones cuando alguien se preocupa por poner en duda la validez historiográfica del tal nomenclátor canónico. Cuánto aún más respecto de aquellas siluetas imprecisas que flirtean por entre las líneas intermedias, que se tachan de inclasificables, que gustan del menudeo por los contornos y lo límites, sin dejar nunca de entrar pero sin atreverse del todo a salir. Más allá de las discrepancias entre estudiosos, los propios papeles de los presuntos integrantes arrojan afirmaciones ambiguas o directamente contradictorias cuando, al preguntárseles o reflexionar acerca de su etiqueta grupal dejan entrever, con cierto vértigo para algunos, las imperfecciones del trazo que el dibujo generacional, visto desde lejos y sin cautela, disimula. Suele suceder que cuando se está en esas, inmerso en las contiendas literarias, hostiles y seductoras, abriéndose paso a codazos los jóvenes airados entre las decrepitas osamentas de los mayores, haciendo gala, descarados y petulantes, de su honradez arrogante y su juvenil fe en sus más sagradas convicciones, se busca el calor de la compañía, la fidelidad del cómplice, la hospitalidad del grupo, la unión que hace la fuerza, la fuerza que se gesta en la confianza de la unión. Los padres te tocan, los amigos, se dice, se eligen. Esas vinculaciones fraternales, esas camaraderías de los años guerreros, las tertulias, las noches en vela, los pisos francos para urdir golpes del estado a la república de las letras y las cuitas y desengaños de amor confiados al amigo poeta a la luz humosa del bar que cierra el último, dan buen motivo para confiarse a la causa común y también jugoso pábulo par las posteriores taxonomías generacionales. Después, con la edad madura y quizá el reconocimiento, se valora la independencia, se quiere la

autonomía, se proclama y reclama la relevancia de la aportación peculiar y distintiva, se desprende y se quiere desprender el nombre propio de la etiqueta colectiva, intentar que no se fundan las cualidades y calidades, que no se le quite al autor lo que en puridad le pertenece, ni se diluya y distribuya su peculiar talento en la mezcla indiferenciada del grupo. En la madurez, en la edad adulta, el andar por los propios caminos, el hacer el camino al andar, es el renovado ímpetu que estimula, y atormenta también, al literato hecho. Finalmente, pasadas las horas y los años, ajada quizá la espera de la gloria, o desgastada ésta por la abrasión del tiempo o deslucida y amenazada ante las inquietas e inquietantes hazañas de los nuevos parricidas, se intenta recuperar el arropo añejo de los compañeros de batalla. Cuando los historiadores y críticos, por abreviar, encajan en el marbete del grupo o la generación las bondades y virtudes (de sólo casi nunca las flaquezas y los vicios) de una época y, como sus esclarecidos e iluminados portavoces, un exiguo número de nombres ilustres, ahora no es mal momento para reivindicar la pertenencia a esa eximia foto de familia que está en puertas de hacerse tradición. Azorín, lo sabemos, pergeñó a buena cuenta propia la Generación del 98, en la que no con poca sutil inmodestia se colocaba como prohombre indiscutido. Pío Baroja, por su parte, siempre arisco y renuente a tragarse la invención, no se resistió al encanto de la ya afamada pancarta en sus años tardos.

En el caso de los Contemporáneos, las afirmaciones del simplista pero sugestivo esquema anterior encuentran, como veremos, cierta constatación o reflejo, unas veces manifiesta otras taimada, que da cuenta de la ambigüedad de un grupo de amigos que se acuarteló al socaire de la etiqueta por su común distancia con la norma pacata y provinciana que emanaba de la retórica oficial del nacionalismo revolucionario, en esos años veinte y treinta.

Como toda existencia, como todo nacimiento y muerte, el grupo desarrolla su “vida pública” -así bíblicamente la llama Guillermo Sheridan- durante los años del maximato, enmarcada entre dos hitos colectivos y simbólicos, sancionados por la repercusión mediática, de apertura y cierre de una época: desde 1925, tras el preludeo en mayo de 1924 de la ya famosa conferencia-manifiesto de Villaurrutia, a 1932, cerrada por el famoso proceso a *Examen* en octubre de ese mismo año. La ya citada conferencia de la Biblioteca Cervantes “La poesía de los jóvenes de México”, dictada por Xavier

Villaurrutia en mayo de 1924, supuso la entrada en la república de las letras con derechos plenos de ciudadano de un nuevo grupo. Si bien venían ya publicando poemas y ensayos en distintas revistas, recogiendo y depurando las novedades llegadas de Europa y conformado un nuevo sentir diverso del de las corrientes más oficialistas, fue entonces cuando una sola voz y un portavoz se alzaron como representantes del después conocido como grupo de los Contemporáneos, que se irá definiendo en base de un ideario ético y estético propio, pero también, y quizá sobre todo, y ya desde los inicios, como opuesto y contrario a aquel otro de los vanguardistas más radicales, de los modernistas caducos, de los neorrománticos nostálgicos y, por supuesto, de los nacionalistas adeptos al populismo y al mexicanismo. Villaurrutia no deja escapar la oportunidad y ya cuela, por ejemplo, una inevitable y reveladora mención a una de las estéticas rivales (la primera mordida envenenada a Maples de una serie de la que nunca éste habrá de recuperarse): “Manual Maples supo inyectarse no sin valor el desequilibrado producto europeo de los ismos; y consiguió ser a un mismo tiempo el jefe y el ejército de su vanguardia”¹⁴⁵. A partir de ahora, como nos dice Samuel Gordon, “La querrela estaba planteada. Los dos grupos que con el pasar de los años serían contemplados como representativos de la vanguardia en México, comenzaban a perfilarse y reconocerse como irreconciliablemente antagónicos pero, al tiempo, diferentes de su entorno”¹⁴⁶. La conferencia fungió de puesta de largo o acto de presentación del “grupo sin grupo”¹⁴⁷, aún sin nombre adjudicado, el fin “de lo que Sheridan ha llamado la vida oculta de los Contemporáneos (...) y su primer intento de hacerse con un lugar visible y preponderante en el todavía heterogéneo e indefinible

¹⁴⁵ Citado en NÚÑEZ, César. Op, cit., p. 105.

¹⁴⁶ GORDON, Samuel. “Modernidad y vanguardia en la literatura mexicana: Estridentistas y Contemporáneos”, en *Revista Iberoamericana*, 55, 1989, p. 1089.

¹⁴⁷ “Grupo sin grupo”, “archipiélago de soledades”, “agrupación de forajidos”, son las distintas denominaciones que los Contemporáneos se van adjudicando, y que son especialmente significativas de la propia visión de sus miembros respecto de la posición distintiva que ocupaban –o se adjudicaban– en el panorama cultural y del grado de conciencia grupal y de dispersión individualista que irán experimentando a lo largo de su etapa de obra colectiva. Para ver un estudio sobre las implicaciones de estas diversas nominaciones, GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa. “«Archipiélago de Soledades» y otros tópicos sobre los Contemporáneos: lo mexicano según Cuesta”, en ALEMANY BAY, Carmen, MATAIX, Remedios, ROVIRA, José Carlos y MENDIOLA OÑATE, Pedro (eds.). *La isla posible. Actas del III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*, Alicante, Universidad de Alicante, 2001, sin ref. de p., disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12482280880131519643846/p0000001.htm>, consultado el 24/02/16.

territorio literario nacional"¹⁴⁸. A lo largo del transcurso de estos siete años, los propósitos e intenciones de este grupo de jóvenes amigos que rondaba apenas la veintena “comenzarán a convertirse en obras, y en la contundencia manifiesta de los libros habrá de leerse, de ahora en adelante, la justicia de lo que hasta ese momento habían sido apenas enumeraciones de la voluntad, programas imperiosos”¹⁴⁹. De aquí en adelante se va consolidando la lista de adeptos; si bien partiendo de grupúsculos unidos por el común magisterio, por la edad, y por la amistad de los años mozos, progresivamente la conciencia y, sobre todo, la acción y el programa colectivo, fue cada vez más patente durante un proceso marcado más en negativo que en positivo. Queremos decir que más que la confluencia de afinidades, estilos o idearios poéticos, lo que terminó por cerrar las filas de la banda fue precisamente el aislamiento y el rechazo al que se vieron sometidos al pretender desplegar un ejercicio artístico libre de las ataduras oficiales y las genuflexiones que la política esperaba, y exigía, de los artistas. De nuevo la profesora Rosa García Gutiérrez sintetiza la evolución:

Ese nuevo rumbo cultural marcado por el nacionalismo exacerbado, el antihispanismo, el folklorismo indigenista, la literatura de compromiso y la novela de la Revolución es lo que arrinconó verdaderamente a los Contemporáneos en su cenáculo y los obligó a adoptar una estrategia de grupo para luchar contra la institucionalización de la retórica nacionalista y revolucionaria. Superando diferencias, esa ‘distinta personalidad’ de cada cual, según había dicho Villaurrutia en su conferencia de 1924, Novo, Cuesta y Owen por un lado, y Torres Bodet y los suyos por otro, se unieron a través del eslabón Villaurrutia que siempre estuvo en medio buscando puntos de conciliación y limando asperezas, y pusieron sus fuerzas en común en aras de un proyecto cultural alternativo al oficial¹⁵⁰.

A partir de aquí los Contemporáneos respondieron a las fórmulas decretadas por el nacionalismo oficial con propuestas puristas y autonomistas en todas las formas artísticas: la novela, el teatro, la poesía y, si se quiere incluir a la lista nombres no

¹⁴⁸ GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa y GARCÍA MORALES, Alfonso. "Una historia de las antologías poéticas mexicanas modernas", en *Los Museos de la Poesía. Antologías Poéticas Modernas en Español, 1892-1941*, Sevilla, Alfar, 2007, p. 509-10.

¹⁴⁹ SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos Ayer*, México, FCE, 1985, p. 179.

¹⁵⁰ GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa. "«Archipiélago de Soledades» y otros..."

literarios, también la pintura y la filosofía¹⁵¹. La relación consolidada de miembros literatos que puede encontrarse en la mayoría de manuales, textos de crítica o de historia de la literatura recoge nueve autores agrupados, siguiendo a Sheridan –que a su vez retoma a E. J. Mullen y M. H. Forster- de la siguiente manera: un primer grupo de los ‘mayores’ estaría formado por Bernardo Ortiz de Montellano (1899–1949), Enrique González Rojo (1899–1939), José Gorostiza (1901–1973) y Jaime Torres Bodet (1902–1974); una segunda etapa de incorporación correspondería a Xavier Villaurrutia (1903–1950) y a Salvador Novo (1904–1974); finalmente Jorge Cuesta (1903–1942) y Gilberto Owen (1904–1952). Circulan en derredor de éstos otros nombres que más aún que los propios incuestionables cuestionaron en vida su pertenencia y que la crítica lo mismo los autoriza que expulsa del círculo: Carlos Pellicer, Elías Nandino, Rubén Salazar Mallén, Emilio Abreu Gómez, por citar algunos¹⁵².

Los Contemporáneos atesoraban y demostraban en el “país antilibresco que era México en las primeras décadas del siglo”¹⁵³, una cultura excepcional y rara en su entorno, eran cultos, educados, políglotas, distinguidos y exquisitos, afeminados algunos, vigilantes de las novedades venidas de Europa y los Estados Unidos, unos más afrancesados, otros anglófilos, todos dotados de una actitud crítica amenazante de los dogmas del arte institucional, atraídos por el gusto de la experimentación, educados en la aspiración universalista que heredaran de los maestros del Ateneo y guiados por una conciencia radical de la dignidad e independencia del artista. La actitud autónoma y librepensadora de estos escritores, más que el contenido de sus propuestas estéticas, disímbolas y que, por añadidura, nunca olvidaron la preocupación por la identidad del mexicano –siempre nacional y universal-, fue el elemento aglutinante que los convocó en grupo para defenderse y contraatacar frente a la presión del programa nacionalista del gobierno, que obstaculizaba las posibilidades de desplegar una rica y vigorosa cultura

¹⁵¹ “Frente a la tendencia general de la crítica a negar la condición de grupo de los Contemporáneos, pienso que existen datos suficientes para afirmar que el «grupo Contemporáneos» existió y, lo que es más importante, que sólo partiendo de esa conciencia de grupo puede entenderse todo lo que organizaron y escribieron muy específicamente entre 1927 y 1932, a saber: exposiciones de pintura, el Teatro Ulises, un corpus considerable de novelas, la polémica *Antología de la poesía mexicana moderna*, o las revistas *Ulises* (1927-1928), *Contemporáneos* (1928-1931) y *Examen* (1932)”. Ídem.

¹⁵² SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer...*, p. 17–21.

¹⁵³ BLANCO, José Joaquín. *Nostalgia de los Contemporáneos*, México, Sin Nombre, 2002, p. 13.

mexicana. Y dado que el universalismo –especialmente el latinoamericano- se define más en cuanto a lo que no es que en cuanto a lo que es –ni nacional, ni local, ni racial, ni indígena, ni español, ni europeo, ni ideológico, ni político, ni revolucionario, ni caudillista, pero al tiempo capaz de todo esto y más¹⁵⁴-, la empresa común del cenáculo y sus allegados fue una negación como punto de partida y como ejercicio de preparación para el desarrollo ulterior de las preferencias, excelencias y virtudes personales. Como los maestros del Primer Ateneo, que se dispusieron a plantar cara a la hegemonía del credo positivista, “esta vez, en palabras de Carlos Monsiváis, citado por José Joaquín Blanco, el enemigo al frente no es el positivismo, si no el nacionalismo, el patriotismo, los desplantes, sectarios, el extremismo infantil en materia de arte”¹⁵⁵. Todos estos atributos, más de talante que de ideología, explican bien que se encontraran e hicieran causa común en los mismos rincones al que el rechazo oficial y oficioso los empujaba, y a la vez que admiten naturalmente la disidencia interna, el distanciamiento, la ruptura y, en definitiva, el cultivo maduro de las sendas individuales.

Hablábamos de la solidaridad juvenil atrevida y subversiva que se hace fuerte al calor de la conjura; el ya célebre ‘grupo sin grupo’ que Villaurrutia, con diecinueve años, acuñara en la renombrada conferencia del 24, pretendía asignar el honor del relevo y la modernidad a ese plantel de jóvenes poetas que se iba abriendo hueco con el beneplácito de algunos de los consagrados de la anterior generación y al que Villaurrutia pretende incorporarse para hacer lucha común y no quedar descolgado. Si bien teniendo siempre pendiente esas consabidas diferencias personales que justificaba el *sin grupo*, para Villaurrutia se anuncia aquí el germen distintivo de un *grupo* caracterizado “por la seriedad y conciencia artística de su labor; porque sintetizan, en su porción máxima, las primeras realizaciones de un tiempo nuevo”¹⁵⁶. El proceso de afirmación colectiva continúa, como dijimos, durante el 25, para llegar a una de sus mayores verificaciones

¹⁵⁴ “Creo, como dijo Lezama Lima, que nuestra tradición es lo desconocido, y que el hombre americano tiene derecho a todas las culturas, ya que no es deudor de ninguna, y las ha padecido o padece todas”. ARENAS, Reinaldo. Op. cit. p. 21.

¹⁵⁵ BLANCO, José Joaquín. Op. cit., p.13.

¹⁵⁶ De la Conferencia de Villaurrutia “La poesía de los jóvenes de México”, citado por SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer...*, p. 164.

editoriales con la polémica y polemista *Antología* del 28, que supone la presentación pública de Jorge Cuesta.

Hablábamos de las búsquedas persistentes, que adquieren la necesidad de la independencia o hasta la soledad, una vez van quedando atrás los años del aprendizaje y se atisba una sentida o querida madurez personal. Las discrepancias, los laureles del reconocimiento, las imposiciones institucionales y el alejamiento físico de las vidas particulares marcan las divergencias. Ya en 1929, con Owen, González Rojo y Torres Bodet fuera del país, éste último reconocía, en carta a un Gorostiza empeñado en mantener la ligazón, “el confuso deseo de hacernos, cada quien por nuestro lado, una situación de hombres, sin apoyarnos ya, para la vida al menos, en la fuerza o en la debilidad de un grupo”¹⁵⁷. Gorostiza, al igual, a fines del 31 le devolvía a Torres Bodet la constatación resignada del comienzo del fin: “Hemos llegado ya al momento crítico de nuestra generación: el de la soledad (...) ¿Qué vamos a dar ahora aislados?”¹⁵⁸. El que otrora voluntarioso reclamaba a Torre Bodet volver a “ese grupo mental, grupo con grupo que a pesar de todo hemos formado” y reanudar la intensidad compartida de “aquellos cielos cargados de electricidad que se cernían sobre nuestras comidas de otros tiempos”¹⁵⁹, ocho años después, en 1937, cuando seguramente ya gestaba, con conciencia de su magnitud, la monumental *Muerte sin fin* que aseguraría imperecedera e indiscutida gloria a su nombre en el parnaso de las letras hispanas, afirmaba que el grupo “ha tenido solamente –insisto- una existencia virtual, no exenta, sin embargo, como toda producción mítica de producir efectos importantes sobre el mundo de los hechos”¹⁶⁰.

O, precisamente el ejemplo de Cuesta que, con mayor justicia y justeza personal, pues un año antes había sufrido el ignominioso proceso a su revista, parece hacer resentido recuento y hasta nostálgico balance de la trayectoria de *Contemporáneos*, asumiendo la fatalidad de su disolución. En una carta de 1933 a su amigo y ex-colega Bernardo Ortiz de Montellano, a propósito de la publicación de su poemario *Sueños*,

¹⁵⁷ Citado en GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa. “«Archipiélago de Soledades» y otros...”

¹⁵⁸ Ídem.

¹⁵⁹ Ídem.

¹⁶⁰ Citado por SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer...*, pp. 12–13.

vuelve el cordobés con la idea del grupo de soledades, de la unión de aislamientos, del encuentro de disidentes y marginados, de la solidaridad de exilios. Al comentar las sensaciones provocadas por la lectura del libro de su antiguo camarada deja suficientemente clara la imposibilidad ya de la identificación de grupo, utilizando tiempos verbales terminantes que desvinculan su actualidad con unos hechos ubicados en un pretérito ya cerrado:

Yo tomaba su libro con familiaridad, lo tomaba como mío, me hacía correcciones, en fin, pensaba colectivamente, (...) frente a un libro de usted, de Jaime Torres Bodet, de Carlos Pellicer, olvidado de mi personalidad de lector, *colaborando* (...). Su carta de usted (...) me exige (...) que vea su libro sin familiaridad, que lo vea objetivamente, en posesión de nadie más que de su destino personalísimo. Ya no me abandonaré al íntimo deseo de *corregirlo*, de apropiarlo a mí a fin de ser expresado *yo también* en él pues se me hace evidente la naturaleza de *nuestra* colectividad, de nuestra compañía literaria: son nuestras diferencias las que nos reúnen y nuestra falta de solidaridad¹⁶¹.

Y, finalmente, hablábamos también, entrevisto el temor de la obsolescencia y del olvido llegados los años finales, de la posible postrera busca de la compañía, antes regateada por hambre de independencia, con la que se quiere ahora compartir ese triunfo colectivo sobre el tiempo, que injustamente pasara desdeñoso. Rubén Salazar Mallén, nombrado entre esos indecisos Contemporáneos, fue un novelista prolífico y un personaje contundente y pendenciero, un escritor incómodo para el gobierno, amigo de la disidencia y cómodo en la marginalidad¹⁶². Allegado de los Contemporáneos e íntimo de Cuesta -y compañero suyo en el banquillo de acusados por la publicación de aquella *Cariátide* soez y malhablada- frecuentó tertulias y colaboró en las revistas de la cuadrilla, sin embargo siempre se declaró hombre independiente que “decidió merodear por la literatura mexicana como un lobo solitario, desdeñoso de las sobras del banquete y dispuesto a

¹⁶¹OR, III, p. 217.

¹⁶² “Rubén era el periodista dipsómano, el hombre de todos los burdeles, el mexicano fracasado y resentido, amargado y feroz, cuya tarjeta de visita, si la tenía, era rechazada por el poder y el dinero, la izquierda y la derecha. Su leyenda escenificaba el Mal en su mexicana manera, una irritación incesante que se las arreglaba para sobrevivir en el páramo de una literatura podada por la difusión cultural del Estado, las claridades democráticas recién asumidas y doblemente sospechosas, los reconocimientos protocolarios y las deserciones vergonzantes. Salazar Mallén aparecía como la mala hierba inmóvil en el jardín del Progreso, ya inofensiva pero aún hostil”. DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. *Tiros en el Concierto*, México, Era, 1997, p. 541.

contagiar la rabia”¹⁶³. Sin embargo en 1985, a la sazón de sus 80 años, cuando ya el marbete que reunía a sus antaño dudables colegas había adquirido el prestigio de la tradición y se iba convirtiendo en objeto historiográfico de excepción dentro del elenco de honor de la literatura moderna mexicana, publicaba un artículo, “Los Prosistas Contemporáneos”, con el que, con poco disimulada vanidad, pretendía incorporar a ese canon una obra narrativa, la suya, que ya era consideraba la de un “escritor mediocre o un novelista menor”¹⁶⁴. Salazar Mallén afirma, novelista que era, que el logro de la obra en prosa de los Contemporáneos es superior a su estimada y canonizada producción en verso, en calidad y sobre todo en posterior influencia, denunciando su injusto olvido y reclamando el reconocimiento de su excelencia. Después se dedica a comentar a los Contemporáneos en base a que “la heterogeneidad, más que la homogeneidad, fue su signo”¹⁶⁵ y a trazar la idiosincrasia del grupo con pinceladas que sugieren el autorretrato y recuerdan a las descripciones de heroica marginalidad agreste con las que Domínguez Michael distinguía a su maestro. Poco después trata de naturalizar su propio y tardío, pero inevitable, reconocimiento equiparándolo (y subiéndose así al carro) con el que igualmente de forma postrera estaba llegando para los Contemporáneos, pues “este grupo se abrió paso lenta y a veces penosamente. Ha tardado o llegó lentamente el reconocimiento de sus méritos”¹⁶⁶. Finalmente, para rematar el artículo cuela de rondón, sin por ello renunciar a su mitificador marchamo de excepción y rareza, la ‘posible’ incursión de su obra en ese Olimpo de la prosa de los Contemporáneos que es, como habría quedado demostrado, el verdadero argumento que justifica la importancia de su legado:

Entre los prosistas del grupo de Contemporáneos he sido señalado a veces, a pesar de mi resistencia, a que se me considere miembro de ese grupo. (...) Sin embargo, si se me incluye dentro de los Contemporáneos, debo decir desde una rigurosa objetividad, que mi obra, en prosa toda ella, ha tenido influencia en la literatura mexicana, ya que provoqué la legitimación del habla coloquial

¹⁶³ *Ibíd.*, p. 542

¹⁶⁴ *Ídem.*

¹⁶⁵ SALZAR MALLÉN, Rubén. “Los Prosistas Contemporáneos”, en *Casa del tiempo*, vol. VII, n° 80, p. 69.

¹⁶⁶ *Ibíd.*, p. 71.

del pueblo mexicano (...). Se trata del conocido caso de mi novela *Cariátide* (...). Haber rescatado esa habla, haberla legitimado en su uso literario, es una señal de trascendencia¹⁶⁷.

2. La insoportable levedad de Cuesta

No sé si tengo una opinión “actual” sobre Cuesta. Al hojear los volúmenes publicados por la Universidad me desconcerté un poco. El poeta, francamente, me dejó frío. No sé si buscaba la palabra exacta –en el sentido intelectual más que poético– o si carecía de palabra. Sospecho lo segundo. Algunos de sus textos en prosa revelan una curiosa torpeza verbal, unida a una inteligencia penetrante (...). Dicho esto, Cuesta me parece una de las inteligencias más penetrantes que ha tenido México. En él hasta la locura es inteligente (...). Algunos de sus ensayos de crítica literaria son definitivos (...). Yo le debo muchísimo (...). Siempre me deslumbró y me hizo pensar. Pocas gentes han provocado en mí tal pasión intelectual (...). Todos los que lo oímos le debemos algo –y algo esencial¹⁶⁸.

Su inteligencia era más poderosa que sus otras facultades; se le veía pensar y sus razonamientos se desplegaban ante sus oyentes con una suerte de fatalidad invencible, como si fuesen algo pensado no *por* sino *a través* de él. He conocido a personas muy inteligentes y casi todas ellas se servían de su inteligencia para esto o aquello (...) pero Jorge Cuesta era un servidor de su inteligencia. Mejor dicho: de la inteligencia (...). Jorge Cuesta estaba poseído por un dios temible, la inteligencia¹⁶⁹.

Más que como poeta, Jorge Cuesta importa como lector de poesía: sus ensayos expresan la conciencia política de los Contemporáneos (...). La de Cuesta, la inteligencia abstracta, científica, de inmediato dispuesta a descomponer en elementos la realidad y las ideas que no quería vivir de bulto (...). Cuesta es un buen escritor porque tiene inteligencia, cultura y estilo, pero no sabe escribir correctamente; sus sintaxis es atrabancada y torpe (...); sus ensayos de crítica son siempre interesantes y en cuatro o cinco casos geniales¹⁷⁰.

¹⁶⁷ *Ibíd.*, p. 74.

¹⁶⁸ PAZ, Octavio. “Jorge Cuesta: pensar y hacer pensar. Carta a José Emilio Pacheco”, en *Letras Libres*, octubre 2003, p. 40.

¹⁶⁹ PAZ, Octavio. *México en la Obra de Octavio Paz. II Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México*, edición a cargo de O. Paz y L. M. Schneider, México, FCE, 1987, p. 91.

¹⁷⁰ BLANCO, José Joaquín. *Op. cit.*, p. 96.

El retrato general suele darnos a un hombre cortés y finísimo, amable y modesto que preservaba su intimidad a toda costa. (...). Y su inteligencia, que era un mito ya entre los Contemporáneos y sus contemporáneos, aparece siempre como un añadido terrible (...). Todos lo recuerdan como un ‘enemigo’ brillante (...) capaz de emprender las causas más banales en los medios más bajos como si le fuera la vida en ello: para su inteligencia no había debate secundario ni objeto de razón menospreciable¹⁷¹.

Se dio a conocer o a temer, o a admirar gracias a la agresividad. Además de ser un apasionado del diálogo, protestó siempre, gritó y escribió para proclamar su inconformidad o su disensión. Siempre estuvo al frente de la batalla, y en la línea de fuego de las polémicas, para defender de viva voz o por escrito sus intereses¹⁷².

Hombre de ciencias, trabajó en las enzimas desde 1935, (...) hombre de ideas y de letras, espíritu siempre precursor, emitió consideraciones sobre el feminismo, el sexo, la universidad, la política, la sociología, la crítica formal de la música o las artes plásticas. No hay campo de cultura o de sociedad donde no haya proyectado la lucidez de su reflexión¹⁷³.

Jorge Cuesta no fue ni menos misterioso ni más irreal que cualquier otro hombre. Si es personaje “legendario” es porque manifestó y asumió la ambivalencia y las contradicciones de su carácter, con las exigencias de lo absoluto¹⁷⁴.

La última crisis, en 1942, lo llevó a la autoemasculación y al suicidio. Ahí terminó el Cuesta hombre y nació la leyenda que contribuyó a ocultar un pensamiento que es más escandaloso, subversivo, radical, molesto, desconcertante y en algunos momentos iluminado, que su ya legendaria vida de escritor maldito (...). En el México de hoy, donde la discusión sobre el nacionalismo y la literatura sigue planteándose en los mismos términos que hace sesenta años, muchos de los ensayos del Cuesta lúcido siguen esperando esa lectura crítica y rigurosa que él reclamó siempre¹⁷⁵.

¹⁷¹ SHERIDAN, Guillermo, *Los Contemporáneos...*, p. 386 – 387.

¹⁷² PANABIÈRE, Louis. *Itinerario de una disidencia*, México, FCE, 1983, pp. 23-24.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 26.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 28.

¹⁷⁵ GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa. “El pensamiento de Jorge Cuesta (I): El nacionalismo político-cultural y la ‘Generación de vanguardia’ en México en los años treinta”, en NAVARRO DOMÍNGUEZ, Eloy y GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa (eds.). *Op. cit.*, pp. 225 – 226.

Jorge Cuesta fue el primer intelectual plenamente moderno de México (...). Discutimos sus facultades como poeta pero se admite la gravedad de su intención. Se aceptan las limitaciones del pensador pero se le conceden circunstancias atenuantes¹⁷⁶.

No escribió mucho pero el número de sus aciertos es equivalente al de sus ensayos. La concordancia no puede ser consecuencia ni del azar ni tampoco del genio. Semejante fortuna crítica sólo se encuentra en el fundador de una tradición. Jorge Cuesta es el fundador del canon en la literatura mexicana¹⁷⁷.

Una imagen: Jorge Cuesta colgando de la manija de la puerta en su cuarto del hospital psiquiátrico (...). Cuesta murió y vivió en la *a-topía*: la atopía no es por cierto el omnitopos, sino la no-pertenencia más radical y más perturbadora. Quedémonos pues con esa última imagen de Cuesta pendiendo en el límite entre el adentro y el afuera, en el límite entre prisión y fortaleza, entre locura y razón. En ese límite cuya inexistencia misma es su razón de ser, y al que Cuesta eligió como lugar sin lugar para su muerte. Pensemos en *—desde y hacia—* el margen¹⁷⁸.

Y así sigue y sigue; serían interminables las citas críticas o laudatorias que se podrían continuar extractando sobre Jorge Cuesta. Perdónesenos esta extensa apropiación ajena, y permítasenos esta semblanza picassiana conformada por un juego de perspectivas fragmentarias, que sólo a los ojos del espectador toman el orden o la intención que éste espera y construye al mirarlas. Nada pues más adecuado, creemos, para tratar de presentar a Cuesta, que el método ametódico del trazo, la sugerencia, la llamarada incluso, el fotograma o la fórmula sentenciosa. Cuesta normalmente escribió alentado por la ocasión: apremiado por las urgencias de plazos editoriales de las revistas, aguijoneado por la oportunidad belicosa de polémicas literarias y los movimientos del escenario político o animado a la sazón de eventos de cultura (publicación de libros, exposiciones de pintura, conciertos, representaciones teatrales). Sus comentarios fueron variados, internamente cerrados y muchas veces autónomos de los espacios textuales próximos, ingeniosos, vehementes y sentenciosos, “introduce conceptos, sin ceremonias,

¹⁷⁶DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. *Tiros...*, p. 275

¹⁷⁷ *Ibidem*, pp. 282–283.

¹⁷⁸ KATZ, Alejandro. *Op. cit.* p. 10.

‘inmediatamente’, tal como los concibe y recibe¹⁷⁹. Nos da la impresión de que su obra ensayística completa se revelara como un gran libro de aforismos largos¹⁸⁰.

Con esta presentación improvisada a coro, y con todo lo dicho hasta ahora, creemos sea suficiente para trazar un esbozo aproximado a la vez que acertado de Cuesta: un retrato impresionista de pincelada suelta, ambiguo, abierto y escurridizo. A la hora de espigar los escritos que hemos manejado sobre este autor para ofrecer la anterior selección, ha sido realmente difícil preferir sólo unos pocos comentarios sobre todos los demás, pues todos en definitiva guardan en el fondo el interés seductor de saber que se enfrentaron a un perfil tan huidizo. Ni su poesía hermética, arquitectónica y a veces intransitable, ni su ensayística arrolladora, tan aguda, incisiva y minuciosa como desordenada, pasional, reiterativa y extravagante por momentos, como finalmente su biografía, que no resiste la perspectiva del mito y se deja envolver sin dificultad entre la bruma del malditismo de leyenda, permiten definiciones integrales del hombre más precisas ni contornos genéricos de la obra mejor manejables.

A pesar de esto, de la imposibilidad de encuadrar con el cliché de una taxonomía simplificadora su obra y su persona(je) y de hacerlo sucumbir a la identidad-caja que solicitan los libros de historia de la literatura, desde luego que no queremos llegar a los extremos de Katz, que depura a Cuesta hasta hacerlo un humo inaprensible, sublimado a

¹⁷⁹ Difícilmente se puede encontrar mejor introducción al vívido y fragmentario estilo cuestiano que la reflexión de Adorno sobre la forma del ensayo, bisturí intelectual deconstructivo, "irritante y peligroso", preferido del secularizado pensamiento moderno y exclusivo en el quehacer "metódicamente ametódico" del mexicano: "el ensayo tiene que pagar su afinidad con la abierta experiencia espiritual al precio de la falta de seguridad temida como la muerte por la norma del pensamiento establecido» (24). «Es inherente a la forma del ensayo su propia relativización: el ensayo tiene que estructurarse como si pudiera suspenderse en cualquier momento". ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1962, p. 23 y p. 27.

¹⁸⁰ Como veremos más adelante, la tradición clásica europea y, más aun, la francesa es el venero de su pensamiento estético. Podríamos establecer una conexión más con esta última a través de Tzvetan Todorov y su comentario sobre los moralistas franceses y La Rochefoucauld, igualmente asistemáticos y aparentemente caóticos. La tarea de sondear intención y coherencia que el teórico búlgaro nos propone frente a la lúcida y contradictoria obra de estos aforistas es equiparable a la lectura crítica de Cuesta que aquí pretendemos: "Si por 'sistema' aludimos a una concatenación rigurosa de premisas y de conclusiones, como podríamos encontrar en un manual, los moralistas franceses, no son demasiado sistemáticos. Pero si entendemos por ello que su obra posee una intención que hay que reconocer y describir para entender bien el sentido de cada frase concreta, entonces, sí, todos ellos, son fruto del pensamiento sistemático, lo que no les impide ser complejos y estar llenos de matices, prestar atención a las contradicciones del mundo que intentan interpretar y poner de manifiesto sus propias tensiones internas (...) eso no impide que su obra en general nos ponga en contacto con un pensamiento coherente y poderoso". TODOROV, Tzvetan. *Vivir solos juntos*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2011, pp. 67–68.

mera intención, a un mero alarde hiperintelectualizado sin propósito, a un espíritu que ironiza desde la conciencia desencantada del vacío, símbolo de una actitud sin rasgos de humanidad, de la que lo único que pareciera quedar de real y tangible sea la escena tétrica de su suicidio. Sin duda que en Cuesta hay ideas, claras y firmes, repetidas hasta la saciedad, muchas de ellas, es cierto, en negativo, pero algunas, las más interesantes, como afirmación convencida, sobre todo las que se refieren al origen europeo y francés de la tradición cultural mexicana y a la absoluta independencia del arte respecto de tributos y rentas ideológicas y sentimentales. En Cuesta nos debemos quedar con actitud y contenido: con su extraordinaria inteligencia y su honesto e incansable talante crítico y con sus interesantes ideas políticas y estéticas.

No por eso dejar de ser cierta, repetimos, la enorme dificultad que hay en acotar en conceptos estancos, con pretensiones de fijar las claves de un probable ideario sistemático o estructurado, a un autor que murió joven, que no dejó escrita obra larga alguna, que presenta verdaderas dificultades en la comprensión y no pocas contradicciones en sus ideas, y que hace gala de un procedimiento crítico y deconstructivo cuya presencia supera de largo en cantidad a sus aportaciones. De ahí que tantas veces el resumen de su pensamiento (de sus pensamientos) destaque con preferencia la magnitud de su inteligencia y la puesta al servicio de ésta, como causa primera, a favor de un rigor crítico honesto e insobornable. Para algunos la más singular aportación de Cuesta se trataría entonces de una cuestión de formas, de actitud, un inconformismo cultural, un escepticismo a priori, un criticismo no como fórmula de pensamiento, sino como contenido único del pensamiento, una duda, en definitiva, que deja de ser sólo metódica para convertirse en el medio del mecanismo y en su propio fin. Es el caso, como apuntábamos, por ejemplo de Katz, que si bien desde la apertura de su libro intenta advertir sobre la simplificación y el inmovilismo que supone la leyenda, acaba precisamente contribuyendo a ella pues interpreta la obra cuestiana desde la retrospectiva condicionante del suicidio, haciendo de éste el punto final de una trayectoria de la negación que no podría sino desembocar necesariamente en la autoaniquilación: “no se trata de reconstruir la historia de una patología, sino de presenciar los momentos sucesivos de una tragedia”¹⁸¹. Este autor se suma así a una pequeña pero obstinada

¹⁸¹ KATZ, Alejandro. Op. cit., p. 112.

tradición de comentaristas de Cuesta que, desde poco después de su muerte, se empeñaron ya en convertir los rasgos más espectaculares y sensacionalistas de su vida y muerte en los pivotes interpretativos en torno a los cuales configurar una lectura de Cuesta que se alejaba de una atención esclarecida a los textos en favor de un panegírico entre patético y trágico que pretendía encontrar en su locura y suicidio las claves a partir de las cuales leer su poesía y su prosa. Poco después de su muerte Luis Cardoza y Aragón, amigo cercano, escribe un texto en homenaje póstumo que es casi un manual del poeta maldito, en el que la auto mutilación y el suicidio engranan a la perfección con la lógica fatalista que explicaría y daría coherencia a la vida y obra de un auténtico poeta mártir, un héroe, ángel o demonio, que, incapaz de soportar la asfixia del cotidiano acaba entregándose a la plenitud a través del suicidio, el último y más sublime acto poético que corona y da sentido a su atormentada e insatisfecha existencia:

Fuera de su activa realidad misteriosa, la vida pierde su razón y su posibilidad misma de vida como existencia. Esta condición heroica se alimenta con la propia vida. El suicidio es su atmósfera natural, su medio exacto. Monstruoso es el ángel y el arcángel. Monstruoso es el demonio. Y monstruoso es dios. La llama vive como toda llama: de destruirse. La vida arde en la poesía y la poesía en la vida¹⁸².

Por su parte, la figura sublimada y casi etérea que nos presenta Katz se eleva sobre la época, las coordenadas históricas y los conceptos vigentes en su entorno, para aparecer como una persistente metamorfosis, cuya única y posible razón de ser, más bien de existir, fuera la oposición, la réplica, el desprendimiento, un *estar siendo* cada vez menos, hasta finalmente ya no ser nada. Las opciones entre los extremos de reducir a este autor (a cualquiera) a las claves totalizadoras del contexto y la necesidad histórica o de un ideario orgánico y estable o bien hacerlo desvanecer en la intemporalidad del héroe trágico, elude los desafiantes problemas de una obra múltiple y compleja. Resistirse es difícil: una inteligencia que tira a la leyenda, una biografía y muerte que tira al mito y, por si fuera poco, un pensamiento exigente, abrupto y cuya coherencia está lejos de la simple vista. Más fácil pues, y más atractiva es la fabricación *ad hoc* y *ex novo*:

¹⁸²CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. *Apolo y Coatlicue*, Guatemala, Universidad de San Carlos de Guatemala, 2002, pp. 164-165.

Yo no creo que haya que *aclarar*, ni que nuestra tarea sea echar “nueva luz”. Dejemos el trabajo de la iluminación a otros. Por nuestra parte reconozcamos que *siempre* hay construcción: no nos acercamos a Cuesta: *construimos un Cuesta*. Éste es el nuestro, no hay por qué compartirlo. Es tan válido como cualquier otro, si está bien construido. Y, por lo demás, cuál Cuesta, ¿cuál es el verdadero Cuesta? ¿Quién nos va a decir *su* verdad? Como si hubiese *una* verdad¹⁸³.

El reconocimiento desprejuiciado acerca de la construcción personal de *su* propio Cuesta, da cuenta exacta del manejo que la crítica y la historiografía pueden llevar a cabo a partir de personajes históricos canonizados, o canonizables, mediante una instrumentalización de su figura a favor del discurso, la tendencia o el capricho propios. Katz utiliza aquí al personaje difuminado del Cuesta que nos presenta, como portavoz de excepción de sus inclinaciones por la interpretación psicoanalítica, el sofisma y el escepticismo intelectual de corte posmodernista. Sin ser, de hecho, epistemológicamente evitable este procedimiento –pues *también* creemos que el pensamiento se construye, no se descubre–, desde luego que el rigor del trabajo intelectual exigiría la conciencia de estos riesgos del oficio y un mínimo de esfuerzo por huir de tales usuras y asignar a cada uno el valor de su propio pensamiento y de su originalidad. Y especialmente, cuando, por encontrar alguna repuesta a esa pregunta retórica sobre quién nos iría a decir *su* verdad, es ni más ni menos el propio Cuesta quien con persistencia y pertinacia nos *aclara* taxativamente *la* verdad de algunas de sus irrenunciables ideas o convicciones sobre el nacionalismo y estética nacional. Frente a esa visión despersonalizada, solitaria e inconcreta que otorga a Cuesta los “únicos” atributos de la disensión, la crítica y la extraordinaria inteligencia negacionista, a buen seguro que él mismo, a la sazón de una estimulante y “aclimatada” discusión, contraatacaría con vehemencia *contando* los argumentos muy positivos de sus muy positivas convicciones, como dice Paz haberlo oído *contar* su influyente y peculiar ensayo sobre el clasicismo mexicano:

Una noche de marzo o abril de 1935, en un bar de la calle Madero, tuve la rara fortuna de oírlo *contar*, como si fuese una novela o una película de episodios, uno de sus ensayos más penetrantes: *El clasicismo mexicano*. Sus oyentes éramos una muchacha amiga suya y yo. Ella abrió apenas la boca durante toda la noche, de modo que a mí me tocó arriesgar algunas tímidas preguntas

¹⁸³ KATZ, Alejandro. Op. cit., p. 94.

y unas pocas, débiles objeciones. Fue muy de Jorge Cuesta esto de exponer a su amante y a un jovencuelo, al filo de la media noche, entre un dry martini y otro, una ardua teoría estética¹⁸⁴.

Dice Katz que el “pensamiento positivo es por esencia pensamiento de lo verdadero, (...) por consiguiente intolerable para Cuesta”¹⁸⁵; creemos que esta excesiva y precipitada interpretación en negativo¹⁸⁶ de un pensamiento deslegitima las ideas defendidas por el pensador comentado, que quizá el comentarista no comparta y que, en vez de empeñarse y comprometerse en rebatirlas, prefiere exonerar a su autor del derecho legítimo de poseerlas. Esta negatividad elimina precisamente la enriquecedora fertilidad de las contradicciones, del pensamiento complejo que no aspira a soluciones dogmáticas, sino a la aplicación de estrategias adaptativas en el contexto inmediato. La obra de Cuesta, ya lo dijimos, está atravesada por un par o tres de *ideas* insistentes con las cuales las circunstancias del momento histórico, las ideas de sus propios compañeros y todas aquellas otras que podríamos filtrar de entre sus múltiples y heterogéneos ensayos establecen una fértil relación dialéctica, que es precisamente el combustible constante del *perpetuum mobile* que es la productiva maquinaria pensante de Cuesta.

Si no hay ideas, si no hay reflexión, no hay pues la nutricia posibilidad del choque dialéctico de las contradicciones, que son el germen gnoseológico para la construcción del pensamiento¹⁸⁷; Cuesta, pues, en las manos del postmodernismo de Katz deja de pensar, casi de ser, se evade, se sutaliza y, en fin, resulta imposible y hasta ridículo seguirlo en sus reflexiones, que en definitiva, no las tiene:

¹⁸⁴ PAZ, Octavio. “Tránsito y permanencia”, en *Vuelta*, 201, 1993, p. 9.

¹⁸⁵ KATZ, Alejandro. Op. cit., p. 69.

¹⁸⁶ Sigue Katz insistiendo en que “reactivos, negadores los escritos cuestianos en tanto parten de otros discursos (...). La negatividad es indudablemente uno de los atributos de la crítica y es uno de sus signos primordiales: no hay, para el pensamiento crítico, positividad posible, si ésta supone, como lo hace con frecuencia un fin utópico que le dé su forma”. KATZ, Alejandro. Op. cit., pp. 68–69.

¹⁸⁷ Una amena y estimulante lectura introductoria a la magna y prolífica obra del pensador francés Edgar Morin es su autobiografía *Mis Demonios*: “Como no tenía cultura-verdad, que me ordenara rechazar automáticamente cualquier idea incompatible con las suyas, la cultura que me formo a través de mis lecturas se alimenta de mis contradicciones y las alimenta, y su enfrentamiento se convierte en el motor de mi cultura”. MORIN, Edgar. *Mis demonios*, Barcelona, Kairós, 1995, p. 54.

No hay pues en esta obra ninguna coherencia y es justamente la falta absoluta de unidad que le confiere una única coherencia posible. Ciertamente, la dispersión de este discurso pone en duda de manera drástica la unidad de un sujeto que se querría fundador original de su habla¹⁸⁸.

Cuesta practicó una relación con el discurso, cuidándose muy bien de continuar la huella de un pensamiento: es posible seguir a Paz en sus ideas, no es posible seguir a Cuesta. Es inimaginable una reflexión *cuestiana*, si con esto quiere designarse un *logos*, no un vínculo con el *logos*¹⁸⁹.

La manera en que el discurso de Cuesta funciona: su régimen es el de la sofística, su modo es el agonista. En consecuencia es un discurso regido por la *doxa*, por la opinión, no por la *episteme*¹⁹⁰.

Entre sus ensayos podemos encontrar afirmaciones que nada tienen de *doxa* o de opinión, se trata a todas luces de convicciones firmes respecto de la universalidad de la literatura mexicana, tesis contundentes sobre su ascendencia indudablemente europea, francesa y española, y, lo que es más, Cuesta para conseguir *coherencia* y organicidad en estas pocas pero reiteradas reflexiones a lo largo de todos sus escritos, se vale de estrategias que ‘interpretan’ la tradición de la que parte (Salvador Díaz Mirón, Ramón López Velarde en su país, o autores de la tradición occidental tan distintos entre sí como Baudelaire, Valéry y Poe) para adecuarla a su interés. Como veremos, las reflexiones de Cuesta, y no sólo en lo estético-literario, hilvanan una tesis mantenida -una promesa de completitud, un vislumbre de totalidad¹⁹¹- a lo largo de una obra que, obviamente por desplegarse en el formato corto de prensa es dispersa y ambigua, pero que asimismo contiene ciertas convicciones -a pesar de que otros hayan querido ver lo contrario- defendidas por su artífice con pundonor, compromiso y brillantez y que, como el mismo Paz reconocía, fueron novedosas, influyentes y una indudable aportación al pensamiento moderno mexicano.

¹⁸⁸ KATZ, Alejandro. Op. cit., p. 40.

¹⁸⁹ *Ibidem*, pp. 71–72.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 96.

¹⁹¹ “El ensayo tiene que conseguir que la totalidad brille por un momento en un rasgo parcial escogido o alcanzado, pero sin afirmar que la totalidad misma está presente”. ADORNO, Theodor. Op. cit., p. 28.

3. De y sobre Cuesta: un escrutinio bibliográfico

Sólo tres publicaciones vieron la luz como textos independientes durante la vida de Jorge Cuesta; todo el resto de su producción, como sabemos, apareció en forma dispersa en diversos diarios y revistas de la Ciudad de México, con excepción también de aquellos manuscritos y papeles personales que sólo se conocieron gracias a algunas de las recopilaciones posteriores de su obra. Cuesta firmó el prólogo de la célebre y polémica *Antología de la poesía mexicana moderna* que se publicó bajo el mismo sello de la revista *Contemporáneos* en 1928. Los pequeños textos introductorios a cada uno de los poetas antologizados quedaron sin firma, lo cual dio lugar a numerosos rumores y especulaciones que investigaciones y hallazgos posteriores han acallado. Hoy día se sabe que de estas presentaciones se encargaron Xavier Villaurrutia, Jaime Torres Bodet y Enrique González Rojo. La *Antología* ha tenido hasta cinco reediciones, la última de 1998 en el Fondo de Cultura Económica a cargo de Guillermo Sheridan, con un valioso prólogo del mismo y un apéndice que incluye textos relacionados con las reacciones que suscitó la aparición del libro¹⁹². En 1934 Cuesta publicaría de su propio bolsillo los dos panfletos políticos *El plan contra Calles* y *Crítica de la reforma del artículo tercero*.

El primer intento de recopilación de algunos de sus poemas lo llevó a cabo Alí Chumacero en 1942, con prólogo de este mismo poeta, quien los publicó en la revista *Tierra Nueva*¹⁹³. Ya en esta primeriza compilación, hecha poco después de la muerte de Cuesta, va a parecer uno de los tópicos que se irán repitiendo permanentemente sobre su poesía, sobre su obra en general y sobre su propia persona: la presencia dominadora de una inteligencia avasalladora y su primacía incontestable sobre el sentimiento y la emoción, hasta el punto de consentir apenas una poesía donde el intelecto barría cualquier posibilidad de lirismo:

La inteligencia es, pues, en este caso, la negadora más ciega de todas las formas lógicas. Cuesta se embriagaba en ella, negando toda posibilidad a la poesía sola, porque su vida no era del

¹⁹²*Antología de la poesía mexicana moderna*, edición de Guillermo Sheridan con prólogo de Jorge Cuesta, México, FCE, 1998.

¹⁹³Para la redacción de este apartado se ha seguido en parte la revisión editorial realizada por Adolfo Castañón en el tercer y cuarto incisos del epílogo al tercer tomo de las *Obras reunidas*. CASTAÑÓN, Adolfo. "Epílogo: aristas de Jorge Cuesta", en *OR III*, pp. 257-268.

todo diferente de lo que sobre el papel estampaba; y su poesía, más que en belleza, prefería hundirse en una pura contradicción lógica, en contra del mundo y de la poesía misma, nutrida y devorada por la inteligencia que es lo único que perdura de la palabra escrita, no obstante de nacer de la carne estéril del poeta¹⁹⁴.

En 1958 la editorial Estaciones acometió una segunda edición de poesía de Cuesta, esta vez con notas introductorias de sus amigos y escritores cercanos al grupo de los Contemporáneos Elías Nandino y Rubén Salazar Mallén. Junto con las serie de acusaciones vejatorias y denigrantes contra él y su familia que se contenían en la novela *La Única*, de su ex esposa Lupe Marín, publicada en 1938, seguramente, como ya hemos insinuado, hayan sido los textos que sus propios amigos escribieron como homenaje o recordatorio a lo largo de los años que siguieron a su muerte, los que más hayan contribuido a forjar la imagen casi mítica de un Cuesta de leyenda, a medio camino entre la historia y el mito, dotado de capacidades excepcionales, rozando casi lo milagroso, rodeado de una aureola de santidad demoníaca, si se nos permite, que se fue consolidando en décadas posteriores y que tan flaco favor hiciera a la valoración seria y rigurosa de su obra escrita¹⁹⁵. El propio Nandino, que lo atendió personalmente como médico en diversas ocasiones, dice de Cuesta

En él se adivinaba la encarnación de algún trágico personaje de Dostoievski. No era criatura humana ni inhumana; más bien un rencor pensante que pisoteaba a sabiendas la vida (...). Estaba hecho de dos mitades disímbolas; una de hombre semivendado, otra, de auténtico demonio que escudriñaba todo, que veía todo, que lo sabía todo¹⁹⁶.

Y más adelante:

Creaba fuera de sí una aureola de fuerza angelical, satánica, sorpresiva, atrayente, que hacía pensar que se estaba junto a un ser superior donde se daban cita la inteligencia y la intuición, la magia y el microscopio (...). Se podía creer que era un hombre como todos, pero lo que dimanaba

¹⁹⁴CHUMACERO, Alí. “Jorge Cuesta o la traición de la inteligencia”, en CUESTA, Jorge. *Poemas, ensayos, ...*p. 199.

¹⁹⁵ En este mismo sentido dice Israel Ramírez que “una de las causas que han propiciado la leyenda de Jorge Cuesta es, paradójicamente, fruto de los prólogos a la edición de su poesía por el sello de Estaciones en 1958”. RAMÍREZ, Israel. “Jorge Cuesta: persona real y persona figurada. Algunas consideraciones biográficas”, en *Literatura mexicana*, vol. 14, n° 2, 2003, p. 121.

¹⁹⁶NANDINO, Elías. “Retrato de Jorge Cuesta”, en CUESTA, Jorge. *Poesía*, con notas introductorias de Elías Nandino y Rubén Salazar Mallén, México, Estaciones, 1958, p. 8.

de él parecía diferente. Parecía hecho de ánimas de varios difuntos: Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, quizá también Nietzsche, Voltaire y Martín Lutero. Era como una de esas nubes que al cruzar el cielo nos hacen pensar en su parecido con un ángel, con un demonio o con una jirafa¹⁹⁷.

La tarea, ardua y pionera, de rastrear en bibliotecas, archivos y manuscritos toda la obra en prosa y verso escrita por Cuesta la llevaron a cabo Luis Mario Schneider y Miguel Capistrán, que en 1964 dieron a la imprenta el primer acercamiento a unas obras completas, con el título general de *Jorge Cuesta. Poemas y ensayos*, en cuatro tomos, bajo el sello de la editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México¹⁹⁸. Siempre que se pudo los textos se ordenaron cronológicamente y la obra en conjunto se organizó en tres secciones; por una parte la “Poesía”, y por otra los ensayos, divididos en “Ensayos literarios”, que incluyen los textos sobre literatura, crítica, filosofía y sociología de la literatura, y “Ensayos políticos”, que comprende los relacionados con política y sociología. La edición contaba con una nota preliminar a cargo de los compiladores y con un prólogo escrito por Luis Mario Sachneider, en el que por primera vez se hace una revisión valorativa de toda la obra de Cuesta y un primer intento de biografía, que en variados aspectos ha sido corregida y ampliada posteriormente. Esta edición adolecía de numerosos errores de transcripción y de alteraciones en los títulos de algunos artículos, además de ciertas componendas que los editores se tomaron la libertad de hacer con textos que en su origen aparecieron de forma independiente. De todos modos, a pesar de sus deficiencias, esta edición, y su reimpresión en 1978, ha sido la única fuente más o menos exhaustiva de la obra de Cuesta con la que durante muchos años han contado los investigadores, hasta la aparición de su reedición en 1994.

En 1977 apareció, también en edición de la UNAM, un pequeño opúsculo en el que Adolfo Castañón antologizaba algunos de los poemas de Cuesta, precedidos por una presentación. El tópico de su inteligencia abstracta en desmedro de una poesía vitalista y anclada en la realidad histórica sigue funcionando como pauta interpretativa:

El gesto profético, la palabra como revelación y revolución, el poeta y el poema como campos de batalla de la Historia son ajenos a este proyecto literario. No será difícil apreciar que, si a

¹⁹⁷ *Ibíd.*, pp. 11-12.

¹⁹⁸ CUESTA, Jorge. *Poemas y ensayos. I. Poemas*, prólogo de Luis Mario Schneider, recopilación y notas de Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, México, UNAM, 1964.

algo, esta poesía aspira a ser indagación de y en la inteligencia, canto y música, reveladora y fluida constelación de nuestros ritmos interiores¹⁹⁹.

Cuatro años después la edición de las obras completas del 64 recibía un quinto volumen titulado *Poemas, Ensayos y Testimonios*, a cargo de Luis Mario Schneider²⁰⁰, que estaba compuesto por siete poemas inéditos hasta la fecha, textos misceláneos y algunos documentos personales, entre los que se incluía por primera vez un epistolario. El volumen se completaba con una amplia e interesante antología de textos críticos que daban cuenta de la acogida de la obra de Cuesta, alguna entrevista y testimonios de amigos y personas cercanas a Cuesta, como su propia hermana, Villaurrutia, Owen o Cardoza y Aragón.

De 1985 es la antología preparada por Carlos Monsiváis para la editorial Terra nova, precedida con un estudio introductorio. El comentario de Monsiváis es laudatorio y por primera vez crítico de sus ideas, más allá de continuar el mismo itinerario valorativo de su poesía: “Si la de Cuesta (creo) no es poesía comparable a la de Gorostiza, Villaurrutia, Owen, Novo y Ortiz de Montellano, es porque no obstante la sabiduría literaria y el dominio técnico, el rigor se torna rigidez y la falta de concesiones suele tornarse hostilidad al lector”²⁰¹. Monsiváis, además de ver cierto reaccionarismo en sus opiniones, que ha tratado de ser repetidamente desleído, quizá inmerecidamente, en lecturas posteriores, apunta otro punto débil en las teorías cuestianas, su aquiescencia ante el colonialismo cultural:

Lo más extremo del pensamiento de Cuesta es su postura ante la tradición. En sus numerosos apuntes sobre el tema, Cuesta va al límite, reconoce y se enorgullece del colonialismo cultural (...). Es aquí donde Cuesta acierta y se equivoca categóricamente, donde su pasión cultural es lucidez y sumisión colonial²⁰².

¹⁹⁹CASTAÑÓN, Adolfo. “Jorge Cuesta. Presentación”, en CUESTA, Jorge. *Poemas y ensayos...*, p. 270.

²⁰⁰CUESTA, Jorge. *Poemas, ensayos y testimonios. Tomo V*, edición y recopilación de Luis Mario Schneider, México, UNAM, 1981.

²⁰¹ MONSIVÁIS, Carlos. *Jorge Cuesta*, México, Terra nova, 1985, p. 16.

²⁰² *Ibidem*, pp. 23-24.

En 1987 aparece la edición de los sonetos de Cuesta realizada por Cristina Múgica, con un retrato escrito y un estudio preliminar de la misma autora, e incluso una carta astrológica natal levantada por María Eugenia Peláz Cuesta. Cristina Múgica ve en los sonetos de Cuesta una errancia del ser sin sujeción a metafísica alguna que sustente significación posible, una indecisión infijable entre gozo y avidez que carece de sustrato esencial donde dotar de sentido al tiempo en su destrucción implacable del instante, único asidero efímero y marchitable de una sed de absoluto racionalizada e intelectual:

Las palabras que prefiere Cuesta, en principio, si se quiere “universales”, se ven arrastradas por una dinámica que las convierte en “personas dramáticas”. Adquieren, entonces, una vida ya no sujeta a una significación, sino a una incesante metamorfosis en virtud de la enfermedad del pensar²⁰³.

Tres años más tarde la UNAM nuevamente publica los *Ensayos políticos* de Cuesta, con una interesante introducción de Augusto Isla. Esta pretende ser un juicio crítico y analítico alejado del tono celebrador y propagandístico del que normalmente adolecen los comentarios sobre el pensamiento y obra cuestianos: “tampoco comparto el mito de una lucidez sin matices. No creo que Cuesta pueda pervivir en el seno de ese falso prestigio”²⁰⁴. El prefacio se abre con la ineludible cuestión acerca del porqué del salto a la palestra política de un autor que hasta entonces se había mostrado solo interesado en cuestiones literarias y estéticas. Olvidando la incuestionable importancia que tuvo el proceso a su revista *Examen*, Augusto Isla avizora una respuesta que parte tanto de la madurez personal como del contexto histórico:

Quiero comprenderlo por la madurez personal ganada, pero también por los acontecimientos que la impelen. El fascismo que se consolida, el estalinismo que avasalla la Rusia revolucionaria, los primeros conqueteos de la izquierda mexicana con la educación socialista coinciden acaso con la afirmación de su individualidad (...) y con la reacción de su conciencia²⁰⁵.

²⁰³ MÚGICA, Cristina. "Estudio preliminar" en CUESTA, Jorge. *Sonetos*, México, UNAM, 1997, p. 43.

²⁰⁴ ISLA, Augusto. "Introducción" en CUESTA, Jorge. *Ensayos políticos*, con una introducción de Augusto Isla, México, UNAM, 1990, p. 30.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 10.

Más adelante Augusto Isla se atreve a dar una valoración general del pensamiento político de Cuesta que, creemos, obvia algunas otras razones importantes, como su particular y personal guerra contra el secretario Bassols, su exacerbado y furibundo antimarxismo, la defensa del liberalismo que Cuesta encontraba en la Constitución de 1917 o incluso su aristocratismo político y el elitismo que delatan sus escritos en defensa del general Calles: “Lo que repudia es un irracionalismo que invade el ámbito político. Percibo en su preocupación por el avance amenazador de las corrientes irracionistas el tema central de su discurso político”²⁰⁶.

Dentro del mismo proyecto editorial que sacó a la luz los *Ensayos políticos*, aparecen en 1991 los *Ensayos críticos*, con una introducción de María Stoopan, que prácticamente corresponden a los “Ensayos literarios” de la edición del 64 más los que aparecieron en el tomo V del 81. Después de hacer un certero repaso por las nociones estéticas principales del pensamiento cuestiano, Stoopan resume sugiriendo que la idea reguladora de su estética, negadora, por una parte, desde luego, de los particularismos sentimentales e históricos relacionados con lo que para Cuesta significa el romanticismo, pero también, por otra, reluctante de un énfasis particularizado en la forma, lo que él llama preciosismo, es el

ideal universal de la belleza clásica, que Cuesta persiguió. Inalcanzable, como todo ideal arraigado en el deseo, se convierte en un mito subyugante e indeclinable, así como peligroso, sustentado en el desfiladero del “cultivo del vértigo” y del “enardecimiento de la pasión”, la cual, no obstante, requiere ser templada por la razón²⁰⁷.

El mismo año de 1991 apareció en la “selección de los narradores, poetas y ensayistas que han forjado la literatura mexicana del presente siglo”, conocida como *Lecturas Mexicanas*, del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el volumen *Poesía y Crítica*, nuevamente preparado por Luis Mario Schneider, que recogía toda la poesía conocida hasta el momento y una selección de sus ensayos dividida por temas: arte, educación y política y literarios. Schneider, en un corto texto de presentación del

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 14.

²⁰⁷ CUESTA, Jorge. *Ensayos críticos*, edición e introducción de María Stoopan, México, UNAM, 1991, p. 62.

volumen, afirmaba, en tono altamente adulatorio, la total vigencia de Cuesta como pensador e intelectual moderno y actual:

Afirmo sin ninguna duda: en México no hubo intelectual de la década de los treinta a los cuarenta más preocupado y más problematizado por México –el México objetivo y el subyacente– que el cordobés Jorge Cuesta. Todavía esto es poco. El criterio, la manera de plantear, de interrogar, de padecer las cuestiones, el no entreguismo a las circunstancias, es decir, no dejarse arrebatar por el espejismo del presente histórico; la lógica de la exposición y, especialmente, la honradez de transitar contra la corriente conformista de decir lo que se piensa, comunicar su pensamiento en voz alta, hizo de Cuesta (y lo es aún) un pesador vigente, un pensador maestro²⁰⁸.

Como ya hemos apuntado antes, en 1994 apareció una nueva edición de la obra de nuestro autor, con el título *Jorge Cuesta. Obras*, agrupada en dos volúmenes, esta vez bajo el sello editorial de Ediciones del Equilibrista²⁰⁹. Los responsables fueron de nuevo Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, a los que se sumaban Jesús R. Martínez Malo y Víctor Peláez Cuesta, sobrino del poeta. El trabajo se dividió en tres secciones: “Trabajos literarios”, que incluía poesía, trabajos misceláneos y sus traducciones de poesía; “Pensamiento crítico”, con toda su prosa ensayística, ordenada cronológicamente y esta vez sin subdivisión temática; y una tercera que recogía el “Epistolario”. Aunque la edición en su totalidad incluía algunos textos no publicados hasta el momento y se corregían algunas erratas, la recopilación respondía casi en su totalidad a la de 1964, arrastrando las mismas deficiencias de aquella. Como era lógico, esta nueva edición se convirtió en adelante en la principal referencia y herramienta de trabajo para los estudiosos de Jorge Cuesta.

En 2003, centenario de su nacimiento, apareció la primera entrega del ambicioso proyecto de edición de las obras completas de Jorge Cuesta por el Fondo de Cultura Económica, con pretensión de exhaustividad y completitud, llevado a cabo, en esta ocasión, por Jesús R. Martínez Malo y Víctor Peláez Cuesta, con la colaboración de Francisco Segovia. Se trata de una edición de lujo con volúmenes de gran tamaño, poco manejables a decir verdad, formato enciclopedia, con pastas duras y sobrecubiertas. Este

²⁰⁸SCHNEIDER, Luis Mario. "Presentación", en CUESTA, Jorge. *Poesía y crítica*, México, CONACULTA, 1991, p. 17.

²⁰⁹ CUESTA, Jorge. *Obras I y II*, edición de Miguel Capistrán, Luis Mario Schneider, Jesús R. Martínez Malo y Víctor Peláez Cuesta, México, Ediciones del Equilibrista, 1994.

primer tomo de estas *Obras reunidas* está dedicado a la poesía, incluyendo las traducciones, y viene prologado por Francisco Segovia con extractos de su libro dedicado a Jorge Cuesta *La cicatriz en el espejo*²¹⁰. El segundo tomo salió a la luz en 2004 con el título de *Ensayos y prosas varias*, y recoge toda la literatura crítica y ensayística de Cuesta, ordenada cronológicamente sin subdivisión por temas. El prólogo a este segundo tomo es el texto de Christopher Domínguez Michael “La crítica del demonio”, ya aparecido en la revista *Vuelta* y en su libro *Tiros en el concierto*²¹¹. Por último, el tercer tomo, de 2007, comprende *Primeros escritos. Miscelánea. Iconografía. Epistolario*, e incluye, como aportaciones novedosas y útiles para el investigador, una cronología biográfica y bibliográfica bastante completa, una bibliografía y hemerografía de todos los escritos de Cuesta y una amplísima bibliografía y hemerografía sobre Jorge Cuesta con más de quinientas entradas²¹². El tomo cuenta con dos prólogos, a cargo de Víctor Peláez Cuesta y Jesús R. Martínez Malo y un epílogo a cargo de Adolfo Castañón, en parte ya publicado en la revista de psicoanálisis *me cayó el veinte*.

La última aportación editorial a la obra de Cuesta la conforma un pequeño volumen aparecido en la serie los “Cien de México” de CONACULTA en el año de 2014. Se titula *Ensayos escogidos* y se compone de una selección de la prosa ensayística cuestiana dividida por temas: literatura, arte, universidad y actualidad política²¹³. Se trata, entendemos, de un intento de poner a disposición del lector medio una introducción a la obra cuestiana, obviando su difícil poesía y escogiendo aquellos textos con mayor actualidad y pertinencia. Si bien se trata de una elogiada pretensión, el proyecto se ve entorpecido por la ausencia de prólogo o estudio previo explicativo que contextualice a obra y autor y pueda hacer más digeribles sus evidentes dificultades.

²¹⁰CUESTA, Jorge. *Obras reunidas I. Poesía y traducciones de Éluard, Mallarmé, Spender y Donne*, edición de Jesús R. Martínez Malo y Víctor Peláez Cuesta, prólogo de Francisco Segovia, México, FCE, 2003.

²¹¹CUESTA, Jorge. *Obras reunidas II. Ensayos y prosas varias*, edición de Jesús R. Martínez Malo y Víctor Peláez Cuesta, prólogo de Christopher Domínguez Michael, México, FCE, 2004.

²¹²CUESTA, Jorge. *Obras reunidas III. Primeros escritos. Miscelánea. Iconografía. Epistolario*, edición de Jesús R. Martínez Malo y Víctor Peláez Cuesta, epílogo de Adolfo Castañón, México, FCE, 2007.

²¹³ CUESTA, Jorge. *Ensayos escogidos*, México, CONACULTA, 2014.

Decíamos arriba que la vasta bibliografía y hemerografía consignada en el último volumen de las *Obras reunidas* de Jorge Cuesta comprende alrededor de quinientas entradas de textos que de alguna forma están relacionados con él. Un repaso a fondo, por tanto, de toda la literatura generada en torno a la vida y obra de Cuesta se antoja inabordable, especialmente por el gran número de artículos dispersos por suplementos y revistas de difícil rastreo, y cuya contabilidad exhaustiva muy probablemente ensancharía aún más el conteo registrado en las *Obras reunidas*. De ser una figura marginal, de prosa difícil y poesía casi inaccesible, solo del interés de algunos estudiosos que gustan de las rarezas y dificultades, nuestro autor se ha convertido en una figura, sino popular para el gran público, al menos sí popular, nos atreveríamos a decir, en un sentido restringido, es decir, popular entre los críticos y estudiosos de la literatura moderna mexicana. No hay, es posible afirmar, crítico dedicado a la literatura mexicana del siglo XX, que no se haya visto tentado de ensayar su particular aproximación interpretativa a alguna de las múltiples caras de la obra cuestiana, o haya aventurado entrecruzamientos posibles o incluso extravagantes entre su arduo y polémico pensamiento y su atormentada y trágica vida privada. Ya desde los primeros recordatorios y panegíricos póstumos llevados a cabo por sus amigos y compañeros de grupo se puede observar una cierta tendencia a privilegiar dos mitos, o a mitificar dos hechos de la vida de Cuesta, su extrema inteligencia y su propio suicidio, que han acabado convirtiéndose, en ocasiones, en la lente explicativa a partir de la cual leerse una obra crítica y poética que de este modo quedaba desafortunadamente exenta de una aproximación crítica seria y rigurosa. La exasperada lucidez cuestiana ha restañado cauces críticos que fueran capaces de ver las contradicciones y fugas de su pensamiento, las fallas e inconsistencias de sus ideas, tan humanas como enriquecedoras de todo ser pensante, y tan presentes en Cuesta como en cualquier otro pensador -e incluso más en nuestro autor dado el radicalismo y arbitrariedad de algunas de sus afirmaciones- privilegiando por el contrario una lectura mitificadora de su persona que posicionaba su pensamiento a la altura del tótem intocable. Todavía en el epílogo del tercer tomo de las últimas obras completas aparecido en 2007 Adolfo Castañón afirmaba que la figura de Cuesta aparece “como un milagro, casi como un modelo de levedad y gracia sobrenatural, sino transnatural. Jorge Cuesta no es un disidente sino un mutante”²¹⁴. Por otro lado, las condiciones convulsas entre las que

²¹⁴OR, III, p. 262.

se desarrollaron sus últimos años de locura, la leyenda negra tejida en torno a su persona y especialmente su suicidio han servido para alimentar lecturas impresionistas de su vida que han privilegiado como pauta interpretativa los sucesos trágicos y sensacionalistas antes que una lectura atenta y pausada de sus textos. El suicidio se ha interpuesto muchas veces entre el lector y la letra, entorpeciendo la debida atención al texto y a sus relaciones intertextuales, jugando el rol de culminación lógica dadora de sentido de todo un itinerario vital que se ha entendido se encaminaba fatalmente hacia ese final espectacular, que como faro ha iluminado un discurso intelectual cuyos escollos y dificultades han sido ocultados por la potencia enceguedora de esa luz retrospectiva. En lo que sigue relacionaremos brevemente algunas de los textos que entendemos más significativamente han tratado la vida y pensamiento de Jorge Cuesta, por supuesto que sin pretensión ninguna de exhaustividad, al objeto de ofrecer una semblanza que dé cuenta de la importancia creciente que este autor ha cobrado en los últimos años y de los diferentes enfoques desde los que se ha afrontado su obra.

La primera tentativa de aproximación seria y rigurosa a la obra de Cuesta, o al menos a ciertos aspectos de la misma, la llevó a cabo Inés Arredondo con su tesis de licenciatura, publicada en 1982. Se trata del *Acercamiento a Jorge Cuesta*, recogido posteriormente en sus obras completas, editadas por Siglo XXI en 1998. La autora se basa en uno de los ensayos fundamentales de Jorge Cuesta, el dedicado a “Salvador Díaz Mirón”, para a partir de ahí rastrear las claves explicativas de su pensamiento y dilucidar de este modo también una pauta de lectura de su escurridiza poesía, ensayando un interesante diálogo entre teoría poética y práctica poética en base a la tesis principal que según Arredondo constituye “la explicación básica de sus pensamientos y sus aparentes contradicciones: la lucha entre naturaleza e inteligencia”²¹⁵.

Un año después aparecería, como resultado de su tesis doctoral, el que hasta hoy día se considera el estudio de referencia sobre la vida y obra de Jorge Cuesta, el *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*, del francés Louis Panabière. Esta ambiciosa obra está dividida en tres secciones, una primera parte trata de esbozar una biografía intelectual de Jorge Cuesta, analizando la influencia en su personalidad de la

²¹⁵ARREDONDO, Inés. *Obras completas*, México, Siglo XXI, 1998, p. 275.

familia, especialmente el peso del patriarcado tradicional del México provinciano de entonces, su trayectoria académica y laboral, su traslado a la capital y sus incorporación a Contemporáneos y finalmente la significación de su locura y la muerte; sobre su suicidio sugiere Panabièrre: “Su gesto fatal ¿fue el resultado de la demencia, de un deterioro físico, o bien el desenlace ineluctable y lógico de una existencia consagrada a la pasión del espíritu? Intervienen todas las causas”²¹⁶. La segunda parte está dedicada al análisis de toda la obra poética, incluyendo la primera interpretación completa en español del *Canto a un dios mineral*, y por último el comentario de su obra crítica. La de Panabièrre es una obra de comentario laudatorio más que crítico, arroja interesantes y quizá excesivas hipótesis acerca de la coherencia y unidad de la dispersa obra de Cuesta -un desarraigo radical respecto de lo particular y accesorio con objeto de indagar en una búsqueda guiada por la inteligencia en lo esencial- y trata de desalojar los prejuicios de reaccionarismo y descastamiento antimexicanista que se tendían sobre su figura y la de sus compañeros. A Panabièrre le debemos también una serie de artículos sobre Cuesta publicados en distintas revistas mexicanas, entre ellos un interesante acercamiento al *Canto* desde la filosofía heideggeriana que presume el conocimiento de esta filosofía por parte de los Contemporáneos a través de Samuel Ramos²¹⁷.

Fruto igualmente de un largo trabajo de investigación para la obtención del título de doctor fue *Vida y obra de Jorge Cuesta (1903-1942)*, del norteamericano Nigel Grant Sylvester, que vio la luz en castellano en la edición que hiciera la editorial Premiá en 1984. El libro, que dedica escuetos apartados a la biografía y producción en prosa de Cuesta, gira en torno a su poesía; especialmente atiende a la importancia central que tiene en su obra el *Canto a un dios mineral*, al que considera bajo la perspectiva “de que ese poema no es sólo la culminación de su obra poética si no de que todos los elementos necesarios para su comprensión los proporcionan los poemas anteriores”²¹⁸. De esta forma Sylvester ve, al igual que Panabièrre, un profundo rigor y unidad en el contenido y forma de la poesía de Cuesta, marcada por la búsqueda obsesiva de posibilidades de

²¹⁶ PANABIÈRRE, Louis. *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*, México, FCE, 1983, p. 83.

²¹⁷ PANABIÈRRE, Louis. “*Sein und Zeit* de Martin Heidegger y *Canto a un dios mineral* de Jorge Cuesta”, en CUESTA, Jorge. *Poemas, ensayos...*, pp. 226-233.

²¹⁸ SYLVESTER, Nigel G. *Vida y obra de Jorge Cuesta (1903-1942)*, México, Premiá, 1984, p. 9.

trascender el fluir de tiempo, posibilidades que, a decir de su comentarista, se resuelven con la composición final del *Canto*. Con este último, largo y oscuro poema Cuesta se propone encontrar la palabra exacta para verbalizar el potencial del mundo inconsciente de los sueños, el mundo de lo eterno y perdurable que encuentra encarnación mediante la palabra poética. Según la lectura de Sylvester tendríamos en Cuesta a un poeta de lo onírico, si no surrealista, pues nada más lejos del espontaneísmo y la escritura automática que la calculada y perfectiva escritura cuestiana, sí en el sentido de pretender describir poéticamente el mecanismo de surgencia del mundo inefable de los sueños a través de un nuevo lenguaje que, tras bucear en las profundidades y grutas de la conciencia, supera las limitaciones del tiempo y la materia y encarna en la propia realización poética de ese poema que describe el proceso, un poco a la manera de *El cementerio marino* de Paul Valéry.

En 1986 ganó el premio nacional “José Revueltas” al mejor ensayo literario una obra dedicada a estudiar el pensamiento y la obra poética de Jorge Cuesta. Se trataba de *Soliloquio de la inteligencia. La poética de Jorge Cuesta*, del colombiano Adolfo León Caicedo, que fue publicada dos años después por el Instituto Nacional de Bellas Artes y la editorial Leega. Caicedo se da a la tarea de desmontar el mito a la vez angelical y demoníaco que han construido sobre la memoria de Cuesta quienes se han dedicado tanto a enaltecerlo como a denigrarlo, para tratar de ofrecer una visión y versión de Cuesta que, sin dejar de ser un perfil tan personal y arbitrario como cualquier otro, al menos se nos presenta libre de los consabidos prejuicios adulatorios y atento a las conexiones de su obra con las corrientes universales del pensamiento, desmarcando a Cuesta, tal y como él mismo hubiera aprobado, de dependencias fronterizas y deudas nacionales. Caicedo nos muestra a un Cuesta muy conectado con la moral y estética de su grupo y el ensayo a este respecto hace un análisis muy pertinente acerca de las condiciones de solidaridad existentes entre sus miembros, dentro del cual Cuesta encarna a la vanguardia pensante. No podemos más que estar de acuerdo con el enfoque elegido por parte de Caicedo, que trata de ubicar la producción de Cuesta en su contexto específico y en sus relaciones intertextuales para huir de determinismos personalistas que responden más a un fatalismo psicologista que marca en la obra un destino decidido por su enigmática personalidad y su peripecia vital. Tal y como reconoce el ensayista, en su crítica se aleja del enfoque esencialista: “lo que le ha pasado, el conjunto de su obra es una manifestación de su ser

más profundo. En nuestro caso de críticos, aplicamos el circunstancialismo, de manera que aun los mismos fenómenos se explican por las circunstancias”²¹⁹. Caicedo ofrece asimismo su versión del *Canto*, en esta ocasión con la útil herramienta de una prosificación del verso que acerca la comprensión de tan inextricable poema al lector medio.

En *Jorge Cuesta o la alegría del guerrero*, publicado en 1989, el argentino Alejandro Katz nos ofrece una muy particular versión de un Jorge Cuesta huidizo, inasible, que escapa a cualquier intento de clasificación o taxonomía. Se trata de un retrato psicologista escrito en un tono muy impresionista que se dedica, más que a la crítica y valoración de la obra, a hacer apología, partiendo del acto sublimado de su suicidio, de la estrategia gnoseológica de Cuesta, basada, a su parecer, en la metamorfosis y movilidad de su discurso, en la desarticulación o deconstrucción de los discursos de poder, en la antítesis discursiva respecto de los dogmas institucionalizados. Por eso mismo, por su carencia de centro o estructura, la obra de Cuesta arroja a su posible intérprete la perpetua imposibilidad de acotar su pensamiento, de definir ideológicamente una actitud y de hacer, en definitiva, exégesis de su obra, pues ésta como totalidad casi desaparece, se desvanece astillada en fragmentos de ademán antihegemónico, tras la silueta ambigua y escurridiza que el comentarista nos pinta: “Hay sin embargo, ya lo hemos visto, una estrategia cuestiana, un estilo de combate, una forma de lucha; es una estrategia fundada en la movilidad y provoca, por tanto, un intenso deseo de fijarlo y de desconvertirlo”²²⁰.

En 1991 Jorge Volpi ganó el premio *Plural* de ensayo con su trabajo “El magisterio de Jorge Cuesta”, que fue publicado en marzo del mismo año por la revista convocante. En este trabajo el autor intenta ofrecer una interpretación alquímica a la obra mayor de Cuesta, su *Canto a un dios mineral*, que representa, a decir de Volpi,

el desesperado anhelo de su autor por alcanzar la realidad “permanente”, el sustrato inmutable del cosmos. Para lograrlo se vale del *magisterio* alquímico, de todos los pasos que seguían los alquimistas para obtener la *pedra filosofal*; el poema es pues una descripción

²¹⁹ CAICEDO, Adolfo L. *Soliloquio de la inteligencia. La poética de Jorge Cuesta*, México, INBA/Leega, 1988, pp. 10-11.

²²⁰ KATZ, Alejandro. Op. cit., p. 72.

pormenorizada de los mecanismos, artificios, cambios y metamorfosis que se llevan a cabo durante la Gran Obra y que probablemente Cuesta también realizó en su laboratorio²²¹.

Este nivel interpretativo que busca analogías con los procedimientos químico-mágicos de la antigua ciencia de la alquimia había sido ya recorrido por al menos otros dos comentaristas antes de Volpi. Se trata del capítulo dedicado a Cuesta en *Tres contemporáneos*²²² de Carlos Montemayor y del artículo “Cuesta: una aproximación a su alquimia”²²³, de Javier Sicilia, antologizado para el quinto volumen de las obras completas de Cuesta por Luis Mario Schneider en 1981.

El ensayo de Jorge Volpi sirvió a su autor de base teórica para la confección de la novela *A pesar del oscuro silencio*, publicada en 1992 y recogida posteriormente en un volumen con otras dos narraciones cortas²²⁴. En este relato de media distancia, como Volpi llama a sus novelas breves, el autor despliega un juego de espejos entre el narrador-autor y el propio Cuesta, con una prosa entreverada de numerosos versos del poeta, en el que los personajes reales e imaginarios se confunden en una persecución obsesiva por parte del protagonista de la huidiza pista de su admirado autor. Esta situación biográfica del propio Volpi pasa de la realidad a la ficción en un relato que trata de aventurarse por sugerentes sendas especulativas sobre la vida y personalidad de un Cuesta que se nos muestra como una sombra evanescente que escapa siempre a los intentos por aferrar su imagen.

En 1997 se publicó *Tiros en el concierto*, una colección de ensayos, ya aparecidos previamente en distintas revistas, de Christopher Domínguez Michael sobre la literatura mexicana del siglo XX, que dedicaba una sección a Jorge Cuesta. El ensayista valora en nuestro autor el hecho de ser el “fundador del canon en la literatura mexicana”²²⁵;

²²¹ VOLPI, Jorge. “El magisterio de Jorge Cuesta”, en *Plural*, marzo de 1991, p. 28.

²²² MONTEMAYOR, Carlos. *Tres contemporáneos*, México, UNAM, 1981.

²²³ SICILIA, Javier. “Cuesta: una aproximación a su alquimia”, en CUESTA, Jorge. *Poemas, ensayos...*, pp. 287-302.

²²⁴ VOLPI, Jorge. *Días de ira. Tres narraciones en tierra de nadie*, Madrid, Páginas de espuma, 2011, pp. 17-86.

²²⁵ DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. *Tiros en el concierto*, México, Era, p. 283.

Domínguez Michael encuentra en Cuesta un gesto pionero en la literatura mexicana pues necesitó ordenar, discriminar y escrutar en el pasado literario nacional al objeto de construir su propia figura como crítico, huérfana de material criticable en un momento en el que la historia mexicana no contaba con un corpus literario mínimamente consagrado. La visión que tiene el ensayista sobre la faceta política de la escritura cuestiana es una de las tantas sobreestimaciones dirigidas por un deseo de enaltecer a Cuesta por encima de las medianías y subterfugios partidistas que colmaban la política mexicana de su época. Es necesario escamotear interesadamente los artículos de Cuesta dirigidos a adular a la figura autoritaria de Calles, olvidar los acercamientos a Portes Gil destinados a obtener un puesto en la Secretaría de Educación o la enfática adhesión a la nueva tradición revolucionaria encarnada por el partido del gobierno para poder afirmar taxativamente la ajenidad de Cuesta tanto “a la política partidaria como a las corrientes ideológicas militantes”²²⁶. Por otro lado no deja de ser cierto que la ambigüedad y contradicción en que a veces incurre el pensamiento político de Cuesta da cabida a que tanteos, como decimos, con el personalismo autocrático de Calles se hayan alternado con un lúcida y hasta progresista defensa de la democracia frente a los peligros de los totalitarismos rampantes de la época, por eso es igualmente muy discutible la afirmación de este ensayista cuando afirma categóricamente que “Cuesta fue un liberal, jamás un demócrata”²²⁷.

De 2001 es otro libro que presta poca atención a los textos y teorías de Cuesta en favor de una lectura de los pasajes más tormentosos de su vida a través del tamiz de su locura y su suicidio. Se trata de transformar el último acto de Cuesta en una suerte de performance suicida con potencial altamente político por parte de un Cuesta transgresor hasta el extremo que, de este modo trágico y espectacular, firmara su testamento subversivo contra el poder omnímodo del Estado. Ya, desde la recopilación de Schneider de 1981, sabíamos por la propia hermana de Cuesta, Natalia, que “Jorge no se cortó el miembro; se enterró un cuchillo de cocina en los testículos”²²⁸. Sin embargo Willebaldo

²²⁶Ibídem, p. 284.

²²⁷Ibídem, p. 299.

²²⁸ CUESTA, Natalia. “Habla Natalia Cuesta. Una entrevista de Elena Urrutia”, en CUESTA, Jorge. *Poemas, ensayos...*, p. 310.

Herrera, autor de este texto, no quiere desaprovechar la valencia simbólica de que puede proveerle la emasculación, actuada contra el apéndice corporal que representa la dominación de un poder logofalocéntrico, como detonante para una lectura que parece que aconsejara el suicidio colectivo como acto triunfante de emancipación política:

La escritura de Cuesta, se alimenta de lo que su propia vida registró en nombre de su suicidio: arrancarse y cortarse en partes la parte viril: los testículos, tijereteados, como parte orgánica de la crítica subterránea que Cuesta le declaró al poder y al saber institucional, hasta expirar, sin bajar las armas puras del intelecto, sangrante y todo²²⁹.

Y más adelante, confundiendo, no sabemos si a sabiendas, su autolesión con el suicidio, se nos presenta a Cuesta como un activista político *in extremis*, capaz de llevar al límite absurdo del sacrificio de la propia vida su vocación contra hegemónica:

Repito: Jorge Cuesta se suicida de esta forma para dejar escrito su graffiti político en las paredes del manicomio de Tlalpan, porque se trata de un nómada transgresor, y para que el poder no lo atrape, no lo encarcele y no lo domine en su cuerpo, en cuya institucionalización aparecería frágil, derrotado finalmente por ella. Nunca un agonizante le ganó tamaña batalla al poder del Estado en México²³⁰.

También en 2001 aparece *La sumisión a lo imaginario. Nueva edición, estudio y comentario de Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta*, escrito por Alberto Pérez-Amador Adam²³¹. En este trabajo el autor afronta una elucidación filosófica del poema mayor de Cuesta, que hay que ver como una propuesta de superación de las aporías de la modernidad racionalista a través de la palabra poética como vía privilegiada de conocimiento. Según Pérez-Amador, con el *Canto* Cuesta “llega a la conclusión que el verbo poético es el único medio para resolver las contradicciones a las que llegó la crítica de la razón”²³², en ese momento de agotamiento del saber positivo y científico los poetas toman el relevo de las aspiraciones totalizantes de la religión y la filosofía y tratan de

²²⁹ HERRERA, Willebaldo. *Jorge Cuesta a fragmento abierto*, Puebla, Secretaría de Cultura/Gobierno del Estado de Puebla, 2001, p. 12.

²³⁰ *Ibidem*, p. 13.

²³¹ PÉREZ-AMADOR ADAM, Alberto. *La sumisión a lo imaginario. Nueva edición, estudio y comentario de Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2001.

²³² *Ibidem*, p. 24.

producir un texto absoluto donde se dé respuestas a aquellas interrogantes frente a las que tanto la secularización como el positivismo se habían mostrado incapaces o renuentes. Es lo que Alain Badiou ha llamado la “edad de los poetas”, para referirse a aquellos escritores “cuya obra es inmediatamente reconocible como una obra de pensamiento, y para la que el poema es, en el lugar mismo en que la filosofía flaquea, el lugar de la lengua donde se ejerce una proposición sobre el ser y sobre el tiempo”²³³. Es entre esas coordenadas, resume el comentarista, de la aspiración a un texto absoluto, la identificación del arte con la religión y la restauración de la poesía como método cognoscitivo en que se mueve el poema de Cuesta.

En *Jorge Cuesta: el león y el andrógino*, aparecido en 2003, Augusto Isla se propone escribir un ensayo de sociología de la cultura nacional mexicana a partir de los sucesos y debates en que la obra crítica de Cuesta se vio inmersa²³⁴. Isla desarrolla algunas de las ideas ya expuestas en su prólogo a la compilación de los *Ensayos políticos*, haciendo un interesante y detallado recorrido por los textos ensayísticos de nuestro autor, en productiva relación de diálogo y crítica respecto de los acontecimientos cruciales que marcaron la convulsa época del nacionalismo posrevolucionario. El repaso ineludiblemente se detiene en la polémica nacionalista del 32 y en la polémica sobre la educación socialista, en la denuncia y proceso a su revista *Examen*, en el posible conservadurismo, el aristocratismo o el democratismo de Cuesta, su furibundo antimarxismo, etc. Quizá este sea el primer estudio que, dejando de lado la producción poética, se dedica con cierta exhaustividad a comentar el pensamiento crítico de Jorge Cuesta, y por esto mismo, habrá de ser una constante referencia para argumentar o discutir algunas de las ideas que se sostendrán en el presente trabajo.

También en 2003 aparece el primero de los dos libros dedicados a Cuesta por José Luis Cabada Ramos. Se trata de *La relación olvidada. Jorge Cuesta (1903-1942) y Octavio Paz (1914-1998)*; el título es en efecto promisorio y sugerente pero el estudio se extiende interminablemente en un revisión psicologista e incluso sentimentalista de las posibles analogías entre las actitudes intelectuales de ambos autores fundamentales de la

²³³ BADIOU, Alain. *Manifiesto por la filosofía*, Buenos Aires, Nueva visión, 1990, p. 43.

²³⁴ ISLA, Augusto. *Jorge Cuesta: el león y el andrógino*, México, UNAM, 2003.

literatura moderna mexicana, sin preocuparse en rastrear las muy fecundas insinuaciones y huellas directas del pensamiento de Cuesta sobre los textos de Paz que, como el mismo autor sugiere, sigue siendo veta inexplorada aun, que desafortunadamente este trabajo no se ocupa en estudiar con escrúpulo y detenimiento. La tesis del libro que, como decimos, no se apoya en datos textuales precisos, puede ser resumida con la siguiente cita:

Hay semejanzas en la estrategia de ambos autores. Para obtener una posición en las relaciones de poder en el medio literario, los dos tratan mediante revistas de grupo y antologías, fundar su propia tradición, donde se incluye o excluye según sus preferencias y conveniencias, a otros poetas y escritores, creando polémicas y disgustos²³⁵.

2003, año en que se conmemoraba el centenario del nacimiento de Cuesta, fue prolijo en publicaciones y en la celebración de encuentros dedicados a estudiar su pensamiento y su obra. A iniciativa del psicoanalista Jesús R. Martínez Malo, la École lacanienne de psychanalyse junto con la revista *me cayó el veinte*, asociada a este organismo, organizaron un coloquio en el que se ofrecieron diversas miradas sobre la obra de Cuesta, evidenciando el interés cada vez mayor que este autor suscita en diversos campos del conocimiento. Especialmente interesante resulta el artículo de McKee Irwin, dedicado a revisar los atributos de sexualidad presentes en la cultura nacional mexicana desde el porfirismo, y en especial el machismo y la homofobia como categorías positivas de la cultura nacionalista posrevolucionaria, en cuyo contexto de hostilidad se desarrollaron las obras, los comportamientos y las actitudes sexuales de los Contemporáneos, que sufrieron ininterrumpidamente el acoso y el denuesto por parte de los defensores de la virilidad nacional. Dentro de este ambiente de agresión Cuesta se nos presenta, si no como homosexual, al menos sí como representante de una diferencia sexual, una sexualidad peculiar, que si evidentemente no se avenía con los patrones convencionales de la masculinidad mexicana exaltada por aquellos años, tampoco parece ajustarse cómodamente con etiquetas alternativas como homosexualidad o bisexualidad²³⁶.

²³⁵ CABADA RAMOS, José Luis. *La relación olvidada. Jorge Cuesta (1903-1942) y Octavio Paz (1914-1998)*, Veracruz, Instituto Veracruzano de la Cultura, 2003, p. 44.

²³⁶ “El único”: Jorge Cuesta y sus bien conocidos gustos sexuales, en *me cayó el veinte*, 8, 2003, pp. 53-67.

También de 2003 es *Jorge Cuesta: la exasperada lucidez*, una compilación de nueve textos críticos prologados y recogidos por Raquel Huerta-Nava, entre los que destaca el estudio de la poética de Cuesta y la lectura del *Canto a un dios mineral* que lleva a cabo Rodolfo Mata, en un artículo que ya había publicado previamente en la revista *Literatura mexicana*, en 1997. Mata insiste en la idea, ya apuntada por otros comentaristas, y casi convertida en un tópico sobre el *Canto* de Cuesta, de la poesía como proceso de conocimiento que medita sobre el acto mismo de conocer y acaba en una afirmación, casi podríamos decir que celebratoria, de la palabra poética como encarnación comunicable del proceso trascendente de conocer: “la comunicación de la experiencia única de una conciencia que se debate en conocer el exterior y conocerse, se transmitirá para siempre al futuro mediante la palabra escrita”²³⁷.

El segundo libro de Cabada dedicado a Cuesta, al que arriba aludimos, vio la luz en 2004 con el título *Pasiones deliberadamente opuestas*. Se trata de una recopilación de ensayos y artículos que trata de ahondar en la relación de Cuesta con algunos de los autores que marcaron de forma crucial su pensamiento; el autor examina las presencias textuales y las analogías éticas y estéticas presentes entre Jorge Cuesta y Paul Valéry, Nietzsche, Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Leonardo Da Vinci, André Gide y Stéphane Mallarmé²³⁸.

La cicatriz en el espejo, de Francisco Segovia, es otro trabajo dedicado a Cuesta que fue publicado en 2004. Más que un estudio sistemático de los textos de Cuesta, nos volvemos a encontrar aquí una serie de observaciones muy personales e impresionistas sobre el significado de la poesía de Cuesta, su pensamiento crítico, su vida y su suicidio. Francisco Segovia vuelve con la idea de ver en la poesía de Cuesta un proceso de desindividuación, de objetivación impersonal centrada en la forma, de la cual es desarraigada toda insinuación del yo psicológico en favor de un trabajo puramente intelectual, sin las contaminaciones del sentimiento y la contingencia histórica:

²³⁷ “El fruto que del tiempo es dueño. Jorge Cuesta: *Canto a un dios mineral*”, en HUERTA-NAVA, Raquel (compiladora). *Jorge Cuesta. La exasperada lucidez*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro/ CONACULTA, 2003, p. 180.

²³⁸CABADA RAMOS, José Luis. *Pasiones deliberadamente opuestas*, Xalapa, Gobierno del Estado de Veracruz, 2004.

La empresa poética de Jorge Cuesta parece centrarse así –lo hemos dicho ya- en la idea de que el Yo psicológico, marcado por su interés y su pasión, debe ser expiado (...). Sólo decantándose dejará el Yo su lugar a Alguien, para que éste, libre de las pasiones del alma, construya una objetividad poética, una verdad sin sujeto y una poesía científica²³⁹.

Francisco Segovia es igualmente el coordinador responsable del volumen número 5 de la revista *Fractal* dedicado a Jorge Cuesta y que vio la luz en forma de libro en 2005, con el título *Pensar a Cuesta*²⁴⁰. Se recogen en esta compilación diez textos críticos de diversos estudiosos, que abarcan desde su poesía a su pensamiento político.

Algunos de los primeros trabajos sobre Jorge Cuesta fueron realizados por investigadores no mexicanos, tales son los casos de Louis Panabière, Nigel Grant Sylvester, Aljandro Katz o Adolfo León Caicedo. Este interés por la vida y obra de Cuesta más allá de las fronteras mexicanas ha sido pues una constante desde los comienzos mismos de la crítica cuestiana, allá por los ochenta, cuando aparece el *Itinerario de una disidencia*. Da cuenta de este continuado interés el volumen que apareció, también en Francia, en 2006, titulado *Jorge Cuesta. Litterature, historie, psychanalyse*, coordinado por Annick Allaire-Duny. En este libro se contiene “El pensamiento de Jorge Cuesta (II): los ensayos políticos”²⁴¹, de Rosa García Gutiérrez, uno de los pocos acercamientos en profundidad al pensamiento político de Jorge Cuesta. Esta autora es, a día de hoy, que sepamos, el único investigador que ha asumido en España la tarea de enfrentar y divulgar el pensamiento de Jorge Cuesta en diversos estudios publicados hasta la fecha.

En 2007 sale a la luz *Huellas y oquedades. Teoría de la poesía de Jorge Cuesta y José Gorostiza*, en el que su autor, Raúl Carrillo Arciniega pretende ofrecer un análisis de las poéticas de estos dos miembros de los Contemporáneos utilizando la fenomenología

²³⁹ SEGOVIA, Francisco. *Jorge Cuesta: La cicatriz en el espejo*, México, Ediciones sin nombre/CONACULTA, 2004, pp. 100-101.

²⁴⁰ SEGOVIA, Francisco (coordinador). *Pensar a Cuesta*, México, Fractal/CONACULTA, 2005.

²⁴¹ GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa. “El pensamiento de Jorge Cuesta (II): los ensayos políticos”, en ALLAIGRE-DUNY, Annick (ed.). *Jorge Cuesta. Litterature, historie, psychanalyse*, París, L’Harmattan / Recherches Amériques Latines, pp. 111-140. Ver también “El pensamiento de Jorge Cuesta (I): el nacionalismo político-cultural y la ‘generación de vanguardia’ en México en los años treinta”, en NAVARRO, Eloy y GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa (eds.). Op. cit., pp. 205-226.

como método filosófico de acercamiento a sus respectivas obras. En desmentida del aserto de Elías Nandino según el cual “Jorge Cuesta era completamente ajeno a su cuerpo”²⁴², este trabajo pretende discernir la obra de Cuesta a partir de las percepciones corporales como vía para la experimentación del mundo más allá de los imperativos de la tradición; el cuerpo se convierte en el medio para una nueva apreciación directa e íntima de la realidad apartando de esta forma preconcepciones idealistas y asumiendo un método crítico y deconstructivo que supere la metafísica tradicional e inaugure una nueva forma, a través de la palabra poética, de percepción del mundo:

En este sentido, ambos poetas ponderan una nueva interpretación lingüística para analizar y experimentar el mundo a partir de las percepciones corporales. Así, se retiran de las ideas preconcebidas para volver sobre los objetos de la realidad y experimentarlos por primera vez sin prejuicios²⁴³.

Un nuevo monográfico se publicó en 2008. Se trata de *Jorge Cuesta: crítica y homenaje*, que recoge ocho contribuciones de críticos como Anthony Stanton o Adolfo Castañón. Interesa extraer un fragmento de la aportación de Stanton que puede servirnos para ilustrar con dos ejemplos ya emblemáticos en los estudios cuestianos, los de Panabièrre y Katz, este somero repaso de la bibliografía sobre Cuesta en relación con los extremos entre los que se ha movido buena parte de la crítica a la hora de afrontar la dispersión característica de la producción de nuestro autor

Si Panabièrre sólo ve unidad sistemática, Katz sólo ve incoherencia y dispersión. Uno ve el centro en todas partes y el otro no lo ve en ninguna. Creo que las dos posturas son extremas e insostenibles. El primero exagera el carácter sistemático de la obra y neutraliza o ignora sus indudables conflictos y cambios interiores; el segundo no percibe que puede haber coherencia sin sistematicidad y que podemos interpretar sin domesticar al escritor²⁴⁴.

²⁴²NANDINO, Elías. “Retrato de Jorge Cuesta”, en CUESTA, Jorge. *Poesía*, p. 7.

²⁴³ CARRILLO ARCINIEGA, Raúl. *Huellas y oquedades. Teoría de la poesía de Jorge Cuesta y José Gorostiza*, México, Ediciones Eón, 2007, p. 33.

²⁴⁴STANTON, Anthony. “Teoría y polémica en el pensamiento estético de Jorge Cuesta”, en CUÉLLAR, Donají (coord.). *Jorge Cuesta: crítica y homenaje*, Xalapa. Universidad Veracruzana, 2008, p. 132. Sergio Ugalde ha visto igualmente el peligro de caer en estos extremos: “Al intentar definir las ideas poéticas de Cuesta se corren al menos dos graves peligros: hacer de sus reflexiones un todo coherente y ordenado o tacharlo de ilógico y contradictorio”. UGALDE, Sergio. “De la crítica a la crisis: la poética de Jorge Cuesta”, en *Iberoamericana*, 15, 2004, p. 44.

También ganador del Premio José Revueltas de Ensayo Literario en 2005, es en 2010 cuando se publica *El retrato de Jorge Cuesta*, de Verónica Volkow. En este estudio la autora traza un retrato de Jorge Cuesta a partir de los propios retratos que Cuesta construyera de los poetas antecesores, de los que hereda su actitud filosófica de rebeldía y su poética. Los retratos de lo demónico y revolucionario, que Cuesta selecciona en otros artistas como la categoría central de una tradición de la subversión que llega a él mismo, marcarán su propia potencialidad y lo inducen a desarrollar radicalmente su rebeldía. Se trata de espejos retratos con una función autoconstrutora de la propia personalidad poética, transgresora respecto de los discursos dominantes en su época: “Los rostros de estos protagonistas demónicos ostentan la inconformidad transgresora y creativa, audazmente modificadora de lo natural y establecido, que Cuesta considerará esencial para su propia poética”²⁴⁵.

Un año después publica Guillermo Sheridan su estudio *Malas palabras. Jorge Cuesta y la revista Examen*²⁴⁶. Como ya hiciera con la polémica nacionalista del 32, Sheridan se da a la tarea de rastrear bibliotecas y archivos con el objeto de compendiar todos los documentos que en su momento tuvieron relación con la denuncia y consignación de la revista *Examen*, que Jorge Cuesta dirigiera durante tres números en 1932. Sheridan y sus ayudantes rescatan minuciosamente 80 textos, tanto judiciales, como periodísticos o personales, desde la denuncia del periódico *Excelsior* del 19 de octubre de 1932 hasta cartas personales de los Contemporáneos en que hacen referencia al asunto, la última de ellas fechada en diciembre de 1933. En el estudio previo a la compilación de los textos Sheridan hace un análisis de los antecedentes, implicaciones y resultados del caso, que comenzó como una oportunidad de atacar al Secretario de Educación Narciso Bassols por parte del cenáculo reaccionario reunido en torno al *Excelsior* y que acabó con la renuncia, a pesar de haber ganado el litigio, por parte de Cuesta a seguir adelante con su proyecto editorial.

Finalmente, la última contribución de la que tenemos noticia que estudia la obra de Cuesta se trata de otro comentario del *Canto*. En este caso es Evodio Escalante el autor

²⁴⁵ VOLKOW, Verónica. *El retrato de Jorge Cuesta*, México, Siglo XXI, 2012, p. 13.

²⁴⁶ SHERIDAN, Guillermo. *Malas palabras. Jorge Cuesta y la revista Examen*, México, Siglo XXI, 2011.

de un pequeño volumen de apenas cien páginas dedicado, entre otras cosas, a rastrear las fuentes filosóficas e intelectuales del poema mayor de Cuesta, especialmente sus conexiones con la fenomenología de Husserl y Heidegger y el pensamiento de Nietzsche. Escalante resume la deuda de Cuesta con Nietzsche en cinco aspectos que son fundamentales, a decir del autor, para la posterior escritura del *Canto*. Se trata de la teoría del devenir, la problematización del concepto del ser, el esfuerzo contra natura por ir más allá del ser, la irracionalidad objetiva del universo y el arte como tarea suprema y actividad filosófica. Escalante hace además énfasis en un paralelismo ya tratado por otros comentaristas; se trata de las analogías existentes entre el *Canto* de Cuesta y *Muerte sin fin* del otro Contemporáneo José Gorostiza: “la obra maestra de Gorostiza podía haber obrado en Cuesta a la manera de un ‘brusco estímulo mayor’ que lo induciría a abandonar el ejercicio perseverante y hasta obsesivo del soneto para emprender la escritura del poema extenso de alcances filosóficos”²⁴⁷.

4. Una introducción al pensamiento de Cuesta. Conceptos de arte... y más

Parece difícil valorar la obra de este autor en su totalidad, abigarrada y entrecruzada continuamente, multifacética en sus ensayos, que responden a la inmediatez de lo que acontece en el México de sus días, y enjuta, desabrida, glacial su poesía, huida con tenacidad de las injerencias de la vida. También, ya lo hemos dicho, es desigual la valoración de sus ocupaciones, de un lado el común consenso que suele convocar el interés e inteligencia de gran parte de sus ensayos –y la genialidad de algunos- y su intuición crítica²⁴⁸, mientras, de otro, son pocos los que confían en la calidad de su obra poética, quizás lejos de los decisivos logros artísticos de Villaurrutia, Novo o Gorostiza. Un interesante intento por forjar una posible unidad de criterio para toda su obra lo

²⁴⁷ ESCALANTE, Evodio. *Metafísica y delirio. El Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta*, México, Ediciones Sin Nombre, 2011, p. 15.

²⁴⁸ “Cuesta fue esencialmente un crítico de literatura. Su celebrada inteligencia le permitió extenderse al resto de las artes y a la esfera moral de la política hasta dejar implícita una crítica más general de la cultura mexicana”. DOMÍNGUEZ MICHEL, Christopher. “Jorge Cuesta o la crítica del demonio”, en *Vuelta*, 194, enero 1993, p. 28.

encontramos, ya lo hemos dicho, en el *Itinerario de una disidencia*, donde Louis Panabière se propone la tarea de descender, a través de diversos métodos de análisis (formalista, historicista, semántico...) a los presupuestos básicos de su pensamiento, a las “estructuras elementales” de su predisposición de escritor, a las razones de su sensibilidad, a las premisas epistemológicas de las que parte y que conformarían el paradigma o la cosmovisión de Jorge Cuesta. Si bien recurriendo a ciertas determinaciones que al mismo Cuesta hubieran disgustado, como su entorno familiar y social, la idiosincrasia del “jarocho” de su Veracruz natal o ciertas atrevidas insinuaciones sobre la influencia de los astros, el hecho es que el esfuerzo es ímprobo por dotar a toda la obra de Cuesta de un fondo de coherencia, de posicionamiento filosófico frente a la vida, el tiempo y la muerte, el arte, la poesía, la política y la cultura, dentro de esa fórmula que Panabière llama “idealismo materialista”. Este idealismo lleva a Cuesta a fabricar, con el prurito enervante de un artesano desquiciado por el detalle, una poesía fría, angulosa, deshumanizada y desentimentalizada, otorgando escasas concesiones al recurso vinculante con la realidad que es la metáfora y cargando el peso dominante de su interés poético en un trabajo perfeccionista de la forma. Lo lleva a concebir la política como una *praxis*, como un ensayo permanente libre de dogmas y verdades absolutas donde el Estado mismo habría de ser el defensor de su propia puesta en tela de juicio, de un dinamismo crítico que inhibiría la sacralización de formas de autoritarismo; Estado y política se mantendrían en una permanente tensión de cuestionamiento mutuo, garante de la libertad democrática y la política –como igualmente el arte, la ciencia o la historia- se entendería como una práctica autónoma regida por sus propias reglas, sin intervención del interés de lo inmediato. Entrevemos aquí visos de aristocratismo y reaccionarismo, pero igualmente la advertencia frente a los riesgos antidemocráticos de la estrategia populista, en la que se antepone el interés ocasional de unos pocos o unos muchos, en detrimento de un interés general duradero, que pasaría a ser desinterés político:

No podemos desconocer la existencia de una política desinteresada y rigurosa, única que merece estrictamente el nombre de política, y a la cual se puede acusar con el mismo pretexto que al arte; pues es también una actividad de excepción, una actividad de minorías (...). La consecuencia inmediata del acceso del vulgo a la política, ha sido, precisamente la desaparición de lo propiamente

político, la negación del Estado y del desinterés, y la preferencia, para el gobierno, de los intereses particulares, es decir, lo eternamente contrarios al estado²⁴⁹.

Es evidente el aristotelismo aristocrático de Cuesta, que frente al temor de un poder desplazado y emanado de la inconsistencia, la irracionalidad y la volubilidad de la incultura del pueblo, prefiere blindar la dosis de democracia lograda en manos de la casta noble, y asegurar su durabilidad en la garantía que otorga un prestigio político “fundado en la nobleza”, la única clase dotada de la cultura y la conciencia cívica solidaria que pueden permitir velar por el interés general de la comunidad²⁵⁰. La durabilidad de una democracia sólida se debe a la política de altura basada en el desinterés, que se contrapone al peligro de la eventualidad y el albur caprichoso de los intereses particulares y las veleidades ocasionales y pasajeras de los hombres vulgares²⁵¹. A este propósito sigue diciendo Cuesta que la decadencia de la democracia y la crisis de la política se debe al

obscuramiento de la política clásica, esa para la cual el único poder político concebible es el fundado en el interés general, es decir, en el desinterés (distanciamiento de la vida, distanciamiento de los intereses particulares) y para la cual el pensamiento propiamente político es el pensamiento deshumanizado, el pensamiento ‘de altura’, de la misma especie que el arte²⁵².

²⁴⁹ *OR*, II, p. 161.

²⁵⁰ El genio del de Estagira sentó las bases de muchas cosas. Entre otras, advirtió ya contra los peligros de la democracia vulgar e inculta (o populismo) como antesala o forma de tiranía: “donde las leyes no son soberanas allí aparecen los demagogos, pues el pueblo se erige en dirigente único, uno sólo formado de muchos, ya que muchos ejercen el poder, no individualmente, sino colectivamente. Pues bien, dicho pueblo, igual que si se tratara de un monarca, pretende reinar solo, sin regirse por la ley, y se hace despótico, de forma que los aduladores son honrados. Tal democracia se corresponde con la tiranía entre las monarquías y por eso sus características son idénticas (...). Los demagogos (...) son los responsables de que prevalezcan los decretos y no las leyes, llevándolo todo ante el pueblo, pues se engrandecen porque el pueblo controla todos los asuntos y ellos la opinión del pueblo, ya que el pueblo les obedece (...). Y sin duda sería razonable la crítica de quien dijera que tal democracia no es un sistema político. Pues donde no gobiernan las leyes no hay sistema”. ARISTÓTELES. *Política*, Madrid, Alianza, 1998, p. 169. El Cuesta insistente en que se respetara la Constitución de 17 y en el peligro de sucumbir al interés de lo inmediato parece que en el México de los años 30 reprodujera estas palabras de más de dos mil años atrás.

²⁵¹ “...no es democrático ni oligárquico aquello que hará a la ciudad lo más democrática u oligárquica posible, sino lo que la hará por más tiempo”. *Ibidem*, p. 253. Como veremos más adelante las ideas políticas de Cuesta pueden dar lugar a interpretaciones que van desde el autoritarismo hasta la democracia radical.

²⁵² CUESTA, Jorge. *Obras*. vol. I, p. 205. No es materia, tan compleja, de tratar aquí, si bien sí podríamos apuntar que ese reaccionarismo y elitismo estético del que se ha acusado a Cuesta se nos ofrece, para nuestros intereses de tratar de postular una *vocación* transversal a toda su fragmentaria obra, también en materia política. La contraposición que Cuesta establece entre “la política de altura” y el “acceso del

Ya desde aquí, desde un escrito de tono político y titulado precisamente en esa línea, pueden definirse las claves básicas de su teoría estética, adelantando ahora un concepto central de su pensamiento, el clasicismo, que invade e inunda, como eje de cosmovisión, todos los aspectos del espíritu y la vida, pública o privada. Ese clasicismo no es más que la convicción inquebrantable en la independencia del arte respecto de la vida, el sentimiento, la emoción, la ideología, la religión y hasta la mística, de forma que al no particularizarlo, lo universaliza. Un idealismo de nuevo que lleva a Cuesta concebir, finalmente, la disciplina del arte como un campo autónomo y autorregulado, en el que el sujeto actuante se difumina sin dejar rastros de su historia personal ni de la historia social en la que está inmerso, entregado a una lucha solitaria y tortuosa por lograr esa asepsia sublimada y esa pureza intrartística que reclamaban, cada uno a su modo, la poesía desnuda juanrramoniana de los años veinte o la *poésie pure* de Valéry. Para Cuesta “son los artistas mediocres quienes acuden a la vulgaridad del interés para interesar con sus obras; quienes recurren a los resortes interiores del alma, para conmoverla”, pero también, y lo mismo,

son los hombres de ciencia mediocres quienes dan a su pensamiento un fondo humano, y próximo a la vida lo mantienen, próximo a lo que tocan. Son los historiadores mediocres quienes no encuentran en el proceso del universo sino el interés de su ambiente y de su actualidad. Son los políticos mediocres quienes, incapaces de crear una obra verdaderamente política, de interés general, adulan a las más bajas supersticiones y codicias de los hombres, para valerse de su interés, el inmediato y pasajero²⁵³.

vulgo a la política” podría ser equiparada a esa otra distinción que los politólogos modernos teorizan entre “la política” y “lo político”, esferas que constituyen entre sí una franja móvil cuyo mutuo cuestionamiento y movilidad son condiciones democráticas: “La ‘política’ tiene su propio espacio o *locus* público. Es el terreno de intercambios entre partidos políticos, de actividades legislativas y gubernamentales de elecciones y representación territorial y, en general, del tipo de actividades, prácticas y procedimientos que se desarrollan en el entramado institucional del sistema o régimen político”. ARDITI, Benjamín. “Rastreado lo político”, en *Revista de estudios políticos*, 87, 1995, pp. 42-43. “Lo ‘político’, en cambio, es un tipo de relacionamiento que se puede desarrollar en cualquier espacio, independientemente de si permanece o no dentro del terreno institucional de la ‘política’. Incluye, pero rebasa ese terreno. No tiene un objetivo específico o actores particulares, ni necesita tener su propio apoyo” (43). La inmiscibilidad que establece Cuesta entre ambas áreas, o más bien la propia negación de politicidad de la segunda, se nos antoja coherente continuidad con la mutua exclusión que siempre defenderá entre su aspiración estética, idealista y esteticista, y el arte de mayorías, inmediato y popular, o más bien de su negación de propiamente artístico al segundo. De la misma forma, veremos más adelante que otras opiniones de Cuesta sobre el fenómeno político permiten una interpretación que asume la ruptura de esta barrera a través de las instituciones democráticas.

²⁵³OR, II, p. 162.

Y de aquí, a su teoría del nacionalismo mexicano, que, con lo expuesto arriba, con su negación de lo inmediato, lo regional, lo particular, lo local, adquiere en Cuesta unos matices peculiares, pues está asentado en la paradoja de la universalidad. Su drástico rechazo a querer proveer a la mexicanidad de las raíces inviolables que defiende y promociona el estado revolucionario y de todo su artefacto de temas e imágenes estereotipados, y de que esta identidad adquiriera *per se* el atributo de un valor inherente a lo mexicano, se formula en la contrapartida de su famosa teoría del desarraigo. A su parecer, lo auténticamente mexicano es, muy al contrario, la falta de arraigo, la inexistencia de una tradición vernácula que avale lo regional –a lo más una farsa y una impostura publicitada por el gobierno-, lo cual conlleva a que la ontología de la identidad de su país sea precisamente la indefinición y la libertad, una existencia más que una esencia que asimila como su naturaleza una universalidad sin restricciones. Pero, y esto es lo importante, una forma de universalismo claramente ubicado, pues el veracruzano tiene bien claro cuál es, cómo se expresa y de donde viene esta identidad ecuménica nada inconcreta que, en contra de lo que el término pudiera en principio sugerir de impreciso y aglutinante, está bien fijado por parámetros estéticos rigurosos –y, nos atreveríamos a decir, axiomas en la sombra- localizados en Europa y Francia y en un puñado de escritores referenciales.

Así esto, mostrando cómo de un ensayo político se deriva sin demasiado esfuerzo silogístico su pensamiento estético queda corroborada, de un lado, la teoría de Panabièrre de la existencia de una estructura profunda y una coherencia en toda su obra, pero de otro hace difícil concretar una selección de sus escritos que podamos catalogar directamente de artísticos, políticos, o de otra materia, pues no es ya cuestión de vinculación, sino más propiamente de pertinencia y hasta pertenencia recíproca lo que encontramos continuamente entre literatura, arte, política, educación y filosofía en sus ensayos. Pero, al mismo tiempo, y como hemos visto en los fragmentos citados de su ensayo “La política de altura”, la referencia a las demás materias para comentar sus ensayos estéticos es inexcusable, y precisamente por eso muchos de ellos, si bien tratan centralmente conceptos de arte, son directa o indirectamente representativos del resto de sus ideas.

De la edición utilizada, dividida, como decíamos, en obra poética, obra ensayística y una miscelánea, hemos prestado especial atención a la parte central como objeto de

estos comentarios. En este corpus ensayístico, titulado en el segundo volumen como “Ensayos y prosas varias”, hemos hecho recuento de unos ciento veinte *ensayos*. Utilizamos este término genérico para simplificar la denominación de esta producción variopinta y dispersa, motivada por diferentes circunstancias y dirigida a diversos formatos, buena parte de la cual se fraguó al calor del debate y la controversia²⁵⁴. En su mayoría, como decíamos, los textos están destinados a publicaciones de revistas y periódicos de los años veinte, treinta y cuarenta de la ciudad de México, destacando especialmente los publicados en *El Universal* y en las revistas del grupo, *Ulises*, *Contemporáneos* y *Examen*, si bien también encontramos anotaciones y reseñas para exposiciones de pintura o conciertos, cartas dirigidas al presidente de la nación o textos inclasificables e inéditos. Los ensayos donde Cuesta echa el resto, pone lo más enérgico de su habilidad crítica y analítica y principia y desarrolla sus más notables teorías son los artículos que se gestaron en y a partir del período excitante de las polémicas que enmarcan la existencia de los Contemporáneos como grupo militante y consciente. En el seno de la del 32 se curtió y se justificó su talante y talento polemista, que ya descansará poco en adelante, madurando el impulso de sus ideas hasta formular completamente su tesis del desarraigo en el célebre texto sobre “El clasicismo mexicano”, e inaugurar una tradición literaria y cultural para México de ‘producción propia’. Intentaremos en lo que sigue exponer y comentar algunas de las ideas básicas de Cuesta en lo referente a los más importantes temas que trató en sus reflexiones, que creemos pudieran inserirse en un concepto más amplio que las vincula y las envuelve, de tipo estético y en general filosófico, y dentro del cual, como ya se ha insistido, encontraría justificación y acomodo el resto de sus observaciones.

²⁵⁴ Dice Bernal Alanís refiriéndose al ensayo cuestiano: “el ensayo se convierte en el género literario de la polémica, del discutir y de presentar posiciones en la lucha de las ideas por configurar explicaciones, escuelas, paradigmas, para intentar comprender y explicar la realidad y sus variantes. Es un género sin forma acartonada, libre, amplio, que nos permite transitar por los distintos géneros literarios”. BERNAL ALANÍS, Tomás. “Jorge Cuesta: el ensayo como campo de batalla”, en *Tema y variaciones de literatura*, 24, 2005, p. 45.

5. Cuesta entre los Contemporáneos: Las revistas del grupo

Cuando Jorge Cuesta llega a México en diciembre de 1921 desde su natal Córdoba, en Veracruz, para comenzar sus estudios en la Escuela de Ciencias Químicas de la Universidad Nacional hacía dos meses que José Vasconcelos se había convertido en el primer Secretario de Educación Pública de México, dando comienzo así, tras su paso por el rectorado de Universidad, a la heroica campaña de alfabetización y educación nacional que se emprendiera durante la presidencia de Álvaro Obregón (1920 – 1924). Ya por estas fechas los jóvenes que formarían el grupo de Contemporáneos habían tomado contacto entre sí gracias a su coincidencia en la Escuela Nacional Preparatoria. De 1914 a 1918 pasarían por allí José Torres Bodet, Enrique González Rojo, Bernardo Ortiz de Montellano y José Gorostiza Alcalá, los que formarían un primer subgrupo, que se asoció más estrechamente a la estética del modernista Enrique González Martínez, padre de uno de ellos. Posteriormente Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, más inclinados en principio hacia los poetas españoles y López Velarde, formaron la conocida como generación bicápite. Las primeras publicaciones juveniles hacen su aparición en revistas que directamente fundan (*Revista nueva*) o con las que colaboran tempranamente (*San-ev-ank*, *La Falange*, *Policromías*). La convergencia en el año de 1920 en las lecturas de André Gide, nos dice Guillermo Sheridan, dan cuenta de la diversidad de caracteres e intereses que animaban a cada partido. Si Torres Bodet, desde su moralismo católico “elige al hombre de la ‘moral estética’”, Villaurrutia, identificado desde su homosexualidad con el exilio interior y el viaje sentimental, prefiere “al ‘inmoralista vital’”²⁵⁵. Especialmente los de la generación mayor, irán poco a poco convirtiéndose en “miembros del grupo de jóvenes escritores más influyente del país”²⁵⁶, colaboran en las revistas y periódicos más prestigiosos y de mayor tirada de la época como *México Moderno*, *El Universal Ilustrado*, *El Maestro* o *Prisma* y empiezan a ocupar puestos burocráticos cercanos al flamante Secretario de Educación. Los años veinte, como ya hemos apuntado, son la época de arranque del grupo y de su inopinado liderazgo entre la juventud escribiente del momento. Sus trabajos al lado de Vasconcelos les permiten viajar, estrechar contactos con la más alta burocracia estatal, acceso a editoriales y

²⁵⁵ SHERIDAN, Guillermo. *Los contemporáneos ayer...*, p. 91.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 102.

revistas, a instituciones superiores de educación, se convierten en definitiva en “la encarnación semi-oficial del espíritu juvenil literario”²⁵⁷.

Parece ser que el primer contacto que tuviera Jorge Cuesta con algún integrante del grupo, en ese caso, como él, futuro miembro y venido desde provincias, desde Sinaloa, fue con Gilberto Owen. La simpática anécdota la cuenta este último en el sentido homenaje que escribiera a la muerte de su amigo. Los “unió una expulsión”, lo cual no deja de ser sintomático de la condición de marginalidad que habrían de acusar el grupo y sus componentes dentro del ambiente literario mexicano de esos años. Una sonora carcajada que compartió Cuesta con Owen cuando éste lanzó una irreverencia al profesor de la clase a la que ambos acudían los unió en los pasillos de la universidad, los unió en amistad y los uniría, como decimos, en la exclusión en sus tendencias estéticas:

Si nos unió una expulsión, un rechazo, iba a ser ésta, más tarde, la característica, el común denominador de un grupo de escritores solitarios, unidos también por el rechazo de los otros –de quienes temían el contagio de inquietudes que su pereza encontraba peligrosas y que preferían no compartir-, de unos solitarios que formaron una agrupación de expulsados, o para decirlo con la frase de Cuesta, una agrupación de *forajidos*²⁵⁸.

Guillermo Sheridan dice que esta anécdota debió producirse en septiembre de 1923²⁵⁹, mientras que Martínez Malo fecha en la segunda mitad de 1924 los “primeros contactos con Gilberto Owen, Xavier Villaurrutia y Salvador Novo”²⁶⁰. El hecho es que, como sigue relatando Owen, los dos recién conocidos comenzaron a verse diariamente en bibliotecas, “en guaridas de estudiante (...) o en aquel oscuro café *América*”, donde vino a descubrirlos “un escritor de nuestra edad y ya desde entonces admirado por muchos de nosotros”²⁶¹, Xavier Villaurrutia. La primera publicación de Cuesta es su única incursión en la narrativa, el pequeño cuento “La resurrección de Don Francisco”, que vio la luz en

²⁵⁷ *Ibíd.*, p. 126.

²⁵⁸ OWEN, Gilberto. “Encuentros con Jorge Cuesta”, en CUESTA, Jorge. *Poemas, ensayos...*, p. 183.

²⁵⁹ SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer...*, p. 151.

²⁶⁰ *OR*, III, p. 273.

²⁶¹ OWEN, Gilberto. “Encuentros con Jorge Cuesta”, en CUESTA, Jorge. *Poemas, ensayos...*, p. 183.

el número 1 de julio de ese año de la revista *Antena*, dirigida por Francisco Monterde y seguramente publicado ahí a expensas de Villaurrutia. Es este mismo quien revela que sus amigos dieron en llamarlo “el alquimista” por su dedicación a la profesión química, a lo que Cuesta respondía repitiendo el famoso verso baudelaireano: “El más triste de los alquimistas”²⁶².

Jorge Cuesta, dice Louis Panabière en su ya clásico ensayo, "halló su lugar entre los Contemporáneos de la manera más natural"²⁶³. La vida de los cafés, las tertulias, los espectáculos teatrales, en fin, toda la fascinante vida capitalina debió satisfacer grandemente las ansias de conocimiento que traía desde su terruño natal.

Por 1926 ya se relacionaba también con el grupo de amigos que se reunía en torno al matrimonio formado por Guadalupe Marín y Diego Rivera, sin embargo en este mismo año consiguió un empleo en el ingenio azucarero El Potrero, cerca de su natal Córdoba, adonde se dirige con el propósito igualmente de realizar la tesis con la que acabar su carrera de químico y ayudar en la economía familiar. Poco le habría de satisfacer el regreso al ambiente de provincias puesto que a finales de ese mismo año regresa a la capital so pretexto de una enfermedad.

A lo largo de los años de 1926 y 1927 Cuesta ocupa una serie de cargos de importancia menor dentro del Consejo de Salubridad. Durante este tiempo su producción es escasa y se limita básicamente a artículos en diversas revistas, entre ellas *Ulises* -la primera iniciativa claramente grupal de Contemporáneos, dirigida por Villaurrutia y Novo-, donde ya se va perfilando la agudeza intelectual del autor y su talante eminentemente crítico. No deja de ser cierto que algunos de estos documentos están dentro de la tendencia autopropagandística que practicó el grupo, escribiendo reseñas y críticas laudatorias a las publicaciones de sus correligionarios, como, en este caso, los comentarios al libro de José Gorostiza *Canciones para cantar en las barcas*, a *Reflejos* de Villaurrutia, a la obra del pintor afín al grupo Agustín Iazo, o a la novela lírica de Jaime Torres Bodet, *Margarita de niebla*. Sin embargo, a pesar de esta inclinación amistosa de la que adolece el criticismo de todo el grupo, en estos escritos tempranos Cuesta muestra

²⁶² VILLAUURRUTIA, Xavier. “In memoriam: Jorge Cuesta” en CUESTA, Jorge. *Poemas...*p. 175.

²⁶³ PANABIÈRE, Louis. *Itinerario de una disidencia...*, p. 61.

ya algunos de los aspectos fundamentales de su mejor literatura crítica e incisiva, haciendo aparición algunas de las ideas que serán constantes a lo largo de todo su pensamiento y demostrando su capacidad para ir más allá de la mera apariencia y desentrañar las claves genéticas de los textos que somete a su bisturí analítico. Cuesta se mide con las primeras plumas del momento tanto nacionales como internacionales y frente a todas ellas demuestra su competencia crítica, su interés por elevar el pensamiento mexicano a la altura de la intelectualidad de primera fila sin arredrarse ante la importancia de los nombres. Significativo es que su primer escrito crítico, publicado en *La Antorcha*, en agosto de 1925, está destinado a comentar la obra teatral *Santa Juana* de George Bernard Shaw, en la que Cuesta ve, más allá del relato histórico anecdótico, la capacidad de trascender la Historia a través del drama en una figura típica que simboliza la heroicidad trágica, la genialidad atemporal arrancada de los hechos concretos. Para Cuesta el personaje trasciende del dato histórico, el autor se desentiende de “las verdades particulares, que son las históricas, por conservar la solidez de la verdad de bulto”²⁶⁴. En este primer escrito crítico encontramos ya ese rigor analítico al que Cuesta somete a muchos de los textos que evalúa, los cuales quedan marcados por una tensión interna entre la idealidad de unos presupuestos que tienden a alguna forma de pureza y la contaminación de la misma por el dato circunstancial. Aquí los personajes son descargados de su peso histórico para proyectarse como símbolos de fuerzas sociales. Pero más allá incluso de desvestir a sus personajes de los ropajes de la vida personal y convertirlos en potencias históricas, la misma Juana se convierte en símbolo de la heroicidad, de la genialidad en su heroísmo inútil, de una teoría sin embargo útil a cualquier circunstancia histórica. Si bien aquí podemos ver que Cuesta juega o confunde lo mismo el historicismo hegeliano con el tipismo de las doctrinas del realismo social, lo que más nos interesa es la marcada tendencia, a veces incluso patética, hacia un idealismo, cualquiera que sea la materia que trate, es decir, una aspiración a las más puras manifestaciones del espíritu, ya se trate de arte, educación, ciencia, filosofía, esa ‘verdad de bulto’ que ya en su primer ensayo adquiere un lugar central.

Desde mayo de 1927 la revista *Ulises* se había presentado como una revista de "crítica" y "curiosidad" con el declarado propósito de cuestionar las inercias literarias

²⁶⁴OR, II, p. 67.

oficialistas y encontrar en el desarraigo espiritual el verdadero venero de la nueva cultura moderna mexicana. Considerada por muchos con una típica revista de vanguardia, arrogante y efímera, más allá de estas posibles debilidades, la publicación trató de trazar un triple diálogo literario-cultural en que los Contemporáneos quisieron autodefinirse como escritores mexicanos:

Diálogo con México, que exigía confrontación de puntos de vista en un momento en el que se estaban imponiendo determinados conceptos de identidad, literatura y tradición mexicana; diálogo con Occidente como punto de referencia obligado de la modernidad que los Contemporáneos querían para su país; y diálogo con el resto de Hispanoamérica para discutir un problema compartido: la relación de las literaturas de Hispanoamérica con Occidente, una vez conseguida la independencia cultural, y muy especialmente, la relación con la literatura de la antigua metrópoli²⁶⁵.

La revista, dirigida por Villaurrutia y Novo, que vivió durante seis números, tenía una clara vocación internacionalista e invitaba al viaje sentimental como propuesta de búsqueda tanto de la identidad individual como de la identidad nacional. El riesgo, la aventura, la temeridad eran consignas de esa huida a la que invitaba el héroe del título, pero siempre teniendo a la vista el horizonte ideal de obtener una mejor perspectiva para definir la nación y definirse asimismo desde el enriquecimiento del viaje al extranjero. Su intención era integrar a México y a los mexicanos al diálogo universal de la modernidad iniciada con Baudelaire, Gide o Joyce y de esta manera ofrecer la contraparte a los proyectos editoriales que eran patrocinados por el gobierno o contaban con el tácito apoyo gubernamental. Es una revista pues de “interrogantes y dudas, de proposiciones que, lejos de ampararse en la empatía de las consignas, solo deseaba conmover y sugerir aunque en ellos les fuera la posibilidad del desastre”²⁶⁶. Las colaboraciones de Cuesta para la revista son, creemos, sintomáticas del carácter de la misma. Para el primer número publica un comentario sobre una exposición del pintor Agustín Lazo. Este artista vinculado al grupo recibe por parte de Cuesta una crítica, que más que un desapasionado elogio o un ensayo de juicio neutro se nos revela, como la mayoría de su literatura ensayística, como una exposición de su pensamiento estético, que usufructúa la ocasión

²⁶⁵ GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa. *Contemporáneos. La otra novela...*, p. 105.

²⁶⁶ SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer...*, p. 285.

propicia para desplegarse en el estilo asistemático y arrítmico propios del autor. El ensayo pretende presentar un esbozo de los rasgos fundamentales de la pintura moderna, cuya principal característica, nos dice, es la sensualidad²⁶⁷. Para Cuesta, la pintura de Lazo se desmarca de la escuela mexicana de Rivera u Orozco, y, antes que negar a ninguno de estos grandes representantes del muralismo, la obra de caballete de Lazo supone una amplitud de las fronteras del arte mexicano puesto que “permite dilatar los límites en donde el arte nacional parecía reducirse”²⁶⁸. Cuesta ve en esta pintura un ejemplo de la universalidad del arte mexicano, pues sin dejar de afirmar la mexicanidad del estilo del pintor atribuye a sus cuadros atributos que lo vinculan directamente a las escuelas vanguardistas europeas del momento, especialmente la tendencia abstraccionista de su admirado Cezanne. La pintura es descrita aquí con una riqueza de términos plásticos y geométricos que apuntan hacia la idealidad de la mera superficie de la tela como elemento básico estructurador de la pintura, ya lejos de la dependencia de la anécdota o las exigencias de un tema narrativo o contemplativo.

“*Reflejos de Xavier Villaurrutia*” es la segunda aportación de Cuesta a *Ulises*. En el mismo número y quizá debido a la cercanía del anterior artículo, aquí Cuesta ensaya una sutil y compleja apreciación pictórica de la poesía de Villaurrutia. Entre la plasticidad y el purismo coloca Cuesta a este primer libro de poemas de su amigo y compañero, donde la realidad exterior es reconstruida a través del marco de la ventana simbólica del poeta, que otorga a su visión de las cosas “una calidad metálica: maleable y dura: sensible y fría: la que adquieren los cuerpos dentro de un espejo”²⁶⁹. El cubismo pictórico, la pintura metafísica o la poesía pura son algunas de las claves entre las que se mueve el comentario de Cuesta, tratando de encontrar un delicado equilibrio entre razón y pasión, entre lucidez y embriaguez, y dotando a la poesía de Villaurrutia de los mismos atributos de crítica y análisis que defenderá siempre como las características esenciales del quehacer poético mismo.

²⁶⁷OR, II, p. 80.

²⁶⁸ Ídem.

²⁶⁹Ibídem, p. 83.

En el número de junio de *Ulises* Cuesta publica un comentario al libro de Max Scheler *El resentimiento de la moral*, en un tono marcadamente elitista y nietzscheano que seguirá manteniendo a lo largo de toda su producción, y por último, en octubre en de 1927, un artículo titulado simplemente “Notas”, convierte a la novela recientemente publicada de Jaime Torres Bodet, *Margarita de niebla* en un pretexto para replicar a la teoría de la deshumanización del arte de Ortega y Gasset y hacer un repaso crítico de la poesía moderna, pasando por Poe, Baudelaire o Mallarme, hasta llegar a Alfonso Reyes y Torres Bodet, exponiendo en el camino algunas de sus ideas estéticas centrales, que serán después recogidas y ampliadas en escritos posteriores.

En el prólogo a la primera recopilación de sus obras completas que hicieran Luis Mario Schneider y Miguel Capistrán en 1964, se nos dice que “los meses finales de 1927 y principios del 28 habrían de ser definitivos en la vida de Cuesta, ya que conoció a Guadalupe Marín y realiza la *Antología de la poesía mexicana moderna*, en cuya labor conoció a fondo los más destacados de la poesía de México”²⁷⁰. Son, indudablemente dos acontecimientos cruciales en la vida de nuestro autor. Por un lado, su enamoramiento y matrimonio con quien había sido la pareja de Diego Rivera daría como frutos una tormentosa relación que acabó en divorcio y el único hijo, Antonio, de Jorge Cuesta. Más tarde, Guadalupe “una de las más fascinantes mujeres del siglo veinte en México”²⁷¹, publicaría en 1938 una novela burdamente autobiográfica que sería el origen de buena parte de las peores acusaciones que ha arrastrado la leyenda negra de Jorge Cuesta hasta nuestros días.

Por otro, la publicación de la *Antología* en mayo de 1928, en la que nos detendremos más adelante, supuso un auténtico revuelo en el mundo de las letras de la capital mexicana. La irreverencia y el descaro con que esta recopilación presentaba su propio canon de la poesía reciente puso a Cuesta y los Contemporáneos en el centro de la atención y los convirtió, especialmente al primero, en el objetivo de acerbadas críticas por parte de sus contrincantes, y defensores del canon establecido, que ellos precisamente intentaban derribar y rehacer con su escandalosa propuesta.

²⁷⁰ SCHNEIDER, Luis Mario. “Prólogo” en CUESTA, Jorge. *Poemas y ensayos*, pp. 12-13.

²⁷¹ OROPESA, Salvador A. *The Contemporáneos group. Rewriting Mexico in the thirties and forties*, Austin, University of Texas Press, 2003, p. 94.

Como anota Martínez Malo, Cuesta desde marzo de 1928 trabajaba en la preparación de la *Antología*, pues escribe a Torres Bodet desde la hacienda el Potrero sobre la corrección del prefacio. Sólo dos meses después su padre lo envía a Europa para alejarlo de Guadalupe Marín, con la que ya mantenía una relación amorosa. La estancia en París sólo dura dos meses; el dolor por la separación de su prometida y la inquietud y desasosiego que provocaron en el joven la soledad y extrañeza ante la gran capital europea fuerzan un regreso precipitado. La primera comunicación que realiza con su país desde Francia es una emotiva carta a su padre que, como dice Luis Mario Schneider es “un texto de antología para quien quisiere penetrar en las sensaciones del descubrimiento de Europa por un joven americano”²⁷²:

Todo me deslumbra y me atemoriza (...). Solo me siento como un salvaje, como una fiera a quien intempestivamente cambiaron de clima y de lugar y no puede reconocer nada de lo que mira y agrega a eso descubrir lo que es ser extranjero, excesivamente extranjero, con la angustiosa soledad que esto implica²⁷³.

En París tramará contacto con artistas e intelectuales como Robert Desnos, Paul Eluard y André Breton, a los que dedicará posteriormente algunos de sus ensayos. Cuando Cuesta vuelve a México en agosto de 1928, ya está en la calle, con al menos dos números, la revista *Contemporáneos*, que daría nombre y renombre al grupo y se convirtió en una de las grandes revistas literarias de circulación continental. Como nos informa Sheridan, Cuesta no colaborará en *Contemporáneos* sino hasta mucho tiempo después de que Torres Bodet se ha ido a España y su nombre ha sido removido del directorio²⁷⁴. Cuesta, desde sus años de iniciación en la capital había sido claramente más afín al círculo de Novo, Villaurrutia y Owen, y parece ser que en un principio tanto él como Novo y Gorostiza tuvieron reparos para colaborar en un revista que surgía como proyecto asociado a los nombres de Torres Bodet, Ortiz de Montellano y Enrique González Rojo, todos bajo la protección del doctor Bernardo Gastélum, responsable de la Secretaría de Educación Pública, donde trabajaban.

²⁷² SCHNEIDER, Luis Mario, en CUESTA, Jorge. *Poemas...*p. 14.

²⁷³OR, III, .p 201,

²⁷⁴ SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer...*, p. 325.

Contemporáneos publica tres colaboraciones en prosa de Cuesta, la primera en el número de mayo de 1929, dedicada a la poesía de Paul Éluard como introducción a una traducción propia de dos poemas y un fragmento del francés; la segunda es un comentario a la obra de Robert Desnos y el surrealismo en noviembre del mismo año. La última publicación ensayística en esta revista corresponde a “La rebelión de las masas”, una enrevesada y difícil crítica al célebre libro de Ortega y Gasset fechada en febrero de 1931. Inmediatamente a continuación de la misma se publicó una “Carta a propósito de la nota preinserta” en la que Cuesta responde a una solicitud de Ortiz de Montellano en el sentido de corregir para clarificar su artículo, a lo que elegantemente se niega aduciendo que “corregirla en su forma” pondría en juego su propia naturaleza y la conformidad de esta a sus defectos²⁷⁵. Este pequeño desencuentro pudiera haber sido el motivo para que Cuesta dejara de publicar ensayos en la revista.

Dos hechos fundamentales cabe destacar en esta breve reseña de la vida de Cuesta que van a consolidar definitivamente su proyección pública como ensayista y su presencia innegable en el medio literario de los años treinta. Se trata de su intervención en la polémica literaria nacionalista de 1932 y la publicación y consignación judicial de *Examen*, la revista que dirigiera él mismo durante tres números a lo largo de ese año y que desapareció tras un escándalo que llevó a Cuesta y a uno de sus redactores al banquillo de los acusados. Ambos casos han sido exhaustivamente estudiados por Guillermo Sheridan en dos volúmenes²⁷⁶ en los que, tras un estudio preliminar, se recogen todos los documentos que tuvieron relación con el desarrollo de los acontecimientos.

La revista *Examen* fue el proyecto editorial personal de Jorge Cuesta y la última empresa en la que colectivamente participaron algunos miembros de *Contemporáneos*. Se puede decir que su desaparición, tras del escándalo y denuncia por la publicación de unos fragmentos de la novela *Cariátide* de Rubén Salazar Mallén, sentencia la disolución de *Contemporáneos* como grupo. Octavio Paz dice que fue la “más lúcida y rigurosa”²⁷⁷ de

²⁷⁵OR, II, p. 127.

²⁷⁶ SHERIDAN, Guillermo. *México en 1932: la polémica nacionalista*, México, FCE, 1999 y SHERIDAN, Guillermo. *Malas palabras...*

²⁷⁷PAZ, Octavio. *Xavier Villaurrutia en persona y obra*, México, FCE, 2003, p. 25.

las revistas asociadas al mismo y puede considerarse como el modelo de iniciativas posteriores como *El Hijo Pródigo* o las revistas que dirigió el mismo Paz (*Plural* y *Vuelta*). A pesar de su corta vida, sólo tres números salieron a la luz, es considerada por Guillermo Sheridan “la primera revista en México que ya no es sólo moderna, sino contemporánea”²⁷⁸. Su carácter crítico y su amplitud de miras la convierten sin duda en un fiel reflejo de la personalidad de su director. La revista trasciende la centralidad de las preocupaciones literarias, que habían sido el motor de las empresas anteriores, y da cabida a cuestiones sociales, políticas o filosóficas que dialogan en igualdad de importancia con los asuntos de letras. Se convirtió en el ejemplo de la revista de crítica cultural, cercana a los problemas de la actualidad e inconforme, que demostraba un compromiso y responsabilidad intelectuales que heredarán las generaciones futuras. Fue una empresa que se planteó desde el inicio como revista de minorías, de circulación reducida, dirigida a un público selecto y exquisito, atento a las ideas del momento y a la cultura universal, que la “compran en la librería trescientos heterodoxos”²⁷⁹, como el mismo Cuesta decía, y que pretendía huir del eclecticismo y la desigual calidad de otras propuestas para concentrarse en sus temas con alto grado de exigencia. Además de recoger poesía y narrativa de sus colaboradores destacan las aportaciones críticas que podrían llamarse de filosofía de la cultura. Ensayos de Samuel Ramos, del filósofo francés Julien Benda, de Aldous Huxley o del propio Cuesta dan el tono particular de esta revista, incisiva, crítica, discrepante, que de alguna manera retoma el testigo y prolonga el talante batallador que Cuesta había inaugurado poco antes durante la polémica sobre la literatura de vanguardia. De los Contemporáneos colaboran en *Examen* Gorostiza, Villaurrutia y Novo, Carlos Pellicer, siempre renuente al agrupamiento, además de Ramos, Salazar Mallén y Luis Cardoza y Aragón, que normalmente figuran en las márgenes de las listas del grupo. De las tres revistas que se vinculan con el grupo, *Examen* es sin duda la que expresa mayor madurez y aplomo; se plantea como una obra de reflexión intelectual, como un instrumento analítico, una herramienta para la discusión seria e inquisitiva de asuntos que interesan en los debates culturales del momento; ha dejado atrás tanto el arrebatado juvenil y experimentador de *Ulises* como la solemnidad

²⁷⁸SHERIDAN, Guillermo. *Malas palabras...*, p. 18.

²⁷⁹OR, II, p. 163.

pedagógica y el voluntarismo modernizador de *Contemporáneos*; y se ve a sí misma como el vehículo para un ejercicio intelectual libre e incondicionado, la plasmación editorial de las polémicas y tertulias entre los amigos, entregadas a la libre crítica y al juicio severo. Dice Sheridan que “*Ulises* se dispersa desde su nombre; *Contemporáneos* expande una agencia de difusión cultural y un aula. *Examen* se reconcentra en el estudio de sus objetos. *Ulises* curioseas; *Contemporáneos* patrocina; *Examen* analiza”²⁸⁰. En el número uno de la revista Samuel Ramos, el filósofo del grupo, publica su artículo “Psicoanálisis del mexicano”, adelanto del que será su libro *Perfil del hombre y la cultura en México*, de 1934, título que inaugura para la filosofía y la sociología, junto con las propias preocupaciones cuestionistas, el que será el fértil filón de los numerosos estudios sobre el ser mexicano que se desarrollarán en los cuarenta y cincuenta. Es interesante anotar también la publicación en el segundo número de “Las pasiones políticas”, fragmento de *La traición de los intelectuales*, publicado por Benda en 1928 y cuyas ideas políticas, en especial su furibundo antinacionalismo, será un venero incuestionable para el pensamiento del propio Cuesta. Benda pretende encerrar el ejercicio intelectual en un área incontaminado de puro estudio, siendo su meta la búsqueda e investigación de los valores supremos de Verdad, Justicia y Belleza, que son traicionados en el momento en que el intelectual se deja llevar por pasiones terrenales o temporales, especialmente el nacionalismo. La misión de los intelectuales es, como dice Carlos Altamirano, “mantener vivo el fuego de los valores no prácticos, no adueñarse del poder temporal”²⁸¹, y por eso que los defina como:

todos aquellos cuya actividad no persigue esencialmente fines prácticos, sino que, al pretender su felicidad del ejercicio del arte, de la ciencia, o de la especulación metafísica, en resumen de la posesión de un bien no temporal, de alguna manera dicen: ‘Mi reino no es de este mundo’ (...) cuyo movimiento es una oposición formal al realismo de las multitudes”²⁸².

Este alejamiento de los reclamos perentorios de la realidad circundante y su retraimiento hacia los principios abstractos de la razón y el ideal será una consigna

²⁸⁰ SHERIDAN, Guillermo. *Malas palabras...*, p. 14.

²⁸¹ ALTAMIRANO, Carlos. *Intelectuales. Notas de investigación sobre una tribu inquieta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013, p. 42.

²⁸² BENDA, Julien. *La traición de los intelectuales*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2008, pp. 123-124.

permanente en el pensamiento de Cuesta tanto cuando habla de arte, como de política, de educación o de filosofía, y Benda será desde luego su principal referencia cuando de combatir se trate el nacionalismo y el mexicanismo alentados por el gobierno y aplaudidos por una buena parte de artistas e intelectuales afines a la doctrina oficial. Y tanto en Benda como en Cuesta, fue constitutivo a su modo de pensar una tensión, más que una contradicción, entre teoría y práctica; es decir, si de un lado defendían a ultranza la especulación pura del espíritu no por eso rechazaron intervenir en los debates políticos de su país y se recluyeron en la torre de marfil de su propia disciplina desinteresada; más al contrario, ambos son enérgicos polemistas que bajan al terreno de la lucha precisamente para defender los valores de esa justicia abstracta, desinteresada y universal que creyeron amenazados por el auge del irracionalismo fascista, comunista y nacionalista.

Otros dos artículos de tema artístico son publicados por Cuesta en su revista. Se trata de “La pintura superficial” y “Música inmoral” que, a decir de Sheridan, “se antojan secuelas de la polémica del 32”²⁸³. En efecto, en estos artículos superficialidad e inmoralidad, como veremos, son para Cuesta sinónimos de la falta de contenido, de una forma artística interesada en sus propios procedimientos y desarrollos intrínsecos que, “desinteresándose de todo fondo, de toda profundidad”, se niega a alojar cualquier tipo de mensaje, consigna o significado. La pintura de Agustín Lazo y la música de Higinio Ruvalcaba, que el crítico comenta, y que son el pretexto para exponer sus ideas, representan ejemplos notables de lo que puede ser la idea de arte para Cuesta, una sustracción de todo tipo de contenido, desalojo de cualquier variedad de agregado extraartístico a la pura materia del arte, cualquier forma de significación o representación de la realidad, el sentimiento, la moral o la ideología. La pintura es superficial porque se agota en el mismísimo límite físico que impone la tela, sin aspirar a significados ajenos superpuestos; en el caso de la música, esta se desprende del propio énfasis en lo musical, no ya moralidad es “el enaltecimiento de cualquier contenido del arte”, sino incluso, y dado que el lenguaje sonoro es ajeno de por sí a la representación, la moralidad consiste en “recomendar el papel artístico del arte musical de la música”; la música inmoral por tanto es la que se libera de la misma musicalidad, entendida ésta como exceso de interés

²⁸³SHERIDAN, Guillermo. *Malas palabras...*, p. 21.

en mostrar su propia condición. Librado de énfasis, de contenido, de moral, de profundidad el arte parece tender, en su liberación, al límite de la abstracción como la forma más depurada, más esencializada, más auténticamente artística, abocándose a ser descrito en fórmulas imprecisas, vagas y casi inasibles como “una especie de fantasía de la razón”²⁸⁴, como una “conciencia individual y libre”²⁸⁵.

Finalmente, en el número tercero de *Examen*, Cuesta publica dos artículos que son ya respuesta a la denuncia lanzada contra la revista; se trata de “La política de la moral” y “La política de altura”. En estos textos reacciona enérgicamente contra las que él cree que son las condiciones de la política que han provocado la acusación contra su publicación. Un tipo de política que arteramente ha hecho uso de las bajas pasiones del pueblo para dirigir un ataque al gobierno y que se ha valido de la revista y sus responsables como cabezas de turco en su estrategia de difamar a la Secretaría de Educación Pública y a su principal dirigente Narciso Bassols. El gobierno revolucionario había visto en la educación la forma idónea de legitimarse y prácticamente desde el principio, y especialmente con la cláusula de laicidad de la Constitución de 1917, había ido desplazando a la iglesia del monopolio de instruir a las masas. Fue con el presidente Calles que la política de desfanatización de la sociedad había alcanzado el extremo del conflicto armado con la Guerra Cristera (1926-1929), sin embargo las tensiones no acabaron ni mucho menos con el fin de la contienda y la lucha pasó del campo de batalla a los gabinetes de gobierno y a los medios periodísticos. El poderoso Secretario Bassols se había convertido desde su acceso al cargo en 1931 en adalid de la causa educativa con su proyecto modernizador de introducir una escuela racional y socialista mediante una reforma constitucional. Bassols era pues la bestia negra de la derecha reaccionaria y católica, representada en la prensa por el periódico *Excelsior*. A la sazón, tanto el director de *Examen*, Cuesta, como algunos de sus colaboradores, que trabajaban en la Secretaría de Educación Pública a las órdenes de Bassols, se estaban convirtiendo en un grupo de escritores problemáticos para el Secretario por sus ideas elitistas y antinacionalistas. Como dice Sheridan, “carecían ostentadamente del certificado de pureza de sangre

²⁸⁴OR, II, p. 145.

²⁸⁵OR, II, p. 153.

revolucionaria”²⁸⁶, especialmente a partir del artículo de Ramos, empleado también de la Secretaría, “Psicoanálisis de mexicano”, en el que algunos vieron una condena fatalista de inferioridad al carácter del mexicano, lo que provocó un aluvión de críticas tanto desde la derecha conservadora como de la izquierda revolucionaria. El artículo de Ramos fue pues un precedente desde *Examen* que mantuvo la atención fija en la revista por parte de los opositores de Bassols y que hubo de incomodar especialmente a este.

Las bases estaban puestas para convertir a *Examen* en el chivo expiatorio de una campaña contra el Secretario. La revista había incluido en sus dos primeros números sendos fragmentos de la novela *Cariátide* del escritor amigo de Cuesta y cercano a los Contemporáneos Rubén Salazar Mallén. En *Contemporáneos*, el novelista había publicado ya tres relatos de patético realismo arrabalero que ponían la atención en el trasfondo impúdico de una sociedad de miseria y fracaso revolucionarios, personajes marginales, burdeles, suburbios, y un interés pionero²⁸⁷ por recoger la espontaneidad del lenguaje coloquial, descarnado y en bruto contrastaban bastante con los juegos estilísticos y la experimentación lírica y subjetivista que habían practicado sus compañeros de grupo en prosa. Con *Cariátide*, en el mismo registro, el autor trata de recrear el ambiente de las células de activistas comunistas, con sus correspondientes manipulaciones, traiciones, decepción ideológica, en similar tono hosco y malhablado. Esta fue la oportunidad que aprovechó *Excelsior* para lanzar su denuncia contra *Examen* que, “escrita por algunos individuos de la Secretaría de Educación, es un pasquín inmundo” y de este modo desprestigiar a Bassols, quien contaba entre su plantilla con escritores capaces de atentar contra la “moral y la decencia”, con un “lenguaje de tal procacidad” y “de la más cínica expresión”²⁸⁸. La acusación “provocó, como dice Sachneider, que se desatara por primera vez en la historia de la literatura nacional un juicio en contra de una revista en el que

²⁸⁶SHERIDAN, Guillermo. *Malas palabras...*, p. 71.

²⁸⁷El mismo Salazar Mallén se reivindicaría años después: “mi obra, en prosa toda ella, ha tenido influencia en la literatura mexicana, ya que provoqué la legitimación del habla coloquial del pueblo mexicano. Se trata del conocido caso de mi novela *Cariátide* y del proceso penal a que fui sometido, junto con Jorge Cuesta, por haberla escrito y publicado fragmentariamente. A partir de la sentencia absolutoria del juez Jesús Zavala, fue legítimo emplear literariamente el habla coloquial mexicana, que ha sido usada generosamente por las nuevas generaciones. Haber rescatado esa habla, haberla legitimado en su uso literario, es una señal de trascendencia”. SALAZAR MALLÉN, Rubén. Op. cit., p. 74.

²⁸⁸“La denuncia de *Excelsior*”, en SHERIDAN Guillermo. *Malas palabras...*, p. 110.

intervinieron magistrados, artistas y escritores sobresalientes del medio intelectual”²⁸⁹. En la causa por la decencia se unieron no sólo las fuerzas de la reacción, sino incluso el Partido Comunista y los escritores revolucionarios, los unos que decían ver ofendidos a los obreros y a su misión redentora con la novela y los otros que no dejaron pasar la ocasión para emprenderla de nuevo contra los Contemporáneos. Cuesta y los colaboradores implicados renunciaron a sus cargos, a instancias del propio Bassols, y reiteraron la total desvinculación de la iniciativa editorial respecto de sus cargos gubernamentales, con objeto de no salpicar al Secretario. La actitud desafecta de este hacia sus empleados, el desamparo a que los expuso invitándolos a dejar sus puestos, dan cuenta de que Bassols utilizó el incidente para deshacerse definitivamente de la carga que le suponía estos polémicos escritores. Así dice expresamente Gorostiza en carta dirigida al Secretario: “nos ha sacrificado usted al temor de arriesgar su situación política por una causa que, aunque justa, carece de importancia política”²⁹⁰. Finalmente Jorge Cuesta y Salazar Mallén, los encausados, fueron absueltos en marzo de 1933. Las consecuencias principales del asunto fueron, de un lado la desaparición definitiva de *Examen*, que no volvió a salir y el especial ensañamiento de Jorge Cuesta desplegó contra Bassols en los años siguientes, con una larga serie de artículos publicados en *El Universal* en los que arremete insistentemente contra las políticas educativas y socializantes de la Secretaría, y que serán tratados más adelante.

Los años que van de 1932 a 1935 son considerados por Schneider como los del “ascenso total de Cuesta literato. Entonces escribe sus mejores artículos y poemas”²⁹¹. No cabe duda que en esos años se concentra cuantitativamente el grueso de la producción en prosa de Cuesta. De los 111 textos recogidos como “Ensayos y prosas varias” para los que la edición que manejamos asigna fecha de publicación en vida, más de la mitad pertenecen a ese período; todavía a lo largo de 1935 llega a publicar 23 textos, el año más prolijo del autor, frente a los únicamente 7 que publica en cada uno de los dos años siguientes, los solo 2 en 1938, 6 en 1939 y otros 6 en 1940. En esos años, en efecto,

²⁸⁹SCHNEIDER, Luis Mario. “Jorge Cuesta o las paradojas de la inteligencia”, en CUESTA, Jorge. *Poesía y crítica...*, p. 16.

²⁹⁰GOROSTIZA, José. “Carta del mismo al mismo”, en SHERIDAN Guillermo. *Malas palabras...*, p. 339.

²⁹¹ SCHNEIDER, Luis Mario. “Prólogo” en CUESTA, Jorge. *Poemas, ensayos...*, p. 17.

escribe Cuesta textos con temática literaria tan importantes como los vinculados con la polémica del nacionalismo del 32, o “El diablo en poesía” y “El clasicismo mexicano” de 1934, sus controvertidos escritos políticos a raíz de escándalo de *Examen* y su campaña antibassolista o algunos de sus comentarios más interesantes sobre arte y pintura. Pero no hay que olvidar algunos escritos posteriores, como sus dos agudos textos sobre la democracia de 1936, sus reflexiones sobre Nietzsche, de 1939 o el dedicado a “Salvador Díaz Mirón”, de 1940, indispensable para entender y completar su teoría del clasicismo mexicano.

La producción lírica de Cuesta es bastante exigua a lo largo de toda su vida. Es famosa su puntillosa obsesión por buscar una “pureza rayana en la esterilidad”, que lo obligaba a continuos tanteos y rectificaciones -de los que son prueba las distintas versiones de que disponemos de muchos de sus poemas- hasta el extremo, contaba Owen, de prolongar por nueve meses la confección de un poema de sólo treinta y cinco versos²⁹². Incluso puede hablarse de un cierto renovado interés en la creación literaria en 1938, año en que parece que comienza la composición de su gran testamento poético, el largo y difícil poema *Canto a un dios mineral*, que no será publicado sino hasta después de su muerte. Pero en cuanto a sus ensayos llama poderosamente la atención que, como decimos, del 32 al 35 escribiera y publicara 65 textos, y que desde ese año hasta su muerte, durante más de siete años, sólo vieran la luz 28 artículos. Además de una dedicación pensamos que perfeccionista hasta la obsesión a la escritura de su *Canto*, podemos manejar varias posibles causas para explicar este decaimiento del interés de Cuesta por la prosa ensayística. De un lado, una buena parte de sus escritos durante esos años proficuos se había centrado en el convulso panorama político de los últimos años del maximato; a partir de 1935, como veremos, la situación cambia; se produjo una cierta estabilización de la vida política del país una vez que el presidente Cárdenas se había desprendido definitivamente de la influencia del general Calles y se había ganado la anexión de las últimas fuerzas callistas en el gobierno, y una vez agotada la polémica en torno a la educación socialista, a la que Cuesta dedicó tantos afanes combativos, parece que su atención a los asuntos públicos fue en declive. Por otra parte, a partir de 1936, Cuesta se dedicará definitivamente a su profesión de químico, primero en el

²⁹² OWEN, Gilberto. Op. cit., p. 184.

Departamento de Alcoholes de la Secretaría de Hacienda y de 1937 en adelante como jefe del laboratorio de la Sociedad Nacional de Productores de Alcohol. Fue allí donde además de resolver la que hasta entonces había sido su precaria situación económica, “tuvo por fin un laboratorio perfectamente equipado, con todos los instrumentos y sustancias que quería, todo a su entera disposición. Por fin podría realizar... todos los experimentos que quisiera”²⁹³.

Cuesta, podemos deducir, empieza a emplear más tiempo en su otra pasión, la química, distrayéndolo de su vocación ensayística y diluyendo quizá su fervor polemista. Además, entendemos, un motivo no menor para alimentar su interés por publicar debió haber sido también procurarse una fuente de ingresos durante sus años de escasez económica, lo que hubiera motivado que cuando ya dispuso de un ingreso estable por su profesión de químico disminuyera su necesidad de ver publicados sus textos. De hecho, en carta a Villaurrutia de octubre de 1935, Cuesta confiesa a su amigo que ha dejado de colaborar en *El Universal* por la resistencia del director a pagarle²⁹⁴. Por último, quizá también los comienzos de su locura hayan sido un obstáculo a tener en cuenta a la hora de valorar su menor presencia en los medios, pues, dice Panabière, que “alrededor de 1937 vivirá momentos en que se soltarán sus amarras de la realidad”²⁹⁵. Por otra parte, en 1938, salió a la luz la novela de la que ya por entonces era su ex esposa Guadalupe Marín. Este libelo que, como ya se adelantó, fue uno de los principales causantes de la leyenda negra que se generó en torno a su figura, ha sido relacionado por Martínez Malo, junto con la ingesta de sustancias alucinógenas, con los comienzos de su enfermedad mental:

En 1938 ocurrieron dos hechos que tuvieron que ver con la aparición de la locura en Cuesta en cierto momento de su vida y no en otro: ve la luz *La Única*, novela burdamente cifrada (además

²⁹³MARTÍNEZ MALO, Jesús R. “Prólogo. Jorge Cuesta: de la leyenda y el mito a algunos de los hechos”, en *OR*, III, pp. 35-36.

²⁹⁴ “Este señor es incapaz de concebir que lo que se escribe y publica en un periódico debe pagarse porque tiene un valor (...). El tiempo lo ha ido convenciendo de que estaba tirando su dinero conmigo, de que no había ninguna razón para que me pagara”. *OR*, III, p. 191.

²⁹⁵ PANABIÈRE, Louis. Op. cit., p. 79.

de pésimamente escrita) de Guadalupe Marín, y el inicio de la experimentación sobre sí mismo con ergotina²⁹⁶.

6. 1925: los orígenes del polemista

Ya hemos insinuado la importancia que tuvieron las polémicas literarias en el México discutiendo posrevolucionario que estaba decidiendo los rasgos de identidad de su modernidad. La aceleración ideológica y política que había vivido el país desde el inmovilismo porfirista, con una sangrienta Revolución de más de veinte años, la inmediata euforia constructiva de la nación acompañada de los turbulentos cambios de gobierno, la estabilidad nacionalista de Calles y después Cárdenas y el socialismo de Estado, hubo de plasmarse irremediabilmente en un ambiente de encendidas e incendiarias polémicas en las que lo que se debatía era algo más que cuestiones de estilo o de gusto estético. Las polémicas, ya fueran literarias o de otra índole, trataban de dilucidar, a veces de forma implícita, otras de modo explícitamente declarado, las líneas fundamentales de un proyecto político cultural para el México moderno posrevolucionario. Resulta indispensable revisar los textos que se escribieron al calor de las distintas polémicas que se sucedieron en los años veinte y treinta para comprender bien el clima de tensión cultural con el que vivieron los distintos grupos o bandos en liza los procesos de construcción de la identidad nacional dirigidos por el Estado. Las polémicas diseñan una a modo de columna vertebral del clima intelectual y político de estos años cruciales para la construcción de la cultura nacional del México moderno: una trayectoria de creación y sedimentación de nuevas instituciones, de desarrollo de un renovado cuerpo legislativo, de afirmación de una nueva élite gobernante especular con la nueva burguesía capitalista surgida tras la guerra y, en fin, de consolidación de una nueva forma de poder político en torno a la figura central del presidente y del partido único, que se irá gestando a lo largo del maximato. Una trayectoria, decimos, de constitución de “toda una vida social nueva”²⁹⁷ y una nueva estructura de sensibilidad, que irá punteada

²⁹⁶MARTÍNEZ MALO, Jesús R. “Prólogo. Jorge Cuesta: de la leyenda y el mito a algunos de los hechos”, en *OR*, III, p. 48.

²⁹⁷DÍAZ ARCINIEGA, Víctor. *Querrela por la cultura “revolucionaria” (1925)*, México, FCE, 2010, p. 34.

en el ámbito de la cultura y de los medios de comunicación escrita por unos cuantos hitos convulsionados de debate y contienda que son las polémicas, jalones de ardor combativo y entusiasmo litigante entre distintas facciones convencidas cada una de ellas de estar en posesión del auténtico sentido de la Revolución, de la verdadera definición de lo mexicano, de la idea de modernidad. Nos interesan las polémicas de 1925, sobre el afeminamiento de la literatura, en la que los Contemporáneos participaron esporádicamente; la de 1932, sobre nacionalismo y literatura, en la que Cuesta interviene con cuatro interesantes artículos donde da su versión de la cultura mexicana como vástago y continuación de la tradición universalista de occidente, proponiendo a su grupo como detentor de la verdadera modernidad mexicana; y la polémica sobre la educación socialista, que Cuesta sostiene vehementemente desde 1932 hasta 1935, y que se discutirá en el correspondiente apartado de este estudio.

No es casual que las más importantes polémicas del período se hayan sucedido durante los años de mandato, ya en la presidencia (1924-1928) ya como Jefe Máximo (1928-1934), de Plutarco Elías Calles, pues es a partir de 1925 cuando comienza, en palabras de Álvaro Matute, el proceso de “invención de la Revolución Mexicana”²⁹⁸. La enorme popularidad del anterior presidente Obregón, héroe de guerra de fama militar, vencedor sobre Pancho Villa, y la arrolladora política cultural y educativa desplegada por su Secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, pusieron en una posición difícil al nuevo presidente Calles, no muy popular y poco conocido, que debía generar frente a las masas y frente a los grupos de poder un nuevo consenso en torno a su figura. Antecedía además a su nombramiento una revuelta, la rebelión delahuertista, en la que buena parte del ejército se había opuesto a su candidatura; además poco después tendría que enfrentarse a una guerra fruto de su radicalismo anticlerical que le granjearía gran impopularidad entre las clases campesinas. Igualmente, con Calles comienza el proceso de institucionalización de la vida política mexicana, es decir, el ascenso de fuerzas que ya poco a poco se van a ir desvinculando del estilo caudillista de toma de decisiones en favor de cauces políticos en los que fueran los grupos y las instituciones quienes desempeñaran las funciones fundamentales del sistema. Sin renunciar, por supuesto, al carisma presidencial ni a la retórica populista, el callismo emprende un proceso de estabilización

²⁹⁸ MATUTE, Álvaro. “Prólogo. ¿Cultura revolucionaria?”, en DÍAZ ARCINIEGA. Op. cit., p. 19.

del gobierno que asegure la continuidad pacífica en el poder de la familia revolucionaria y su legitimidad como representante del proceso de consecución de las metas de la Revolución²⁹⁹. Así esto, la categórica afirmación del carácter revolucionario del nuevo presidente y su gabinete, la construcción de su legitimidad, se convirtió en un asunto de primer orden. La gran realización de este período político a nivel del discurso fue haber instituido una nueva idea de la revolución como proyecto de realización futura, frente a los discursos anteriores que restringían la revolución al período de lucha armada. Calles y su aparato burocrático pretenden encarnar los verdaderos valores de un proceso revolucionario en desarrollo, es decir, frente a las perspectivas de los gobiernos anteriores que veían la revolución como el período de guerra que había durado diez años y acababa con la victoria final de unos postulados plasmados en la Constitución de 1917, y que el gobierno se encargaría de realizar, el nuevo enfoque investía al gobierno del auténtico carácter de revolucionarismo: se trataba de la etapa gubernamental de la revolución, tan importante o más, tan revolucionaria o más, que la propia fase armada.

La revolución se amplifica y sus logros se proyectan hacia el futuro de forma que la etapa militar no es más que la apertura traumática del proceso. El discurso callista dota de temporalidad a la idea de revolución y es esta noción dinámica y progresiva la que, como dice Guillermo Palacios, “institucionaliza la idea del revolución, lo que la convierte en el más longevo lugar común de que tenga noticia la historia de México, lo que va a dar oportunidad a establecer la continuidad del poder (...) como prueba irrefutable de la permanencia y de la ejecución constante de la idea de la revolución”³⁰⁰. El bienestar prometido por el discurso revolucionario se anclaba a un futuro que legitimaba el presente revolucionario tendente hacia él, y las reformas sociales se incorporan al lenguaje del gobierno como una continuidad cuyo punto de arranque estaba bien localizado por la conflagración bélica, pero que se proyectaba indefinidamente en el tiempo demorando la validez de un presente empeñado siempre en el logro futuro del bienestar. Como dice Arnaldo Córdova:

²⁹⁹ CÓRDOVA, Arnaldo. *La ideología de la Revolución Mexicana*, México, Era, 1975, pp. 309-310.

³⁰⁰ PALACIOS, Guillermo. “Calles y la idea oficial de la Revolución Mexicana”, en *Historia Mexicana*, vol. 22, n°3, 1973, p. 265.

La simple expectativa de las reformas sociales y la manipulación adecuada de esta expectativa era toda una enseña de dominación y poderío. Hablar de reformas como resultados tangibles era hablar de futuro: pero hablar de reformas como instrumentos de dominación política situaba en un presente que nadie se atrevía a poner en duda³⁰¹.

La gran aportación de Calles es pues ligar esta expectativa a la institucionalización de la vida política del país, “de manera que no se viera ya en las reformas una simple promesa del gobernante, sino una promesa del sistema como tal, es decir, algo que debía venir como un resultado necesario de la modernización de las instituciones”³⁰². Será por tanto una estrategia inevitable al gobierno de Calles apropiarse de la revolución y elaborar todo un discurso omnicomprendivo en torno a la política oficial como dogma originario del cual manaba todo lo que era auténtica y legítimamente revolucionario, crear, en definitiva una ideología oficial como “único elemento que podía determinar qué era y qué no era la Revolución”³⁰³. El cambio de gobierno marcaba precisamente el momento en que muchos revolucionarios se habían acomodado en el poder y los líderes y caudillos que habían hecho la guerra se volvían más conservadores, en que comenzaba a consolidarse una nueva clase de propietarios ricos surgidos de la destrucción de la vieja clase de hacendados, era el período en que comenzaba la normalización institucional y legal tras la conmoción de la conflagración y se daba la consecuente reacción termidoriana de la Revolución³⁰⁴; era, por todo esto, el momento en que se hacía indispensable, como dice Álvaro Matute, “levantar la antorcha de la Revolución, apoderarse de ella y descalificar al enemigo como ajeno y adverso a ella”³⁰⁵. Guillermo Sheridan lo resume de este modo:

El fervor militante de la primera década de Revolución y el fervor populista de los años de Vasconcelos ceden su lugar a posturas dogmáticas y a un nacionalismo de diente para fuera cuya

³⁰¹ CÓRDOVA, Arnaldo. Op. cit., p. 312.

³⁰² CÓRDOVA, Arnaldo. Op. cit., p. 347.

³⁰³ MATUTE, Álvaro. Op. cit., p. 20.

³⁰⁴ MICHAELS, Albert L. “El nacionalismo conservador mexicano desde la Revolución hasta 1940”, en *Historia Mexicana*, vol. 16, n°2, p. 231.

³⁰⁵ MATUTE, Álvaro. Op. cit., p. 20.

naturaleza parece ser menos la de quien se compromete con una causa que la de quien edifica su notoriedad ideológica a base de desprestigiar la supuesta indecisión de sus antagonistas³⁰⁶.

En este ambiente sociopolítico se hace comprensible que una polémica literaria encerrara una cuestión más candente sobre el ser nacional. Pocos días antes del comienzo de la polémica de 1925, que ahora tratamos, el propio Secretario de Educación del gobierno callista, Puig Casauranc, había anunciado su expreso deseo de apoyar institucionalmente toda literatura que, trascendiendo de los fines exclusivamente estéticos, se encauzara “por senderos más generosos aunque de menos aparente brillo”, que recogiera la realidad “a veces sombría, pero siempre cierta de nuestra vida misma” y que aspire “antes que a proveer un deslumbramiento entre los muy pocos elegidos de nuestro medio, un desmayo entre jovencitas románticas, a producir en todos los lectores un pliegue de entrecejo que signifique meditación, y responsabilidad, y deber, y comprensión, y análisis”³⁰⁷. Teniendo como referente inmediato la repercusión nacional e internacional y la percolación social que había tenido el movimiento muralista desde comienzo de los años veinte, como orientación del arte hacia las masas, patrocinado y casi se puede decir, que inventado directamente por el Secretario Vasconcelos, se sentía la necesidad de definir esa función social y pedagógica del artista igualmente en el campo de las letras. Este terreno aparecía hasta ese momento ocupado por las rupturistas experiencias de la vanguardia estridentista o por la propuesta cultista y extranjerizante de los Contemporáneos. Era hora, pues, desde la perspectiva del gobierno, de promover la “producción de una literatura que sirviera a sus fines propagandísticos, tal y como los murales se prestaban a la retórica oficial”³⁰⁸. Entre fines de 1924 y la primera mitad de 1925 tuvo lugar pues la polémica sobre el carácter de la literatura nacional, que Sánchez Prado considera como “el punto culminante del primer intento de articular un proyecto de literatura nacional”³⁰⁹.

³⁰⁶SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos...*, pp. 180-181.

³⁰⁷Citado en DÍAZ ARCINIEGA, Víctor. Op. cit. p. 118.

³⁰⁸BRUCE-NOVOA, Juan. “La novela de la Revolución Mexicana: la topología del final”, en *Hispania*, vol. 74, n° 1, 1991, p. 37.

³⁰⁹SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M. *Naciones intelectuales. La fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1959)*, Indiana, Purdue University Press, 2009, p. 51. Sheridan, en su estudio de la polémica del 32 identifica un antecedente más atrás que la polémica del 25, el Congreso de Escritores y

Como toda polémica literaria de envergadura, el fenómeno propiciador en sí sólo es la punta del iceberg de una confrontación más profunda de tipo político o ideológico; el debate implicaba una pregunta sobre el presente y el futuro del proyecto revolucionario, es decir, sobre el alcance y definición de lo revolucionario, sobre “cuáles son sus obras y quiénes sus abanderados”³¹⁰. O, por decirlo de otra manera, una pugna entre, de un lado, los intentos por institucionalizar la cultura literaria, es decir, de proveer los lineamientos desde los cuales definir la identidad nacional desde el dogma de la Revolución institucionalizada (o en aras de institucionalizarse) y, de otro, los intentos por establecer un campo literario autónomo respecto del campo de poder, librado de un nacionalismo estatal limitante de las producciones estéticas y que “desmontaría a la tradición de un canon elaborado desde los tejidos del poder”³¹¹. La polémica comienza el 21 de diciembre de 1924 con la publicación en *El Universal* del artículo de Julio Jiménez Rueda “El afeminamiento de la literatura mexicana”, y giró en torno a los conceptos de virilidad y afeminamiento. Como escribió Norbert Elías, “todas las sociedades disponen de expresiones para estigmatizar a otros grupos y que sólo surten efectos en cada contexto específico”³¹², de esta forma estas etiquetas funcionaron como las marcas de identidad o los síntomas nominales de una confrontación que adjudicaba roles y catalogaba a obras y autores según una taxonomía dicotómica que funcionó eficazmente en el contexto de las polémicas literarias.

Estos términos, y todo el campo semántico relacionado, se entendieron pretendidamente asociados a una forma de concebir el ejercicio de escritor y su relación con los problemas apremiantes de la sociedad, pero también como una forma de estigmatizar al grupo contrincante atribuyéndole una calificación personal denigrativa que situaba a sus miembros, no sólo moralmente, sino humanamente –y, por tanto, qué

Artistas convocado por Vasconcelos en mayo de 1923, en los que el Secretario de Educación postula “una literatura pedagogizante y formativa, ansiosa de extender los grandes propósitos revolucionarios a la colectividad nacional (...). El escritor debía salir de la torre de marfil y hacerse presente en el aula, el podio o la tribuna”. SHERIDAN, Guillermo. *México en 1932...*, p. 40.

³¹⁰DÍAZ ARCINIEGA, Víctor. Op. cit. p. 28.

³¹¹ SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M. “El diablo en el clasicismo. Jorge Cuesta, Alfonso Reyes y Edward Said”, en *Escenarios XXI*, año 1, n° 5-6, 2010, p. 73.

³¹²ELIAS, Norbert. “La relación entre establecidos y marginados”, en SIMMEL, Georg et al. *El extranjero. Sociología del extraño*, Madrid, Sequitur, 2012, p. 66.

duda cabe, literariamente- por debajo de la condición del grupo atacante. Fue en el seno de este debate donde el término “Novela de la Revolución” comenzó a utilizarse para discutir si estaba ya escrita la obra que mereciese ese calificativo y cuáles debían ser las cualidades de la que lo mereciera, pues se daba por sentado que “un movimiento histórico trascendente debe tener sus grandes escritores, cuya función consistiría en redactar la crónica literaria de los sucesos”³¹³. Una novela escrita en 1915 y que había pasado desapercibida, *Los de debajo* de Mariano Azuela, se convirtió en el foco de discusión que canalizó muchas de las posturas de la polémica. Este debate supuso de hecho el descubrimiento de esta obra, su puesta en circulación y su éxito editorial y consignó para la crítica literaria posterior una etiqueta bajo la cual en adelante habría de colocarse casi toda producción narrativa con tema revolucionario. Los polemistas habrían de discutir sobre si se trataba de una veraz representación del conflicto, si de veras podía ser ejemplo para la escritura de la épica revolucionaria, es decir, si se condecía con la doctrina oficial que propagaba un discurso triunfalista de heroicidad sin mácula del hecho revolucionario, que hubiera llevado beneficios sociales a toda la nación³¹⁴. La importancia de la polémica para la invención y difusión de la categoría de “Novela de la Revolución” es pues fundamental, pues a partir de aquí el público lector se interesó por la obra de Mariano Azuela, primero, y se fue conformando, después, un mercado literario que demandaba productos bajo esta etiqueta retórica y comercial, que “tanto los periódicos como las casas editoriales y los escritores no tardaron en aprovechar”³¹⁵.

Pero, como decíamos, el debate sobre la narrativa de la Revolución y el descubrimiento de Azuela fueron sólo los hechos sintomáticos de una fractura de fondo que dividía a los polemistas entre aquellos que abogaban por una literatura comprometida y revolucionaria y aquellos otros para los cuales la revolución en las letras era más una cuestión estilística que ideológica. La dureza de los términos que se emplearon por parte del bando comprometido con la realidad nacional atacaba la orientación sexual de algunos de los miembros del grupo que después se conocería como Contemporáneos, a

³¹³ OLEA FRANCO, Rafael. “La novela de la Revolución Mexicana: una propuesta de relectura”, en *Nueva revista de filología hispánica*, vol. 60, n° 2, p. 492.

³¹⁴ *Ibidem*, p. 493.

³¹⁵ BRUCE-NOVOA, Juan. *Op. cit.*, p. 36.

los que se les acusaba de escapismo y excentricidad intelectualista y de indiferencia frente a los acuciantes problemas de la nación. Cabe recordar que en mayo de 1924 Xavier Villaurrutia había dictado su famosa conferencia en la Biblioteca Cervantes “La poesía de los jóvenes de México”, donde por primera vez se anunciaba públicamente la existencia de una “grupo sin grupo”, que si bien aseguraba el irrenunciable individualismo de cada uno de sus componentes, se reconocía reunido por “un concepto claro del arte como algo sustantivo y trascendente”³¹⁶. Frente a las preocupaciones en exceso estilísticas y elitistas de este grupo, que ya gozaba de cierto poder y reputación en los medios públicos, los polemistas que se consideraban viriles reclamaban la necesidad de una literatura de la Revolución, una literatura comprometida con el pueblo, con la representación del ser nacional y con los valores del discurso revolucionario. Los experimentos modernistas, la curiosidad por las novedades literarias extranjeras o la introspección intelectual eran vistos como los síntomas del afeminamiento y degradación de la literatura que se hacía en esos momentos y se lanzaba al aire la duda de si existía una obra literaria verdaderamente representante del movimiento revolucionario. “Si la Revolución -resume Sheridan- había sido un logro de machos y la literatura se negaba a dar cuenta de ella, esto se debía a que los escritores poseía un sexualidad dudosa”³¹⁷. Los literatos revolucionarios y viriles atacaban la exquisitez delicuescente de los “poetas burgueses”, sus “degeneraciones y vicios”, su “asexualidad”³¹⁸, la indiferencia que mostraban frente a los asuntos nacionales, reclamando “una literatura rescatable para la causa de la Revolución”³¹⁹, una literatura enérgica, varonil, que pusiera sobre el papel el verdadero carácter de la realidad mexicana, los dolores y sufrimientos de las gentes, sus esperanzas y anhelos, y reflejara e iluminara así, en un estilo directo, sencillo y accesible, la conciencia revolucionaria del pueblo y la fortaleciera. La demanda era en el sentido de una literatura nacionalista e incluso pedagógica, un discurso útil y significativo para la moral colectiva, comprometida con las clases trabajadoras, que mostrara los acontecimientos épicos sucedidos a partir de la insurrección de 1910, “obras de combate

³¹⁶Citado en SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos...*, p. 165.

³¹⁷Ibídem, p. 256.

³¹⁸DÍAZ ARCINIEGA, Víctor. Op. cit., p. 77.

³¹⁹SHERIDAN, Guillermo. *México en 1932...*, p. 45.

que trasluzcan la conmoción, el espíritu trágico y colorístico del pueblo mexicano, este ambiente masculino de contiendas³²⁰, teniendo como referente el realismo socialista soviético. De esta propuesta obviamente quedaban automáticamente descartados, como decimos, los afeminados Contemporáneos y toda literatura de experimentación o vanguardia que se apartara de los temas vernáculos y se alejara de la capacidad de recepción del público lector medio. José Gorostiza y Salvador Novo fueron los Contemporáneos que se defendieron en esta polémica, con dos textos cada uno, incorporándose a la misma cuando ya se habían publicado unos diez artículos sobre el asunto, según recoge el trabajo de Víctor Díaz Arciniega que venimos citando³²¹. En sus intervenciones “subrayan una posición a contracorriente de la opinión mayoritaria; voces disidentes que intentan llevar hasta sus propios y más extremos límites sus convicciones literarias³²², pues reniegan del uso de los atributos de masculinidad o feminidad, o de categorías políticas, como criterios para juzgar obras literarias, ya que sólo se refieren a características superficiales de la personalidad del autor y no a su quehacer artístico, el cual debe ser evaluado por parámetros puramente estéticos:

Convengamos de una vez en que no hay “poetas socialistas” y “poetas burgueses”. Hay poetas y poetastros; como hay gente limpia y gente sucia, por otra parte. Y el pueblo, obrero y proletario, todos juntos, juzgan de esto. No convenceréis al obrero de que sois buen poeta, ni al campesino, gritándole con asonantes que asesine al patrón o que siga el marxismo. Él sabe todas esas cosas y cuándo hacerlas mucho mejor³²³.

No hay que olvidar que 1925 es el año de aparición de dos libros fundamentales de estos autores. En septiembre aparece tanto las *Canciones para cantar en las barcas*, de Gorostiza, como los *XX Poemas y Ensayos* de Novo. Estas dos obras son la perfecta carta de presentación del grupo, puesto que los intereses que ambas abarcan, si bien heterogéneos y diversos, se reúnen en su común renuencia a acomodarse a los postulados de una literatura fácil y mexicanista, directa y complaciente con los contenidos sociales y revolucionarios, sino que, muy al contrario, representan una muy diferente propuesta de

³²⁰SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos...*, p. 257.

³²¹DÍAZ ARCINIEGA, Víctor. Op. cit. p. 78.

³²²Ibídem, p. 119.

³²³NOVO, Salvador. “Notas sobre la literatura en México”, citado en Ibídem, p. 120.

relacionarse con la modernidad y la tradición. La poesía de Gorostiza se acerca a los presupuestos de la poesía pura, es claro ejemplo de autoexigencia, rigor y disciplina frente al facilismo y espontaneísmo de una pretendida poesía para el pueblo; la claridad y contención de su estilo dejan entrever preocupaciones de orden filosófico y su alto contenido intelectual y la ambigüedad de su escritura exigen una lectura atenta y el compromiso del lector. Además, el uso de metros e imágenes populares, junto con el elaborado trabajo formal, proponen una relación con la tradición cualquier cosa antes que simple y populista. Por su parte Novo, en los ensayos y poemas contenidos en su libro, es el escritor joven más atento a la novedad de la vida urbana y cosmopolita, al desencantamiento escéptico e irreverente de la vida moderna mediante la crónica de la minucia citadina y doméstica y la poetización de lo trivial. Burlón, refrescante, ágil y escéptico, recoge la herencia de López Velarde y Tablada para combinarlos con el imaginismo y la *new poetry* en un estilo suelto, fresco y juguetón, experimentador y aparentemente ingenuo que es eminentemente revolucionario pero en un sentido bien distinto al patrocinado por los voceros de un arte patriota para el pueblo. La relación que estos autores establecen con el pasado va mucho más allá que la mera fabricación y mercadeo de estereotipos folklóricos o ideológicos; tratan de vincular la modernidad mexicana con la amplia tradición europea y estadounidense, avivar los contenidos universales del pasado nacional mediante su transformación y adaptación crítica al momento actual, enfrentándolos con las corrientes de pensamiento y creación de otras latitudes, manejando de esta manera una noción de la tradición siempre viva, en acción, donde la contemporaneidad y el pasado antagonizan productivamente para asegurar la continuidad histórica de la producción mexicana y su actualidad en el orden internacional.

Es a mediados de 1924 cuando, a decir de sus biógrafos, comienzan los contactos de Jorge Cuesta con los escritores asociados al grupo Contemporáneos. De julio de ese año, como ya vimos, data su primera publicación, y única incursión en el terreno de la narrativa, el cuento “La resurrección de Don Francisco”, que ve la luz en el primer número de la revista *Antena*, de Francisco Monterde, uno de los contendientes que inauguran en diciembre la polémica. Será en agosto de 1925, momento en que la polémica ya está prácticamente agotada, cuando es publicado su primer trabajo crítico, “La *Santa Juana* de Shaw”, sobre la obra del dramaturgo irlandés. Y en octubre del

mismo año aparece un comentario sobre el citado libro de poemas de José Gorostiza *Canciones para cantar en las barcas*. Ambos textos colocan a Cuesta del lado de sus correligionarios, apostando por una literatura desinteresada, ahistórica, que desprecia “las verdades particulares, que son las históricas, por conservar la solides de la verdad de bulto”³²⁴, una literatura despojada de intereses particulares e inmediatos, alabando la disciplina y el afán purista de la poesía de Gorostiza, su desnudez, transparencia y limpidez, que trata de vincular con “la sintaxis estricta y la idea reflexiva y recogida en círculos concéntricos”³²⁵ de Juan Ramón Jiménez. Si bien no podemos decir que estos textos puedan leerse dentro del nivel discursivo planteado por la polémica, quizá sí, y en especial el primero, algo tengan de rescoldo de la misma. Nos atrevemos a sugerir que la lectura atenta de los artículos de la polémica y de las opiniones vertidas en ella por los compañeros del “grupo sin grupo” con el que Cuesta comenzaba a relacionarse hubiera podido influir en estas primeras opiniones críticas de nuestro autor, a través de las cuales Cuesta tratara de posicionarse claramente, sin ambages, del lado universalista, estéticamente autónomo de una disputa que, si bien se venía gestado años atrás, la polémica se había encargado de demarcar inequívocamente. La susodicha conferencia de Villaurrutia que bautiza al “grupo sin grupo” fue publicada en septiembre de 1924 y en ella Cuesta no era, obviamente, incluido entre los miembros; meses después salta la polémica que en su desarrollo hasta agosto de 1925 perfila y delimita aún más identidades y agrupamientos. Por esto, creemos, Cuesta se preocupa por responder a la candente situación del ambiente literario con un gesto que desde los medios editoriales lo ubiquen en ese grupo recién conformado para su actuar como tal en la vida pública de la capital.

³²⁴OR, II, p. 67.

³²⁵OR, II, p. 112.

7. Los inicios del crítico literario: la *Antología de la poesía mexicana moderna*

Las estrategias de (auto)legitimación de los idearios estéticos surgidos al albur del cambio de siglo, y especialmente tras el triunfo de la Revolución, tuvieron en México una vía especialmente intensa de expresión y proclamación a través de las antologías poéticas y las polémicas literarias. La capacidad y el poder de las antologías y revistas para forjar nuevos criterios estéticos, y para establecer como canónicas las formas del sentir nacional vindicadas o promocionadas por los grupos en conflicto, fue muy bien comprendida en las jóvenes naciones americanas, y en particular la mexicana, puesto que precisaban, con cierta urgencia, establecer las entidades y nombres representativos que fundamentaran una imagen y un discurso incuestionablemente nacionales. Tal es así que algún crítico no ha dudado en llamar a este fructífero y convulso período de la historia literaria reciente de México como la “guerra de las antologías”³²⁶; otro en calificar la tradición polemista de este país como una “manera mexicana de discutir y *gesticular*”³²⁷.

El clima de afinidades y tendencias se entreteje muy íntimamente con la política de los distintos presidentes y ministros y, en casos, de ella depende directamente la muerte oficial de alguno de los movimientos, pues no olvidemos que muchos de los poetas e intelectuales de tan agitado período, desde antes de proclamarse partidarios de una u otra tendencia, ya ocupaban cargos de cierta entidad en los planteles de funcionarios de la república y los estados federales. También es del todo determinante cruzar la variable de la postura de los escritores frente a la moral hegemónica dominante, tanto en el ámbito de la propaganda política como religiosa, con las incuestionables implicaciones de sus particulares inclinaciones privadas y el reflejo más o menos velado de éstas en los debates estéticos y éticos. No olvidemos las continuas acusaciones de homosexualidad que recurrentemente tuvieron que sufrir bastantes de los integrantes del grupo de los Contemporáneos o los nunca acabados debates sobre “el afeminamiento de

³²⁶ “Todas las escaramuzas anteriores resultarían menores al lado de la verdadera guerra de las antologías que se desencadenó en 1928 y no arreció hasta 1940. Hasta el día de hoy, los intentos de crítica ecuánime continúan sin dictaminar vencedores y vencidos”. GORDON, Samuel. “Notas sobre la vanguardia en México”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 524, febrero 1994, p. 61.

³²⁷ SHERIDAN, Guillermo. *México en 1932...*, p. 22.

la literatura mexicana”, surgidos, como hemos visto, en 1924 a partir de un controvertido artículo del mismo título, en el que se acusaba a los intelectuales de vivir y escribir una obra ajena a los sangrantes problemas del país y de la revolución, faltos de enérgico y verdadero compromiso viril por la patria.

A consecuencia del sesgo nacionalista de la política de Calles los Contemporáneos van a sufrir pues, como decimos, persecuciones y ataques mediáticos, institucionales y hasta judiciales, con el famoso proceso judicial ya mencionado que sentó en el banquillo a alguno de ellos por escándalo público por la publicación de textos con un lenguaje de la calle, soez y bajo. Se les atribuye afeminamiento, y no sólo literario, desapego de las políticas revolucionarias, peligrosa alternancia a los procesos oficiales de construcción cultural del país, extranjerismo, hermetismo y desdén autoexcluyente. La puesta en evidencia, arrogante y desafiante de este ideario, su más evidente y voluntaria mostración y su mejor ofrecimiento como diana para la polémica fue la ya mítica *Antología de la poesía mexicana moderna* de 1928. Se trataba de uno más de los actos públicos que el grupo venía desarrollando desde 1925 con notoria voluntad contestataria: tales habían sido iniciativas tan desafiantes y conscientemente subversivas como la serie de novelas líricas tan alejadas del patrón realista de las novelas de la revolución, la revista *Ulises*, el teatro experimental del mismo nombre o las exposiciones pictóricas claramente distanciadas del realismo comprometido y el muralismo oficialista. Para los Contemporáneos, siempre renuentes a los excesos vanguardistas y que se mostraban recelosos con esa etiqueta y con los procedimientos mediáticos y vocingleros que los acompañaban, los manifiestos, la antología pareció revelarse como el sucedáneo idóneo para exponer su inconformista ideario estético, pues si de una parte no renunciaban a un mecanismo ya casi tradicional de legitimación generacional, de otro, por su contenido rupturista, explotó sobre el templado ambiente literario del momento con eficacia transgresora tanta o más que la de un manifiesto de vanguardia.

Como dice Susana González Aktories la *Antología*, representó “una forma de ruptura y un manifiesto contra los cánones obsoletos de la vieja estética nacionalista, proponiendo un nuevo enfoque más ‘universal’ de la poesía mexicana”³²⁸. En su

³²⁸GONZÁLEZ AKTORIES, Susana. “Antologías poéticas en México. Una aproximación hacia el fin de siglo”, en *Anales de la literatura hispanoamericana*, 24, 1995, p. 239.

preparación y publicación podemos entrever los mismos procedimientos de autolegitimación que en España se llevó a cabo con la Generaciones, especialmente Azorín y la del 98, a través del paradójico método de asumir una tradición consagrada que valide y apadrine con marchamo de prestigio al grupo que pretendidamente la continua y representa de forma auténtica, pero que a la vez la niega y la supera, y todavía la acompaña en el nuevo escenario literario donde se pretende intervenir activamente, cuanto menos, o más aun, imponer hegemonía³²⁹. Los Contemporáneos se consideran legítimos continuadores de los íncipit de modernidad anunciados en la plumas incuestionables de Juan José Tablada y de López Velarde, y reniegan de aquel que ya se encuentra bien lejos de poder ofrecer vislumbres de novedad, la otra no menos incuestionable pluma, pero eso sí, a su parecer, anacrónica y desfasada, de Gutiérrez Nájera. La lectura de los clásicos antologizados según líneas de estilo que los enlazaría proyectivamente con la poética de los Contemporáneos, y concretamente las selecciones de aquellos poemas que más huyen de su entronización convencional y hasta oficialista (de López Velarde, considerado como el poeta nacional mexicano, se omiten sus versos más patrióticos contenidos en “La suave patria”, en favor de los más “oscuros y torturados”) y más y mejor encajan con la renovación estética propuesta por el movimiento, preparan bien el terreno para la inclusión más adelante, en la última parte del volumen, de los mismos autores del grupo.

En esa línea voluntariamente polemista, o cuanto menos, crítica e inconforme con el estado de cosas, la antología que diseñaran necesariamente no podía avenirse con las que circulaban en la época con el prestigio de la autoridad, pues de hecho vendría “a modificar la perspectiva de todas las antologías anteriores”³³⁰. En efecto, no podía sino ser así por cuanto había estado directamente inspirada por Alfonso Reyes a Villaurrutia³³¹

³²⁹ “Si para algunos la antología fundó el canon de la poesía mexicana moderna previo descubrimiento de una tradición mexicana que es *la* verdad, para otros fue una maniobra artera –otra más– para imponerse como autoridad intelectual frente a la nueva literatura mexicana surgida de y con la Revolución y su planteamiento nacionalista y reivindicativo de lo político-social”. GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa y GARCÍA MORALES, Alfonso. “Una historia...”, p. 518.

³³⁰ STANTON, Anthony. “Tres antologías: la formulación del canon”, en *Inventores de la tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, México, El Colegio de México/FCE, 1998, p. 35.

³³¹ “¿Cuándo tendremos –me decía no hace mucho Alfonso Reyes– una selección estricta de la obra de nuestros líricos? No las obras completas, sino las poesías mejores”. Citado en SHERIDAN, Guillermo. *Señales...*, p. 48.

y, entendemos, por esa conocida máxima alfonsina sobre las antologías en las que domina el gusto personal del coleccionista y que “pueden alcanzar casi la temperatura de una creación”³³². Existía un buen número de trabajos similares previos, en un medio, como dice Eduardo Chirinos, “tan inclinado a la proliferación de antologías como era el México post-revolucionario de los años 20”³³³. La antología más famosa por entonces era la de Genaro Estrada, *Poetas nuevos de México*, de 1916, frente a la cual los jóvenes se sentían insatisfechos, como demuestra la declaración de Torres Bodet, que puede hacerse extensiva a todo el grupo:

La *Antología* de Estrada gozaba de una autoridad que, en ocasiones, nos parecía proceder mucho más de una prescripción del gusto que del mérito intrínseco de los textos recopilados. Pretendíamos revisarla, modernizarla –y, con palabras de Alfonso Reyes–, apuntalar nuestras *simpatías* merced a la ostentación de nuestras *diferencias*³³⁴.

La *Antología de la poesía mexicana moderna* se publicó con el sello de Contemporáneos en la editorial Cvltura el 3 de mayo de 1928, si bien se venía trabajando en ella desde, al menos, septiembre del año anterior. El proyecto parece haber surgido de la mano con otro gemelo concebido por el pintor español García Maroto, quien, establecido en México por esos años, había propuesto a los jóvenes Contemporáneos elaborar una selección de sus poemas para presentarla a la editorial de *La Gaceta Literaria* con el fin de dar a conocer la nueva poesía mexicana al otro lado del Atlántico. La *Galería de poetas jóvenes de México*, que así se llamaría la antología firmada por Maroto, saldría tres meses más tarde de la mexicana en la capital española y puede considerársela, como dice Sheridan, “un desprendimiento, pero a la vez un anticipo, de la tercera parte de la *Antología*, la dedicada a los jóvenes”³³⁵. En efecto, la *Antología* mexicana constaría de tres secciones, sólo la última de ellas dedicada a los poetas del

³³²REYES, Alfonso. “Teoría de la antología”, en *Obras completas*, XIV, México, FCE, 1997, p. 138.

³³³ CHIRINOS, Eduardo. “Antología de la poesía mexicana moderna”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 453, 1988, p. 149.

³³⁴ Citado en GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa y GARCÍA MORALES, Alfonso. “Una historia...”, p. 520.

³³⁵SHERIDAN, Guillermo. “Jorge Cuesta y la *Antología de la poesía mexicana moderna* de 1928” en *Señales...*, p. 49.

grupo, que iría antecedida por otras dos donde se haría una lectura bastante personal y controvertida de las generaciones anteriores del último romanticismo y el modernismo. Fue en el departamento que Salvador Novo y Xavier Villaurrutia habían alquilado como oficina para la revista *Ulises*, donde se “elaboró -¿fraguó, perpetró?- ‘cuidadosa y arteramente’, según palabras de Villaurrutia”³³⁶ la mayor parte de la antología, especialmente los dos primeros bloques, que habrían de servir, como decimos, de causa y anuncio para la inclusión de sus propios nombres en el tercero que, seguramente, ya estaría preparado desde la propuesta de Maroto.

La primera mención que tenemos del trabajo en la antología es una carta de Torres Bodet a Gorostiza de septiembre del 27 en la que declara: “Con Villaurrutia y González Rojo estoy trabajando en la preparación de una antología *anónima* de la poesía mexicana moderna (...) hemos pensado que, en lugar de nota crítica, antes de los poemas de los jóvenes se inserte una pequeña opinión de *autocrítica* (no de autobiografía)”³³⁷. Un mes después, Ortiz de Montellano escribe a Gorostiza que “está lista una preciosa antología de poetas modernos en la que colaboraron Xavier, Jaime, Cuesta y yo”³³⁸. Así pues, en fecha temprana de octubre de 1927 ya se puede constatar la incorporación al proyecto de Cuesta, junto a Torres Bodet, Villaurrutia, González Rojo y Ortiz de Montellano. El mismo Torres Bodet en carta a Villaurrutia de octubre del mismo año reparte funciones y organiza el trabajo, haciendo las veces de coordinador de la tarea: “El trabajo ha quedado distribuido en esta forma: *Notas* (Enrique, Jorge Cuesta y yo), *Nota preliminar*, usted”³³⁹. Por estos textos que documentan los inicios de los trabajos en la antología podemos deducir que en un primer momento la idea era que los poetas jóvenes escribieran una propia autocrítica de presentación de sus poemas, que Cuesta, González Rojo y Torres Bodet elaboraran las notas críticas para el resto de antologizados y que Villaurrutia se encargara del prólogo. En los meses que siguen el proyecto sufrió diversas modificaciones y el resultado final fue que las *autocríticas* fueron destinadas a la ya

³³⁶ GORDON, Samuel. Op. cit., p. 61.

³³⁷ “Apéndice”, en *Antología de la poesía mexicana moderna...*, p. 43.

³³⁸ *Ibidem*, p. 516, nota 136.

³³⁹ CAPISTRÁN, Miguel. *Los Contemporáneos por sí mismos*, México, CONACULTA, 1994, p. 52.

mencionada *Galería* y se sustituyeron en la *Antología* por unas notas críticas introductorias sin firma para todos los autores y cuyos responsables han sido objeto de especulación. Por otra parte, como sabemos, la obra no fue anónima sino firmada por Cuesta y el prólogo, si bien no firmado, fue escrito también por este último. En lo que respecta a las notas críticas el historiador Guillermo Tovar de Teresa da cuenta del descubrimiento de un ejemplar de la *Antología* propiedad de Torres Bodet en el que el poeta de puño y letra habría anotado a lado de cada nota crítica las iniciales de sus autores³⁴⁰; se trataba de Villaurrutia, González Rojo y el mismo Torres Bodet. Puede caber duda en cuanto a estas adjudicaciones, seguramente hechas con mucha posterioridad, pues el mismo poeta se muestra dubitativo en algún caso y deja en blanco otro. Lo más importante para lo que nos interesa es que, a pesar de existir algún indicio de su posible intervención, excluye a Cuesta de la confección de estas notas. En efecto, en dos cartas firmadas en conjunto por Villaurrutia, Torres Bodet y González Rojo que son enviadas a Cuesta mientras este se encuentra en Veracruz, y que tratan de afinar detalles poco antes de la aparición de la *Antología*, se le dice, en una, que “las notas que usted conoció -las que usted mismo hizo- no han variado”, y en otra se le relaciona tanto con las notas como con el prólogo³⁴¹. Sea como fuere, tanto Rosa García Gutiérrez como Guillermo Sheridan otorgan credibilidad a las imputaciones de Torres Bodet, que se antojan bastante creíbles a la luz de lo mantenido por sus autores sobre los mismos poetas en otros lugares, y de todos modos, estamos de acuerdo con este último cuando dice que “no percibo el estilo de Cuesta en ninguna de las presentaciones”³⁴².

³⁴⁰TOVAR DE TERESA, Guillermo. “Hallazgo en torno a los Contemporáneos”, en *Vuelta*, 206, enero 1994, pp. 61-63.

³⁴¹“Mucho le agradecemos todos la forma en que acogió nuestra invitación a figurar dentro de la *Antología*, dentro del grupo, como usted dice, en el lugar de crítica y de revisión en que el prólogo y las notas lo sitúan”. Al menos podemos estar seguros de que Cuesta no intervino en las notas de la última sección de los poetas nuevos, pues en otra carta de la misma fecha, marzo de 1928, Torres Bodet informa a Cuesta de que “las notas (de los poetas agrupados en la última sección) no son ya de carácter autocrítico sino que se han hecho de unos con respecto a otros”, por lo que Cuesta no era conocedor de esta modificación y de estas últimas notas, que seguramente se redactaron al final y cuando él estaba ya ausente. Recogidas en STANTON, Anthony. Op. cit., pp. 35-37.

³⁴² GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa y GARCÍA MORALES, Alfonso. “Una historia...”, p. 517, nota 138 y SHERIDAN, Guillermo. “Jorge Cuesta y la *Antología*...”, p. 53. A esto hay que sumar otro indicio de la posible participación de Cuesta en la escritura de las notas. Se trata del texto “Ramón López Velarde” recogido entre los ensayos del segundo volumen de sus *Obras reunidas*. Este escrito tiene una gran semejanza con la nota introductoria a López Velarde de la *Antología*, que repite frases completas, y que en el ejemplar de Torres Bodet es atribuida a Xavier Villaurrutia. Este hecho plantea la siguiente alternativa: o

Como hemos visto, la antología pasa de concebirse desde el anonimato a publicarse bajo la firma de Jorge Cuesta. Los motivos por los que se opera esta nominación de la compilación no están claros, si bien Rosa García Gutiérrez apunta que una vez que el proyecto se dirigía definitivamente a público mexicano el anonimato para ocultar la autoría de Contemporáneos en una antología con ese sesgo iconoclasta y con la autopromoción del grupo en la parte final hubiera resultado ridículo³⁴³. Las razones por las que se propone a Cuesta como el más indicado para aparecer como responsable sí parecen más claras: el joven veracruzano había participado de forma entusiasta en la elaboración de la antología y, sobre todo, no aparecía incluido en la selección, lo que sin duda podría ayudar a conferir un cierto grado de objetividad a la misma. De hecho, Cuesta era el único integrante del grupo –junto con Owen- que no había publicado ningún libro de poemas (y nunca lo haría); hasta el momento únicamente se le conocía una publicación poética, “Dibujo”, salida en la revista *Ulises*, en agosto de 1927. Sin embargo su labor crítica no era desdeñable y siendo bien conocida por sus compañeros, sin duda creyeron que la antología estaría perfectamente defendida por esa posición “crítica y de revisión” en que sus escritos lo situaban. Para esas fechas Jorge Cuesta ya había publicado nueve ensayos en distintas revistas, entre ellos en cuatro ocasiones para *Ulises* (por lo que hay que suponer un apoyo y defensa incondicionales por parte de Villaurrutia, codirector de la revista), en los que demostraba sobradamente su talento analítico y su talante polemista en variadas facetas como la crítica de poesía, de pintura, de filosofía o de teoría del arte. Aunque sus mejores textos en prosa vendrían después, sin duda ya acusaba en estas primeras incursiones críticas suficiente aplomo como para aventurarse a un comentario de largo aliento como es “Notas”, sobre teoría de la lírica moderna, o a rebatir a plumas de prestigio como Ortega y Gasset, Guillermo de Torre o Max Scheler. A esta confianza cercana por parte de sus correligionarios se sumaba un cierto desconocimiento de su persona en el medio editorial que, como veremos, lo perseguirá hasta años después, por lo que a su vez la autoría del libro podría funcionar como una excelente plataforma de lanzamiento para el aun bisoño poeta. En la primera de las tres cartas, del 8 de marzo de 1927, que fueron rescatadas por Anthony Stanton en su citado

bien el manuscrito encontrado entre los papeles de Cuesta pertenecía en realidad a Villaurrutia o bien la nota introductoria a López Velarde fue escrita por Cuesta.

³⁴³ GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa y GARCÍA MORALES, Alfonso. "Una historia...", p. 521.

“Tres antologías: la formulación del canon”, y que Cuesta recibe en la hacienda El Potrero, en Veracruz, los tres firmantes referidos solicitan a Cuesta su incorporación como autor en estos términos:

Como su plan viene a modificar la perspectiva de todas las antologías anteriores, necesitamos de una firma que la sostenga. De todos los jóvenes que una opinión más o menos acorde reúne, usted es el único que no está representado en ella como poeta. ¿Quisiera usted firmarla? Ninguno de nosotros como usted aceptó con entusiasmo las omisiones y las novedades que encierra, que el prólogo que usted escribió y que la encabezará advierte y que son las que le dan un carácter personal al conjunto. Las notas que usted conoció –las que usted mismo hizo- no han variado (...). (¿No cree usted, por otra parte, que, con todos los atractivos del viaje que implica, esta antología podría ser una buena barca para su primera aventura?)³⁴⁴.

Una semana más tarde, en la segunda carta Torres Bodet le agradece la aceptación, hace de nuevo referencia al prólogo y a las notas relacionándolos con Cuesta y le envía una copia del primero para su revisión, apremiándolo para no demorar en exceso la aparición del libro. Cuesta contesta con las correcciones y con el añadido de la propuesta de un epígrafe del *Ajax* de André Gide para encabezar el prefacio: “Que l’un vienne à primer, il oprime; l’équilibre est rompu”³⁴⁵. Con este epígrafe Cuesta convocaba pues a establecer un nuevo equilibrio en un momento en que lo suponía roto por un peso excesivo de la tradición institucionalizada: la antología vendría por tanto a acabar con ese balance de fuerzas opresor y a establecer una nueva relación, más justa y equilibrada, con el pasado. Este carteo para la preparación del prólogo deja claro la comprometida, activa y temprana involucración de Cuesta en la elaboración de la antología, tanto en la selección de autores y poemas, evidentemente en la redacción del prólogo y posiblemente de algunas notas, todo lo cual desmiente la idea que algunos han mantenido de que Cuesta fue manipulado por su juventud y apocamiento por parte de sus amigos mayores para enfrentar las consecuencias públicas de los actos de desacato moral e intelectual que los Contemporáneos cometieron. Según Panabière, Cuesta “a sabiendas siempre fue el chivo expiatorio de los Contemporáneos”³⁴⁶; para Ermilo Abreu Gómez, amigo y

³⁴⁴STANTON, Anthony. “Tres antologías...”, pp. 35.

³⁴⁵ “Quien prevalece, oprime; el equilibrio se ha roto”.

³⁴⁶PANABIÈRE, Louis. *Itinerario...*, p. 24.

contrincante en polémicas, “sin proponérselo fue un poco el perro de presa del grupo a que pertenecía. Siempre he creído que todo eso fue una debilidad suya, de la cual no pocos abusaron de mala fe”³⁴⁷. Más aun, en una carta de Octavio Barreda, editor y poeta cercano a Contemporáneos, a Carlos Pellicer y que reproduce parcialmente Guillermo Sheridan en su reedición de la *Antología*, puede leerse:

Quiero hacerte, porque es de justicia, una aclaración acerca de Jorge Cuesta (...). No sé si sepas cómo estuvo lo de la *Antología*: él no intervino en nada, y todo fue obra de Jaime, Villaurrutia y González Rojo quienes, con la cobardía que los caracteriza, embaucaron, más bien comprometieron, para que aceptara la paternidad del libro.

Es difícil estar de acuerdo con estas consideraciones desestimadoras cuando cualquier lectura de la prosa de Cuesta, desde sus primeros escritos, rezuman un gusto por la polémica y un serio compromiso con el ejercicio intelectual que no se avienen bien con esas supuestas flaquezas; el rigor, la lucidez y la acometividad de su estilo más bien parecen indicios que apuntarían hacia una participación del todo voluntaria y hasta al placer que debió de experimentar Cuesta por intervenir en una empresa que se prometía controvertida y que, como hemos visto antes, podía conllevar una oportunidad de promoción. Además, no tiene ningún sentido la acusación de cobardía contra el resto de sus compañeros, toda vez que ya por esos años Contemporáneos era bien conocido y había recibido como grupo amplias críticas y denuestos por parte de nacionalistas y otros adversarios en sus campañas colectivas editoriales, teatrales, novelística, etc. Además, el grupo estaba trabajando precisamente en esos meses para sacar a la luz poco después de la *Antología* el primer número de la revista *Contemporáneos*. La autoría del prólogo, la práctica totalidad si exceptuamos las pequeñas correcciones de Torres Bodet, no parece pues cuestionable después de tan claras atribuciones por parte de los corresponsables de la antología, además de que el estilo alambicado y anfibológico tan cuestionado despeja posibles dudas. Sin embargo, al parecer, las cosas no estuvieron tan claras hasta la aparición de las cartas citadas aquí, pues el prólogo, a instancias del mismo Cuesta, aparece sin firma en el libro. Este hecho, y en general toda las especulaciones que rodearon a la antología, provocaron por ejemplo que el texto no fuera recogido en la primera recopilación de sus obras completas hecha en 1964 por Capistrán y Schneider

³⁴⁷ABREU GÓMEZ, Ermilo. *Sala de retratos*, México, Leyenda, 1946, p. 71.

alegando que “la redacción fue una obra colectiva”³⁴⁸. La recopilación de ensayos críticos de Cuesta que hiciera María Stoop en 1991 excluye asimismo al prólogo, del que dice que un estudio atento a la “la sintaxis, así como al contenido y al espíritu que lo anima, nos ha llevado a Miguel Capistrán y a mí a suponer que el prólogo pudo haber sido escrito por Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia al alimón”³⁴⁹. De la misma forma, no se incluye en la selección de poesía y crítica llevada a cabo por Luis Mario Schneider en el mismo año³⁵⁰, en la que sí se incorpora extrañamente la carta a propósito de la antología que el mismo Cuesta escribiera poco después y en la que defiende el prólogo, como veremos, en primera persona. En la posterior edición de 1994 de sus obras completas los mismos editores sí se decidieron incluir el prólogo, si bien afirmando erróneamente que estaba firmado por Cuesta³⁵¹. Y todo esto, en definitiva, a pesar de que en 1955 Torres Bodet, en sus memorias se refiriera a la antología como “la que Jorge Cuesta, autor del prólogo, suscribió”³⁵².

La *Antología* aparece publicada, pues, como venimos diciendo, con la firma de Jorge Cuesta, lo que lo señalaría como editor o coordinador, y con un prólogo y unas notas de presentación de los poetas antologizados, ambos sin firma. Estas ambigüedades en torno a la autoría de los trabajos darían lugar a múltiples especulaciones y contradicciones. La selección se ofrecía desde el prefacio, en primera persona del plural, como “una labor colectiva que casi quisiéramos llamar impersonal”³⁵³, ante lo cual Cuesta justificaba su responsabilidad de forma bastante ambigua: “Una antología es, en fin, un lugar donde puede sólo figurarse. Si Jorge Cuesta la firma, es únicamente para conseguirlo”³⁵⁴. ¿Quería decir esto que sin obra poética antologable la única forma de

³⁴⁸CAPISTRÁN, Miguel y SCHNEIDER, Luis Mario. “Nota Editorial” en CUESTA, Jorge. *Poemas y ensayos...*, p. 8.

³⁴⁹CUESTA, Jorge. *Ensayos críticos*, pp. 29-30.

³⁵⁰CUESTA, Jorge. *Poesía y crítica*, selección y presentación de Luis Mario Schneider, México, CONACULTA, 1991.

³⁵¹ CAPISTRÁN, Miguel et al. “Nota de los editores”, en CUESTA, Jorge, *Obras*, México, Ediciones del Equilibrista, 1994, p. 8.

³⁵²Citado en STANTON, Anthony. Op. cit., p. 30.

³⁵³“Prólogo”, en CUESTA, Jorge, *Antología...*, pp. 61-62.

³⁵⁴Ibidem, p. 62.

aparecer en el volumen era con su firma? Admitía de hecho un protagonismo como representante y baluarte del grupo con el añadido de objetividad y distanciamiento que le ofrecía no aparecer entre los seleccionados; no se retractará en delante de su elección y enfrentará el aluvión de críticas que se verterán sobre su persona sin corregirse ni protestar frente a las huidas que cometen algunos de sus compañeros. Ortiz de Montellano hace una reseña del libro en junio de 1928 para el primer número de la recién estrenada *Contemporáneos* en la que atribuye insistentemente la *Antología* al cordobés, adjudicándole tanto las notas críticas como la selección de poemas y desmarcando al grupo de responsabilidad:

La obra que exploramos no es por definición –se advierte desde luego- la semblanza de un grupo o la imposición de una escuela: ‘el tímido rigor que la ha medido’ es el gusto depurado de Jorge Cuesta, moderno, sensibilizado en el trato de la inteligencia con la más honesta visión estética del mundo contemporáneo³⁵⁵.

El mismo año Torres Bodet y Villaurrutia publican dos cartas en las que tratan de defender la antología de las numerosas críticas que estaba recibiendo en prensa, puesto que Cuesta había salido rumbo a París y no podía responder con la suficiente prontitud que reclamaba la polémica iniciada. Ambos se solidarizan con los juicios de Cuesta, si bien Torres Bodet rehúye de la etiqueta de inspirador del libro de que se le acusa y Villaurrutia, por su parte, incide en el carácter colectivo de la obra afirmando que “Jorge Cuesta ha ordenado, enriquecido y puesto en marcha progresiva las nuevas ideas sobre la poesía mexicana”³⁵⁶.

La novedad del libro no sólo radica en la mirada crítica, desenfadada e irreverente que proyecta sobre la tradición poética reciente de México, sino en la posición que adopta el grupo en el tratamiento del mismo instrumento canonizador que es la antología y de su propio entendimiento de la tradición. La metáfora con la que se abre el texto sobre el antologador como fotógrafo sujeto a la “rígida limitación” que le impone la técnica de su aparato deja bien claro que la selección parte de la parcialidad del observador como operador en el depósito de una tradición heredada sobre el que efectúa un trabajo de

³⁵⁵ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo. “Una antología nueva”, en *Contemporáneos*, 1, 1928, p. 77.

³⁵⁶“Apéndice” en CUESTA, Jorge. *Antología...*, pp. 46-49.

selección y descarte según unos criterios propios. La antología es una mirada parcial, una elección que acepta los riesgos del compromiso, un acto voluntario y voluntarioso de incorporación a la tradición desde el reconocimiento de poseer la autoridad para apropiársela y moldearla. El fotógrafo-antologador, consciente del acto de creación que implica su intervención sobre el paisaje, persigue unidad, rigor y coherencia en su instantánea y por ello debe eliminar elementos accesorios que puedan romper con el equilibrio entre el objeto destacado y el fondo sobre el que se recorta, entre el poeta o el poema y la tradición a la que pertenece, es decir debe acotar y depurar el cuadro hasta conseguir un “equilibrio en el que cada cosa adquiera naturalmente el lugar que le basta para dibujarse y en el que todo se distribuya y se ordene sin violencia”³⁵⁷. Cuesta ve claramente que el antologador se convierte en alguna forma de autor secundario, que el resultado de su selección tiene sin duda “la temperatura de la creación”, nos describe el trabajo de la selección como un proceso de creación artística, como construcción metódica de un paisaje artificial con la ayuda de un instrumento de refinamiento de la materia prima. Frente a las antologías con ambición de objetividad que pretenden delinear el paisaje exacto de una tradición, esta antología se asume ni más ni menos como “una perspectiva de la poesía mexicana”³⁵⁸. Frente a las antologías panorámicas, en términos de Ruiz Casanova, la de Contemporáneos sería una antología programática, es decir de las que “irrumper como hijas de un criterio estético o de una posición crítica”³⁵⁹. La forma en que Cuesta y los Contemporáneos conciben la antología delata la modernidad con que afrontan este proyecto, destacando dos aspectos de la misma que hasta ese momento habían pasado inadvertido: de un lado, ponen en práctica y teorizan la antología como creación artística reservando, como decimos, para el antologista la condición de autor secundario, y, por otro, sacan a la luz, con el criticismo evidente de su propuesta, el carácter netamente político de la misma. Toda formulación del canon, y la antología es su ejemplo clásico, independientemente de la voluntad de sus hacedores, lleva implícito una estrategia crítica o una política estética en cuanto supone una intervención sobre las

³⁵⁷ “Prólogo”, en CUESTA, Jorge. *Antología...*, p. 59.

³⁵⁸ Ídem.

³⁵⁹ RUIZ CASANOVA, José Francisco. “Canon y política estética de las antologías”, en *Boletín Hispánico Helvético*, 1, 2003, p. 26.

instituciones públicas, formales o informales, que monopolizan el gusto y la sensibilidad y escriben los discursos de legitimación de las identidades sociales:

El antólogo se mueve, o puede moverse, entre las imparcialidades y las implicaciones, pues su función poética y estética, en cuanto crítica, es función política; de ahí que los discursos de recepción de las antologías sean, en consecuencia, respuestas de dimensión crítica y de calado, en definitiva, político³⁶⁰.

En la perspectiva de Cuesta, y lo será así siempre -y por paradójico que parezca respecto de sus ideas estéticas puristas- arte y política se dan la mano. La antología inunda terrenos de la creación y la función pública: ya no es un objeto aséptico, neutro e inocuo, restringido al terreno de la filología, sino una bomba personalizada, por utilizar el símil de Sheridan, arrojada sobre el conformismo de la convención; es un acto de política estética concebido para desestabilizar los cimientos de la hegemonía imperante desde antes de la Revolución. Sobre la *Antología* de Cuesta se puede sin duda decir lo que José Olivio Jiménez decreta para toda antología moderna:

Es perpetrar un atentado a la justicia. En primer término, a la poesía en general; después a la materia antologizada (período, tendencia, obra individual); y, en última instancia, a los poetas mismos. Esa injusticia se manifiesta en forma de omisiones, por olvido o consciente preterición, como por exaltación o especial relevancia que se conceda a unos sobre otros³⁶¹.

Los Contemporáneos venían de hecho labrando su propio espacio discursivo frente a la retórica nacionalista ya desde la polémica del 25 sobre el afeminamiento de la literatura nacional³⁶². La antología entonces, a pesar de su criterio de inmanentismo estético, no avalado por discursos de legitimación extrartístico, como el nacionalista, se convierte en una herramienta política contrahegemónica de primer orden que trata de reivindicar al artista, o al intelectual, como productor de bienes culturales, desvinculado del campo de poder político, pero que se sitúa en posición estratégica externa precisamente para criticarlo con libertad. Como dice Sánchez Prado:

³⁶⁰Ibídem, p. 33.

³⁶¹OLIVIO JIMÉNEZ, José. Op. cit., p. 30.

³⁶² Sobre este asunto véase el pormenorizado estudio ya citado de Víctor Díaz Arciniega.

La antología, el gesto mismo de su selección, desautoriza el criterio de legitimidad buscado por los nacionalistas: la literatura nacional es, precisamente, la que no aspira a definir la nación. Con esta paradójica operación, la antología se convierte en la primera contranarrativa de la nación desde el campo literario³⁶³.

Unos años antes de la drástica politización del pensamiento de Cuesta con su participación en la polémica del 32 y la consignación de su revista *Examen*, el escritor ya se nos aparece como un agitador de la escena pública, como un impugnador de la política estética institucionalizada por la tradición y el conformismo, y de aquí se explica que fuera Cuesta, en perfecta coherencia con su trayectoria posterior, quien fungiera de maestro de ceremonias de este proyecto, que con gusto aceptara la invitación para apadrinarlo y que incluso disfrutara la controversia que provocó su publicación. Aceptando sin duda el carácter parcial y subjetivo de la selección, Cuesta no se entrega ni mucho menos a un relativismo que inhabilite la seriedad de la propuesta y la aboque a ser un mero acto publicitario del grupo, aunque algo de eso tenga; aun reconociendo la parcialidad del escrutinio no renuncia al rigor y objetividad; el prólogo parece buscar el equilibrio entre la toma de partido y el expurgo riguroso de la tradición, un visión que “no es única, pero que por el manejo serio del instrumento, ha pretendido ser seria y ecuánime: imparcial, dentro de la parcialidad inherente al instrumento-retórica ‘antología’”³⁶⁴. En una carta escrita dos meses después desde París, en la que responde a las críticas suscitadas por la publicación de la *Antología*, y en la que cambia el plural por el singular de la primera persona, asumiendo plenamente responsabilidades, Cuesta hace un complejo e intrincado razonamiento sobre el gusto y el interés que trata de dar consistencia a la selección de autores y poemas. Parece asociar el gusto a la inclinación personal de cada uno, mientras que el interés estaría vinculado al compromiso de elegir, a un acto de la razón, una “voluntad de la inteligencia”³⁶⁵, como dice Sheridan. Cuesta trata de poner en cuarentena su gusto y aplicar exclusivamente su interés: “no debo atribuir mi

³⁶³SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M. *Naciones intelectuales...*, p. 86. Para este autor la *Antología*, con su propuesta alternativa de nacionalidad mexicana desvinculada de los discursos hegemónicos es un documento imprescindible para comprender el proceso de autonomización del campo literario respecto del campo de poder, iniciado ya por el esteticismo de los modernistas: “en la radicalidad de este gesto se funda la reconfiguración completa de un campo literario que, a partir de este momento, caminará con mayor fuerza en dirección a la autonomía” (p. 94).

³⁶⁴ GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa y GARCÍA MORALES, Alfonso. "Una historia....", p. 523.

³⁶⁵ SHERIDAN, Guillermo. “Jorge Cuesta y la *Antología...*”, p. 63.

elección a la manifestación de mi gusto, sino, (...) a la conservación de mi interés. No es por otra cosa por la que he advertido en el prólogo que la midió un rigor tímido”³⁶⁶. Dice deliberadamente coaccionar sus inclinaciones particulares en favor de un criterio dominado por la razón, por la ecuanimidad que tendría en la calidad intrínseca del poema el único criterio para juzgar, convencido de que la labor de la crítica es libertar el gusto para comprometer al interés, tratando de “no forzar mi interés y engañarlo sujetándolo con una opinión, y menos aún con una opinión personal”³⁶⁷. Cuesta sacrifica su propia opinión en favor de la libertad del interés, gusto e interés son equivalentes en el particular discurso cuestiano a otras ternas antagónicas que atraviesan todo su pensamiento: nacional-universal, temporal-eterno, romanticismo-clasicismo. Podemos identificar este interés, que actúa como guía de su elección, con el interés general que Cuesta vinculará con la política de altura, o con el interés social cuando habla de educación, en definitiva, el ideal de alcanzar un juicio justo y lúcido ajeno a las veleidades personales y reclamos temporales de la moda. Es por esto que el índice último para estructurar la antología haya sido el poema, el simple producto poético depurado y limpio de agregados biográficos o ceremoniales, que queda liberado del peso de la escuela o del movimiento y del prestigio del autor, la calidad poética como valor universal y eterno:

Nuestro único propósito ha sido el de separar, hasta donde fue posible, cada poeta de su escuela, cada poema del resto de la obra: arrancar cada objeto de su sombra y no dejarle sino la vida individual que posee. Y hemos tenido cuidado de no prestarle una nueva sombra que lo proteja³⁶⁸.

Hay aquí un clasicismo implícito, que desarrollará años después en “El clasicismo mexicano”, que quiere ver en los logros poéticos de la literatura mexicana una conexión con los valores imperecederos y universales, que coloquen a México en la tradición de la literatura de todos los tiempos, apartada y elevada sobre la circulación autoelogiosa y oficialista de la literatura comprometida, de género o consigna revolucionaria y nacionalista. La *Antología*, en tanto lo es de poesía mexicana, lo es de poesía nacional, y ofrece pues su propia versión de la mexicanidad, su propia idea de lo nacional, que no está vinculado a los contenidos temáticos propios de los discursos hegemónicos

³⁶⁶OR, II, p. 104.

³⁶⁷ Ibídem, p. 105.

³⁶⁸ “Prólogo”, en CUESTA, Jorge. *Antología...*, p. 60.

nacionalistas sino a propuestas meramente poéticas que, arrancadas de todo contexto histórico, aspiran a otorgar universalidad a la poesía hecha en México. Este desnudamiento del objeto poético hasta llevarlo a su más esencial expresión es un criterio claramente purista que recuerda a Juan Ramón o a Valéry, pero también, como dice Anthony Stanton, “es un criterio eminentemente crítico, pues implica el cuestionamiento de todo valor establecido y el afán de revisar y filtrar la herencia del pasado”³⁶⁹. La antología no se pretende arrojar la función de fundar un criterio definitivo del panorama literario abarcado por la selección, y es bien consciente de su carácter transitorio, progresivo y maleable, “siempre abierta a nuevas correcciones y prolongaciones”³⁷⁰. El concepto de la tradición que maneja Cuesta es pues paradójico, de un lado trata de conectarse con unos valores intemporales, pero lo hace desgajando al poema de todo su envoltorio circunstancial, de toda forma de legado consagratorio de la tradición; la tradición, pues, se preserva negándose, es una tradición de la ruptura, como después acuñaría Octavio Paz, cuya mejor herencia es la propia incitación a la subversión, a la búsqueda de una esencia poética que se despliega negando, contrariando los gustos de época, los aparatos discursivos del gusto y la ideología, desarraigándose del peso de su contexto y su pasado:

¡Qué error pensar que el arte no es un ejercicio progresivo! Sólo dura la obra que puede corregirse y prolongarse; pronto muere aquella que sólo puede repetirse. Hay obras, que no son sino una pura influencia, una constante incitación a contradecirlas, a corregirlas, a prolongarlas”³⁷¹.

Hay pues, en este prólogo, como en tantos otros textos de Cuesta, una tensión interna a su discurso que lo coloca como un ejemplo paradigmático de las paradojas de la modernidad a las que ya nos hemos referido. Si de un lado reconoce la parcialidad y el perspectivismo inevitable a cualquier acto de selección de la cultura, por otra es el interés general y no el gusto particular el que guía la antología; si de una parte aspira a productos poéticos puros, pulidos de la ganga de la historia, encarnados en el poema como valor estético absoluto, del otro no concibe la tradición sino como progresión, como necesidad de cambio y de revisión de valores establecidos. De un lado encontramos al Cuesta

³⁶⁹STANTON, Anthony. “Tres antologías...”, pp. 26-27.

³⁷⁰“Prólogo”, en CUESTA, Jorge. *Antología...*, p. 62.

³⁷¹Ibídem, p. 60.

antiesencialista que renuncia a cualquier forma de fijación epistemológica del saber, cualquier autoridad ontológica estable y permanente, que no concibe la actividad intelectual sino como crítica y ruptura, para el cual la propia tradición es una tradición de inconformismo y cuestionamiento, pero de otro, a la vez reclama una y otra vez los valores universales clásicos y estáticos de la gran tradición occidental europea, lo cual, evidentemente, lo aleja de las corrientes más nihilistas y transgresoras de las vanguardias históricas.

La *Antología* se dividió en tres secciones. Siguiendo a Sheridan, la primera agrupó a “los poetas nacidos entre 1850 y 1875, un par de generaciones que actúan el intermedio entre la agonía del romanticismo y el apogeo modernista de la *Revista Moderna*”; en la segunda “antologan a la generación nacida entre 1871 y 1889, los fundadores posmodernistas” que habían llegado a publicar aún en *Revista Moderna* o en otras posteriores como *Nosotros* y *Pegaso*; y la tercera solo a los Contemporáneos –incluido a Pellicer-, más el estridentista Maples Arce³⁷². Eliminando etiquetas de estilo o corriente para cada sección, se pretendía ofrecer un conjunto poético apoyado en la sola calidad literaria y se trataba de hacer un juego de balances entre continuidad y ruptura, de manera que la última sección, la de los nuevos poetas, fuera la superación a la vez que la consecuencia natural de los poetas antologados previamente; además de exponer su particular enfoque estético del pasado reciente, los Contemporáneos se situaban a ellos mismos como la culminación lógica, el saldo efectivo de la modernidad anunciada por sus mayores. La modernidad revisada y detectada en sus antecesoras resultaba ser la misma que ellos reclamaban como propia y como la auténtica modernidad de la poesía mexicana, una modernidad atemperada que dejaba atrás el modernismo caduco pero que tampoco se alienaba con el discurso altamente tensionado de las vanguardias. Cuesta estaba pues proponiendo una revisión a profundidad del canon establecido y el intento de instaurar otro “en el cual sus compañeros de generación son el centro”³⁷³. Como dice Rosa García Gutiérrez: “Las tres partes se ofrecieron como un devenir coherente en el que se pretendió que la relectura del pasado sirviera de instrumento canonizador de una

³⁷² SHERIDAN, Guillermo. “Jorge Cuesta y la *Antología...*”, p. 50.

³⁷³ SÁCHEZ PRADO, Ignacio M. Op. cit., p. 94.

generación que, avanzado el siglo XX, creía poder ya observar críticamente la tradición moderna y proclamarse su continuadora”³⁷⁴.

Marcada tanto o más por las exclusiones que por las inclusiones, dejaba fuera a poetas y poemas consagrados y no incorporaba, a excepción de Maples Arce –y en este caso para denostarlo- a ningún poeta joven ajeno al grupo, al punto que puede ser considerada, como dice Mario Benedetti, más que una antología una *antilogía*³⁷⁵. No incluyeron a dos de los poetas más populares de la poesía reciente, Juan de Dios Peza y Manuel Gutiérrez Nájera, a quien el consenso académico consideraba fundador de la poesía moderna. Los autores consagrados son leídos a través del tamiz de un tono crítico y hasta petulante que no se deja arrastrar por la admiración inmoderada, haciendo una criba con nulas concesiones al gusto más popular y que dejaba fuera a muchos de los versos más conocidos y celebrados en favor un sesgo que privilegiaba la poética purista y clasicista juanrramoniana. El modernismo en general es puesto en entredicho. De González Martínez valoran la libertad estética conseguida respecto de Rubén Darío, y ven en Tablada y López Velarde a los verdaderos pioneros de la modernidad, el primero por la temeridad de sus aventuras poéticas, experimentando con toda forma nueva y el segundo, a contrapelo de su consideración como el poeta nacional, eligiendo sus versos más difíciles e intrincados.

Pero ese ‘rigor tímido’ que Cuesta anunciaba que había guiado la selección fue no tan tímido con los poetas de las dos primeras secciones, y fue tímido en exceso con ellos mismos. Se reservaron para sus poemas la tercera parte de libro, pero que suponía la mitad de páginas del volumen, con unas notas de presentación que cambia el tono severo y exigente por una red de elogios mutuos –excepto para el caso de Maples Arce- en que se desbarata la pretendida objetividad de la antología, y que justificaba la acusación de autopropaganda que recibió tras su publicación. El libro sometía a distinto rigor a los poemas dependiendo de su procedencia, y la imparcialidad que se le suponía al criterio de calidad estética aquí parecía sucumbir ante el amiguismo y el compadreo, que parecían tener la clara intención de colocar al grupo en la primera línea de la literatura del

³⁷⁴ GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa y GARCÍA MORALES, Alfonso. "Una historia...", p. 525.

³⁷⁵ BENEDETTI, Mario. “El Olimpo de las antologías”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 25, 1987, p. 133.

momento. El tono de prepotencia y suficiencia que se prodigaban entre ellos unos jóvenes que pretendieron parangonarse con las plumas ya canonizadas del parnaso mexicano contrastó sin embargo con la general inmadurez de las creaciones poéticas incluidas en la selección. Sus mejores trabajos en el terreno de la poesía estaban aún por llegar y esto lo supieron ver sus críticos que de inmediato reaccionaron con comentarios negativos.

El semanario *Revista de Revistas* publicó los resultados de una encuesta sobre la *Antología* que tituló “Una antología que vale lo que ‘Cuesta’”, frase que hizo fortuna por la sorna implícita en el juego de palabras, en la que se les acusaba querer declararse como “los únicos representativos de la poesía moderna mexicana” se aminoraba la importancia del libro, se le calificaba como una obra de “pequeños conciliábulos, estuche de vanidad para ‘el grupo de los amigos’ o los geniecillos a la moda” o se acusaba a Cuesta de ofender a los muertos que “no saben defenderse, y los ‘vivos’ no saben respetarlos”. En la misma encuesta encontramos un juicio más sosegado y certero sobre el futuro de los poetas jóvenes; es el de Jesús S. Soto: “Varios de los poetas jóvenes que en su *Antología* exhibe Cuesta, tienen individualmente mucho talento, y dentro de años, cuando su gusto y su inteligencia se haya depurado y estén maduros, serán de los buenos escritores de que México se enorgullezca”³⁷⁶. Como ya dijimos, Cuesta respondería desde París a la misma revista, con una ingeniosa solución al problema de las honras fúnebres: “Yo distingo que hay muertos que no saben respetar a los vivos. Pero poco me importa si hay vivos que no pueden defenderse de ellos; peor para ellos también. Por mi parte siempre estará atento a defenderme de depravar mi gusto y pervertir mi interés”³⁷⁷. Quizá la que sea la crítica más acerba y enconada vino del propio Carlos Pellicer, hasta ese momento amigo del grupo y antologado muy favorablemente, que desde Italia envió una carta a José Gorostiza y escribió un texto –de contenido similar y que quedó inacabado y permaneció inédito hasta 1987- en los que arremetía contra el grupo acusándolo con las consabidas etiquetas de descastamiento de la realidad nacional y afeminamiento, de imitar “el último

³⁷⁶“Apéndice”, en CUESTA, Jorge. *Antología...*, pp. 54-55.

³⁷⁷OR, II, p. 106.

dengue literario extranjero”³⁷⁸, de saquearle sus temas, imágenes y vocabulario³⁷⁹, y vehementemente atacaba a la *Antología*:

Un señor que cuesta mucho trabajo leerlo hizo por ahí una *Antología* sobre la que estoy escribiendo algo. Está hecha con criterio de eunuco: a Othón, a Díaz Mirón y a mí nos cortaron los güevos (sic). Todo el libro es de una exquisita feminidad. La gracia y la ponderación de la dulce Francia luce sus discretos postizos en todas las notas que preceden a los poemas, y las consabidas citas de Gide se suceden con sabio reparto. A Gutiérrez Nájera se le ha suprimido porque no era demasiado afrancesado y femenino (...). Es curioso, en el País de la Muerte y de los hombres muy hombres, la poesía y la crítica saben a bizcochito francés³⁸⁰.

Como dice Samuel Gordon, la publicación de la *Antología de la poesía mexicana moderna* de Jorge Cuesta “inauguraba en México una nueva tradición literaria: la guerra de las antologías, favorecida por las selecciones parciales y beligerantes, esas piedras de escándalo que hacían añicos los ordenados escaparates consagratorios y toda intención ecuánime”³⁸¹. Todo hubiera quedado entonces, y no fue poco, por cierto, en una muy polémica y voluntariamente polemista antología, que pretendía renovar el panorama poético mexicano, lastrado por el excesivo peso del sentimentalismo y el academicismo modernistas, asfixiado, cada vez más, por las propuestas nacionalistas y revolucionarias institucionales, y asaltado en últimas por los exabruptos de unas vanguardias demasiado gritonas y un tanto postizas. Pero la inclusión final de los poemas de uno de los mayores contrincantes en la lucha por monopolizar la modernidad poética mexicana, el estridentista Maples Arce, y la nota crítica de presentación casi insultante, convirtió el asunto en una cuestión personal. “Maples Arce –según entiende Samuel Gordon- no figuró en la antología como resultado de un gusto o interés literario. Lo incluyeron con el inocultable propósito de agraviarlo”³⁸². Sin embargo es necesario intentar comprender también esta apostilla en el seno de la crítica y el rechazo a esos *ismos*, que

³⁷⁸ El texto del manuscrito inacabado está en “Apéndice” en CUESTA, Jorge. *Antología...*pp. 49-53.

³⁷⁹ GOROSTIZA, José y PELLICER, Carlos. *Correspondencia 1918-1928*, edición de Guillermo Sheridan, México, Ediciones del Equilibrista, 1993, p. 168.

³⁸⁰ *Ibidem*, pp. 169-170.

³⁸¹ GORDON, Samuel. *Op. cit.*, p. 61.

³⁸² *Ibidem*, p. 63.

inevitablemente se personalizan en su indudable apóstol y que entraron en México con un pretendido afán de arrolladora modernidad, y una querencia y necesidad también de modernidad, indubitablemente compartida por los rivales, pero tomada y proclamada en su vertiente más clasicista y moderada. Doce años después, en Roma, en 1940, Maples Arce publicaría, desde la lejanía de una Europa ya pasada de la época de los manifiestos y en plena segunda guerra mundial, su personal revancha antológica. El autor estridentista, en el que aún quemaba la herida infligida por los jóvenes del 28, elabora la selección de su *Antología de la poesía moderna mexicana* después de años de rencor y de inquina y siendo, más aun, testigo mudo del paulatino encumbramiento de los modelos literarios propuestos por los Contemporáneos y de la certificación del estridentismo como una rareza, fresca y saludable, pero en definitiva aislada rareza en el panorama de la modernidad mexicana. Maples Arce incluye en su volumen, respondiendo a la sola intención de refutar uno por uno a aquéllos que perpetraron su desdoro público en el 28, la obra de madurez de los Contemporáneos, con unas notas de presentación en las que, como dice Sheridan, “cuando no había homosexualidad que denunciar, Maples Arce optaba por acusar al poeta en cuestión de simple retraso mental”³⁸³. Ahora la poesía de éstos se encuentra, sin embargo, mucho más lograda que aquella recogida en la *Antología* de Jorge Cuesta, aun obra de jóvenes principiantes, con lo que el antologista reúne y consolida, sin quererlo, un robusto y homogéneo plantel de grupo de altísima calidad literaria que coadyuvará a la consolidación y conocimiento de su estética. En estas condiciones, su compilación, que premeditadamente repetía el nombre exacto de la de Cuesta, seguramente sea uno de los más claros ejemplos de esas antologías dominadas, a decir de Alfonso Reyes, por el gusto personal, demasiado personal, del coleccionista.

Dice Gabriel Zaid que “la importancia de las antologías es la posibilidad de una relectura inteligente de un conjunto poético. Una relectura que renueve, ensanche o afine la sensibilidad poética de un público”³⁸⁴. No solo es que la *Antología* de Cuesta cumpliera con creces esta expectativa, sino que muy posiblemente fue el precedente necesario para que las antologías pudieran pensarse de esa manera en México. Las antologías que vendrían después indudablemente son deudoras del ejemplo de beligerancia y partidismo

³⁸³ SHERIDAN, Guillermo. “Jorge Cuesta y la *Antología...*”, p. 65.

³⁸⁴ ZAID, Gabriel. *Leer poesía*, México, Random House Mondadori, 2009, p. 81.

que esta antología asumió como el deber honesto de todo antologador. No sería temerario ver en la famosa antología de poesía española de Gerardo Diego de 1932 un carácter combativo heredado de la de Cuesta, si no directamente, sí quizá a través de aquella otra hermana que publicara en Madrid en 1928 Gabriel Maroto. La no menos polémica *Laurel*, de 1941 a cargo de Villaurrutia, Octavio Paz, Juan Gil-Albert y Emilio Prados tiene su modelo inmediato, como el mismo Paz confesaría³⁸⁵, en la selección de los Contemporáneos. En el prólogo de *Poesía en movimiento*, de 1966, del mismo Paz, José Emilio Pacheco, Alí Chumacero y Homero Aridjis, el primero teoriza sobre la tradición de la ruptura³⁸⁶, idea que innegablemente rescata del prólogo de Cuesta y que este desarrolla más tarde en sus ensayos. La de Cuesta inaugura una nueva forma, moderna, actual, de entender la antología, como acto político y creativo a la vez, como un fenómeno que practica una forma de equilibrio inestable entre el reconocimiento de la transitoriedad, de la precariedad y el carácter abierto de toda perspectiva, de todo acto programático que selecciona según un criterio propio, pero que a la vez es consciente de la potencia política y canonizadora del instrumento retórico, que tiende a institucionalizar un nuevo discurso hegemónico por naturaleza excluyente. Canon y política se dan la mano. El canon es minado en su base desde su nacimiento; su instrumento retórico por excelencia, la antología, reconoce la transitoriedad de su propuesta, su condición de significativo constitutivamente vacío que irá siendo ocupado por distintas estrategias de legitimación en antagonismo por ubicarse en el centro del discurso hegemónico. Si bien

³⁸⁵ PAZ, Octavio. “Epílogo” en *Antología de la Poesía Moderna en lengua Española. Laurel*, prólogo de Xavier Villaurrutia y epílogo de Octavio Paz, México, Trillas, 1986, p. 490.

³⁸⁶ PAZ, Octavio. “Poesía en movimiento”, prólogo de *Poesía en movimiento*, selecciones y notas de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis y prólogo de Octavio Paz, México, Siglo XXI, 1995, pp. 3-34. A pesar de los evidentes débitos intelectuales del pensamiento de Paz respecto de las teorías cuestianas y de que Cuesta fuera el autor de la primera crítica importante a un libro de Paz, con su reseña en 1937 a *Raíz de hombre*, Octavio Paz niega por dos ocasiones la presencia de Cuesta en las dos importantes antologías en las que colaborara. Tanto en *Laurel* como en *Poesía en movimiento*, en los dos casos, acude a un argumento que de cierta forma desautoriza la obra escrita cuestiana en favor del reducidísimo exclusivismo de aquellos que tuvieron la oportunidad de escucharlo en vida. En el prólogo escrito en 1966 para *Poesía en movimiento* Paz declara: “no faltará quien nos reproche la ausencia de Jorge Cuesta. La influencia de su pensamiento fue muy profunda en los poetas de su generación y aun en la mía, pero su poesía no está en sus poemas sino en la obra de aquellos que tuvimos la oportunidad de escucharlo” (9). Más tarde, en el epílogo que escribiera en 1982 para la reedición de *Laurel*, de nuevo Paz acude a la misma justificación: “Algunos críticos mexicanos nos han reprochado las ausencias de Enrique González Rojo, Jorge Cuesta y Gilberto Owen (...). Jorge Cuesta comprendió la poesía mejor que nadie y su crítica – la escrita y, sobre todo, la viva que prodigaba en sus conversaciones- iluminó a todos los que fuimos sus amigos. Sus obras mejores están en los versos de los que lo escuchamos”. PAZ, Octavio. “Epílogo” en *Antología...*, p. 504.

creemos que esta sea la naturaleza inherente a toda estrategia de canonización, es decir, de fijación de identidades colectivas mediante la prescripción del gusto, Cuesta lo reconoce abiertamente, sabe de la imposible definitiva fijación de la tradición, de manera que no sólo es consciente de que la suya es una propuesta más, una perspectiva más de la poesía mexicana moderna, sino que, más allá de los contenidos precisos que receta, los autores y sus poemas que selecciona, la verdadera enseñanza, la verdadera herencia es para Cuesta lo que llama obras con ‘influencia’, que más que sus contenidos específicos lo que legan a las generaciones futuras es la inconformidad con el pasado, la incomodidad con la tradición, “una constante incitación a contradecirlas, a corregirlas, a prolongarlas”³⁸⁷. El centro de la identidad, de la tradición mexicana, es un hueco, un vacío, una falta que se limita y se acota asimismo más en la negación frente a los diversos discursos pasados y los coetáneos, que por la existencia de contenidos particulares significativos que le sean propios y fijen su identidad. Esta ‘influencia’ es el término con que en su obra temprana Cuesta identifica a la tradición entendida como la herencia del universalismo antiparticularista, que rechaza contenidos particulares y aspira a formas universales, y que más tarde especificará y desarrollará con el nombre de clasicismo mexicano, con su origen en la cultura clásica europea que tras la conquista se traslada y fructifica en tierras americanas.

8. La polémica nacionalista de 1932

La conocida polémica del 32, que en este apartado discutiremos, no será sino una prolongación de la del 25, penetrando aún más en los problemas estéticos y ontológicos de la identidad del mexicano a consecuencia del endurecimiento de la política revolucionaria nacionalista desplegada con el comienzo del callismo en 1924 y a lo largo del período conocido como maximato, de 1925 a 1934, donde la figura clave para entender tan turbulenta y conflictiva fase de la política mexicana seguirá siendo el general Plutarco Elías Calles. Esta controversia literaria nos ofrece un interesante panorama de los procesos de consolidación del discurso hegemónico nacionalista mediante los intentos de colonización política de las letras, y de las resistencias al mismo por parte de un sector

³⁸⁷“Prólogo”, en CUESTA, Jorge. *Antología...*, p. 60.

de la intelectualidad que luchará por la autonomía de su campo respecto de los proyectos de ingeniería social del Estado. Si bien, como veremos, las aristas del debate y su propia evolución a lo largo de los meses durante los que se extendió dan lugar a matizaciones que nos revelan un escenario algo más complejo y rico que dos posturas claramente enfrentadas y contrapuestas, valga como primera aproximación la síntesis que nos ofrece Aimer Granados:

La polémica sobre los rumbos de la literatura nacional en 1932 permite hacer una lectura de la forja del nacionalismo cultural de la Revolución, que, por vía de las artes, entre otros mecanismos, impuso una idea de nación que al menos cierta intelectualidad literaria denunció como exotismo y como una forma de cerrarse a las corrientes universalistas de la cultura³⁸⁸.

Como ya dijimos, el gobierno de Calles va a sentar “los principios básicos de la futura política institucional y del modo en que ésta llegaría a dar a México la estabilidad necesaria para su desarrollo”³⁸⁹, y esto se conseguirá, entre otras cosas, mediante la regulación y gestión por parte del Estado de los apoyos y demandas sociales a través de un sistema de control político centralizado que asegure la cooperación entre las diversas fuerzas sociales y el relevo pacífico del poder en el seno de la élite gobernante. El afán constructivo y reformista del gobierno de Calles del que hablábamos más arriba tiene en la segunda mitad de la década de los veinte su período de máximo apogeo y podemos decir que su punto culminante reside en la fundación del Partido Nacional Revolucionario (PNR) en 1929³⁹⁰. Si se considera que la formación del partido, que tenía como fin consolidar el poder central del aparato del Estado frente a la multitud de partidos y

³⁸⁸GRANADOS, Aimer. “La literatura mexicana durante la Revolución: entre el nacionalismo y el cosmopolitismo”, en ILLADES AGUILAR, Carlos; LEIDENBERGER, Georg. *Polémicas intelectuales del México moderno*, México, CONACULTA/UAM-Cuajimalpa, 2008, p. 158.

³⁸⁹CÓRDOVA, Arnaldo. Op. cit., p. 347.

³⁹⁰ Como señala Enrique Krauze, 1925 es quizá “uno de los años más optimistas y más utópicos de la historia de los regímenes revolucionarios”, de hecho “muchas de las obras e instituciones económicas que aun rigen al país fueron introducidas en aquel año”. “El gobierno de Calles lanzó una ofensiva económica sin precedentes: una revisión radical de la legislación, minera, laboral, fiscal, civil, mercantil, administrativa, de crédito, etc., la fundación de banco central; la creación de la Comisión Nacional Bancaria; la renegociación de la deuda pública; economías draconianas dentro de la administración; formidables ahorros, ortodoxia financiera y presupuestal; un plan nacional de salubridad; rehabilitación de los ferrocarriles; creación del Banco Nacional de Crédito Agrícola; creación de la Comisión Nacional de Caminos y la Comisión Nacional de Irrigación; impulso al comercio exterior, a la industrialización, la colonización y la educación agrícola. Todo ello acompañado de un intento por institucionalizar la cooperación entre las clases trabajadoras y empresariales”. KRAUZE, Enrique. *Caudillos culturales de la Revolución Mexicana*, México, Siglo XXI/SEP, 1985, p. 228.

sindicatos y frente al poder de los gobernadores y caciques regionales, fue concebida por Calles, podemos afirmar que el éxito de su idea fue precisamente responsable de la decadencia de su mandarinato. La creación del PNR y la institucionalización de las formas de control político vio la luz en medio de dos crisis: una política y una económica, el asesinato de Álvaro Obregón y la depresión mundial. El asesinato en julio de 1928 del general y ya por entonces presidente reelecto para suceder a Calles en el sexenio de 1928-1934 sumió al país en una de las más graves crisis políticas de los gobiernos de la Revolución³⁹¹, recrudesciendo las diferencias que ya se habían suscitado entre las facciones que apoyaron la candidatura obregonista y sus adversarias. El magnicidio creó un vacío de poder y una frágil coyuntura política susceptible de explotar en una nueva asonada militar, que seguramente decidieron a Calles la formación del PNR. El primero de septiembre el mismo Calles proclamaba en el Congreso de la República que había llegado el fin del caudillismo revolucionario y que daba comienzo un régimen de instituciones³⁹². En efecto, como explica Arturo Anguiano:

El caudillismo y el gobierno del hombre fuerte constituían expresiones de un sistema político incipiente, débil e inacabado, y se significaban como momentos transitorios de un Estado que iniciaba su desarrollo y el de la economía nacional, y que apenas intentaba la centralización del poder político. En la medida en que esto se iba logrando y el país se empezaba a unificar política y económicamente, progresando, tales expresiones iban arribando a su caducidad, teniendo que dejar el paso a un mayor perfeccionamiento y despersonalización del Estado³⁹³.

Se pretendía pues crear unos métodos modernos y eficaces de control del poder político mediante la articulación de un mecanismo de cooperación a nivel nacional bajo un único partido que aglutinara a las principales fuerzas sociales de las que dependía el régimen revolucionario, cientos de partidos y organizaciones políticas que ocupaban a buena parte de la clase política mexicana entraron a formar parte de un organismo centralizado que pretendía identificarse con la completa familia revolucionaria del país. El objetivo de esta nueva organización sería, en palabras de Lorenzo Meyer, “el de

³⁹¹ MEYER, Lorenzo. “La etapa formativa del Estado mexicano contemporáneo (1928-1940)”, en *Foro Internacional*, vol. 17, n°4, 1977, pp. 454-455.

³⁹² SHULGOVSKI, Anatol. *México en la encrucijada de su historia*, México, Ediciones de Cultura Popular, 1978, p. 63.

³⁹³ ANGUIANO, Arturo. Op. cit., p. 38.

proveer un mecanismo a través del cual se resolvieran pacíficamente las múltiples controversias existentes en el seno mismo del grupo gobernante, especialmente aquellas provocadas por la transmisión del poder, a nivel local o nacional”³⁹⁴. En marzo de 1929 se convocó el Congreso Constituyente del partido, y en el programa y estatuto que se presentaron al mismo se contenían previsiones de nacionalismo económico, referente a los artículos 27 y 123 sobre la propiedad estatal de los recursos naturales y la regulación del trabajo, de nacionalismo político, sobre la soberanía nacional frente a los poderes internacionales, y sobre nacionalismo cultural:

Definición y vigorización del concepto de nuestra nacionalidad, desde el punto de vista de los factores étnicos e históricos, expresando claramente los caracteres comunes de la colectividad mexicana. Procurará [la educación], en este orden de ideas, la conservación y la depuración de nuestras costumbres y el cultivo de nuestra estética en sus distintas manifestaciones³⁹⁵.

Durante los años siguientes la maquinaria política fue consolidándose y su estrategia de homogeneización y unidad nacional consiguió acaparar cada vez mayor fuerza en el centro directivo, desarrollando unos mecanismos de control a todo lo largo y ancho de la nación que poco a poco fueron atenuando la importancia de la escala local y regional en aras del mandato desde la capital y la gestión burocrática central. A pesar de la constitución de este organismo, cuya eficacia ha asegurado la permanencia en el poder del partido de la Revolución durante más de setenta años, el panorama político general estaba lejos de replicar la unidad revolucionaria que se enarbolaba como estandarte del discurso oficial, tanto en la exterioridad del PNR como en el interior de su estructura. El primer desafío que tuvo que afrontar el recién creado PNR fueron las elecciones presidenciales que se convocaron para fines de 1929 después del período de Emilio Portes Gil, que había sustituido como presidente interino a Álvaro Obregón. En torno al ex Secretario José Vasconcelos, personaje tremendamente prestigioso y popular en la vida política de México, se congregó buena parte de la intelectualidad demócrata, un entusiasta movimiento estudiantil y miembros de las capas medias urbanas, lo cual

³⁹⁴MEYER, Lorenzo. “El Estado mexicano contemporáneo”, en MEYER, Lorenzo et al. *Lecturas de Política Mexicana*, México, El Colegio de México, 1977, p. 14.

³⁹⁵Citado en SEGOVIA, Rafael. “El nacionalismo mexicano. Los programas revolucionarios (1929–1964)”, en *Foro Internacional*, vol. 7, n° 4, 1968, pp. 349-350.

produjo “una profunda división dentro de los grupos interesados en la vida política del país”³⁹⁶. La campaña de Vasconcelos se apoyaba en la enorme reputación de que gozaba entre escritores y universitarios, en un discurso marcadamente nacionalista y regenerador que aspiraba a limpiar la política mexicana de la corrupción, la violencia y el fraude y el talante de cruzada moralizante con el que investía sus discursos y artículos. La irrupción del movimiento vasconcelista, que congregaba a “todo lo que en el México de 1928 representaba a los intelectuales no comprometidos con la familia revolucionaria”³⁹⁷ supuso una gran amenaza para el recién estrenado PNR. El movimiento se nutrió más de las esperanzas y las expectativas levantadas entre sus seguidores, de la fuerza moral y carismática del líder, que en una firme estructura de partido y un programa verdaderamente alternativo al oficial, y sólo en última instancia Vasconcelos accedió a presentarse como candidato de una organización de corte tradicional, el Partido Nacional Antirreleccionista, encabezando un programa que se planteaba unas metas de democratización, de saneamiento de la administración y de fomento de la educación que resultaban ilusorias en la situación política del país en ese momento.

Las represiones de manifestantes y el asesinato precedieron a un fraude electoral que acabó con toda pretensión de hacer frente democráticamente al partido oficial, de manera que el juego de un sistema de partidos quedaba establecido para el futuro como la fachada de legitimidad perfecta para asegurar la perpetuación en el poder de la familia revolucionaria: “El PNR nacía, pues, como partido dominante, casi único, para quien la oposición partidaria era útil en la medida en que daba legitimidad al pretendido pluralismo político, pero a la que no se le permitiría reclamar más que una fracción mínima de los votos”³⁹⁸. El ganador de los comicios trucados fue el candidato del PNR Pascual Ortiz Rubio, que iba a ser el presidente de un gobierno en permanente conflicto cuya acción administrativa rayó en el desastre, en buena parte debido a las fricciones entre los grupos que se habían formado en torno al Jefe Máximo Calles y al presidente. La lucha intestina entre las distintas camarillas internas daban y quitaban el poder al

³⁹⁶ MEYER, Lorenzo, SEGOVIA, Rafael, LAJOUS, Alejandra. *Historia de la Revolución Mexicana 1928-1934. Vol. 12. Los inicios de la institucionalización. La política del Maximato*, México, El Colegio de México, 1978, p. 92.

³⁹⁷Ibídem, p 101.

³⁹⁸ MEYER, Lorenzo. “La etapa formativa...”, p. 462.

presidente Ortiz Rubio en función de las jugadas políticas que trenzaba Calles y sus secuaces en un difícil equilibrio de contrapesos entre las cámaras legislativas, el partido y la misma presidencia. Los choques entre ambas facciones, la callista y la ortizrubista, eran abiertos y a menudo se traducían en el ejercicio de la violencia en el mismo recinto legislativo, hasta el punto de que llegaron a poner en entredicho la propia unidad del partido oficial, con rumores incluso de la posibilidad de un golpe de estado. Los intentos del presidente por mantener espacios de independencia respecto del jefe Máximo no sólo abarcaban al gobierno y al partido, sino que trascendía a todo el sistema “y nadie que participase en la vida política del México de 1930-1931 podía abstenerse de tomar partido y de apoyar a una u otra fracción”³⁹⁹. El conflicto terminaría con la renuncia por parte de Ortiz Rubio a la presidencia en septiembre de 1931. La elección del sustituto para agotar la legislatura del presidente cedente recayó en el general Abelardo Rodríguez, hombre de confianza de Calles. Durante su presidencia logró recuperarse en parte la unidad interna del partido y el gobierno se mantuvo fiel al mandato de Rodríguez vigilado siempre de cerca por el Jefe Máximo, de forma que la labor administrativa de su gobierno pudo ser más provechosa que la de su antecesor. No hubo la inestabilidad política que había caracterizado al anterior gabinete y esto puede explicarse porque nadie intentó, como había hecho el presidente anterior, enfrentarse abiertamente al poder de Calles. El poder de Calles y su ideología nacionalista de la Revolución alcanzó su apogeo en los primeros años de la década de los treinta; puede de hecho ponerse en duda el alcance real de su injerencia en los asuntos de gobierno, y en efecto Arturo Anguiano argumenta que la “influencia que Calles tenía en los diversos gobiernos durante esos años no se puede negar, pero estuvo lejos de ser ilimitada”⁴⁰⁰; ya hemos visto las luchas internas que caracterizaron el período de Ortiz Rubio, y que están muy lejos de delatar un poder absoluto por parte del bando callista; también durante el mandato de Abelardo Rodríguez el propio presidente trató de fortalecer la silla presidencial exigiendo a sus subordinados que trataran los asuntos de gobierno con él en exclusiva y no directamente con el general Calles⁴⁰¹. Pero de lo que no cabe duda es de la consolidación por esos años del mito del Jefe Máximo, en el que veremos que Cuesta caerá ostensiblemente, de forma que para

³⁹⁹ MEYER, Lorenzo, SEGOVIA, Rafael, LAJOUS, Alejandra. Op. cit., pp. 146-147.

⁴⁰⁰ ANGUIANO, Arturo. Op. cit., p. 39.

⁴⁰¹ MEYER, Lorenzo, SEGOVIA, Rafael, LAJOUS, Alejandra. Op. cit., p. 162.

“1932 Calles era ya un gigante”⁴⁰² y en “1933 Calles parecía haber alcanzado ya la altura de las grandes figuras de la patria”⁴⁰³: era la gran efigie que sintetizaba públicamente lo mejor de la Revolución para sus seguidores y lo peor para sus detractores, tan admirado como temido por sus allegados y despreciado por buena parte de las masas trabajadoras.

El período del maximato no sólo fue turbulento y agitado desde el punto de vista de las contiendas políticas, sino que su desarrollo marca una línea de aumento de la tensión ciudadana y de las reivindicaciones por parte de las clases trabajadoras, que estaban sufriendo las consecuencias de la crisis mundial del 29 y a la par una tendencia hacia el conservadurismo por parte de los diferentes gobiernos, que se estaban alejando progresivamente de las metas programáticas de la Revolución⁴⁰⁴. La crisis económica mundial, que alcanzó su punto álgido en México a mediados de 1932, estuvo en el origen de la movilización de amplios sectores populares que sufrieron severamente sus consecuencias y que dieron lugar a una reorganización sindical de alcance nacional:

La política de una concesión tras otra al capital extranjero puesta en práctica por la élite gobernante, la crisis económica mundial que en México dejó casi un millón de desempleados, no podían más que provocar el descontento de la población: Incitados por una miseria desesperante, por el desempleo y la pauperización en el campo, los trabajadores mexicanos se levantaron a la lucha por sus derechos⁴⁰⁵.

Un ejemplo de esto fue la suspensión del reparto de tierras por parte del gobierno de Ortiz Rubio bajo presiones de Calles; la reforma agraria se aplicaba sobre un contexto en el que seguía dominando una clase terrateniente de grandes latifundios poco productivos que mantenía sin tierras a la mayoría de campesinos como jornaleros con salarios bajísimos. La reforma agraria, y su promesa, desde comienzos de la Revolución había funcionado como un eficaz mecanismo de contención de las masas campesinas, y ahora, su cancelación rompió los diques “que contenían la insurgencia del campo y

⁴⁰²Ibídem, p. 168.

⁴⁰³Ibídem, p. 169.

⁴⁰⁴ Cfr. ANGUIANO, Arturo. Op. cit., pp. 29-36. SHULGOVSKY, Anatol. Op. cit., pp. 68-99.

⁴⁰⁵ SHULGOVSKY, Anatol. Op. cit., p. 68.

dejaron paso a la marea campesina”⁴⁰⁶. Los primeros años de los treinta serían pues un período de transición marcado por el aumento de las manifestaciones y huelgas de los trabajadores de la ciudad y el campo y de reorganización del movimiento sindicalista. La tensión ciudadana en aumento y la presión interna de los sectores más radicales del partido oficial, que veían la necesidad de dar respuesta a la movilización social, determinaría la reelaboración de la estrategia del Estado en el sentido de la política de masas que pondría en funcionamiento el presidente Cárdenas a partir de 1934.

El contrapunto ideológico y cultural a esta situación de permanente inestabilidad política y social durante los años de maximato fue una compactación del discurso nacionalista con objeto de justificar los proyectos o posiciones de un gobierno que, como decimos, en un ambiente de crisis económica y movilización social crecientes, se alejaba progresivamente del discurso radical y de los objetivos sociales de la Revolución⁴⁰⁷. Los gobiernos de Ortiz Rubio y de Abelardo Rodríguez estuvieron encabezados por figuras poco o nada carismáticas, casi desconocidos antes de su llegada a la presidencia, que no gozaban del favor popular de los caudillos militares y caciques regionales o del prestigio militar del mismo Álvaro Obregón, pero que además estuvieron ensombrecidos por la imponente figura política de Plutarco Elías Calles. Este, por su parte, había ido ganándose a lo largo de su carrera política un fuerte rechazo entre la población campesina mayoritariamente creyente a causa de su furibundo anticlericalismo, que llevó al país a una cruenta guerra religiosa entre 1926 y 1929, así como “el desprestigio y el desprecio entre las masas trabajadoras (que) le atribuían a él todos los fracasos del régimen”⁴⁰⁸. La legitimación de los gobiernos del maximato se buscó pues mediante una política cultural nacionalista que trataba de certificar, como decíamos arriba, el revolucionarismo intachable del gobierno y del Estado, a la vez que de identificar a estos con el “pueblo

⁴⁰⁶ ANGUIANO, Arturo. Op. cit., p. 39.

⁴⁰⁷En 1931 el poder legislativo llevó a cabo una campaña nacionalista con el fin de “responder a las consecuencias de la crisis financiera mundial de 1929, un enorme proyecto propagandístico se montó para fomentar la producción nacional. Una gran cantidad de ferias, discursos y banquetes sirvieron de pretexto para ‘impulsar la economía mexicana con un verdadero sentido nacionalista’”. PÉREZ MONTFORT, Ricardo. “Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940”, en BLANCARTE, Roberto (comp.). *Cultura e identidad nacional*, México, FCE/CONACULTA, 2007, p. 542.

⁴⁰⁸ANGUIANO, Arturo. Op. cit., p. 39.

mexicano” “como el protagonista esencial de la Revolución y destinatario de los principales beneficios de dicho movimiento”⁴⁰⁹. La movilización social que había supuesto la Revolución impuso una obligada asunción política y discursiva del pueblo por parte de los gobiernos revolucionarios de forma que iba a ser muy distinta la manera de entender a esta categoría antes y después del conflicto armado. Políticas de conciliación social con los sindicatos y otras fuerzas sociales y una Constitución que por primera vez admitía los derechos sociales de los trabajadores, de un lado, y un discurso nacionalista que quiso hacer de los sectores marginados el sujeto de la mexicanidad, de otro, fueron, a grandes rasgos, las dos estrategias que usaron los distintos presidentes, en uno u otro grado, para controlar y absorber a las masas en el aparato estatal y para legitimar sus proyectos de construcción nacional.

Durante la presidencia de Álvaro Obregón (1920-1924) y su Secretario de Educación José Vasconcelos, la “pluralidad y complejidad del ‘pueblo mexicano’ inmediatamente saltó la vista, por lo que su reducción a un concepto más o menos sólido se convirtió en una tarea harto difícil”⁴¹⁰, lo que dio lugar a un verdadero renacimiento artístico nacionalista abigarrado y plural. Además, el flamante Secretario imbuyó a su política cultural de un sesgo humanista e intelectualista heredado de su pasado como miembro del Ateneo de la Juventud, llamando a las filas de su cruzada educativa a miembros de la élite cultural mexicana y latinoamericana, tanto a sus antiguos compañeros ateneístas como a miembros de generaciones posteriores, los Siete Sabios y los mismos Contemporáneos⁴¹¹. Igualmente convirtió al Estado en el mayor editor de libros técnicos y culturales, poniendo al alcance del pueblo en cuidadas ediciones clásicos de la literatura española y de la cultural grecolatina, de forma que, como dice Enrique Krauze “Vasconcelos llevó a la práctica íntegramente el programa del Ateneo”⁴¹². Después de esta luna de miel vasconcelista entre la alta cultura, el gobierno y el pueblo las cosas empezaron a cambiar con los gobiernos liderados por Calles, de manera durante

⁴⁰⁹PÉREZ MONTFORT, Ricardo. Op. cit., p. 518.

⁴¹⁰ *Ibidem*, p. 519.

⁴¹¹ CURIEL DEFOSSÉ, Fernando. “Vasconcelos: forzado relevo ateneísta”, en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, n°18, 1998, pp. 63-86.

⁴¹²KRAUZE, Enrique. Op. cit., p.106, p. 82.

los treinta muchos de los recursos puestos en juego se gastaron rápidamente y, como dice Pérez Montfort, el “resultado fue la creación de estereotipos nacionales con el fin de reducir a una dimensión más o menos gobernable, o si se quiere entendible, a esa multiplicidad que saltaba a la vista en el momento de enunciar cualquier asunto relacionado con el ‘pueblo mexicano’”⁴¹³. Si durante el período obregonista primó un nacionalismo cultural que se fincó primordialmente en los valores universales e igualitarios de la cultura y la educación, un nacionalismo dispersivo y aglutinante cuya tarea unificadora autoimpuesta estaba dirigida a luchar contra el analfabetismo y a expandir los valores universales de la cultura en una nueva síntesis superadora panamericana⁴¹⁴, con Calles se pone en funcionamiento toda la maquinaria de un nacionalismo político demagógico y excluyente de homogeneización nacional introspectiva y étnica, que tuvo en el muralismo indigenista y mestizo y en la Novela de la Revolución sus más autorizadas expresiones artísticas. El nacionalismo moderno, dice Jean Meyer, “desligado de la hispanidad, y modelado según los valores sociales y morales americanos, nace en esta época, al mismo tiempo que la noción de ‘mejicanidad’”⁴¹⁵. El estrechamiento de la promoción cultural oficial se dio en el doble sentido de asociar cada vez más el indigenismo a los proyectos oficiales, de forma que el hispanismo quedaría arrinconado como parte del discurso conservador, y en el de consagrar a la cultura popular como la verdadera expresión de lo mexicano. De esta forma la alta cultura y el discurso revolucionario oficial se irán separando progresivamente hasta su más abierta ruptura con el programa constituyente del PNR, en el 29, que muestra una declarada “antipatía por la Universidad y la *intelligentsia*”, y con el movimiento opositor vasconcelista, del mismo año, que había logrado convocar a buena parte de la intelectualidad mexicana y que “será una de las razones fundamentales de la

⁴¹³PÉREZ MONTFORT, Ricardo. Op. cit., p. 521.

⁴¹⁴“El corazón colectivo, rebasando la noción de la patria pequeña, de la patria nacional, busca mayor espacio en el amor de la raza y en el sueño de federaciones y panethnicismos que representan en grado máximo el poder y la ambición, el derecho y el idealismo de los pueblos”. VASCONCELOS, José. *José Vasconcelos y la Universidad*, México, UNAM, 1983, p. 38.

⁴¹⁵MEYER, Jean. Op. cit., p. 127.

ruptura entre los intelectuales –o al menos un gran sector de ellos- y la Revolución”⁴¹⁶. Dice Rosa García Gutiérrez citando a José Joaquín Blanco que:

Al identificarse lo folklórico y popular con lo mexicano, “la alta cultura se redujo a mero prestigio, y fueron las manifestaciones populistas, populares y socialistas las que llenaron el espacio político de la cultura, en el cual sólo con grandes esfuerzos y su capacidad excepcional sobrevivieron los Contemporáneos”⁴¹⁷.

Por los años treinta el grupo de Cuesta estaba ya en aras de disolverse y habían sido ya más que arrinconados y estigmatizados por los parroquianos nacionalistas como traidores, desarraigados y forajidos⁴¹⁸. Las dos polémicas aquí comentadas enmarcan de alguna manera, como apertura y cierre, la actuación de los Contemporáneos como grupo hasta cierto punto unificado y con programas de acción cultural colectiva; en efecto, en las respuestas que algunos de ellos dan a la polémica se aprecia un claro tono de fin de época, que diese ya paso a una segunda etapa en la que abrir los derroteros propios de cada personalidad artística en solitario.

La polémica, iniciada con la pregunta abierta “Una encuesta sensacional: ¿está en crisis la generación de vanguardia”, publicada en el diario propaganda del régimen, *El Universal Ilustrado*, el 17 de marzo de 1932, pretendía fungir de descabello, de golpe de gracia a la vanguardia en dispersión y sentenciarla con otra llamada a las filas de la algarada polemista a los prosélitos del nacionalismo. El autor de la encuesta, Alejandro Núñez Alonso, español que había llegado a México sólo dos años antes, lo cual delata su afilado olfato periodístico, comienza su desafío haciendo referencia explícita a la *Antología* del 28 publicada por los Contemporáneos bajo firma de Cuesta, que de alguna manera puede considerarse excusa detonante de la encuesta, y en la que “no se guardó consideración y respeto alguno a aquellas personalidades que en el mundo artístico, literario y filosófico, parecían estar consagradas a una veneración a perpetuidad”. A continuación ponía en duda no sólo el mérito y el valor de “los vanguardistas”: “No han

⁴¹⁶SEGOVIA, Rafael. Op. cit., p. 35.

⁴¹⁷GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa. *Contemporáneos, La otra novela...*, p. 85.

⁴¹⁸ “Agrupación de forajidos” es la expresión que el mismo Cuesta acuñaría en 1933 en una carta a Ortiz de Moatellano para lamentar el rechazo que les dispensaba de su propio país, rechazo que hasta le había llevado al banquillo de acusados. *OR*, II, p.216.

hecho nada’ se dice insistentemente. ‘De *Ulises y Contemporáneos* solo queda el recuerdo pero nada más’”, sino que negaba la posibilidad de su misma existencia: “Hay escritores mexicanos, poetas especialmente, que niegan hasta la existencia de dicho movimiento. Los hay que lo desprecian o lo odian”⁴¹⁹. En un primer término hay que hacer referencia a la propia adjudicación de la categoría de vanguardistas a los Contemporáneos, ya que “aunque nunca se consideraron vanguardistas casi no entraron a discutir el término”⁴²⁰. El grupo que más justamente podía arrogarse esa etiqueta, el estridentismo, hacía unos cinco años que estaba disuelto⁴²¹, por lo que el ataque indudablemente no podía sino estar dirigido a los Contemporáneos; además las revistas asociadas se mencionaban explícitamente y la última de ellas, *Contemporáneos*, sólo el año anterior había dejado de publicarse, lo que quiso entenderse como la definitiva disgregación del grupo. Quizá no se molestaron en discutir el término porque hasta cierto punto sí, en algún momento, se reconocieron como tal. Nos referimos a que a lo largo de la polémica la idea de vanguardia que se maneja es poco clara y definida y lo mismo hace alusión al vanguardismo histórico que se utiliza en su sentido más bien generacional que historiográfico. Si bien los nacionalistas tacharon a los Contemporáneos de extranjerizantes y adeptos a las modas foráneas, como -en palabras de su incansable antagonista Ermilo Abreu Gómez- “una vanguardia descastada que ha vuelto la espalda, impúdica, a la sangre de nuestro solar”⁴²², no se trataba precisamente de una equiparación con el vanguardismo artístico rupturista y subversivo que se originó a principios de siglo en Europa con el futurismo y el dadaísmo, y que en México todos tenían claro que estuvo representado casi exclusivamente por el estridentismo. En este sentido es obvio que los Contemporáneos nunca fueron un movimiento de vanguardia⁴²³, con manifiesto

⁴¹⁹ Todos los documentos de la polémica están recogidos en el ya citado trabajo de Guillermo Sheridan *México en 1932: la polémica nacionalista*. En adelante se citará como *Mpn*, seguido del número de página. *Mpn*, pp. 111-112.

⁴²⁰GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa. *Contemporáneos. La otra novela....*, p. 129.

⁴²¹ RUFFINELLI, Jorge. “El estridentismo, eclosión de una vanguardia”, en FORSTER, Merlin. *Las vanguardias literarias en México y la América Central*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2001, p. 183.

⁴²²*Mpn*, p. 176.

⁴²³ En esta acepción del término el mismo Paz afirmaba que “la palabra ‘vanguardia’ quizá no les convenga y ellos no la usaron casi nunca para calificar su tendencia”. PAZ, Octavio. “Poesía en movimiento”, p. 17.

programático y provocador talante antitradicionalista, con férreos postulados artísticos y éticos y conducta gregaria, con vertiente política y democratizadora del arte o con el espontaneísmo antirracionalista que muchas veces caracterizó a estas manifestaciones artísticas radicales⁴²⁴. Cuando el bando nacionalista utiliza el término vanguardia para arremeter contra los Contemporáneos está haciendo referencia a su papel de protagonistas de la cultura mexicana, de representantes privilegiados y casi únicos de la literatura exportable de su país, de generación de avanzada que se habría arrogado, ilegítimamente, los derechos exclusivos de encarnar a la literatura moderna mexicana. Los Contemporáneos, de hecho, ocuparon la primera línea protagónica de la joven literatura mexicana destinada a recoger el relevo generacional de modernistas y ateneístas, ocupando casi monopólicamente el campo literario mexicano de la segunda mitad de los veinte. Alejados de la capital y tempranamente liquidados los estridentistas y con una literatura nacionalista todavía en ciernes en 1925, en aras de consagrarse públicamente a través de la Novela de la Revolución⁴²⁵, no cabe duda que a lo largo de la década el grupo de Contemporáneos casi no tuvo competencia en los estrados públicos de la capital para autorreconocerse y propagandearse como la corriente representativa y dominante de las letras contemporáneas, con una cierta petulancia que “fue más allá de lo razonable, más allá del buen sentido”⁴²⁶. Para estas fechas, dice Sheridan, “es claro que el panorama de

⁴²⁴Para una completa refutación del vanguardismo de los Contemporáneos ver SCHNEIDER, Luis Mario. “Los Contemporáneos: la vanguardia desmentida”, en OLEA FRANCO, Rafael y STANTON, Anthony. *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, El Colegio de México, 1999, pp. 15–20. Stanton por su parte reconoce a medias el vanguardismo de los Contemporáneos: “es igualmente falso sostener que todos los Contemporáneos son vanguardistas en todo momento que sostener que ninguno de ellos es vanguardista en ningún momento. La dos posturas enunciadas pecan de absolutistas y no se pueden aplicar a todos los miembros del grupo”. STANTON, Anthony. “La poética plástica del primer Villaurrutia”, en STANTON, Anthony (ed.) *Modernidad, vanguardia y revolución en la poesía mexicana (1919-1930)*, México, El Colegio de México/The University of Chicago, 2014, p. 171. En su sesgo antivanguardista parece claro que los Contemporáneos continúan la mesura, la seriedad y el respeto por los valores de la tradición que heredan del Ateneo, y concretamente de Alfonso Reyes que, dentro de la misma polémica dirá más adelante: “Creí asimismo que la moda de los manifiestos, plataformas y programas estéticos es una inútil y aun nociva intromisión de la técnica política en las letras. Aunque tal manía tenga su abolengo, estas declaraciones sólo sirven, hablando a lo erudito, para fijar fechas e hitos, pero no para inspirar a quienes las firman y propagan”. REYES, Alfonso. “A vuelta de correo”, en REYES, Alfonso. *Alfonso Reyes. Letras...* p. 270.

⁴²⁵Según Adalbert Dessau “el período de mayor importancia en la literatura revolucionaria mexicana empieza en 1927-1928”. DESSAU, Adalbert. *La Novela de la Revolución mexicana*, México, FCE, 1986, p. 109.

⁴²⁶*Mpn*, p.193. El mismo iniciador de la polémica equipara vanguardia con los Contemporáneos, de los que dice ser “los jóvenes escritores que integraron aquel movimiento. Hacer una encuesta entre

las letras mexicanas les pertenece casi exclusivamente”, de forma que no había “casi artículos de o sobre literatura que no estén firmados por miembros del grupo”⁴²⁷. Su temprano y sostenido acomodo en puestos de gobierno les facilitó en mucho el acceso a los medios de publicación oficiales y a las revistas y periódicos de mayor circulación, así como poder contar con financiación para editar sus propios órganos de difusión, lo cual les granjeó una inquina entre sus adversarios literarios que en reiteradas ocasiones emerge durante la polémica. Un ejemplo del incombustible Abreu Gómez:

Adueñados, por una sostenida protección oficial, del juicio en materia de arte y poseídos de una posición burocrática que les permite mantener siempre un órgano de publicidad, se han dedicado sistemáticamente a negar valores conduciendo, de este modo, a nuestro espíritu, junto con nuestras letras, a su bancarrota⁴²⁸.

Es en este sentido de frente representativo de las letras nacionales, en el que también debemos entender aquí la noción de vanguardia⁴²⁹, los Contemporáneos no se molestaron en discutir ni refutar esta atribución, de la que retrospectivamente, ya desde los treinta, en su momento de dispersión, es muy posible que sí se sintieran orgullosos merecedores. Y es por lo ya dicho que los nacionalistas quieren dar por finiquitada la generación vanguardista de los Contemporáneos, traidora y extranjera en su propio país, que “no corresponde a la idiosincrasia de nuestro medio”⁴³⁰, con el objeto de que sea relevada por una verdadera vanguardia mexicana, nacionalista y genuinamente patriótica,

escritores ajenos a los grupos de *Ulises* y *Contemporáneos*, pudiera haber resultado demasiado parcial, prejuiciosa o apasionada”. *Mpn*, pp. 111-112.

⁴²⁷ SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos...*, pp. 181-182.

⁴²⁸ *Mpn*, p. 354.

⁴²⁹ La propia polémica dio para clarificaciones en esta línea. Héctor Pérez Martínez, otro de los aguerridos nacionalistas, justifica ante un interlocutor ausente por qué considera a Maples Arce, líder del movimiento estridentista, “el único y verdadero vanguardista”, al cual enfrenta “el conservatismo de lo que hoy se llama vanguardia”. Más adelante, haciendo alusión a las revistas en que trabajaron los Contemporáneos, añade: “quien mire como tú esta sucesión de trabajos del grupo vanguardista, adivinará prontamente por qué adjudicar a Maples Arce el título que a ti te causó extrañeza, aunque ahora otros pidan para sí la primacía”. *Mpn*, pp. 264-265. También Hernán Rosales se proclama en este sentido; después de hacer un recorrido por las vanguardias históricas y de alabar su culto a la fuerza, su varonilidad [sic] y volición cósmica, dice de los Contemporáneos que esto es “lo que no pasa precisamente con el grupo de jóvenes intelectuales que en México pretende llevar el control de la literatura nueva, pues no han hecho otra cosa, en resumen, que desorientarse por los tristes y penosos senderos de la literatura de André Gide y de Óscar Wilde”. *Mpn*, p. 211.

⁴³⁰ *Mpn*, p. 369.

de hombre nuevos “que atentos a una actitud superior tratan de captar el contenido ideal del alma nacional y de expresarla con sus propios elementos”⁴³¹. En este sentido entiende el término, por ejemplo, otro de los polemistas, Jesús S. Soto:

Ante todo, hagamos a un lado el título de vanguardistas actuales que a sí mismos se adjudican los autores y artistas a que se refiere el *Universal Ilustrado*, porque ya no está de acuerdo con la verdad (...). No son lo bastante jóvenes, ni por su edad ni por la de su obra, para estar situados al mero frente, y después de ellos han surgido núcleos con características suficientes de renovación espiritual por las que podrían asignarse la vanguardia⁴³².

La pregunta lanzada por el *Universal Ilustrado* fue contestada en una primera tanda de respuestas por, entre otros, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Salvador Novo, Samuel Ramos, que podía considerarse el filósofo del grupo, Ortiz de Montellano y Abreu Gómez, este último ahora, como decimos, convencido nacionalista, pero no hacía mucho cercano al grupo y asiduo colaborador de *Contemporáneos*. Villaurrutia, quizá un tanto ingenuamente, delata una cierta contradicción en su intervención, pues si de una parte niega la existencia de la crisis, por otro lado habla en pasado de “nuestro movimiento” que “fue auténtico y sigue conservándose limpio de toda contaminación, de toda corrupción”, a la vez identifica ya la emergencia de nuevos grupos, concretamente el relacionado con la revista *Barandal*, “que nos sigue literariamente”⁴³³, lo que indirectamente alude ya a su relevo como generación dominante en el panorama literario. Salvador Novo y Ortiz de Montellano negaban asimismo que existiera alguna crisis pero ambas intervenciones delatan la conciencia del fin de ciclo, de la liquidación de una época, y ambos coinciden en defender la universalidad de sus propuestas.

La respuesta de Gorostiza fue desde luego más que sorprendente para sus antiguos correligionarios pues en tono terminante afirmaba que la crisis ya se manifestaba desde hacía tiempo y, en un párrafo demoledor, que merece la pena citar completo, parecía

⁴³¹*Mpn*, p. 444.

⁴³²*Mpn*, pp. 187-188.

⁴³³*Mpn*, p. 114. En una disputa de relevos, frente a la nueva vanguardia nacionalista, que tendría que seguir a los Contemporáneos en descomposición, a la vez que negar su legado, Villaurrutia trata de postular como nueva generación a un grupo que presumiblemente seguiría los postulados estéticos del “grupo sin grupo”.

renegar de su pasado y de esa literatura universal y cosmopolita que él mismo, junto a su grupo, había practicado y defendido:

Hemos estado equivocados. Y yo me dispongo a rectificar. Quiero desandar lo andado y encontrarme de nuevo con lo viejo que he dejado. Nos habíamos perdido. Las modas ‘europeas’ sólo nos proporcionaban una satisfacción temporal. Pero hay que ser demasiado frívolo, hay que carecer en absoluto de cualidades personales para ser esclavo de las modas y estar siempre en torturante caza del último figurín importado. No. Hay que rectificar. Estamos en crisis; crisis de transición para unos, de muerte para otros. Allá cada uno con su experiencia. Yo saqué la mía del vanguardismo y quiero aprovecharla haciendo acto de contrición. De ahora en adelante en lo mío, en lo auténticamente mío, bueno o malo, pero que será mío originalmente, y además, mexicano; que responda al medio que vivimos, que sentimos, que esté fuertemente ligado, entrañable y cordialmente unido a nuestra inquietud, a nuestro conflicto, a nuestra sensibilidad, a nuestra mentalidad. La ‘universalidad’ en la literatura, cuando no es sentida, y aun siéndolo, corre el peligro de quedar en mimetismo. Lo verdaderamente ‘universal’ es lo original, y lo original es lo que cada uno lleva en sí, en origen de capacidad creadora para expresar y sensible para recibir. Yo rectifico mi actitud ‘europeizante’⁴³⁴.

Samuel Ramos igualmente se adhería a la rectificación de Gorostiza, invocando la realización de “obras futuras que han de responder a otras exigencias personales muy distintas a las de antes”⁴³⁵. En las palabras de Ramos se advierten ya indicios de la que será sus futuras nociones del complejo de inferioridad y del falso europeísmo de la cultura mexicana que aparecerán en los ensayos publicados algunos meses después en la revista *Examen* de Cuesta y sobre todo en su obra fundamental de 1934 *El perfil del hombre y la cultura en México*. El desarrollo de la literatura europea se justificaba en las condiciones particulares de su propio medio, por lo tanto habría que esperar que igualmente madurara una literatura mexicana aclimatada naturalmente al suyo. La “equivocación” radicaba, al parecer de este otro retractado, en que erróneamente se había practicado una literatura esclava de los modelos europeos, en el contexto de unas

⁴³⁴*Mpn*, p. 115. Gorostiza aquí parece recordar las palabras que cuatro años antes su viejo amigo Carlos Pellicer le había dirigido en carta con ocasión de comentar la publicación de la *Antología* de Cuesta, y que el primero había recibido entusiastamente: “estás fuera de la moda. Lo mejor de tu poesía es *tuyo*. La intimidad, la cuerda de oro de tu poema, me hacen pensar en América, no en París o en la máquina Singer”; y más adelante, aludiendo al “grupo sin grupo”: “Literatura de kiosco de periódicos es la que se hace hoy en México: ideas de veinticuatro horas, escandalitos, falsificaciones e imitación, imitación, imitación”. GOROSTIZA, José y PELLICER, Carlos. Op. cit., p.170.

⁴³⁵*Mpn*, p. 117.

naciones hispanoamericanas que todavía no estaban sincronizadas con el desarrollo cultural de aquellas, lo cual equivalía únicamente a una copia o imitación, ajena a “los problemas esenciales, que forman la entraña de su medio ambiente”, y recomendaba “buscar nuestro pulso y vivir conforme a sí” como “el camino a seguir por nuestra literatura”⁴³⁶.

Ermilo Abreu Gómez, que hará continuados esfuerzos por mantener viva la polémica durante varios meses a costa de insistir una y otra vez en los mismos términos, inaugura su prolija participación afirmando categóricamente la existencia de la crisis y denunciando la ruptura con el pasado que ha perpetrado la literatura de vanguardia, “sorda a todo valor de la tradición”. Dictamina por tanto la necesidad de una vuelta atrás para reenganchar a la literatura mexicana con su propia tradición olvidada y “pescar en aguas territoriales”⁴³⁷, en clara alusión al pretendido extranjerismo de Contemporáneos.

La polvareda que levantaría Gorostiza, y que en delante dio pábulo a los nacionalistas para que blandieran su nombre –y el de Ramos- reiteradamente en defensa de sus tesis, fue avivada por la publicación unos días después, en dos entregas, en el periódico *Revista de Revistas*, de una entrevista concedida por el poeta a fines de 1931 al periodista Febronio Ortega. La misma no fue remitida a revisión del entrevistado antes de su publicación, y con ella el periodista trataba de dar un golpe de efecto para subirse al carro de la polémica abierta por *El Universal Ilustrado* añadiendo combustible a la hoguera de escisiones y rencillas que parecía encenderse entre los Contemporáneos. Las supuestas respuestas de Gorostiza no hacían sino redundar en las ideas que ya había expuesto anteriormente. Se reafirmaba en su retractación, denunciando que las influencias europeas originaron “un movimiento puramente libresco, perjudicial, porque la juventud rompió con su tradición poética, con su continuidad histórica”, actitud que, siguiendo a Ramos, achacaba a un complejo de inferioridad que pretendía compensarse tratando de ponerse a la altura de Europa. Y de nuevo daba por concluido el tiempo de una generación, que si bien llegó a estar muy unida, ahora debe “buscar la soledad, y lo

⁴³⁶*Mpn*, p. 118.

⁴³⁷*Mpn*, pp. 119-120.

que se haga será fruto del aislamiento”⁴³⁸. Pero además, el periodista puso en boca del poeta acusaciones sobre el posible plagio de Villaurrutia y Torres Bodet de las obras narrativas experimentales de Jean Giraudoux y Benjamín Jarnés y que igualmente era necesario volver a los maestros nacionalistas de 1917. Inmediatamente el mismo Gorostiza, el 7 de abril, esta vez en *El Universal Ilustrado* de Núñez Alonso, se apresta a desautorizar la entrevista aduciendo que sus puntos de vista han sido manipulados, y además de tratar de ponerse a bien con sus amigos rectificando las malsanas insinuaciones de Ortega, trata de aclarar su concepto de vuelta a la tradición:

Yo no dije que había que regresar a 1917 en el sentido literal que con toda mala fe de Ortega a mis palabras (...). Yo hablé a Ortega de regreso, pero en el sentido de renacimiento: informarse en el espíritu de nuestros grandes maestros, no para continuarlos, sino para continuarnos con todas las conquistas técnicas realizadas desde entonces⁴³⁹.

Gorostiza no se desdice en ningún momento de las contundentes afirmaciones de rectificación de su ideario estético extranjerizante con las que había respondido al mismo Núñez Alonso al inicio de la encuesta, y su desautorización de la entrevista tampoco supone una desmentida de las mismas, sino más bien una acotación explicativa que reincide en el mismo afán mexicanista. Si bien quizá no deba interpretarse estas afirmaciones como “una abjuración de Gorostiza a los principios del grupo”⁴⁴⁰ no cabe duda que su posición no puede confundirse con el universalismo a ultranza de Jorge Cuesta o Xavier Villaurrutia –ambos respondieron con escozor a la declaraciones del compañero- liberado de todo color local o de referencias explícitas a la imaginería mexicana. Esta postura del poeta, por lo demás, como vimos antes en la carta de Pellicer que Gorostiza saluda con aprobación, la venía ya manifestando desde hacía tiempo pues, como dice Silvia Pappe “podemos leer comentarios similares desde hace años atrás, en los textos críticos de Gorostiza. Nuevo es sólo el tono que va aumentando en radicalismo”⁴⁴¹. Es difícil de creer que las repuestas de Cuesta y Villaurrutia se debieran a

⁴³⁸*Mpn*, pp. 129-130.

⁴³⁹*Mpn*, p. 143.

⁴⁴⁰SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos...*, p. 372.

⁴⁴¹PAPPE, Silvia. “Rumbo a la polémica”, en FERNÁNDEZ, Sergio (coord.). *Multiplicación de los Contemporáneos*, México, UNAM, 1988, p. 124.

que no les dio tiempo de leer la desautorización de Gorostiza, como insinúan Pappe⁴⁴² sobre ambos y Sheridan⁴⁴³ sobre el primero, dado que tan “pendientes de sí mismos; de la obra del otro, quiero decir, del juicio crítico del otro”⁴⁴⁴, como el propio Cuesta dice, se mantenían los miembros del grupo. El artículo de Cuesta fue publicado el 14 de abril, una semana después de la carta de Gorostiza, y más aún, la carta de Villaurrutia a Alfonso Reyes a que se refiere Silvia Pappe está fechada el 26 de mayo; en ella Villaurrutia anuncia al ateneísta que “aquí en México, entre los escritores anónimos, los periodistas y ¿quién lo creería?, entre uno de nosotros, se ha despertado una vez más la trillada discusión del nacionalismo en nuestra obra”⁴⁴⁵. De todos modos, creemos que es superfluo que se hubiera conocido la desautorización de la entrevista, pues como decimos ésta estuvo especialmente dirigida a aclarar lo que le comprometía con sus amigos y en ningún momento supuso una retractación del componente ideológico de sus afirmaciones de rectificación programática, ya claramente establecida desde su primera intervención en la polémica.

Pronto los mayores del grupo renunciaron a dar pábulo al nuevo debate, cansados de la previsible e inevitable esterilidad de una nueva controversia⁴⁴⁶, siendo éste pues el

⁴⁴² *Ibíd.*, p. 124.

⁴⁴³ SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer...*, p. 372. También Ortiz de Montellano recoge en carta a Torres Bodet, que se encontraba en París, la incomodidad que las declaraciones de Gorostiza había dejado en el grupo, además del desdén con el que los mayores asistieron al curso de la polémica: “¿Has visto en *El Universal Ilustrado* y en *Revista de Revistas* de un mes a la fecha no sé qué de la crisis en la literatura de vanguardia? Viejos temas, renovados por José Gorostiza sobre si *Margarita de niebla* y *Dama de corazones* tienen influencias extranjeras, sobre el mexicanismo con retorno a lo que hacíamos en 1917, etc. Pepe ha perdido unos diez años de su vida y quieres hacérselos perder a todos. No tengo a mano esos periódicos para enviártelos y que te rías un poco, pero si allá no es fácil encontrarlos, dímelos y los enviaré”. *Mpn*, pp. 172-173. Tampoco Novo deja pasar la oportunidad de lanzar su pulla: “Se piensa que Pepe Gorostiza da a nuestros enemigos traidores argumentos en contra nuestra” (149).

⁴⁴⁴ *OR*, p. 131.

⁴⁴⁵ *Mpn*, p. 237.

⁴⁴⁶ Enrique González Rojo, Carlos Pellicer y Torres Bodet se encontraban fuera de México y ajenos al debate; este último sólo interviene tardíamente con un amable carteo cruzado con Abreu Gómez ya en 1933. Gorostiza, dolido por el trato recibido por la prensa, anunció su pronta retirada de la polémica en la carta de desautorización a Núñez Alonso dejando para “cuando pase la tormenta (...) escribir lo que pienso y lo que no pienso de mi generación”. *Mpn*, p. 144. Salvador Novo aprovecha su última intervención el 10 de abril para derivar hacia un diagnóstico sobre la situación del teatro mexicano (149-150). Ya vimos el desinterés que delataban las palabras de Ortiz de Montellano a Torres Bodet. Finalmente Villaurrutia, en la mencionada misiva a Reyes, juzgaba de absurda la polémica, y sentenciaba que “han tratado de hacernos hablar. Hemos logrado no darles vida, manteniendo un silencio que los ignora” (237).

momento perfecto para el despliegue del genio batallador de Jorge Cuesta y el desarrollo en forma de réplicas y contrarréplicas de sus teorías sobre literatura y nación. A decir de Sheridan:

El militante feroz de la razón, a diferencia de sus camaradas, es un curioso de sus emociones: sobre la torre de marfil del estoicismo elegido por Villaurrutia o Novo, prefiere la militancia del orden intelectual desde que, en 1928, padece la incomodidad que le dejó la riña suscitada por la aparición de la *Antología de la poesía mexicana moderna*⁴⁴⁷.

Cuesta irrumpe con ardor y fogosidad en la segunda entrega de la polémica en marzo del 32; durante los siete años anteriores, desde 1925, había publicado dieciocho artículos y reseñas, incluido el famoso prólogo a su *Antología*, mientras que a lo largo de ese año de 1932 publicaría doce textos, algunos relacionados directamente con los argumentos a debate, otros suscitados por el contexto polemista en cuyo seno aparecería en ese año su revista *Examen*. 1932 es el año de la definitiva incorporación de Jorge Cuesta al panorama intelectual mexicano y si durante el desarrollo de la polémica se llegará a dudar de su misma existencia, el escándalo que sobrevendrá con la acusación judicial en que se ve envuelta su revista lo colocará en el centro del agitado ambiente cultural capitalino, para ya no retirarse del mismo gracias a sus incendiarios artículos políticos o sus importantes teorías sobre la tradición literaria mexicana que irá elaborando en los años siguientes, antes de su prematura muerte en 1942. Cuesta publica cinco textos relacionados directamente con la polémica entre el 31 de marzo y el 19 de julio; parece que presta una especial atención a la misma pues son estas sus únicas publicaciones durante este período⁴⁴⁸, comprensible por lo demás si tenemos en cuenta que igualmente trabajaba en la preparación de la inminente salida del primer número de su revista en agosto del mismo año. Si bien a lo largo de sus dieciocho escritos publicados con anterioridad a la polémica podemos ver esbozadas o insinuadas algunas de las ideas fundamentales que atraviesan el pensamiento de Jorge Cuesta, es ahora cuando comienza verdaderamente a fraguar, si no un sistema organizado de ideas, al menos sí una intención coherente, una mirada lúcida y reflexionada sobre la tradición y la realidad mexicana

⁴⁴⁷*Mpn*, p. 113.

⁴⁴⁸La bibliografía de sus obras completas recoge que el original del soneto “No para el tiempo, sino pasa; muere” está fechado en 19 de abril de 1932, si bien no sería publicado hasta 1958. *OR*, III, p. 297.

contemporánea que pudiéramos identificar como un proyecto alternativo al programa nacionalista estatal. Posturas previas se radicalizan, se aclaran conceptos que serán consolidados teóricamente en reflexiones posteriores y de alguna manera se dedicará a desarrollar una teoría sobre la nacionalidad a partir de los presupuestos prácticos sintéticamente anunciados con la peculiar selección de la tradición literaria realizada en la *Antología* del 28. En el desarrollo y consolidación del programa cuestiona la apertura al campo de la confrontación política será fundamental para aportar una clara demarcación de frentes antagónicos que postulan nociones contrapuestas de modernidad e identidad mexicanas.

Los ensayos que Cuesta escribe durante los años de formación y consolidación del grupo de los Contemporáneos y de despliegue de las actividades del programa artístico colectivo que emprendieron irán primordialmente dirigidos a la reflexión estética y literaria. A lo largo de sus primeras dieciocho publicaciones, antes de la primera de índole directamente política, “Literatura y Nacionalismo” (1932), encontramos nueve de ellas de carácter literario, una sobre una representación teatral y otra de tema pictórico, cuatro de tema filosófico, y únicamente una que sí toca temas de gobierno, si bien en nada atinente a arte y nacionalismo⁴⁴⁹. Será más adelante pues, cuando Cuesta fue reclamado para intervenir en la encuesta sobre la crisis de la vanguardia mexicana, que comenzará un período tanto de prolífica y apasionada producción como de ideologización o politización de las ideas. Éstas, que en origen tuvieron la motivación casi exclusiva de la especulación artística, como él mismo sugiriera⁴⁵⁰, correspondieron a un artista abocado a la inmersión política por la defensa de la actitud estética de su grupo: los Contemporáneos fueron convertidos en *enemigo* del Estado⁴⁵¹ nacionalista

⁴⁴⁹ Se trata de “Influencia económica de la campaña contra el alcoholismo”. *OR*, II, p. 112.

⁴⁵⁰ En carta dirigida a Bernardo Gastélum, de marzo de 1934, Cuesta escribe: “Acaso le ha sorprendido a usted mi literaria incursión en la política. Ha obedecido al propósito de responder a ese criterio ya popular que se ha hecho sobre nuestro grupo, de que somos descastados y ajenos a los problemas del momento”. *OR*, III, p. 175.

⁴⁵¹ A pesar de las reservas que pueda generar el jurista Carl Schmitt (1888-1985) por sus filiaciones nazis, no deja de ser cierto que su teoría política basada en la confrontación amigo/enemigo ofrece un marco conceptual explicativo de los fenómenos de politización de prácticas culturales en principio específicas o autónomas. Nos referimos a las estrategias epistemológicas de un sistema de pensamiento que se ve abocado a su politización cuando el grupo de intelectuales que lo defiende es individualizado como un *enemigo* del Estado. Es en momento -ante la amenaza- cuando alcanza su sentido más acabado la identidad colectiva, y la situación de conflictividad interna a la disciplina estética (entre idealistas y

revolucionario, fueron tachados de descastados, vituperados y sometidos a continuos intentos para su expulsión del campo literario, negándosele incluso la existencia. El proceso vino provocado por la presión de fenómenos de una realidad exterior que amenazaban con contaminar ese sanctasanctorum de la especulación y del ejercicio estéticos, y que obligaron a reforzar y desarrollar el ‘cinturón protector’ de su ‘programa’ para amparar el ‘núcleo central’ de su pensamiento, y mantener así la fidelidad a sus insobornables principios artísticos. El contexto fue, pues, el de un clima de opresión institucional progresivamente endurecida que afectaba la labor creativa de los artistas mexicanos, en un momento en el que

el control del Estado sobre la cultura y la educación –debido a la paulatina inserción del socialismo como componente ideológico en el aparato del gobierno- se estaba intensificando con medidas concretas que acabarían desembocando en la reforma del artículo tercero de la Constitución y la implantación en 1933 de la llamada educación socialista⁴⁵².

La situación “era más conflictiva si cabe debido a la ya casi absoluta identificación de la nación con el Estado (en 1929 Calles había fundado en Partido Nacional Revolucionario)” y a un Estado que actuando como, continúa Rosa García Gutiérrez citando a Sheridan, “único patrocinador cultural y que usufructuaba la causa nacionalista ya sólo no como necesidad pedagógica sino como legitimación final de su política”⁴⁵³.

realistas, tradicionalistas y vanguardistas o europeístas y mexicanistas) adquiere la intensidad existencial del conflicto político. Creemos que esta incursión política de Cuesta, ese salto de intensidad desde lo literario a lo político, se ajusta modélicamente a la propuesta de Schmitt: “Lo político puede extraer su fuerza de los ámbitos más diversos de la vida humana, de antagonismos religiosos, económicas, morales, etc. Por sí mismo lo político no acota un campo propio de la realidad, sino sólo un cierto *grado de intensidad* de la asociación o disociación de hombres. Sus motivos pueden ser de naturaleza religiosa, nacional (en sentido étnico o cultural), económica, etc., y tener como consecuencia en cada momento y época uniones y separaciones diferentes. La agrupación real en amigos y enemigos es en el plano del ser algo tan fuerte y decisivo que, en el momento en que una agrupación no política produce una agrupación de esa índole, pasan a segundo plano los anteriores criterios ‘puramente’ religiosos, ‘puramente’ económicos o ‘puramente’ culturales, y dicha agrupación queda sometida a las condiciones y consecuencias totalmente nuevas y peculiares de una situación convertida en política”. SCHMITT, Carl. *El Concepto de lo político*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 68.

⁴⁵² GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa. “El pensamiento de Jorge Cuesta (I): El nacionalismo...”, p. 207.

⁴⁵³ *Ibidem*, p. 211.

Y, por añadidura, un ambiente coercitivo que igualmente acabaría incidiendo de forma ignominiosa sobre su propia persona con el caso de *Examen*, terminando así de justificar y decidir su participación pública y su enérgica intervención en los asuntos políticos y nacionales:

¿Qué necesidad tenía Cuesta de opinar sobre la educación, la democracia, el Estado o el nacionalismo? ¿No parecía más prudente que se centrara en la estética? ¿Qué tan contingentes eran sus pasiones políticas? La fallida consignación de la revista *Examen*, a finales de 1932, parece ser el incidente que desencadena la agresividad civil de Cuesta. Pareciera que el conato de censura colma la paciencia de un escritor que decide incomodar y hostilizar al público⁴⁵⁴.

La primera intervención de Cuesta en la polémica es incluida como respuesta a una segunda formulación de la pregunta de la encuesta, “¿Existe una crisis en la literatura de vanguardia?”, publicada esta vez el 31 de marzo en *El Universal Ilustrado* por el mismo Núñez Alonso, dos semanas después del comienzo de la polémica. En unos cuantos renglones Cuesta avanza dos aspectos que se irán repitiendo en adelante, admitiendo abiertamente la crisis pero revirtiendo la negatividad del término para darle la connotación positiva de ser la misma naturaleza de existencia de su generación: “Una generación que tiene la conciencia de su propio valor, de su moral, se mantiene en una crisis constante. Ninguna crisis impide a su destino cumplirse, sino que forma parte de él”. Frente a posibles filiaciones dogmáticas es precisamente la “abstinencia y el sacrificio” de todo programa explícito, la “conciencia de su duda”, lo que determina el pulso moral de su generación. Por otro lado es ya terminante y explícito su rechazo del nacionalismo y el mexicanismo, a los que califica como “la forma más grave, al mismo tiempo, de la fatuidad y de la pobreza de recursos”⁴⁵⁵. La primera respuesta de cierta extensión por parte de Cuesta fue el texto publicado el 14 de abril en el mismo periódico con el escueto título de “Un artículo” y en él se propone responder a Gorostiza “bien para rectificar lo que él dice, bien para ampliarlo únicamente”⁴⁵⁶. Aquí Cuesta sigue algunas de las ideas ya planteadas por Villaurrutia en un texto aparecido en *Revista de revistas* siete días antes referidas al aislamiento de su generación, a su tendencia a la universalidad

⁴⁵⁴DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. *Tiros...*, p. 284.

⁴⁵⁵*Mpn*, p. 133.

⁴⁵⁶*OR*, II, p. 130.

“que no acepta la limitación nacionalista a priori y, en cambio, tiende a la unidad espiritual con el resto del mundo”⁴⁵⁷. Cuesta realiza una apretada síntesis de su generación de vanguardia –etiqueta que acepta sin discutir- de la cual pretende ofrecer un panorama de aislamiento y orfandad; una generación que ha crecido en un “raquíptico medio intelectual”, y que ha debido nutrirse con recursos propios, ajena a tradición alguna que forjara un espíritu gregario, ayuna de maestros cercanos o guías que dictaran el camino, una generación no marcada por ninguna “falsa tradición”, que al no seguir contenidos estéticos ni postulados ideológicos previos, ya elaborados, heredados de o robados a generaciones anteriores, se ha labrado su propia identidad en situación de permanente indeterminación, de crisis. Si los Contemporáneos se han encontrado cerca “de una producción literaria y artística cuya cualidad esencial ha sido una absoluta falta de crítica”, este “desamparo” intelectual en que han crecido, la ausencia de dogmas o programas explícitos que inspirara el espíritu generacional han hecho que el único rasgo compartido que los agrupara, que los uniera en causa común, es, antes que ningún contenido, una actitud, una posición moral frente a la cultura que no adscribe recetas ideológicas, si no que se caracteriza por su rigor y su criticismo⁴⁵⁸:

Casi todos, si no puede decirse que son críticos, han adoptado una actitud crítica. Su virtud común ha sido la desconfianza, la incredulidad. Lo primero que se negaron fue la fácil solución de un programa, de un ídolo, de una falsa tradición. Nacieron en crisis y han encontrado su destino en esta crisis: una crisis crítica⁴⁵⁹.

Para Cuesta el fácil seguimiento de una tradición continuada acriticamente es un robo, un acto de esclavitud, de deshonestidad intelectual que se comete contra la generación precedente al saquear sus logros o contra la subsecuente al robarle la posibilidad de actuar libremente; por eso decepcionar las expectativas de la tradición, de los programas estéticos, de las prescripciones ideológicas ha sido la pauta que ha seguido

⁴⁵⁷*Mpn*, p. 153. También Ortiz de Montellano, en un texto publicado el 14 de abril había afirmado que “la cultura de nuestra época de rápidas comunicaciones nos pone en contacto inmediato y directo con las ideas y los gustos de la cultura occidental, que es la nuestra, y en tanto no determinemos cerrar los ojos y abismarnos en el estéril aislamiento de una muralla china, habremos de seguir, mientras no podamos desviarla, la corriente universal”. *Mpn*, p. 161.

⁴⁵⁸Dice Villaurrutia: “Un común denominador –el denominador de la cultura, de la honradez artística, de la tendencia a la universalidad- liga la obra de tantos espíritus diversos”. *Mpn*, p. 156.

⁴⁵⁹*OR*, II, p. 131.

la producción de los Contemporáneos: “Es maravilloso –dice- cómo Pellicer decepciona a *nuestro paisaje*, como Ortiz de Montellano decepciona a nuestro *folklore*; cómo Salvador Novo decepciona a *nuestras costumbres*; cómo Xavier Villaurrutia decepciona a *nuestra literatura*”⁴⁶⁰. El único valor heredable es la actitud crítica, como ya decía en el prólogo a la *Antología* cuatro años antes, y si bien Cuesta no admitía ninguna tradición explícita, dotada de contenido, para su grupo, sí se permite reconocerse como heredero de esta actitud de inconformidad, de descontento, que ve, siguiendo lo ya apuntado por la escandalosa selección de 1928, en poetas como Ramón López Velarde, Manuel José Othón o Salvador Díaz Mirón, y cuya “tradición de honradez (...) ha dejado de ser individual y rara para convertirse en la actitud de un grupo”, el suyo⁴⁶¹.

Cuesta, decíamos, define a su generación como determinada por un estado de crisis permanente, de desconfianza e incredulidad respecto de los valores normativos, de las reglas morales, de los parámetros de identidad vigentes que dan sentido de pertenencia a los miembros de la comunidad en que viven. La puesta en crisis de los valores mayoritaria y oficialmente aceptados problematiza su posición dentro de la comunidad que los acoge, en este caso la nación, en tanto ponen en entredicho las recetas morales e ideológicas que ésta suministra a los miembros para sancionar su legítima pertenencia. En este sentido no es extraña la acusación reiterada que los Contemporáneos sufrieron de extranjerizantes, de ser, como diría más tarde el propio Abreu Gómez “extranjeros en su patria con indiferencia y menosprecio de lo propio”⁴⁶². Esta situación de crisis asumida los coloca exactamente en la posición del extranjero respecto de un entorno que en su proximidad se percibe a la vez y ambiguamente como extraño. La

⁴⁶⁰Ibídem, p. 132.

⁴⁶¹ A pesar de lo personales que puedan parecer algunas de sus opiniones, especialmente las más radicales e incondicionadas, Cuesta siempre entendió que hablaba en nombre de su grupo y buena parte de sus nociones sobre la literatura y nacionalidad estaban ideadas con la pretensión de garantizar la legitimidad histórica de los Contemporáneos y de ubicar su estética tanto en el orden de las corrientes estéticas universales como, con derecho propio, dentro de la tradición literaria mexicana. Esto es así si hemos de creer a su amigo Rubén Salazar Mallén: “Son dos posiciones antagónicas con respecto a un mismo hecho: para Cuesta, los Contemporáneos representaban, en conjunto, una unidad, una sola actitud, mientras que para Villaurrutia cada uno de los Contemporáneos era en sí mismo una unidad ¿Quién estaba en lo justo? No es el momento de discernirlo. Baste indicar la diferencia de criterio entre dos elementos de una misma generación con respecto a esta”. SALAZAR MALLÉN, Rubén. “Jorge Cuesta”, en CUESTA, Jorge. *Poesía*, México, Estaciones, 1958, p. 17.

⁴⁶²*Mpn*, p. 318.

posición de los Contemporáneos, en la versión de Cuesta, es la posición del forastero permanente en estado de crisis al colisionar con una comunidad cuyo discurso de autodefinición, el discurso nacionalista, le resulta ajeno e incluso hostil. Sociológicamente los Contemporáneos son forasteros en su propia patria⁴⁶³ cuya mirada desprejuiciada y perpleja pone en entredicho el sistema de valores instituidos. En la teoría de Alfred Schütz, en el estado de crisis:

La pauta cultural ya no funciona como un sistema disponible de recetas verificadas; revela que su aplicabilidad se limita a una situación histórica específica (...). El forastero, en razón de su crisis personal, no comparte los supuestos básicos mencionados; pasa a ser, esencialmente, el hombre que debe cuestionar casi todo lo que parece incuestionable a los miembros del grupo al que se incorpora. Para él, la pauta cultural de dicho grupo no tiene la autoridad de un sistema verificado de recetas, y esto, si no por otro motivo, porque no comparte la tradición histórica vívida en la cual se ha formado aquél⁴⁶⁴.

Cuesta asume positivamente la posición marginal a la que han ido siendo arinconados los Contemporáneos a lo largo de la década. Desde la polémica del 25 cuanto menos, se sustrae a la herencia común, a la tradición compartida y mira desde la frontera la contradicciones y falsedades de la retórica nacionalista. Incorpora la extranjería, la marginalidad, la ubicación límite como elementos formativos de la generación, que les otorga una perspectiva 'flotante', desafecta de los valores internos a la comunidad y por tanto desacralizadora de la tradición, lo que resulta en la posibilidad de proponer una visión alternativa, una nueva forma de pertenencia, una manera heterodoxa e imparcial de entender la nación y lo nacional. Juzgan los Contemporáneos desde lo que Simmel llama la "objetividad del extranjero":

Como no está radicalmente ligado a las características y tendencia propias del grupo, el extranjero se aproxima a éstas con 'objetividad', lo cual no significa desinterés o pasividad, sino una mezcla *sui generis* de lejanía y proximidad, de indiferencia e interés.

⁴⁶³Qué duda cabe que en esta teoría que va formulando Cuesta está impresa de la huella de la revista *Ulises*, dirigida durante seis números en 1927 por Xavier Villaurrutia y Salvador Novo, y que tomó del héroe mitológico la inspiración para dotar de carácter a la publicación: el impulso de curiosidad universal, de exilio y heterodoxia, de búsqueda de la identidad individual y de la patria a través del viaje, la aventura y la exploración de tierras literarias lejanas. Cfr. GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa. *Contemporáneos, la otra...*, pp. 207-227.

⁴⁶⁴SCHÜTZ, Alfred. "El forastero. Ensayo de psicología social", en SIMMEL, Georg. Op. cit, pp. 32-33.

Esta objetividad descentrada respecto de la colectividad constituida supone, como dice Elias, “una amenaza contra su modo de vida”⁴⁶⁵ pues introduce una mirada distinta respecto de los cánones y hábitos establecidos; así lo vio el mismo Cuesta cuando le dice en carta a Bernardo Ortiz de Montellano que “si la gente nos expulsa y nos recluye en un grupo como en un lazareto, es porque siente que no permitimos que se prolongue en nosotros, que ponemos en riesgo su colectividad, no haciéndonos solidarios a ella”⁴⁶⁶. La objetividad no es falta de participación, sino una participación de otra índole, más libre y desprejuiciada pues no está limitada por creencias e inercias que puedan comprometer su observación y valoración de los hechos, “es más libre, en la práctica y en la teoría, considera las circunstancias sin prejuicios, las mide a la luz de criterios más generales y objetivos, y no se siente atado en su acción por la costumbre, los afectos o los precedentes”⁴⁶⁷. La extranjería asumida como valor, no como déficit, otorga una posición intelectual de desapego y desparpajo respecto de los valores afectivos y marcas identitarias del grupo, cuya fórmula de cohesión se puede juzgar críticamente con cierta ventaja de imparcialidad y distancia. La orfandad, el desamparo que Cuesta adjudica a su generación equivale a una identidad inconsistente, fracturada, fluida o débil diríamos ahora, inclusiva y no excluyente, que no admite sellados ni suturas completivas, para la que doctrinarismos estéticos o dogmas ideológicos que traten de cerrar esta apertura radical del ser atentan contra la propia humanidad de su naturaleza. Por eso dice que su generación, a través de esta abertura constitutiva, admite

cualquier influencia. Admite la cultura y el conocimiento de las lenguas. Admite viajar y conocer gentes. Admite encontrarse frente a cualquier realidad, aun la mexicana. Es una actitud esencialmente social, universal. Revolucionarismo, mexicanismo, exotismo, nacionalismo son en cambio, puras formas de misantropía⁴⁶⁸.

⁴⁶⁵ ELIAS, Norbert. Op. cit., p. 63.

⁴⁶⁶OR, II, p. 217.

⁴⁶⁷SIMMEL, Georg. “El extranjero”, en SIMMEL, Georg. Op. cit, p. 23.

⁴⁶⁸OR, II, p. 132. Y Villaurrutia: “La tendencia a hacer una obra universal ha hecho que los nuevos escritores mexicanos, atentos al pulso del mundo, se abran a corrientes y sufran diversas influencias (...). Los nuevos escritores mexicanos, más universales, más humanos, buscan y encuentran influencias, más que en los países en los espíritus”. *Mpn*, p. 154.

Aquí está ya apuntada la que será la estrategia del pensamiento de Cuesta en adelante: desplazar las características que él considera que son el principio genético de su propia generación -el desamparo, la orfandad- a la propia condición de la nacionalidad mexicana, y después a la misma naturaleza humana, insinuando un humanismo universalista, para el que misantropía es cualquier determinismo que acote el campo de posibilidades del ser universal.

Ermilo Abreu Gómez escribió unos días después un largo artículo con el que respondía por extenso a la pregunta de la encuesta, enfrentando sus opiniones con las verdidas hasta el momento y en el que hace un despliegue de todos los tópicos del nacionalismo que irá repitiendo incombustiblemente durante más de un año, tratando de alimentar la polémica tiempo después de que sus antagonistas ya se hubieran retirado. Abreu reconoce la preparación, la formación y la capacidad intelectual y literaria de la vanguardia, preocupándose en adelante por insistir en esta idea muy posiblemente porque él mismo había colaborado de cerca con los Contemporáneos y no estaría muy interesado en impugnar unos méritos que a él también alcanzaban. Para Abreu la vanguardia, más allá de respetables individualidades, no ha generado una verdadera literatura nacional, sino que se ha limitado, con demostrado virtuosismo y destreza⁴⁶⁹, a imitar la literatura europea, sin arraigar en suelo propio, sin interés por responder a las necesidades de la raza, cercenando toda vinculación con el pasado o tradición, que él llama retaguardia. Retoma la idea de Ramos de que “las raíces de cualquier literatura de Europa se hincan en la tierra propia”, a diferencia de la vanguardia mexicana, a la que niega a la mexicanidad de su literatura, y arremete con indisimulada hostilidad:

La vanguardia mexicana no corresponde a ninguna literatura nuestra (...). La vanguardia mexicana no ha surgido para mejorar ni empeorar ningún camino trazado o esbozado por nuestra sensibilidad, por nuestra mentalidad, por nuestro dolor, por nuestra angustia. Es ésta una vanguardia descastada que ha vuelto la espalda impúdica, a la sangre de nuestro solar y se ha hecho sorda al latido de la angustia de nuestra raza. No es ésta una vanguardia con relación a nosotros. Es tan sólo

⁴⁶⁹El “tecnicismo hábil”, la “literatura artificial”, el “malabarismo del Arte”, “el trasnochado preciosismo”, el “verbalismo”, el “retoricismo”, serán acusaciones continuas contra la literatura de los Contemporáneos, a la que se considera esteticista, fría, hueca, indolente, impermeable a la tragedia humana y al sentimiento auténtico. *Mpn*, pp. 198, 208, 209, 368, 390, 391. Como vemos, cada uno por su lado, ambos bandos reclamarán la necesidad de un nuevo humanismo. Para los nacionalistas un humanismo localizado, sentimental, entrañado en la historia, atento a los problemas inmediatos del pueblo. Cuesta, por su parte, reivindica un humanismo universalista, abstracto, desterritorializado, ahistórico.

una muestra, muestra inferior, muestra endeble, de la vanguardia extranjera. Es una rama perdida, perdida y podrida, de un árbol cuyas raíces y cuya savia no podremos conocer bien. Se trata tan sólo de un lamentable trasplanto. Y como trasplanto sólo produce frutos entecos, picados, sin semilla. Sí, frutos débiles; frutos estériles sin capacidad de *reproducción* en nuestra tierra⁴⁷⁰.

Abreu Gómez pone como ejemplo de mexicanidad la pintura de vanguardia mexicana, citando a autores como Rivera, Agustín Lazo, Orozco, Carlos Mérida o Rodríguez Lozano. Algunos de estos artistas precisamente estuvieron cercanos a los presupuestos estéticos de los Contemporáneos, colaborando estrechamente con ellos en algunos casos y con una obra que a veces huye explícitamente de la referencialidad realista directa a contenidos explícitos, adoptando para la pintura mexicana los hallazgos de las vanguardias cubista o surrealista. Es interesante comprobar los distintos discursos de apropiación de la pintura mexicana por parte de cada bando al objeto de arrogarse a su causa el prestigio de una práctica que, si en su vertiente muralista estaba perfectamente oficializada e incorporada al discurso hegemónico, había ganado para la pintura mexicana moderna una amplia repercusión internacional. Mientras que Cuesta y sus compañeros hacen una lectura que apunta a valorizar los rasgos de modernidad y universalidad de esta pintura, tanto la muralista como la de caballete, haciendo hincapié en sus cualidades de abstracción, en su posibilidad de trascendencia desde la simple anécdota narrativa y en sus conexiones con las corrientes europeas, incluso en pintores tan oficialistas como Rivera, Ermilo Abreu Gómez trata de homogeneizar bajo el paraguas del nacionalismo a una disparidad de autores cuyas obras, formatos y estilos varían notablemente entre ellos e incluso cambian a lo largo de sus biografías artísticas personales. Ya resulta problemático subsumir toda la pintura muralista, incluso únicamente aquella de los tres grandes (Rivera, Orozco y Siqueiros), en categorías homogeneizadoras reductivas a estándares de una mera ideología unificada y un realismo propagandístico, haciendo tabula rasa de las divergencias de pensamiento, las diferentes influencias artísticas y los postulados estéticos de cada artista⁴⁷¹, cuanto más incluir bajo el supuesto rubro del

⁴⁷⁰*Mpn*, p. 176.

⁴⁷¹Véase por ejemplo FERNÁNDEZ, Silvia. “El muralismo mexicano de vanguardia. Algunas ideas inexactas en su apreciación desde la crítica de arte”, en *Decires*, 7, 2005, pp. 31-44. MANDEL, Claudia. “Muralismo mexicano: arte público, identidad, memoria colectiva”, en *Escena*, 61, 2007, pp. 37-54. Y GOLDAMN, Shifra. “Mexican Muralism: Its Social Educative Roles in Latin America and the United States”, en *Aztlan-International Journal of Chicano Studies Research*, vol. 13, n° 1-2, 1982, pp. 111-33.

nacionalismo a autores que se desmarcaron explícitamente de la Escuela Mexicana de Pintura y que de alguna manera precedieron a la generación llamada de “La Ruptura”, que trató en los años cincuenta de romper con el monopolio del nacionalismo pictórico y abrir nuevos cauces de expresión experimental y vanguardista⁴⁷².

A continuación Abreu Gómez apela a la autoridad de Alfonso Reyes haciendo una lectura muy interesada y sesgada del famoso “Discurso por Virgilio”, que había sido publicado por *Contemporáneos* el año anterior y cuyo medio tono oficialista y conciliador con la política revolucionaria dará pábulo a los nacionalistas para que reivindiquen la figura del regiomontano a lo largo de la polémica, y en especial a través de este texto, como abanderado de su causa. Abreu selecciona los muy contados fragmentos que Reyes concede a una apologética de la cultura nacional, olvidando el reclamo de latinismo y occidentalismo como lechos naturales para el desenvolvimiento de la cultura mexicana en que puede resumirse, ya desde su título, toda la intención del texto. Las ideas expuestas por Reyes aquí y en obras anteriores serán seguidas, con matices, por Cuesta y los Contemporáneos, y resulta interesante apuntar sólo alguna de ellas para evidenciar la comunidad de espíritu entre el ateneísta y sus sucesores, que quiso ser desvirtuada a lo largo de la polémica por los manejos de los nacionalistas. Para Reyes “hasta hoy las únicas aguas que nos han bañado son (...) las aguas latinas”⁴⁷³ y equipara “los verdaderos ideales de la cultura” con el “hombre abstracto”⁴⁷⁴, para pasar a preguntarse, con evidente talante universalista y antinacionalista: “¿Dónde nació esta egolatría, esta manía geográfica que a todos nos tiene contaminados, y que nos lleva a considerar con exagerado respeto los datos de latitud, longitud y altitud, como si ellos condicionaran de modo absoluto el ser de la gente?”⁴⁷⁵. Por último Abreu anuncia la

⁴⁷² “El grupo literario de los Contemporáneos apoyaron y propiciaron en algunas ocasiones al grupo de pintores de ‘La Ruptura’ y escribieron abundantemente acerca de sus obras en la revistas *Contemporáneos*”. En esta revista aparecieron reproducciones y comentarios de obras de Manuel Rodríguez Lozano, Carlos Orozco Romero, Rufino Tamayo, Agustín Lazo, Julio Castellanos y Carlos Mérida. FERIA, M. Fernanda y LINCE CAMPILLO, Rosa. “Arte y grupos de poder: el Muralismo y La Ruptura”, en *Estudios políticos*, 21, 2010, p. 94.

⁴⁷³ REYES, Alfonso. *Los imprescindibles. Alfonso Reyes*, selección y prólogo de Alberto Enríquez Perea, México, Cal y Arena, 2007, p. 734.

⁴⁷⁴ *Ibidem*, p. 745.

⁴⁷⁵ *Ibidem*, p. 743.

llegada de la nueva vanguardia, una vanguardia auténticamente mexicana que sustituirá a la “etapa mimética” anterior, una vanguardia que retomará el espíritu de “nuestra personalidad criolla” que había sido abandonado por la generación precedente otorgando continuidad y coherencia a la tradición nacional⁴⁷⁶.

La siguiente intervención de Jorge Cuesta fue “La literatura y el nacionalismo”, respuesta que publicó “El Magazine para todos”, suplemento de *El Universal*, el 22 de mayo de 1932, dirigida directamente a Abreu, defendiéndose de las graves diatribas lanzadas contra su grupo y de paso atacándolo con virulencia, lo que derivó en acusaciones cruzadas y refriegas personales. La politización del pensamiento de Cuesta es evidente a este nivel y lo delata claramente la elección con la que principia el artículo. A más de dos meses después del comienzo de la polémica y con más de treinta documentos publicados en relación al debate, a Cuesta parecen interesarle más las acusaciones que han llevado a su grupo a la marginación y exclusión del campo de definición política e ideológica de la nación que enmarañarse en debates meramente terminológicos en torno a la vanguardia y al vanguardismo; sobre el aluvión de declaraciones que ha provocado la pregunta de origen, “¿Existe una crisis en la literatura mexicana de vanguardia?”, dice Cuesta “unas se refieren a la literatura de vanguardia y al vanguardismo: otras, a la literatura mexicana y al nacionalismo. De éstas últimas me ocupo”⁴⁷⁷. Cuesta acuña la expresión “vuelta a lo mexicano” para referirse a esta introspección hacia temas autóctonos, hacia la tradición vernácula, que propugnan Abreu y los nacionalistas, con el fin de deconstruir la aparente mexicanidad del concepto y sacar a la luz la contradicción que encierra:

Esa idea no es nueva ciertamente, ni mexicana tampoco (...). “La vuelta a lo mexicano” no ha dejado de ser un viaje de ida, una protesta contra la tradición; no ha dejado de ser una idea de Europa contra Europa, un sentimiento antipatriótico. Sin embargo se ofrece como nacionalismo, aunque sólo se entiende como tal un empequeñecimiento de la nacionalidad⁴⁷⁸.

⁴⁷⁶*Mpn*, p. 180.

⁴⁷⁷*OR*, II, p. 132.

⁴⁷⁸*OR*, II, p. 133. La estrategia de desentrañar los orígenes europeos del nacionalismo es un argumento recurrente entre los artistas con vocación universalista. El compositor Ernest Krenek en 1943 arremete contra el nacionalismo musical latinoamericano en términos muy similares a la postura cuestiana: “Esta actitud, en sí natural y legítima, es de todos modos menos original de lo que parece, puesto que está

Para Cuesta la búsqueda de lo propio que dictamina el nacionalismo es un hábito heredado de Europa, una forma de mirar de los mexicanos sobre sí mismos que adopta el extrañamiento, la mirada exotista, ansiosa de encontrar lo Otro de Europa en las nuevas tierras promisorias de América.⁴⁷⁹ El nacionalismo sigue siendo pues una forma de colonialismo al haberse resignado acríticamente a asimilar en su forma de inventar la nación la mirada que Europa proyectó sobre tierras americanas. El nacionalismo ha construido su mirada hacia lo propio adoptando las lentes de la perplejidad europea que buscaba lo exótico, lo distinto de Europa en su arribada al Nuevo Mundo. Indigenismo, folklorismo, autoctonismo, no son más que construcciones falsificadas de la cultura como lo extraño a sí mismo, deseo, utopía, sueño, curiosidad, heredados desde la Conquista y consolidados con el colonialismo científico y estético del siglo XIX, y arrojan una perspectiva sobre sí mismo impostada en una inercia cultural que prioriza la mirada del otro para verse a sí propio. Si el mexicanismo quiere ser una introversión al ser nacional que reacciona contra siglos de dominación europea resulta que, en la hábil inversión que opera el pensamiento cuestiano, este mexicanismo no deja de ser nuevamente, sin posibilidad de escapatoria, un europeísmo, pues el “resentimiento contra los valores tradicionales europeos” es un gesto que Europa misma trasladó a América: “Digo Europa, porque Europa llaman a esta tradición que rehúyen con el fin de imaginar la que pueden llamar también México o América. Europeo debían llamar, sí, y europeísta, a su mexicanismo, a su americanismo, para expresarse sin falsedad”⁴⁸⁰. Europa se convierte en un destino insoslayable, un callejón sin salida de la identidad americana, a la que hay que mirar sin artificios, pues tratar de escapar de ella mediante el subterfugio del nacionalismo es una forma de vuelta a lo Europeo a través de una vía secundaria⁴⁸¹.

basada en el mismo anhelo romántico que impulsó a los compositores del siglo XIX a explotar las fuentes nativas propias o de otros países menos conocidos, cuyo producto natural –gracias a su coloración exótica– satisfacía la necesidad de materia ‘interesante’”. KRENEK, Ernest. “Universalismo y nacionalismo en la música”, en *Pauta*, vol. 23, n° 91, 2004, p. 62.

⁴⁷⁹ Octavio Paz siguiendo estas ideas diría que América es “el sueño de Europa, el lugar de elección, espacial y temporal, de todo aquello que la realidad europea no podía ser sino negándose a sí misma y a su pasado. América es el suelo de Europa, libre ya de la historia europea, libre del peso de la tradición”. PAZ, Octavio. *El arco y la lira*, México, FCE, 2014, p. 298.

⁴⁸⁰ *OR*, II, p. 135.

⁴⁸¹ Poco después, en el famoso “El clasicismo mexicano” Cuesta afirma que la poesía mexicana “cuando se ha mexicanizado, cuando se ha americanizado, cuando, por ejemplo, se ha buscado a través del empleo de giros y vocablos indígenas, no ha podido evitar que aun entonces haya sido, tan sólo, uno de

Buscar la tradición a través del nacionalismo es una falsificación: la tradición legítima, natural, podríamos decir, se arrastra sin necesidad de invocarla, de protegerla; no necesita de rituales ni ceremonias, de guardianes ni cuidadores: “la tradición es tradición porque no muere, porque vive sin que la conserve nadie”⁴⁸², es “el eterno mandato de la especie”⁴⁸³. Esta idea de una tradición involuntaria, ínsita a la propia identidad, que no necesita de forzamientos ni coerciones para manifestarse libremente, será repetida por los miembros del grupo como enseña de su mexicanidad⁴⁸⁴ y muy posiblemente había sido inspirada por el propio Reyes cuando habla de lo autóctono en su *Discurso por Virgilio*:

Es aquella fuerza instintiva, tan evidente que defenderla con sofismas es perjudicarla, y querer apoyarla en planes premeditados es privarla de su mejor virtud: la espontaneidad. El que dice: “voy a ser instintivo”, no puede serlo ya. El que dice “voy a hacer arte subconsciente”, está perdido y no sabe lo que está hablando. A tal punto es espontánea y hasta inevitable esta originalidad de lo autóctono, que muchas veces opera en contra de los propios propósitos conscientes del artista⁴⁸⁵.

También Bordieu define de manera análoga al inconsciente cultural, como la manifestación tácita en la obra de la posición histórica, social, cultural y de clase del intelectual, la asunción de un código implícito común que sobreentiende postulados y axiomas que se inscriben en la obra sin la necesidad de una intención preexistente:

tantos exotismos que han distraído y cautivado accidentalmente a la conciencia de una sola cultura: la occidental”. *OR*, II, p. 259. O también “la literatura mexicanista no ha sido una literatura mexicana, sino el exotismo de una literatura extranjera”. *OR*, II, p. 268. Es claro que el europeísmo de Cuesta no es un europeísmo *tout court*, a ultranza; es, digámoslo así, altamente selectivo. Cuando se trata del nacionalismo, Cuesta trata de demostrar que, a pesar de su aparente raigambre en las particularidades nacionales, como discurso, como estrategia política y cultural, su origen es europeo y por tanto el nacionalismo cae irremisiblemente en una forma de europeísmo. Pero, es claro, no es este el europeísmo cuestiano; este, como se verá claramente en “El clasicismo mexicano”, está indudablemente asentado en la tradición grecolatina y en las ideas universalistas y humanistas del renacimiento italiano y español y la ilustración francesa, y toda la tradición clásica que se deriva de estos hitos culturales, que funcionan como los jalones fundamentales que dibujan una tradición de clasicismo y universalismo que con el descubrimiento acaba instalándose y arraigando en tierras mexicanas.

⁴⁸²*OR*, II, p. 134.

⁴⁸³*Ibidem*, p. 135.

⁴⁸⁴Villaurreutia había dicho en una entrevista publicada por *Revista de revistas* el 10 de abril: “Qué importa que alguien pida que pongamos etiquetas de *Made in Mexico* a nuestras obras, si nosotros sabemos que nuestras obras serán mexicanas a pesar de que nuestra voluntad no se lo proponga, o más bien, gracias a que no se lo propone”. *Mpn*, p 158.

⁴⁸⁵REYES, Alfonso. *Los imprescindibles...*, pp. 734-735.

Lo que traiciona el silencio elocuente de la obra es precisamente la cultura (en sentido subjetivo) con la cual el creador participa de su clase, de su sociedad, de su época, y que incorpora, sin saberlo, en sus creaciones en apariencia más irremplazables; son los credos tan obvios que están tácitamente presupuestos, más que explícitamente postulados; son las formas de pensar, las formas de lógica, los giros estilísticos, y las contraseñas (...) que parecen tan naturales e inevitables que no constituyen, propiamente hablando, el objeto de una elección consciente; es el “*pathos* metafísico” (...) o, si se quiere, la tonalidad de humor que colorea todas las expresiones de una época⁴⁸⁶.

Sin embargo, creemos que Cuesta, partiendo de esta noción de involuntariedad de la tradición, va más allá incluso de lo expuesto en estos fragmentos, pues para él no se trata de que la tradición marca inadvertidamente a la obra con señales de autoctonía, con el rastro indeleble e inevitable de un credo de época o clase, con unos postulados y asunciones comunes al campo intelectual dentro del cual se genera, sino más bien la tradición es ante todo y sobre todo la tradición de universalidad, ahistórica, intemporal, irreductible a adscripciones geográficas o epocales, la tradición que,

no en lo que perece y la limita, sino en lo que perdura y la dilata, se entrega. Así, pues, es inútil buscarla en los individuos, en las escuelas, en las naciones. Lo particular es su contrario; lo característico la niega. Aparte de que sólo la afirma su libertad, su superfluidad, su independencia de cualquier protección⁴⁸⁷.

Por tanto la mexicanidad de la obra de arte no viene dada por rasgos de regionalismo, por aquello que la particulariza, si no, muy al contrario, por su carácter universal; el mexicano es un índice de lo universal: por eso dice Cuesta, que “en cuanto al conocimiento del mexicano, es más rico un texto de Dostoievski o de Conrad que el de cualquier novelista nacional característico”⁴⁸⁸. Cuesta quiere vincular naturalmente lo mexicano con la tradición clásica europea, de la cual sería un vástago legítimo, y para ello invierte el término denigratorio de Abreu y dice que el origen de la literatura mexicana es el trasplante “para obtener más frutos y vigorosos”⁴⁸⁹. En contraposición a este clasicismo, que será desarrollado en escritos posteriores, identifica como romántico a

⁴⁸⁶ BOURDIEU, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Buenos Aires, Montessor, 2002, p. 42.

⁴⁸⁷ *OR*, II, p. 135.

⁴⁸⁸ Ídem.

⁴⁸⁹ Ídem.

todo aquel que quiere “romper sus amarras con Europa, con la tradición”⁴⁹⁰, distinguiendo dos tipos de románticos: los que declaran muerta a la tradición y se liberan de ella –seguramente aquí se refiere a los vanguardistas radicales- y los que también la consideran muerta y pretenden resucitarla –los nacionalistas. Plantea así la posibilidad de hacer literatura nacional, mexicana, por fuera de los marcos prescriptivos del nacionalismo de escuela, oficial y oficioso, que propugnan Abreu Gómez y los suyos, y que no sería otra cosa que la legítima continuidad del canon literario occidental. Dentro de la confusión terminológica que opera en la polémica, cada bando tratará de usufructuar en beneficio propio ciertas claves que resultan obligadas para dotar a su propio entendimiento de la literatura de legitimidad y hegemonía dentro del campo literario por cuyo control pugnan: palabras como revolución, vanguardia, tradición, universalismo, literatura nacional, no se discuten; son etiquetas de prestigio que cada uno asume como propia desde su particular interpretación de la nación y de las letras mexicanas y universales.

En este sentido, Cuesta, juega con dos acepciones de tradición: una local, adscrita a fórmulas predeterminadas, identificadas con ideas de nación y pertenencia, preceptiva y limitante en cuanto a temas y contenidos, respecto de la cual los Contemporáneos se sienten extranjeros, exiliados, huérfanos; y otra, la tradición, a la vez europea y mexicana, universal, que no admite restricciones programáticas ni fronteras, y respecto de la cual los Contemporáneos serían los verdaderos representantes en el México moderno. Esta noción de tradición precisamente actuaría en desacato a la otra, sería una tradición de la inconformidad, de libertad, opuesta a apegos y dependencias, una tradición de la ruptura como después la llamaría, Octavio Paz. Cuesta identifica a la tradición europea, pues, con el humanismo universalista ilustrado que se interesa por el hombre en su amplia acepción y no por particularidades nacionales que cercenan su natural libertad expansiva; por eso dice que a los nacionalistas “no les interesa el hombre, sino el mexicano; ni a naturaleza, sino México; ni la historia, sino su anécdota local. Imaginad a La Bruyère, a Pascal, dedicados a interpretar al francés; al hombre veían en el francés y no a la excepción del

⁴⁹⁰OR, II, p. 134.

hombre”⁴⁹¹. Los criterios de valorización que establece el nacionalismo se limitan pobremente a una cuestión de fronteras y de posesión, “lo poseído vale por lo que se posee, no porque vale fuera de su posesión; de tal modo que una miseria mexicana no es menos estimable que cualquier riqueza extranjera; su valor consiste en que es nuestra”⁴⁹². El criterio de valorización lo encuentra el cordobés fuera de los contenidos, de la adscripción a temas vernáculos: hay para Cuesta un “valor objetivo”, de calidad intrínseca a la obra, vinculado a una tradición idealista que en su tiempo representa singularmente el italiano Benedetto Croce. Si bien resulta problemático asir este rasgo de universalidad en la obra de arte desde la perspectiva cuestiana, en tanto significa rigor, excelencia y limpidez extrema de toda referencia espacial e histórica, que lo hace de difícil definición desde el punto de vista de la crítica y la teoría, poco concretizable bajo esa etiqueta abierta y multívoca de lo “universal”, queda claro que esta herencia que reclama Cuesta para los suyos, y en general, para la identidad mexicana, se vincula con la tradición clásica europea –pero no europeísta, como veremos-; es aquí donde ubica ese valor objetivo del que hablábamos, y que se irá definiendo en su teoría hasta localizar su germen en la literatura del Renacimiento y del Barroco. En la práctica este universalismo se concretará en su propia versión de la poesía pura de Valéry, poemas altamente intelectualizados, formalmente clásicos y desenraizados de todo contenido mundano.

No tardarían en aparecer respuestas a este contundente artículo de Cuesta. Antes de la publicación de su siguiente texto tanto Abreu Gómez como Héctor Pérez Martínez contestan explícitamente a “Literatura y nacionalismo”. El primero, en un artículo cuyo título da cuenta del general tono grosero de la crítica que por lo común esgrimen los nacionalistas, alimentando a la terna virilidad/afeminamiento que con éxito había sido utilizada durante la polémica del 25. En “Literatura sin sexo” Abreu presenta dos

⁴⁹¹Ídem. Las ideas sobre la vocación universalista del intelectual tienen en Cuesta el referente inmediato del filósofo francés Julien Benda que en su conocido manifiesto *La traición de los intelectuales*, publicado en 1927, acusaba a estos de haber renunciado a sus intereses naturales, racionales y universales, al dejarse arrastrar por las pasiones políticas y seducciones mundanas, especialmente el nacionalismo. Cuesta, de hecho, traduciría y publicaría para el número dos de su revista un fragmento de la obra de Benda titulado “Las pasiones políticas”. Algunas de las ideas de Cuesta pueden ser rastreadas casi literalmente en el texto de Benda: “A Racine y a La Bruyère en absoluto se les ocurría presentar sus obras frente a sí mismos y frente al mundo como manifestaciones del alma francesa, ni a Goethe o a Winkelmann referir las suyas al genio germánico”. BENDA, Julien. *La traición de los intelectuales...*, p, 138.

⁴⁹²OR, II, p. 133.

argumentos que seguirá manteniendo a lo largo del tiempo: a saber, por un lado acusa a Cuesta de estar manipulado por sus correligionarios, “después de la firma que puso delante de cierta antología, sus amigos saben a qué atenerse: es un escritor fácil. Y como fácil lo utilizan”⁴⁹³, y por otro, de tergiversar sus ideas para extremar y simplificar sus puntos de vista. No deja de ser este último un argumento común de malinterpretación de los datos con que los contendientes de una polémica suelen acusarse mutuamente; en nuestro caso, los nacionalistas no dejaron de defenderse reiteradamente de la acusación de “jicarismo” que implica la crítica universalista de Cuesta y los Contemporáneos. Con este término ya Reyes había hecho referencia a esa “pequeña industria popular y curiosidades regionales –sarapes, bordados de pluma, primores de colorines”⁴⁹⁴, que de alguna forma constituían una mera anécdota localista frente a los verdaderos ideales de la cultura. Los nacionalistas en su defensa de un universalismo que arraiga en lo local rechazarán igualmente, al menos de forma nominal, un nacionalismo entendido estrechamente como un mero exorno con aditamentos postizos de cultura popular, como la aplicación de una receta de popularismo prefabricado para teñir de color local y exotismo a las obras literarias. Pérez Martínez, en su sección “Escaparate” de *El Nacional*, responde a Cuesta el 2 de junio en estos términos:

Sí insistiremos en esa vuelta a lo mexicano que tan lamentablemente ha confundido el señor Cuesta como un retorno a las jícaras de Michoacán y a los sarapes de Saltillo. Lo nacional (...) no consiste en la parte visible y superficial de una obra de arte, sino en lo que ella tiene de conciencia y experiencia particular que el arte mismo generaliza. Hay siempre un sentimiento, una concepción explícitamente particulares en todo arte; y ambas cosas no constituyen un cartabón sino que brotan de manera espontánea, fácil, hasta lógica en la obra del artista que ha sentido su mundo. No se ha pedido una excesiva mexicanización cuando se hace notar la urgencia de una vuelta a lo nacional⁴⁹⁵.

Unos días después, el mismo Pérez Martínez acude a André Gide, apóstol intelectual de los Contemporáneos, para retomar en defensa del nacionalismo esa cualidad espontánea de la obra que el francés llama “la parte de Dios”:

⁴⁹³*Mpn*, pp. 231-232.

⁴⁹⁴REYES, Alfonso. *Los imprescindibles...*, p. 745.

⁴⁹⁵*Mpn*, p. 242.

Identificada con ese aspecto incontrolable por parte del escritor; con la substancia inconsciente que pone al trabajar su obra y con el profundo sentido y dirección que a la postre esta asume cuando el creador ha terminado (...). La parte de Dios es lo que casualmente no pone el escritor⁴⁹⁶.

Una lectura detenida de la prolija serie de textos a que dio lugar la polémica, entre artículos de revistas y cartas personales, recogida en la minuciosa edición de Guillermo Sheridan, revela una cierta correspondencia de ideas, al menos desde un punto de vista teórico, en algunos de los aspectos tratados entre ambos bandos contendientes, que ha quedado una tanto obscurecida por la temperatura alcanzada en las algaradas personales, muy afectas a los espectáculos de extremos, y por lecturas de la crítica que han querido homogeneizar los discursos con objeto de sancionar la evidencia de la legitimidad de uno sobre el otro a la luz retrospectiva del desarrollo ulterior de la historia literaria moderna mexicana. La canonización de los Contemporáneos como la generación que inaugura la poesía y el pensamiento crítico-estético modernos en México y la formulación de un ideario común más o menos institucionalizado para definir su producción han provocado un efecto distorsionador de las otras literaturas –como el estridentismo, la poesía revolucionaria o la novela de la Revolución- que se disputaron el campo de la hegemonía literaria en el México de los años veinte y treinta, y que a la postre resultaron desplazadas de la centralidad del canon por la definitiva instalación de aquellos. Es decir, quizá, desde ciertos sectores de la academia y de la creación⁴⁹⁷, han predominado lecturas que han mirado hacia esas otras propuestas desde la lente crítica de los Contemporáneos –y desde las alturas de una literatura ya oficializada- construyéndoles de esta manera un discurso *ad hoc* que funcionara especularmente como la contrapartida antagónica, y devaluada, a la supuestamente también homogénea ideología del “grupo sin grupo”. En este caso, la reducción a dos bandos con idearios diametralmente enfrentados, a dos propuestas estéticas divergentes o a dos proyectos de nación irreconciliables, ha sido por tanto el saldo historiográfico y político que han arrojado las conclusiones en torno a esta polémica literaria, y no sólo esto, uno de las partes litigantes, la nacionalista, ha resultado

⁴⁹⁶*Mpn*, p. 248.

⁴⁹⁷No cabe duda de la importancia de la lectura de la literatura reciente efectuada por Octavio Paz para la estabilización del canon poético moderno de México. Véase STANTON, Anthony. “Octavio Paz como lector crítico de la poesía mexicana moderna”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 49, n° 1, 2001, pp. 53-79.

finalmente desacreditada por la crítica como culpable de los cargos de avenencia política, heteronomía estética o pasión irracional, viéndose privada de una lectura más seria y atenta⁴⁹⁸. Hay que reconocer que difícilmente podía evitarse este reduccionismo a la luz de los propios posicionamientos que los participantes en la polémica tomaron desde un principio, agrupando bajo la etiqueta de la vanguardia en crisis, con el compromiso de defenderse, a los miembros de los Contemporáneos y como la nueva vanguardia atacante, que habría de tomar el relevo, a los escritores nacionalistas. Especialmente cuando se alcanza la intensidad de lo político, más allá de las cuestiones meramente estéticas de partida, la configuración de identidades en base al antagonismo límite de amigo-enemigo deja poco lugar para exposiciones reflexivas y matices; el calor del debate, las pullas personales, el hostigamiento de árbitros poco imparciales alimentaron sin duda los argumentos extremados entre los cuales el fanatismo nacionalista y la militancia marxista, de un lado, y la exasperación antinacionalista de Cuesta, de otro, fueron muy posiblemente las manifestaciones salientes.

La crisis que caracteriza el momento, dice Augusto Isla, “prohija extremos, la crispación de los enemigos que se atacan sin tregua. Cada cual estigmatiza al otro. En el tablero de los discursos, no encontramos la intención de persuadir sino la de aniquilar”⁴⁹⁹. El mismo Genaro Estrada, amigo y protector de los Contemporáneos, invitado a terciar en la polémica por Abreu contestaba tardíamente, en enero de 1933, arrojando una mirada fastidiada y escéptica sobre el debate: “Estoy fatigado de asistir al fácil juego de los extremos, con su correspondiente cacería de medios”⁵⁰⁰. Esto sumado a la necesidad de ordenar un material hasta cierto punto controvertible y anclarlo en categorías bien demarcadas desde el punto de vista del análisis, ha dado lugar al oscurecimiento de un

⁴⁹⁸ “La polémica de 1932 no sucede tanto entre dos ideas encontradas, sino más bien entre una idea y una pasión, entre un razonamiento intelectual y la convicción nacionalista (...). La de 1932 se diferencia de otras polémicas literarias en que la marca el enfrentamiento entre las ideas modernas y una pasión remota (...) entre una actitud crítica moderna y una angustia atávica, renuente a la modernidad y a la crítica, convertida en bandería”. SHERIDAN, Guillermo. *México en 1932...*, pp. 22-23. “En dicha controversia, de manera casi enteramente maniquea, encontraremos de un lado del espectro a los nacionalistas y del otro a todos aquellos que consideraban que la búsqueda por lo nacional no necesariamente estaba en los preceptos del grupo dominante”. O’FARRILL, Israel. “Nacionalismo a modo de identidades diluidas. La controversia nacionalista de 1932 en México”, en *Encuentros*, 1, 2011, p. 97.

⁴⁹⁹ ISLA, Augusto. Op. cit., p. 162.

⁵⁰⁰ *Mpn*, p. 450.

relieve más fracturado de lo que en un principio pudieran sugerir dos bloques nítidamente opuestos y aparentemente homogéneos en lo interno. En este caso quizá fue la autoridad moral e intelectual de Alfonso Reyes, quien se vio obligado a entrar al trapo arteramente tentado por Pérez Martínez, quien lo acusaba a él y a su revista *Monterrey* -publicada desde Río de Janeiro, donde desempeñaba tareas diplomáticas- de ser un “devanador de rutas extrañas que no agregan a lo nuestro ni siquiera una intención guiadora”⁵⁰¹, la que actuó como fiel de balanza para que a lo largo de casi un año de debate periodístico pudiesen perfilarse posturas y modularse propuestas, que así trataron alcanzar, especialmente desde el bando nacionalista, las aguas más templadas y centradas, y prestigiadas, en que navegaban las nociones de mexicanidad y universalidad del regiomontano. Ya habíamos visto la airada respuesta en sentido nacionalista a la *Antología* de Cuesta por parte de ese otro Contemporáneo que fue Carlos Pellicer, el “mexicanismo en sordina de Ortiz de Montellano”, como lo llamó Villaurrutia⁵⁰², el moderantismo tendente al equilibrio entre nación y cosmopolitismo que venía mostrando desde años atrás Gorostiza, o la retractación mexicanizante al comienzo de la polémica de este último y de Samuel Ramos; además de esto los Contemporáneos, si bien opusieron un modelo narrativo lírico y experimental a las novelas de la Revolución, no tuvieron empacho en alabar las virtudes estilísticas de éstas cuando lo consideraron oportuno y, de hecho, contribuir a su crítica y difusión desde sus revistas⁵⁰³. La pretensión por parte de los nacionalistas de capitalizar en su favor la cátedra que sentaba Alfonso Reyes los llevó a defender una y otra vez ese concepto de autoctonía instintiva y espontánea que habría de aflorar con tal de que la obra se ejecutara con sinceridad: “Nuestra verdadera impugnación es ésta: libertad; que lo mexicano subirá a flote con sólo dejar correr lo sincero”⁵⁰⁴. Este mexicanismo como *borradura*⁵⁰⁵, que Guillermo Sheridan acuñó como atributo exclusivo y decisivo de la perspectiva de los Contemporáneos, se ajusta también

⁵⁰¹*Mpn*, p. 214.

⁵⁰²*Mpn*, p. 156.

⁵⁰³ Véase TORRES DE LA ROSA, Danaé. “Contemporáneos y la canonización de la novela de la Revolución. El prestigio y la educación como ideales de una nación reconstruida”, en *Literatura mexicana*, vol. 21, n° 2, 2010, pp. 171-196.

⁵⁰⁴*Mpn*, p. 356.

⁵⁰⁵*Mpn*, p. 45.

a ese nacionalismo matizado por el filtro conciliador de Alfonso Reyes, toda vez que los nacionalistas rechazaron en numerosas ocasiones, como ya hemos dicho, el fácil recurso al elemento folklórico como estrategia de enunciación de la literatura nacional⁵⁰⁶. Desde luego están más próximas de él, creemos, las propuestas nacionalistas más moderadas, el autoctonismo de Reyes, la “parte de Dios” de Gide o el inconsciente cultural de Bordieu, que la pretensión incondicional de Cuesta de situar la idea de nación en un universalismo abstracto radicalmente desbrozado de toda huella de particularismo histórico, de toda referencia a la nación entendida como manifestación de rasgos identitarios culturales o étnicos. Dice Sánchez Prado, resumiendo las diferencias entre el proyecto cuestiano y el de Reyes:

A diferencia del humanismo de Reyes, que abogaba por la adscripción a y elaboración de nuestro lugar en la vasta tradición occidental, el de Cuesta se funda en la negación de reglas políticas y estéticas heredadas (lo que constituye en todo momento un robo o una esclavitud) y en la capacidad del artista de crear su propio proyecto y, con ello, “aportar” al país. La literatura nacional, entonces, no es una literatura nacionalista, sino el espacio en cual el artista puede “aportar” desde su individualidad⁵⁰⁷.

El siguiente texto de Cuesta data del 12 de junio y fue publicado por *Revista de revistas*. En este artículo vuelve el autor sobre los mismos temas ya expuestos, si bien aquí adolece de esa oscuridad e intrincamiento que tantas veces se ha denunciado como obstáculo para una mayor comprensión y difusión de su pensamiento. Cuesta introduce aquí la tradicional dicotomía entre clásico y romántico, en un primer acercamiento un tanto tentativo y poco claro que bascula entre la diferenciación entre épocas determinadas del pensamiento y el arte europeos y el antagonismo tipológico entre dos maneras de entender la creación artística. Frente a la pretensión de los nacionalistas de identificar una

⁵⁰⁶ En el estudio preliminar a la recopilación de textos que aquí venimos manejando, y especialmente en su capítulo titulado “Literatura ‘accesible’ y jicarismo”, Sheridan olvida por completo las insistentes impugnaciones de los nacionalistas a las acusaciones de “jicarismo” lanzadas desde los argumentos de Cuesta, y resume y simplifica como credo del nacionalismo que “basta con que se ataree *argumentalmente* con lo ‘popular’ para ser considerada nacionalista” (p. 81). Ermilo Abreu Gómez y Héctor Pérez Martínez, en la idea de dotar de entidad literaria y de aspiración universal a su propuesta, insistirán en rechazar etiquetas simplificadoras como “nacionalismo forzado”, “excesiva mexicanización”, “recetas para las mayorías”, “mentira nacionalista”, “afán turístico ni mexicanizante”, “regreso a la anécdota”, “autoctonismo (obrerismo, liderismo, jicarismo)” o “indianismo”. *Mpn*, pp. 241, 242, 321, 339, 355, 369, 391, 473.

⁵⁰⁷ SÁNCHEZ PRADO, Ignacio. Op. cit., p. 101.

tradición clásica oriunda que actuara como el venero de la “vuelta a lo mexicano”, el acervo cultural del que habría que manar una verdadera literatura nacional, Cuesta parece negar de partida la existencia de una escuela clásica, de una tradición vernácula, pues entiende que las literaturas nacionales (americanismo, mexicanismo) tienen su origen en la forma que tomó en América el romanticismo europeo, hasta tal punto que puede decirse que las literaturas nacionales americanas son esencialmente románticas. Pero este romanticismo no es la afirmación de valores propios, como acaso pudo haber acontecido en Europa, sino que se trata de la negación de lo europeo, una protesta de Europa contra sí misma que ancló en América como tierra de la utopía, de la promesa: “Lo americano ha sido, y lo mexicano entre ello, la personalización de lo europeo antieuropeo. Cada embate contra la tradición ha encontrado inmediatamente una alianza en América. América ha llegado a ser la encarnación de la protesta, de la novedad la utopía”⁵⁰⁸. Y a continuación se pregunta Cuesta, un tanto sarcásticamente:

¿Cuánto no deberá de complacer a su espíritu desenterrar de su propio pasado el absurdo de un paraíso, de una tradición original? ¿Cuánto no deberá de satisfacer a sus fines encontrar lo diferente de Europa, ya no en un mero propósito europeo, sino en lo mexicano, en un producto natural de su historia, en un sedimento de lo que ha sido originalmente? Todo eso que protestaba ya no protestaría más; ya afirmaría. Todo eso que carecía de herencia, ya tendría un legado para contentar su inconformidad. Sería posible un tradicionalismo mexicano, un americanismo antirromántico. Sería posible protestar contra la protesta, contra la vanguardia europea, y hacer americana la defensa de la tradición⁵⁰⁹.

A través de esa genealogía cultural Cuesta pretende develar el verdadero origen de esa tradición mexicana defendida por los nacionalistas, que no estaría anclada en una afirmación de la propia cultura sino que encontraría su origen en una negación de lo europeo. No existe por tanto para Cuesta un tronco de cultura vernácula que pudiera arrogarse la categoría de lo clásico; la hábil estrategia nacionalista ha sido convertir la protesta, la negación, en afirmación, lo no europeo en mexicano, olvidando el origen importado y ocultando la artificiosidad sobre la que descansa la nación mexicana. Cuesta es muy consciente de que la nación, después de los abruptos cortes con el pasado que fueron la Independencia y después la Revolución, quedaba suspendida en una especie de

⁵⁰⁸OR, II, p. 137.

⁵⁰⁹Ibídem.

limbo desarraigado de toda herencia, con lo cual hubo que inventársele una tradición con objeto de salvar la discontinuidad y legitimar con la ficción de la durabilidad, con la sanción del tiempo, la nueva comunidad inaugurada y las nuevas jerarquías de poder y dominación. En términos muy parecidos Eric Hobsbawn entiende el proceso de invención de la tradición que acompaña a todo proyecto nacionalista:

Las nuevas tradiciones pueden utilizar viejos materiales, pueden ser forzadas a inventar nuevos lenguajes o concepciones, o ampliar el viejo vocabulario simbólico más allá de los límites bien establecidos. Está claro que muchas instituciones políticas, los movimientos ideológicos y los grupos, no menos en el nacionalismo, eran tan imprevisibles que incluso la continuidad histórica tuvo que ser inventada, por ejemplo al crear un antiguo pasado más allá de la efectiva continuidad histórica, tanto mediante la semificción (...) como por la falsificación⁵¹⁰.

El nacionalismo inventó una tradición creando nuevos lenguajes mediante la reutilización de viejos materiales, especialmente indigenistas, que entrarían a formar parte del discurso oficial; a esta falsa tradición la llama Cuesta “un nacionalismo clásico”. Para Cuesta es precisamente este desarraigo, esta discontinuidad, como veremos, la clave de la identidad de la nación mexicana; sin embargo la estrategia nacionalista consiste por el contrario en colmar este hueco identitario con todo un acervo de tradición inventada. En este texto Cuesta se empeña en negar la existencia de una escuela clásica o un tradicionalismo mexicano, al que considera, como decimos, un mero artificio del nacionalismo europeo romántico retomado ahora por los nacionalistas mexicanos. No es suficiente con decretar la existencia de una tradición y habilitarla como lo clásico para que esta exista, pues lo que “consiguen nuestros tradicionalistas es apenas revivir la *tradición* romántica de América”⁵¹¹. Escuela clásica y clasicismo, en el peculiar y ambivalente y muchas veces confuso léxico cuestiano no se equiparan en este artículo, e incluso se oponen, pues la primera supondría un bagaje cultural de iconos representativos de una tradición a la que adherirse, a la que prolongar servilmente, y que, según Cuesta, no existe en México o en América –de ahí el desheredamiento propio de los Contemporáneos, que pasa de ser un dato generacional a una condición cultural-, mientras que el clasicismo es, como dice Sánchez Prado, “el movimiento mismo de la

⁵¹⁰ HOBSBAWN, Eric. “Introducción: la invención de la tradición”, en HOBSBAWN, Eric (comp.). *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2002, p. 13.

⁵¹¹ *OR*, II, p. 139.

literatura”, “la capacidad de no ver los íconos inamovibles de una cultura sino el proceso en movimiento”⁵¹². Si bien no alcanza aun Cuesta a formular una teoría del clasicismo, y las intuiciones que logra pergeñar son hasta cierto punto más comprensibles, en este enrevesado texto, retrospectivamente, completándolas con los escritos que llegarán pocos años después, sí acierta ya a introducir este concepto central en su estética y a oponerlo a ese romanticismo que “pretende, siguiendo una vez más a Benda, para lo temporal la categoría de lo espiritual”⁵¹³. Su noción de clasicismo, que una vez desarrollada sí encontrará una “escuela” con nombres propios en suelo mexicano, es opuesta al particularismo romántico, no como una época de la historia del arte, sino como una “propiedad de la obra de arte y no un amaneramiento del público. El clasicismo es una literatura y un arte imprevistos. No es una tradición, sino la tradición en sí”⁵¹⁴. El clasicismo no se reduce a *una* tradición particular, un estilo, una corriente, una manera que hay que seguir por prescripción, sino más bien es *la* tradición de la creación artística, libre, incondicionada, que difiere de lo común, de lo previsto, de lo anecdótico, de lo circunstancial.

Como escribe Aurelio Asiain, “polemizar es insistir hasta el cansancio desde el principio”⁵¹⁵, y así los nacionalistas seguirán defendiéndose y arremetiendo contra los literatos de la vanguardia impersonal y descastada, esgrimiendo una y otra vez los mismos argumentos. Como ya hemos mencionado el universalismo que se arrogan para sí los Contemporáneos, que quieren situar a México en las corrientes de circulación de la literatura mundial, será igualmente una exigencia que reclaman los nacionalistas para su propia propuesta de creación de una literatura nacional. En un simulado arco de posiciones ideológicas que se dogmatizan hacia los extremos, podemos situar algunas de las pretensiones más matizadas de los nacionalistas en un término medio moderado que busca el difícil equilibrio entre localismo y universalismo a través de una literatura genuinamente arraigada pero con ambiciones humanas y universales. Estas posiciones de un, llamémoslo así, más razonable nacionalismo, para cuya temperancia, como ya

⁵¹²SÁNCHEZ PRADO, Ignacio. Op. cit., p. 106.

⁵¹³OR, II, p. 140.

⁵¹⁴ Ibídem, p. 139.

⁵¹⁵ASIAIN, Aurelio. “Polemizar”, en *Vuelta*, 182, 1992, p. 21.

dijimos, el papel mediador de Alfonso Reyes fue fundamental, ha sido quizá un tanto obviada por la crítica que parece haber querido ofrecer la imagen de un dogmatismo nacionalista plano y escorado, servil en lo político e intransigente en lo estético, frente al cual la postura de Cuesta resultara convenientemente dulcificada y lavada de todo rastro de, como dice Monsiváis, “sumisión colonial”⁵¹⁶. Sin demasiado esfuerzo interpretativo podríamos identificar una región central de consenso que tanto podría acoger al mexicanismo de Contemporáneos como al universalismo de los nacionalistas, y que estaría representada en esta polémica por los “acuerdos amistosos” a los que llegaron en sus respectivos carteos Alfonso Reyes y Héctor Pérez Martínez por un lado y Ermilo Abreu Gómez y Jaime Torres Bodet por otro. Frente a ese “jicarismo” o exotismo de superficie del que siempre se defenderán los nacionalistas hay por el contrario en sus afirmaciones un deseo de universalizar la cultura particular mexicana y colocarla a través de la experiencia literaria en los engranajes de la cultura universal, una búsqueda de equilibrio entre la irrenunciable tradición occidental -y su desarrollo moderno-, de la cual la cultura americana es vástago legítimo, y la preocupación por reflejar y elaborar la experiencia propia acumulada por un pueblo –el mexicano, el americano- que ha experimentado una historia y un desarrollo específico y diferenciado de la cultura europea. Esta distinción entre “jicarismo” y literatura nacional queda más clarificada si utilizamos los conceptos y definiciones de Pedro Luis Barcia retomados por Friedhelm Schmidt-Welle en su trabajo sobre regionalismo abstracto y representación simbólica en la literatura latinoamericana. De un lado Barcia acuña el término de “literatura regionalista”, que Schmidt desarrolla como “un profesionalismo de lo regional, una limitación a lo regional sin considerar una influencia de o en lo universal”: se trataría de una literatura de estética romántica basada en la descripción “del color local, en el pintoresquismo, en notas nostálgicas. Excluye todo lo ajeno y se dedica a un culto al pasado”. Frente a este particularismo introspectivo, cerrado y folklorista, al que por supuesto no fue ajeno la literatura mexicana y buena parte del muralismo diegoriverista, la música nacionalista o el cine popular del género ranchero, estaría la que en este trabajo es llamada una “verdadera literatura regional”, que es la que se apoya

⁵¹⁶ MONSIVÁIS, Carlos. *Jorge Cuesta*, p. 24.

en material regional, pero proyecta una dimensión universal. En ella, la región es una especie de trampolín hacia otras dimensiones, una ventana al mundo. No es aislacionista ni separatista, sino integradora. En suma, "la literatura regional es el nombre verdadero de la literatura porque toda obra es regional, nace en un tiempo, en un lugar, en una región. Ahonda en el suelo del hombre y con ello se universaliza".

Y sigue Schmidt:

Lo que Barcia llama una "verdadera literatura regional" en realidad se basa en la frase de Tolstoi según la cual uno debe escribir la historia de su pueblo para escribir la historia de la humanidad, es decir, la historia local aparecerá como historia universal o como representación literaria de conflictos universales en un nivel simbólico⁵¹⁷.

Podado de ciertos excesos retóricos, del triunfalismo patriotero en que algunas veces cae el discurso nacionalista y de dogmatismos excluyentes, es ésta precisamente la mejor lectura que podemos hacer del reclamo de una literatura nacional por parte de los nacionalistas a lo largo de esta polémica que venimos comentando. En el contexto del acaloramiento del debate las posturas se radicalizan y es difícil acertar a identificar el poso de convicciones bien delimitadas que deja como saldo una polémica intensa, de larga duración y ampliamente documentada. Los nacionalistas y los Contemporáneos abrevan en ocasiones de las mismas fuentes de la tradición y es difícil demarcar claramente cuáles son cada una de las posturas respecto de una etiqueta que ambos se disputan como marca incuestionable de su propuesta de literatura y de cultura nacional. El universalismo que reclaman tanto Contemporáneos como nacionalistas tiene a veces los mismos referentes en el pasado literario mexicano –Sor Juana, Ruiz de Alarcón-, en la poesía moderna mexicana –López Velarde- e incluso en la tradición europea –Gide, Pascal, Racine-⁵¹⁸; cabe recordar además que Abreu Gómez fue uno de los primeros estudiosos de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, que habiendo sido compañero de los Contemporáneos mantuvo su amistad con ellos y con Cuesta y que colaboró asiduamente

⁵¹⁷SCHMIDT-WELLE, Friedhelm. "Regionalismo abstracto y representación simbólica de la nación en la literatura latinoamericana de la región", en *Relaciones*, 130, 2012, pp. 119-120. Las palabras entrecomilladas en estas dos citas pertenecen a Barcia.

⁵¹⁸ La frase, de Pérez Martínez, la podría haber firmado el mismo Jorge Cuesta: "Cuando decimos vida y agregamos la connotación mexicana, buscamos ese sentimiento que ha podido dar (...) un Pascal, un Montaigne, un Corneille, un Racine, un Apollinaire a Francia; a Inglaterra un Joseph Conrad; a Alemania un Max Müller; un Waldo Frank a Norteamérica". *Mpn*, p. 355.

en *El hijo pródigo*, revista que dirigieron Xavier Villaurrutia y Octavio Paz en los años cuarenta. No deja de ser cierto también que los nacionalistas nunca despreciaron la incorporación de innovaciones formales y de nuevos desarrollos técnicos venidos de otras latitudes⁵¹⁹, que apoyaron a escritores que demostraron preocupaciones estilísticas –como Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán o López y Fuentes⁵²⁰- o que patrocinaron un subgénero, el de la novela de la Revolución, que encuentra cohesión, entre otras cosas, por su tono crítico y desencantado respecto de los logros y resultados del conflicto armado⁵²¹, cuya apología se había convertido en dogma inimpugnabile de la retórica nacionalista del Estado. Y si nos preocupa delimitar este terreno de nacionalismo universalista en el que podemos situar no sólo los intereses de Abreu Gómez, Pérez Martínez y compañía, sino incluso parte de la producción de los Contemporáneos, algunas de sus ideas estéticas y desde luego la atención permanente que prestaron a temas mexicanos en la revista del mismo nombre⁵²², es por perfilar mejor la posición extrema y radical de Cuesta en esta controversia:

Universalidad representa para ellos la suma de todo lo inferior, de lo más bajo. No vacilan en dar a México, otros a América, como una forma de esta lamentable universalidad. Quien exprese a México, dicen, dará expresión a lo universal. Podría uno preguntarse por qué no también quien exprese a la República de Andorra⁵²³.

⁵¹⁹ En carta a Genaro Estrada escribe Abreu Gómez: “En buena hora venga la intromisión de la renovación de la técnica, el ejercicio de las normas mejores venidas de donde vienen, pero estas intromisiones no deben implicar el destierro de las materias primas de nuestra vida y de nuestra ideología, pues solo con el empleo de estos elementos básicos puede elaborarse la obra original”. *Mpn*, p. 469.

⁵²⁰ Domínguez Michael sugiere que Gregorio López y Fuentes, un autor casi reverenciado por los nacionalistas, haya “atendido discretamente” a las nuevas propuestas narrativas que los propios Contemporáneos utilizaron en sus novelas experimentales. DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. *Tiros...*, p. 256. El mismo autor afirma que su novela *Campamento* es “un audaz experimento narrativo influido por Dos Passos y su mirada cinematográfica”. Citado en *Mpn*, p. 314n.

⁵²¹ Max Aub dice de la Novela de la Revolución que su aspecto crítico y pesimista respecto de la propia Revolución era “una de las características fundamentales de su manera de ser”. AUB, Max. “De algunos aspectos de la novela de la Revolución mexicana”, en *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, vol. 7, n° 1, 1971, p. 4. También José Luis Martínez, “sus autores no siempre se mostraron de acuerdo con el desarrollo de la Revolución misma o con sus consecuencias prácticas, y no es extraño encontrar en sus obras el desencanto, la requisitoria y, tácitamente, el desapego ideológico respecto de la Revolución”. MARTÍNEZ, José Luis. *Problemas literarios*, México, CONACULTA, 1997, p. 114.

⁵²² Cfr. SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos...*, pp. 334-335, 359-360.

⁵²³ *OR*, II, pp. 139-140.

Tanto para Cuesta como para los nacionalistas se trata de una transición desde lo nacional a lo universal, desde la posición particular que ocupa el mexicano en su contexto socio histórico hasta la colocación del mexicano como un elemento más del orden universal. La diferencia radica en que para los nacionalistas este paso se efectúa a través de la mediación de entidades simbólicas o alegóricas como son la nación, la patria o la comunidad, mientras que para Cuesta, el mexicano, ontológicamente, en razón de su ser específico se encuentra esencialmente desenraizado de todo particularismo histórico y accede directamente, sin necesidad de mediaciones locales, a los valores universales de la cultura. A este universalismo, previamente fijado como un valor objetivo, el mexicano solo puede aportar desde su radical individualismo, sin arrastrar marcas de colectividad étnica o cultural. Pero, más aún, este cosmopolitismo individualista no solo no carga huellas de vida social sino que está desprovisto de todo rastro de emoción y psicología, de todo contenido patético o referencia a la realidad externa a la propia experiencia artística. Esta noción sublimada del arte exige como vemos una petición de principio que se admite como axioma indiscutido, que ni se demuestra ni se pone en duda: a saber, la objetividad universal de los valores de la cultura occidental. Desde esta perspectiva, que olvida voluntariamente la realidad en la que arraiga cualquier experiencia artística, por muy sutilizada que esta sea, no es difícil armar una crítica de cuño colonialista contra la propuesta radical cuestiana, pues esta supone aplicar unos criterios de valoración y crítica aparentemente importados a productos estéticos engendrados en circunstancias históricas y políticas diferentes a los que generaron aquellos. El proyecto del poeta y ensayista cubano Roberto Fernández Retamar de elaborar una teoría de la literatura hispanoamericana se sitúa en el extremo opuesto a los planteamientos de Jorge Cuesta. Frente a las pretensiones de validez universal de los criterios europeos este último propone conformar un aparato crítico y metodológico para analizar, valorar y periodizar la literatura que atienda a las especificidades propias de la experiencia histórica de los países latinoamericanos, especialmente a su condición de dependencia y periferia respecto de las antiguas metrópolis:

Las teorías de la literatura hispanoamericana, pues, no podrían forjarse trasladándole e imponiéndole en bloque criterios que fueron forjados en relación con otras literaturas, las literaturas metropolitanas. Tales criterios, como sabemos, han sido propuestos —e introyectados por nosotros— como de validez universal. Pero también sabemos que ello, en conjunto, es falso, y no representa

sino otra manifestación del colonialismo cultural que hemos sufrido, y no hemos dejado enteramente de sufrir, como secuela del colonialismo político y económico. Frente a esa seudouniversalidad, tenemos que proclamar la simple y necesaria verdad de que *una teoría de la literatura es la teoría de una literatura*⁵²⁴.

No se trataría de aislar la literatura hispanoamericana del resto de literatura occidental, de la que naturalmente forma parte, sino de elaborar una teoría inferida a partir de las obras literarias generadas en el contexto latinoamericano, y que diera así cuenta de las condiciones históricas y culturales propias de este territorio. No partir de presupuestos apriorísticos ya formulados, y que se han construido a partir de la observación de otras literaturas, sino elaborar un análisis a partir de la verdadera encarnación histórica de los hechos literarios producidos bajo las condiciones reales diferentes. Esto implica negar la existencia de una literatura mundial, es decir de un sistema unificado que compartiera los mismos criterios de valoración, e incluso disolver la creencia de que existe un único bloque homogéneo al que puede llamarse Europa, pues dentro del mismo continente europeo existen desigualdades, contrapesos y tensiones que fracturan el panorama. De este modo la cultura occidental se revela como lo que realmente es, una forzada universalización de ciertos valores locales histórica y políticamente construidos e impuestos al resto de culturas por la expansión colonialista. Una adecuada valoración de los artefactos literarios desde las condiciones propias de su génesis y difusión manifestaría entonces, por ejemplo, una mayor sincronía y correspondencias entre las literaturas europeas periféricas y la literatura latinoamericana. Además, pondría igualmente en evidencia el carácter híbrido, ancilar, instrumental incluso de la literatura latinoamericana frente a la pretendida pureza o literaridad del canon occidental. Haciendo uso de la terminología alfonsina, Retamar trata de dismantelar la demarcación clásica que la teoría literaria ha llevado a cabo entre lo que es y no es literatura, esto es, entre la literatura en pureza, cuyo objeto no excede lo puramente literario –drama, novela o poema- y esa otra literatura, auxiliar o menor, “como servicio o ancilar”, la llama Reyes, “-historia con aderezo retórico, ciencia en forma amena, filosofía con bombonera, sermón u homilía religiosa- la expresión literaria

⁵²⁴FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1995, p. 82.

sirve de vehículo a un contenido y a un fin no literarios”⁵²⁵. Por el contrario, y desde una perspectiva izquierdista, se ha querido definir a estas literaturas periféricas, no sólo la latinoamericana, como prácticas intelectuales militantes en las que el ejercicio estético vendría indisolublemente aliado a la preocupación social, en el que la atención formal se intrincaría idealmente con la exploración de la identidad nacional o continental, en el que, en definitiva, letra y vida se entrelazan dialécticamente dando lugar a productos híbridos, pero, en sus mejores logros, perfectamente integrados y coherentes. José Antonio Portuondo lo resumía así en 1979:

Hay una constante en el proceso cultural latinoamericano y es la determinada por el carácter predominante instrumental —Alfonso Reyes diría “ancilar”— de la literatura, puesta, la mayor parte de las veces, al servicio de la sociedad (...). Desde sus inicios, el verso y la prosa surgidos en las tierras hispánicas del Nuevo Mundo revelan una actitud ante la circunstancia y se esfuerzan en influir sobre ella. No hay escritor u obra importante que no se vuelque sobre la realidad social americana, y hasta los más evadidos tienen un instante apologético o criticista frente a las cosas y las gentes⁵²⁶.

En este sentido “el deslinde” realizado por Reyes resultaría inadecuado para establecer un marco teórico desde el cual acercarse a la literatura hispanoamericana, pues en ésta, la propia definición del fenómeno literario es compleja y divergente respecto de la definición de lo que sería el canon occidental. La centralidad, pues de la literatura hispanoamericana

parece ser la amulatada, la híbrida, la "ancilar"; y la línea marginal vendría a ser la purista, la estrictamente (estrechamente) literaria. Y ello por una razón clara: dado el carácter dependiente, precario de nuestro ámbito histórico, a la literatura le han solido incumbir funciones que en las grandes metrópolis les han sido segregadas ya a aquella. De ahí que quienes entre nosotros calcan o trasladan estructuras y tareas de las literaturas de las metrópolis -como es lo habitual en el colonizado-, no suelen funcionar eficazmente, y en consecuencia producen por lo general obras defectuosas o nulas, pastiches intrascendentes; mientras quienes no rechazan la hibridez a que los

⁵²⁵REYES, Alfonso. “El deslinde”, en *Obras completas*, XV, México, FCE, 1997, p. 40.

⁵²⁶PORTUONDO, José Antonio. “Literatura y sociedad en Hispanoamérica”, en *Cuadernos de cultura latinoamericana*, 67, 1979, p. 5.

empujan las funciones requeridas, son quienes suelen realizarse como escritores realmente creadores⁵²⁷.

Resulta bastante clara la tendencia socializante que aúna las reflexiones tanto de los nacionalistas mexicanos de la polémica del 32 como la de los críticos marxistas de la Revolución cubana. Hay un mismo afán por reconocer en la literatura una densidad inespecífica, ambigua y multivalente, que lo mismo puede atrapar las convulsiones y preocupaciones sociales y populares, reivindicar o alegorizar posiciones ideológicas o incorporar compromisos políticos, que experimentar y apurar los recursos estilísticos en busca de formas expresivas libres y estetizantes, pues, siguiendo de nuevo a Portuondo, “no se trata, sin embargo, de que el estruendo de las armas llegue a ahogar la pura voz del más delicado instrumento, ni de que la disciplina revolucionaria imponga temas o maneras específicos, destruyendo la libre expresión”⁵²⁸. La controvertida tesis que Jameson formuló en 1986 acerca de las literaturas del tercer mundo vemos que ya había sido enunciada en términos muy similares por Portuondo al menos desde 1969. Según el crítico literario estadounidense, los países del tercer mundo se ven abocados indefectiblemente a reflejar en sus literaturas los conflictos de emancipación y reconocimiento político de sus culturas, ninguna de las cuales pueden concebirse como antropológicamente independientes o autónomas, sino que se encuentran trabadas inexorablemente en una lucha contra el imperialismo cultural del primer mundo. Estas luchas son el reflejo de la conformación de la identidad dentro del proceso dialéctico e insalvable de penetración en sus territorios de la modernización y del capitalismo mundializados y de la construcción y consolidación simultáneas de una identidad y una política independientes respecto de las antiguas metrópolis. A tal punto la politización de la literatura en estas naciones es un destino irrevocable, a decir de estos críticos, que incluso las producciones aparentemente más introspectivas y apartadas de la vida social pueden interpretarse como alegorías nacionales:

Todos los textos del tercer mundo, quiero proponer, son necesariamente alegóricos y de un modo muy específico: deben leerse como lo que llamaré *alegorías nacionales*, incluso –o tal vez debería decir particularmente- cuando sus formas se desarrollan al margen de los mecanismos de

⁵²⁷FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. Op. cit., p. 109.

⁵²⁸PORTUONDO, José Antonio. Op. cit., p. 22.

representación occidentales predominantes, como la novela (...). Estos textos, incluso los que parecen privados e investidos de una dinámica propiamente libidinal, proyectan necesariamente una dimensión política bajo la forma de alegoría nacional: *la historia de un destino individual y privado es siempre una alegoría de la situación conflictiva de la cultura y la sociedad públicas del tercer mundo*⁵²⁹.

La idea de Retamar, Portuondo y Jameson viene a asociar casi fatalmente el estado de precariedad identitaria de naciones en lucha por su reconocimiento (ya sean naciones emergentes, naciones dependientes, en formación, amenazadas, postcoloniales - y en nuestro caso, como ya se apuntó, pueden encontrarse analogías entre los nacionalismos periféricos europeos y los nacionalismos latinoamericanos) con la necesidad de elaborar relatos literarios alegóricos de lo nacional. De esta forma, y sin querer sugerir un fácil determinismo marxista de base y superestructura, casi parece que podríamos identificar un recorrido histórico en paralelo de los procesos de afirmación y autonomía de la nación, y de penetración de la modernidad socioeconómica, tanto en la consolidación de sus políticas internas como en el reconocimiento internacional, con su correspondiente proceso de autonomización de la literatura nacional:

Toda la historia del espacio literario mundial –tanto en su totalidad como dentro de cada uno de los espacios literarios nacionales que lo componen– es una historia de dependencia inicial de las relaciones políticas nacionales, seguida de una progresiva emancipación de ellas a través de un proceso de autonomización. La dependencia original se mantiene en cierto grado, en relación con la jerarquía superior del espacio en consideración; sobre todo en el plano del lenguaje. Su nacionalización casi sistemática en todo el mundo convierte a las lenguas en un instrumento ambiguo, inextricablemente literario y político⁵³⁰.

Las literaturas nacionales, en estos ámbitos de alta politización de la vida cultural, se han convertido pues en terreno propicio para reflejar las reivindicaciones por la legitimidad de la existencia nacional. Estas literaturas combativas, como las llama Pascale Casanova⁵³¹, emergentes y jóvenes han tenido una relación muy estrecha con las

⁵²⁹JAMESON, Fredric. “La literatura del tercer mundo en la era del capitalismo multinacional”, en *Revista de humanidades*, 23, 2011, pp. 170-171.

⁵³⁰ CASANOVA, Pascale. “La literatura como mundo”, en *New Left Review*, 31, 2005, p. 79.

⁵³¹ “La noción de ‘literaturas combativas’ de ese modo sugiere la idea de un movimiento colectivo: estos espacios literarios están inmersos –en mayor o menor medida, de acuerdo con su grado de dependencia– en luchas por el reconocimiento que son tanto políticas como literarias. Esta inclinación común está personificada de manera diferente en cada escritor que proceda de semejante espacio literario, y

diversas formas de manifestación del interés nacional, desde, como hemos dicho, alegorías débiles en las que la biografía o el conflicto personal puede ser leídos como símbolo de la nación hasta la mera literatura de propaganda o consigna, en la que la estética se rinde a un uso instrumental ideológico. Resulta obvio que en los momentos de mayor conflictividad, como fueron paradigmáticamente la Revolución y posrevolución mexicanas, o la República y Guerra Civil española, se exagera la presión para tomar partido sobre artistas e intelectuales y por ello la penetración y absolutización del componente ideológico en las disciplinas artísticas. Por el contrario, en el caso de literaturas nacionales consolidadas, más viejas y desarrolladas, y en el marco de contextos políticos pacificados, estas funciones, como apuntaba Retamar “les han sido segregadas ya” y el avance de la modernización y diferenciación de niveles y actividades ha dado lugar a literaturas con un alto grado de autonomía estética. Estas literaturas apuntan al cosmopolitismo y a la expresión individual del artista por medio de mecanismos puramente estéticos, donde la función alegórica política o la instrumentación ideológica han dejado de ser el recurso monopólico para convertirse en una de las posibilidades de un marco de opciones estéticas múltiple y desjerarquizado.

La postura de Cuesta, como venimos viendo, no es tratar de suscribir ese difícil equilibrio entre ideología y estética, entre forma y contenido, sus argumentos extreman los postulados de la independencia del arte respecto de cualquier contaminación contingente, vital, social o histórica. Aquí Cuesta se nos muestra, desde el punto de vista de la posición que ocupa el arte en la sociedad, como un verdadero militante de la modernización cultural de México habida cuenta de que la autonomía del arte forma parte, como ya hemos insinuado, del concepto más complejo y estructural de la diferenciación, que sin duda es un proceso asociado a la modernidad⁵³². Ya desde la

se puede encontrar, en diversas formas, en todos los textos. Son lo que Jameson ha interpretado como ‘alegorías nacionales’”. CASANOVA, Pascale. “Literaturas combativas”, en *New Left Review*, 72, 2012, p. 122.

⁵³²“La diferenciación, según el punto de vista de Luhmann, consiste de hecho en la separación gradual y recíproca de ámbitos de la vida social, su desprendimiento de una dinámica general aparentemente global y mítica (pero con mayor frecuencia religiosa), y su reconstitución como campos distintos con distintas leyes y dinámicas”. JAMESON, Fredric. *Una modernidad...*, p. 83. Más adelante el mismo Jameson dice que “la ‘autonomización (de la estética) con respecto a otros niveles y actividades es, en efecto, parte de la historia de una ‘modernidad’ propiamente estética” (p. 84). La autonomía de la estética en la sociedad burguesa y la ruptura de la disociación entre arte y vida por parte de la vanguardia

polémica del 25 los Contemporáneos y Cuesta representarán la opción estetizante de la moderna literatura mexicana en un contexto sociopolítico de construcción de la identidad nacional tras la convulsión formidable de la Revolución. No podía ser de otro modo, quizás, que las letras mexicanas estuvieran en esa fase de incursión en la modernidad en la que la fundación de una literatura moderna fuera de la mano de la construcción y consolidación de una nueva identidad para el país y por tanto el nacionalismo literario o más genéricamente, en la que una literatura instrumental o con vocación ancilar, fuera parte integrante, no desdeñable, ni accesorio, de la formación de una literatura nacional.

No deja de ser elogiable que los Contemporáneos, y muy especialmente Cuesta, mantuvieran incólume su decisión de defender y practicar una literatura autónoma en un contexto de literatura combativa en el que el sentimiento nacionalista, la lucha por dotar de legitimidad a la nación y sus particularidades culturales eran unos factores estructuradores del campo literario o intelectual en general. De esta forma, no se puede entender buena parte de la producción artística de las décadas de los veinte y treinta en México si no se tiene en cuenta la importancia insoslayable del sentimiento nacional que estimuló y guió a los artistas y patrocinadores oficiales u oficiosos, y cómo éste es recogido y elaborado por los códigos estéticos, más convencionales o vanguardistas, que los autores utilizaron en la confección de sus obras. Si bien se puede reducir la conflictividad que emana de la polémica en los términos en que lo hace Pedro Ángel Palou: “El conflicto fundamental de la rivalidad –se ve- es el monopolio de la legitimidad literaria; fronteras y jerarquías de un campo de fuerzas antagónicas que luchan entre la heteronomía y la autonomía frente al campo de poder”⁵³³. No sería del todo correcto, como ya hemos dicho, reducir todo el abanico de posibilidades de una literatura híbrida, de las muy diversas formas y grados de “acarreo ancilar que la literatura en pureza puede llevar consigo”⁵³⁴, a dos bloques antagónicos artificialmente homogeneizados con vistas a su uso y abuso académicos: de un lado una literatura plenamente autónoma, que en realidad nunca lo fue del todo por parte de los Contemporáneos –menos aun si nos

era la tesis central de la citada *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger. BÜRGER, Peter. Op. cit., pp. 83-110.

⁵³³PALOU, Pedro Ángel. “Un pesimista socrático. Decepción y tradición en Jorge Cuesta”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 65, 2007, p. 152.

⁵³⁴REYES, Alfonso. Op. cit., p. 40.

fijamos en su literatura ensayística, profundamente preocupada por los problemas mexicanos- y de otro una literatura heterónoma, servil y rendida a los proyectos nacionalistas revolucionarios de construcción de la nación⁵³⁵. Juzgar la literatura o el arte nacional o nacionalistas de esta época desde la perspectiva lúcida pero radical de la estética cuestionista nos llevaría a una estéril desvalorización de otras formas estéticas diversas al universalismo autónomo de la sociedad burguesa moderna europea, que en definitiva sólo expresa una parte, una de las opciones posibles del quehacer artístico occidental. Tomar acríticamente el ejemplo del radicalismo cuestionista lleva a no ver adecuadamente cuáles han sido los procesos de modernización de las naciones americanas, sin duda, en este aspecto de consolidación nacional de sociedades descolonizadas, como en otros, desfasada respecto de los modelos europeos. No es, creemos, del todo conveniente reducir los múltiples factores de la compleja modernización en las naciones latinoamericanas, en los que tanto autonomía del arte como la literatura nacionalista son dos vectores de modernidad con derecho propio, a un esquema simple de modernidad frente a atavismo, como hace Guillermo Sheridan:

La de 1932 se diferencia de otras polémicas literarias porque la marca el enfrentamiento entre ideas modernas y una pasión remota, atizada por la susceptibilidad, la inseguridad y el miedo frente a otras alternativas. Es una polémica entre una actitud crítica moderna y una angustia atávica, renuente a la modernidad y a la crítica, convertida en bandería⁵³⁶.

De hecho no son pocos los autores que han querido ver una conexión inextricable entre nacionalismo y modernidad, entre emancipación nacional y las nociones modernas de voluntad popular y soberanía popular, producto de las revoluciones liberales y sociales que normalmente han acompañado a las reivindicaciones de independencia nacional. Entendiendo la revolución social mexicana como un segundo momento de independencia nacional respecto de la colonización económica y cultural de las naciones extranjeras, no es de extrañar que la incorporación de las masas a la vida política del país, atributo propio de los cambios sufridos por las sociedades modernas, fuera de la mano de un

⁵³⁵El mismo Héctor Pérez Martínez, batallador nacionalista, comentando su novela *Imagen de nadie*, confiesa en carta a Alfonso Reyes el alejamiento de su propia obra de los principios teóricos que defendía en la polémica: “Creo en sus muchos defectos: tono lírico, documento estrictamente personal y quizás alejado, en sensibilidad, de aquel nacionalismo que fuera mi ideal”. *Mpn*, p. 353.

⁵³⁶*Mpn*, p. 23.

nacionalismo hasta cierto punto populista y hasta cierto punto democratizador. Dice Ronald Beiner resumiendo la posición de Charles Taylor frente al nacionalismo:

La idea básica de Taylor es que si somos conscientes de la centralidad que ocupa la cuestión de la identidad dentro de la experiencia característicamente moderna, y el grado de frustración que se genera si las diversas identidades no gozan de un reconocimiento público a nivel político, entenderemos mucho mejor la razón de la importancia del nacionalismo (y más aún en la vida política contemporánea) en el mundo político moderno⁵³⁷.

El nacionalismo como proyecto político es pues insoslayable a la hora de estudiar la formación de las naciones modernas y de la misma forma es inexcusable considerar al nacionalismo para la evaluación de las respectivas literaturas nacionales, que se convirtieron en muchos casos en el terreno idóneo para representar las aspiraciones de independencia política y cultural de sus respectivas naciones, en un proceso que, como dice Rivera-rodas, “se orienta a la descolonización”⁵³⁸, pero también para justificar el concurso de las mismas en el ámbito de la cultura universal. Es muy estrecho el campo de la producción cultural nacional que queda tras de efectuar un desbroce de todas las expresiones artísticas que de alguna manera implican en sus formas artísticas algún grado de analogía con el destino de la nación, y evidencian sin duda un cierto prejuicio frente a otras formas literarias emergentes que no cumplen las exigencias de un canon eurocentrista dominado por el dogma de la autonomía, y del que por supuesto no estaba exenta la propuesta de Cuesta. Dice Pascale Casanova de nuevo al respecto:

Despreciar, minimizar o desacreditar el sentimiento nacionalista en la literatura es reproducir simplemente los prejuicios etnocéntricos del universalismo occidental, en especial del universalismo francés. Esta propensión proviene de una venerable tradición crítica que da mucho valor a la interioridad y a la autosuficiencia estética. Pero rechazar la hipótesis de la fundación nacional de la literatura a favor de su absoluta autonomía es otra manera de perpetuar una relación de poder, basada en el repudio de otras literaturas. Una manera de restaurar un grado de igualdad en el tratamiento crítico de diferentes literaturas sería por medio de métodos e instrumentos sensibles al

⁵³⁷ BEINER, Ronald. “Introduction. Nationalism’s Challenge to Political Philosophy”, en BEINER, Ronald (ed.) *Theorizing Nationalism*, Nueva York, State University of New York, 1999, p. 6.

⁵³⁸ RIVERA-RODAS, Óscar. “Historicidad y cosmopolitismo en la literatura hispanoamericana”, en *Cuadernos americanos: Nueva época*, vol. 1, n° 131, 2010, p. 22.

hecho de que el sentimiento nacional es parte central de algunas literaturas, mientras que en otras es simplemente el objeto de una amnesia colectiva⁵³⁹.

El último artículo de Cuesta en la polémica fue publicado por el diario *Excelsior* el 19 de julio de 1932 con el título “Conceptos de arte”. Aquí Cuesta sigue en su inequívoca línea de enaltecimiento de un arte propiamente artístico, por encima de cualquier tipo de contenido o fórmula ideológica que quiera imponérsele desde los presupuestos nacionalistas. Para Cuesta la mayor virtud del arte “es su indiferencia por el contenido” de forma que un arte vaciado de todo mensaje, fórmula o consigna acaba convirtiéndose propiamente en un gesto, una manera, un acto de estetización de los objetos de la vida:

Arte es destreza, arte es excelencia, es la capacidad de hacer algo mejor que como otro lo hace. Por esta razón, también lo moral, también lo religioso, son materias del arte mientras hay quienes, en su dedicación a ellos, cumplen su objeto mejor que como otros lo cumplen⁵⁴⁰.

Nuestro autor trata de desvincularse de las acusaciones de los nacionalistas que una y otra vez atacaban a los Contemporáneos por adscribirse a un arte en el cual el virtuosismo efectista, la especulación con la técnica, un cierto inhumanismo preciosista primaban sobre la viva presencia del hombre en la obra, una práctica artística en la que ejercitaban “sus fuerzas técnicas antes que sus capacidades humanas”⁵⁴¹, rechazando extraer sus producciones de los verdaderos problemas humanos, nutrirse de las auténticas preocupaciones de los hombres de su país y de su tiempo. Cuesta, acudiendo a su habitual estrategia de apropiarse en su favor, invirtiendo su sentido, de los términos de ataque del rival, escribirá en respuesta que “el arte es un valor, una grandeza aplicable a todo”, y quienes quieren destinar el arte al cumplimiento de una misión característica, quienes tratan de dar al arte un contenido no artístico, es decir, religioso, moral, ideológico, son realmente quienes “lo retiran de la vida”. Un arte específicamente artístico, liberado de todo lo accesorio, una arte despojado de toda anécdota y circunstancia, es un arte orientado sobre lo más específicamente humano, no desviado por especulaciones

⁵³⁹CASANOVA, Pascale. “Literaturas combativas”, p. 120.

⁵⁴⁰OR, II, p. 141.

⁵⁴¹Mpn, p. 198.

subsidiarias o subalternas de sus fines propios de mejoramiento y engrandecimiento de la vida: “Esto equivaldría a no separar la vida del arte; a obligar a la vida a la grandeza, y a expulsar de ella, por lo contrario, lo miserable y lo mediocre”⁵⁴². Desde este punto de vista, es paradójicamente el arte autónomo, el arte desasociado temáticamente de contenidos específicos historiables, el arte que aparentemente ha cortado amarras con el mundo exterior, el que precisamente una conexión más íntima, e incluso funcional, tiene con la vida.

Con estos argumentos Cuesta trata de revocar la interpretación orteguiana del arte moderno como arte deshumanizado; ya desde un texto de 1927 Cuesta pretendía ofrecer esta versión peculiar de un arte humanizado, en tanto un arte que somete a la vida a sus propias exigencias. Más que deshumanizar la realidad “la estiliza, la deforma”, la estetiza, podríamos agregar, “Ortega ignora cuál es la virtud del preciosismo artístico. No es deshumanizar, sino desromantizar la realidad: es decir, humanizarla dándole un interés, una utilidad”⁵⁴³. Resulta obvio que para Cuesta desromantizar la realidad supone liberarla de las ataduras del contenido, de la referencia a lo real, y de este modo humanizarla a través de la acción transformadora del arte. A pesar de este antirromanticismo declarado la estética cuestiana, como la estética moderna en general, es claramente deudora de la romántica en cuanto ambas conciben al arte como fuerza transformadora de la realidad capaz de sublimarla hacia niveles superiores que la dotan de sentido⁵⁴⁴. Aquí autonomía y heteronomía están inextricablemente unidas en tanto la experiencia artística autónoma resulta en una práctica activa que tiene como fin el ennoblecimiento, la elevación de la propia vida, es decir, implica una forma de experiencia sensorial específicamente estética que funciona como promesa de vida mejor. Hay entonces una conexión muy estrecha entre el pensamiento de Cuesta y la estética

⁵⁴²OR, II, p. 142.

⁵⁴³OR, II, p. 90.

⁵⁴⁴Citando a Clarence D. Thorpe, René Wellek define la estética romántica en los siguientes términos: “Tal es el poder de la imaginación creadora: una fuerza visionaria, reconciliadora y maquinadora que se apodera de lo antiguo, penetra por debajo de su superficie, libera la verdad que en ella adormece, y, al construir sobre lo fresco, da forma a un nuevo universo reconstruido con formas perfectas, de poder y belleza artística’. Esto podría considerarse el resumen de las teorías sobre la imaginación de todos los poetas románticos”. WELLEK, René. *Conceptos de crítica literaria*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1968, p. 140.

romántica de Schiller, que considera el arte moderno autónomo como una forma de autoeducación, una forma de cambiar la propia vida. Como dice Peter Bürger: “Lo que Schiller intentará ahora probar es que el arte, en base precisamente a su autonomía, a su desvinculación de fines inmediatos, es capaz de cumplir una misión que no podría cumplirse por ningún otro medio: la elevación de la humanidad”⁵⁴⁵. En la perspectiva cuestionista el arte no tendría existencia aparte de la vida: sus producciones serían de hecho expresiones de la propia vida, pero de una vida mejorada, una vida exacerbada en su calidad y excelencia, una vida como obra de arte. Funciona en Cuesta un cierto utopismo propio de la modernidad artística que vislumbra una comunidad en la que arte y vida no están separadas entre sí, el arte promete una reconciliación que supera las fracturas del hombre moderno, que trasciende “lo miserable y lo mediocre”. La práctica del arte es un ejercicio de mejoramiento, “aplicable a todo”, y por tanto la práctica artística resulta en una estetización de los distintos aspectos de la vida: religión, moral, política, educación son susceptibles de transformarse estéticamente en la mejor versión de sí mismos.

De alguna forma, y a pesar del aristocratismo de la idea de arte cuestionista hay implícito un componente que nos permite leer su pensamiento desde lo político, pues en su entendimiento de la estética como destreza, el arte es una acción del hombre sobre su medio, sobre la materia y la conducta, que busca “su emancipación de la materialidad, según va transformando el mundo a su propio sensorio”⁵⁴⁶. La experiencia artística por tanto no queda relegada a un solipsismo incommunicable a la vida colectiva. Hay un componente social del arte en cuanto es un “rigor universal, un rigor de la especie”⁵⁴⁷, y precisamente por estar desligado de la vida práctica inmediata, su acción es una acción de estetización del entorno y sobre el entorno, de ennoblecimiento de la vida. En palabras de Rancière: “como autoeducación, el arte es la formación de un nuevo sensorio, lo que significa, en realidad, un nuevo *ethos*. Llevado al extremo, esto significa que la autoeducación estética de la humanidad enmarcará un nuevo *ethos* colectivo”⁵⁴⁸. De esta

⁵⁴⁵ BÜRGER, Peter. *Teoría...*, p. 96.

⁵⁴⁶ RANCIÈRE, Jacques. “La revolución estética y sus resultados”, en *New Left Review*, 14, 2002, p. 121.

⁵⁴⁷ *OR*, II, p. 143.

⁵⁴⁸ RANCIÈRE, Jacques. *Op. cit.*, p. 122.

forma, autonomía y heteronomía son inseparables en la estética cuestiana, y así un arte desinteresado que había quedado despojado de toda mancha vital recupera de modo definitivo su función social al encadenarse a la vida por ser la práctica privilegiada para su perfeccionamiento. Como diría más tarde Octavio Paz, “no es posible dissociar el poema de su pretensión de cambiar al hombre”⁵⁴⁹. Esta heteronomía no significa, por supuesto, una instrumentalización del arte para ponerlo al servicio de fines que le son ajenos, sino precisamente un arte librado de toda dependencia que se manifiesta como el puro rigor que es y que obliga a la acción humana “a que sea mejor, a engrandecerse”⁵⁵⁰. Como dice María Stoopan “la necesidad humana del arte para una vida superior; el arte como amor esforzado y cultivada exigencia será otro de los ejes de su estética”⁵⁵¹. Contrariamente a lo que cabría pensar, en Cuesta –como en Schiller– autonomía y heteronomía están vinculadas en relación de mutua reciprocidad, de forma que cuanto mayor sea la autonomía artística, cuando más depurado esté el arte de los lastres de la realidad mayor será su eficacia en su labor de engrandecimiento de la vida. Social, claro está, en Cuesta nada tiene que ver con socialista o socializante en su sentido netamente político: lo social alude a la comunidad universal, a la función supraindividual de toda actividad encaminada a vincularse con valores eternos universales desarraigándose de los criterios de valor particulares o históricos.

No deja de ser cierto que Cuesta nos da la posibilidad de interpretar hoy en día su teoría en provecho de un pensamiento progresista que entiende la heteronomía artística como la promesa de un mejoramiento de las condiciones de vida, que recupera el arte autónomo y el arte de vanguardia en su politicidad potencial como contestación a la separación burguesa de arte y vida, pero no es menos cierto que las posibilidades de avanzar en esta línea son rápidamente desbaratadas por él mismo habida cuenta del elitismo aristocrático desde el que observa estas relaciones. Huelga decir que por supuesto Cuesta no está pensando, y mucho menos abogando, por una fase de la historia del arte en la que la estetización general de la vida fuera el resultado de la muerte

⁵⁴⁹ PAZ, Octavio. *El arco...*, p. 118.

⁵⁵⁰ OR, II, p. 143.

⁵⁵¹ STOOPEN, María. “El arte como conocimiento en la estética cuestiana”, en OLEA FRANCO, Rafael y STANTON, Anthony. Op. cit., p. 247.

hegeliana del arte. Ni desde un punto de vista político y utópico: es decir, la muerte del arte como una explosión del arte por fuera de los formatos y medios de la institución tradicional y la consecuente supresión de la experiencia estética como hecho diferenciado y separado del resto de la experiencia humana, de manera que se cumpla la utopía de una vida rescatada e integrada; esta fue de hecho la ambiciosa misión político-estética que se autoimpuso buena parte de la vanguardia histórica de la que Cuesta fue coetáneo y de cuyo talante rupturista y subversivo tan lejos estaba su sensibilidad estética y en general la actitud de su grupo. Y tampoco está hablando Cuesta de la otra forma de muerte del arte identificada por Vattimo, que consiste en una estetización total de la vida a través de las formas tecnológicas de difusión y universalización de lo estético dentro una sociedad de cultura de masas en la que los medios de comunicación normalizan la presencia de productos estéticos en la vida cotidiana y estandarizan los consensos en torno de lo bello⁵⁵².

La actitud de Cuesta frente a estas corrientes que, por un parte, disuelven los patrones tradicionales del arte moderno abriéndolo a un sinfín de nuevas posibilidades y, por otra, difuminan y vulgarizan los estándares de belleza en la masificación *kitsch* de la cultura de masas, y que precisamente en su época están protagonizando las grandes rupturas estéticas y epistemológicas que marcan el fin de la modernidad y el paso a lo postmoderno, será de resistencia. Cuesta pretende proteger el sanctasanctórum de la experiencia artística del peligro de banalización que supone la irrupción de las masas en la vida política del país y la consiguiente construcción por parte del Estado de una estética nacionalista *ad hoc* que imponga prescripciones a la libre creación y con la que trata de granjearse el favor colectivo hacia el nuevo sistema de dominación posrevolucionario. Para Cuesta, en tono bastante adorniano⁵⁵³, la autonomía del arte respecto de la imposición de funcionalidad social o política del tipo que sea, la radical distancia que el arte toma respecto de la realidad exterior, es un signo de libertad individual no solo frente a las diversas coerciones ideológicas que emanan del discurso

⁵⁵² VATTIMO. Gianni. Op. cit., pp. 49-59.

⁵⁵³“la peculiaridad fundamental de la modernidad artística: la *autonomía del arte*. Para Adorno, era esta afuncionalidad radical de la obra de arte como una mónada la que le confería la capacidad de articular una resistencia contra el mundo contemporáneo del intercambio universal, en donde nada vale por sí mismo: la autonomía es el ‘signo de la libertad’ del arte”. MÁRKUS, György. “La Crítica a la Autonomía Estética de Benjamin”, en *Mundo siglo XXI*, 12, 2008, p. 7.

nacionalista, sino incluso respecto de las distorsiones que en la alta cultura puede introducir las exigencias provenientes de la cultura popular. Tenemos aquí una doble condición de autonomía en la estética de Cuesta. Por un lado, la que reivindica la libertad creativa del artista en el seno de un contexto social altamente politizado que exige cada vez más a los intelectuales y artistas tomar partido en favor de las causas políticas representadas por el gobierno y las mayorías, y que ha sido con justicia reiteradamente reivindicada por distintos comentaristas de la obra de Cuesta como demostrativa de la valentía, la libertad y la independencia intelectual de su obra frente a las presiones políticas. Pero por otro, no deja de ser cierto que existe en Cuesta un marcado aristocratismo estético con el que a veces es difícil simpatizar y que opone la literatura y el arte a un concepto amplio de cultura o, por mejor decir, restringe la noción de arte a la alta cultura, de forma que todo aquello que no supere la exigencia de ésta es inmediatamente desechado como no artístico o como mala cultura:

Óigase los predicar un arte para el pueblo, un arte para el proletariado, un arte para todos, un arte humano. ¿Qué significa este deseo sino el de una grandeza para todos, una grandeza para los pequeños, una grandeza propia para cada cual, una grandeza de cualquier tamaño? (...). El arte no es para los pobres, para los mediocres del arte que, teniendo conciencia de su defecto, reclaman un arte propio para ellos, un arte viril, un arte nacional, un arte reducido a cierto miserable objeto, un arte pobre⁵⁵⁴.

Si se entiende por cultura, como lo hace Jameson, “una identificación de la estética con este o aquel tipo de vida cotidiana (...) el espacio de mediación entre la sociedad o la vida cotidiana y el arte propiamente dicho”⁵⁵⁵, la estrategia de los defensores de la autonomía artística es, no únicamente parapetar la creación estética con objeto de defenderla de las estrategias concretas de los agentes políticos de acaparar toda la vida social, sino más aun, entender que “el arte como tal –el arte elevado, el gran arte o cualquier otra forma como quiera celebrárselo- debe diferenciarse de la cultura”. Este elitismo conservador que trata de segregar al arte de la cultura, entendida como cultura popular o cultura de masas, no puede ser obviado en la estética cuestiana, que trata de reescribir la tradición de la cultura moderna con objeto de legitimar una noción de arte

⁵⁵⁴OR, II, pp. 142-143.

⁵⁵⁵ JAMESON, Fredric. *Una modernidad...*, pp. 150-151.

que se limite en exclusiva a lo que él entiende como arte puro o autónomo, una definición restringida de lo artístico que trata de recuperar para sí un universalismo abstracto con origen en la cultura clásica europea supuestamente fundadora de la verdadera literatura mexicana. Pero esta literatura pura, dice de nuevo Jameson

es en realidad una nueva invención; no representa el inmenso archivo de materiales representacionales y culturales (a decir verdad, religiosos en su abrumadora mayoría) acumulados a través de las épocas de la historia humana: antes bien, se trata de hecho de ese fenómeno histórico bastante circunscripto llamado modernismo (junto con los fragmentos del pasado que este ha decidido reescribir a su imagen). Tenemos aquí varias identificaciones: la alta literatura y el arte elevado equivalen a la estética menos la cultura, el campo estético radicalmente expurgado y purificado de la cultura (que significa sobre todo cultura de masas)⁵⁵⁶.

La apertura de cauces de expresión, de manifestación o de experimentación de las diversas formas de la cultura popular, que trajo consigo la Revolución, y que hasta entonces no habían participado en los espacios e instituciones que el porfiriato reservaba a la alta cultura, supone desde luego un peligro de contaminación para una idea radical de arte autónomo. La autonomía artística de Cuesta no puede entenderse meramente como la legítima defensa de la libertad creativa frente a la coerción política. El rechazo virulento no es únicamente frente a las prescripciones de un nacionalismo dogmatizado que impusiera temas y formas, sino frente a cualquier forma de mediación entre la cultura y el arte, frente a cualquier proceso de incursión o contaminación del recinto del arte por parte del mundo de la vida. Quizá no se ha querido ver este gesto conservador que se oculta detrás de la ideología individualista y cosmopolita de Cuesta, que trata de deslegitimar toda forma de estética vinculada con las manifestaciones populares de la cultura, que trata de obliterar todo el campo de multiformes expresiones estéticas asociadas con la vida social de los pueblos adelgazando el concepto de arte hasta contener exclusivamente las formas artísticas relacionadas con la alta cultura.

“Conceptos de arte” fue la última participación de Jorge Cuesta en la polémica de 1932. Solo unas semanas después aparecería el primer número de su revista *Examen* y en octubre del mismo año comenzaría el proceso judicial que acabó con la corta vida de la revista y obligó a los Contemporáneos implicados en el proyecto a renunciar a sus cargos

⁵⁵⁶Ibídem, p. 152.

gubernamentales. La postura de Cuesta es radical e intransigente a lo largo de toda la polémica, y se irá desarrollando en forma de teoría estética en años posteriores en distintos artículos cruciales de su pensamiento; los nacionalistas, por su parte, si de la misma manera, por momentos, extreman sus argumentos excluyendo de la literatura nacional toda tentativa que evada plasmar un nacionalismo expreso, creemos que también, a lo largo de los numerosos textos que escribieron, a veces matizan o modulan sus posturas gracias a la mediación de Alfonso Reyes o Genaro Estrada, tratando de aproximarse a ese universalismo o cosmopolitismo con el que igualmente querían etiquetar su propuesta de una literatura nacional pero de prestigio internacional. Dice Augusto Isla que Cuesta “no se reconoce a sí mismo sino debatiendo con un enemigo ya real, ya imaginario, ya visto en su dimensión justa, ya magnificándolo para dar a su alegato relevancia y dignidad”⁵⁵⁷. No es tanto, por consiguiente, que lo nacionalistas cerraran filas dogmatizando incondicionalmente sobre la necesidad de hacer una arte propagandístico: ya hemos visto las refutaciones insistentes a esta acusación y su negativa a adscribir fórmulas o recetas prefabricadas. Se trata más bien que Cuesta luchaba denodadamente por establecer la autonomía artística para México e incursionar de este modo plenamente en la modernidad occidental. De ahí su necesidad de crearse un enemigo a la altura estigmatizando y exacerbando la postura de los contrincantes.

9. En torno a la pintura mexicana: Cuesta, crítico de arte

Ya hemos comentado que una identidad nacional necesita inexcusablemente de la forja de unos mitos que actúen como elementos de cohesión del sentir de la colectividad. Un modo peculiar y distintivo de sentir, primordial e inengendrado, que emparenta al hombre con la Tierra, con *su tierra*, y que sugiere en el artista de corazón puro y libre la búsqueda correcta, o directamente el vislumbre –como el muralismo diegoriverista- de las legítimas representaciones plásticas e icónicas, anteriores incluso a la palabra⁵⁵⁸.

⁵⁵⁷ ISLA, Augusto. *El león...*, p. 80.

⁵⁵⁸ Esta teoría ha sido expuesta en diversas ocasiones por ideólogos de la izquierda, en alusión al poder movilizador que tiene la síntesis de los signos frente a un desprecio por el mecanismo analítico de las palabras; es decir, al no corresponder su campo imaginario con los referentes de la realidad social burguesa, exige la movilización por el cambio. La percepción del símbolo enlaza directamente con los sentimientos,

Imágenes estereotipadas o estereotipos literarios mediante la re-formación del lenguaje⁵⁵⁹, que condensan y reflejan, a modo de las sombras de la cueva de Platón, las ideas genuinas de la verdad de la nación. Se trata de un ser y sentir nacionales que se programa, se construye, se pule y se nutre con el ardor sentimental que inspira y provoca ese retablo de iconografías fabricadas *ad hoc*. Este procedimiento de reiconización o resimbolización de la realidad necesitaba, inexcusablemente, dirigir la producción artística y literaria, la creadora de estereotipos, de ahí que la Revolución mexicana pusiera especial interés, como ya dijimos, en proveer de modelos revolucionarios adaptados a todas las manifestaciones artísticas e, igualmente, con mayor interés y eficacia fomentara el Muralismo, en tanto formato pictórico que dictaba en imágenes el mito del mestizaje y naturalizaba el mensaje revolucionario en el contexto cotidiano de los espacios públicos. Este es el meollo y explicación, en definitiva, de ese particular carácter *engaged* que el artista mexicano demostró en los años de las polémicas, pues el manejo de su oficio fue herramienta política de primer orden.

Puede resultar un tanto artificioso clasificar los ensayos de Cuesta en secciones temáticas con pretensión de estanqueidad, cuando precisamente el carácter ensayístico de sus escritos, que a veces pareciera sugerirnos la cualidad de un esbozo, de un boceto, les otorga una consistencia permeable y en continuo diálogo con el resto de textos, cruzados por alusiones y referencias a distintas disciplinas artísticas, y al pensamiento filosófico, o en definitiva, a cualesquiera otras de las muchas materias que el autor sometió a su implacable juicio crítico. Teniendo en consideración estas prevenciones, podemos hablar de catorce artículos o ensayos dedicados a la pintura en los que Cuesta ejerce normalmente una crítica de ocasión con objeto de exposiciones de pintores

eludiendo el acto intelectual reflexivo y generando hábitos de acción para una lucha permanente contra quienes impiden el afloramiento de esa realidad auténtica, inequívocamente reflejada en los signos suministrados y administrados por las instituciones. En palabras de Lacan: “El lenguaje no sabría alcanzar para producir tales resultados [la movilización de las masas obreras enardecidas]; hace falta apelar a conjuntos de imágenes capaces de evocar en bloque y por la pura intuición, antes de todo análisis reflexivo, la masa de sentimientos que corresponden a las diversas manifestaciones de la guerra librada por el socialismo contra la sociedad moderna”. Citado en ANDACHT, F. Op. cit. p. 16.

⁵⁵⁹ “Siempre es erróneo tratar las lenguas como las tratan ciertos ideólogos nacionalistas: como *emblemas* de la nacionalidad, como las banderas, las costumbres, las danzas folklóricas y demás. Lo más importante de la lengua es, con mucho, su capacidad para generar comunidades imaginadas, forjando en efecto *solidaridades particulares*. (...) La lengua impresa es lo que inventa el nacionalismo, no *una* lengua particular por sí misma” ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE, 1993, p. 189 – 190.

contemporáneos o del pasado. Si duda que el calibre de su crítica de arte no iguala en importancia y volumen a sus preocupaciones políticas o literarias. Sin embargo encontramos en estos textos algunas claves que nos ayudan a interpretar su pensamiento en base a unas continuidades teóricas que, de índole formalista o idealista, recorren todo su pensamiento y que otorgan una cierta coherencia a sus ideas estéticas.

De 1926 son sus primeras reflexiones sobre la pintura de Agustín Lazo, sin duda uno de sus pintores mexicanos más afín a los postulados de los Contemporáneos y cercano a su círculo, y sobre el que Cuesta escribió en varias ocasiones. Se trata de un texto recogido como “En la exposición de arte moderno”, que por primera vez en la recopilación de 2004 aparece en sus obras completas. En este texto, a modo de *promenade*, Cuesta va insertando sus reflexiones un tanto impresionistas sobre los cuadros de la exposición que visita, dando algunos trazos rápidos sobre sus cualidades sensoriales más inmediatas. Las descripciones de las obras de Lazo, con todo lo esquemáticas que puedan ser, adelantan ya la mesura, la templanza, como la cualidad más destacable de este pintor. Atributos de serenidad, naturalidad, equilibrio, justeza son las impresiones que recibe Cuesta de sus cuadros. La pintura es una consecuencia, no el objeto, y el artista emprende una reconstrucción de la realidad a través de su artificio, con lo cual Cuesta nos sugiere el abandono de la representación en favor de “líneas, colores, formas”⁵⁶⁰. Ya en este texto temprano emerge una de las ideas que será constante en el entendimiento del arte por parte del pensamiento cuestiano, y podemos, decir, de la estética de Contemporáneos. Un ejercicio de contención de la pasión por medio de la razón está ya insinuado en las pocas palabras: “espacios claros; economía inteligente, subordinan nuestro placer a severa lección”⁵⁶¹. Jorge Cuesta apuesta por la tendencia desrealizadora y abstraccionista de la pintura moderna: todo imperio de la anécdota sobre la obra de arte supone una traición al carácter esencialmente artificioso de lo artístico, pues “el arte es esencialmente el arte de mentir”⁵⁶². En “Agustín Lazo”, de 1927 se desarrollan las ideas expuestas poco antes: “la emoción corregida, el orden cultivado,

⁵⁶⁰OR, II, p. 74.

⁵⁶¹ Ídem.

⁵⁶²OR, II, p. 518.

la cuidadosa limpieza”⁵⁶³, son cualidades de la “pintura de cámara” que es la obra de Lazo para Cuesta. Sugerencias plásticas, alusiones geométricas, artificios de los colores que apuntan hacia la medida de las formas, el equilibrio de las partes, “la más medida compostura”⁵⁶⁴. Tres conceptos clave aparecen en las reflexiones de Cuesta sobre la pintura de Agustín Lazo: la sensualidad, la superficialidad y la exigencia. “La sensualidad es la cualidad característica de la pintura moderna” dice expresamente. ¿Qué hemos de entender por sensualidad? Concepto huidizo, sólo sugerido, nunca explicitado, Cuesta parece querer aludir a los atributos meramente sensoriales de la pintura, sus cualidades plásticas y formales primarias, los juegos y equilibrios entre contornos y manchas, la tensión de los cuerpos, las variaciones de luz, todo el arsenal de recursos formales que la liberación del imperativo del contenido realista de la pintura parece haber abierto para el pintor moderno. Lo sensorial aquí gana la partida a toda insinuación de contenido, bien sea emocional o cerebral; se trata de figuras, colores que “no dejan pasar de la mirada al espíritu”⁵⁶⁵, pero lo sensorial no dejado al libre juego de las pasiones, sino vigilado por el control de la exigencia; un término medio ambiguo, difícil y estricto en el que Cuesta sitúa al espectador, que no se deja distraer por el reclamo de realidades o sobrerrealidades ni tampoco se deja invitar a la seducción de un misterio. Los ojos “no indagan más allá de la superficie acariciable”⁵⁶⁶, “ningún misterio se trasluce a través de su apariencia; no tiene una fuente invisible y subterránea lo que muestran; ningún temblor se agita debajo de su tranquilidad”⁵⁶⁷.

Para un catálogo de acuarelas de la pintora María Izquierdo, probablemente también en 1932, Cuesta escribe una introducción, donde parece afinar algo este elusivo concepto. Aquí utiliza la expresión ‘pintura pura’, en clara analogía con la idea valeryana, para referir el estilo de la artista como eminentemente empírico. Esta pintura “no nos da objeto para la razón, ni para el sentimiento, sino para los sentidos (...) la

⁵⁶³Ibídem, p. 79.

⁵⁶⁴Ibídem, p. 80.

⁵⁶⁵OR, II, p. 81.

⁵⁶⁶Ídem.

⁵⁶⁷OR, II, p. 145.

pintura pura es algo puramente sensual y no cerebral, abstracto, es algo puramente material, empírico o físico⁵⁶⁸. La pintura pura desconfía de los sentidos y de la razón, no los considera veraces y en cuanto a cualquier contenido intelectual su actitud es la del escepticismo.

En el ya comentado artículo de 1932, leído en la apertura de una exposición de dibujos de Lazo, y titulado precisamente “La pintura superficial”, el argumento va más allá. La superficialidad de la tela es el límite de la contemplación. No existen realidades referenciales alternativas a la propia plasticidad del hecho pictórico. Cuesta se muestra implacable y austero a la hora de autorizar cualquier forma de significación o trascendencia a la tela que vaya más allá de sí misma. La pintura de Lazo, y toda la pintura moderna, para Cuesta, se ha liberado de la representación de una realidad exterior a ella misma, para acceder al lenguaje de la imagen, a “un vocabulario propio de las formas y los colores”⁵⁶⁹, como nos dice Panabière. Las formas de representar la realidad, todas, las tradicionales (naturalista) y las modernas (surrealista) muestran la discontinuidad, el desorden, el quiebre, la profundidad de la naturaleza, la falta de sentido; sin embargo la pintura superficial es una exigencia de inteligencia, una reconstitución del caos originario en un artificio que “imagina una continuidad ideal al tumulto en que se divide nuestra conciencia de las cosas”⁵⁷⁰. Podemos encontrar aquí ideas que se adelantan unos años a similares reflexiones del célebre crítico de arte Clement Greenberg. Para Greenberg, en su famoso ensayo “La crisis de la pintura de caballete”, de 1948, existe una tendencia definida en la pintura moderna hacia la planeidad y uniformidad del cuadro, de forma que se borran las discontinuidades entre las figuras eliminando la profundidad de la superficie y otorgando progresivamente una jerarquía homogénea a todos los espacios de la tela. El autor veía en los últimos cuadros de Monet y Pissarro que los colores

habían de extenderse uniformemente por todo el cuadro, de manera que cada parte de la tela fuera tratada con el mismo énfasis en la pincelada. El resultado era un rectángulo completamente

⁵⁶⁸ *Ibidem*, p. 172.

⁵⁶⁹ PANABIÈRE, Louis. *Op.*, cit. p. 235.

⁵⁷⁰ *OR*, II, p. 147.

cubierto por una pintura de textura muy densa, que amortiguaba los contrastes y tendía –sólo tendía– a reducir el cuadro a una superficie relativamente indiferenciada⁵⁷¹.

En este progreso Greenberg cree ver una amenaza a la pintura de caballete, puesto que la dispersión aparentemente indistinta de colores y formas por la superficie tiende a eliminar contrastes y transiciones y deslegitima la función del marco como caja escénica independizada del resto de la pared para la organización dramática en su interior de los elementos del lienzo. “Parecen como abiertos algunos de sus cuadros”⁵⁷² nos dice Cuesta de Lazo, y mientras que la pintura realista consiste en “suponer contornos y superficies reales”⁵⁷³, la otra “no se violenta en inquietudes que sabe dejar profundas y escondidas”⁵⁷⁴ y “su movimiento no revela más que la flexibilidad de las articulaciones ligeras”⁵⁷⁵:

La alteración de las masas, la tensión de los cuerpos, la deformación de los contornos, las agitadas variaciones de luz y del color configuran un lenguaje que expresa la vida interior de las cosas en una como metáfora plástica. La de Lazo es una pintura sin imágenes: sus masas inalterables, las figuras quietas, los contornos indeformables, el color unido no deja pasar de la mirada al espíritu, y aquella se detiene en las superficies amplias y no recoge de ellas más significación posterior que la que ha dejado en su espacio visible una huella cuya permanencia la hace nuevo signo expresivo sólo de sí mismo⁵⁷⁶.

Podemos pensar por tanto, que Cuesta entiende, con Greenberg, que la historia de la pintura moderna es la de “una entrega gradual a la resistencia de su medio; una resistencia que consiste sobre todo en la negación, por parte del plano del cuadro, de los esfuerzos por ‘agujerearlo’ en busca de un espacio realista de la perspectiva”⁵⁷⁷. La superficialidad o la planeidad se imponen al pintor moderno por encima de los reclamos

⁵⁷¹ GREENBERG, Clement. *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Siruela, 2006, p. 46.

⁵⁷² *OR*, II, p. 81.

⁵⁷³ *Ibíd.*, p. 147.

⁵⁷⁴ *Ibíd.*, p. 79.

⁵⁷⁵ *Ibíd.*, p. 80.

⁵⁷⁶ *Ibíd.*, p. 81.

⁵⁷⁷ JAMESON, Fredric. *Una modernidad...*, p. 145.

de realismo social comprometido que contamina el lienzo con una sobrecarga de realidad exterior, o incluso la pretensión de alcanzar una realidad sobre un plano elevado de autenticidad que persiguen los surrealistas. Para Cuesta la verdad del cuadro es un ejercicio de razón sobre la inmediatez de los datos de la realidad, una forma de otorgar sentido, una aspiración de orden y armonía entre la maraña de percepciones y sensaciones, y si bien sensualidad es la palabra utilizada, no remite aquí al goce desordenado de los sentidos, sino a alguna forma de control racional sobre nuestras capacidades de percepción, un equilibrio justo, una forma de justeza balanceada por la exigencia que el cuadro solicita del espectador. La exigencia pues articula el punto de encuentro entre el hombre y el mundo, es el trabajo que artista y espectador se dan a sí mismos para entran en contacto con la “promesa de otro gozo mejor”⁵⁷⁸.

La pregunta que nos asalta ahora es ¿se agota el cuadro, para Cuesta, en la mera autorreferencialidad de la superficie, en la mera materilidad de la pura pintura? O bien, siguiendo a Jameson, “la autonomía del arte significa una espiritualización o sublimación absoluta más allá de lo figurativo”⁵⁷⁹. ¿Late en Cuesta esa tensión de lo Absoluto que es característica del arte moderno como religión laica o bien estamos a un paso de caer en ese relativismo lúdico propio de la mentalidad posmoderna? De nuevo Greenberg tiene respuesta para esta diatriba:

Al retirarse completamente de lo público, el poeta o artista de vanguardia buscaba mantener el alto nivel de su arte tanto depurándolo como elevándolo al plano de la expresión de un absoluto en el que todos los relativismos y contradicciones serían o bien resueltos o bien considerados sin sentido. Aparecen el ‘arte por el arte’ y la ‘poesía pura’, y tema y contenido se convierten en algo de lo que hay que huir como de la peste”⁵⁸⁰.

Resulta obvio que si es plausible plantearse cierto grado de relativismo epistemológico en la desafiante actitud crítica de Cuesta, en lo que se refiere a su ideario estético ese cierto elitismo que pretende salvaguardar al arte de la convención democratizadora y de la vulgarización mercantilista hermana a los dos críticos del lado de

⁵⁷⁸ OR, II, p. 148.

⁵⁷⁹ JAMESON, Fredric. Op. cit, p. 148.

⁵⁸⁰ GREENBERG, Clement. Op. cit. p. 25.

lo sublime. Ciñéndonos a estos ensayos sobre Agustín Lazo, pareciera que el propio Cuesta juega a hacerse esta misma pregunta que deja sin respuesta, no más sugiere, alude con esa “promesa de otro gozo mejor” o con la frase de Stendhal con la que remata “La pintura superficial”: “la belleza es una promesa de dicha”⁵⁸¹.

Sensualidad, escepticismo, exigencia son atributos claves en la interpretación de Cuesta de la pintura moderna, la pintura deshumanizada o pura, una pintura alejada de los reclamos de la realidad, vuelta sobre sí misma, atenta a los solos contenidos pictóricos de la superficie del lienzo, que exige inteligencia y atención por parte del espectador; una pintura que lejos de renegar de la mexicanidad, precisamente, según Cuesta, “con la diversidad que establece, permite dilatar los límites en donde el arte nacional parecía reducirse”⁵⁸².

Precisamente esos límites en los que estaba recluso el arte nacional eran el muralismo, la escuela oficial de pintura mexicana patrocinada desde los años veinte por el gobierno revolucionario. Entre el heterogéneo grupo de artistas e intelectuales que se dieron a la labor de la reconstrucción nacional después de la fase armada de la Revolución, seguramente fueron los muralistas los que jugaron el más importante papel a la hora de definirse la nación a ellos mismos y por supuesto definirla al resto del mundo:

Ellos aportaron el vocabulario visual y las narrativas de la nación en monumentales imágenes accesibles al público que codificaban la historia, experiencias, tradiciones y cultura de los campesinos, trabajadores, indios y artesanos que vinieron a ser definidos como el *pueblo* mexicano⁵⁸³.

El muralismo nació asociado al renacimiento cultural mexicano y más concretamente al proyecto general de educación popular y difusión artística más ambicioso que tuvo México durante el siglo XX, dirigido por el Ministro Vasconcelos. El

⁵⁸¹OR, II, p. 148.

⁵⁸²OR, II, p. 80.

⁵⁸³ ROCHFORD, Desmond. “The Sickle, the Serpent, and the Soil:History, Revolution, Nationhood, and Modernity in the Murals of Diego Rivera, José Clemente Orozco, and David Alfaro Siqueiros” en VAUGHAN, Mary Kay y LEWIS, Stephen E. (ed.). *The Eagle and the Virgin*, Durham, Duke University Press, 2006, p. 43.

muralismo, como arte público patrocinado por el Estado buscó la legitimación de la nacionalidad mexicana en base a una serie de estereotipos que fueron estandarizándose a medida que el movimiento se oficializaba y sus autores, principalmente quien fungió como cabecilla del movimiento, Diego Rivera, adaptaba el contenido de sus murales a la retórica del Estado.

La convulsa historia de los murales comisionados por Vasconcelos en 1922 para decorar las paredes de la Escuela Nacional de Preparatoria⁵⁸⁴, que sufrieron actos vandálicos y provocaron un conflicto político con repercusiones a nivel internacional, da cuenta de que el movimiento no nació oficializado ni todo él lo fue posteriormente. Existe un aliento de criticismo, tanto estético como ideológico, que surgió con él y no se extinguió cuando, de la mano del citado Rivera, en su versión más oficialista, se convirtió en un instrumento propagandístico al servicio del nacionalismo revolucionario. Dice Alicia Azuela:

El constante reacomodo de Diego Rivera a los tiempos políticos ejemplificó el tipo de muralismo oficialista, bajo el que desafortunadamente se han encajonado todas las obras y todos los artistas que hicieron pintura mural; el resto, que se debió a su tiempo, fue hecho desde la élites y por afinidad contribuyó a consolidar el Estado nacional revolucionario, pero sin que sus seguidores claudicaran ante las exigencias y lineamientos dados desde el poder. Quienes defendieron contra viento y marea sus principios y su libertad de expresión, afrontaron los riesgos de la suspensión de sus contratos; la falta de pago; la crítica de sus propios colegas y el vacío y el aislamiento de la vida artística y cultural⁵⁸⁵.

Si bien en la obra de Cuesta no se encuentran referencias explícitas al muralismo como movimiento pictórico no deja de ser cierto que la especial atención que prestó a uno de los llamados ‘tres grandes’, José Clemente Orozco, al que dedicó cuatro textos críticos, bien puede situarse en la línea revisionista, por decirlo de algún modo, de esta corriente; es decir, una valoración atenta y comprometida de la obra de este pintor puede reconocerse como un aporte original y problemático para la valoración desde una

⁵⁸⁴ AZUELA DE LA CUEVA, Alicia. *Arte y poder*, El Colegio de Michoacán/FCE, Zamora/México, 2013, pp. 60-69.

⁵⁸⁵ *Ibidem*, p. 73.

perspectiva diversa del muralismo, que encuentra sin duda en Orozco a uno de sus más libres y originales practicantes.

Para leer estas ideas sobre Orozco es necesario tener presente la forma en la que Cuesta entendía conceptos tan centrales en su pensamiento como son tradición y originalidad o clasicismo y romanticismo. La originalidad que Cuesta encuentra en Orozco se debe al carácter clásico de su modernidad, contraponiéndolo a Picasso⁵⁸⁶, como ejemplo paradigmático del pintor moderno fiel a su tiempo, es decir, a las exigencias de novedad y progreso propios de un concepto convencional de modernismo. En la obra de Orozco ve un correlato del clasicismo, en tanto clásico es lo que responde a valores universales frente a las reclamaciones inmediatas del tiempo contemporáneo y la moda. Haciendo una inversión de los términos al uso muy propia de su lógica discursiva, Cuesta sitúa el radicalismo y la revolución en los valores eternos y clásicos, mientras que adjudica al romanticismo la sumisión de la libertad del arte a las condiciones históricas de su momento, la rendición del arte a la vida. Trascendiendo pues de las definiciones epocales de estos conceptos, para Cuesta romanticismo y clasicismo son dos opciones contrapuestas en la manera de entender el arte que pueden darse en cualquier período histórico. “Se ha identificado, en verdad, nos dice, lo romántico y lo revolucionario; lo revolucionario y lo moderno, con lo cual se crean extraños compromisos (...). ¿Puede ser clásico un moderno? Existe, desde luego, una gran confusión en lo que a estos puntos se refiere”⁵⁸⁷. Las reflexiones de Cuesta sobre Orozco nos pueden servir de excelente excusa para tratar brevemente la problemática, y por esto mismo compleja y sutil, posición de Cuesta frente a la modernidad. En el artículo de 1934 “La pintura de José Clemente Orozco” podemos leer que “la originalidad de Orozco no corresponde al concepto moderno de la originalidad, fundado en una idea de progreso, según la cual cada tiempo acompaña una fatal expresión de su espíritu histórico, que corresponde a su desenvolvimiento gradual y sucesivo”⁵⁸⁸. En el texto sin fecha y titulado “José Clemente Orozco: ¿clásico o romántico?” expresa ideas muy similares: “si digo que Orozco es un pintor revolucionario, es al romanticismo a lo que menos lo pretendo acercar. Es en

⁵⁸⁶OR, II, p. 229.

⁵⁸⁷OR, II, p. 229.

⁵⁸⁸ Ídem.

espíritus clásicos donde miro el ejemplo de su rebeldía. Y por eso digo que no puede considerarse como un artista moderno”⁵⁸⁹.

Cuesta, creemos, expresa y experimenta la condición problemática de la modernidad, pues no deja de percibir a esta como un proceso complejo y multivalente, ambiguo y dialéctico, atravesado tanto por los avances y el progreso frutos de la modernización tecnológica, el desarrollo y la urbanización de la vida, como por una corriente de antimodernidad que igualmente configura tan legítima como paradójicamente al modernismo estético⁵⁹⁰. Podemos permitirnos decir, con Perry Anderson, que Cuesta es sensible a “la variedad proteica de relaciones con la modernidad capitalista” que presenta “el amplio grupo de movimientos habitualmente reunidos bajo la rúbrica común de modernismo”⁵⁹¹. Aun a riesgo de cometer una “drástica polarización del pensamiento moderno”⁵⁹², un inevitable reduccionismo de todo este arsenal de opciones estéticas que cabe en el modernismo, podemos hablar, por acotar, de dos formas, o mejor, dos actitudes principales: un modernismo eufórico, celebrativo, complacido y hasta embriagado por las nuevas posibilidades abiertas tras el derrumbe de la sociedad preindustrial, por las aperturas y experiencias que ofrecen la vida urbana y tecnologizada, por las aperturas a la expansión del yo individual que prometen el declive de la inmovilidad sociológica y de las certezas teológicas de la sociedad tradicional. Un modernismo propositivo, activo, confiado y pretencioso, también descentrado y angustiado a veces, pero siempre entregado a la excitación sensorial y a la exploración de nuevas posibilidades sensitivas cuyo ejemplos paradigmáticos serían las vanguardias rupturistas, el futurismo de Marinetti o el “Make it new” de Pound. De otro lado, un modernismo reactivo, como lo llama Tony Pinkney, que sin dejar de distinguirse como moderno por su propia distancia y modos de desafío a formas artísticas precedentes, institucionalizadas y arraigadas en la costumbre, adopta una posición conservadora respecto de ciertos valores de la gran tradición que siente amenazados por “la nueva

⁵⁸⁹OR, II, p. 558.

⁵⁹⁰ “La antimodernidad es también una característica posible del modernismo”. JAMESON, Fredric. Op. cit., p. 125.

⁵⁹¹ ANDERSON, Perry. *Modernidad y...*p. 113.

⁵⁹² *Ibidem*, p. 109.

civilización (industrial, democrática, de masas) y no liberados por ella (...) amenazados por las grises presiones uniformadoras de su ambiente contemporáneo”⁵⁹³. En este caso modernismo y modernidad pueden entenderse como enemigos, si bien uno sea la consecuencia de la otra.

Sirviéndonos de estas definiciones como categorías teóricas creemos ver cómo Cuesta es de hecho sensible a este carácter paradójal del arte moderno, pues si bien, como ya comprobamos, es un adelantado teorizador de la crisis de la representación en la pintura, no por ello deja de exigir para el arte unos valores de clasicismo que alejan su crítica de las más simplistas posturas de una modernidad dogmática y autocomplaciente con cualquier hallazgo de última hora. En la pintura de Orozco Cuesta encuentra esos valores universales que identifica con el clasicismo. Pero, y esto es lo interesante, en vez de entrever en lo clásico valores totalizadores que a modo de un T. S. Eliot o de toda la tradición antimoderna desde Bonald, de Maistre o Donoso Cortés, hubiera que rescatar para reconstituir el sentido perdido de la sociedad moderna occidental, Cuesta localiza en el clasicismo precisamente el radicalismo y la rebeldía propios del carácter revolucionario. El clasicismo huye de pagar tributo a cualquier tiempo histórico y se rebela frente a cualquier imposición de la realidad exterior. Orozco es original, si bien no moderno en ese sentido convencional descartado por Cuesta, es decir aliado del progreso y la novedad, sujeto a las corrientes artísticas imperantes, sino que muy contrariamente manifiesta “infidelidad a los sentimientos históricos inmediatos”⁵⁹⁴. Los conceptos de radicalismo, revolución y clasicismo que maneja Cuesta a lo largo de estos textos sobre Orozco y otros, representan, creemos, un difícil equilibrio entre esas variadas tendencias de la sensibilidad modernista, pues ensaya una síntesis teórica no sistemática entre el inconformismo y la rebeldía propias de la modernidad activa, revolucionaria sin, por otro lado, renunciar a los valores universales, no históricos, de la gran tradición clásica occidental, aristocratizantes y elitistas, que pudieron vincularse a las tendencias antimodernas de la modernidad.

⁵⁹³ PINKNEY, Tomy. Op. Cit., p. 20.

⁵⁹⁴ OR, II, p. 229.

La cercanía de ideas entre el pensamiento estético de Orozco y de Cuesta es evidente si atendemos a las siguientes palabras del pintor:

Toda estética, cualquiera que ella sea, es un movimiento progresista y no retrógrado (...). La verdadera obra de arte (...) no tiene que hacer absolutamente nada con la moralidad ni con la inmoralidad, ni con el bien ni con el mal, ni con la sabiduría ni con la ignorancia, ni con el vicio ni con la virtud (...). No debe connotar teoría alguna ni anécdota, relato o historia de ninguna especie. No debe contener opiniones acerca de asuntos religiosos, políticos o sociales: nada absolutamente fuera del hecho plástico como caso particular, concreto y rigurosamente preciso. No debe provocar en el espectador la piedad, o la admiración para las cosas, animales o personas del tema. La única emoción que debe generar y transmitir debe ser la que se derive del fenómeno puramente plástico, geométrico, fríamente geométrico, organizado por una técnica científica. Todo aquello que no es pura y exclusivamente el lenguaje plástico, geométrico, sometido a leyes ineludibles de la mecánica, expresable por una ecuación, es un subterfugio para ocultar la impotencia, es literatura, política, filosofía, todo lo que quiera, pero no pintura, y cuando un arte pierde su pureza y se desnaturaliza, degenera, se hace abominable y al fin desaparece⁵⁹⁵.

Cuesta se mantiene firme siempre en su idea del arte puro, o la pintura pura, como la disciplina que se rige por leyes propias y que no se somete a ningún tipo de atadura, que reacciona “contra la vida que le ahoga”⁵⁹⁶; pero, no a pesar de esto, sino precisamente por esta cualidad rebelde, que no transige con ninguna forma de sumisión, el ejercicio de la estética ya implica su propia forma de revolución: es inconformismo inherente. El arte, si es verdaderamente arte, es revolucionario pues se rebela contra cualquier tipo de dependencia ajena a su propio rigor, a su propia exigencia de excelencia. Pues, además, y hasta este punto extrema Cuesta su propia concepción revolucionaria del arte, la reclusión del arte en lo *artístico*, la sujeción del arte a los requerimientos del virtuosismo, del preciosismo, de, digámoslo así, una pasión en extremo artística o un exceso de artepurismo intrartístico, un exceso de artísticidad, acaba de nuevo siendo un romanticismo sumiso a una exigencia ajena a la *razón* del arte y se convierte en “otra tiranía de la vida”⁵⁹⁷. Arte aplanado en sí mismo, vuelto hacia su más esencial realidad, librado de toda dependencia e impureza, expurgado de cualquier forma de contaminación

⁵⁹⁵ Citado en JAIMES, Héctor. *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*, México, Plaza y Valdés, 2012, p. 70.

⁵⁹⁶ *OR*, II, p. 557.

⁵⁹⁷ *Ibíd*em p. 558.

ideológica, moral, política, entendiendo como tal incluso el mismo énfasis en lo artístico: “no puede señalarse aquí una idealización de lo artístico, ningún misticismo del arte; el arte está en su más estricta y fría realidad, en la sobria y lúcida expresión de su poder”⁵⁹⁸.

Siguiendo a Héctor Jaimes⁵⁹⁹, que encuentra una contradicción entre la propuesta teórica de Orozco y sus murales, quizá podamos ver aquí también una distorsión teórica por parte de Cuesta de la obra del pintor. El comentario de Cuesta libra de todo compromiso ideológico, moral o simplemente argumentativo a las pinturas de Orozco, artista que, por otro lado, mostró en sus composiciones preocupación sobre problemas políticos y una gran sensibilidad social en escenas de un desgarrador patetismo humano. A lo largo de los cuatro textos que Cuesta dedica al muralista no encontramos ninguna observación que nos ayude conectar las suposiciones teóricas de Cuesta con aspectos particulares de la obra comentada; se limita a exponer una teorización general sobre las virtudes que encuentra en la misma en base a construir antagonismos entre conceptos como clasicismo y romanticismo, original y moderno. Si bien, como dijimos, creemos que las disquisiciones de Cuesta pudieran aprovecharse para generar una perspectiva enriquecida sobre esta forma pictórica, no deja de ser cierto que el muralismo, como tal, en sus peculiaridades distintivas, pasa como una sombra por los comentarios cuestianos. Esta borradura implícita en estos cuatro textos tiene, creemos, la pretensión estratégica de aproximar a su propia doctrina estética universalista la obra de este artista, complejo, contradictorio y genial, -“Cuesta gana a Orozco para su clasicismo”⁶⁰⁰, dice Domínguez Michael- sin el menoscabo que supondría congraciarse con la manifestación artística más típicamente mexicanista, oficialmente mexicanista, y de promover bajo el paraguas de su ideario a la figura de un artista con quien muy posiblemente compartía inclinaciones estéticas y amistad⁶⁰¹.

⁵⁹⁸ *Ibidem* p. 559.

⁵⁹⁹ JAIMES, Héctor. *Op. cit.*, p. 71.

⁶⁰⁰ DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. *Tiros...*, p. 330.

⁶⁰¹ La cercanía e incluso la complicidad entre ambos artistas puede verse en la idea compartida acerca del criticismo como característica peculiar del grupo al que cada uno perteneció. Parece que Orozco tomara prestada la nota distintiva que ya Cuesta en 1932 había utilizado para señalar a los Contemporáneos: “Lo que diferencia al grupo de pintores murales de cualquier otro grupo semejante, es su capacidad crítica. Por la preparación que la mayor parte de ellos tenía, estaban en la posibilidad de ver con bastante claridad

El desplazamiento del muralismo, en tanto medio expresivo asociado a la retórica nacionalista del gobierno revolucionario, es más evidente aun en el único comentario que Cuesta dedicó a la obra de Diego Rivera. En este texto Cuesta desfuncionaliza al mural como arte público con contenido político al considerarlo en el contexto de un museo, compartiendo así convenciones con el resto de pinturas expuestas y anulándose la carga de la valencia ideológica. Se trata del mural *El hombre controlador del universo* pintado en 1934 por Rivera para el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México. Como se sabe, este mural ya había sido previamente realizado para el Rockefeller Art Center el año anterior en Nueva York, pero el escándalo que suscitó el haber introducido un retrato de Lenin provocó que la familia propietaria lo destruyera. El fresco colgado en una de salas de pintura del Palacio pierde “el escandaloso aspecto revolucionario que se le vio en Nueva York. Al lado de la pintura religiosa mexicana de otras épocas su asunto es relativamente revolucionario”⁶⁰². Cuesta aprovecha inteligentemente la circunstancia que le ofrece este hecho para deslegitimar el usufructo institucional de una obra de arte. Se trataba de un hecho verdaderamente significativo en la vida cultural del país pues con los murales de Rivera y Orozco se inauguraba, en septiembre de 1924, además del propio Palacio, el Museo de Artes Plásticas del Palacio de Bellas Artes, el primer museo de arte de México. Edificio simbólico de la restauración y consolidación del poder político después de la debacle revolucionaria, Cuesta deconstruye la retórica ideológica del arte al servicio de la revolución con los propios argumentos del poder. La colocación de un fresco de tan denotativo significado ideológico, en el centro de un acontecimiento de legitimación del poder revolucionario, es leída por Cuesta en signo contrario y las piedras caen sobre el propio tejado. El sarcasmo de Cuesta es más hiriente que nunca.

Por fortuna el lugar donde ahora aparece el fresco de Rivera, escribe Cuesta, no permite que el espectador se equivoque a este respecto; pues este lugar es una galería de pintura y no un archivo de convicciones políticas y morales. Aquí, como por encanto, se

el problema del momento y de saber cuál era el camino que había que seguir”. OROZCO, José Clemente. *Autobiografía*, México, Planeta/Joaquín Moritz, 2002, p. 61.

⁶⁰²OR, II, p. 548.

vuelve superflua y extemporánea la literatura de la obra, y ya no se escucha al fresco, sino se le mira⁶⁰³.

10. Música inmoral

Cuesta se interesó por todo, y ya hemos comentado y citado más de una vez la voracidad y la avidez de su inteligencia y de su irrefrenable instinto crítico. También, no podía ser menos, habló de música. El arte sonoro fue igualmente herramienta propagandística de importancia clave en el nacionalismo revolucionario de los gobiernos de Calles y Cárdenas, si bien, como suele suceder, infravalorada y poco atendida por los estudiosos de la materia estética y política. En México, la evolución reciente de la música que se considera como mexicana o nacionalista, la que reconocemos como tal –o más fácilmente como latinoamericana- cuando escuchamos algunos compases de danzones, contradanzas, huapangos o jarabes insertos en los ritmos y melodías de una orquesta sinfónica, un cuarteto de cuerdas, una pieza para piano o cualquier otra formación que asociemos a la música clásica o culta, se desarrolla en torno a tres nombres claves: simplificando mucho, la insinuación romántica de un nacionalismo a la europea, con Manuel Ponce; la institucionalización del nacionalismo musical mexicano con Carlos Chávez; y finalmente la reformulación vanguardista y personal de la música mexicana contemporánea con el genio indiscutible de Silvestre Revueltas. Cuesta, como es lógico, comentó y atacó a Chávez, el prototipo del compositor nacionalista al servicio del Estado, en su artículo “La música proletaria”, de octubre de 1934. Creemos que su texto más interesante sobre la materia sea “La música inmoral”, de septiembre de 1932. Su último comentario sobre música fue “La lección de Ansermet”, de septiembre de 1937.

Antes de nada es necesario aclarar que Jorge Cuesta no es crítico musical. Si con la literatura domina hábilmente las armas de su particular retórica, hace uso de un bagaje cultural y un conocimiento de la materia inopinables y expone sus teorías con la solvencia metódica de un experto, se esté o no de acuerdo con sus tesis, cuando trata de música, nos parece que esta le sirviera como vehículo para exponer nuevamente sus

⁶⁰³ *Ibidem* p. 551.

teorías antinacionalistas y universalistas, en vez de detenerse a intentar una crítica desde dentro de la disciplina. La actitud de Cuesta ante la música es coherente respecto de su actitud hacia otras expresiones artísticas o funciones del intelecto; el despojamiento, el desnudamiento de todo elemento accesorio o contenido impuro ajeno o extraño a la propia materialidad del lenguaje específico es la premisa que dicta a Cuesta una acerba subestimación del nacionalismo musical mexicano. Cuesta logra llevar al extremo su inquebrantable convicción sobre la independencia del arte respecto de la inmediatez, hasta el punto que de tan forzado, el argumento formalista, como guante, pareciera darse la vuelta y acaba refutándose asimismo en un movimiento de paradoja ideológica. Según nos dice, la música ha sufrido incluso más que otras disciplinas artísticas la usurpación por parte de la tendencia nacionalista dado el importante archivo tradicional nacional de obras artísticas populares, que han facilitado que la música se haya dedicado a satisfacer los sentimientos populares en detrimento de sentimientos dignos, “los sentimientos difíciles y verdaderos”⁶⁰⁴. Cuesta llama moralidad a cualquier forma de contenido en el arte, y llama romántico a ese principio por el cual “lo estético deja su lugar a lo moral”:

Es una moralidad la dignificación de lo popular y el enaltecimiento de lo mexicano, como es una moralidad el enaltecimiento de lo europeo, de lo civilizado, de nuestra ociosa música académica. Es una moralidad el enaltecimiento de cualquier contenido del arte bien sea su naturaleza exótica, bien sea familiar, bien sea tradicional o bien sea revolucionaria⁶⁰⁵.

Lo mismo que los contenidos nacionalistas en la música, es decir, el recurrir a melodías y ritmos del folklor musical, bien fuera de la música prehispánica como de la música tradicional mestiza⁶⁰⁶, para Cuesta es igualmente rechazable, o incluso más, el adherir mensajes ideológicos o políticos a la obra musical. Aquí toda la crudeza y ensañamiento de su crítica se dirigen contra el personaje que representaba públicamente a nivel tanto nacional como internacional la música nacionalista mexicana, Carlos Chávez.

⁶⁰⁴OR, II, p. 152.

⁶⁰⁵ Ídem.

⁶⁰⁶ Otro universalista, el compositor checo Ernest Krenek, ve con mayor sensatez la utilización de la música popular como punto de partida para la música culta: “Los temas de música popular no son sino material como lo son otros temas, que Beethoven mismo hubiera podido inventar. No importa qué material se usa; lo esencial es lo que se hace con él. No importa de donde venga la sustancia, la trascendencia del producto terminado se basa en la capacidad del artista de darle una forma universalmente vigente”. KRENEK, Ernest. Op. cit., p. 63.

Para Cuesta “la doctrina de Chávez se funda en que la música y el arte deben estar, y necesariamente están, al servicio de una tesis”⁶⁰⁷. Cuesta, nos parece, no hace sino retomar y extender hacia la música presupuestos del formalismo que ya contaban con bastante vigencia; a él parecen llegarle directamente de Valéry y Poe, continuamente reivindicados, aunque en la estética musical funcionaban desde hacía bastante tiempo a partir sobre todo de la referencial obra de Eduard Hanslick *De lo bello en la música*⁶⁰⁸, de la segunda mitad del XIX.

Es éste su argumento recurrente, no nos sorprende. Pero he ahí que poco más abajo tacha igualmente de inmoral la petición, la solicitud, la exigencia de rigor artístico, de musicalidad exclusiva, de “énfasis” puramente artístico en esta disciplina:

No ha cumplido menos con este propósito moral la nueva música artística, cuyo énfasis, cuya moralidad consiste en recomendar el papel artístico del arte musical de la música, como si el arte y la música pudieran serles ajenos alguna vez. El énfasis del arte ha sido la más dudosa justificación de la música avanzada; pues no es un principio menos romántico y moralista que el que se funda en cualquier otra moralidad, en cualquier otro énfasis. Es por esto que no se contradice una música mexicanista y avanzada al mismo tiempo, simultáneamente nacional y pura⁶⁰⁹.

Cuesta reconoce, como no podía ser menos, el progresismo de la música nacionalista, es decir, la atención que los músicos de la escuela nacional mexicana prestaban a las innovaciones estéticas y técnicas que se daban en las partituras de los principales compositores y en centros musicales a nivel mundial y que adaptaban y aplicaban a sus propias fórmulas, tratando de crear una música que desenterrara el acervo musical de la nación pero a la vez estuviera atenta a las vanguardias artísticas del momento. Igual que sucediera con las literarias, a Cuesta molestan las vanguardias musicales de los veintes y treintas, que ponían el acento en la experimentación con

⁶⁰⁷OR, II, p. 304.

⁶⁰⁸ “Nos hallamos, a partir de este instante, en el punto inicial de la parábola que pondrá fin a la experiencia romántica; con su obra musical y con su pensamiento Wagner se mantendrá como símbolo del momento culminante, aunque también de toda la morbosidad residual, del cansancio y de los achaques que caracterizaron al Romanticismo en su etapa postrera, todo lo cual puso en notoria evidencia Nietzsche al exponer cada una de las cusas de su desacuerdo con Wagner. Hanslick viene a ser en anti-Wagner por excelencia, la primera reacción violenta y radical que se fragua contra el Romanticismo, contra la concepción de la música como expresión de sentimientos o de cualquier otro contenido”. FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza, 2001, p. 325.

⁶⁰⁹OR, II, pp. 152-153.

nuevas sonoridades, con complejas combinaciones rítmicas, explotando registros inesperados en los instrumentos, innovando con insólitas agrupaciones instrumentales, desafiando, en definitiva, a la sensibilidad acostumbrada a la tonalidad a explorar las nuevas rutas abiertas por la atonalidad, el dodecafonismo o la incorporación de los modos exóticos de las músicas tradicionales a la música culta europea. Para Cuesta esta intención expresa de experimentar con el lenguaje sonoro de la música, este énfasis en la musicalidad de lo musical se convierte de nuevo en una pasión unilateral, en una moralidad, en un romanticismo. Es un particularismo enfocado a satisfacer una pasión de clase y que desvía a la música de sus legítimas aspiraciones universalistas. Por eso el nacionalismo musical es doblemente culpable del reproche cuestiano, pues está dirigido a satisfacer tanto el énfasis en lo nacional como el énfasis en lo musical.

En esto encuentran sus semejanzas ambos sentimientos: en que cada uno es una particularidad, una pasión de clase. Y en eso mismo encuentran su reconciliación y su oportunidad de ser halagados por un mismo arte, ya que la música puede dar satisfacción por igual al sentimiento vulgar de distinguir lo vulgar, que al sentimiento no menos vulgar de distinguir la distinción, lo artístico. Una misma vulgaridad y una misma moralidad los aproxima; el precio que dan a la distinción, al énfasis que el arte procura a su particularidad⁶¹⁰.

Nos encontramos aquí frente a la misma actitud que Cuesta había mostrado respecto del preciosismo clásico, unas formas artísticas que son “*el objeto de ellas mismas*”, como decía en su artículo “Notas”, de 1927, en el que con el pretexto de comentar una novela de Torres Bodet se había propuesto hacer una sintética genealogía del arte moderno. Parangonando el preciosismo clásico con el arte del siglo XX Cuesta se preguntaba si “¿es diferente la intención del arte moderno cuando pretende la poesía pura, la música musical y la pintura excesivamente plástica?”⁶¹¹. Las vanguardias musicales, desde el enfoque clasicista de Cuesta, están sujetas pues a un énfasis de musicalidad, a un movimiento de vuelta sobre sus propios procedimientos técnicos, a una artísticidad enfática que la desvía de un desarrollo libre y desinteresado. Se trataría entonces de un preciosismo musical que crea su propio lenguaje, trabaja y especula sobre él convirtiéndolo en una particularidad, en un exclusivismo de clase muy lejos de la

⁶¹⁰ *Ibidem*, p. 153.

⁶¹¹ *Ibidem*, p. 90.

naturalidad desinteresada, libre y desenvuelta de lo que suponemos sería para Cuesta una música clásica.

Desde luego que, como ocurre otras veces, y no sólo a Cuesta, si no en general a los idealismos extremos, éstos parecen venir definidos más en cuanto a lo que niegan que en cuanto a lo que afirman. La depuración que somete Cuesta a cualquier práctica artística, en este caso a la música, libre de contenidos nacionalistas, libre de adhesiones ideológicas y libre también de énfasis musical, apunta hacia una disolución, hacia un enflaquecimiento, una progresiva pérdida que parece tender finalmente a un desprendimiento, a una desnudez esencial, alguna forma de verdad última para la que se hubieran agotado los recursos humanos de representación; nunca definida, nunca dicha, sólo sugerida por descarte, por vaciado. Música vacua, sutil, para la que ya ni siquiera la intención de *sólo* musicalidad fuera capaz de acecharla. Algo así nos sugiere la leyenda oriental del viejo pintor estéril obsesionado por encontrar el trazo único que completara por sí solo el cuadro perfecto, algo así como la nota esencial que perpetrara la música desnuda. Jorge Cuesta encuentra esta música ideal en el *Cuarteto para cuerda número 5* del compositor Higinio Ruvalcaba, cuya obra describe en los siguientes términos:

El hallazgo de una música mexicana inmoral, una música que prescinde de las dignidades morales de la música y que, desinteresándose de todo fondo, de toda profundidad, se dedica a sentirse como conciencia individual y libre en vez de como objeto digno de tener conciencia de él. Una música desnuda, que casi podría llamarse indecente desde el punto de vista de nuestra música moral⁶¹².

Cuesta sigue en esta línea de expurgar de la música todo elemento ajeno a su propia objetividad y en su artículo “La lección de Ansermet”, de 1937, arremete contra la crítica musical mexicana en tanto que ésta basa sus criterios de apreciación musical en atributos que a Cuesta se le antojan extramusicales, como son la ejecución musical, la habilidad del instrumento o el sentimiento de la interpretación. Cuesta aspira a la entelequia de una música objetiva, libre de la intervención del intérprete, que pueda ser aprendida directamente por el oyente sin mediaciones que alteren su verdad primigenia. Por eso Cuesta se vale de la figura del director, contraponiéndola a la del virtuoso, como

⁶¹² Ídem.

el menos apto de los ejecutantes para imprimir su sello personal en la música que interpreta, para dejar rastro de sentimentalismo sobre la música que ejecuta:

Entre los intérpretes de la música, el director de orquesta es el más intelectual, el más contemplativo, esto es, el que menos puede dar una versión *personal* de la música, sólo por la imposibilidad de transmitir su sentimiento, mientras más personal más comunicable, a cada uno de los músicos que su batuta concierta. Su interpretación no puede valerse sino de las cualidades objetivas de la obra musical. Su sentimiento personal no puede servirle sino para descubrir y valorizar esas cualidades. Entre su emoción y su instrumento se interpone tal distancia, tal resistencia, que no es posible que su auditorio oiga vibrar el alma del director en las vibraciones de la orquesta⁶¹³.

A Cuesta molesta que la crítica mexicana tache de fría las ejecuciones de este director pues es esta frialdad precisamente la que dota de excelencia a su interpretación. Para Cuesta gracias a esta frialdad la interpretación pasa a un segundo término, se retira del campo de percepciones del oyente, que así puede acceder directamente a la verdad de la sonoridad de la música. Esta pierde todo el misterio, la profundidad que puede aportarle de su propia mano el ejecutante, de forma que la música se presenta sin mediaciones, directamente en su cualidad puramente sonora:

Que la dirección del señor Ansermet es “fría” quiere decir, pues, que el señor Ansermet, fuera de la música, no pone nada de su parte; quiere decir que el señor Ansermet defrauda al público y a los cronistas por hacerles oír la música tal como suena, y no la música como “se siente”. La “frialdad” de la interpretación del señor Ansermet es, en suma, una falta de “sentimiento”, es decir, una falta de imaginación para representar a la música como la música no es⁶¹⁴.

Este interés por desvincular el atributo de *arte* a la materialización efectiva del arte, es decir, este interés por eliminar hasta el extremo de lo posible la ineludible mediación interpretativa, inevitablemente desemboca en la desautorización de validez de verdaderamente artístico de la representación y la interpretación y, por consiguiente, a inhibir las posibilidades de ejercer crítica sobre las cualidades tangibles y perceptibles de la música, en favor de unas supuestas cualidades primigenias y puras que se refugian celosamente en la inspiración inaccesible del artista o en una potencialidad siempre

⁶¹³OR, II, p. 461.

⁶¹⁴Ibídem, p. 462.

posible y nunca realizada. Para Cuesta, el objeto de la crítica es la música representada, que es una música falsa, en contraposición de una música objetiva que estaría libre de los agregados accesorios con los que la representación inevitablemente la impurifica: lo que los críticos entregan al público “es una música fingida, representada por el ejecutante, y no una música cuyos caracteres objetivos puedan ser aprehendidos directamente por el oyente”⁶¹⁵. De ahí que Cuesta deseche toda la crítica musical mexicana, cuya incompetencia, cuyo excesivo tecnicismo, la lleva a detenerse en las cuestiones técnicas de la interpretación, cuando para Cuesta esto no es más que un falseamiento de la verdadera música, la cual más que una realización tangible en sonidos concretos, pareciera mejor referirse a un desiderátum idealista de pureza inalcanzable. No deja de sorprender por tanto que Cuesta demuestre tal interés por deslegitimar la crítica, y por menospreciar precisamente el conocimiento y el dominio de la técnica y el lenguaje de la materia criticada, que precisamente autorizarían su digna aplicación; conocimientos que seguramente Cuesta no poseía, lo que por tanto le impedía desarrollar crítica musical a los niveles de competencia de su crítica literaria. La incultura y el desconocimiento del que siempre retractaba con ardor ahora parece sugerirles un medio más sincero y directo para llegar a la aprehensión del arte musical, pues, para él, “toda esa preparación técnica en el arte de la música (fue) para desperdiciarse miserablemente en la crítica musical, esto es en el arte de la literatura”⁶¹⁶, y lo que es más asombroso aun, llega a protestar porque en

esa concienzuda crítica, todo, hasta la emoción, hasta el sentimiento, tienen un carácter “técnico” en la música. Para este conocimiento especialista del arte, en la música todo tiene un significado exclusivamente técnico y esotérico, en la música todo es exclusiva y específicamente musical⁶¹⁷.

Creemos que esta forzada contorsión de su teoría de la autonomía artística, que, como siempre repitiera, entiende el arte en sus principios internos de funcionamiento y valor, se deba a un interés concreto por devaluar los méritos y el ascendiente que estaba logrando la música nacionalista latinoamericana, y no sólo la de su país, en aquellos años.

⁶¹⁵Ibídem, p. 461.

⁶¹⁶ Ibídem, p. 456.

⁶¹⁷ Ibídem, p. 457.

El reconocimiento y aceptación internacional que hubiera esperado y deseado Cuesta para sus propuestas poéticas, sus atrevidas ideas y la obra de sus colegas, ya lo iba acaparando la música nacionalista latinoamericana (y estadounidense) con nombres tan relevantes, e indiscutidos hasta hoy, como, Héitor Villalobos en Brasil, Juan José Castro en Argentina, Amadeo Roldán en Cuba, Eduardo Fabini en Uruguay, o los propios Carlos Chávez y Silvestre Revueltas. Estos músicos tocaron y dirigieron por los EEUU y Europa y dejaron escuchar sus partituras interpretadas por las más importantes orquestas y en los auditorios más prestigiosos del mundo.

El vehemente instinto antinacionalista de Cuesta le llevó a escribir un artículo especialmente denigratorio contra Chávez. Incapaz de valorar los méritos artísticos de este compositor y director de orquesta, se dedica continuamente a malograr sus obras en tanto se pone al servicio de la ideología socialista revolucionaria:

Chávez encuentra los fundamentos de la autoridad que usa para atormentar a un centenar de músicos, a varios centenares de cantantes y al público de la Orquesta Sinfónica de México, haciéndoles ejecutar, cantar y escuchar una música lamentablemente detestable. Podría decirse, a cualquiera que emplea esos artículos para apreciar la falta de congruencia mental de Chávez, que es injusto medir a un músico, por su literatura o por sus ideas; pero si se toma en cuenta que esa música de Chávez es una música de tesis, tiene que reconocerse que se le hace un favor al juzgar su personalidad tal como se expresa en la tesis aislada, y no como se expresa en una música que, separada a su vez de la tesis, es tan mala que no vale la pena como música⁶¹⁸.

Nunca aclara Cuesta por qué esa música, separada de la tesis, es tan detestable, y en su artículo se limita sólo a refutar la tesis y a lamentar que una música sirva a una tesis. La osadía quizá le impulsó a escribir sobre una materia en la que no podía sentirse tan cómodo como con la literatura, y el gran defensor de la autonomía del arte, se revela inhábil para separar música de ideología y ofrecer una crítica musical seria: la vulgaridad de la música de Chávez no radica en consideraciones de tipo formal, científico o musicológico, si no en un argumento débil y sensacionalista como es la supuesta ambición popular y un extraño anhelo de vulgaridad del compositor al que, en realidad

ninguna doctrina le ha interesado, sino en la medida en que ha sido capaz de prestarse a su propósito de sonar en los oídos de todo el mundo. De este modo ha sacrificado su seriedad artística

⁶¹⁸ *Ibidem*, p. 304.

por la ambición de tener el mayor número de consumidores; por lograr que su arte “circule por todos los ámbitos, entre la gran masa, sin limitaciones comerciales”, como no se avergüenza de decirlo él mismo⁶¹⁹.

Posiblemente esa superación y esa síntesis entre regionalismo y universalismo que más tarde sería la clave del éxito y de la excelencia de los autores del *Boom*, y que arriba comentábamos, fuera ya un logro alcanzado por la música y la poesía, en tanto formas de expresión artística, especialmente la primera, más renuentes a la representación realista por la propia especificidad semántica de los elementos sígnicos de sus lenguajes⁶²⁰. Ver universalizadas estas propuestas orgullosamente declaradas como nacionalistas y a las que justamente la crítica especializada –y ahí está el quid de este novedoso y sorpresivo acriticismo del “príncipe de los críticos”- les alababa y reconocía, allí donde se presentaran, el feliz diálogo entre el folklorismo, la tradición y las exóticas sensibilidades nacionales de un lado, y de otro el enraizamiento en la tradición occidental y la aplicación los nuevos procedimientos técnicos y expresivos de la vanguardia musical europea y mundial⁶²¹, debió haber irritado a nuestro apasionado defensor del universalismo y ambicionador del prestigioso marchamo de europeísta. Otras manifestaciones artísticas

⁶¹⁹ *Ibidem*, p. 306.

⁶²⁰ “Existen diversas clases de semanticidad, no todas son, desde luego, de carácter conceptual, pues no todos los lenguajes disponen de los *designata* (o cosas designadas) a los que se refieren de modo unívoco. La semanticidad de la música y de las artes en su conjunto (...) es efectivamente de orden muy diverso, y eso se corrobora con hechos como el siguiente: la rápida comprensión de significado ‘literal’ de una poesía no coincide enteramente con su comprensión a nivel artístico (...) la semanticidad de la música no es algo catalogable, no se constituye a partir de partituras provistas ya, de por sí, de un significado. Se puede decir que la semanticidad de que hace gala la música es contextual y verificable a posteriori: únicamente en un contexto sintáctico, los sonidos, o mejor aún, los grupos de sonidos, adquieren un significado”. FUBINI, Enrico. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Madrid, Alianza, 1994, pp. 62–63. Ni que decir tiene que con sentido radicalmente opuesto Sartre, entre otros, opina que la distinción fundamental entre prosa y poesía es que aquella es la única capaz de comprometerse; Humberto Piñera comenta estas ideas del filósofo francés: “(el poeta), nos dice Sartre, ‘está fuera del lenguaje, ve las palabras al revés, como si no perteneciera a la condición humana y, viniendo hacia los hombres, encontrará en primer lugar la palabra como una barrera’. Luego el poeta se encuentra igualmente imposibilitado de expresar sus sentimientos con vistas a una ‘comprensión’ por parte de los demás. De manera que tampoco es posible hablar de ‘compromiso poético’”. PIÑERA, Humberto. *Filosofía y literatura: aproximaciones*, Madrid, Playor, 1975, p. 51.

⁶²¹ “De una manera muy amplia y muy general se podría afirmar que la obra de compositores nacionalistas mexicanos, y la de Carlos Chávez en particular, gravitó dentro del universo técnico y estilístico de algunos de los compositores europeos y americanos más significativos del momento – Stravinski, Prokofiev, Honegger y Hindemith- ya que, según se puede apreciar fueron esas las influencias más activas y presentes en el ambiente musical mexicanos de los años veinte y treinta”. MORENO RIVAS, Yolanda. *Op. cit.*, p. 142–143.

nacionalistas de éxito, como pudieron ser el muralismo o la novela de la Revolución, fueron bien recibidas más que por otra cosa por la peculiaridad pintoresca de sus temas e imágenes, por el costumbrismo complaciente que las justificaba y por sus resonancias exóticas y seductoras de *lo otro* -por lo mismo que eran internamente rechazadas por críticos del jaez de Cuesta. Sin embargo, como decimos, músicos como Chávez⁶²² o Revueltas, en contacto directo con compositores de la talla de Aaron Copland o Edgar Varese, que incorporaban con maestría las innovaciones dodecafónicas o que difundían como directores de orquesta e intérpretes partituras de “universales” como Mozart, Ravel, Stravinsky, Korsakov o Schoenberg, suscitaron una admiración y reconocimiento merecidos por la asimilación exitosa de procedimientos e influencias europeas y universales con la tradición vernácula, prehispánica y popular, que Cuesta aborrecía. Estos hechos refutaban las premisas cuestionadas de un idealismo universalista exclusivamente europeo; así pues, Cuesta se vio obligado entonces, para seguir empeñándose en el denuesto a todo lo que oliera o sonara a “cancioneros de Agustín Lara”⁶²³ a desechar incluso la premisa de ‘lo artístico’ o ‘lo musical’ -logrado también por Chávez-, para poder rechazar aquélla en su totalidad, de forma sistémica, convirtiendo ese “interés por el papel artístico del arte musical de la música”, en otro *contenido* más, e improvisando esta interesada confusión entre énfasis y moralidad.

⁶²² Curiosamente, Octavio Paz coloca a Carlos Chávez en la generación de Cuesta y lo alaba por su occidentalismo: “Fue una de las generaciones más brillantes en la historia de nuestras artes: (...) la generación de Carlos Chávez, en la que él fue una de las figuras centrales: el pinto Rufino Tamayo, los poetas José Gorostiza, Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia, los ensayistas Cuesta y Ramos y otros pocos más (...). El nacionalismo de Carlos Chávez, como el de toda su generación, pasó por el cosmopolitismo: el del arte europeo. Para decir a México tuvo que conquistar, asimilar y transformar el lenguaje musical del siglo veinte, tal como aparecía en las obras de Schoenberg, Stravinsky, Satie, Poulenc, Varése (...). Carlos Chávez creó su propio lenguaje musical. Un lenguaje muy moderno pero profundamente enraizado en la gran tradición de la música Occidental, y asimismo, lo bastante sensible y flexible para recoger los ritmos precolombinos y la corriente popular”. PAZ, Octavio. “Carlos Chávez...”, p. 35–36.

⁶²³ Agustín Lara (1897-1970) fue un famoso compositor e intérprete mexicano de canciones y boleros, autor de temas tan populares como *Arráncame la vida*, *Granada*, *Madrid*, *Solamente una vez* o *Piensa en mí*.

11. Cuesta contra la educación socialista

Podemos contar hasta diecisiete los artículos que Cuesta dedicó a la cuestión de la educación, todos ellos publicados en el diario *El Universal* y con la clara intención de combatir los proyectos del Estado, concretamente de la Secretaría de Educación Pública, de vincular el socialismo a la educación mediante la reforma del artículo 3° de la Constitución. Aunque la reforma de la educación socialista se asocia al gobierno del general Lázaro Cárdenas (1934–1940), en la declaración de principios del Partido Nacional de la Revolución (PNR) de 1929

estaba presente ya el espíritu que patrocinaría la reforma del artículo tercero. Entre las finalidades citaba: ‘fundar y desarrollar en las conciencias el concepto de la preeminencia de los intereses de la colectividad sobre los intereses privados o individuales, menospreciando toda situación de privilegio y creando la necesidad espiritual de una mayor equidad en la distribución de la riqueza’⁶²⁴.

En agosto de 1932 se presentó la *Memoria de la Secretaria de Educación Pública*, firmada por el Secretario de Educación Pública Narciso Bassols, donde ya se anunciaba la posibilidad de un cambio constitucional en el sentido de ‘aumentar’ la laicidad de la norma: “se ha de pedir adición, aumento de un nuevo rasgo distintivo de la escuela: el de ser socialista”⁶²⁵.

La intensificación de los movimientos obreros a principios de los años treinta a causa de la pauperización de la situación laboral en el campo y de los efectos de la crisis mundial del 29 se sumó al recrudecimiento de las tensiones entre Iglesia y Estado. Esto llevó a un viraje en la postura del régimen callista en un sentido de radicalizar las políticas para congraciarse con las masas populares descontentas y con el ala radical del partido. En este ambiente reformista y en el contexto de la campaña electoral de 1933, en un intento asimismo por trasladar a México los proyectos de planeación estatal que ensayaban en otras latitudes⁶²⁶. La Convención del PNR reunida en Querétaro aprobó el

⁶²⁴ VÁZQUEZ DE KNAUTH, Josefina. “La educación socialista de los años treinta”, en *Historia mexicana*, vol. 18, n° 3, 1969, p. 410.

⁶²⁵OR, II, p. 196.

⁶²⁶ En el año de 1933 daba comienzo el Segundo Plan Quinquenal de la Unión Soviética (1933-1938) promovido por Stalin.

Plan Sexenal para el período de gobierno de 1934-1940, que trataba de ser un instrumento de control de Calles sobre el próximo período presidencial. Entre los objetivos que se proponía el documento explícitamente se incorporaba también el propósito de reformar “el artículo tercero de la Constitución para liquidar la escuela laica e introducir la escuela socialista como base de la educación primaria y secundaria”⁶²⁷.

El problema de la educación socialista se convirtió en 1933 en un auténtico acontecimiento social y político, no sólo discutido en los gabinetes del gobierno entre las distintas facciones del partido, sino que tuvo una notable repercusión mediática, que llegó a los niveles de la conmoción cuando se sumó al escándalo el anuncio por parte del Secretario Bassols, de introducir en los programas educativos la educación sexual infantil. Una marea de protestas venida desde colectivos de padres de familia y asociaciones cercanas a la Iglesia y de artículos procedentes de la prensa conservadora se dirigió contra Bassols, acusado de corromper a la juventud y de secuestrar las mentes en favor de la causa comunista. A lo largo de todo el año se mantuvo el proyecto de reforma constitucional en estudio y se sucedieron las apasionadas opiniones en pro y en contra del mismo en medio de un ambiente de gran agitación periodística. En los últimos meses del año el problema se extendió con repercusiones espectaculares al ámbito universitario. Vicente Lombardo Toledano, director de la Escuela Nacional Preparatoria, encabezó un grupo radical que exigía la deriva materialista en la enseñanza universitaria para imprimir el sello socialista en la educación superior a través de convertir en dogma de la enseñanza la colectivización de los medios de producción. Antonio Caso, que llegó a dimitir de su cargo universitario en protesta, lideró el bando opuesto, de corte idealista y que defendía la autonomía universitaria de cualquier injerencia política. Ambos se enzarzaron en una polémica que saltó de las tribunas a las aulas y de las aulas a las calles con altercados y disturbios. El gobierno respondió de forma drástica concediendo la autonomía plena a la universidad y revocándole el título de nacional, lo que de facto suponía empequeñecer su presupuesto hasta niveles que ponían en riesgo la propia subsistencia de la institución⁶²⁸.

⁶²⁷ SHULGOVSKI, Anatol. Op. cit., p. 148.

⁶²⁸ MEYER, Lorenzo, SEGOVIA, Rafael, LAJOUS, Alejandra. Op. cit., pp. 173-174.

En el ámbito de estas sonoras polémicas en torno a la educación socialista y a la autonomía universitaria Cuesta escribe sus artículos de índole educativa. La reforma del artículo tercero de la Constitución fue definitivamente aprobada en octubre de 1934. Sin embargo los textos de Cuesta que hemos identificado se suceden hasta julio de 1935, escribiendo hasta siete de ellos en ese año, con lo cual suponemos que la polémica en los medios se alargó hasta tales fechas⁶²⁹. Llama la atención la avidez con la que Cuesta participó en la misma, volviendo insistentemente, una y otra vez, sobre temas idénticos, de manera que una lectura completa y sucesiva de estos artículos genera la impresión de una defensa casi obsesiva de algunas ideas fundamentales en su pensamiento por estos años. Hay que tener en cuenta también que uno de los dos únicos escritos que el propio Cuesta se preocupó por publicar, en 1934, fue una extensa diatriba contra el proyecto llamada “Crítica a la reforma del artículo tercero”⁶³⁰. El primero de este conjunto de textos es “La universidad y la técnica”, publicado en marzo de 1933; el último, con el título de “La ética, la política y la universidad” es, como decíamos, de julio de 1935, ambos en *El Universal*. A lo largo de estos escritos una serie de ideas aparecerán reiteradamente con escasas variaciones o aportes novedosos; la mención, muchas veces cáustica y burlona, a Bassols, como principal perpetrador de la reforma, es también permanente; la escritura rápida y abocetada, un cierto descuido a veces en la redacción, la concentración incisiva en una pocas pero contundentes afirmaciones incansablemente repetidas y el talante contestatario de algunos textos evidencian su carácter acusadamente ocasional y estratégico y nos muestran a un Cuesta que se encuentra bastante a gusto en este clima de exasperación y apremio editorial, que le lleva en alguna momento a escribir hasta tres textos sobre el asunto en un mismo mes.

⁶²⁹De hecho, Octavio Paz relata su primer encuentro con Cuesta en 1935, en los pasillos de la universidad, durante uno de los acalorados debates sobre la cuestión de la educación socialista: “En 1935 conocí a Jorge Cuesta. Eran los días en que se debatía el tema de la ‘educación socialista’. La disputa llegó a la Universidad, pues se pretendía imponerla también en ella. El Consejo Universitario discutió con pasión el asunto y una mañana sus bóvedas resonaron con la artillería pesada de los discursos de Antonio Caso y Vicente Lombardo Toledano, los dos capitanes, acompañados por los tiroteos y las salvas de Diego Rivera, Jorge Cuesta y otros”. PAZ, Octavio. *México en la Obra de Octavio Paz*,... p. 89.

⁶³⁰OR, II, pp. 290-303.

Cuesta defiende a ultranza la laicidad de la educación promulgada por la Constitución de 1917 y entiende como tal la dedicación de la misma a unos fines exclusivamente propios con total independencia de cualquier otra finalidad externa a ella:

‘Escuela laica’ no significa sino que la escuela tiene un contenido propio, que le es exclusivo, y que debe dejarse en libertad; el concepto de libertad que encierra dicha denominación se refiere exclusivamente a la libertad de la función que la escuela ya tiene como escuela y no a la que debe tener como política (...). ‘Escuela laica’ quiere decir únicamente que ya la escuela tiene una finalidad como escuela y que por eso debe ser libre y no supeditada⁶³¹.

El idealismo radical que defiende Cuesta trata a toda costa de salvaguardar las tareas propias de la razón y el intelecto, esto es, la inteligencia, “la ciencia o la verdad de las cosas”⁶³², “el estudio”⁶³³, “el ideal del conocimiento”⁶³⁴, de toda posible dependencia de utilidad técnica, de contaminación política, de superstición religiosa. El ideal de conocimiento es la aspiración mayor de la cultura, y la Universidad y la escuela las instituciones encargadas de velar por él y de realizarlo socialmente. Pero la verificación social de este ideal nada tiene que ver con los proyectos de socialización de la educación en el sentido de orientar los estudios hacia el aumento del rendimiento económico de las profesiones productivas y de la implantación de una economía socialista, aspiración del edicto gubernamental; se trata de una función de orden espiritual, un provecho social por acumulación de la cultura, por el enriquecimiento de la tradición, por aumento del conocimiento. Por eso Cuesta, apropiándose, como tantas otras veces, de los términos blandidos por el contrincante se convierte, paradójicamente desde el aristocratismo propio de su pensamiento, en un defensor de la vocación social de la educación en tanto “*supeditar toda la enseñanza a un interés, político o económico, ajeno a la enseñanza*”⁶³⁵ es sujetarla a ambiciones individuales, a intereses particulares que le impiden cumplir su función social. Pero como toda tarea del espíritu, siempre vertida hacia la satisfacción de sus propios fines, ensimismada en la satisfacción de su propio ejercicio, al igual que el

⁶³¹ *Ibidem*, p. 197.

⁶³² *Ibidem*, p. 178.

⁶³³ *Ibidem*, p. 210.

⁶³⁴ *Ibidem*, p. 391.

⁶³⁵ *Ibidem*, p. 209.

arte, la educación es una exigencia, un deber, una privación que se impone autoritariamente al pueblo y por eso, afirma unas líneas más abajo, “el pueblo huye espontáneamente de la Universidad, si es Universidad en realidad”⁶³⁶.

Vuelve a aparecer aquí un término central en el particular vocabulario cuestiano y que cobrará especial importancia a la hora de entender su teoría del desarraigo y del clasicismo de la literatura y el arte mexicanos; se trata del radicalismo. Ya en los textos sobre Orozco nos había dicho que “esto es el arte clásico, sobre todo: una crítica radical”⁶³⁷ y que la originalidad de este muralista se debía “a un absoluto radicalismo”⁶³⁸. Retomamos la idea de que el radicalismo es la absoluta independencia frente a las exigencias históricas, las afecciones de la vida, las complacencias con las apetencias del vulgo o las seducciones de la religión y la ideología y de aquí que, la Universidad, estando por naturaleza destinada al ejercicio de la libre experiencia de la inteligencia “se convierte necesariamente en un organismo laico y en un organismo radical; es decir igualmente indiferente para los sentimientos religiosos que para los sentimientos económicos del hombre”⁶³⁹. La sublimación a la que Cuesta somete a su ideal del entendimiento, de razón, de inteligencia –pues con todos estos nombres puede aparecer esta noción- será una constante en su pensamiento que podemos ver aplicada a prácticamente todas las disciplinas con las que se batió. La asepsia extrema, la sutilización que impone su pasión racionalizadora a todos los ámbitos del ingenio humano acaba vaciando de contenido sustantivo, como un Midas gélido, a las materias que toca, diluyéndose toda conexión con la vida en un mero rigor de la inteligencia, una exigencia de análisis. Esto, en el caso de la educación, se traduce en un apoliticismo extremo y un inhumanismo o indiferencia hacia los problemas de la sociedad que ha justificado que en ocasiones, con cierta razón, se le tachara de reaccionario: “Objetivamente, realmente, la enseñanza y la *cultura no pueden estar tristes*; no pueden ni enternecerse ante el proletariado irredento, ni apiadarse de los pecados de la

⁶³⁶ Idem.

⁶³⁷ *Ibidem*, p. 558.

⁶³⁸ *Ibidem*, p. 230.

⁶³⁹ Idem.

humanidad, ni entusiasmarse a la vista de un redentor político”⁶⁴⁰. Por eso para Cuesta el laicismo de la norma constitucional vale lo mismo para extirpar toda doctrina religiosa, toda sombra de fanatismo y de prejuicios y supersticiones que para aislar a la educación del sometimiento a toda doctrina política, pues no es la actividad política función sino del Estado y no de la enseñanza. Como dice Augusto Isla, “la escuela socialista se convertía en Iglesia del Estado, en baluarte de una fe político-religiosa”⁶⁴¹ y más aún cuando Cuesta insistentemente parangona la doctrina marxista con una mística religiosa.

Como venimos viendo Cuesta maneja una serie de campos semánticos que otorga significados heterodoxos a los términos que engloba. Por otra parte estos significados son, digámoslo así, flexibles y brumosos, y sólo después de varias lecturas atentas podemos ir concretando ciertas definiciones que el mismo autor difícilmente se molesta en clarificar. Lo hemos visto con términos como clásico, laico y radical, o con razón, inteligencia y entendimiento. Veamos ahora brevemente, si bien ya lo hemos apuntado - pues interesa seguir corroborando la coherencia de pensamiento que podemos encontrar en Cuesta, aun cuando en sus textos aborde temáticas tan dispares- la relación que tienen arte, filosofía, rigor y exigencia. Como hemos visto, en el artículo de 1932 titulado “Conceptos de arte” Cuesta explica qué significa esta noción para él: “Arte es destreza, arte es excelencia, es la capacidad de hacer algo mejor que como otro lo hace”⁶⁴². El arte se sitúa pues en una elevada esfera de purismo incontaminado donde su “más grande virtud es su indiferencia por su contenido”⁶⁴³: imposible definirlo en base a algún propósito explícito, ya sea moral, religioso, social, político, pues hacerlo vital es desvalorizarlo, es desnaturalizar su calidad adjudicándole un contenido no artístico. Esta exigencia de excelencia, igual que vimos para el caso de la universidad, lo aleja del alcance popular: “la acción de cada quien es la que tiene que soportar este rigor, esta exigencia del arte que la obliga a que sea mejor, a engrandecerse”⁶⁴⁴. De modo muy

⁶⁴⁰ *Ibidem*, pp. 274-75.

⁶⁴¹ ISLA, Augusto. *Jorge Cuesta: el león y el andrógino...*p. 225.

⁶⁴² *OR*, II, p. 141.

⁶⁴³ *Idem*.

⁶⁴⁴ *OR*, II, p. 143.

similar Cuesta utiliza la noción de filosofía para definir la enseñanza atenta a su sólo perfeccionamiento, el estudio desarrollándose en su práctica sin injerencias de orientaciones políticas:

Si a las ciencias y a las artes les viene su sentido y su valor de la filosofía, esta filosofía no se las dará ninguna maniobra política, sino su estudio. Filosofía no significa sino seriedad. Hacer filosófico el estudio de una ciencia y enseñanza de un arte no quiere decir sino enseñarla y estudiarla con seriedad. No puede conocerse la filosofía, esto es, la naturaleza y la perfección de un estudio, mientras no se le hace; de una enseñanza, mientras no se la practica: A la enseñanza universitaria, como la Universidad lo declama, le hace falta una filosofía; pero si filosofía de la enseñanza significa el conocimiento de su naturaleza y perfección, lo que hace falta a la enseñanza universitaria para ser filosófica es, exclusivamente, tener una naturaleza y una perfección de enseñanza; es, exclusivamente, enseñar⁶⁴⁵.

El ejercicio consciente y reflexivo, racional, atento a los únicos requerimientos de la propia disciplina, riguroso y exigente, independientemente del contenido, tendiente al perfeccionamiento como excelencia de la propia práctica es un dogma en el pensamiento de Cuesta; por tratar de definirlo de alguna manera: la Razón atenta a su raciocinar. O, como resume Panabièrè, “acceder a un sentido superior, como en la poesía, como en la crítica literaria o artística: éste es el eje conceptual que se encuentra en el centro del pensamiento de Cuesta”⁶⁴⁶.

Sin pretender hacer desmedro de la valentía y combatividad política que demuestra Cuesta en esta serie de artículos, publicados en un periódico de la mayor repercusión mediática, lanzándose a la palestra pública para refutar con lucidez y denuedo las políticas gubernamentales que atacan directamente sus convicciones liberales, sin escatimar los más acerbos y sarcásticos recursos de su bien pertrechada artillería verbal, es necesario clarificar un tanto las circunstancias que preceden y concurren con los mismos para entender un poco mejor el especial interés puesto por nuestro crítico en esta materia y que sí inclinarían a matizar ligeramente las virtudes de ecuanimidad e imparcialidad de juicio que tantas veces se le han adjudicado.

⁶⁴⁵OR, II, pp. 190-191.

⁶⁴⁶ PANABIÈRE, Louis. “Economía y política en los ensayos de Jorge Cuesta”, en *Revista mexicana de sociología*, 51, 1989, p. 330.

El Secretario de Educación Pública, Narciso Bassols, como dijimos el principal artífice desde el gobierno de las políticas de desfanatización, racionalización y socialización de la educación, cuando asume el cargo en octubre de 1931 había llamado a algunos de los Contemporáneos para que trabajaran como colaboradores en la Secretaría, en tanto eran reputados personajes públicos conocidos por su talento y manejo de idiomas y que ya se habían desempeñado con solvencia en cargos públicos. José Gorostiza, Samuel Ramos o el mismo Cuesta trabajaban por tanto a las órdenes de Bassols cuando en 1932 explotó el escándalo de la revista *Examen*, dirigida por el propio Cuesta. El pleito judicial desencadenado por las fuerzas reaccionarias, en concreto la denuncia del periódico conservador *Excelsior* que tachaba de indecentes unos fragmentos de la novela *Cariátide* de Rubén Salazar Mallén publicados por la revista, llevó al banquillo de los acusados a Cuesta y al autor. La denuncia era una maniobra burdamente encubierta contra Bassols por sus políticas radicales, aprovechando que algunos de los redactores de la revista trabajaban para él, como el mismo Cuesta refiere en una de las dos cartas dirigidas al Secretario en febrero de 1933, donde dice que “la verdadera finalidad de esos ataques era la gestión de UD. en la Secretaría de Educación”⁶⁴⁷. Hay que decir que en estas misivas Cuesta declara todavía “una adhesión y una lealtad”⁶⁴⁸ al que ya por entonces había dejado de ser su jefe. En efecto, Bassols parece haber recomendado que los redactores de *Examen* se solidarizaran con los acusados y que mientras durase el proceso estuvieran todos apartados de sus empleos. Samuel Ramos, José Gorostiza, Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia y el propio Cuesta “solicitamos todos a Ud. licencia sin sueldo, de acuerdo con el propio criterio de Ud. para separarnos temporalmente de los empleos que desempeñábamos en la Secretaria a su merecido cargo, hasta que el juez sentenciara sobre el delito que se imputaba a la revista”⁶⁴⁹. Seguidamente, Cuesta renuncia definitivamente a su puesto como Jefe de Sección del Departamento de Bellas Artes⁶⁵⁰. El caso es sobreseído en marzo de 1933 y casi inmediatamente Cuesta comienza

⁶⁴⁷OR, II, p. 179.

⁶⁴⁸ Ibídem, p. 184.

⁶⁴⁹ Ibídem, p. 177.

⁶⁵⁰ Ibídem, p. 178.

su particular campaña contra el Secretario y las medidas reformistas del gobierno. Dice Guillermo Sheridan en su excelente estudio sobre el caso:

La tenacidad con que, a partir del sobreseimiento del caso, en marzo de 1933 Cuesta habrá de criticar a Bassols como ideólogo y como funcionario es uno de los ejemplos más enjundiosos de crítica a un político en funciones por parte de un escritor en México. ¿Empaña esa actitud el que, antes del juicio, en apariencia Cuesta no hubiera criticado al que era su jefe?⁶⁵¹.

Como ya vimos los anuncios para la reforma educativa y el monopolio de la escuela por parte del Estado venían de atrás. De hecho la *Memoria de la Secretaría*, a la que hará continua referencia después en sus artículos, se había publicado dos meses antes de la denuncia de *Examen*. Sin embargo Cuesta prudentemente guardó silencio durante su permanencia a las órdenes de Bassols y hasta que se solventó el juicio. De hecho, como mencionamos, todavía las cartas dirigidas al Secretario de 22 y 27 de febrero muestran a un Cuesta en un tono bastante complaciente y fiel a Bassols. Pero pocos días después, el 17 de marzo, desata ya su iracundia articulista con el primer texto publicado en el *Universal*, “La Universidad y la técnica”. Delata, de hecho, la traición que con su silencio se infligía a sí mismo la frase con que termina el primer párrafo de este artículo, cuando dice que “sólo ahora encuentro pretexto para formular algunas rebeldías que desde hace tiempo me consumen”⁶⁵². Puede, finalmente, que un cierto deseo de venganza contra el Secretario Bassols por no haber defendido públicamente a sus empleados justifique el empeño de Cuesta por sostener de forma tan acuciosa y prolongada esta polémica, y particularmente su especial ensañamiento contra el alto mandatario público. En efecto, en carta enviada a Bernardo Gastélum, el enero de 1934, Cuesta mismo justifica su entrada en política para emprender una campaña antibassolista:

Me aventuro a la política sólo para satisfacer –a esto se deben también mis artículos sobre la Universidad- a los que juzgan que *debemos* atacar a Bassols, entre quienes me cuento yo mismo. (Le subrayo el *debemos*, para referirlo al caso *Examen*, que fue de desgracia colectiva)⁶⁵³.

⁶⁵¹ SHERIDAN, Guillermo. *Malas palabras...*, p. 81.

⁶⁵² *OR*, II, p. 177.

⁶⁵³ *OR*, III, p. 174.

12. Nación ficticia y ser accidental

Cuesta se nos presenta como un intransigente detractor del nacionalismo en unos años en que la retórica oficial y las políticas del Estado descansaban en los dogmas de la nación y la Revolución. El nacionalismo revolucionario fue el conjunto de prácticas institucionales y discursivas que, especialmente durante los años veinte a cuarenta, trataron de construir una imagen homogénea de la identidad nacional en base a unos tipos y dogmas que funcionaron tanto a nivel de la academia como nivel de la cultura popular. La consolidación de la identidad nacional en torno a la idea de mexicanidad fungió como el parámetro homogeneizador de un discurso sobre lo mestizo, auténtico ser de la nación, al que habrían de subsumirse todas las variantes raciales y culturales, desde la multiétnicidad indígena hasta las tendencias europeístas o extranjerizantes, representadas éstas últimas singularmente por los Contemporáneos. Este grupo de intelectuales, pero especialmente Jorge Cuesta, representan una versión alternativa a los discursos oficiales de la nación que, sin llegar a sistematizar una crítica coherente, apuntan esclarecedoras ideas sobre otra forma de entender lo mexicano, abierta tanto a la rica herencia cultural mexicana ampliamente entendida, como a la internacionalización del pensamiento mexicano en el seno de las corrientes de modernización.

Aquí queremos seguir la tesis de Roger Bartra en su brillante ensayo *La jaula de la melancolía*, quien sostiene que el imaginario de ‘lo mexicano’ constituye una “expresión de la cultura política dominante” que define “*las formas de subjetividad socialmente aceptadas, y que suelen ser consideradas como la expresión más elaborada de la cultura nacional*”⁶⁵⁴. Creemos que la postura de los Contemporáneos se inscribe indirectamente en una línea de cuestionamiento del poder, y es precisamente en los textos de Cuesta, el verdadero crítico social del grupo, donde podemos encontrar el esbozo de unas ideas que soterradamente conducen a un pensamiento alternativo que tuvo que esperar casi cincuenta años para convertirse en una crítica rigurosamente sostenida y desarrollada. Los años duros del nacionalismo revolucionario, las ideas fundadoras de Samuel Ramos, el voluntarioso empeño del grupo Hiperion por construir un pensamiento filosófico en torno a la ontología del mexicano, el acontecimiento editorial en que se

⁶⁵⁴ BARTRA, Roger. *La jaula de la melancolía*, México, Grijalbo, 1987, p. 16.

convirtió años después de su publicación *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz son algunos de los hitos que a nivel de las ideas jalonan el largo proceso de construcción y consolidación de la identidad del mexicano desde la Revolución hasta nuestros días, con la indispensable contraparte de todo el abigarrado imaginario producido y difundido por los medios de la cultura popular y de masas en innúmeras novelas, películas, telenovelas, etc. Citamos de nuevo a Pérez Montfort:

El resultado fue un impulso un tanto excesivo a ciertos estereotipos nacionales como el charro, la china poblana, el indito o el pelado con el fin de reducir a una dimensión más o menos gobernable, o si se quiere entendible, a esa multiplicidad que saltaba a la vista al momento de enunciar cualquier asunto relacionado con ese indefinible ‘pueblo mexicano’⁶⁵⁵.

Frente a todo este apabullante dispositivo que ha naturalizado estereotipos tanto de alta cultura como de la cultura popular, cubriendo igualmente todo el abanico de manifestaciones artísticas cuando el Estado revolucionario ha patrocinado versiones canonizadas de la novela, la música o la pintura, la crítica de Cuesta se muestra como una irreductible aspiración universalista que se niega a concebir la cultura como un depósito de imágenes mistificadas que tratan de generar pautas de identificación legitimadoras entre la ciudadanía y la élite de poder que suministra los patrones de mexicanidad. El Estado mexicano surgido tras la conmoción de la Revolución, que implicó la remoción de las altas jerarquías porfirianas y la clase terrateniente por una nueva burguesía revolucionaria encargada tanto del gobierno del país como de explotar los recursos y movilizar el capital, necesitó otorgar legitimidad a la nueva clase dirigente a través del marco formal del nuevo pacto constitucional de 1917. Si bien, como dice Arnaldo Córdova, desbancando el mito de la ruptura total entre porfirismo y Revolución, “el Estado posrevolucionario reúne todas las condiciones excepcionales que los porfiristas buscaban en el poder político y algunas de más fundamental importancia”⁶⁵⁶, no deja de ser cierto que a nivel simbólico la cesura con el antiguo régimen buscó ser completa en la idea de configurar un nuevo discurso legitimador de las nuevas clases en el poder. Así pues sólo la existencia de un Estado consolidado o en vías de consolidación pudo

⁶⁵⁵ PÉREZ MONTFORT, Ricardo. “Un nacionalismo sin nación aparente (la fabricación de lo ‘típico’ mexicano 1920-1950)”, en *Política y cultura*, 12, 1999, p. 183.

⁶⁵⁶ CÓRDOVA, Arnaldo. *La formación del poder político en México*, México, Era, 1972, p. 15.

justificar el despliegue de una política nacionalista que precisamente estaba destinada a construir el apoyo desde abajo al aparato de poder y explotación que se ejercían desde arriba. Dice Ernest Gellner que

el nacionalismo sólo emerge en situaciones en las que la existencia del estado se da ya por supuesta. Condición necesaria, aunque no suficiente en absoluto, del nacionalismo es la existencia de unidades políticamente centralizadas y de un entorno político-moral en que tales unidades se den por sentadas y se consideren norma.

De ahí que sólo los períodos de estabilidad que propician la consolidación de instituciones relacionadas con la conservación del orden permitan que sobre un territorio que, en términos generales, no pone en entredicho la misma existencia de la unidad política, puedan desarrollarse programas nacionalistas que tienden precisamente a otorgar estabilidad y viabilidad a esta estructura presupuesta. Qué duda cabe que “el nacionalismo ya formaba parte del enorme bagaje cultural que el México revolucionario heredaba del conflictivo siglo XIX”⁶⁵⁷, pero el enorme impulso que recibió a partir de los años veinte no puede dejar de vincularse con el auge del sentimiento de reconstrucción nacional que promocionó el nuevo Estado restaurado tras la devastadora tormenta revolucionaria. De hecho, con la prácticamente definitiva derrota y asimilación de los últimos focos zapatistas y villistas y la asunción de sus reivindicaciones sociales en la Constitución de 1917, para “fines de 1918, la fragmentación del sistema político mexicano estaba en vías de ser liquidado”⁶⁵⁸. Será con la caída de Carranza en 1920 cuando se acaban finalmente las rebeliones militares exitosas y en adelante la alternancia en el poder se llevará a cabo de forma pactada y pacífica, afianzándose un centralismo que ya no se pondrá en duda. Otro actor fundamental para entender el nacionalismo en estos años fue la popularización de la cultura. A diferencia de lo que el porfiriato identificaba como el pueblo, la clase burguesa liberal positivista, el nuevo sujeto de la nación fueron las clases humildes, la “bola” revolucionaria, la masa de campesinos y obreros que habían hecho la Revolución y que, una vez resuelto el conflicto, había que asimilar las instituciones para evitar nuevas revueltas y rebeliones. La incorporación a la política de las masas populares que implica todo proceso revolucionario unido a la

⁶⁵⁷ PÉREZ MONTFORT, Ricardo. Op. cit., p. 178.

⁶⁵⁸ MEYER, Lorenzo. “El Estado mexicano contemporáneo”, p. 9.

masificación de la cultura de la era moderna generaban un imperativo de integración que el gobierno del antiguo régimen jamás se había planteado, y esto, unido a la enorme diversidad cultural de un país como México, al que además del fenomenal problema indígena se sumaba la mayoritaria y tradicional cultura rural, unas subjetividades urbanas en crecimiento y las inercias de las antiguas clases privilegiadas.

Construir “el contrato social populista que ha consolidado la estabilidad política y social de México”⁶⁵⁹ ha sido una tarea prolongada y decantada, cuya fase de puesta de cimientos podemos ubicar a lo largo principalmente de los años veinte, y que ha debido compatibilizar las políticas de masas corporativistas con un nacionalismo cultural interclasista. “El estado Mexicano se constituyó sobre las base de una integración dirigida políticamente, llegando a abarcar la mayor parte de los sectores organizados de la población y adoptando los intereses de estos sectores como programa”⁶⁶⁰. Es evidente que este proceso de asimilación institucional de las masas al Estado hubiera sido imposible sin un prolijo trabajo de construcción discursiva de categorías de identificación y cohesión cultural llevado a cabo por las élites culturales del país. El mexicano es un caso del fenómeno del populismo latinoamericano, que ha conseguido armonizar el poder central con las demandas de las mayorías en gobiernos semiautoritarios, y cuyo ejemplo paradigmático sea seguramente la permanencia en el poder del PRI durante casi ochenta años. Dice Francisco Colom sobre el papel de la élite a la hora de movilizar todo un dispositivo de nacionalización de las masas:

En sus inicios la conciencia nacional suele ser el atributo de unos pocos individuos y grupos, a menudo reclutados entre los estratos más influyentes e intelectualmente cultivados de la sociedad. Por el contrario, pese a tener conciencia de sus rasgos culturales, las masas de las sociedades agrarias tradicionales, con frecuencia multiétnicas y siempre jerárquicas, han permanecido, por lo general, ajenas o indiferentes al nacionalismo. La movilización de esas masas bajo el principio nacional es en realidad lo que revela el éxito y la vigencia de un nacionalismo⁶⁶¹.

⁶⁵⁹ CÓRDOVA, Arnaldo. Op. cit., p. 44.

⁶⁶⁰ *Ibidem*, p. 45.

⁶⁶¹ COLOM GONZÁLEZ, Francisco. “La imaginación nacional en América Latina”, en *Historia Mexicana*, vol. 53, n° 2, 2003, pp. 318-319.

El papel crucial que el discurso hegemónico del nacionalismo revolucionario ha desempeñado en el desarrollo y modernización de México sería impensable entonces sin la existencia paralela de un Estado que ha ido acumulando poder centralizado en el ejecutivo y especialmente en la figura del presidente, de forma que podemos afirmar que el nivel de intensidad y simplificación del discurso del aparato ideológico estatal va de la mano con el autoritarismo de la clase gobernante. Nacionalismo fuerte es equivalente a Estado fuerte. En este sentido toda crítica al nacionalismo implícitamente podemos considerarla un ejercicio de democracia, en tanto identifica vías de fractura de la identidad nacional para la libre expresión de subjetividades alternativas y potencialmente conflictivas. El talante democrático de Cuesta, no pocas veces acusado de conservador, puede detectarse en su incansable insistencia en fracturar los estereotipos de la mexicanidad oficial hacia formas alternativas que si, en casos, podían caer en el exceso que combatía, ofrecían alternativas para el ejercicio de la ciudadanía y la reescritura de la nacionalidad.

Seguramente la cuestión más radical que plantea Cuesta a este respecto la encontramos en su artículo de 1934 titulado “La nacionalidad mexicana”, que comienza preguntándose “¿Es México una nación?”⁶⁶². A partir de este cuestionamiento Cuesta despliega un razonamiento que acaba vaciando a la nacionalidad mexicana de contenido sustantivo de tradición y cultura propias quedando reducida a un mero proyecto intelectual aplicado sobre un sustrato ajeno sin vocación de nación. Se trata pues de un proyecto de origen europeo que en su trasplante a suelo americano perpetra un forzamiento sobre una realidad nativa a la que es del todo extraña esta idea, y de ese antagonismo, de esa incompatibilidad surge la verdadera vocación revolucionaria de la historia de México. Esta particular lectura de la historia tiene como objetivo deslegitimar como auténticamente mexicanos los contenidos de cultura que patrocina el nacionalismo revolucionario oficial y vincular a la nación con un origen exterior, un acto de imposición externa. Esta aguda crítica de Cuesta se aproxima, pensamos, a los modernos análisis que han pretendido desautorizar los discursos esencialistas de la nación –cuando es explicada por nacionalistas- para entender a ésta como una comunidad imaginada⁶⁶³ producto de la

⁶⁶²OR, II, p. 315.

⁶⁶³ ANDERSON, Benedict. Op. cit.

invención y de la ingeniería social y detectable únicamente en la medida en que se la relaciona con una entidad político territorial, datable e historiable, como es el estado nación moderno⁶⁶⁴. Para Cuesta la verdadera naturaleza de la idea nacional mexicana está en su “carácter convencional y ficticio”⁶⁶⁵, con lo cual parece sugerirnos que la idea de nación se explica como un puro acto de voluntad política desde arriba a cargo de una “minoría reducida”⁶⁶⁶ sin arraigo en la tradición cultural del territorio, lo cual genera unas contradicciones, al parecer insolubles por su carácter estático, que configurarían la verdadera naturaleza carencial de la nación. En su afán por deslegitimar los contenidos de cultura del nacionalismo mexicano, contrastándolo con los europeos, Cuesta, tan radical en tantas ocasiones, peca aquí, creemos, de transigencia respecto de los estos últimos, en los que sí quiere ver una genuina condición cultural y a los que no atribuye ese origen meramente artificial e intelectual: “Se entiende mejor el problema si se considera el carácter histórico de los nacionalismos europeos, que no han correspondido tan sólo a una voluntad política de los Estado, sino que se han encontrado provistos de un contenido tradicional en todos los órdenes de la cultura”⁶⁶⁷. Cuesta no redondea su enfoque del nacionalismo mexicano para convertirlo en una teoría general del nacionalismo aplicable tanto a Europa como a los países descolonizados. Su reflexión adolece aquí de esa falta de radicalismo que le hubiera dejado entrever el carácter contingente, no esencialista, de cualquier proyecto de nación surgido en la modernidad. En esta línea Augusto Isla se pregunta:

¿qué nación tiene otro sentido sino el intelectual como concepto que se elabora deliberadamente y caso penosamente consciente de sí mismo? En cambio, es hiperbólico al atribuirle a los nacionalismos europeos una constitución auténtica. ¿No padecían éstos crisis semejantes?⁶⁶⁸.

⁶⁶⁴ HOBBSBAWN, Eric. *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Barcelona, Crítica, 1998, p. 18.

⁶⁶⁵ *OR*, II, p. 315.

⁶⁶⁶ *Ibidem*, p. 221.

⁶⁶⁷ *Ibidem*, p. 316.

⁶⁶⁸ ISLA, Augusto. *Op. cit.*, p. 136.

Este “carácter ilícito y clandestino” de la vida de México está vinculado con “un malestar profundo, que estalla a cada momento ‘en expresiones violentas y desastrosas’”⁶⁶⁹. La cita de Cuesta pertenece a Samuel Ramos que había publicado poco antes *El perfil del hombre y la cultura en México*. Este artículo de Cuesta toma, de hecho, como excusa la reseña del libro de Ramos para exponer ideas afines sobre el nacionalismo pero que radicalizan el argumento de partida del filósofo. Ramos, amigo y afín a los Contemporáneos, escribió algunos artículos en la revista *Examen*, que posteriormente serían publicados en forma de libro en 1934. Una de las tesis centrales de Ramos en esta importante obra, que puede considerarse como fundadora del pensamiento sobre ‘lo mexicano’, es que “la única cultura entre nosotros tiene que ser una cultura derivada”⁶⁷⁰. La imitación de los modelos europeos está en el origen de la cultura moderna mexicana. La tendencia de una élite culta a la identificación con la cultura europea y la consiguiente depreciación respecto de la realidad propia que esta actitud generaba dio como consecuencia el sentimiento de denigración del mexicano sobre el propio mexicano:

La cultura, en este caso, es un claustro en el que se refugian los hombres que desprecian la realidad patria para ignorarla. De esta actitud mental *equivocada* se originó ya hace más de un siglo la ‘autodenigración’ mexicana”, cuyos efectos en la orientación de nuestra historia han sido graves⁶⁷¹.

La actitud y el resentimiento antieuropeos de la cultura nacionalista revolucionaria la entiende Ramos como una *justificada* reacción frente a esta propensión a la imitación europeizante que resultaba en el desprecio de la propia realidad ambiente. Este “sistema vicioso”⁶⁷² que es la imitación es el responsable del famoso complejo de inferioridad que Ramos dictamina como el nódulo de la psicología del mexicano, el modo constitutivo del ser del mexicano. Este complejo, siguiendo las ideas de Afred Adler, provocaría entonces el afán imitativo de la cultura superior como mecanismo de compensación frente a la

⁶⁶⁹OR, II, p. 316.

⁶⁷⁰ RAMOS, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952, p.21.

⁶⁷¹ Ídem.

⁶⁷² Ídem.

deprimente constatación de la incultura e inferioridad propias. Ahora bien, llegados a este punto Ramos se pregunta: “¿por qué si el individuo es capaz de comprender la cultura y la considera un valor deseable, no la adquiere de modo auténtico?”⁶⁷³. Con lo que deducimos que la inautenticidad de la cultura mexicana radica en la mera y simple imitación equivocada del modelo europeo. Más adelante, y llamando de nuevo vicio al simulacro de la cultura europea, afirma que este ha impedido “una obra más espontánea en la que se revelara con toda sinceridad el espíritu mexicano”, para concluir que “por fortuna este es un error que en nuestra historia contemporánea se tiende a corregir con un sano afán de sinceridad que debe alentarse donde quiera que se encuentre”⁶⁷⁴. No hay, entendemos, en Ramos una actitud de antipatía total a toda forma de nacionalismo mexicano. En sus palabras encontramos una tendencia al equilibrio, a evitar los excesos de ambos extremos, a saber aprovechar tanto los beneficios de la cultura europea, a la que México pertenece por derecho, como también a saber valorar los esfuerzos de “introspección nacional” que ve a su alrededor:

Quitando a la tendencia a ‘nacionalista’ todo lo que tiene de resentimiento contra lo extranjero –reacción típica de una conciencia de menor valía- queda, sin duda, un contenido moral de indudable valor para México. Es la voz de nuestra más verdadera entraña, que quiere hacerse oír por primera vez después de una larga era en la que el mexicano ha sido sordo a su destino⁶⁷⁵.

Y más adelante:

Para el futuro de la cultura nacional, son igualmente malos los dos métodos extremos que pueden adoptarse en la educación. O distraerse en absoluto de la realidad mexicana, como se hizo durante una centuria, para adquirir una cultura europea con el peligro de un descastamiento espiritual, o negar de plano la cultura europea con la esperanza utópica de crear una mexicana, que naturalmente será imposible obtener de la nada⁶⁷⁶.

Queremos ver en Ramos una cierta versión de un nacionalismo moderado, un nacionalismo al que cree capaz de aclimatarse a la realidad mexicana generando una

⁶⁷³ *Ibíd.*, p. 22.

⁶⁷⁴ *Ibíd.*, p. 28.

⁶⁷⁵ *Ibíd.* p. 91.

⁶⁷⁶ *Ibíd.*, p. 94.

versión autóctona, digámoslo así, del modelo europeo. Ramos ve posible elaborar una expresión más sincera y auténtica de la vida mexicana mediante la adaptación de “una selección consciente y metódica de las formas de la cultura europea”⁶⁷⁷ a la realidad nativa. En Ramos el extremo de insinceridad se encuentra en un simulacro servil de la cultura europea que puede y debe ser corregido con un movimiento centrípeto hacia las condiciones de la vida real en México, que son las que imponen las exigencias para la discriminación del material procedente de Europa. Si bien el origen de la nación mexicana está en el trasplante artificial de un producto ajeno a partir de la conquista, como le interesa recalcar a Cuesta, en Ramos encontramos una concepción dinámica, terapéutica, de un nacionalismo que enmienda esta perspectiva errónea de partida para llegar a naturalizar, nacionalizar las formas importadas a la realidad y a las necesidades peculiares de México. Es decir, se trata, desde la perspectiva de Ramos, de desarrollar una conciencia nacional con contenido cultural a lo largo de un proceso temporal y complejo en el que tanto el factor de la cultura importada como de la realidad nativa juegan papeles esenciales.

A pesar de las acusaciones que recibió el libro en el sentido de interpretar el complejo de inferioridad como una tara racial insuperable, la obra de Ramos, destila, creemos, un innegable optimismo para el futuro de la cultura mexicana, a la que augura una edad madura en la que el mexicano se ha desprendido del complejo al volverse hacia la justa estimación de las capacidades propias sin someterlas a la tensión de la comparación con el modelo autoimpuesto. Y, repetimos, es el verdadero arraigo de la cultura universal en el suelo patrio lo único que puede asegurar un auténtico desarrollo de la cultura mexicana en el orden espiritual. Es insistente Ramos a lo largo de todo el texto sobre la necesidad de una recepción crítica de las ideas europeas para adaptarlas a un conocimiento de México y lograr articular así una más sincera expresión de lo mexicano, una especie de síntesis dinámica entre forma y contenido, entre abstracción y realidad que permita la constitución de un auténtico pensamiento mexicano. Y parece ser que entre los extremos antes señalados de un nacionalismo limitante y un desarraigo de las necesidades internas, Ramos, en su prólogo a la tercera edición, sigue creyendo que “entre todas estas fuerzas negativas parece seguir dominando el impulso de imitación

⁶⁷⁷ *Ibidem*, p. 95.

ilógica”⁶⁷⁸. Es consciente de que postula alguna forma de nacionalismo cuando afirma que es “necesario fomentar el interés y el respeto por las cosas mexicanas”⁶⁷⁹, pues seguidamente se defiende argumentado que “se equivocaría el que interpretara esta ideas como mera expresión de un nacionalismo estrecho”⁶⁸⁰. Ramos de hecho denuncia al “tipo de intelectual desarraigado”⁶⁸¹ que ha renunciado ocuparse de la vida mexicana por considerarla desprovista de toda dignidad, que, indiferente a la historia de México, cuando dirige su atención a la nación, lo hace desde ideas abstractas que indistintamente pueden ser tratadas en cualquier parte del mundo. Intenta Ramos pues una síntesis, una apropiación por parte de la realidad mexicana de la cultura universal, una nacionalización de las ideas heredadas “que debe huir igualmente de la cultura universal sin raíces en México como también de un ‘mexicanismo’ pintoresco y sin universalidad”⁶⁸².

Podemos considerar a Ramos como uno de los creadores del mito del carácter mexicano, por tanto uno de los pioneros de la teoría del mestizaje, como ideología homologada por el poder para la definición de una identidad mexicana⁶⁸³. Y si bien se asoció al grupo y a la revista *Contemporáneos*, está más cerca, dice Juan Mora Rubio, "de la cultura de la revolución de la generación anterior y de la búsqueda del espíritu auténticamente nacional", y desde luego más cerca también de la generación posterior, de la que puede considerársele, como decimos, iniciador, dedicada “a la tarea de estudiar la realidad mexicana desde todos los ángulos”⁶⁸⁴. Esta exposición sobre el pensamiento de Ramos se justifica en la idea de tratar de deslindar la obra de este del antinacionalismo radical de Cuesta. Creemos entonces, que donde Cuesta ve una fatalidad Ramos

⁶⁷⁸ *Ibidem*, p. 16.

⁶⁷⁹ *Ibidem*, p. 116.

⁶⁸⁰ *Ibidem*, p. 35.

⁶⁸¹ *Ibidem*, p. 98.

⁶⁸² *Ídem*.

⁶⁸³ Dice Bartra que “el grupo de escritores que tiene su origen en la revista *Contemporáneos* (1928-1931), por boca de su filósofo –Samuel Ramos– es el que curiosamente contribuye más a inventar el perfil del *homo mexicanus*”. BARTRA, Roger. *Op. cit.*, p. 19.

⁶⁸⁴ MORA RUBIO, Juan. “Proyectos y perspectivas de la filosofía en México”, en *Dialéctica*, 9, 1980, p. 64.

encuentra una oportunidad para México. En su afán implacable de extirpar cualquier rastro de mexicanismo de las altas formas de cultura Cuesta niega toda posibilidad de integración, de comunión entre realidad e idea y a la contradicción, a la inadecuación en el momento fundacional entre la noción de nación, puramente convencional y abstracta, y la realidad del territorio, a esa incompatibilidad constitutiva, adjudica Cuesta el carácter paradójico de lo nacional y su vocación universalista. La idea de nación para Cuesta es inmóvil y estática, mientras que Ramos advierte la posibilidad de una evolución, de insertar la identidad colectiva “en un esquema de temporalidad histórica”⁶⁸⁵, una adaptación dinámica de un modelo externo a una realidad viva y cambiante en la que trasplante y sustrato pueden alcanzar la maduración en equilibrio, superando un comienzo marcado por la mera imitación. Cuesta elabora su propia versión de la tesis de Ramos, se apropia de términos que incluso invierte, radicaliza el argumento universalista, libera a la idea de nación de toda posibilidad de arraigo en la realidad mexicana, y donde Ramos ve una perspectiva errónea susceptible de enmienda mediante la atención a las realidades nacionales parece que Cuesta ve un desencuentro irreparable, una desajuste perenne, una especie de pecado original indeleble e inmovilista que condena a la nación a ese carácter “ilícito y clandestino” que antes citábamos⁶⁸⁶.

Augusto Isla se pregunta si “¿no resulta una visión estática y limitada de los movimientos nacionalistas? Unas veces las categorías culturales forjan la etnicidad política, otras el Estado crea la nación y le da forma”⁶⁸⁷. Cuesta adjudica esta naturaleza artificiosa a la nación mexicana, de la que dice no haber tenido “una razón constitucional verdadera”⁶⁸⁸, es decir, cultural. La nación mexicana no es la realización política

⁶⁸⁵ COLOM GONZÁLEZ, Francisco. Op. cit., p. 329.

⁶⁸⁶ Sobre las diferencias entre Cuesta y Ramos Octavio Paz había dicho: “Ambos, en dirección contraria, reflejan nuestra voluntad de conocernos. El primero (Ramos) representa esta tendencia hacia nuestra propia intimidad que encarnó la Revolución mexicana; el segundo, la necesidad de insertar nuestras particularidades en una tradición universal”. PAZ, Octavio. *El laberinto...*, p. 175. En términos muy similares se expresa Luis Villoro en relación con esta divergencia: “Ramos y Cuesta parecen expresar direcciones distintas. Aquél exhorta a sacudir la cultura de la imitación y a intentar la creación de otra que responda a nuestra circunstancia; éste quiere subsumir nuestra cultura en un internacionalismo elegido libremente”. VILLORO, Luis. “La cultura mexicana de 1910 a 1960”, en *Historia Mexicana*, 38, 1960, pp. 210-211.

⁶⁸⁷ ISLA, Augusto. Op. cit., p. 135.

⁶⁸⁸ *OR*, II, p. 316.

coherente de un precipitado cultural, una fusión natural de nación y cultura en una verdadera cultura nacional. Son los nacionalismos europeos los verdaderos actores de este sentido de nación, que no ha correspondido a la sola voluntad política de los Estados, sino que se ajusta a “un contenido tradicional en todos los órdenes de la cultura”⁶⁸⁹. A pesar de que aquí Cuesta, como dijimos, retrocede en su exposición con esta versión ingenua e idealizada de los nacionalismos europeos, y no trata de exponer una teoría radical del nacionalismo en general, esta distinción, que hace de la nación mexicana el producto de un acto meramente intelectual, nos va a servir para conectar esta particular idea de la nación con la condición universalista del ser mexicano.

Este radical desencuentro entre nación y tradición coloca pues al mexicano en la situación privilegiada, respecto del europeo, de trascender su condición, no colmada, no suturada por la identidad cultural, hacia el ámbito de lo universal. El ser del mexicano, desde la perspectiva cuestionada, estaría marcado por la insustancialidad. Su potencialidad nunca realizada es su naturaleza, una carencia constitutiva incapaz de asimilar ningún contenido sustantivo si no es a riesgo de la traición y la falsedad. Un radicalismo que reniega de cualquier contenido legítimo. En este punto podemos detenernos brevemente para tratar de examinar la posibilidad de vincular las ideas de Cuesta, que en su extremismo va más allá, como decimos, de la tesis de Ramos de las que parte, con las del filósofo existencialista Emilio Uranga, asociado al grupo Hiperion. Uranga fue uno de los más brillantes integrantes de este grupo de filósofos reunidos en torno del exiliado español José Gaos, que en los años cincuenta se dedicó a desarrollar una obra teórica sobre la cuestión central de la ontología del mexicano. Precisamente a finales de los cuarenta, década que supone el declive del impulso revolucionario tras la utopía cardenista, denunciado por lúcidos observadores de la realidad mexicana como Daniel Cosío Villegas o Jesús Silva Herzog, es cuando los hiperiones se dan a la tarea de completar la autogénesis del ser nacional suscitada por el movimiento revolucionario. Posiblemente este desfase se debió a la inexistencia previa en el campo de la filosofía del rigor y la seriedad necesarios para emprender un proyecto de gran alcance que tuvo la voluntad expresa de recoger la tradición filosófica europea como base para fundar un pensamiento filosófico mexicano. Con la llegada de José Gaos la filosofía mexicana

⁶⁸⁹ Ídem.

alcanza el rigor que le faltaba y puede proponerse la ambiciosa tarea de trasladar al terreno filosófico la indagación nacionalista que ya se había llevado a cabo durante las décadas anteriores en el terreno de la literatura, la música o la pintura mural. El proyecto del grupo surgió entonces como el cruce de varios factores que determinaron el peculiar sesgo que habría de tomar la filosofía de lo mexicano, que siempre trató de navegar incómodamente entre las aguas del existencialismo europeo y de un esencialismo de lo mexicano, a veces teñido de nacionalismo, de cuya crítica no pudo escapar. Como dice Jaime Vieyra:

La tesis resulta del acercamiento inaudito de dos fuertes tradiciones históricas. De una parte, la tradición hispano-mexicana de autognosis cultural intensificada por el nacionalismo revolucionario mexicano. De otra, la tradición filosófica occidental, particularmente las reflexiones sobre la condición humana ligadas a la situación europea entre-guerras⁶⁹⁰.

La filosofía de lo mexicano trató de trazar una difícil síntesis entre las principales corrientes en boga en la Europa aquellos años, que acusaban las fuertes tensiones del período de entreguerras y de las dos guerras mundiales y que habían provocado el más radical cuestionamiento de los valores centrales de la modernidad y la humanidad occidentales, y el sentimiento de afirmación nacional sobrevenido tras la revolución, con sus celebradas expropiaciones y la consolidación de la retórica oficial nacionalista. Hiperion sometió al nacionalismo ingenuo a una introspección de alto nivel intelectual, todo el bagaje del nacionalismo de las décadas precedentes fue examinado desde el inconformismo desencantado de las filosofías existencialistas aplicando un marco metodológico de gran rigor con el resultado de un pensamiento sumamente original:

La filosofía de lo mexicano de Hiperion fue una de las reflexiones más originales del pensamiento iberoamericano del siglo XX. Vista desde una perspectiva cultural, la filosofía de lo mexicano es, acaso, la expresión más alta de la idea de mexicanidad gestada durante la posrevolución mexicana⁶⁹¹.

Uranga parte del sentimiento de inferioridad diagnosticado por Ramos para afirmar que este en realidad es el síntoma, la manifestación de una condición más

⁶⁹⁰ VIEYRA, Jaime. “El problema del ser mexicano”, en *Devenires*, 14, 2006, p. 51.

⁶⁹¹ HURTADO, Guillermo. “Prólogo”, en URANGA, Emilio. *Análisis del ser mexicano*, selección, prólogo y notas de Guillermo Hurtado, México, Bonilla Artigas, 2013, p. 12.

profunda: la insuficiencia ontológica. La insuficiencia, dice, es la inconsistencia o carencia de fundamento, y esto determina que el ser mexicano se defina ontológicamente como accidental. Frente a toda la tradición filosófica de occidente, que ha sido un esfuerzo sostenido por sustancializar el ser, por dotar de contenido positivo a la realidad del ser, el ser mexicano entendido como accidente es precisamente una idea del ser basada en su falta, en la carencia, en el defecto de subsistencia, de modo que lo “inauténtico sería en este caso pretender salir de la condición de accidentalidad y sustancializarse”⁶⁹². Para Cuesta, análogamente, la auténtica definición del ser mexicano se fundamenta en su falta de arraigo, en la ausencia de casta o linaje en la que anclar la identidad: “Es precisamente en ese *desarraigo*, en ese *descastamiento* en donde ningún mexicano debe dejar de encontrar la verdadera realidad de su significación”⁶⁹³.

Pero Uranga no se limita aquí a definir exclusivamente lo mexicano, si no que ve la condición de este como la posibilidad de concebir un nuevo humanismo, en tanto que la accidentalidad es la naturaleza propia de lo humano. La ontología de la accidentalidad no es sólo una hipótesis de mexicanidad sino que es la definición de la ontología del hombre en general, de modo que la posibilidad de leer el accidente en lo mexicano como su más clara encarnación histórica se convierte en un puente para elaborar una ontología humana que tiene a lo mexicano como su punto de referencia:

Nos parece que el mexicano como ser, en su aspecto ontológico, funge o funciona como generador de un sentido de lo humano que se comunica a todo aquello que tenga pretensiones de hacerse pasar como humano. No se trata de construir lo mexicano, lo que nos peculiariza, como humano, sino a la inversa, de construir lo humano como mexicano⁶⁹⁴.

Es en lo mexicano, o en lo americano, donde se encuentra con evidencia la radical accidentalidad del ser del hombre, el estado original de su naturaleza que hay que recuperar frente a los intentos de sustancialización que, a decir de Uranga, se alejan de lo propiamente humano: “*toda interpretación del hombre como criatura sustancial nos*

⁶⁹² URANGA, Emilio. Op. cit., p. 42.

⁶⁹³ OR, II, p. 224.

⁶⁹⁴ URANGA, Emilio. Op. cit., p. 45.

*parece inhumana*⁶⁹⁵. Pero el accidente es tensión hacia el ser, zozobra del ser, estar tendido hacia el ser, proyectado hacia él; es una posibilidad siempre defraudada de encontrar y acomodarse en el ser⁶⁹⁶, de ahí también la universalidad implícita en la accidentalidad, que aspira legítimamente a cualquier forma de ser en tanto ninguna le es propia, y todas le son pertinentes en tanto insuficiencia que tiende a la sustancia, que se acerca, que se arriesga pero que nunca se identifica o confunde con ella. Aquí pues enlaza el pensamiento de Uranga con el antinacionalismo cuestiano, puesto que la filosofía del ser mexicano es la proposición de un nuevo humanismo que descubre o recupera para lo humano, a través de lo mexicano, su naturaleza accidental e insuficiente, maleable y permeable, y lo abre a las infinitas posibilidades de un ser desustancializado. El universalismo del ser accidental limpia y purifica a lo humano de etiquetas eternas y permanentes, lo libra del color local para hacer aflorar el color humano. El hombre trata de ser rescatado de deformaciones esencialistas que enmascaran su naturaleza accidental, de manera que tras el proceso de despojamiento de la indagación ontológica sobre el ser mexicano, lo que surge no es el individuo particular de una nación, sino simplemente el hombre universal, libre y promisorio:

La tendencia de los actuales estudios del mexicano es más bien un anti-nacionalismo, ya que se afanan por poner en claro cómo es que nuestro ser representa una plaza abierta sobre la cual puede levantarse la figura de lo humano sin discriminaciones (...). Esta tendencia anti-nacionalista no tiene nada de nuevo en su dimensión radical. Se trata, en verdad, de poner nuevamente al desnudo lo humano y limpiarlo de las sedimentaciones que la historia consagra⁶⁹⁷.

El nacionalismo, tanto para Uranga como para Cuesta es una castración que se niega a contemplar la ambiciosa realidad de lo humano en favor de una particularidad anecdótica, desconectan a lo mexicano de su raíz universal, lo desinteresa por lo que hacen los demás, vertiéndose introspectivamente hacia una versión empequeñecida del hombre. A los nacionalistas, dice Cuesta, “no les interesa el hombre, sino el mexicano; ni

⁶⁹⁵ Ídem.

⁶⁹⁶ “El yo es una indecisión, no se resigna a concluir”, dice Cuesta por su parte. *OR*, II, p. 217.

⁶⁹⁷ URANGA, Emilio. *Op. cit.*, p. 55.

la naturaleza, sino México; ni la historia, sino su anécdota local”⁶⁹⁸. “Es degradante ser nacionalista cuando se puede ser hombre”⁶⁹⁹ dice Uranga.

Las teorías de Cuesta que apuran las sugerencias de Ramos en cuanto al universalismo del mexicano creemos que establecen el precedente inmediato al nivel de las ideas políticas y estéticas para la profundización a nivel filosófico que lleva a cabo Uranga. Si Ramos, vimos, trataba de arbitrar una mediación entre la idea importada y la realidad nacional, legitimando alguna forma de sustancialismo mestizo, Cuesta encuentra el carácter revolucionario de la nación precisamente en la imposibilidad de naturalización del molde a ningún contenido. Un universalismo desnudado de todo relleno sustancial es la doctrina que defiende Cuesta a lo largo de sus ensayos que a través de términos como laicismo y radicalismo trata de liberar a las creaciones artísticas e intelectuales mexicanas de cualquier dependencia de tipo religioso, económico, ideológico, histórico y vital. Se trata de una definición de la nación, como vimos, desde su ilicitud, su falta de adecuación a la realidad, un carácter subversivo por naturaleza expuesto desde su nacimiento, como dice Uranga, a “una peligrosa comunicación con situaciones límites”⁷⁰⁰ que ha determinado la vocación universalista de la nación, renuente a cualquier particularismo. La idea de una nación indócil a un sustrato particular se aviene perfectamente con la teoría de la accidentalidad del mexicano. Creemos que la huella del radicalismo cuestiano puede encontrarse en la teoría de Uranga: ambos piensan al ser y a la nación como conceptos vacíos, ajenos a cualquier particularismo cultural, radicales en su negación a equipararse con formas fijas y permanentes de la identidad. Una nación ‘ficticia’ para Cuesta, un ser ‘accidental’, para Uranga: ambos van más allá de las previsiones conciliadoras de Ramos y eximen a la identidad de toda posibilidad de cosificarse, de encerrar su universalismo vocacional en cualidades fijas. La carencia es consustancial, constitutiva tanto para la nación como para el ser, una falta atravesada por tensiones que no se realizan, que no se concretan ni descansan en una esencia, y que definen a lo humano en su sentido más radical de aspiración a lo universal, “como prometedora

⁶⁹⁸OR, II, p. 135.

⁶⁹⁹ URANGA, Emilio. Op. cit., p. 60.

⁷⁰⁰ *Ibidem*, p. 56.

entrecruzamiento en que los caminos de lo humano alcanzan su vuelo y diversifican su trayectoria”⁷⁰¹.

Como venimos diciendo, la investigación de Uranga trata de evitar ideas sustancializadas, históricamente determinadas del hombre, para emprender una crítica que arraiga en la realidad concreta del ser mexicano. No renuncia a elaborar un pensamiento general sobre el hombre pero entiende que la progresión ha de ir desde abajo hacia arriba, desde las condiciones existenciales del mexicano hacia una ontología general. “¿Es posible levantar un proyecto de afirmación de la humanidad del hombre desde esta condición accidental? ¿Es posible un ‘humanismo’ del ser originariamente frágil, lábil, incierto que es el hombre? Uranga no sólo lo creyó posible, sino incluso necesario”⁷⁰². Y es en la realidad concreta del mexicano donde radica el ejemplo privilegiado de accidentalidad, es en el mexicano donde encuentra las condiciones crucialmente idóneas para reconstruir este humanismo, pues las peculiares experiencias vividas por él aproximan su condición a la verdadera naturaleza originaria del hombre. El estudio de ser del mexicano no es por tanto el énfasis en un peculiarismo racial, sino que se constituye en la plataforma ideal para un trabajo de reconstrucción ontológico que acaba vinculando la particular condición existencial del mexicano, que es accidental, con la naturaleza ontológica del ser humano en general. Uranga encuentra en el mexicano el ejemplo histórico paradigmático del accidentalismo existencial del ser en general, como dice Guillermo Hurtado, el “ratón de laboratorio del existencialismo”⁷⁰³, y por esto el mexicano puede fungir como punto de partida para redefinir la idea del hombre en forma de un nuevo humanismo radicalmente universal: hay “que partir del ser del mexicano para iluminar desde ahí lo que se ha de llamar hombre en general o la esencia del hombre”⁷⁰⁴. Es por esto que creemos que hayan sido tan semejantes las conclusiones a las que llegan tanto Cuesta como Uranga. Mientras que Uranga se propone el trabajo teórico

⁷⁰¹ Ídem.

⁷⁰² VIEYRA, Jaime. “Emilio Uranga: la existencia como accidente”, en *Devenires*, 16, 2007, p. 100.

⁷⁰³ HURTADO, Guillermo. “Dos mitos de la mexicanidad”, en *Diánoia*, vol. 40, n° 40, 1994, p. 276.

⁷⁰⁴ *Ibidem*, p. 67.

de reconstruir el universalismo del hombre desde la situación mexicana, Cuesta se da al trabajo de su elucidación desde la realidad que le ha tocado vivir. El universalismo de Cuesta no es el resultado de una especulación teórica y aséptica, sino que es el destilado de una vida exasperada sometida a las tensiones existenciales de su contemporaneidad. La mayoría de las propuestas teóricas de Cuesta son el resultado de la vivencia directa de la polémica. Sus conclusiones están arrancadas de la realidad misma del mexicano de su tiempo: los debates sobre la mexicanidad y la deriva nacionalista del gobierno son la materia prima del trabajo depurativo de Cuesta que le lleva a defender enérgicamente el carácter universal del ser del mexicano. Es el suyo un universalismo arrancado a la experiencia diaria de la realidad mexicana, desbastado arduamente de las adherencias de lo cotidiano, conquistado existencialmente, depurado entre controversias y debates, fruto de la atención inmediata a su realidad fenoménica. Lo que Uranga teoriza, Cuesta lo lleva a cabo. El quehacer polémico del crítico en revistas y diarios es la constatación práctica, vital del proyecto teórico del filósofo.

Hay también en Uranga una crítica implícita al eurocentrismo como dador del significado de lo humano: “El europeo no se plantea la cuestión de su propio ser porque identifica, sin más, lo humano y lo europeo. No se justifica ante lo humano porque para él su ser europeo da la medida de lo humano”⁷⁰⁵. Sólo, por eso, desde la ontología de lo mexicano como carencia puede labrarse un nuevo humanismo que se desprenda de la hegemonía ontológica impuesta desde Europa y redefina al ser desde un universalismo basado en la accidentalidad, en la inconsistencia del ser, no limitado por las concepciones esencialistas de una cultura pretendidamente superior que detenta la patente de lo humano. ¿Cómo se hermana esta idea con un cierto francesismo declarado del autor? Ambos, tanto Cuesta como Uranga, desde sus respectivas concepciones antiesencialistas, van a identificar en la herencia francesa el origen del universalismo radical del ser y la nación mexicanos. “La cultura francesa representa, en los tiempos modernos, la supervivencia del espíritu clásico”⁷⁰⁶; esta afirmación de Samuel Ramos va a ser seguida tanto por Cuesta como por Uranga y, sin hacer menoscabo de los aportes de ambos, en general continúan la idea de Ramos de que el espíritu universalista del pensamiento

⁷⁰⁵ *Ibíd.*, p. 68.

⁷⁰⁶ RAMOS, Samuel. *Op. cit.*, p. 45.

francés es la herencia que recoge México en su formación como nación moderna. Para Cuesta, en su artículo de 1934 "La cultura francesa en México", la tesis es contundente: "nuestra existencia como nación ha sido producto de un acto fundamentalmente *externo* de nuestra historia, que no tiene sus raíces en nuestra vida indígena, ni en nuestra vida española"⁷⁰⁷. La nación mexicana es producto del trasplante de ideas radicales francesas que precisamente lo que buscaron fue la independencia de las tradiciones vernáculas, el origen de la nación mexicana es un esfuerzo de desarraigamiento llevado a cabo por un élite intelectual respecto de las fuentes internas de la tradición, un desgarramiento de las raíces por parte de una cultura importada, que tuvo como consecuencia la victoria de esa importación "sobre nuestros datos históricos más genuinos"⁷⁰⁸. La nación mexicana se constituyó a pesar y en antagonismo con la realidad, incorporando una idea ajena y haciéndola prevalecer sobre ella. Pero este acto externo, que tiene sus raíces en Francia, no dicta contenidos de cultura, sino que traspasa a México lo que Ramos, siguiendo a Curtius, llama el rasgo característico de la cultura francesa: "hacer obra universal en medio de la realidades nacionales y a través de ellas"⁷⁰⁹. No se trata pues de la mera emulación servil, sino de una comunidad de intereses, de "significaciones afines antes que imitación"⁷¹⁰, cuyo resultado es que, como dice Uranga, "en el mexicano ha quedado como norma lo francés"⁷¹¹. La herencia humanista clásica y universalista recogida por la edad moderna francesa tras el humanismo y el renacimiento español e italiano es el legado que Francia deja al México moderno. Una idea que Cuesta desarrollará brillantemente en "El clasicismo mexicano", también de 1934, y que Uranga retoma, siguiendo a Arturo Arnáiz y Freg, en su texto "El siglo XIX, siglo mexicano", de 1951.

El desarraigo antiesencialista dictaminado por Cuesta y Uranga, un antiesencialismo que reniega de todo contenido esencialista de cultura, sea éste exótico americano o particularmente europeísta, tiene pues su origen en la herencia de la cultura

⁷⁰⁷OR, II, p. 222.

⁷⁰⁸ *Ibíd.*

⁷⁰⁹ RAMOS, Samuel. *Op. cit.*, p. 46.

⁷¹⁰ URANGA, Emilio. *Op. cit.*, p. 225.

⁷¹¹ *Ibíd.*, p. 226.

occidental universal. La imposibilidad en la modernidad de consagrar toda noción inmovilista y esencialista del ser individual o del ser de la nación “se debe, como diría Paz, a la índole misma del instrumento empleado para derribar a los antiguos poderes: el espíritu crítico, a duda racional”⁷¹². El anti eurocentrismo implícito en esta crítica tiene su punto de partida en la propia tradición ilustrada francesa moderna. Francia, heredera del humanismo, es el punto de salida de las ideas modernas radicales. El universalismo de la tradición clásica se radicaliza hasta minar sus propias convicciones. No es más que la razón crítica del humanismo y de la Ilustración llevando a cabo su labor de socavamiento de fundamentos. Lúcidamente Cuesta y Uranga localizan en los albores de la modernidad, el humanismo del siglo XVI, el universalismo crítico que dará lugar a postular tiempo después un nuevo humanismo desarraigado e insubstancial, una idea de nación ficticia y un ser anclado en la falta.

No hay duda de que la noción de nación de Cuesta, y su defensa impenitente de la Constitución liberal de 1917, se vincula estrechamente con las ideas republicanistas de un nacionalismo descontextualizado que en el continente americano defendieron Bolívar y otros líderes independentistas: es decir, un ideal político desvinculado de la historia nacional, el apego étnico o las marcas culturales y las costumbres, que tendría su correlato narrativo en el acuerdo voluntario colectivo y en la alianza en torno de unos valores cívicos y de convivencia solemnizados por el pacto constitucional. No deja de ser cierto que Cuesta prestó escasa atención a las culturas tradicionales y a la identidad pluriétnica mexicana; más bien su actitud fue la de un ademán de desdén aristocratizante; sin embargo precisamente su idea de nación desligada de marcas de identidad culturales vernáculas o étnicas fuertes da cabida a que pensemos hoy, a partir de sus insinuaciones, en una idea posnacional de identidad política colectiva inclusiva. La idea de nación de Cuesta, como hemos visto, está muy lejos del ideal romántico nacionalista de nación como sentimiento de pertenencia a una comunidad étnico-cultural identificada con un destino común, que en su proceso de construcción moderna se ha visto inevitablemente escorada hacia posiciones excluyentes y marginadoras de las minorías étnicas o culturales que no se avenían con su patrón hegemónico y homogeneizador de identidad nacional. La apuesta universalista de Cuesta, asentada en el respeto a los valores constitucionales, indiferente a la prescripción de identidades modelo

⁷¹² PAZ, Octavio. *El arco...*, p. 223.

estereotipadas y diseminadas por la élite gobernante, se adecua muy bien con las modernas propuestas posnacionales que en sociedades plurales que han sufrido el horror y la violencia de los integristas nacionalistas ya no pueden vincular su legitimidad y su soberanía con las marcas convencionales de identidad nacional cultural o étnica:

Si una nación de este tipo no mantiene prescripciones de identidad poderosas, entonces las fronteras de identidad serían permeables: varias identidades podrían coexistir e incluso podrían entrar en conflicto sin que hubiera pretensiones de enarbolar visiones puras, distintivas y únicas de la identidad de la nación⁷¹³.

La más celebrada reformulación moderna de este ideal republicano ha sido la idea de patriotismo constitucional desarrollada por Jürgen Habermas, que trata de sustituir las lealtades movilizadoras del nacionalismo cultural, instintivas y emocionales en buena medida, en favor de una argumentación racional basada en los principios de respeto, soberanía popular y derechos humanos:

El patriotismo constitucional se apoya en una identificación de carácter reflexivo, no con contenidos particulares de una tradición cultural determinada, sino con contenidos universales recogidos por el orden normativo sancionado por la constitución: los derechos humanos y los principios fundamentales del Estado democrático de derecho⁷¹⁴.

El objeto de adhesión no sería por tanto el país que a uno le ha tocado en suerte, con su historial nacional y sus símbolos patrios, sino aquel que reúne los requisitos de civilidad exigidos por el constitucionalismo democrático; sólo de este modo puede el ciudadano sentirse legítimamente orgulloso de pertenecer a un país, por el respeto a un orden normativo que garantiza los derechos y las libertades de la ciudadanía, por encima, o independientemente, de las identidades particulares, y que es capaz de convocar la lealtad por parte de cada individuo comprometido con este ideal democrático. Dado su destacado componente universalista, este tipo de patriotismo se contrapone al nacionalismo de base étnico-cultural y encaja perfectamente con la idea cuestiana de una nación ajena al nacionalismo.

⁷¹³ TENORIO TRILLO, Mauricio. “Del nacionalismo y México. Un ensayo”, en *Política y Gobierno*, vol. 2, n° 2, 1995, p.331

⁷¹⁴ VELASCO, Juan Carlos. “Patriotismo constitucional y republicanismo”, en *Claves de razón práctica*, n° 125, 2002, p. 34.

13. Democracia y revolución: el pensamiento político de Jorge Cuesta

El pensamiento político de Cuesta está atravesado por tensiones, por líneas de fuerza que a veces parecen correr paralelas, otras se encuentran felizmente y nos prometen coherencia, y en otros casos se alejan irreconciliablemente amenazando con rasgar definitivamente la endeble malla de su pensamiento. Como dice Juan García Ponce, “Cuesta enfrenta la política animado de una clara voluntad antipopulista y aristocrática”⁷¹⁵, y si en efecto, hay de un lado ciertas constantes en sus ideas que nos dibujan un perfil aristocrático, desdeñoso y temeroso de la democracia de masas, elitista y en cierto momento afín a un autoritarismo personalista, por otro lado se mantiene como incólume defensor de los valores de la Revolución, de las libertades individuales garantizadas en la que él considera la Constitución liberal de 1917 y, en ocasiones, cuando defiende el espíritu democrático frente a la amenaza totalitaria, podemos llegar a leer sus palabras como un cierto atisbo de las más actuales propuestas de la democracia radical.

Como ya se ha afirmado en más de una ocasión en este trabajo, el detonante del periodismo político de Cuesta fue la denuncia de la revista *Examen* en octubre de 1932, por haber publicado fragmentos de la novela *Cariátide*, que recogía expresiones vulgares de los bajos estratos sociales y que por eso fue acusada de atentar contra la moral pública. Sólo un mes después, en su misma revista publica “La política de la moral” y “La política de altura”, en clara respuesta a las acusaciones y donde defiende un aristocratismo que, si bien forma parte central de su misma idea de cultura, adquiere en estos textos una especial vehemencia que quizá delata el carácter personal de sus motivaciones. Las razones políticas que se ocultan detrás del ataque contra la revista revelan para Cuesta una vinculación impropia, denigrante, entre la actividad política y los medios periodísticos, de los que se sirve para llevar a cabo una campaña de difamación mediante la exasperación de las susceptibilidades morales más inmediatas del pueblo. Desde aquí Cuesta elabora una idea de la política como práctica deslindada de los intereses parciales,

⁷¹⁵ GARCÍA PONCE, Juan. “La noche y la llama”, en *Cinco ensayos*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1969, p. 55.

de las pasiones, de la moral pública, de las emociones y el sentimentalismo, una actividad distanciada de todo lo humano y entregada a la especulación desinteresada del espíritu. Cuesta entiende que el interés de la política es un interés deshumanizado, distante de lo inmediato, ajeno a lo particular, riguroso y exigente: “deshumanización y distanciamiento de la vida no significan sino desinterés y rigor”⁷¹⁶. Igual que para el arte, la educación y, en general, toda forma de ejercicio del espíritu, la política entraña un rigor que la aleja de las cómodas complacencias del vulgo, de la “mediocre conciencia de cualquiera”⁷¹⁷, que la exime de la adulación y el halago del pueblo, que la eleva y la sutaliza convirtiéndola en una actividad de excepción, de minorías. A esta política Cuesta la llama de altura, o indistintamente política clásica o revolucionaria, términos que nos remiten nuevamente a su concepción elitista de la educación, del arte, de la Universidad como prácticas desarraigadas de los contenidos de la realidad inmediata, dirigidas al quehacer propio, enfocadas introspectivamente a sus propias exigencias disciplinares:

la política clásica, ésa para la cual el único poder político concebible es el fundado en el interés general, es decir, en el desinterés (distanciamiento de la vida, distanciamiento de los intereses particulares), y para el cual el pensamiento propiamente político es el pensamiento deshumanizado, el pensamiento ‘de altura’⁷¹⁸.

Resulta evidente que el interés general que identifica Cuesta como fin de la política nada tiene que ver con demandas de colectivos sociales. Se trata, al igual que el interés social de la Universidad, más bien de un despotismo platónico que encuentra en la minoría ilustrada el intérprete privilegiado del bienestar de la mayoría, pero sin atender a la efectiva participación pública de ésta. Este vaciamiento de contenido social a la política, esta desatención por los intereses inmediatos del pueblo deviene inevitablemente en una *realpolitik* que se sustancia en el Estado y su mantenimiento como fin en sí mismo del interés político. “La política de altura” seguramente sea uno de los textos más radicales de Cuesta en cuanto a su elitismo y antidemocratismo, su rechazo enérgico a la posibilidad de las masas sociales a participar en las decisiones políticas. Hay aquí un maquiavelismo explícito que desaloja de la política todo tipo de consideración moral

⁷¹⁶OR, II, p. 160.

⁷¹⁷ Ídem.

⁷¹⁸ OR, II, p. 161.

ajena a su propio ejercicio. Al igual que sucede con el filósofo italiano, el pensamiento político de Cuesta “no es tanto inmoral como amoral. Se limita a abstraer la política de toda otra consideración y escribe acerca de ella como si fuera un fin en sí”⁷¹⁹. Cuesta identifica política con Estado y las fuerzas sociales precisamente como una amenaza a lo propiamente político. Estado y sociedad se oponen radicando la legitimidad política exclusivamente en el primero. La Razón de Estado parece ser el fundamento último del ejercicio político, un maquiavelismo interno pudiéramos decir, en el que la actividad política no se ejerce tanto para mantener el equilibrio de fuerzas en el contexto internacional frente a la amenaza de otras potencias, sino para defender al Estado de la amenaza de la incorporación del vulgo a la política. La acción política de la minoría en el poder se ejerce no sólo distanciada de los intereses del pueblo, sino incluso contra estos mismos, defendiendo un ideal de interés general frente a las fuerzas disolventes de la sociedad:

La consecuencia inmediata del acceso del vulgo a la política ha sido, precisamente, la desaparición de lo propiamente político, la negación del Estado y del desinterés, y la preferencia, para el gobierno, de los intereses ‘particulares’, es decir, los eternamente contrarios al Estado⁷²⁰.

Desde luego que textos como este justifican las acusaciones de reaccionario que Cuesta recibió en vida, incluso de amigos cercanos como Luis Cardoza y Aragón⁷²¹. Si entendemos la reacción como la resistencia al cambio, la oposición a la innovación, sí creemos que existe un sesgo de reaccionarismo político en Cuesta, en tanto una de los principales aportes de la Revolución a la modernización de México fue sin duda la incorporación de las masas a la vida política del país. Como dice Luis Villoro:

La rebelión popular, súbita y poderosa, quiebra de un golpe el armazón que ocultaba la presencia del pueblo. El intelectual ve entonces cómo el México real, apretado antes bajo el cuello duro y la polaina, se desnuda antes sus ojos. El pueblo se explaya, se actualiza de pronto, todo lo

⁷¹⁹ SABINE, George. *Historia de la teoría política*, México, FCE, 1990, p. 255.

⁷²⁰ *OR*, II, p. 160.

⁷²¹ CUESTA, Jorge. *Poemas, ensayos...*, p. 174. También Monsiváis ve reaccionarismo en las ideas de Cuesta, véase nota 808.

llena con su presencia. Ahí está la vida comunitaria en que tiene su origen la sociedad y su historia: el principio de la nación, antes latente, se vuelve ahora manifiesto⁷²².

Si bien el resultado de esta masificación de la política fue la formación de un presidencialismo semiautoritario, que a través de un partido único y un sistema corporativista consolidó el control desde arriba de las masas, no cabe duda de que configuró asimismo un nuevo orden de convivencia en México donde el discurso populista y nacionalista, combinado con la dosificación de las políticas sociales, aseguró la durabilidad del nuevo régimen. Cuesta reacciona frente a este estado de cosas irrevocable en el que las masas forman parte del discurso y de la política del gobierno. Para Cuesta la Revolución es un concepto epistemológico y cuanto mucho político -no social- que implicó la transformación de un gobierno dictatorial en uno liberal, pero no asume la componente social del cambio y la consecuente participación activa de la ciudadanía en el mecanismo de gobierno. Si Cuesta fue un acérrimo defensor de la Constitución de 1917, siempre lo fue en el sentido de la dosis de liberalismo contenido en ella y que la equiparaba con otras constituciones liberales del mundo occidental, pero nunca haría mención a aquellos aspectos sociales o socialistas, como la defensa por primera vez en un texto constitucional de los derechos sociales de los trabajadores o la soberanía nacional sobre los recursos naturales que hicieron de la carta magna mexicana un texto único en su momento y en ciertos aspectos pionero a nivel mundial⁷²³. Por eso la concepción política de Cuesta puede seguir llamándose a sí misma revolucionaria, y así lo defenderá siempre. Lo revolucionario en la política, lo mismo que en la cultura, es la acción del pensamiento libre de sujeciones y dependencias de la realidad, sin la carga de ataduras vitales, sin trabas ajenas al desarrollo de su propia naturaleza incontaminada, susceptible por tanto del perfeccionamiento, de la mejora, del progreso incondicionado;

⁷²² VILLORO, Luis. Op. cit., p. 200.

⁷²³ “Una Constitución que tuvo el tino de conservar una lista de derechos a favor del individuo, así como el de haber incorporado armónicamente, otra lista de derechos a favor de obreros y campesinos, lo que significa una verdadera reivindicación de los postulados que atizaron nuestros movimientos bélicos de 1910 y 1913. Al consagrar así las garantías sociales entremezclándolas con las individuales, da origen nada menos que a la justicia social. Concepto que, a partir de entonces, nuestro país obsequia al mundo, lo que se reconoce a grado tal, que se le considera la primera Constitución de carácter social en el mundo. Sin que por ello deje de reconocerse la presencia documental del liberalismo entre nosotros”. MORENO GARAVILLA, Jaime. “El liberalismo constitucional de México. Evolución y perspectiva”, en PATIÑO MANFFER, Ruperto et al. *La Independencia de México a 200 años de su inicio. Pensamiento social y jurídico*, México, UNAM, 2010, p. 332.

una política autónoma para su propio desenvolvimiento no sujeto a las dependencias y lastres del interés inmediato, de las demandas materiales, es la única que puede dejarse seducir “por las grandes tentaciones del cualquier progreso, de cualquier conquista espiritual”⁷²⁴.

“La decadencia de la política” es un artículo publicado por Cuesta en 1934, quizá poco atendido por sus comentaristas y que creemos que puede ofrecer unas claves de interpretación que acercan su pensamiento, o al menos ciertas aristas puntiagudas suyas, a las teorías políticas del decisionismo y la excepción. El artículo comienza con una peliaguda pregunta que nos demuestra el arrojo de Cuesta y la libertad de su curiosidad para acometer las más delicadas cuestiones sin un ápice de desánimo o apocamiento: “¿Qué es la política? He aquí la más fascinante y la más despreciable de las palabras”⁷²⁵. En unas pocas páginas nos ofrece el crítico una visión bastante descarnada del poder político, como ejercicio de mando que impone la norma sin someterse a ninguna. Nos atrevemos a trazar un paralelismo entre las intuiciones de Cuesta y las ideas plenamente desarrolladas del jurista alemán Carl Schmitt, que en su texto fundamental *Teología política. Cuatro capítulos sobre la doctrina de la soberanía*, de 1922, puede ofrecernos un asidero conceptual para entender mejor al mexicano. La famosa frase con la que empieza el texto de Schmitt es “Soberano es quien decide sobre el estado de excepción”⁷²⁶. La decisión en el estado de excepción es el verdadero acto fundante de la política. El sistema jurídico legal vigente no puede captar la radicalidad del verdadero estado de excepción, una situación no prevista por el funcionamiento normal del aparato estatal, un caso de necesidad, de incerteza que no puede ser decidido en base a la experiencia previa, a la norma general. En este caso de necesidad extrema, cuando la regla instituida no puede decir nada respecto de la excepcionalidad, es cuando se requiere un acto de política pura, generativa, que engendre una nueva situación de normalidad al instituir una nueva norma. Este acto es la decisión, que no puede ser referida a nada

⁷²⁴OR, II, p. 160.

⁷²⁵Ibídem, p. 241.

⁷²⁶ SCHMITT, Carl. *Teología política*, con epílogo de José Luis Villacañas, Madrid, Trotta, 2009, p. 13.

previo; es un acto de política desnuda, fundante de la situación de normalidad que inaugura:

Lo excepcional es lo que no se puede subsumir; escapa a toda determinación general, pero, al mismo tiempo, pone al descubierto en toda su pureza un elemento específicamente jurídico, la decisión. En el caso excepcional, en su configuración absoluta, se impone la necesidad de crear una situación dentro de la cual puedan tener validez los preceptos jurídicos⁷²⁷.

La política por tanto no obedece, sino que es obedecida, es mandato originario. Cuesta dice “la política es, no la obediencia, sino la creación de la norma”⁷²⁸. No hay nada por encima del acto político de mandar, “es imposible poner un mando *por encima de la política*”⁷²⁹: la política es el acto originario que no se atiene a la forma vigente, sino que responde con la decisión a la indecidibilidad del momento extraordinario. La norma general que obedecen los hombres es desautorizada por la decisión que demuestra que hay otra ley mejor, por eso la decisión se coloca en una situación ambigua, en la que está a la misma vez fuera de la ley, fuera del orden establecido para actuar con libertad, pero de ella emana la nueva norma que instaure con su acto de mandar. El acto de mandar para Cuesta, o la decisión, para Schmitt se colocan pues en una región aislada, falta de referencias respecto de la vida cotidiana, de la ley normal, del sistema jurídico vigente. No encuentra condición superior que guíe su acto: es la autoridad suprema fundante de todo orden. Por eso el jurista alemán pudo llegar a decir que “desde el punto de vista del contenido de la norma básica, es ese elemento constitutivo y específico de la decisión algo completamente nuevo y extraño. Normativamente considerada la decisión nace de la nada”⁷³⁰. No es Cuesta menos contundente en sus afirmaciones y la proximidad de ambos autores se hace evidente cuando el mexicano afirma, por ejemplo, que los políticos

son los que desobedecen a fin de mandar. El desprecio que se les tiene es el que merecen los forajidos, los que viven fuera de la ley. Pero la admiración que causan es la que arrebató la

⁷²⁷ *Ibíd.*, p. 18.

⁷²⁸ *OR*, II, p. 242.

⁷²⁹ *Ibíd.*, p. 243.

⁷³⁰ SCHMITT, Carl. *Op. cit.*, p. 32.

existencia que supo encontrar su ley en medio de lo desconocido, en medio de donde no había ninguna⁷³¹.

Cuesta valora el riesgo de la acción política por encima de toda clase de determinismos. Frente a la norma regularizadora que condena a la vida a la repetición, el mando se antepone como la auténtica entidad creadora. El azar, la indeterminación, la aventura del momento extraordinario son las cualidades definitorias del mando político: la “grandeza de la política está precisamente en su riesgo, en sus vicisitudes y contingencias. Y cuando abandona su riesgo, se empequeñece”⁷³². La política se hace en el estado de excepción. La normalidad legal y burocrática nada puede decir de la vida, la “excepción es más interesante que el caso normal. Lo normal nada prueba; la excepción, todo; no sólo confirma la regla sino que ésta vive de aquella. En la excepción, la fuerza de la vida efectiva hace saltar la costra de una mecánica anquilosada en repetición”⁷³³. “Lo que repudia Cuesta es un irracionalismo que invade el ámbito político”⁷³⁴, dice Augusto Isla, pero ¿no parece que este texto de Cuesta rezuma un irracionalismo cuasi teológico que no admite control alguno al ejercicio del poder? pues la política carece de valor cuando se “pretende que obedezca a un canon, a una tradición o a un plan definido”⁷³⁵. Cuesta no contempla ningún tipo de condicionamiento al quehacer político, ya sea de orden económico, moral o metafísico; la política es en sí un acto revolucionario que no admite trabas a su libre ejercicio. En este texto no hay ninguna mención al límite jurídico constitucional y parece que obvia cualquier tipo de restricción al ejercicio del poder. A lo largo de sus textos políticos planea en Cuesta la idea casi obsesiva de combatir las tendencias de planificación de la vida política que se imponían en el orden internacional en los regímenes fascista y comunista y que encarnaron en el Pan Sexenal aprobado por el gobierno mexicano en 1934 bajo el patrocinio del general Calles. Esta defensa de la libertad de acción política frente al control y la normalización técnico jurídica nos hace dudar en ocasiones del constitucionalismo liberal que tantas veces se la

⁷³¹OR, II, p. 242.

⁷³² Ibídem, p. 243.

⁷³³ SCHMITT, Carl. *Teología política*, p. 20.

⁷³⁴ ISLA, Augusto. “Introducción”, en CUESTA, Jorge. *Ensayos políticos*, p. 14.

⁷³⁵OR, II, p. 242.

ha adjudicado, pues en sus textos más radicales al respecto nos encontramos con un olvido total de la Constitución en favor de un poder casi omnímodo apoyado en el prestigio carismático de la autoridad personalista o, en el mejor de los casos, la Constitución aparece como el ideal regulativo de un liberalismo teórico custodiado más por el carácter revolucionario del líder o el partido en el poder que por una defensa explícita de las garantías y libertades individuales constitucionales.

En el texto que publicó de su propio bolsillo en 1934, titulado “El plan contra Calles”, Cuesta hace una apología del ex-presidente mexicano como hombre fuerte del régimen y como encarnación del verdadero significado de la Revolución. Para Cuesta, de un lado están la política planista y reguladora, tendiente al control y a la dictadura, del otro el verdadero carácter de la política revolucionaria y libre, plasmada en la Constitución liberal de 1917 y representada por el carisma de Calles. Sus ideas oscilan entre ambos extremos, a veces incongruentemente, entre el autoritarismo y la democracia, entre un personalismo exacerbado que quiere identificar al Estado y la política con la figura de Calles, y a veces, pocas, una defensa de las instituciones democráticas como garantía de las libertades. Para Cuesta el planismo es la mayor amenaza para el espíritu revolucionario del Estado; supone una sustitución de la actividad libre de la política atendida a la contingencia en favor de la técnica y la previsión, a “substituir la acción de las personas por la acción de las normas”⁷³⁶, y acaba pues con la verdadera esencia de lo político⁷³⁷. Lo técnico, el control administrativo, la impersonalización del aparato burocrático, la “sustitución de los hombres por la técnica y el plan”⁷³⁸ son objeto constante de la crítica cuestiana, a los que enfrenta, en difícil combinación, el liberalismo y la autoridad personal del prestigio de Calles como sentido y realización de la política revolucionaria. En sus afirmaciones más excesivas no parece pues que el liberalismo de la Constitución pueda encarnar en el sistema jurídico garantista del Estado de derecho; no parece haber posibilidad intermedia entre el personalismo autoritario de Calles como guardián de la Constitución y una política planificadora tendente a la dictadura. ¿Acaso la democracia liberal no implica la racionalización y normalización de la política en un

⁷³⁶ *Ibidem*, p. 282.

⁷³⁷ “La actual manera técnico-económica de pensar no es capaz de percibir una idea política”. SCHMITT, Carl. *Op. cit.*, p. 56.

⁷³⁸ *OR*, II, p. 281.

sistema legal, un aparato burocrático y un corpus jurídico que regule y garantice la convivencia en sociedad?

Según Augusto Isla, si hay un tema central en sus ideas políticas, quizá este sea la preocupación por la amenaza de las tendencias irracionalistas fascistas y especialmente comunistas que pueda poner en peligro los logros democráticos y constitucionales obtenidos tras la Revolución⁷³⁹. Sin embargo en ciertos momentos de su crítica el apasionamiento con que combate le hace escorarse hasta posturas extremas en las que da la sensación de que su rechazo es *in toto* hacia la democracia. Para Cuesta el Plan Sexenal aparece como la penetración en México de las tendencias de la política internacional, la “pasional actitud dogmática” del “sacerdocio de Stalin, el sacerdocio de Hitler o el sacerdocio de Mussolini”. No hay pues en Cuesta una defensa de la tiranía o la dictadura. Su convicción liberal lo aleja de posturas nostálgicas del antiguo régimen, y sin embargo su temor a la democracia de masas y al ascenso del marxismo le hace defender un blindaje del liberalismo en el seno de una élite política en la que confía para salvaguardar los valores revolucionarios y las libertades constitucionales. La Revolución planificada es una revolución muerta, conservadora, paralizada, su vigor y su actualidad sólo pueden ser asegurados si se mantiene “en manos de sus autores”⁷⁴⁰. Cuesta por tanto responde con un antidemocratismo un tanto extremo a lo que él cree que es el otro extremo de la amenaza fascista. La irrupción de las masas manipuladas en la política puede poner en peligro el régimen constitucional y el Estado; por eso cree necesario blindarlos en el dogma de la política del hombre fuerte. Si de un lado defiende enérgicamente la necesidad de una política libre y revolucionaria, ésta sólo lo es en tanto se mantenga en manos de aquellos pocos cuantos que saben custodiarla. El liberalismo de Cuesta huye de todo aquello que pretende rigidizar la política y condenarla a una mera reproducción mecánica de la vida, de todo lo que impida la marcha del pensamiento, su capacidad para ser de un modo diferente, cambiar de idea⁷⁴¹, pero esta libertad parece estar restringida a la élite intelectual como representante del sentir de la clase media ilustrada.

⁷³⁹ ISLA, Augusto. Op. cit. p 14.

⁷⁴⁰ OR, II, p. 242.

⁷⁴¹ OR, III, p. 252.

Veamos ahora otro sesgo del pensamiento político de Cuesta que si, es claro, no nos muestra una antítesis frontal con lo anterior, sí parece que deja vías abiertas para interpretar su pensamiento en un sentido más democrático, incluso más del que el propio autor hubiera deseado. En 1935 escribe el artículo “La decadencia moral de la nación”, y ahora sí parece insinuar una interpretación hasta cierto punto social del hecho revolucionario, no tanto porque preste aquí una atención precisa a las condiciones de vida de las mayorías y minorías explotadas, sino porque hace descender su concepto de lo revolucionario desde el nivel de lo meramente cultural en que lo había situado para inundar todo el hecho social, para de alguna manera humanizarlo y ofrecer una idea de la Revolución de la que participa toda la colectividad. Hay una puesta en duda radical de la misma idea de autoridad, que es rebasada y arrasada por el carácter revolucionario de la cultura:

Mucho habría que lamentar si la misma autoridad tuviera que ser respetada siempre: la eternización de sus valores condenaría al presente y al porvenir a la esterilidad, a la falta de significación y carácter. En cambio, los movimientos revolucionarios, otorgándola de un modo inmerecido y caprichoso, desprestigian la autoridad y elevan el espíritu de los que han estado aplastados por ella⁷⁴².

¿Hay aquí un acercamiento al régimen populista de Lázaro Cárdenas que ya en esos años había logrado desprenderse de la influencia de Calles? ¿O es contrariamente una crítica al fortalecimiento en el poder de Cárdenas y a la consolidación del régimen presidencialista? Como quiera que sea nos interesa ahora hacer una lectura de las implicaciones filosóficas y políticas que tienen algunas afirmaciones de Cuesta que nos pueden servir para pensar la democracia desde nuestra modernidad. Para Cuesta, siempre alerta frente a la posibilidad de una vida dirigida, de una política en exceso intervenida, la esencia de la vida mexicana es la revolución; son los períodos de trastornos y conmoción los que definen el carácter del país, de manera que los ideales de la vida política no son los de calma y administración sino los revolucionarios. Habíamos visto antes que Cuesta sustentaba su idea de nación sobre un vacío ontológico que era como la condición existencial para determinar el carácter universal del ser mexicano. Ahora, su puesta en tela de juicio del concepto de autoridad en el contexto de una política cuya normalidad es

⁷⁴²OR, II, p. 355.

ser revolucionaria nos permite pensar una estructura social donde las jerarquías son flexibles y no hay un punto de referencia privilegiado para construir la subjetividad del ciudadano. Cuesta deplora el intervencionismo como un retroceso a la dictadura, como una esclerotización del Estado en favor de la administración y en detrimento de la política. La Revolución, dice Cuesta, ha humanizado la maquinaria administrativa, la ha dotado de los errores e imperfecciones de lo humano y por lo tanto ha perdido su “prestigio divino y, con él, su capacidad de oprimir y tiranizar”, la ha “expuesto, revolucionariamente, al tuteo de los ciudadanos”⁷⁴³. Parece ser que el pensamiento de Cuesta ha invertido los términos y no ve ya el peligro, sino la solución, en las masas políticamente movilizadas, y teme la entrega dogmática del poder de la soberanía popular en el líder como un peligro para el Estado y la democracia. Ve en las doctrinas irracionalistas un culto a la mística, una reteologización, por decirlo, de la política, una dejación de funciones por parte de la ciudadanía y una despolitización de la sociedad que amenaza con el fin de la democracia. En dos artículos posteriores, de 1936, “La crisis de la democracia” y “La muerte de la democracia”, que consideramos los más interesantes y avanzados de su pensamiento político, Cuesta hace una decidida defensa de la democracia y sus instituciones, el parlamento y el sufragio popular, frente a la amenaza de las doctrinas irracionalistas basadas en la fe. Para Cuesta la cualidad básica de la democracia es su carácter crítico: la democracia es el cuestionamiento permanente de la autoridad, la debilitación del poder y del Estado, la autoridad en democracia es siempre imperfecta. Las intuiciones de Cuesta son aquí admirables y lo conectan directamente con las ideas modernas de la democracia radical.

La democracia es ‘un método de investigación’, y no una concepción dogmática del Estado. Por esta razón la autoridad instituida por una vía democrática está condenada a ser naturalmente una autoridad imperfecta, que deja sin remedio insatisfechos a los espíritus que desean, como desean una verdad total e inmediatamente accesible, una autoridad definitiva que no admita dudas ni tolere reservas. La autoridad democrática es una autoridad expuesta a la crítica; es una autoridad en investigación, a la que se niega una consagración terminante. Las instituciones democráticas son la renovación y la crítica de la autoridad: el sufragio popular y el parlamento. De aquí que se acuse a la

⁷⁴³OR, II, p. 357.

democracia de debilitar el Estado, por las limitaciones que impone a la autoridad, por la desconfianza con que obliga a considerarla, dificultando el ejercicio del poder.

La autoridad, desde esta perspectiva, es un poder vacío, nunca completamente inscripto, siempre expuesto a la duda y la arbitrariedad, atravesado por la contradicción y la indeterminación permanentes. La autoridad central y fuerte, que otorga sentido y constituye identidades fijas se convierte aquí en un concepto flexible, constitutivamente vacío, formalmente abierto a contenidos precarios y temporales, sin fijación definitiva de identidad alguna. Podemos equiparar ahora el pensamiento político más radical de Cuesta con algunas de las ideas más sugestivas de la filosofía política contemporánea. La idea de revolución de Cuesta, como esa inadecuación permanente a contenidos particulares, como aspiración a universalidad en tensión constante con las exigencias concretas de la realidad, tiene una profunda significación política en lo que se ha llamado la revolución democrática y que, sin riesgo a equivocarnos, podemos asociar a Cuesta en estos textos extremadamente lúcidos e interesantes. Chantal Mouffe, retomando ideas de Claude Lefort, resume así la noción de revolución democrática:

La ausencia de poder encarnado en la persona del príncipe y ligada a la autoridad trascendental impide la existencia de una garantía o fuente de legitimación última; ya es imposible definir la sociedad como una sustancia con identidad orgánica. Lo que queda es una sociedad sin fundamentos claramente definidos, una estructura social imposible de describir desde un punto de vista único o universal⁷⁴⁴.

Cuesta avizora claramente cuales son las consecuencias últimas del advenimiento de la forma democrática de sociedad, en lo que es ya un apunte hacia las teorías de la posmodernidad, entendiendo esta en sentido genérico como la imposibilidad de cualquier fundamentación última o legitimación final constitutiva de la sociedad o el sujeto. La discusión, la crítica, la actividad política son los atributos naturales de la democracia, encarnados en sus instituciones principales, que Cuesta se preocupa por citar reiteradamente: el parlamento y el sufragio universal. El Estado pasa a ser, de una unidad fuerte e indiscutible sujeto de la razón política a una entidad ambigua, puesta en tela de juicio por su propia actividad. La democracia debilita al Estado pero a la misma vez la razón de ser de éste es la propia actividad política que lo debilita: "no hay Estado", dice

⁷⁴⁴ MOUFFE, Chantal. *El retorno de lo político*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 30.

Cuesta, "sin actividad política; el Estado es la actividad política (...) la suspensión de la actividad política no significa sino la suspensión, la muerte del Estado". El Estado democrático, a través de sus instituciones, es pues el reflejo fiel de la sociedad, indeterminada, inconsistente, en continuo antagonismo y discusión, es algo "que se está haciendo"⁷⁴⁵. Cuesta intuye la contradicción fundamental de la política democrática, unas estructuras de gobierno que tienden al orden y a regular la convivencia en una sociedad que constitutivamente es abierta, en continuo antagonismo, atravesada por la discusión y la fractura social, el debate y la polémica. Esta polaridad del juego democrático es lo que Mouffé identifica con la distinción entre 'lo político y 'la política':

El antagonismo es por consiguiente una posibilidad omnipresente. Esta dimensión antagonística es lo que he propuesto denominar 'lo político' para distinguirlo de 'la política', que se refiere al conjunto de prácticas e instituciones cuyo objetivo es instaurar un orden, organizar la existencia humana en unas condiciones que son siempre conflictivas porque están atravesadas por 'lo político'⁷⁴⁶.

La actividad política del Estado es por tanto la presencia activa de la sociedad democrática que a través de sus instituciones interpela e impugna permanentemente la autoridad y el poder establecidos. Cuesta, nos parece, democratiza su concepto de revolución. Si antes ésta se ubicaba exclusivamente en una élite política e intelectual, cuya misión era precisamente defenderla de la amenaza de las masas, ahora, sin adoptar por su puesto un discurso socialista, el carácter revolucionario de la sociedad mexicana, fundante de su propia identidad, encuentra cauce para manifestarse a través del parlamento y el sufragio, que son las expresiones institucionales de la naturaleza crítica de la democracia. El viraje, creemos, del pensamiento de Cuesta en estos tres años es importante. Si antes veía que "el obscurecimiento de la política debe atribuirse a las doctrinas democráticas y socialistas"⁷⁴⁷, ahora es consciente de que "el Estado necesita esencialmente una constitución democrática"⁷⁴⁸. El fortalecimiento de la democracia

⁷⁴⁵OR, II, p. 357.

⁷⁴⁶ MOUFFE, Chantal. "Política agonística en un mundo multipolar", en *Documentos CIDOB. Dinámicas interculturales*, 15, 2010, p. 8.

⁷⁴⁷OR, II, p. 161.

⁷⁴⁸ *Ibidem*, p. 420.

parece ser la auténtica garantía para frenar el ascenso de las corrientes irracionales fascista y comunista. La ciudadanía movilizada, politizada, representada en el parlamento, participativa a través del sufragio, es la garantía para asegurar el cuestionamiento permanente del gobierno y la autoridad, para alejar el fantasma de un poder fundado en la fe, “una autoridad que se pueda ejercer sin restricciones, un poder en el que se pueda confiar ilimitadamente”⁷⁴⁹. Resulta difícil, cuando no imposible, establecer un juicio único respecto del pensamiento político de Cuesta. Atizado por las polémicas, y especialmente cuando su misma persona fue víctima de una burda manipulación política, su escritura es corrosiva y vehemente, cae sin demasiada dificultad en el exceso y la incongruencia y combina algunas lúcidas intuiciones con desmesuras que delatan más su fervor que su inteligencia. La denuncia de su revista *Examen* o el fragor de la polémica por la educación socialista encienden sus pasiones antipopulares y antidemocráticas, le hace escribir sus páginas más virulentas contra la democracia y la política de masas que él veía encarnarse en México en el Plan Sexenal. El liberalismo estrecho⁷⁵⁰ de Cuesta, como dice Domínguez Michael, que un poco ingenuamente confiaba en el ideal platónico de una polis “conducida por minorías selectas, disciplinadas, rigurosas que velan celosamente por el interés general”⁷⁵¹ parece tomar tierra unos años después, quizá decepcionado por la definitiva caída del mito de Calles, quizá convencido ahora de que la democracia es la única organización política apta para la realización del liberalismo filosófico que siempre defendió. No se puede afirmar categóricamente que “Cuesta fue liberal, jamás un demócrata”⁷⁵² El pensamiento político de Cuesta atravesó por distintas fases: es quizá la zona de su obra más movедiza y controversial, la que menos admite una definición omnicompreensiva, pues se azuzaba al calor del debate y a él respondía en alto grado de intensidad. El gobierno de Cárdenas fue acusado por importantes intelectuales del momento, como Luis Cabrera o Manuel Gómez Morín, de su deriva antidemocrática, populista y corporativista. El clientelismo, el caciquismo, el fraude electoral y el paternalismo fueron una constantes en un régimen

⁷⁴⁹ *Ibidem*, p. 419.

⁷⁵⁰ DOMÍNGUEZ MICHAEL, Chistopher. *Tiros...*, p. 300.

⁷⁵¹ ISLA, Augusto. *Op. cit.*, p. 232.

⁷⁵² DOMÍNGUEZ MICHAEL, Chistopher. *Tiros...*, p. 299.

que gozó del amplio favor popular⁷⁵³. El Estado patrimonial cardenista se había impuesto como meta la justicia social y la redistribución de la riqueza, dejando como objetivo secundaria la democratización de la vida política. En esto Cuesta, como otros, vio un porfirismo actualizado que pretendió denunciar frente al que él consideraba que era el verdadero carácter revolucionario, y por esto, democrático, de la sociedad mexicana:

Me pregunto, ante esta circunstancia, si la Revolución Mexicana, como algunas personas suponen, no habrá sido un movimiento superficial que no ha podido modificar las bases profundas de nuestra cultura política; si, al fin, podrá ser sustituido por formas más civilizadas el paternalismo tradicional de nuestros regímenes gubernativos⁷⁵⁴.

Cuesta apuesta ahora, así lo interpretamos, por dotar de conciencia cívica a la ciudadanía, por fortalecer el voto popular y el parlamento. Ya ha dejado atrás la nostalgia autoritaria del mando fuerte representada por Calles –ese “paternalismo tradicional” que él mismo denuncia-, ya no habla de vulgo o de pueblo, si no de ciudadanos. Se alinea con los defensores de la democracia liberal frente a un régimen populista y corporativista que a través del clientelismo del partido único y el discurso nacionalista pasa por alto las instituciones democráticas. Y no sólo eso, arroja, como hemos visto, algunas intuiciones fruto del radicalismo de su ideario antiesencialista que podemos aprovechar para pensar la democracia de nuestros días. Ya Cuesta se daba cuenta de las profundas consecuencias que traería la revolución democrática para la sociedad, la imposibilidad de configurar la identidad plena de ninguna autoridad moral, ideológica u ontológica, la fractura permanente abierta en la comunidad por la deslegitimación de relatos trascendentes, la contestación de la propia idea de Estado y nación por la ciudadanía, están implícitas en la noción de Cuesta de la “autoridad expuesta a la crítica”⁷⁵⁵. Una autoridad en investigación permanente, continuamente asediada por la duda, no sólo en su significación institucional, si no especialmente en un sentido epistemológico y ontológico es, creemos, la mejor lectura que se puede hacer hoy de los planteamientos políticos de Cuesta; el radicalismo crítico de sus ideas estéticas alcanza por momentos una plena

⁷⁵³ VÁZQUEZ MANTECÓN, Verónica. “La polémica en torno a la democracia durante el cardenismo”, en *Política y Cultura*, 11, 1999, pp. 61-87.

⁷⁵⁴ *OR*, II, p. 356.

⁷⁵⁵ *Ibidem*, p. 418.

coherencia con el radicalismo político democrático, democracia y revolución se dan la mano finalmente abandonando sus reservas elitistas para ver en toda la sociedad mexicana el revolucionarismo inherente a la formación de la nación.

14. Jorge Cuesta como intelectual moderno

Parece que un tópico que los comentaristas de Cuesta no pueden ni quieren evitar es la exaltación de su actitud crítica independiente frente a la doctrina del Estado o a las posibles seducciones del partidismo político⁷⁵⁶. Sin duda la de Cuesta es por momentos una aventura intelectual arriesgada que nada contra corriente en una época de la historia mexicana en la que el nacionalismo era el dogma que emanaba de los aparatos ideológicos del estado y en un contexto en el que a la intelectualidad le era difícil e incómodo mantenerse apartada de la burocracia estatal. Aunque Cuesta no utiliza nunca el término intelectual para referirse a él mismo, a sus compañeros de grupo o sus antagonistas dialécticos, el gesto enérgico con el que interviene en los asuntos públicos sí nos revela una fuerte autoconciencia de ser integrante de una élite cultivada que de alguna manera se arrogaba el compromiso y el derecho de orientar o denunciar los derroteros por los que se encaminaba la cultura y la política nacionales. Apresar conceptualmente un término como intelectual, tan discutido y que ha producido una vastísima bibliografía, no es una tarea que podamos enfrentar aquí. Sin embargo sí puede resultarnos beneficioso tratar de acotar, bien sea mínimamente, un sentido que nos permita enfrentar la obra cuestiana y su actitud ante la política a fin de tratar de aquilatar la relación de ambas con este complejo concepto.

Algunos autores encuentran el origen moderno de la figura del intelectual en Voltaire, paradigmático representante del escepticismo racional de la Ilustración, que a través de la palabra y las dotes persuasivas de una prosa punzante representó a la conciencia crítica de una recién creada opinión pública, “fenómeno que en su versión laica nace en el siglo de las luces y que no es consecuencia del fin del absolutismo y el

⁷⁵⁶ ISLA, Augusto. Op. cit., p 82. SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M. Op. cit., pp. 122 y ss. DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. Op. cit., p. 275.

nacimiento de la democracia moderna, si no la condición *sine qua non* de estas transformaciones”⁷⁵⁷. La crítica moderna europea, literaria o política, es pues fruto de la lucha contra el estado absolutista y su aparición es simultánea a la conformación de un espacio público de intercambios de ideas entre los miembros de una sociedad burguesa y liberal que se reúnen para expresar y publicar libremente sus opiniones sobre asuntos de interés general. Esta es la definición clásica que Habermas ha dado a la esfera de lo público y, más concretamente, “hablamos de la esfera política de lo público, casi a diferencia de la literaria, cuando las discusiones públicas se relacionan con objetos que dependen de la praxis estatal. El poder del Estado es, por decirlo así, el adversario de la esfera de lo público”⁷⁵⁸. La formación de la esfera pública como espacio discursivo con cierto grado de autonomía respecto del poder, donde la clase con título de ciudadanía puede expresar libremente sus opiniones a través de unos cauces de comunicación específicos, es consustancial a la aparición del intelectual como ese mediador entre la élite gobernante y la sociedad civil que traduce en ambos sentidos tanto la ideología dominante en estereotipos y códigos de conducta aceptables por la mayoría como el descontento ciudadano en forma de crítica. La colusión con el poder como aliado para la consecución de logros de la agenda oficial o el desapego crítico será pues una tensión continua en la que el intelectual se debatirá en su calidad de mediador privilegiado entre saber, poder e identidades sociales. Un hito fundamental para la definitiva consagración y circulación del término y para la autoconciencia de ciertos autores de su posición contestataria frente al poder lo encontramos en Francia con el famoso *affaire* Dreyfuss de 1898, cuya amplia repercusión nacional e internacional marcará el comienzo de los debates sobre la “interferencia entre literatura y política que marcará profundamente toda la historia del siglo XX”⁷⁵⁹. Con ocasión de este escándalo judicial, por el que se pretendía inculpar de espionaje a un militar francés judío, la sociedad pensante francesa se dividió entre aquellos que trataban de defender los valores nacionales tradicionales y el honor militar frente a los que ponían por encima de cualquier causa política o ideológica los

⁷⁵⁷ SAVATER, Fernando. “Perplejidad y responsabilidad del intelectual”, en *Leviatán: revista de hechos e ideas*, 17, 1984, p. 133.

⁷⁵⁸ HABERMAS, Jürgen. “La esfera de lo público”, en *Dialéctica*, 17, 1985, p. 123.

⁷⁵⁹ TRAVERSO, Enzo. “Los intelectuales y el antifascismo. Por una historización crítica”, en *Acta Poetica*, 24-2, 2003, p. 54.

valores supremos de verdad, justicia y libertad, es decir, el nacionalismo tradicionalista frente a los ideales progresistas republicanos. Este acontecimiento, que tuvo repercusión internacional, fue, digamos, la puesta de largo de un nuevo actor colectivo que hacía su entrada en la vida pública francesa y que definió la función social de lo que en adelante serían aquellas minoría cultas que actuarían como contrapoder frente al Estado denunciando sus derivas, su infidelidades a los supuestos principios que lo guiaban y las injusticias cometidas en nombre de la ley, vehiculando sus invectivas por medio fundamentalmente de la prensa. Los intelectuales autorreconocidos como tal actuarán, a partir del ejemplo emblemático de Zola y los *dreyfusards*, movidos por el interés de intervenir en asuntos públicos “que no son estrictamente de su competencia”⁷⁶⁰, pero en cuya participación se sienten avalados por la excelencia y el mérito que han adquirido en el desempeño de sus tareas particulares, que les dotan del prestigio necesario para ser tenidos en cuenta por las mayorías y para aspirar a generar influencia sobre los detentadores del poder político. Esta prerrogativa de la erudición sectorial como salvoconducto para intervenir en la esfera pública se irá confundiendo progresivamente con otra forma de autoridad intelectual proveniente del mundo del arte; a medida que la disciplina artística se autonomice y adquiera relevancia social la figura del artista independiente como un ser dotado de una moral especial, una concepción tradicional del arte como ejercicio de la belleza, y por consiguiente, de la virtud, provocará que durante el siglo XIX y XX sean principalmente escritores y artistas los intelectuales públicos de mayor notoriedad:

Son su oficio y su función los que le asocian a un mundo superior que le confiere derechos de sinceridad. Además, depositario de una cultura universal, el artista como intelectual detenta también los valores últimos de una sociedad de la cual él debe ser el primer defensor. De ellos la Justicia constituye, sin duda, el más eminente⁷⁶¹.

La imagen del intelectual empieza a partir de aquí a delinearse en la que será una de sus caracterizaciones que gozará de mayor favor en adelante y que es la que de alguna manera, con sus matices, podemos ver encarnada en la actuación del Jorge Cuesta

⁷⁶⁰PICÓ, Josep y PECOURT, Juan. “El estudio de los intelectuales: una reflexión”, en *REIS*, 123, 2008, p. 37.

⁷⁶¹ PROCHASSON, Christophe. “Sobre el concepto de intelectual”, en *Historia Contemporánea*, 27, 2003, p. 805.

público. Se trata de un ciudadano, o grupo, autónomo, libre de dependencias políticas o institucionales que constriñan su libertad en favor de intereses espurios, comprometido solamente con valores humanos y universales, capaz de ejercer su crítica frente al poder establecido y de influir sobre la opinión pública o las instituciones estatales⁷⁶². La problemática a la que se enfrenta el intelectual, no sólo su acción, sino igualmente la acotación de su definición, se articula pues en relación a la tensión funcional entre su apartamiento o alienación respecto de la sociedad o la presión del compromiso político. De un lado, la concepción purista y autónoma del intelectual lo concibe como la salvaguardia de un espacio dedicado a la especulación abstracta y al conocimiento neutro y objetivo, alejado de los vaivenes políticos y las pasiones mundanas, postura que fue defendida por autores como Karl Mannheim o Julien Benda. Desde la otra perspectiva, este intelectual tradicional, como lo llamaría Gramsci⁷⁶³, a pesar de su aparente neutralidad, serviría a los grupos de la ideología dominante por lo que se exige del intelectual el compromiso y la adherencia conscientes a un programa político para el cual trabaje dando cohesión, organizando y diseminando sus ideales y visión del mundo. La incorporación del intelectual al poder y al Estado ha sido de este modo la prueba de fuego de su razón crítica pues, si por una parte, su independencia y objetividad son puestas en entredicho, de otra, muchas veces la política en activo “puede ser el camino más viable para que los intelectuales puedan actuar con alguna esperanza de ver satisfechas sus aspiraciones”⁷⁶⁴.

En este sentido los Contemporáneos, siempre dependientes de la burocracia estatal, en la cual algunos desempeñaron cargos de importancia, cuidaron mucho la politicidad de sus manifestaciones y participaron moderadamente en las polémicas literarias con sesgo ideológico. Y ni siquiera Cuesta, el más independiente y crítico de ellos, estuvo totalmente libre de este dilema. La moderna autonomía de intelectuales y artistas lograda respecto de instancias exteriores de legitimidad, como habían sido la aristocracia o la iglesia, no es completa en la edad moderna, pues, siguiendo a Bourdieu,

⁷⁶² PICÓ, Josep y PECOURT, Juan. Op. cit., p. 43.

⁷⁶³ PECOURT, Juan. “El intelectual y el campo cultural. Una variación sobre Bourdieu”, en *Revista Internacional de Sociología*, 47, 2007, p. 26.

⁷⁶⁴ BOLÍVAR MEZA, Rosendo. “Los intelectuales y la política”, en *Estudios políticos*, 32, 2003, p. 102.

“los escritores y artistas constituyen, al menos a partir del romanticismo, una fracción dominada de la clase dominante”. Es decir, escritores y artistas se encuentran en una situación de dependencia material e impotencia política respecto de los grupos dominantes de la burguesía, a la que, por otra parte, pertenecen por sus relaciones familiares y estilo de vida, pero a su vez, tratan de excluir su práctica específica tanto del control de la clase dominante como igualmente de las presiones ideológicas y los gustos del grupo dominado, el pueblo, adoptando así una posición ambigua e inestable. Esta posición contradictoria se tensiona aún más en el caso de los defensores del arte puro o arte por el arte, como sería el caso extremo de Cuesta, puesto que a las negaciones anteriores se suman negaciones dentro del mismo campo respecto a los artistas burgueses o académicos y respecto de los artistas realistas o socialistas⁷⁶⁵. En el ámbito hispanoamericano, en parte gracias a la repercusión y el seguimiento del caso Dreyfus⁷⁶⁶, muy pronto comenzó a circular el término intelectual, arraigándose inmediatamente con la tradición de la clase cultivada liberal y americanista que, en su proyecto de creación y estabilización de las identidades de las nuevas naciones independientes, se arrogaba la misión de emancipar a la nación y educar al pueblo en lucha contra los poderes oscurantistas del absolutismo y la Iglesia. Quizá por la herencia dejada por estos primeros intelectuales, próceres y libertadores cuya función fue crucial en la construcción de los nuevos gobiernos y cuya participación en los destinos de la nación pocas veces se hizo independientemente respecto del Estado, quizá por la situación de modernización diferida de América Latina, con el consiguiente retraso en la diferenciación y especialización de roles y ocupaciones, y entre estos, de la profesionalización del escritor y el político, el hecho es que la vinculación de los intelectuales y el poder político ha sido estrecha y continuada y la autonomización del campo intelectual respecto de la política no ha sido pareja al caso europeo. Dice el profesor Felipe Mansilla de los intelectuales latinoamericanos que:

Estos grupos mantenían una relación ambivalente e inestable, pero a veces muy estrecha, con el poder político. Y quizá desde entonces reside aquí el rasgo que determina y preocupa de los intelectuales del Nuevo Mundo. Según Octavio Paz la característica distintiva de América Latina es

⁷⁶⁵ BOURDIEU, Pierre. *Campo de poder...*, pp. 97-118.

⁷⁶⁶ Para la repercusión del caso Dreyfus en México véase LOMNITZ, Claudio. *El antisemitismo y la ideología de la Revolución mexicana*, México, FCE, 2010.

la falta de una tradición crítica, moderna, abierta a la ciencia, al análisis y al cuestionamiento de las propias premisas, y no hay duda de que los intelectuales poco han hecho por imponer una actitud fundamentalmente crítica en estas tierras. Por otra parte, los mismos intelectuales han tenido y tienen a menudo relaciones privilegiadas con el poder político, lo que no necesariamente fomenta la inclinación a los cuestionamientos profundos⁷⁶⁷.

Además, la propia definición de la nación en contra o a partir del colonialismo y de las distintas formas de neocolonialismos y dependencias ulteriores ha hecho que el intelectual se embarcase en proyectos nacionales de independencia política y cultural respecto de las metrópolis antes que en luchas internas por la emancipación del propio campo de saber:

En este caso, la reivindicación de autonomía se afirma contra la influencia de determinadas metrópolis culturales, antes que contra el poder político. Más todavía: en estos países los intelectuales frecuentemente han visto, y aún ven, la autonomía de la cultura en concomitancia con la autonomía política de la nación y no con la autonomía respecto de la política⁷⁶⁸.

En adición a lo anterior, el escaso desarrollo de una industria cultural debido a las elevadas tasas de analfabetismo, el bajo poder de compra del pueblo, la debilidad y poca distribución del mercado del libro y otros argumentos similares han creado tradicionalmente una situación de inseguridad financiera del escritor que le ha impuesto ciertas formas de empleo: “podría sostenerse que los intelectuales de los países en desarrollo en general, y en América Latina en particular, han buscado las carreras públicas porque no existen otras oportunidades económicas”⁷⁶⁹.

En México, durante el Porfiriato (1877-1911), se estabilizó una relación orgánica entre buena parte de la clase intelectual y el poder político. El grupo que se conoció con el nombre de “los científicos”, que se congregó alrededor del ministro de hacienda José Ives Limantour, fungió como una aristocracia intelectual que se impuso la tarea de ofrecer la justificación ideológica de la dictadura, convirtiéndose “en los grandes teóricos

⁷⁶⁷FELIPE MANSILLA, H. C. “Intelectuales y política en América Latina. Aproximación a una ambivalencia fundamental”, en *Anuario del Colegio de Estudios Latinoamericanos*, 1, 2006, p. 259.

⁷⁶⁸ALTAMIRANO, Carlos. Op. cit., p. 130.

⁷⁶⁹CAMP, Roderic Ai. *Los intelectuales y el Estado en el México del siglo XX*, México, FCE, 1988, p. 77.

del régimen del general Díaz⁷⁷⁰. Esta élite ilustrada cercana, cuando no directamente incorporada, al gobierno aportó las bases ideológicas necesarias, en el ámbito de una filosofía positivista, una antropología evolucionista y una economía liberal, para la legitimación de la continuidad por más de treinta años de un gobierno dictatorial en un país que se entendía aún no estaba preparado para la transición democrática. Las interpretaciones revisionistas de la Revolución mexicana, que afloran con prolijidad a partir de fines de los sesenta, entre otras refutaciones a la historiografía institucional, han querido estudiar las inercias y “continuidades entre el Estado emergido de la guerra civil y el que lo precedió”⁷⁷¹. La versión optimista y oficialista había entendido el porfiriato como “una especie de infortunado hiato en la progresiva democratización del país” y a la Revolución como la recuperación de la tendencia modernizadora y democratizadora “que había arraigado ya en el siglo XIX con el triunfo del grupo liberal”⁷⁷². En esa evaluación revisionista que quiere escrutar hasta qué punto la Revolución mexicana y la vida política a que dio origen constituyeron auténticamente un rompimiento con el pasado, el papel de los intelectuales en la sociedad y su relación con el poder político es un asunto, creemos, aunque no haya sido especialmente estudiado, que denuncia de alguna manera inercias y continuidades. Durante los años finales de la dictadura y a lo largo de la lucha armada se produjo un intenso florecimiento de análisis críticos sobre la realidad socioeconómica del país y de propuestas de opciones ideológicas que iban desde la transición política moderada hacia la democracia de Madero a la revolución social anarquista radical de los hermanos Flores Magón. La indefinición ideológica de la revolución y la sensación de agotamiento de la *pax* porfiriana y su ideología positivista abrieron un verdadero campo a la experimentación empírica política, a la especulación intelectual (recuérdense las nuevas filosofías vitalistas difundidas por el Ateneo de México) y desde luego a la experimentación artística. Sin embargo, a medida que avanzaba la consolidación en el poder de la nueva élite dominante, sumado a las urgencias de reconstrucción nacional e institucional, la Revolución, como nos dice Lorenzo Meyer,

⁷⁷⁰PALOU, Pedro Ángel. “Intelectuales y poder en México”, en *América Latina Hoy*, 27, 2007, p. 80.

⁷⁷¹GUERRA MANZO, Enrique. “Pensar la revolución mexicana: tres horizontes de interpretación”, en *Secuencia*, 64, 2006, p. 73.

⁷⁷²MEYER, Lorenzo. “Continuidades e innovaciones en la vida política mexicana del siglo XX. El antiguo y el nuevo régimen”, en *Foro internacional*, vol. 16, n° 1, 1975, p. 37.

después de ciertos titubeos, supo y pudo cooptar sin problemas a los intelectuales, quienes hoy, más que nunca, están como grupo unidos y supeditados al aparato gubernamental. Su lealtad se ha conseguido a través de la apertura de puestos administrativos como a través del reconocimiento público de su obra y del apoyo a los presupuestos de las instituciones académicas. Reflexiones un tanto similares se pueden hacer en torno a los tecnócratas⁷⁷³.

La mayoría de los análisis sobre la posición de los intelectuales mexicanos frente al poder tiende a acentuar el fenómeno de “aculturación con la revolución”⁷⁷⁴, es decir su incorporación tarde o temprano al aparato burocrático o a puestos de poder político, ya sea por necesidad, por convicción o porque creen que “el Estado es la única organización que provee recursos accesibles para el intelectual que desee influir sobre la sociedad”⁷⁷⁵. Prácticamente la única forma de hacer política en México durante muchos años fue seguir los derroteros marcados por el gobierno, pues casi no había posibilidad de plantear una oposición seria debido a la presencia absoluta del Estado en la vida social de México:

cualquier movimiento público entra inmediatamente en conflicto con ese gigante de desproporcionada fuerza. En consecuencia, es posible hacer política dentro de la línea del gobierno y a favor de él, pero empeñarse en hacerlo en confrontación y oposición a éste es un esfuerzo estéril, ya que la posibilidad de obtener el poder es muy remota⁷⁷⁶.

El período posrevolucionario mexicano es pues un punto de referencia crucial para el estudio del intelectual público, pues pese a la apertura democrática y liberal que parecía prometer el cambio de régimen y los principios asentados en la Constitución de 1917, solo poco después de un período de pluralismo comenzó un proceso bastante eficaz de absorción del intelectual por parte de las instituciones, representado emblemáticamente por el llamado del secretario José Vasconcelos a los antiguos miembros del Ateneo de la Juventud para incorporarse a la magna tarea reconstructiva educativa y cultural patrocinada por el presidente Obregón, y continuado durante el período de creación de instituciones infraestructurales y financieras, encabezado por

⁷⁷³Ibíd., p. 58.

⁷⁷⁴SCHMIDT, Henry C. “Los intelectuales de la Revolución desde otra perspectiva”, en *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 51, n° 2, 1989, p. 68.

⁷⁷⁵CAMP, Roderic Ai. Op. cit., p. 287.

⁷⁷⁶ROSS, Stanley R. “La protesta de los intelectuales ante México y su Revolución”, en *Historia mexicana*, vol. 26, n° 3, 1977, p. 431.

Manuel Gómez Morín y la llamada generación de 1915, durante la presidencia de Calles. Como dice Sánchez Prado “un conjunto amplio de intelectuales mexicanos (v. gr., pintores, músicos, antropólogos, escritores) se integraron de manera decisiva al Estado mexicano, construyendo una noción de intelectualidad pública y orgánica al proyecto revolucionario”⁷⁷⁷. Esta ambivalencia entre el desapego institucional y la contemplación crítica, garantes de la honestidad y objetividad que se esperan del intelectual, frente a la incorporación orgánica y la acción administrativa, como factores de riesgo para el descrédito de su credibilidad pública, parecen haber marcado la identidad del intelectual mexicano desde la Revolución prácticamente hasta nuestros días. De esta forma, cuando los intelectuales han permanecido fuera del gobierno ha aumentado su papel como críticos sociales y éste ha disminuido cuando se han incorporado a él; de todos modos, como dice Roderic Ai. Camp, “ya estén adentro o afuera del gobierno, la medida en que puedan actuar como críticos sociales se determina por la receptividad del Estado a sus ideas”⁷⁷⁸. De esta ambivalencia no se vio libre, como comprobaremos, el propio Jorge Cuesta. Octavio Paz hace una síntesis de esta situación del intelectual mexicano, quizá un tanto interesada y escorada del lado del colaboracionismo con objeto de hacer recaer sobre su misma figura la imagen del intelectual a la europea o independiente, olvidando a ilustres antecedentes como su maestro, el mismo Cuesta, o a Luis Cabrera, o Daniel Cosío Villegas, que en su momento encarnaron sin duda la función del personaje público crítico hacia la política del gobierno:

Preocupados por no ceder sus posiciones -desde la materiales hasta las ideológicas- han hecho del compromiso un arte y una forma de vida. Su obra ha sido en muchos aspectos admirable; al mismo tiempo, han perdido independencia y su crítica resulta diluida, a fuerza de prudencia o de maquiavelismo. La “inteligencia” mexicana, en su conjunto, no ha podido o no ha sabido utilizar las armas propias del intelectual: la crítica, el examen, el juicio. El resultado ha sido que el espíritu cortesano (...) ha invadido casi toda la esfera de la actividad pública (...) en México (su misión principal) en la acción política. El mundo de la política es, por naturaleza, el de los valores relativos: el único valor absoluto es la eficacia. La “inteligencia” mexicana no solo ha servido al país: lo ha

⁷⁷⁷SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M. “Los intelectuales públicos en América Latina”, en *Latin American Research Review*, vol. 47, n° 3, p. 219.

⁷⁷⁸CAMP, Roderic Ai. Op. cit., p. 957.

defendido. Ha sido honrada y eficaz, pero, ¿no ha dejado de ser “inteligencia”, es decir, no ha renunciado a ser la conciencia crítica de su pueblo?⁷⁷⁹.

Cuesta, ya se ha dicho, traduciría y publicaría en el segundo número de su revista *Examen*, de septiembre de 1932, un fragmento de la obra de Julien Benda *La traición de los intelectuales*, publicada en 1927. Este texto es una vigorosa diatriba contra lo que el filósofo francés considera una desviación por parte de los intelectuales de sus funciones históricas e inherentes: el trabajo y la defensa de los valores eternos y racionales, desinteresados y objetivos, y su claudicación frente a las vicisitudes mundanas y las pasiones políticas, especialmente el nacionalismo. Podemos encontrar en Cuesta algunas de las ideas de Benda. Sin embargo, tanto o más que el contenido explícito del pensamiento del francés presente en los textos del mexicano, interesa destacar la influencia de éste en lo que atañe a su posicionamiento en la sociedad mexicana de su momento: el del crítico y el polemista. Al igual que ocurre con Benda, Cuesta es un polemista nato y algunas de sus mejores y más radicales ideas surgen al calor de la contienda dialéctica, con ocasión de disputas que se juegan la partida de la agilidad y el ingenio para alumbrar ideas lúcidas, más que del peso teórico de los argumentos: un escritor azuzado por el tono elevado del debate, animado por la animosidad de la refriega verbal, espoleado por la presencia desafiante de un enemigo al que hay que aniquilar junto con sus ideas. Norberto Bobbio nos ofrece una breve semblanza de Benda que podemos apropiarnos para nuestro homólogo mexicano:

Benda es un escritor polémico. Él mismo cuenta que sus obras nacían habitualmente de la irritación, de la emoción o del desdén. Más que defender las propias tesis escribe para combatir las de otro. Necesita la excitación producida por la presencia del adversario (...) la razón misma de su existencia como escritor. Se diría que su vida interior ha estado continuamente agitada y fermentada por un interminable y apasionado coloquio con oponentes a los que detesta⁷⁸⁰.

El mismo Benda definía a los intelectuales de esta manera: “todo aquellos cuya actividad no persigue esencialmente fines prácticos, sino que, al pretender su finalidad del ejercicio del arte, de la ciencia o de la especulación metafísica, de alguna manera

⁷⁷⁹PAZ, Octavio. *El laberinto...*, pp. 170-171.

⁷⁸⁰BOBBIO, Norberto. *La duda y la elección. Intelectuales y poder en la sociedad contemporánea*, Barcelona Paidós, 1998, p. 26.

dice: ‘Mi reino no es de este mundo’”⁷⁸¹. La de Benda es una defensa a ultranza de los fines desinteresados del ejercicio intelectual, es decir, el cultivo y defensa de los valores intelectuales de la verdad, la justicia y la razón, una actividad racional y abstracta que encuentra satisfacción en el mero ejercicio de sí misma, si esperar resultados prácticos o recompensas materiales o temporales. Los intelectuales tradicionalmente habían desempeñado la función de élites dedicadas a la reflexión teórica sobre valores eternos, que representaban las aspiraciones más excelsas de la condición humana, lo que es verdadero por encima de las contingencias de tiempo y lugar, lo cual había supuesto un freno a los intereses meramente terrenales del pueblo, en la medida que, si bien la humanidad podía hacer el mal dejándose arrastrar por las pasiones y ambiciones, al menos honraba el bien encarnado por los prohombres del pensamiento. La acusación de Benda era por tanto contra los intelectuales que él entendía habían traicionado su legítima vocación dejándose arrastrar por la pasión política, a la que consideraba la pasión propia de la modernidad, que se sobreponía y subyugaba cualquier otro afecto humano: “las pasiones políticas alcanza hoy, en aquel a quien poseen, un grado de *preponderancia sobre sus demás pasiones* que jamás han conocido”⁷⁸².

Desde que la pasión política ocupa el primer lugar en los intereses no sólo de los laicos, sino también de los intelectuales, estos han comenzado a subordinar las verdades eternas y universales a intereses espurios y perecederos de nación, grupo o raza, “a someter la razón de la justicia a la razón de Estado: traicionan su tarea”⁷⁸³. Pero Benda, a pesar de este racionalismo absoluto defendido desde sus posiciones teóricas, no aprueba la idea de un intelectual enteramente ajeno a los problemas de la urbe, encerrado en su torre de marfil y dedicado en exclusiva al ejercicio solipsista de su ciencia abstrusa y hermética, liberado de todo compromiso con la realidad circundante. Como ya vimos, él mismo fue un batallador incansable en la arena pública defendiendo aquellas causas, como el famoso proceso Dreyfus, en las que creía que estaban en juego los valores supremos de justicia y verdad: “el intelectual falta a su función cuando baja a la plaza pública sólo si baja (...) para que en ella triunfe una pasión realista de clase, de raza o de

⁷⁸¹BENDA, Julien. Op. cit., p. 123.

⁷⁸²Ibídem, p. 99.

⁷⁸³BOBBIO, Norberto. Op. cit., p. 33.

nación”; y, después de citar a algunos intelectuales que “se comprometieron”, continúa: “estos intelectuales estaban plenamente, y del modo más elevado, en su función de intelectuales; eran los oficiantes de la justicia abstracta, y no se manchaban con ninguna pasión por un objeto terrestre”⁷⁸⁴. Y más aún, en el prefacio que Benda escribe para la reedición de su ensayo en 1946, admite que “el escritor está muy en su derecho de declarar la guerra a su Estado en nombre de su convicción moral; afirmo incluso que si amordaza esta convicción y sólo quiere saber del interés del Estado, se vuelve un vil conformista y da cuenta plenamente de la traición de los intelectuales”⁷⁸⁵.

Este modelo de intelectual influirá fuertemente en la postura de Cuesta frente a los debates públicos en los que se involucra desde 1932, especialmente a partir de la denuncia a su revista *Examen*, un intelectual que, si de una parte, defiende la pureza e incontaminación de los valores intelectuales universales respecto de fines prácticos y de las pasiones mundanas, de otro se involucrará con pasión en las polémicas en las que entiende que precisamente que la autonomía y pureza de esos valores están en peligro por la injerencia de la política, especialmente el nacionalismo y el socialismo⁷⁸⁶. Cuesta defenderá en este sentido la autonomía y laicidad de la educación y de la universidad frente a la doctrina socialista, la autonomía y pureza del arte frente a las invasiones y seducciones del sentimiento y la ideología, o la idealidad del conocimiento científico y del saber, que “poseen fines eternos y no temporales”⁷⁸⁷, frente a la aplicabilidad social de la técnica. En muchos de sus escritos la actitud de Cuesta será la de delinear una posibilidad de identidad moderna para México alternativa y contrapuesta a aquella que trataban de consolidar y fijar los poderes institucionales a base de la difusión de los estereotipos nacionalistas, y desde este punto de vista la escritura cuestiana puede ser entendida como una estrategia de contra poder que se cuele por los márgenes e intersticios del discurso hegemónico. Si Cuesta es el prototipo del intelectual moderno en

⁷⁸⁴BENDA, Julien. Op. cit., p. 129.

⁷⁸⁵Ibidem, p. 71.

⁷⁸⁶ Dice Panabièrre que el universalismo de Cuesta “no podía retraerse de las preocupaciones sociales nacionales, porque Cuesta no daba cabida a preocupaciones universalistas sino para adaptarlas mejor a su propia circunstancia”. PANABIÈRE, Louis. “Saber y poder en Jorge Cuesta”, en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, 388, 2003, p. 23.

⁷⁸⁷OR, II, p. 180.

México, puede servirnos la apreciación que de esta figura hace Edward Said a partir nuevamente de Benda: “Hemos de discernir la figura del intelectual como un ser aparte, alguien capaz de decirle la verdad al poder, un individuo duro, elocuente, inmensamente valiente y aguerrido para quien ningún poder mundano es demasiado grande como para no criticarlo y censurarlo con toda intención”⁷⁸⁸.

A pesar del férreo compromiso con la libertad de pensamiento y la valentía que Cuesta demuestra en muchos de sus artículos, en los que crítica directamente las políticas gubernamentales, como el proyecto de modificación del artículo 3° de la Constitución para transformar la educación laica en educación socialista, o indirectamente en los textos en los que combate enérgicamente la deriva nacionalista del arte y la cultura nacionales, en Cuesta encontramos algunos gestos que hacen sombra a la idealización de su figura pública como el modelo de intelectual moderno, que por sobre todo tipo de interés encarna la virtud cívica y la responsabilidad del intelectual y dice la verdad al poder bajo cualquier circunstancia. Ya habíamos visto cómo la prolongada defensa que hizo Cuesta de la educación laica frente al proyecto de educación socialista se debió en parte a su empeño personal de desacreditar al promotor de esta iniciativa, el que había sido el Secretario de Educación Pública Narciso Bassols, que de alguna forma había inducido su renuncia y la de algunos Contemporáneos al cargo público que ostentaban cuando sucedió el escándalo de su revista *Examen*. Además, su crítica abierta, como vimos, solo comenzó una vez que había cesado en su puesto público, y no antes. Sin embargo hay alguna nota más del pensamiento de nuestro autor que difícilmente se congracia con esa idea de desapego y objetividad críticas con que suele enaltecerse su figura, que es incómoda y problemática cuando se pretende ofrecer una imagen de Cuesta como intelectual moderno escrupulosamente independiente y heroicamente ajeno a las prebendas y gratificaciones del poder. Estas sombras han sido sistemáticamente olvidadas en la mayoría de los estudios del pensamiento y vida de Cuesta pues sugieren aristas de su persona que arriesgarían con empañar el perfil canonizado que se ha querido transmitir

⁷⁸⁸ SAID, Edward W. *Representaciones del intelectual*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 27

de su imagen pública como intelectual crítico comprometido “con una sospecha constante del ejercicio del poder”⁷⁸⁹.

Como ya hemos visto, Cuesta fue un admirador incondicional de Plutarco Elías Calles, que había sido presidente de la nación entre 1924 y 1928 y que hasta 1935 se mantuvo como el hombre fuerte en la sombra durante el período que se conoce como maximato. Demostró un fervoroso personalismo en la figura de Calles que es difícil conciliar con su defensa del régimen liberal de la Constitución; para Cuesta, Calles es el verdadero garante de la Revolución y la declinación de su influencia política, a pesar de mantenerse fuera del aparato estatal, supone el fin de los verdaderos valores revolucionarios empíricos y su sustitución por un normativismo técnico burocrático que no cuenta con el carisma de la autoridad política. La impresión que deja el largo y farragoso texto “El Plan contra Calles”, dedicado a exaltar la persona del expresidente, es que Cuesta defiende un decisionismo político, muy a la Carl Schmitt, que privilegia la presencia terminante del mando personalizado en la figura del soberano frente al racionalismo normativo de un régimen democrático guiado por reglas burocráticas y jurídicas impersonales. Según Cuesta “la tendencia a substituir la acción de las personas por la acción de las normas” es el objetivo de las fuerzas contrarrevolucionarias que quieren acabar con la “autoridad revolucionaria en la política mexicana” de la influencia de Calles, sustituyéndola por “una tiranía burocrática que no puede ser sino un régimen insustituible e intolerante, es decir, profundamente antipolítico, anticallista y contrarrevolucionario”⁷⁹⁰. No es que Cuesta defienda un régimen dictatorial que ahora quisiera ver encabezado por Calles: de hecho se mostrará siempre defensor del constitucionalismo de 1917 y en el mismo texto afirma que “nuestro régimen político es de cualquier modo parlamentario y democrático”⁷⁹¹, y habla sobre “la autoridad política de las Cámaras, en que se expresa la normalidad constitucional”⁷⁹². Pero si la normalidad constitucional es resuelta en el debate cameral parece ser entonces que la función de la influencia de Calles es mantener el funcionamiento del sistema en momentos de

⁷⁸⁹ SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M. *Naciones intelectuales...*, p. 123.

⁷⁹⁰ *OR*, II, p. 282.

⁷⁹¹ *Ídem*.

⁷⁹² *OR*, II, p. 286.

anormalidad, de incertidumbre o excepción, es resolver las tensiones entre las distintas facciones del gobierno y del partido oficial con objeto de garantizar la continuidad de la gobernabilidad. Antes que los tribunales constitucionales o cualquier otro dispositivo de contrapeso al poder es la figura casi mitificada de Calles quien se constituye como el guardián de la Constitución y el garante del juego democrático; antes que el imperio de la ley, que Cuesta llama “un aparato deshumanizado y burocrático”⁷⁹³, es la autoridad personal de Calles quien asegura el mantenimiento de toda una estructura política heredada de la Revolución. Augusto Isla recuerda la figura del *princeps* ciceroniano como parangón del Calles admirado por Cuesta, que actuaba en momentos de amenaza de las instituciones republicanas: “Era la fórmula concebida por él como solución para un momento angustioso. Para Cuesta representaba eso también”⁷⁹⁴. Como ya hemos señalado, la semblanza que Cuesta hace de Calles parece encajar con demasiada facilidad con el famoso *dictum* schmittiano con el que en un solo trazo el jurista alemán perfila la misión del soberano autoritario: “Soberano es quien decide sobre el estado de excepción”⁷⁹⁵. Habida cuenta de los trastornos ininterrumpidos en los que se había sumido la política mexicana desde el final de la presidencia de Calles, jalónada por el magnicidio del futuro presidente Obregón en 1928, por la arrolladora y decepcionante candidatura de Vasconcelos a la presidencia un año después, la rebelión militar escobarista del 29, o la sucesión de tres presidentes de gobierno en seis años, contando con la dimisión de uno ellos, a Cuesta debió parecerle que el país se encontraba en un estado de excepción permanente y necesitaba por tanto la presencia reguladora, pacificadora, conciliatoria del Jefe Máximo para otorgar una cierta estabilidad política a la nación. Parece que Cuesta aquí es víctima de dos mitos que pesaron sobre la política mexicana. Por una parte, fue uno más de los que se integraron al culto a Calles que hizo del general sonorenses una figura recurrente e ineludible dentro de la retórica revolucionaria de los gobiernos que siguieron a su presidencia. Arturo Anguiano dice que

los allegados de Calles fueron los que se encargaron de fabricar el mito del jefe insustituible, abanderado de la revolución. Una gigantesca y persistente campaña de propaganda a

⁷⁹³ *Ibidem*, p. 283.

⁷⁹⁴ ISLA, Augusto. *Op. cit.*, p. 217.

⁷⁹⁵ SCHMITT, Carl. *Op. cit.*, p 13.

través de diversos canales, sobre todo *El Nacional*, diario del partido del gobierno, invadió al país, lo cercó y lo orilló a aceptar la figura de Calles como “la antorcha que alumbra el camino de la patria hacia la cumbre”, como el “elemento de unión de todos los mexicanos”, cuya “grandeza superior” era única e inigualable⁷⁹⁶.

Por otro lado, parece que sigue anclado en el dogma de la democracia diferida, que ha venido arrastrando América Latina desde los tiempos de Bolívar y que consiste en entender que la política de las naciones independientes se encuentra en un estado permanente de inmadurez que impide la consolidación de una cultura cívica democrática entre la población, lo cual justifica el gobierno paternalista autoritario: “Bolívar concluyó más bien la ausencia de un carácter político desarrollado y la necesidad de instaurar la dictadura –el gobierno paternal de una gran legislador- como único medio para realizar la voluntad general frente al disolvente espíritu de partido y la facción”⁷⁹⁷. Ha sido esta una justificación política que ha pesado especialmente en México a la hora de normalizar la continuidad de un régimen autoritario por más de cincuenta años bajo la fachada de un sistema democrático, cuya legitimidad parecía descansar en la impreparación de la población para participar plenamente en la toma de decisiones y la necesidad por consiguiente del paternalismo autoritario; todavía a fines de los setenta podía afirmarse que

los mexicanos mostraban un alto grado de autocomplacencia política, junto con un bajo nivel de desempeño o activación política, lo cual resultaba adecuado para mantener en funcionamiento a un sistema autoritario, reñido con una sociedad altamente participativa en el terreno político⁷⁹⁸.

Incomoda y extraña leer a Cuesta demostrando tal grado de entreguismo frente a esta figura principal de la política mexicana, que representaba precisamente valores tan contrarios frente al constitucionalismo liberal que él siempre defendió y frente a esa independencia intelectual y libertad individual que fue la nota dominante en muchos de sus textos en que contravenía la doctrina nacionalista oficial. Ya durante su período

⁷⁹⁶ANGUIANO, Arturo. Op. cit., p. 39.

⁷⁹⁷COLOM GONZÁLEZ, Francisco. Op. cit., p. 327.

⁷⁹⁸PESCHARD, Jacqueline. “La cultura política en México”, en MERINO, M. (coord.). *La ciencia política en México*, México, FCE, 1999, p. 190.

presidencial Calles había dado muestras de intolerancia, acallando directamente con la violencia física, o incluso la muerte, o con el exilio las voces opositoras que se levantaron para denunciar los abusos y la corrupción de su gabinete:

La presidencia de Calles, de mano dura, tuvo ominosos resultados para el pensamiento independiente de los intelectuales, así como para los gobernadores estatales que apreciaban su autonomía. El hacha cayó sobre ellos de una manera selectiva, para asegurar la centralización política y la uniformidad de pensamiento (...). El mensaje era clarísimo: hablar claro y criticar bajo su propio riesgo⁷⁹⁹.

Y sólo basta recordar el famoso grito de Guadalajara de Calles en 1934, de sesgo fascista, que hubiera escandalizado a cualquier intelectual crítico, para que el estupor sea aún mayor si recordamos el ahínco y la devoción con la que Cuesta defendió la libertad y la laicidad de la educación frente a los intentos por asimilarla a la doctrina socialista, una iniciativa, por otro lado, del Secretario de Educación Bassols que no podía no contar con la aprobación del Jefe Máximo:

La Revolución no ha terminado (...). Es necesario que entremos en un nuevo período revolucionario que yo llamaría el período revolucionario psicológico: debemos entrar y apoderarnos de las conciencias de la niñez, de las conciencias de la juventud, porque son y deben pertenecer a la revolución (...). No podemos entregar el porvenir de la patria y el porvenir de la Revolución a las manos enemigas (...) porque el niño y el joven pertenecen a la comunidad y pertenecen a la colectividad, y es la Revolución la que tiene el deber imprescindible de apoderarse de las conciencias, de desterrar los prejuicios y de formar la nueva alma nacional⁸⁰⁰.

Se ha dicho de Cuesta que fue en buena parte gracias a su autonomía laboral auspiciada por su profesión de químico que pudo mantenerse apartado de la burocracia estatal y que esta autosuficiencia redundó en su libertad e independencia para expresarse críticamente respecto del gobierno. No sabemos cuál hubiera sido el calado de su criticismo frente a las políticas nacionalistas del gobierno si hubiera permanecido vinculado laboralmente a la administración, como fue el caso de la mayoría de sus compañeros de grupo, los cuales, atados a sus respectivos cargos burocráticos, prefirieron

⁷⁹⁹SKIRIUS, John. "Los intelectuales en México desde la Revolución", en *Texto crítico*, 9, 1982, p. 8.

⁸⁰⁰ Citado en VÁZQUEZ DE KNAUTH, Josefina Z. Op. cit., p. 412.

siempre mantenerse prudentemente alejados de la crítica política. De cualquier forma, no podemos estar de acuerdo con Sánchez Prado cuando afirma que su actitud política estuvo marcada por “un completo desinterés en el ingreso a la burocracia y una subsecuente ética de su posición no orgánica”⁸⁰¹. Al menos desde marzo de 1930 Cuesta estaba empleado en la Secretaría de Educación Pública junto a otros Contemporáneos y no es hasta que cesa de su cargo a raíz del famoso proceso a *Examen* que comienza su labor como articulista político; el mismo Sánchez Prado reconoce que

la diferencia en el interés de Cuesta en la política pública del país antes y después de 1932 es muy marcada: Cuesta no publica ningún artículo político de consideración antes de la polémica de *Examen*, mientras que después componen un porcentaje significativo de sus escritos⁸⁰².

Cuesta había guardado silencio respecto de las políticas del gobierno mientras estuvo bajo las órdenes del Secretario Narciso Bassols, y sólo a partir de la afrenta personal que le produjo la consignación de su revista y la indefensión tras su cese en que le dejó el Secretario fue que Cuesta se volcó con fervor en la crítica de la política educativa socialista promovida por su antiguo jefe y el líder sindical Vicente Lombardo Toledano. Parece ser, pues, que fue más el interés personal por el orgullo menoscabado y no el afán desinteresado y universalista que cabría esperarse de un intelectual moderno e independiente lo que decidió a Cuesta a intervenir con pasión en la cosa pública de su contemporaneidad. Además, tampoco es cierto su completo desinterés por integrarse en la burocracia estatal⁸⁰³. En la detallada cronología biográfica que ofrece Jesús R. Martínez Malo en el tercer tomo de las *Obras Reunidas*⁸⁰⁴ podemos comprobar que la relación de Cuesta con la función pública fue variada y discontinua a lo largo de su vida mientras vivió en la capital del país. A lo largo de 1927 detenta varios puestos en el Consejo de Salubridad, en donde Bernardo Gastélum mantenía empleados a buena parte de los Contemporáneos. En una carta de agosto de 1929, mientras se encuentra trabajando

⁸⁰¹ SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M. Op. cit., p. 123.

⁸⁰² Ídem.

⁸⁰³ Pedro Ángel Palou dice erróneamente que Cuesta se encontraba “afianzado en su autonomía literaria gracias a su posición de químico que lo mantuvo alejado de los puestos públicos a los que, inevitablemente, tuvieron que arribar sus amigos”. PALOU, Pedro Ángel. *La casa del silencio. Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1997, p. 354,

⁸⁰⁴ *OR*, III, pp. 271-289.

como químico en la hacienda El Potrero, en su natal Córdoba, dirigida al que era por entonces presidente del Consejo del Banco de México, Manuel Gómez Morín, señala su interés en pretender un empleo en la Secretaría de Hacienda, lo cual le permitiría vivir en la capital y alejarse de su padre y de los planes que éste tenía para su futuro. Desde marzo de 1930, otra vez apoyado por Gastélum, trabaja en el Departamento de Bibliotecas de la Secretaría de Educación Pública y desde junio de 1932 en el Departamento de Bellas Artes de la misma Secretaría, ya bajo las órdenes de Bassols. Sólo cuatro meses después, Cuesta y algunos de sus compañeros se ven obligados a renunciar a sus puestos en la Secretaría a consecuencia del escándalo de *Examen* con el objeto de no implicar al Secretario. Es a partir de este momento, repetimos, cuando Cuesta comienza su particular campaña contra el Secretario y su política educativa. A partir de marzo de 1934 Cuesta es empleado de la Secretaría de Economía Nacional, y de este mismo año es una carta dirigida a un desconocido “miembro del Partido Nacional Revolucionario” que Sheridan aventura que pueda tratarse de Emilio Portes Gil⁸⁰⁵, presidente del PNR en ese momento. En la carta Cuesta le manifiesta a éste que el líder agrario, el General Cedillo le había dicho que el presidente Cárdenas se proponía dar “un cambio en la orientación de la política educativa” y que el mismo presidente había propuesto a Cuesta para colaborar con el nuevo Secretario de Educación Pública Vázquez Vela en la orientación que debía tomar esta nueva política. La idea que Cuesta trasmite a Cedillo y que éste toma como suya para recomendarlo es que se delinee de una vez los criterios políticos que ha de seguir la educación socialista con objeto de que la Secretaría pueda dedicarse sin incertidumbre ni confusión al aspecto meramente técnico. Cuesta, como hemos visto, había sido un iracundo y ardoroso detractor de los planes de la Secretaría para introducir la doctrina socialista en la enseñanza, tanto escolar como universitaria, considerando que tal injerencia suponía una contravención del mandato laico constitucional según el cual la enseñanza debía ser ajena a cualquier forma de dogma ideológico o religioso. Hacer socialista a la educación suponía colmar aspiraciones político religiosas al introducir lo que para él no será sino una fe religiosa, el comunismo, en los planes de estudio. En esta carta, en la que Cuesta vislumbra la posibilidad de reintegrarse a la Secretaría⁸⁰⁶, modera

⁸⁰⁵ SHERIDAN, Guillermo. *Malas palabras...*p. 95.

⁸⁰⁶ Sheridan dice al respecto: “Sin descartar que podría haber querido, en efecto, hacerse útil en la SEP, y aun combatir desde ahí la política de Bassols, hay algo de contradictorio y hasta de vulgar en la

notablemente su apreciación de la educación socialista, da por cosa hecha la introducción de ésta al sistema educativo mexicano e identifica el verdadero problema no ya tanto en el marbete mismo de socialista –contra el que tan encarnizadamente había escrito y seguirá escribiendo- sino más bien en una cuestión de definición:

el estado en que se halla el asunto educativo no se debe a que se haya adoptado determinado criterio, sino, en realidad, a que no se ha adoptado ninguno definido (...). Entonces se ha dado entrada, por decirlo así, a un gran número de criterios diversos y hasta opuestos entre sí (...) pues si no se acertaba a definir de un modo claro, evidente, simple y único el criterio oficial sobre la educación socialista, era natural que las gentes tuvieran desconfianza, y aún que aceptaran las definiciones absurdas e interesadas con que se ha pretendido calumniarla⁸⁰⁷.

Cuando Cuesta se dirige al poder la acrimonia de su criticismo baja sensiblemente de grado. Su tono es más complaciente y conciliador y en definitiva parece reconocer la necesidad que encontraba todo intelectual mexicano con interés en influir en la política de su país de integrarse a la maquinaria del Estado como única posibilidad de llevar a la realidad sus ideas sobre la nación. Portes Gil, el posible destinatario anónimo de esta carta, fue otra figura prominente de la política mexicana en los años posrevolucionarios, -expresidente de la nación y presidente del Partido Nacional Revolucionario, entre otros cargos de relevancia- ante la cual Jorge Cuesta demuestra una especial afición y lealtad.

La independencia del pensamiento político de Cuesta se pone en entredicho además si atendemos a la sugerencia de Guillermo Sheridan, que dice que el escritor guatemalteco, amigo de Cuesta, Cardoza y Aragón “comenta en sus memorias que la crítica política de Cuesta tenía en Portes Gil su ‘animador y financiador’”⁸⁰⁸. Parece ser,

disposición de Cuesta de volver a la SEP. ¿Deseaba verse totalmente reivindicado, volviendo con la frente en alto al lugar del que había sido echado? ¿Vería en ese regreso el cumplimiento de su venganza y una humillación a Bassols? En todo caso, por más comprensible que podría haber sido cualquiera de estas razones, Cuesta no volvió”. *Ibíd.*, p. 97.

⁸⁰⁷OR, III, p, 186.

⁸⁰⁸ SHERIDAN, Guillermo. Op. cit., p. 96. Mosiváis apunta el reaccionarismo de las ideas de Cuesta y duda de su honradez intelectual: “Tal es el mayor mérito de Cuesta: no la índole definitiva de sus ideas (muchas de ellas sujetas a discusión, muchas de ellas reaccionarias aun no precisando su alcance ni su magnitud), ni su brillantez prosística siempre dudosa, ni siquiera su honradez intelectual, valor subjetivo importante no considerable por presupuestado. Lo primordial de Cuesta es su elaboración intelectual a la vista de todos, ese hacerse su pensamiento, que va creciendo, viviendo, desdoblándose en la misma proporción que el ensayo que lo contiene”. MONSIVÁIS, Carlos. “Tradición como selección”, en CUESTA, Jorge. *Poemas, ensayos,...*, p. 237.

siguiendo con Sheridan, que Cuesta podría estar en deuda con el político dado que mientras este fue Procurador General de la República su oficina desde un primer momento se mostró contraria a la denuncia contra *Examen*. Cuesta escribe por añadidura otro texto encomiástico de Portes Gil en 1936 titulado “La tradición del nuevo régimen”. En esta ocasión se deshace en halagos hacia el PNR, el partido único de la Revolución, como el organismo que ha conseguido dar sentido a la unidad revolucionaria por encima de personalidades políticas y facciones enfrentadas. Cuesta admite ciertamente que el panorama político que muestra la Revolución es el de un espectáculo de divisiones y enfrentamientos en el seno de la familia revolucionaria tan frecuentes y violentos que la idea de unidad revolucionaria parecería más bien un espejismo retórico que una realidad palpable, que obedece más “a la fuerza de las conveniencias y no a la realidad de los hechos”. Pero a pesar de esta evidencia, según Cuesta, y un tanto enigmáticamente, “el propio desarrollo de la Revolución” ha conseguido superar estas fallas y discontinuidades dando un sentido unitario y coherente al movimiento revolucionario:

Si el movimiento revolucionario hubiera llegado a tener por contenido exclusivamente las conveniencias de las facciones revolucionarias, ésta sería la hora en que deberíamos verlo definitivamente interrumpido. Lo vemos, por el contrario, prolongarse más allá de la disolución de las facciones, más allá de la desaparición de los partidos, más allá de la expiración intempestiva o natural de los períodos presidenciales, más allá de la extinción de las personas, y más allá del círculo nativo y de la descendencia directa de la “familia revolucionaria”⁸⁰⁹.

Esta persistencia, esta unidad, esta continuidad estaría plasmada, continúa Cuesta, en los discursos, las proclamas, los programas electorales y en la voluntad del Partido Nacional Revolucionario, cuya finalidad es hacer “que cualquier cambio político que se verifique obedezca a una cierta continuidad revolucionaria, que no es precisamente la continuidad de las personas”, es decir, “poner a la Revolución a salvo de las vicisitudes políticas causadas por la fragilidad humana de los revolucionarios”⁸¹⁰. Suena esto demasiado, y más aún en un antimarxista declarado como Cuesta, a la idea leninista del partido como vanguardia de la Revolución, como estamento epistemológico privilegiado cuya voz fuera la decantación incontrovertible de la voluntad del proletariado, que aquí

⁸⁰⁹OR, II, p. 433.

⁸¹⁰Ibídem, p. 434.

podríamos sustituir por el conjunto de la familia revolucionaria: el mandato del Partido como la verdad revolucionaria por encima de personas y grupúsculos y a su cabeza el licenciado Portes Gil, que de “brillante manera” ha logrado “restablecer este espíritu en el Partido Nacional Revolucionario, obedeciendo a los propósitos elevados del general Cárdenas”⁸¹¹. Este artículo, publicado en *El Nacional*, es del 10 de agosto de 1936. No sabemos si por esta época Cuesta ya está trabajando en el Departamento de Alcoholes de la Secretaría de Hacienda a la que se incorpora ese año, según la cronología de Martínez Malo que seguimos; es al año siguiente cuando Cuesta empieza a trabajar como jefe de laboratorio en la Sociedad Nacionales de Productores de Alcohol, empleo que le permitirá finalmente una vida desahogada y en el que permanecerá hasta su muerte. ¿Escribía Cuesta este texto laudatorio de Portes Gil, de Cárdenas y del PNR todavía con las miras puestas en un empleo en la Secretaría de Educación u otro cargo de relevancia en el gobierno? ¿Deseaba ponerse a bien con el gobierno después de la andanada de textos escritos durante dos años contra la deriva comunista del Estado y la educación socialista? Después de que da por terminada su particular campaña antibassolista en 1935 Cuesta escribirá poco sobre política hasta su muerte, apenas siete artículos en siete años, en los que ya no vuelve a criticar directamente las políticas gubernamentales, antes bien, defiende la expropiación petrolera cardenista y teoriza sobre la precaria situación de la democracia en el mundo frente al auge de los estados totalitaristas. De hecho su último texto de índole política será una carta pública de apoyo a Portes Gil en 1940 en la que arremete contra el líder sindical Lombardo Toledano en un tono difamatorio poco propio de su estilo que le valdrá una paliza por parte de los correligionarios de este. Es difícil explicar este silencio relativo de Cuesta respecto de la política después de 1935, preocupación que hasta ese momento había supuesto alrededor de la tercera parte de sus textos publicados; quizá su interés por volver a la burocracia lo hizo más precavido, quizá la definitiva caída de Calles, el fin de las disensiones internas en el partido y la radicalización izquierdista del gobierno lo convenció de la inutilidad de la crítica, quizá una dedicación absorbente a la ciencia química y a la escritura del *Canto* lo hizo desentenderse de los asuntos públicos.

⁸¹¹Ibíd., p. 435.

En todo caso, no es del todo cierta la imagen que se ha querido transmitir de Cuesta como un intelectual que elabora su crítica siempre con total independencia respecto del poder político. Es necesario olvidar ciertas sombras de Cuesta para poder alumbrar un perfil neto e inequívoco de su postura ética y política y presentar así la figura íntegra y compacta de un personaje que representa fielmente la función que le ha sido asignada. Si en la vida y obra de Cuesta podemos encontrar continuidades y reiteraciones que dotan de una cierta coherencia a su pensamiento no es menos cierto que las contradicciones y ambigüedades están igualmente presentes en un corpus muy desigual y escrito bajo circunstancias muy variadas. La cercanía ideológica que mostró por momentos respecto de dos políticos enormemente influyentes en la vida política del país, ambos expresidentes, y su apología del Partido Nacional Revolucionario, que instauró en México un régimen autoritario por más de cincuenta años, junto a las modulaciones que su proximidad a la burocracia estatal infundía en el criticismo político de su obra, son datos, creemos, más que suficientes para matizar la posición del comentarista que quiere encontrar en Cuesta una especie de héroe intelectual “por siempre fuera del Estado”⁸¹² y siempre en disputa contra toda forma de institucionalización del poder y que “constituye, por primera vez en el México revolucionario, la idea de un intelectual cuya aspiración es, precisamente, no formar parte de la hegemonía cultural y política del país”⁸¹³.

La presencia del Estado es inescapable en los años posrevolucionarios, como dice Monsiváis, en materia cultural “el Estado es simplemente todo”⁸¹⁴ y Cuesta, al igual que el resto de sus compañeros de grupo, no escapa de las seducciones del poder y de esa “empleomanía hispánica”⁸¹⁵ de la que habla Octavio Paz en referencia a la facilidad con la que los Contemporáneos frecuentaron los cargos públicos. No supone demérito alguno a la hora de valorar la posición intelectual de Cuesta, crítica e independiente en muchos aspectos, el reconocer que él, como tantos otros intelectuales de su país, sufrieron y/o aprovecharon el peso ineluctable del gobierno en la vida social y cultural de la nación

⁸¹² SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M. Op. cit., p. 124

⁸¹³ *Ibidem*, p. 122.

⁸¹⁴ MONSIVÁIS, Carlos. “No con un sollozo, sino entre disparos (Notas sobre cultura mexicana 1910-1968)”, en *Revista Iberoamericana*, vol. 55, n.º. 148-149, 1989, p. 723.

⁸¹⁵ PAZ, Octavio. *México en la Obra de Octavio Paz...*, p. 98.

para intentar de alguna manera influir en las políticas públicas a través de la acción directa o a través del reconocimiento explícito de la actuación política del gobierno, pues “desde 1920, el Estado es la única organización que provee recursos accesibles para el intelectual que desee influir sobre la sociedad”⁸¹⁶. De todos modos el cargo público ha sido en México durante mucho tiempo la forma más accesible de sobrevivir para el intelectual en un ambiente en el que el mercado de la cultura no otorgaba prácticamente posibilidades para mantenerse exclusivamente con las ganancias de la propia obra. Cuesta sólo consiguió esta independencia económica definitivamente cuando empezó a trabajar con laboratorio propio en la Sociedad Nacional de Productores de Alcohol en el año de 1937. Hasta ese momento, siempre que Cuesta vivió en la capital, hubo de depender de cargos públicos y de los artículos que escribía para su subsistencia. La posición de Cuesta no es, creemos, la de la ajenidad absoluta al poder, la cual por otro lado hubiera sido casi imposible a cualquier figura pública en el México de los veinte y treinta, si no la de la negociación, la del enfrentamiento y también la del diálogo y el pacto. Como ya hemos sugerido, es necesario obviar ciertas actitudes y ciertos escritos de Cuesta para poder ofrecer una imagen límpida y ejemplar como intelectual moderno crítico e independiente, reconocer sin embargo las transacciones con el poder que hemos apuntado no demerita en modo alguno su aguerrido criticismo sino que lo coloca de forma más realista y humana en un contexto social y político atravesado por las tensiones insalvables que la maquinaria estatal del campo de poder introducía en el campo intelectual y/o literario.

⁸¹⁶ CAMP, Roderic Ai. Op. cit., p. 287.

15. Hecho literario, historia de la literatura: la tradición mexicana según Cuesta

Los artículos sobre literatura son los más conocidos y reconocidos, de los más numerosos y, como hemos tenido ya la oportunidad de comprobar, en los que más perspicazmente se combinan sus ideas estéticas con sus consideraciones sobre la identidad mexicana y el nacionalismo revolucionario. El esfuerzo de coherencia interna de los textos es uno de sus mayores aciertos en los ensayos fundamentales: la calculada progresión lógica de las premisas y conclusiones que conforman su teoría, el estilo brillante y audaz que las encadena, y en algunos casos, como en “El Clasicismo mexicano”, una moderación y contención que aligera la contundencia de las ideas y aporta mayor credibilidad, claridad y capacidad persuasiva. Ya hemos visto que algunos de los más interesantes e influyentes textos de todo el pasamiento crítico de Jorge Cuesta se enmarcan en el contexto de los combates sobre la identidad de la literatura nacional desencadenados a raíz de la famosa polémica del 32, y en la subsiguiente política de socialización de la cultura, el arte y la educación del gobierno revolucionario cardenista, especialmente en su particular campaña contra el secretario Narciso Bassols tras el escándalo de *Examen*. Sin embargo, no deja de ser cierto, que precisamente fuera del marco de la escritura premurosa y afiebrada que auspician las polémicas literarias y políticas, urgida por los apremiantes ritmos de la prensa y la picazón de la réplica fulmínea a la incitación mordicante, es donde la inteligencia cuestina encuentra espacio y libertad para expandirse creativa y reflexivamente y ensayar unas a modo de teorías o esbozos teóricos que desarrollan más sosegadamente, y sin los excesos del enardecimiento editorial, las incipientes y lúcidas insinuaciones que habían relampagueado entre el fulgor de la batalla periodística. Hay en Cuesta, por tanto, como dice Anthony Stanton dos propósitos o funciones, el del teórico y el del polemista: “actúan a veces en alternancia y, con más frecuencia, simultáneamente. Es decir: es imposible entender en todas sus dimensiones los ensayos de Cuesta si no tomamos en cuenta estos dos propósitos que implican sus respectivas estrategias retóricas y argumentativas”⁸¹⁷. En estas anotaciones queremos repasar algunos de los puntos que

⁸¹⁷ STANTON, Anthony. “Teoría y polémica en el pensamiento estético de Jorge Cuesta”, en CUÉLLAR, Donají. Op. cit., p. 133.

creemos más destacados de los textos literarios posteriores a las polémicas y que sospechamos puedan estar entre aquéllos cinco o seis ensayos geniales que apuntaba José Joaquín Blanco, y quizá también de alguno no precisamente genial pero sí muy significativo del carácter, radical a veces, y novedoso de algunas de las reflexiones de Cuesta.

Ya hemos repetido en exceso las tesis principales de Cuesta; dejemos que sea él ahora quien lo haga:

(...) obra antihistóricamente, despreciando las verdades particulares, que son las históricas, por conservar la solidez de la verdad en bulto⁸¹⁸.

Cobran las palabras el valor original, empírico de su sonido, dulce de sí; el valor que tenía la palabra (...) todavía virgen de sus significaciones, prácticas y reales. Su dulzura es una virginidad (...). No que un pudor romántico, las arroje de sombras, se desnuda al aire (...). Pureza semejante consigue Juan Ramón Jiménez, sólo que en él apurada y estricta, a fuerza de atención sobreaguda y oído neurasténico (...). Se adivinan allí en efecto (...) la gracia disciplinada de Díaz Mirón, la sonoridad didáctica y el amor al símbolo de González Martínez y de Juan Ramón Jiménez la sintaxis estricta y la idea reflexiva y recogida en círculos concéntricos (...). Nunca hemos tenido en México más desinteresada poesía, ni más *pura*⁸¹⁹.

(...) nos inclinan cada vez más a persistir en este mexicanismo que corre el riesgo de alejarse para siempre, al caer dentro de formas clásicas⁸²⁰.

La sensualidad, por otro lado, lo aparta de la pintura mexicana que sitúan fuera de lo sensual Diego Rivera por principio y Orozco por naturaleza. Pero lo cual no impide calificar de mexicana a la suya; al contrario, con la diversidad que establece, permite dilatar los límites en donde el arte nacional parecía reducirse y esperar que la propuesta extensión no dañará su carácter (...). La mirada (...) se detiene en superficies amplias y no recoge de ellas más significación posterior que la que ha dejado en su espacio visible una huella cuya permanencia la hace nuevo signo expresivo sólo de sí mismo⁸²¹.

⁸¹⁸OR, II, p. 67.

⁸¹⁹ Ibídem, pp. 71-72.

⁸²⁰ Ibídem, p. 78.

⁸²¹Ibídem, pp. 80-81.

Las huellas del «Parnaso» en la poesía de Díaz Mirón son demasiado visibles para que deba despreciarse como explicación (...). *Lascas* reconoce sin esfuerzo las huellas de Théophile Gautier, de Leconte de L'Isle y de Baudelaire (...). Casi resulta cruel observar que la honda distancia que se abre entre la forma y el asunto de sus composiciones hace posible, hasta para un gusto superficial y poco riguroso, desembarazarlas de la superflua necesidad del asunto (...). El gusto por las descripciones, la ruptura del discurso, el rebuscamiento del lenguaje, no parece tener otro objeto que la propiedad y pureza de la forma ni otro origen que la satisfacción de un gusto 'clásico', recomendado por el ejemplo formalista de los parnasianos⁸²².

Hemos insertado, a riesgo de parecer algo usureros, cinco citas extraídas de los ensayos de Cuesta. Lo intentamos justificar de la siguiente manera: los fragmentos seleccionados tocan los extremos de la obra completa del mexicano publicada en la edición de referencia. Los cuatro primeros corresponden a los ensayos “La *Santa Juana* de Shaw”, “*Canciones para cantar en la barcas* de José Gorostiza”, ambos de 1925, y “Carta al Señor Guillermo Torre” y “La pintura de Agustín Lazo”, los dos de 1927. La última cita está extraída del que fue quizá el último de sus ensayos literarios de envergadura, “Salvador Díaz Mirón”, publicado en enero de 1940, trece años después del dedicado al pintor de los Contemporáneos. Quizá no sea excesivo afirmar que todo el pensamiento de nuestro autor giró en torno a unas ideas claves desde las que, como atalaya, avizoraba todos los saberes que el ancho campo de visión de su afán lector y de su genio intelectual puso a su disposición. Es ésta una predisposición axiomática que filtra y polariza, como el color del cristal con que se mira, los objetos de observación a los que se dirige su análisis, de forma tal que el objeto ya está en cierta forma definido antes de proceder al trabajo analítico. El hecho de que desde sus primeros escritos citados, a la edad de entre los 22 y 24 años, hasta el que sentencia una nueva tradición para México a partir del poeta que Cuesta avala como su fundador, Díaz Mirón, escrito cuando contaba con 37, se hayan mantenido con rigor y exigencia unos fundamentos ideológicos estéticos, casi inalterados, a pesar, inclusive, de los golpes que la enfermedad mental infligía en aquellos años postreros a la higiene de su equilibrio racional, son buena prueba, creemos, de las existencia de una cierta coherencia de ideas, de cierta unidad, cierta persistencia en definitiva de un modelo de pensamiento o paradigma cuestiano. Obviamente que la estructura dinámica y compleja de un pensamiento siempre en

⁸²²Ibíd., pp. 497-499.

proceso, siempre a la busca de contrincantes y de nuevos temas en los que entrenarse, admite variantes, divergencias y oposiciones en forma de tesis menores o derivadas, que además enriquecen la evolución del mismo generando nuevos enunciados, que podrán seguir siendo refutados o absorbidos por el axioma central, que no cambia. Desde este punto de vista, el pensamiento de Jorge Cuesta, en desmentida de su aparente metamorfosis perpetua, y que por muchos ha sido, no sin razón también, interpretado como cambiante, incoherente, evasivo, inestable y huidizo, puede ser estudiado, mirando más hacia adentro, desde las concepciones epistemológicas de la teoría de los programas de investigación de Lakatos o los paradigmas de Khun:

Un programa de investigación lakatosiano es una estructura que sirve de guía a la futura investigación, tanto de modo positivo como de modo negativo. La *heurística negativa* de un programa conlleva la estipulación de que no se pueden rechazar ni modificar los supuestos básicos subyacentes al programa, su *núcleo central*. Está protegido de la falsación mediante un cinturón protector de hipótesis auxiliares, condiciones iniciales, etc. La *heurística positiva* está compuesta por líneas maestras que indican cómo se puede desarrollar el programa de investigación. Dicho desarrollo conllevará completar el núcleo central con supuestos adicionales en un intento de explicar fenómenos previamente conocidos y predecir fenómenos nuevos⁸²³.

Es decir, la observación de los datos observables de la realidad viene condicionada por una teoría previa desde la que se la mira y a la misma vez se la construye (*verum ipsum factum*); se trata de ese postulado o *núcleo central* que en el caso de Cuesta podríamos formular de la siguiente manera, valiéndonos de la tesis de Panabièrre del “idealismo materialista” como punto de partida axiomático⁸²⁴: la

⁸²³CHALMERS, Alan. Op. cit., p. 115. La extensión de la filosofía científica hacia los campos de las disciplinas sociales y humanas ha sido tan común como discutida, especialmente en el caso de la amplia difusión que cobró la teoría de Thomas Kuhn sobre los cambios paradigmáticos. Por supuesto, no cabe aquí ninguna reflexión al respecto; lo que nos interesa es utilizar en nuestro provecho la riqueza metodológica de los conceptos kuhnianos y lakatosianos para el análisis de un modelo de construcción de una tradición literaria, desde la cual Jorge Cuesta pretende pensar y derivar la literatura moderna mexicana. Entendemos, pues, el paradigma, en acepción genérica, como nos sugiere Roberto Follari, como “una tradición teórica, una cierta forma de organización de la conceptualización con consecuencias para la investigación” (31), que, como el “lente con el cual se mira, no forma parte del objeto observado” (37). FOLLARI, Roberto A. “Sobre la existencia de paradigmas en las ciencias sociales”, en *Nueva Sociedad*, 187, 2003, pp. 31–41. El mismo Gianni Vattimo utiliza la teoría de la estructura de las revoluciones científicas de Kuhn en su ensayo sobre la evolución de las ideas estéticas. Cfr. VATTIMO, Gianni. Op. cit., pp. 83-98.

⁸²⁴ La calidad de indemostrado y de acatado del núcleo central es, en definitiva, una petición de principio que Chalmers puntualiza aclarando que “el núcleo central de un programa de investigación se vuelve infalsable por la ‘decisión metodológica de sus protagonistas’” y recordando el hincapié que hace

convicción de la existencia de una Idea de Arte, Verdad o Belleza, autónoma, incondicionada, intemporal y ahistórica, absoluta y universal, cuya método de búsqueda o verificación vendría dada por los procedimientos de la tradición clásica europea. Este supuesto, plenamente epistemológico y estético, es el que se viene formulado, creemos, desde los primeros artículos publicados, cuando Cuesta aun no se veía en la necesidad de ‘politizar’ su pensamiento. “Antihistoria”, “verdad de bulto”, “valor original”, “virginidad”, “desnudez”, poesía “desinteresada” y “pura”, “sensualidad”, expresión “sólo de sí mismo”, son términos más connotativos que denotativos que sugieren bastante cercanamente una teoría estética idealista, recogida, por otro lado, como él mismo reconoce, de Juan Ramón Jiménez, Paul Valéry o Baudelaire.

15. 1. El Diablo de lo sublime. Preciosismo y clasicismo

“El diablo en poesía” es un pequeño texto escrito por Cuesta en 1934 que tiene como excusa el comentario de la poesía de su amigo Xavier Villaurrutia. El artículo fue publicado en el diario *El Universal* y en él nuestro autor arroja unas cuantas ideas fundamentales para entender su poética, a la misma vez que puede verse un seguimiento de la ofensiva contra el nacionalismo que había emprendido durante el desarrollo de la polémica de dos años antes. Una de las estrategias de Cuesta en este texto será la de arrogarse el discutido atributo de revolucionario para su personal forma de entender el arte. Si, desde la perspectiva cuestiana, los nacionalistas exigen un arte que sea fiel reflejo de los sucesos revolucionarios, un arte que sea revolucionario por contener la crónica de los sucesos y los avatares y sufrimientos del pueblo, para Cuesta, y los Contemporáneos, lo revolucionario en el arte no viene dado por adscribir contenidos específicos que reflejen una realidad revolucionada, sino que el arte es revolucionario porque su propio gesto, su propia dinámica es subversiva, inconformista, rebelde. Según nos dice

la revolución en el producto de la inconformidad (...) la revolución es lo que va contra la naturaleza (...) la naturaleza es la costumbre, y la costumbre es la conformidad. Todo naturalismo

Lakatos en “el elemento convencional que corresponde al trabajo dentro de un programa de investigación, en la necesidad que tienen los científicos de *decidir* aceptar su núcleo central”. CHALMERS, Alan. Op. cit., pp. 116 – 117.

es, estrictamente, un conformismo. Y en ningún conformismo puede verse nunca una revolución. Lo revolucionario es lo que va contra la tradición, contra la costumbre; es el pecado, la obra del demonio⁸²⁵.

Si de un lado están el naturalismo, la conformidad, lo moral, el bien, la costumbre, opuesto a esta serie de términos que sugieren normalidad o estabilidad, del otro lado, están el mal, la rebeldía, el pecado, el inconformismo, el diablo, la revolución. Sin duda que este texto está entre aquellos de Cuesta que permiten una lectura más cercana al nihilismo o al posmodernismo epistemológico, dado que aquí parece exaltar valores de pura negatividad frente a cualquier forma de poder o saber instituido, frente a toda forma costumbre o conformismo con el *status quo* ético o estético. Si bien la pretensión de Cuesta es recalar en el arte, con objeto de hacer una lectura particular de la tradición poética moderna, el verdadero valor de lo revolucionario es de tipo epistemológico o cultural, la revolución es lo que se opone, lo que se rebela frente a la inercia de la costumbre, frente al peso esclerotizante de la tradición, frente a las formas impositivas del discurso político. Este sentido de lo revolucionario, abstraído de sus realizaciones concretas políticas o artísticas, será un eje central del pensamiento cuestiano, que aparecerá a lo largo de sus escritos aplicado a las distintas batallas culturales en las que se embarca, como el principio rector de un inconformismo individualista incapaz de congraciarse con ninguna preceptiva que recete dogmas de conocimiento emanada desde los centros de poder institucional o desde las narrativas canónicas de la tradición⁸²⁶:

El demonio es la tentación, y el arte es la acción del hechizo, (...) solo el diablo está detrás de la fascinación, que es la belleza. Por esta causa, es imposible que haya un arte moral, un arte de acuerdo con la costumbre (...) es imposible que el arte se conforme con lo natural. Y lo extraordinario es lo único que fascina. He aquí por qué son inseparables el diablo y la obra de arte,

⁸²⁵ *OR*, II, p. 244.

⁸²⁶ Si la Revolución será para Cuesta más epistemológica o ideológica que social, su rebeldía igualmente será más intelectual o programática que formal, reflejándose en una poesía que si bien huye de la representación y el realismo trabaja y elabora con respeto de las formas clásicas. Como dice Selena Millares: “Curiosamente, esa rebeldía que preconiza Cuesta no se identifica con una poética experimental y una ruptura de las formas canónicas. Su subversión es de índole intelectual, en un regreso a lo clásico a través de modelos como el de Valéry y Mallarmé, con su escritura esencializada y libre de ornamento”. MILLARES, Selena. “Jorge Cuesta: clasicismo y vanguardia. Aproximaciones a una poética fáustica”, en ALEMANY BAY, Carmen (coord.). *Artes poéticas mexicanas (de los Contemporáneos a la actualidad)*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2015, p. 80.

la revolución y la poesía: No hay poesía sino revolucionaria, es decir, no la hay son “la colaboración del demonio”⁸²⁷.

Vittoria Borsò dice que “‘poder revolucionario’ de la poesía quiere decir para los románticos alemanes una fuerza energética, no un objetivo político que se podría representar dentro del marco de una obra poética”⁸²⁸. Es en este sentido en el que puede entenderse el revolucionarismo que Cuesta encuentra en el arte, y especialmente en la poesía, un diabolismo como forma de permanente puesta en entredicho de los valores instituidos, como forma de conocimiento que se aventura a explorar nuevos espacios de la realidad y la percepción y que, por tanto, supone, por su propio accionar desafiante, una amenaza diabólica frente a las instituciones que detentan el poder de decidir cuáles son los valores y normas aceptadas. El arte, la poesía, volviéndose una práctica crítica, no puede sin embargo dejar ser al mismo tiempo una función política, pero este criticismo que para Cuesta es inherente a la verdadera actividad artística no puede venir de la mano de la replicación de lo natural, pues esto no sería más que un conformismo con los dictados de una realidad coercitiva que se impone a la libertad creativa. El diabolismo del arte ha de superar las limitaciones de la mera representación y solo a través de la experimentación creativa anticonvencional puede romper vínculos con los códigos establecidos de comunicación y comunidad y hacer aflorar nuevas discursividades que invierten o desafían las estructuras dominantes de la razón política. Como dice Vicente Quirarte, para Cuesta

La poesía es el acto rebelde, subversivo, del hombre que se enfrenta, con todas sus limitaciones, al Creador, y pretende concebir un Verbo que se acerque al instante de la encarnación; por eso Cuesta afirma, como Nietzsche, el carácter antinatural y, por ende, revolucionario, de toda obra de arte⁸²⁹.

Desde esta perspectiva la poética es una fuerza capaz de construir verdades alternativas al discurso dominante, no tanto, repetimos, mediante la adscripción de

⁸²⁷OR, II, pp. 244-245.

⁸²⁸ BORSÒ, Vittoria. “La poética de lo sublime. Reflexiones sobre otra lectura de la revolución”, en *Acta poetica*, 11, 1990, p. 7.

⁸²⁹ QUIRARTE, Vicente. “Jorge Cuesta, Paul Cézanne y la pureza de la Geometría”, en *Perdarse para reencontrarse: Bitácora de Contemporáneos*, México, UAM, 1985, p. 21.

programas políticos explícitos en sus lenguajes artísticos, sino a través de la configuración de nuevas sensibilidades diversas y antagónicas al modelo hegemónico. Aquí hay desde luego una defensa por parte de Cuesta del arte no mimético, que será mucho más clara y explícita en su crítica de la pintura moderna. Cuesta equipara representación de la realidad, que en su momento quiere decir concretamente nacionalismo y mexicanismo, novela de la Revolución y muralismo, con la aquiescencia frente al mandato oficial, pues, siguiendo de nuevo a Borsò, “manteniendo las premisas de la mimesis, la sólida base del discurso de la política sobre la realidad queda intacta; aún más, la política usa la poesía para legitimar su sistema discursivo”⁸³⁰. Es por esto que el ejercicio poético, para Cuesta, escapa a lo determinado, incursiona por terrenos no previstos por el estado de cosas, es aventura y riesgo que elude la costumbre y la seguridad, pone al descubierto las fallas de un sistema explicativo pretendidamente completo y abre posibilidades hacia nuevas formas de ser individual y de identidad social.

Partiendo de un rechazo muy explícito a un programa político-estético nacionalista que el pensamiento universalista de Cuesta rechaza terminantemente, sus lucubraciones sobre el tema que le preocupa lo llevan normalmente a radicalizar sus argumentos y a profundizar en las aporías con las que se cruza planteando problemas que alcanza el grado de lo filosófico, yendo mucho más allá del argumento circunstancial que alentó la discusión. El arte, la poesía, según entendemos de sus propias palabras, se desprende “de toda realidad”, “de toda seguridad”, se confía “a la aventura imprevisible de la inteligencia”, no teme los “abismos que a cada paso se abren”, lo único que ahí no tiene cabida “es la costumbre” y “como todo temperamento revolucionario, es el temperamento de la excepción y el peligro”⁸³¹. La poesía se aleja pues de todo lo representable, no se ajusta a las estructuras racionales existentes, a los sistemas explicativos previos, a la realidad de la que paradójicamente nace, genera su propia ética fuera de la moral convencional, y por esto nos atrevemos a decir que la estética cuestiana anuncia la estética de lo sublime de Lyotard. Para el filósofo francés la estética de la modernidad es la estética de lo impresentable, que parte de la creencia y el

⁸³⁰ BORSÒ, Vittoria. Op. cit., pp. 8-9.

⁸³¹ *OR*, II, pp. 247.

descubrimiento de “*lo poco de realidad* que llena la realidad, descubrimiento asociado a la invención de otras realidades”⁸³². La realidad se agota inevitablemente a la hora de expresar con los recursos propios de un arte representacional, mimético o figurativo ideas que exceden de sus capacidades y por eso el artista ha de apurar los límites de la representación, experimentar con nuevas formas y formatos para tratar de representar lo que en último término es irrepresentable. Ideas de totalidad, de absoluto, de sentido, de plenitud, de libertad, de belleza, exceden siempre los marcos de la teoría y la práctica estética disponibles, los marcos éticos y de la costumbre, y por ello la poética debe buscar y elaborar más allá de la apariencia de las cosas en su intento, siempre frustrado, de hacer visible, comprensible, lo que inevitablemente escapa de las posibilidades de la imaginación y de la inteligencia. La poesía es, por tanto, lo que se encuentra más allá del nivel inmediato de la experiencia, más allá de las apariencias; es una alusión, una incitación hacia otras realidades que el poeta crea como representación frustrada de lo imposible. Como dice Merlin H. Forster, la poesía en la concepción cristiana es “una forma extremada de estilización en que el mundo se transforma para cobrar nuevos límites, y por medio de la cual es artista puede investigar y expresar nuevas relaciones”⁸³³. Se trata, entendemos, del límite al que tiende la poesía pura en la teoría de Valéry, un límite que actúa como faro rector del poema pero que a la vez es siempre inalcanzable, pues “nada tan puro puede coexistir con las condiciones de la vida”⁸³⁴. Se trata de un accionar sobre o contra la realidad para acceder y crear otras realidades que satisfagan aunque sea precariamente, como “promesa de otro gozo mejor”⁸³⁵, la atracción de la tentación del ideal. Como dice el filósofo Nicolás Grimaldi “lo propio del arte es *hacer deseable* lo que nos hubiera dejado indiferentes en la realidad. El arte, por tanto, es una seducción. La serpiente de la tentación era artista”⁸³⁶. Revolución, estado de excepción, sublime son categorías que pueden explicar la estética-política cristiana;

⁸³² LYOTARD, Jacques. “Qué era la posmodernidad”, en CASULLO, Nicolás. Op. cit., p. 70.

⁸³³ FORSTER, Merlin H. *Los Contemporáneos. Perfil de un experimento vanguardista mexicano*, México, Ediciones de Andrea, 1964, p. 107.

⁸³⁴ VALÉRY, Paul. *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor, 1990, p. 19.

⁸³⁵ *OR*, II, p. 148.

⁸³⁶ GRIMALDI, Nicolás. “El arte y el mal”, en *Anuario filosófico*, vol. 20, n° 2, 1987, p. 13.

poesía y revolución son términos casi intercambiables en este texto, pues ambos aluden a lo que está más allá de las posibilidades de la representación, lo que está inconforme con el marco cognoscitivo y político de la situación dada y aspira a penetrar en lo “remoto y profundo”. La revolución y la poesía encarnan el perpetuo inconformismo con lo dado. Son diabólicas en el sentido en que desafían los códigos de la comunidad, trascienden los marcos de sentido convencionales y se rebelan contra toda forma de representación estabilizada por el orden vigente moral, político o estético. Jorge Cuesta en su teoría está a un paso, sino ya del todo inmerso, en el nihilismo nietzscheano y, si bien, en sus creaciones poéticas prefiere utilizar las formas de la tradición clásica, en sus desarrollos teóricos vislumbra o insinúa posiciones que lo colocan como un antecedente de la sensibilidad posmoderna:

Un artista, un escritor posmoderno, están en la situación de un filósofo: el texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio, no están gobernados por reglas ya establecidas, y no pueden ser juzgadas por medio de un juicio determinante, por la aplicación a ese texto, a esa obra, de categorías conocidas. Esas reglas y esas categorías son lo que la obra o el texto investigan. El artista y el escritor trabajan sin reglas y para establecer las reglas de aquello que habrá sido hecho. De ahí que la obra y el texto tengan las propiedades del acontecimiento⁸³⁷.

Cuesta, en su concepción diabólica de la poesía, no hace sino instalarse en una tradición poética de la modernidad que comienza con Poe y que se desarrolla con Baudelaire, Mallarmé y Valéry y para la que el diablo es, como dice Salvador Elizondo, “el representante simbólico del espíritu de la literatura”⁸³⁸. La función develadora de otra realidad oculta bajo la apariencia, de otro sentido distinto al convencional, que es insatisfactorio para la sed de ideal del poeta, la poesía como el instrumento para, al menos, intentar el “conocimiento de la realidad última”, el “arte como la búsqueda a tientas del ideal”, del Absoluto, son sin duda atribuciones que la estética moderna hereda del romanticismo, para el cual la imaginación y la intuición eran las potencias principales

⁸³⁷LYOTARD, Jacques. “Qué era la posmodernidad”, en CASULLO, Nicolás. Op. cit., p. 73. “Para nuestro autor, lo sagrado surge dentro del nuevo cosmos propuesto por la posmodernidad, donde es eminente la muerte de Dios, y, con Heidegger, se puede ver que ‘la obra es la mediación a través de la cual puede llegarse a lo sagrado’”. VELASCO, Raquel. “Jorge Cuesta: Un rebelde que insisten en llamar loco”, en *La Palabra y el Hombre*, 117, 2001, p. 173.

⁸³⁸ELIZONDO, Salvador. “Retórica del diablo”, en *Revista de la Universidad de México*, vol., 25, n° 11, 1971, p. 8.

del poeta para conocer lo real y descifrar la naturaleza, liberando “la verdad que en ella adormece”, que se esconde bajo la superficie de una realidad precaria e insuficiente⁸³⁹. Estas premisas que surgen de la reacción romántica frente al mecanicismo y racionalismo del clasicismo van a estar presentes en toda la poesía moderna, a pesar de las muy diferentes formas antirrománticas que esta acoge a lo largo de todas las vicisitudes por las que atraviesa la creación artística durante la segunda mitad del siglo XIX y el siglo XX⁸⁴⁰. Dice Hugo Friedrich en su clásico tratado sobre la poesía moderna que el romanticismo

se extinguió a mediados del siglo XIX, pero perduró como destino espiritual de generaciones posteriores, incluso de aquellas que creían liquidarlo e imponer otras modas. Lo que en él había de desmesura, de afectación, de ampulosidad, de sentimentalismo deleznable y trivialidad, desaparecía (...). El romanticismo, incluso cuando muere, deja impresos sus estigmas en sus herederos. Éstos se rebelan contra él precisamente porque sienten su influjo. La poesía moderna es romanticismo desromantizado⁸⁴¹.

En las realizaciones poéticas de Cuesta está muy presente esta búsqueda de la permanencia. Este intento exasperado por apresar la fijeza del instante frente a la precariedad evanescente del espacio y la materia sometidos al efecto implacable del paso del tiempo en un contexto en que han sido desacralizados los discursos transcendentales tradicionales, que una y otra vez, con insistencia obsesionante, aparece como principal preocupación en sus sonetos. O esa búsqueda de sentido a través de la palabra poética en que puede resumirse su ambicioso poema *Canto a un dios mineral*, a través del cual, dice Grant Sylvester, “Cuesta descubre que es un lenguaje esencial –la poesía misma- lo que da unidad, propósito y permanencia al ser”⁸⁴². La poesía moderna, con Baudelaire y Poe a

⁸³⁹ Cfr. WELLEK, Rene. Op. cit. pp. 103-152.

⁸⁴⁰Esta es la tesis central de *Los hijos del limo* de Octavio Paz: “El tema de este libro es mostrar que un mismo principio inspira a los románticos alemanes e ingleses, a los simbolistas franceses y a la vanguardia cosmopolita del siglo XX”. PAZ, Octavio. *Los hijos...*, p. 24. Muchas de las ideas centrales de este libro son claramente deudoras de la *Estructura de la lírica moderna* de Hugo Friedrich, que Paz nunca cita.

⁸⁴¹FRIEDRICH, Hugo. Op. cit., pp. 38-39. Cuesta, treinta años antes, ya adelantaba el carácter desromantizado del arte moderno, es decir liberado de la nota sentimental, de la retórica excesiva, de la referencia a la realidad inmediata, cuando anunciaba que la virtud del preciosismo artístico no “es dehumanizar, sino desromantizar la realidad”. *OR*, II, p. 90.

⁸⁴² GRANT SYLVESTER, Nigel. “Jorge Cuesta: La imposible permanencia”, en *Revista de la Universidad de México*, 11, 1977, pp. centrales.

la cabeza, si bien mantiene los presupuestos románticos de tensión hacia lo Absoluto se derromantiza principalmente a través del cálculo y la premeditación en la composición del poema, que Valéry va a teorizar como el procedimiento clásico por excelencia. En el conocido texto “La situación de Baudelaire”, que sin duda era conocido por Cuesta, el poeta francés dice que

Los románticos habían descuidado todo, o casi todo lo que demanda al pensamiento una atención y una continuidad un tanto penosas. Ellos buscaban los efectos de choque, de atracción y de contraste. No les atormentaban excesivamente la medida, ni el rigor, ni la profundidad. Les repugnaban la reflexión abstracta y el razonamiento, y no solamente en sus obras, sino también la preparación de sus obras -lo que es infinitamente más grave⁸⁴³.

Cuesta sigue las ideas de Valéry y concretamente las de este texto, que seguramente conoció en el original, publicado en francés por primera vez en 1924 y reeditado dos años después como introducción a *Las flores del mal*. Ya en el artículo “Notas” publicado en octubre de 1927 en la revista *Ulises*, planteaba Cuesta esta genealogía de la poesía moderna que arrancarían con las sugerencias teóricas de Poe, seguiría con los logros de Baudelaire y Mallarmé y alcanzaría sus últimas consecuencias en la estética de la poesía pura de Valéry. Cuesta interpreta a Poe según las sucesivas lecturas que la crítica francesa ha hecho de su poética, identificando en el norteamericano por primera vez la actitud de ejercer el oficio poético como un procedimiento científico perfectamente consciente y deliberado, pensamiento esbozado en algunos de sus ensayos, especialmente en aquel famoso de *La filosofía de la composición*, con el que pretendidamente trata de explicar el proceso compositivo utilizado para la construcción metódica de su famoso poema *El cuervo*. Dice Valéry que la curiosidad del genio de Baudelaire le llevó a

descubrir en las obras de Edgar Allan Poe un nuevo mundo intelectual. El demonio de la lucidez, el genio del análisis, y el inventor de las más nuevas y seductoras combinaciones de la lógica con la imaginación, del misticismo con el cálculo, el psicólogo de la excepción, el ingeniero literario que profundiza y utiliza todos los recursos del arte⁸⁴⁴.

Cuesta dirá unos años después, en el artículo citado, que

⁸⁴³VALÉRY, Paul. “Situación de Baudelaire”, en *Varietad I*, Losada, Buenos Aires, 1956, p. 118.

⁸⁴⁴ *Ibidem*, p. 110

es Edgar Allan Poe el primero que se vale de tal artificio para oponerse a la literatura romántica. Emplea, primero que nadie, un orden meditado que organiza sobre una misma finalidad los objetos reunidos en la obra artística que emprende. Logra ocultar la naturaleza de cada sentimiento, de cada personaje con el oficio que un propósito calculado les impone (...). La crítica de Poe no está lejos de parecer una pura actitud científica, una actividad intelectual que se ejerce sobre un objeto perfectamente delimitado por el cálculo⁸⁴⁵.

A todo el acarreo romántico de la poesía como develación, como forma privilegiada del conocimiento de la realidad más allá de la apariencia, como búsqueda, normalmente exasperada y frustrada, de sentido o de Absoluto, a la labor primitiva de la imaginación y/o la intuición como la punta de lanza de esta forma poética esclarecida de conocer, lo que la tradición asentada en Poe por los poetas franceses añade para configurar el modelo de buena parte de la poética moderna es la técnica y la composición. Según el profesor del Prado Biezma, el aspecto más importante de la relación entre Poe, Baudelaire y Mallarmé es

la presencia de Poe en la configuración técnica del hecho poético para la modernidad occidental; presencia cuya aportación fundamental (siempre vía Baudelaire y Mallarmé) la podríamos resumir en *la confrontación entre la naturaleza del genio y el trabajo de composición* que exige el acto literario en general y el poético (sobre todo el poético) en particular⁸⁴⁶.

Valéry teorizará sobre esto una y otra vez, negando un total dominio por parte de la gracia y la intuición sobre el mundo poético, e insistiendo en el trabajo arduo, tortuoso, paciente del intelecto sobre la materia prima que ofrece la sensibilidad. También para Jorge Cuesta está aquí el hecho fundacional de la poesía moderna. La autoconciencia del quehacer poético, la poesía como ciencia de la composición en la que ningún detalle puede quedar al alzar o la improvisación, en la que la inspiración no excluye el rigor y la lucidez del trabajo reflexionado y plenamente consciente⁸⁴⁷, está en la base, con

⁸⁴⁵OR, II, pp. 91-92

⁸⁴⁶ PRADO BIEZMA, Javier del. "Poe, Baudelaire y Mallarmé (en el nacimiento del poema moderno)", en *Revista de filología de la Universidad de la Laguna*, 28, 2010, p. 114.

⁸⁴⁷"Los poemas cuya compleja perfección y afortunado desarrollo impondrían con mayor fuerza a sus maravillados lectores la idea del milagro, del golpe de suerte, de realización sobrehumana (debido a una conjunción extraordinaria de las virtudes que se pueden desear pero no esperar encontrar reunidas en una obra), son también obras maestras del trabajo, son, además, monumentos de inteligencia y de trabajo continuado, productos de la voluntad y el análisis, que exigen cualidades demasiado múltiples para poder

Baudelaire como su genio iniciador, de la poesía estrictamente moderna: la “concepción baudelaireana se ha hecho inseparable de la conciencia poética. Lo que se llama ‘poesía moderna’ a Baudelaire debe la novedad revolucionaria de su carácter. ‘Poesía moderna’ significa, en rigor, poesía posterior a Baudelaire”⁸⁴⁸. Y esta concepción alcanza su límite de reflexividad con la teoría y práctica poética del Paul Valéry, a quien T. S. Eliot llamaba “el más autoconsciente de todos los poetas”, y de quien Cuesta toma directamente, como decimos, algunas de sus ideas fundamentales:

Son dos las ideas que han sido llevadas a su culminación por Valéry, y que podemos remontar hasta Poe. Está primero la doctrina, tomada de Poe por Baudelaire, que ya he citado: “un poema solo puede tenerse a sí mismo en el horizonte”; segundo, la noción de que la composición de un poema ha de ser tan consciente y deliberada como sea posible, que el poeta debe observarse a sí mismo en el acto de la composición⁸⁴⁹.

Cuesta recibe de Valéry la tradición de la poética moderna que se ha ido desarrollando a partir de las sugerencias de Poe y la reelaboraciones e interpretaciones de estas hechas por parte de Baudelaire y Mallarmé⁸⁵⁰, y que aúnan la herencia romántica de la poesía como religión sin dios, como energía visionaria y revolucionaria capaz de traspasar las costras de la costumbre y develar realidades ocultas bajo las apariencias, con el ejercicio científico sistemático y reflexivo, que, progresivamente, a medida que la teoría se extrema en el autor de *El cementerio marino*, limpia la creación poética de todo residuo improvisador y retórico, depurando el producto artístico de todo exceso romántico, y limando el poema de “todo aditamento que no sea su propia poeticidad”⁸⁵¹. Como dice Kenia Aubry, para Cuesta

reducirse a las de un aparato registrador de entusiasmos o de éxtasis”. VALÉRY, Paul. *Teoría...*, pp. 153-154.

⁸⁴⁸OR, II, p. 245.

⁸⁴⁹ELIOT, T. S. “From Poe to Valéry”, en *The Hudson Review*, vol. 2, n° 3, 1949, p. 340.

⁸⁵⁰Hay que tener en cuenta que estas interpretaciones de Poe han inspirado muchas cautelas entre los críticos de lengua inglesa, como Eliot (en el artículo antes citado) o Aldous Huxley. Anthony Stanton dice que “los lectores de lengua inglesa consideramos más bien una invención” la interpretación de Mallarmé y Baudelaire a partir de Poe. “Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura”, en STANTON, Anthony. *Inventores...*, p. 144.

⁸⁵¹PRADO BIEZMA, Javier del. Op. cit., p. 117.

el arte es un método de análisis, de investigación, por medio del cual lo oculto tiene oportunidad de revelarse, no desconoce que el arte dota de un sentido nuevo al mundo, que en el arte, ya lo ha dicho Heidegger, *emerge la verdad*. Esto constituye el trazo fundamental de su estética, y lo repetirá de distintas maneras a lo largo de su obra⁸⁵².

Cuesta, lo repetimos, sigue muy de cerca a Valéry, quien puede considerarse, junto con Nietzsche y Gide, una de sus mayores influencias. El autor francés, en su mencionado texto “La situación de Baudelaire”, hace una serie de generalizaciones desde las que debemos entender el sentido que en su obra, y también en el pensamiento de Cuesta, adquieren términos como romántico y clásico. Valéry trata de hacer derivar los logros teóricos y poéticos de Poe y Baudelaire desde la óptica de una oposición al romanticismo, exacerbando los defectos y excesos de este con el objeto de legitimar una tradición poética culta y reflexiva que llegaría hasta él mismo. Al romanticismo como movimiento, *in toto*, le son adjudicados atributos de espontaneidad, descuido, retoricismo, gesticulación oratoria, elocuencia, desbordamiento emotivo, falta de rigor, diletantismo, fraseología; a estos poco honrosos títulos poéticos se le opone la tradición que nace con la enseñanza que Baudelaire recoge del americano Poe, y que sustituye, en síntesis “una acción espontánea por una acción reflexiva”⁸⁵³. El autor de *Las flores del mal*, aunque de origen romántico, por reaccionar contra estos excesos de la escuela en la que se formó, queda caracterizado como un clásico, y la noción de clásico que maneja Valéry es definida como: “clásico es el escritor que lleva dentro a un crítico, y que lo asocia íntimamente a sus trabajos”⁸⁵⁴. Acto seguido, elabora una teoría según la cual todo clasicismo vendría después de un romanticismo previo, de forma que “la esencia del clasicismo es venir después”:

El *orden* supone un cierto desorden al que él viene a reducir. La *composición*, que es artificio, sucede a cierto caos primitivo de intuiciones y de desarrollos naturales. La *pureza* es el resultado de operaciones infinitas sobre el lenguaje, y el cuidado de la *forma* no es nada más que la reorganización meditada de los medios de expresión. Lo clásico implica, por tanto, actos voluntarios

⁸⁵²AUBRY, Kenia. “Una poética del arte, los ensayos del Jorge Cuesta”, en *La palabra y el hombre*, 124, 2002, p. 54.

⁸⁵³ VALÉRY, Paul. Op. cit., p. 113.

⁸⁵⁴ *Ibidem*, p. 116.

y pensados que modifican una producción “natural” según una concepción *clara y racional* del hombre y del arte⁸⁵⁵.

Es claro que Valéry utiliza las categorías historiográficas en un sentido amplio, tipológico y no exclusivamente histórico, sugiriendo de este modo la existencia de alternancias cíclicas en la historia del arte. De modo genérico, también Cuesta, siguiendo en esto fielmente a Valéry, parece asociar romántico con escuelas artísticas distintas a toda la tradición del arte literario originada de la Antigüedad Clásica, es decir, con corrientes de rechazo a las normas y reglas clásicas, en analogía con contrastes estéticos que habían sido comunes en la crítica de los siglos XVII y XIX: entre antiguos y modernos, entre poesía artificial y poesía natural o popular, entre el drama barroco y la tragedia clásica francesa o entre lo gótico y lo clásico⁸⁵⁶. La formulación más importante de este contraste fue la que le dio A. W. Schlegel en las conferencias dictadas en Viena en 1808-09. En ellas “se contrastan claramente la literatura de la Antigüedad y la del neoclasicismo (principalmente la francesa), con el drama romántico de Shakespeare y Calderón, la poesía de la perfección con la poesía del anhelo infinito”⁸⁵⁷. Cuesta, sin embargo, va más allá de esta tradicional dicotomía simple y elabora su propia versión de la poética moderna introduciendo un concepto en la terna que no aparecía en la reflexión de su maestro: se trata del preciosismo.

Según Cuesta, la “función” antirromántica corresponde al preciosismo artístico, cuya tarea es “desromantizar la realidad”, siendo esta la etapa que se opone con un gesto de artificiosidad al romanticismo y la que realmente precede a un clasicismo moderno. Cuesta plantea un paralelismo entre el preciosismo histórico del siglo XVII y el arte contemporáneo, en tanto que en ambos momentos, a su parecer, el arte busca, mediante la perfección formal, el autoconfinamiento en su propia artísticidad con objeto de huir de un exceso de naturalismo. Cuesta se pregunta si no son semejantes las intenciones del preciosismo histórico y de este que él llama preciosismo contemporáneo, cuando este último “pretende la poesía pura, la música musical y la pintura excesivamente

⁸⁵⁵ *Ibidem*, p. 117.

⁸⁵⁶ Cfr. WELLEK, René. *Op. cit.*, p. 106.

⁸⁵⁷ *Ibidem*, p. 109.

plástica”⁸⁵⁸, pues a ambos los une “la misma repugnancia a la naturalidad”⁸⁵⁹. El artificio de crear mundos poéticos o artísticos que aparten la obra de arte del mundo circundante mediante un esfuerzo, quizá todavía excesivo, de antinaturalismo es seña de identidad del arte contemporáneo, que trata de defender su pureza artística mediante su preciosidad, a través de una perífrasis, de un ejercicio de negación y aislamiento frente a los excesos del antropocentrismo romántico. El preciosismo contemporáneo es, desde la perspectiva cuestiana, una época de transición, una preparación de las virtudes afirmativas del clasicismo, tal como el preciosismo francés fue la antesala y en cierta forma preparó el auge del clasicismo de Racine o Corneille; “entretanto, dice Cuesta, tiene que servirse de esa lógica artificial que lo distingue para asegurar su integridad. Tiene que construirse como Góngora, como Mallarmé, como Juan Ramón Jiménez, un universo estrictamente propio”⁸⁶⁰. Para Cuesta esta parece ser una estrategia necesaria del artista que reacciona, mediante la depuración y la individuación de su lenguaje artístico, ante la presencia esclavizadora de la pasión, es decir ante las tentaciones del naturalismo romántico, sus excesos de sentimentalismo, de retórica, de desbordamiento emocional, construyendo de este modo mundos hasta cierto punto herméticos, sutílizados, que tratan de inventar nuevas formas, no de huir de la realidad, no de deshumanizar el arte, sino de apresarla, de ensayar otras formas de humanizarla. Como dijimos, pues, el ensimismado trabajo sobre la forma, la sublimación de la pureza del lenguaje, la afección por mostrar “puras maneras artificiales” que oculten el patetismo en favor de valores superiores del espíritu, son rasgos que identifican a los preciosismos artísticos y que los distinguen y oponen a lo romántico:

En la actualidad, la afectación de lógica; el uso de un lenguaje “necesario”; la repugnancia a la elocuencia, a la pasión elocuente; el humorismo, equivalente, en cierto modo, del burlesco, que ridiculiza toda propensión sentimental, definen al nuevo preciosismo como una oposición a lo romántico⁸⁶¹.

⁸⁵⁸OR, II, p. 90.

⁸⁵⁹Ibídem, p. 91.

⁸⁶⁰Ídem.

⁸⁶¹OR, II, p. 94.

Es Edgar Allan Poe quien primero que nadie hace uso de este artificio para oponerse al romanticismo. Es Poe, cuya inclinación personal, cuyos temas e inspiración son totalmente románticos, quien rompe la dicotomía temporal arriba planteada y, sin dejar de considerar la poesía en su esencia romántica, como instrumento de trascendencia espiritual y cognitiva, aplica ahora al trabajo del artista el método y la disciplina del científico; es decir, al anhelo de infinito de la poesía romántica se le aplica el rigor intelectual y la búsqueda de perfección formal de la exigencia clásica: “La crítica de Poe no está lejos de parecer una pura actitud científica, una actividad intelectual que se ejerce sobre un objeto perfectamente delimitado por el cálculo”⁸⁶². Con Poe comienza el preciosismo moderno, como la negación de lo romántico, y con su tendencia al alejamiento de todo sentimentalismo, de todo patetismo, y de búsqueda de lo exclusivamente poético, podemos deducir que se encamina a la poesía pura. Cuesta pone aun ciertas objeciones al arte contemporáneo, o al menos al que él entiende como preciosismo, que es un arte de negación, de oposición a lo romántico y que por esto, no puede aún desenvolverse con la libertad afirmativa del arte clásico. Cuesta se atreve a rebatir la tesis de Valéry y afirma que al arte contemporáneo “se le ha considerado también como un fruto clásico, erróneamente. Hay que tener presente que sólo es una disciplina”⁸⁶³. El preciosismo se nos presenta, en la atrevida versión cuestiana, como una antesala, una preparación para el advenimiento del arte clásico, un exceso o una desmesura de rigor técnico y de artificiosidad que, en todo caso, es necesario como previa negación o pulimento del exceso romántico. El arte ensimismado en su preciosismo se protege frente a la amenaza de invasión de las desmesuras sentimentales y retóricas del romanticismo edificando una fortaleza esteticista que aparentemente lo aleja de la realidad. Como en una relación física de acción-reacción -e incluso, nos atreveríamos a insinuar, como en una relación dialéctica hegeliana- al exceso romántico le responde un exceso preciosista, y sólo después de depurados ambos extremos surge el verdadero clasicismo como plena libertad de afirmación creativa. A Cuesta le molestan los excesos, los énfasis, la desmesura, el virtuosismo, el tecnicismo ensimismado, y su preferencia por un clasicismo universal no enfático, natural (no naturalista), parece recordar la herencia

⁸⁶²Ibídem, p. 91.

⁸⁶³Ibídem, p. 96.

de ese tono medio como carácter de la poesía mexicana que defendieran Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña. El arte contemporáneo, parece decirnos Cuesta, se debate entre el preciosismo y la poesía pura, entre la negación antirromántica y la afirmación clásica: “el problema de la poesía pura planteado en los últimos tiempos fue resultado por muchos con el puro virtuosismo poético”⁸⁶⁴. Para nuestro autor el clasicismo es una superación del preciosismo, lo que contraviene la propia tesis de Valéry:

Es un error considerar al clasicismo como un estado al que el romanticismo llega, así sea por reacción. Lo contrario es lo cierto; éste es sólo una degeneración de aquél. Lo que es anterior al clasicismo es el preciosismo, un rigor artificial y exagerado (...). (El preciosismo) se recluye dentro del rigor que voluntariamente se impone: para que un día pueda libertar su crisálida. Entonces llega el clasicismo que es la libertad, la más absoluta libertad⁸⁶⁵.

Y Cuesta incluye entre los preciosistas, con mayor o menor justicia o rigor, a autores modernos y contemporáneos, como Mallarmé, Juan Ramón, Poe, Gómez de la Serna, Pedro Salinas, Valle-Inclán, Antonio Espina, Benjamín Jarnés, Proust o Cezanne. Son clásicos explícitamente Gide (“¡Qué diferente Gide! ¡Oh, que excesivamente diferente!”⁸⁶⁶), Baudelaire (“se mantiene clásico y encuentra en él (Poe) sólo un aliado literario”⁸⁶⁷), suponemos que Valéry, aunque expresamente no lo señale, y, como no podía ser de otro modo, para cerrar a la perfección el círculo de su desarrollo teórico, los poetas de los Contemporáneos. Cuesta ya había hecho referencia a esta tendencia a aislar la poeticidad pura del poema y decantarla de todo agregado extrapoético en dos críticas anteriores a sendos libros de poemas de Gorostiza y Villaurrutia. Sobre la poesía de *Canciones para cantar en las barcas* (1925) del primero, valora su “textura fina hasta lo quebradizo a fuerza de pulida y de honrada”, emparenta sus logros con la pureza juanramoniana, destaca la gracia virginal e inocente de su “ingenuidad culta”, si bien esta nunca es fruto del mero arrobo o del don poético, sino que es el resultado de un trabajo paciente de destilado y de la aplicación continua de una conciencia de “jardinero”. Cuesta concluye su reseña afirmando que “nunca hemos tenido en México más desinteresada

⁸⁶⁴Ibídem, p. 84.

⁸⁶⁵ Ibídem, p. 96.

⁸⁶⁶ Ídem.

⁸⁶⁷ Ibídem, p. 92.

poesía, ni más pura”⁸⁶⁸. En términos comparables se expresará en su reseña de 1927 al libro *Reflejos* (1926) de Xavier Villaurrutia. Cuesta vuelve con la metáfora del jardín y el invernadero para dar cuenta de un trabajo poético sometido a unas condiciones muy controladas de atención y cuidado, de exactitud y constancia. De nuevo niega la intervención de la gracia, de la inspiración o el “sueño extraviado”, en favor del oficio y la autoexigencia. Es una poesía que no aparta de sí la pasión pero que reconoce que “la pasión no es sino la región donde hay más dificultad de mantenerse sereno”. De nuevo la referencia a Juan Ramón es inevitable con quien le emparenta una laboriosa virtud para conseguir una poesía “sobria y desnuda”⁸⁶⁹. Podemos atrevernos a deducir que la poesía pura que encuentra en la obra de sus amigos, y la que el mismo practicará en sus sonetos y su poema largo es la consecución clásica, libertada, del preciosismo contemporáneo.

15. 2. Desarraigo y clasicismo

Ya habíamos apuntado que a lo largo de la evolución del pensamiento de Cuesta se produce un desplazamiento o ampliación de su teoría estética desde la poética de su propio grupo a la mexicanidad en general; es decir, como vimos, en los artículos de la polémica del 32 Cuesta se había afanado en defender la estética universalista de su grupo de los ataques de sus adversarios nacionalistas argumentando que los Contemporáneos era una generación en crisis, que había nacido aislada y privada de compañías mayores que le dictaran un destino, y que por lo mismo el carácter definitorio de la unidad del grupo, más que ningún programa explícito o ideario estético, era su actitud crítica. Este desamparo, esta ausencia de tradición particular, de mentor o guía espiritual es lo que determina el criticismo del grupo respecto de cualquier particularismo y su apertura hacia las formas universales deslocalizadas de cualquier geografía estética o pauta ideológica: “La realidad mexicana de este grupo de escritores ha sido su desamparo y no se han quejado de ella, ni han pretendido falsificarla; ella les permite ser como son”⁸⁷⁰. Y, como

⁸⁶⁸ *Ibidem*, p. 72.

⁸⁶⁹ *Ibidem*, p. 84.

⁸⁷⁰ *Ibidem*, p. 132.

también vimos, el nacionalismo pretendidamente mexicanista no era más que una importación e impostación de la mirada perpleja de Europa sobre el otro americano, que buscaba e incluso inventaba la extrañeza y el exotismo como alternativa utópica a la civilización propia, mirada que era recogida y adaptada por las jóvenes naciones independientes para arrojar sobre sí mismo la pátina de una tradición americanista inventada por las metrópolis.

Desde aquí, y a partir de estas negaciones, es fácil derivar la teoría del desarraigo cuestiana como ontología de lo mexicano, pues si precisamente el proyecto mexicanista y nacionalista patrocinado por las instituciones y por buena parte de la intelectualidad y la élite cultural mexicana, que había ido forjando una identidad moderna a la vez que anclada en un pasado prestigioso para la nación; si este proyecto, desde la perspectiva de Cuesta, no era más que un postizo cultural; si este nacionalismo no era sino producto de una imposición extranjera, si todo este fenomenal aparato de producción y recreación de mexicanidad activado desde la Revolución no respondía a un accionar interno de la identidad de la nación, si, en definitiva, el mexicanismo era descartado para definir la mexicanidad, ¿qué le quedaba a esta para dar un contenido a su identidad? En el tándem polémico nacionalismo-universalismo era pues este último elemento el que apuntaba a dar la pauta de una definición de lo mexicano que no cayera en la mistificación falsaria de un nacionalismo importado e impostado. En los artículos de la polémica esta deducción está implícita en los postulados universalistas de los que parte Cuesta, pero por el momento no está explícitamente formulado, no es todavía excluyente, y su estrategia es defensiva, y persigue, creemos, establecer un espacio de legitimidad creativa para la estética de su grupo dentro de la acuciosa presión cultural que el nacionalismo de estado iba imponiendo en todos los ámbitos de la cultura y la acechanza y ataques que los Contemporáneos recibían por parte de los artistas nacionalistas y sus medios de prensa afines. Será un poco después cuando por primera vez Cuesta ponga por escrito su teoría del desarraigo. En una carta de 1933 que Jorge Cuesta envía a su compañero y amigo Bernardo Ortiz de Montellano a propósito de un comentario del poemario *Sueños* de este último, y que sería publicada en mayo de 1941 por *Letras de México*, el veracruzano vuelve a caracterizar a su grupo como un conjunto de soledades, de exilios, cuyo único punto en común son sus personales aislamientos, su falta de solidaridad y su carácter crítico frente a la realidad que les rodea, acuñando la famosa expresión de “agrupación de

forajidos”, que son perseguidos por la justicia, y no sólo en sentido figurado, en referencia al caso de *Examen*. En este texto Cuesta da por sentada la condición de desarraigados que define al grupo, de expulsados en un ambiente cultural poco propicio para sus experiencias estéticas: “se nos destierra, se nos ‘desarraiga’; para usar la palabra con que quiere expresarse lo poco hospitalario que es para nuestra aventura literaria el país donde ocurre”⁸⁷¹. Y a pesar del mexicanismo evidente que rezuma en la obra de Ortiz de Montellano, el más interesado de todos los Contemporáneos en el folklor y la tradición vernácula popular, y que Cuesta se atreve a reprocharle: “me siento dispuesto a reprochar a usted todavía una inclinación ‘mexicana’”⁸⁷², Cuesta acaba incorporando la obra de su amigo atribuyéndole los atributos que considera propios de su grupo y de la verdadera *naturaleza mexicana*:

Por otra parte, veo necesariamente la naturaleza mexicana de su poesía en la personalidad que consigue, en el aislamiento que se construye, o por decirlo así, en su “desarraigo”. No desconoce usted mi teoría, según la cual somos nosotros, a quienes se nos llama desarraigados, los verdaderamente mexicanos, ya que no hay nada más mexicano que estar “desarraigado” y vivir en un aislamiento intelectual. Es el sentimiento colectivo lo que nos despersonaliza y nos convierte en extranjeros respecto de nosotros mismos⁸⁷³.

Cuesta parece oponer dos mexicanismos en la obra de Montellano. Por un lado esa reprochable *inclinación mexicana*, que indudablemente alude a la importante presencia del folklor y la cultura popular en el poemario del amigo y, de otro, una *naturaleza mexicana* definida por el aislamiento y el desarraigo. Así, Cuesta cumple el desplazamiento del que hablábamos arriba, pues lo que empieza siendo el carácter aparentemente específico y distintivo de un grupo en el campo de opciones estilísticas de una época de la modernidad mexicana, y la modernidad occidental en sentido amplio, acaba convirtiéndose en la definición identitaria de una nación al completo, es decir, en la definición verdadera de la nacionalidad mexicana, que quedaría encarnada por el grupo de descastados y desarraigados que forman los Contemporáneos, que precisamente por eso, por ese desarraigamiento y descastamiento, son los auténticos representantes de la

⁸⁷¹ *Ibíd.*, p. 217.

⁸⁷² *Ibíd.*, p. 218.

⁸⁷³ *Ibíd.*, p. 219.

identidad nacional. Como sugiere Augusto Isla, “Cuesta pretendió convencernos de que el desarraigo no era solamente rasgo de su generación, sino una constante de la poesía mexicana”⁸⁷⁴. No deja de ser llamativo que este deslizamiento se dé justamente a través de la obra del más folklorizante de los poetas de los Contemporáneos, frente al que Cuesta se ve obligado a discernir entre un mexicanismo de raíz popular y que considera como un exorno inauténtico, “como expresiones que se mantienen exteriores y colectivas” y que arriesgan de distraer de lo “que es más personal en su poesía, más libre, menos comprometido por lo que no es su necesidad esencial, su fatalidad interior”⁸⁷⁵, y una mexicanidad auténtica que vendría representada en la poesía de Montellano por esas elusivas a la vez que esencialistas fórmulas de “necesidad esencial”, “fatalidad interior”, que se corresponderían con el desarraigo y el aislamiento. Un poco más abajo Cuesta lleva a cabo otra sustracción sobre la poesía de su amigo al poner “entre paréntesis algunas tentativas ‘vanguardistas’ donde ya no advierto una expresión estrictamente personal”⁸⁷⁶. Cuesta se refiere aquí a ese mundo de imágenes oníricas con el que, por influencia de la vanguardia surrealista, Montellano había inundado su poesía de sabor popular. Privados los poemas de este libro, en la crítica expeditiva que ejecuta Cuesta, de sus dos fuentes y atributos principales, el folklorismo y la influencia surrealista, no queda muy claro cuál es el residuo final que subsistiría tras esta purga idealista que avanza por negaciones con el objetivo de desentrañar un universalismo desarraigado como esencia de su naturaleza. Es este uno de los problemas fundamentales del idealismo universalista cuestiano: que en su radicalismo anti particularista desbroza del poema, y en general de la práctica intelectual, toda presencia de circunstancia histórica, subjetiva, particular, que contamine al presupuesto purista universal, entelequia intelectual casi indecible, que queda finalmente definido únicamente por negaciones más que por proposiciones positivas de procedimientos, mecanismos o contenidos.

⁸⁷⁴ ISLA Augusto. Op. cit., p. 173. Qué duda cabe que este aislamiento y desarraigo como definición del ser del mexicano está en el origen de la tesis principal de *El Laberinto de la soledad* de Octavio Paz. El mismo Isla dice al respecto: “Pero ¿no fue Octavio Paz quien llevó esta noción del desarraigo –transformada en soledad, exilio, orfandad- a extremos delirantes en *El laberinto de la soledad*? Sin reconocer la fuente, presentándola como una intuición original”. Ídem.

⁸⁷⁵Ídem.

⁸⁷⁶Ídem.

Si arriba, en “Música inmoral” éramos testigos de algunas de las más notorias deficiencias del estilo cuestiano y del muy cuestionable sesgo que algunas veces toma su interpretación de los hechos, en “La cultura francesa de México”, publicado en febrero de 1934, encontramos otro ejemplo. En este artículo se desarrollan y extreman algunas ideas anteriores y se insinúa ya su teoría del clasicismo mexicano. Ya Sheridan advertía del peligro que supusieron algunas de esas arriesgadas aseveraciones que el impetuoso cordobés gustaba arrojar sobre la imaginaria platea expectante e impresionable de los lectores de revistas, pues sus ideas corrían el riesgo de verse “reducidas a unas cuantas tipificaciones de las que los adversarios de Cuesta aísla(ba)n frases sulfurosas (como ‘México es un país de cultura francesa en todos los órdenes’)”⁸⁷⁷. El formato célere, conciso, apretado y apremiante de los artículos era del todo apropiado para el sabor aforístico de la locuacidad avasalladora de Cuesta; éste daba bien en la cámara de plano panorámico y abigarrado, pero de poco detalle, con la que su genio polemista desenfocaba ciertas ideas o hechos que no acababan de encajar del todo dentro del encuadre que buscaba:

México ya es un país de cultura francesa en todos los órdenes de su cultura, y lo es así desde su nacimiento como nación independiente, desde que manifestó una voluntad libre y consciente de ella misma (...). Nuestra cultura es francesa, sin proponérselo artificialmente; lo es de una manera natural⁸⁷⁸.

Continúa Cuesta justificando que “la existencia como nación (mexicana) ha sido producto de un acto fundamentalmente *externo* de nuestra historia, que no tiene sus raíces ni en nuestra vida indígena, ni en nuestra vida española”, el cual habría despertado la autoconciencia de sí misma en un “reducida minoría”, responsable de la creación de “nuestra sociedad nacional”. Francia se convierte en sus manos en un objeto conceptual plano y fácilmente maleable que se deja adaptar retrospectivamente a su paradigma cultural mexicano. Como dice Octavio Paz, para Cuesta y, en general, para el pensamiento liberal arraigado en América Latina “la verdadera Francia era ideal y universal y, más que una nación, era una idea, una filosofía”⁸⁷⁹. Cuesta hace abstracción

⁸⁷⁷ SHERIDAN, Guillermo. “Los años de examen”, en *Letras libres*, junio 2010, p. 83.

⁸⁷⁸ OR, II, pp. 220-221.

⁸⁷⁹ PAZ, Octavio. *El arco...*, p. 298.

de la historia francesa, convierte al país galo en un concepto compacto y homogéneo, casi atemporal, desprendido de toda coyuntura histórica y que parece poder funcionar como marco explicativo para realidades nacionales bien distintas a ella. Paz ha dicho al respecto que “Cuesta olvida que la cultura francesa se alimenta de la historia de Francia y que es inseparable de la realidad que la sustenta”⁸⁸⁰:

Son los datos históricos los que lo significan. La guerra de la Independencia fue obra de ‘las ideas francesas’. La guerra de Reforma, aun prolongada contra la propia Francia, fue un triunfo de las ideas republicanas del Estado laico, las más representativas creaciones políticas francesas (...). Nuestra existencia posterior a la guerra de Reforma, hasta nuestra Revolución, se caracteriza como movimiento social para afirmar de un modo definitivo el poder de una política revolucionaria, que no posee significación histórica revolucionaria diferente a la del radicalismo francés (...). La historia de la nación francesa se ha distinguido por esos dos principios esenciales de su política: el laicismo y el radicalismo (...). Su resultado es una política libre –exterior a los intereses religiosos y económicos-, habituales de individuo⁸⁸¹.

Cuesta olvida que las más representativas creaciones políticas francesas han sido todas⁸⁸². Francia inaugura el Estado Moderno y la monarquía absoluta⁸⁸³; tampoco tiene en cuenta que las prematuras propuestas fascistas⁸⁸⁴ y la primera ultraderecha nacionalista tuvieron su inicio en Francia, precisamente con el famoso partido *Accion Francaise*,

⁸⁸⁰PAZ, Octavio. *El laberinto...* p. 174.

⁸⁸¹ *Ibidem*, p. 222.

⁸⁸² “Generalmente, las tendencias políticas nuevas se han dado antes en Francia que en casi ninguna otra parte del mundo”. PAYNE, Stanley. *Op. cit.*, p. 20.

⁸⁸³ Bien se conoce que “el proceso de unificación de Francia comienza en la Baja Edad Media, cuando los reyes (...) pudieron aliarse con la burguesía de las ciudades y formar aquellas instituciones que, sobre las ruinas del mundo feudal, habrían de fundar el Estado Moderno”. BONNANO, Carmelo. *L'Età medievale nella critica storica*, Padova, Liviana, 1973, p. 263. También es igualmente dudable ese inocente desinterés económico de la historia de la *política libre* de la nación francesa, pues, y siguiendo con las tesis de Bonnano sobre el surgimiento de la nación, “la guerra (de los Cien Años) tuvo orígenes dinásticos y no nacionales, pudiendo además destacarse un importante componente de carácter económico (...) aun más, razones de tipo económico llevaron a la unidad y al centralismo regio” *Ibidem*, p. 266.

⁸⁸⁴ “el Segundo imperio de Luis Napoleón (1851–1870) se convirtió en el primer régimen moderno sincrético postliberal, de autoritarismo nacional, en lo cual precedió a todos los demás en más de medio siglo (...). De ahí que en algunos sectores se halle el concepto de ‘bonapartismo’ identificado con el ‘primer fascismo’”. PAYNE, Stanley. *Op. cit.*, p. 20 – 21.

liderado por Maurice Barrès⁸⁸⁵. O finalmente niega la incuestionable importancia de la religiosidad mexicana en la definición de su identidad, obviando el sangriento capítulo de la Guerra de los Cristeros, de tan inmediata proximidad histórica⁸⁸⁶. A pesar de los excesos e incorrecciones del texto, es interesante observar como las indicaciones históricas que Cuesta enumera para justificar el francesismo de la cultura mexicana hacen referencia por lo general a las ideas ilustradas del siglo XVIII, que de hecho actuaron como promotor ideológico de las independencias de las naciones americanas. Para Cuesta son el laicismo y radicalismo franceses las ideas políticas que prestan a México el fundamento de su identidad, que ha debido de forjarse a pesar y en contra del pasado colonial español y el pasado indígena. No se trata pues de un conjunto de tradiciones positivas culturales o literarias de origen francés trasladadas mecánicamente a suelo mexicano, sino más bien algo así como una “actitud del espíritu” que hereda México como directriz fundante de su identidad nacional a consecuencia de las ideas libertarias y revolucionarias que propiciaron la independencia de la metrópolis española.

Podría interpretarse este desarraigo ontológico del mexicano, en su versión más radical, como un

estar constantemente rompiendo con todos los tiempos pasados de su historia, por un continuo rompimiento con los moldes preestablecidos de una “prehispanidad”, de un “hispanismo”, de una “independencia”. La tradición del desarraigo es la tradición de rompimiento con todos los enmascaramientos e inautenticidades que, en determinados momentos, se ha querido hacer pasar por nuestras verdaderas “raíces” culturales⁸⁸⁷.

Si bien no deja de ser cierto que el desarraigo que patrocina Cuesta hace pensar en una identidad flotante, desgajada de todo particularismo cultural específico, renuente a

⁸⁸⁵ “Un tipo algo más coherente de radicalismo nacionalista fue el nuevo concepto del ‘nacional socialismo’, que también apareció en Francia antes que en ninguna otra parte (...). Quien primero expuso el concepto con la frase de *nacionalismo socialista* fue Maurice Barrès en la campaña electoral de 1898”. *Ibidem*, p. 22. Al nacionalismo de Maurice Barrès se le enfrentaría el universalismo y la libertad individual de André Gide, grandemente admirado por Cuesta y del que toma algunas de sus ideas estéticas y políticas –éstas junto con Julien Benda-, en análogas polémicas de revistas literarias francesas.

⁸⁸⁶ El acontecimiento de mayor importancia durante el mandato de Calles fue la Cristiada o Guerra de los Cristeros, que enfrentó de 1926 a 1929 al sector católico del país con el gobierno a consecuencia de la radicalización de la política anticlerical.

⁸⁸⁷ REYES RUÍZ, Emilio. “Cultura y poder en la obra ensayística de Jorge Cuesta”, en CERUTTI, Horacio (coord.). *El ensayo en nuestra América*, México, UNAM, 1993, p. 376.

cualquier identificación cultural concreta, por otro lado, no es menos seguro que Cuesta trata de apropiarse de la cultura occidental europea y encajar legítimamente la opción culta y universalizante que representan él y su grupo dentro del devenir natural de esta tradición, como una consecuencia lógica y coherente de su evolución histórica a partir de su afincamiento en América. Cabe recordar el rechazo por parte de Cuesta a las dos tendencias románticas –según su vocabulario- que trataban de “romper sus amarras con Europa, con la tradición”⁸⁸⁸: a saber, el nacionalismo que daba la espalda a la cultura colonizadora para volcarse en la busca de su propia identidad, y el vanguardismo rupturista que pretendía, en sus propuestas más radicales, destruir todo el bagaje cultural acumulado por Occidente. El desarraigo de Cuesta es pues paradójico, ya que parece bascular entre una negación de todo particularismo, incluso de un particularismo enfáticamente europeo, y por otro lado, una conexión natural con toda la tradición culta europea, especialmente, en este caso, la francesa, de la que el México moderno y su generación se sienten legítimos legatarios. En este arriesgado y contradictorio artículo que venimos comentando encontramos sin embargo una salvedad a este francesismo exacerbado que matiza en mucho su radicalismo, y que será desarrollada como clave central de su posterior formulación del clasicismo mexicano, pues, dice Cuesta más adelante, esta tradición *externa* francesa no substituye, “no niega, por su parte, sino que, por el contrario, afirma a nuestra tradición española, cuyo sentido original es el de la cultura renacentista, el mismo a que obedece el desarrollo cultural de Francia”⁸⁸⁹. El radicalismo universalista de las ideas ilustradas francesas tiene entonces su origen en el renacimiento europeo, cuya cultura es común tanto a España como a Francia. Y es este universalismo desarraigado respecto de la realidad vernácula del país y sus recreaciones nacionalistas, pero arraigado en la cultura universalista europea, el que forja la identidad de la nación; se trata de “la victoria que ha tenido la cultura ‘importada’ sobre nuestros datos históricos más genuinos”⁸⁹⁰ lo que hace decir a Cuesta que “es precisamente en ese

⁸⁸⁸OR, II, p. 134.

⁸⁸⁹OR, II, p. 222.

⁸⁹⁰Ibíd.

desarraigo, en ese *descastamiento* en donde ningún mexicano debe dejar de encontrar la verdadera realidad de su significación”⁸⁹¹.

Comentaremos a continuación el más relevante e influyente de sus artículos literarios, donde expone con mayor precisión, sensatez, amplitud y brillantez su teoría del desarraigo y el universalismo. Se trata del célebre “El Clasicismo mexicano”, de agosto de 1934, reconocido por el propio Octavio Paz como influencia decisiva en su obra⁸⁹² y considerado por José Emilio Pacheco como “la contribución más importante de Cuesta para el esclarecimiento de los problemas nacionales”⁸⁹³, y , en definitiva, por muchos otros, como una de las más logradas y novedosas hipótesis sobre la identidad mexicana, que abriría fértil sendero para una ulterior reflexión, nunca concluida, que debe mucho a las aportaciones de nuestro autor. Para sostener el clasicismo de la literatura mexicana, que de primeras pudiera ser recibido con no poca extrañeza, Cuesta elabora una inteligente teoría que parte de la irrenunciable premisa del idealismo universalista y europeo, se despliega encadenando las proposiciones de su discurso a través de interpretaciones parciales y personales de la tradición, y concluye en la autenticación de mexicanidad del ideario estético de su grupo. Para Cuesta clasicismo es igual a universalismo, mientras de otro lado, una serie de conceptos englobados en la noción genérica de romanticismo, se le oponen: nacionalismo, regionalismo, mexicanismo, particularismo, exotismo. Esta versión de los términos tradicionales tiene como fin restituir, recuperar, o bien forjar para México, un tipo paradójico de dignidad nacional que lo habilitaría a tener derecho y ser parte de la tradición cultural de occidente. Sin embargo, ésta no es únicamente una opción consciente del mexicano, si no que más bien es una necesidad o un fatalismo de su naturaleza, según la cual la verdadera tradición no necesita de los auxilios de un programa de defensa y de promoción, sino que es ejercicio espontáneo de un espíritu libre. Cuesta comienza el artículo con una contundente prevención que huye de cualquier particularismo geográfico y sitúa sin tapujos a la poesía

⁸⁹¹OR, II, p. 224.

⁸⁹² “Algunos de sus ensayos de crítica literaria son definitivos. Yo le debo muchísimo. Por ejemplo, sin ‘El Clasicismo Mexicano’ yo no hubiera podido tener una idea clara de la historia de nuestra poesía. Creo que muchas de mis reflexiones parten de ese texto”. PAZ, Octavio. “Jorge Cuesta: pensar...”, p. 40.

⁸⁹³ PACHECO, José Emilio. “Jorge Cuesta y el...”, p. 239.

mexicana en el ámbito de la literatura universal: “La historia de la poesía mexicana es una historia universal de la poesía: pudo haber sucedido en cualquier otro país”. Esta convicción es expresada en asertos tan contundentes como los del artículo “La cultura francesa en México”, si bien abiertos ahora a la insoslayable realidad histórica: “la poesía mexicana es una poesía europea, como en rigor, toda poesía americana lo es. Estrictamente, la poesía mexicana es una poesía española”. Como ya habíamos visto en los artículos de la polémica, para Cuesta Europa es un destino insoslayable de la poesía mexicana, pues incluso cuando ha sucumbido a las tendencias románticas y se ha hecho exótica y particularista, cuando se ha mexicanizado, cuando se ha americanizado, no ha hecho más que seguir uno de los derroteros “que han distraído y cautivado accidentalmente a la conciencia de una sola cultura: la occidental”⁸⁹⁴.

En última instancia, Europa, Francia o España, o indistintamente un pensamiento “que era también el de Italia, Francia e Inglaterra, y que bebía de las fuentes de Grecia y Roma”, no son sino denominaciones nacionales superfluamente dispares para un común universalismo radicado en la tradición culta de Occidente. Cuando esta pasa a las Américas, transfiere a las tierras conquistadas el germen de una actitud, un posicionamiento, un radicalismo no depositado en “los hábitos acumulados hereditariamente, si no (en) la capacidad de llevar en su universalidad sus raíces, de encontrar en su universalidad su animación”⁸⁹⁵. Y esto es crucial anotararlo, pues es cuestión de actitud, de postura, no tanto de contenido y de anécdota: el trasvase cultural atañe a “las formas críticas y reflexivas de la poesía castellana”, a ese “exigente linaje” que hubiera sido capaz de domesticar y *enderezar* cualquier “temperamento”; cualquier tradición previa hubiera estado en condiciones de “dar forma a una literatura original y nueva en no importa qué latitud”⁸⁹⁶. Y es por eso, a partir de esta tesis conformada desde la indeterminación de una capacidad, desde la indefinición de un modo o actitud, desde la inexactitud aparente de sólo formas, universales e inconcretas, por lo que Cuesta se atreve a rechazar con contumacia, proclamando libertad -en aquel otro ensayo ya comentado sobre la moralidad de la música- “el enaltecimiento de lo europeo, de lo civilizado (...)”

⁸⁹⁴OR, II, p. 259.

⁸⁹⁵ Ibídem, p. 261.

⁸⁹⁶ Ibídem, p. 260.

de cualquier contenido del arte bien sea su naturaleza exótica, bien sea familiar, bien sea tradicional o bien sea revolucionaria⁸⁹⁷, pues, en definitiva, muy probablemente, esa idea de la ausencia de contenido, ese idealismo ensimismado en la forma, es un pensamiento europeo, es un idealismo civilizado, que tenderá necesariamente a expresarse en las formas concretas, con los precisos procedimientos técnicos, e incluso de contenido, que la tradición europea ha generado y suministra. No es más, podríamos sospechar entonces, que una ideología que revierte en sí misma, que contiene en sí la vía tautológica y recursiva su propia explicación, que pretende demostrarse con sus propios enunciados. La ideología racionaliza el instinto y la pasión, resulta, pues, ser cuestión de fe⁸⁹⁸. Fe o pasión en la superioridad *per se*, etnocentrista podríamos decir, de una cultura sobre otra, pues, retomando de nuevo a Monsiváis, “su pasión cultural es lucidez y es sumisión colonial”⁸⁹⁹. A decir de nuestro autor, la poesía mexicana desde

su nacimiento entró en la madurez; desde su infancia fue suya una *fascinación superior* que fascinaba a los más grandes ingenios de una gran época, en las más grandes naciones. Inmediatamente entró de lleno en la tradición *más honrada* y tuvo que satisfacer al más exigente linaje. Es imposible suponer siquiera la probabilidad de que el pensamiento mexicano, en su nacimiento, no hubiera sentido la *dominación* de un pensamiento que dominaba universalmente, como no es posible suponer tampoco que hubiera podido nacer y desenvolverse de un modo original sin la obra de esa *fascinación*⁹⁰⁰.

Si para el nacionalismo revolucionario la unidad de la causa revolucionaria por la identidad mexicana era puesta en riesgo por el peligro extranjerizante de los vanguardistas cosmopolitas, para Cuesta la unidad de la tradición europea era puesta en

⁸⁹⁷ *Ibíd.*, p. 152.

⁸⁹⁸ No se puede ni acaso insinuar aquí un comentario acerca de los avatares de un concepto tan analizado y manipulado como es el de ideología, ni seleccionar algunas de sus versiones para enfrentarlo con el pensamiento cristiano. Sí diremos que independientemente del grado de falsedad o veracidad respecto de los datos de la realidad social y de los relatos históricos de la tradición, ambas discursos, tanto el hegemónico del gobierno revolucionario nacionalista como el contrahegemónico de Cuesta y los Contemporáneos, son luchas por el poder y por la construcción de legítimas identidades de *lo mexicano*. “Todas las formas de legitimación del poder son ideología”, responden a intereses parciales, de élite o de clase, de dominador o dominado, a alternativas diversas de ordenación y aprehensión de lo social y la cultura, ya sean sistemas de creencia con una “organización sistematizada y coherente como dispersa y heterogénea”. ARIÑO VILLARROYA, Antonio. “Ideologías, discursos y dominación”, en *Reis*, 79, 1997, p. 207.

⁸⁹⁹ MONSIVÁIS, Carlos. *Jorge Cuesta*, p. 24.

⁹⁰⁰ *OR*, II, p. 260 (el énfasis es mío).

riesgo por el peligro de la falsa tradición indígena, prehispánica, vernácula. Esta petición de principio, como sabemos, olvida al indígena en cuanto indígena –es decir, no europeo, anterior a lo europeo-, y lo priva de su condición de mexicano –o al menos de la posibilidad de intervenir en la definición de lo mexicano-, pues su comparecencia problematizaría y perturbaría no poco la solvencia y estabilidad de un sistema que de base, axiomáticamente, por su universalismo europeísta, necesita expulsarlo. Como dice Paz, Cuesta “omite analizar la influencia de la tradición indígena”⁹⁰¹ y no deja de ser significativo que, en sus artículos, esta tradición, reivindicada –a su manera- por el discurso nacionalista revolucionario, aunque obviamente también por esto, tenga tan escasísima presencia, y cuando lo haga sea en calidad de exotismo, injerencia, anécdota útil o curiosidad accesorio. Con desinterés y de pasada hace mención al arte precolombino como si fuera la curiosidad exótica que trae un *mexicano*, él mismo, al ambiente parisino e intelectual de la casa de Bretón; Cuesta, azorado por la talla del personaje y por su dificultad con el idioma francés dice que aprovechó su “confusión para decirle algunas imbecilidades sobre el arte zapoteca; pero éstas (...) sólo aspiraban a la superfluidad y al olvido”⁹⁰². También, por ejemplo, en su artículo “La enseñanza platónica”, traslada un caso al parecer relatado por Huxley durante un viaje por México que da cuenta del platonismo, a decir del inglés, de la enseñanza en este país, “abismada y caprichosa y que tiene el irresponsable y libérrimo carácter interior de los sueños”:

Se creó una escuela con el fin de impartir a un grupo de indios *nuestra* civilización europea: pero en el momento en que se descubrió que los indios se europeizaban y no querían volver ya más al ambiente *primitivo* del que salieron y en el cual sus nuevas nociones *carecían de sentido*, se declaró ineficaz el método y se clausuró la escuela (...). No puede darse un caso más

⁹⁰¹PAZ, Octavio. *El laberinto...*, p. 174. El radicalismo antiindigenista de la postura de Cuesta puede comprobarse si parangonamos su clasicismo con otra teoría análoga, en este caso sobre el humanismo mexicano. Dice Gabriel Méndez Plancarte en su introducción a la selección de textos de humanistas del siglo XVI: “Toda mi labor de investigación histórico-literaria ha engendrado en mí la convicción, cada vez más arraigada, de que el humanismo grecolatino es una de nuestras más hondas y fecundas raíces, uno de los elementos vitales y específicos que han plasmado nuestra fisonomía espiritual y han contribuido a formar lo que bien podemos, sin rústica jactancia, llamar la cultura mexicana” (p. VII). Y más adelante añade: “No me cansaré de repetir que el árbol de nuestra cultura tiene dos raíces vitales: la indígena y la hispana, y que –a través de la hispana- sube hasta nosotros, enflorando nuestro ahuehuatl, la savia siempre joven de la inmortal cultural grecolatina”. MÉNDEZ PLANCARTE, Gabriel (introducción y selección). *Humanistas del siglo XVI*, México, UNAM, 1946, p. XXXIX. Véase también MÉNDEZ PLANCARTE, Gabriel (introducción y selección). *Humanistas del siglo XVIII*, México, UNAM, 1941.

⁹⁰²OR, II, p. 361.

humorísticamente ejemplar (...) se declara inservible una educación en cuanto se descubre que educa, se considera como una depravación a la enseñanza que abre al espíritu del que la recibe un horizonte nuevo⁹⁰³.

Vuelve más adelante con Huxley, en un texto genial y penetrante sobre “El turismo en México”, donde elabora un agudo y actualísimo análisis acerca de la globalización y mixtificación del fenómeno turístico. Expone Jorge Cuesta con acierto la paradójica fabricación mercantil de la “ficción seductora” del “encanto peculiar” de la nación a través de unos “*stándares* artísticos del turismo”, pues “*A Country of Romance* casi siempre lo es por las mismas razones; la idea de lo extraordinario que tiene el turista, ha logrado, en cierto modo, corresponder a un *standard*”. Y precisamente avisa de la necesidad de mantener esas “imágenes que, por ficticias que sean no puedan reproducirse en otra parte“, “aunque deban acudir al ‘salón de belleza’, para conservar, a fuerza de cosméticos, la fuerza de su fascinación” y finalmente el turista no “acabe por irse a otra parte y trasladar a ella la superioridad económica de su moneda” y evitar así “la pérdida del prestigio que dirige hacia una nación el rumbo de los barcos y la adulación universal”. En definitiva esa impostación de la cultura nacional con fines promocionales esconde, bajo la máscara de su postizo hechizo, la “desencantadora realidad” que vislumbrara Aldous Huxley, “el gran autor inglés, quien encontró, por ejemplo, que nuestro arte popular es como el de cualquier otro país en el que el arte no ha progresado mucho”⁹⁰⁴. O, retomando “El clasicismo mexicano”, Cuesta llega a negar esta tradición, diciendo expresamente que “en México no hay poesía indígena. Las formas populares de la poesía mexicana no son sino las formas populares de la poesía española”⁹⁰⁵. Ese trasvase cultural del que hablábamos antes, se nos revela pues completo y totalizador, y cubre todo el espectro de la tradición cultural mexicana, bien sea la culta como la popular. Si por lo que respecta a la primera, ya advertíamos que, aparentemente, la herencia no es contenidística, sino una “inclinación” clásica, radical y universalista, en lo que respecta a la tradición popular, dado el carácter conformista, no radical, no reflexivo de ésta, se trató pues de un mero trasplante, un “pastiche” adaptado al paisaje de México, una literatura

⁹⁰³ *Ibidem*, p. 284 (el énfasis es mío).

⁹⁰⁴ *Ibidem*, p 379.

⁹⁰⁵ *Ibidem*, p 261.

castiza, si bien hecha en México, pero que “los escritores españoles considerarían siempre con benevolencia y habría figurado entre sus antologías como propia”⁹⁰⁶.

El clasicismo mexicano se justifica en el entusiasmo universal y el desarraigo intelectual que se irradió por Europa en los siglos XVI y XVII; los artistas e intelectuales “negaron” sus particularidades geográficas y culturales -en unos estados nacientes que paradójicamente en esos tiempos cruciales estaban definiendo su modernidad- para elaborar una cultura universal, heredada de la antigüedad y que quedaría recogida en las formas imperecederas y triunfos inmortales del Renacimiento y el Barroco. Como dice Rojas Garcidueñas, siguiendo claramente la tesis de Cuesta:

Se inicia nuestra literatura bajo el signo del Renacimiento, que lleva en su propia esencia una proyección de universalidad, ajena a toda limitación nacionalista, ya que su ideal está remoto en el espacio y en el tiempo, fijo en unos cuantos puntos del Mediterráneo y en unos cuantos momentos de la historia greco-romana.⁹⁰⁷

Desde este punto de vista podemos ir más allá incluso de las afirmaciones de Cuesta y admitir que su teoría implica un doble desarraigamiento, pues, de un lado, la cultura mexicana está desarraigada del suelo propio en tanto no surge de la tradición vernácula, de “nuestros datos históricos más genuinos”, sino que es el resultado de una aculturación, como diría Ángel Rama, de “una violenta y drástica imposición colonizadora”⁹⁰⁸; y por otro, porque la cultura impuesta, implantada, es a su vez una cultura desarraigada: la cultura clásica europea, de origen grecolatino, que desborda los determinismos nacionales en un movimiento de expansión universal y “transmigrante”: “todo clasicismo es una tradición transmigrante”⁹⁰⁹. Por eso, la literatura en América es de raíz, de nacimiento, universal: porque nace en el momento en que la civilización hispánica se encuentra “en el ápice de su expansión universal”⁹¹⁰ y, además, su

⁹⁰⁶ Ídem.

⁹⁰⁷ ROJAS GARCIDUEÑAS, José. “El mexicanismo y nuestra literatura”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 5, n° 20, 1952, p. 69.

⁹⁰⁸ RAMA, Ángel. “Literatura y cultura en América Latina”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 9, n° 18, 1983, p. 7.

⁹⁰⁹ *OR*, II, p. 261.

⁹¹⁰ RAMA, Ángel. “Literatura y cultura en América ...”, p. 7.

nacimiento coincide “con una de las más brillantes épocas de la poesía”. Por tanto sus mismos inicios, “sus primeros balbuceos fueron obras clásicas y perfectas, que no ven disminuido su valor dentro de la competencia poética universal más admirable que haya habido nunca”⁹¹¹. En relación con esto, podemos tratar de interpretar desde la teoría cuestionada ese movimiento independentista que Ángel Rama identifica como la marca principal de la evolución histórica de las letras latinoamericanas:

Las letras latinoamericanas nunca se resignaron a sus orígenes y nunca se reconciliaron con su pasado ibérico (...). Casi desde sus comienzos procuraron reinstalarse en otros linajes culturales, sorteando el "acueducto" español que en la Colonia estuvo representado por Italia o el clasicismo y, desde la independencia, por Francia e Inglaterra. Siempre, más aún que la legítima búsqueda de enriquecimiento complementario, las movió el deseo de independizarse de las fuentes primeras, al punto de poder decirse que, desde el discurso crítico de la segunda mitad del XVIII hasta nuestros días, esa fue la consigna principal: independizarse⁹¹².

Esa independencia crítica respecto de las fuentes primigenias no sería pues la contraparte literaria de un movimiento de emancipación política o respondería a un legítimo proceso descolonizador, sino que sería un movimiento interno propio de las letras heredado desde la metrópolis, pues su origen estaría ya presente en la misma tradición española universalista y clásica, renuente a apropiaciones y simplificaciones nacionales⁹¹³, que inocularía ese germen de inconformismo e independencia en la literatura americana desde su propio nacimiento. El universalismo de las letras españolas sería pues el responsable de ese “*desprendimiento* de España”⁹¹⁴ que caracteriza a la literatura mexicana culta desde sus albores. La literatura mexicana reacciona contra la tradición vernácula y contra la tradición española, al menos contra esa parte de la tradición española que es castiza y costumbrista, siendo fiel a esa otra tradición española que es parte de la tradición del universalismo clásico occidental⁹¹⁵. Como adelantábamos

⁹¹¹OR, II, p. 260.

⁹¹²RAMA, Ángel. Op. cit., p. 7.

⁹¹³El mismo Cuesta dice que “tampoco pertenecen exclusivamente a España las obras de Fray Luis de León o las de Francisco de Rioja”. OR, II, p. 260.

⁹¹⁴Ídem.

⁹¹⁵Retomando estas ideas Octavio Paz afirma que “en la cultura española laten dos direcciones, conciliadas pero no fundidas enteramente por el Estado español: la tradición medieval, castiza, viva en España hasta nuestros días, y una tradición universal, que España se apropia y hace suya antes de la

arriba, vemos como ahora Cuesta de alguna manera desplaza el origen del universalismo mexicano desde las ideas ilustradas francesas, que eran el centro de su argumento en el artículo sobre “La cultura francesa en México”, hacia el Renacimiento europeo, y por tanto también español, con el objeto de hacer caber en su teoría del clasicismo todo el ineludible bagaje de cultura hispánica, cuya importancia y evidencia se imponen de suyo y hacían tambalear el desmesurado francesismo previo, planteando ahora, como dice Domínguez Michael, “la hispanidad ecuménica de la poesía mexicana”⁹¹⁶.

En definitiva, lo que hace Cuesta, aun sin saberlo, es rastrear los orígenes problemáticos de la modernidad occidental, ese espíritu crítico y expansivo cada vez más libertado de dogmas teológicos absolutistas que comienza muy posiblemente con la era de los descubrimientos ultramarinos, los avances en la ciencia y la técnica y la filosofía racionalista del Renacimiento. Con estas tentativas y desplazamientos Cuesta se ubica de lleno en la cultura occidental por derecho de nacimiento y maneja como propios todo el archivo y artefactos de la tradición europea, con el objeto de fraguar para México y, por extensión, para toda América Latina, una tradición culta y moderna, crítica y reflexiva sin cortes ni discontinuidades desde la antigüedad grecolatina. Por esto dice Cuesta que la literatura mexicana desde sus inicios ha sido recibida en España con cierto extrañamiento, y ha sido considerada una literatura descastada: “Este juicio no se ha equivocado, puesto que la devuelve a la mejor tradición española, que no es una tradición castiza: a la tradición clásica, que es la tradición de la herejía, la única posible tradición mexicana”⁹¹⁷. Siendo el universalismo su naturaleza primordial, habrá de reaccionar espontáneamente contra cualquier intento *extraño*, *extranjero* de reducirla a los límites del particularismo. Así se explican afirmaciones tajantes de Cuesta que en un primer acercamiento resultaron, y sin duda resultan, extravagantes o paradójicas, pero que se insertan con

Contrarreforma”. PAZ, Octavio. *El laberinto...*, p. 179. Este tópico de las dos literaturas que influyen en la cultura española en tierras americanas fue también explotado, en sentido valorativo inverso, por Ermilo Abreu Gómez en varias oportunidades durante la polémica del 32: “La historia literaria de México no sólo a partir de la Independencia, sino desde el propio tiempo del virreinato, ofrece dos vías paralelas en cuanto que son, en cada etapa, divergentes. Por un lado se mira aquella literatura de origen universitario, apegada a las normas dictadas en Europa (...) y por otro lado se contempla a poetas y escritores que, sin estar alejados de la norma técnica, acercan el espíritu al pueblo con ánimo de gustar del jugo que alimenta la coordinación del alma de la protonacionalidad mexicana”. *Mpn*, pp. 472-473.

⁹¹⁶ DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. *Tiros...*, p. 310.

⁹¹⁷ *OR*, II, p. 261.

justedad y pulcritud en la lógica sinuosa de su teoría del desarraigo. Cuando a los Contemporáneos se les vituperaba con descalificativos de extranjerizantes o descastados se defendía Cuesta contraatacando, como explica Rosa García Gutiérrez en alusión a su primera intervención polemista, con un boomerang envenenado, poniendo

en práctica una táctica que se volvería habitual en su obra ensayística: la conversión del sentido negativo asignado a un término por su oponente en valor positivo, o dicho de otro modo, la relectura, redefinición incluso del concepto clave en cuestión, en esta casos “crisis” (hará lo mismo con desarraigo o descastamiento, por ejemplo)⁹¹⁸.

Así esto, Cuesta, que nunca renunció a defender que él y los suyos hacían patria y ejercían a su modo un nacionalismo en México⁹¹⁹, declaraba que el “aspecto paradójico del problema puede causar confusión. Pues he aquí que se acusa de extranjerizante precisamente al nacionalismo mexicano”⁹²⁰. En el artículo de febrero de 1935 titulado justamente “La nacionalidad mexicana”, utiliza hábilmente esta inversión terminológica para poner en evidencia quién o qué es realmente lo que extranjeriza la cultura mexicana, pues su teoría demuestra hasta qué punto aparecen ridículas

muchas de las tentativas por dotar a México de un arte y una literatura “nacionales”. La idea más infecunda en el arte y la literatura mexicanos ha sido la idea nacional. Las obras nacionalistas no han logrado otra cosa que imitar servilmente a los nacionalismos de Europa. El nacionalismo mexicano se ha caracterizado por su falta de originalidad, o, en otras palabras, lo más extranjero, lo más falsamente mexicano que se ha producido en nuestro arte y literatura, son las

⁹¹⁸ GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa. “El pensamiento de Jorge Cuesta (I)...”, p. 209.

⁹¹⁹ Si bien no se discute aquí en profundidad esa forma paradójica de nacionalismo universalista que defendieron Cuesta y los Contemporáneos sí debemos decir que es difícil y controvertido este equilibrio entre una actitud nacionalista y la defensa de la legítima pertenencia a una razón universal que, para el pensamiento moderno occidental, liberal y democrático, es de raigambre kantiana: “Para Kant la identidad y la dignidad de la persona están enraizadas en su humanidad universal o más generalmente, en su racionalidad, y no en su especificidad cultural o étnica. Es difícil encontrar un autor cuyas ideas resulten más desalentadoras para el nacionalista. Al contrario: la identificación que hace Kant del hombre con lo que hay de racional y universal en él, la quisquillosa y persistente aversión, muy característica, a basar nada de importancia en algo que sea meramente contingente, histórico o específico, hace de él un auténtico modelo de esa ética de la Ilustración tildada de fría, cosmopolita y sin vida, que tanto denostaron y odiaron los nacionalistas románticos y tan alegremente repudiaron a cambio de un compromiso más telúrico, abiertamente específico y parcial, con el parentesco, el territorio o la cultura”. GELLNER, Ernest. *Naciones y nacionalismo*, Madrid, Alianza, 2001, pp. 168-169.

⁹²⁰ *OR*, II, p. 315.

obras nacionalistas. Como una ironía del destino, encontramos que el momento en que más “nacionales” hemos sido es cuando nos hemos falsificado más⁹²¹.

El itinerario por el que discurre el aristado discurso de Cuesta es complejo y no se rinde a concesiones acomodaticias. Exige un avance pausado y atento para no quedar rezagados y, sin atrabancarnos en exceso, poder seguir la pista, huidiza pero nada veleidosa, del peculiar proceder de su intelecto. Para Cuesta, como decimos, es el universalismo la nota distintiva de la poesía mexicana, “su preferencia por las normas universales sobre las normas particulares”⁹²², y en su lectura del pasado literario mexicano va a privilegiar a los autores y corrientes que él considera que cumplen este requisito de universalidad, en su proyecto de dibujar una tradición literaria moderna para México. Ya apuntado en Sor Juana y Ruíz de Alarcón, más libres y radicales respecto de las formas españolas, es en el academicismo donde se encuentra el germen de la moderna tradición mexicana. Éste, según Cuesta, “en contra de los más estrechos conceptos escolares, que no acostumbran a distinguir perfectamente el clasicismo del academicismo (...) ha sido un clasicismo sin *universalidad*, un clasicismo *particular*”⁹²³. En “El clasicismo mexicano” la operación universalizante de la literatura mexicana se realiza con lo que vemos que Cuesta llama “academicismo”, que podemos asimilar, por las referencias inmediatamente anteriores dentro del texto, a la “escuela clásica española”, y siguiendo a Rosa García Gutiérrez⁹²⁴, con el neoclasicismo español del siglo XVIII.

El universalismo o el clasicismo es una marca permanente y podríamos decir que subversiva en la poesía mexicana que se ha mantenido a lo largo de su historia reciente, como fidelidad a su origen, resistiendo las tendencias de particularización que han sufrido otras literaturas, especialmente la española, durante el transcurso tanto del academicismo como el romanticismo. Cuesta opone el clasicismo al academicismo arguyendo que éste

⁹²¹Ibídem, p. 317.

⁹²²OR, II, p. 262.

⁹²³Ídem.

⁹²⁴“Tras el Barroco mexicano y las intencionadamente subrayadas figuras de Sor Juana y Ruíz de Alarcón, se inicia en México lo que Cuesta llama el ‘academicismo’, que correspondería al neoclasicismo español, a la época ilustrada desde un perspectiva más amplia”. GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa. “El pensamiento de Jorge Cuesta...”, p. 223.

último “ha sido un clasicismo sin *universalidad*, un clasicismo *particular*” y sin llegar a explicar qué significa esta llamativa fórmula, dice que:

Nuestra poesía académica posterior se distingue de la similar española por una mayor libertad, por un apego menor a las formas artificiales de una escuela clásica *española*, por un deseo natural de mantener viva la escuela clásica universal. Es decir, el academicismo mexicano fue mucho menos academicismo que el español: ningún casticismo le prohibía encontrar directamente en las fuentes clásicas griegas y latinas la autorización de su herejía y el ejemplo de su independencia y sus predilecciones revolucionarias⁹²⁵.

Así pues, este universalismo mexicano sería una distinción peculiar respecto de la tradición española, contra la que reacciona, desviando su interés estético -por la *propensión natural* de su universalismo- hacia Francia, “cosa en España blasfematoria, no tener empacho en mirar sus modelos y sus normas *también* en el clasicismo francés” que, entendemos, toma el relevo del universalismo que España “no fue capaz de retener”. Para Cuesta el academicismo o neoclasicismo en España, y no sabemos –ni nos lo dice- por qué, se *casticiza*, es decir, se hace castizo y particular, mientras que “el academicismo mexicano, sin una tradición clásica, histórica y geográficamente propia, estaba filosóficamente imposibilitado para ser un clasicismo particular: el universalismo estaba necesariamente presente en él”⁹²⁶. Por decirlo en términos claros, la vocación universalista connatural a la literatura mexicana hizo que se apartara de la deriva particularista que experimentaba la española y que virara su interés hacia la cultura que ahora representaba el universalismo occidental, la francesa y su clasicismo. De igual manera, la constancia de una actitud clásica en el academicismo de la poesía mexicana refrenó ese otro particularismo que fue el romanticismo. Así pues, la poesía mexicana, por una parte desprendida del espurio y claudicante universalismo español, por otra puestos los ojos en el francés y, por añadidura (para completar la variables de un determinismo muy eficiente) privada, o liberada, del condicionamiento de una referencia y una tradición nacional, no se dejó embriagar, como en España, por el amor a lo particular que era el romanticismo (como si todo tirara a costumbrismo y pintoresquismo con la llegada de este) “aliándose con (él) antes que aniquilando sus inclinaciones.

⁹²⁵OR, II, p. 262.

⁹²⁶Ídem.

Los resultados más importantes de este extraño, pero feliz y explicable concierto, fueron José Othón y Salvador Díaz Morón, clasicistas, latinistas, francesistas, modernos y americanos⁹²⁷. La poesía mexicana, paradójicamente, y siempre respondiendo a esa tendencia a preferir las formas universales, “llegó al romanticismo en busca de universalidad, en busca de un rigor más profundo; se tiene entonces la explicación más cierta de por qué la poesía mexicana abandonó la escuela española y volteó los ojos hacia Francia, donde podía encontrar que el romanticismo era Baudelaire, un clásico, un moderno”⁹²⁸. Finalmente, es con el modernismo cuando claudica el universalismo característico de la poesía mexicana y el romanticismo, con todas sus flaquezas de sentimentalismo y particularismo, alcanza su dominancia sobre las letras, pues ya ninguna tendencia clasicista fue capaz de contenerlo: “En los poetas ‘modernistas’ vino a encontrar el romanticismo su expansión y resarcimiento; entonces ya ningún rigor lo cohibió”:

Ellos fueron quienes hicieron definitivamente a la poesía sensible, tierna y plañidera; ellos fueron quienes hicieron a la naturaleza histórica y a la historia fantasmagóricamente novelesca, y elaboraron una conmovedora y burguesa poesía cívica. Es imposible negar que algunas de sus obras poseen méritos; pero son de las que escapan a su verdadera inclinación; la inclinación que se reconoce en los dos más prestigiosos poetas del movimiento: Manuel Gutiérrez Nájera y Amado Nervo, que son dos tristes, apesadumbrados, neurálgicos y pésimos poetas⁹²⁹.

Dos salvedades encuentra Cuesta al contundente descarte que lleva a cabo con el modernismo de su país, y que abren la fisura de la excepción en la poco estimable escuela modernista⁹³⁰ por la cual se cuele la opción estética que representan los Contemporáneos, para de este modo quedar estos ratificados como los depositarios legítimos de la tradición universalista mexicana. Se trata de Enrique González Martínez y de Ramón López Velarde. El primero, padre de uno de los Contemporáneos y en cierta forma patrocinador del grupo en sus inicios, es cabeza de una escuela, formada por los jóvenes compañeros

⁹²⁷OR, II, p. 263.

⁹²⁸Ibidem, p. 265.

⁹²⁹Ibidem, p. 266.

⁹³⁰Domínguez Michael ha señalado la injusticia que comete Cuesta en su crítica de este movimiento: “su idea del movimiento como conjunto en la historia literaria deja mucho que desear”. DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. *Tiros...*, p. 316.

de Cuesta, “literaria esteticista, un temperamento moralista, que no consiente en el pensamiento poético la embriaguez o que no se complace con ella”. González Martínez representa para Cuesta la opción poética reflexiva y contenida, la insinuación y la reserva de una poesía que se la juega en las profundidades espirituales y que prefiere la sugerencia meditativa y atemperada a los extravíos sensoriales y sentimentales del peor modernismo, y que restituye, por esto, a la poesía mexicana, “si no a la universalidad, al universalismo”⁹³¹. Sobre López Velarde Cuesta efectúa la misma operación que Villaurrutia llevara a cabo en la presentación del poeta en la famosa *Antología* del 28, esto es, desestima una lectura en sentido nacionalista, descartando sus más celebrados poemas patrios, que habían hecho de él el poeta nacional por antonomasia, en favor del que Cuesta considera “su verdadero carácter”: “un sentimiento clásico”:

En Ramón López Velarde la poesía mexicana se reflexiona apasionadamente, repudia sus artificios y adquiere una conciencia de sus propósitos que es comparable, por su penetración, a la conciencia inmortal de Baudelaire (...) el poeta más personal que en México ha existido (...). En este gran poeta, prematuramente muerto, la experiencia poética de México se aísla, se resume y purga; sorprende profundamente *el carácter americano* de su destino, y se destina a la universalidad⁹³².

Octavio Paz retoma una y otra vez estas nociones cuestionadas, en muchos casos sin reconocer su procedencia, para fundamentar en sus escritos la idea de una literatura mexicana o hispanoamericana perteneciente legítimamente al tronco común de la literatura y la modernidad occidentales. Ya en el citado texto “La cultura francesa en México”, Cuesta alegaba que el universalismo francés estaba en la base de la nacionalidad mexicana, que tenía que haberse abierto camino a pesar y contra las inercias locales indígena y española: “ha tenido que luchar contra nuestra tradicional vida española, personificada por la iglesia, y contra nuestra tradicional vida indígena, personificada por nuestra economía”⁹³³. Casi parafraseando a Cuesta Octavio Paz dirá en su *Laberinto* que

⁹³¹OR, II, p. 267.

⁹³²Ibíd., pp. 268-9.

⁹³³Ibíd., p. 222.

Es significativo que la parte más viva de la herencia española esté constituida por esos elementos universales que España asimiló en un período también universal de su historia. La ausencia de casticismo, tradicionalismo y españolismo (...) es un rasgo permanente en la cultura hispanoamericana, abierta siempre al exterior y con voluntad de universalidad⁹³⁴.

Más adelante, y siguiendo con la idea implícita en la teoría cuestiana de que la poesía mexicana recoge y continúa la tradición herética y universalista española de origen renacentista, desdeñando esa otra tradición castiza y particularista, Paz afirma que

Toda vuelta a la tradición lleva a reconocer que somos parte de la tradición universal de España, la única que podemos aceptar y continuar los hispanoamericanos. Hay dos Españas: la cerrada al mundo, y la España abierta, la heterodoxa, que rompe su cárcel por respirar el aire libre del espíritu. Esta última es la nuestra. La otra, la castiza y medieval, ni nos dio el ser, ni nos descubrió, y toda nuestra historia, como parte de la de los españoles, ha sido lucha contra ella⁹³⁵.

Incluso Paz se permite una negación inaceptable si tenemos en cuenta cómo Cuesta había incidido en que el universalismo mexicano provenía precisamente de esa “otra cara” de la tradición española, la tradición herética, inconformista y universalista que la conquista había trasladado al nuevo continente: “Cuesta desdeña el examen histórico. Ve en la tradición española nada más inercia, conformismo y pasividad porque ignora la otra cara de esta tradición”⁹³⁶. Como ha apuntado Anthony Stanton⁹³⁷, Octavio Paz sigue de cerca a Cuesta en el prólogo que escribiera para la *Anthologie de la poésie mexicaine* publicada por la UNESCO en 1952 en París y recogida en sus obras completas como “Introducción a la historia de la poesía mexicana”. Paz comienza el texto afirmando que “apenas el español pisa tierras americanas trasplanta el arte y la poesía del Renacimiento. Ellos constituyen nuestras más antigua y legítima tradición. Los americanos de habla española nacimos en un momento universal de España”⁹³⁸,

⁹³⁴PAZ, Octavio. *El laberinto...*, p. 108.

⁹³⁵ Ibídem, p. 166.

⁹³⁶ Ibídem, p. 174.

⁹³⁷ STANTON, Anthony. “Octavio Paz como lector crítico...”, p. 55.

⁹³⁸ PAZ, Octavio. *Las peras del olmo*, México, Seix Barral, 1983, p. 11. El término gustó a Paz al parecer, pues para la edición de sus obras completas denominó “Una literatura trasplantada” el artículo que había publicado en 1976 en la *Revista canadiense de estudios hispánicos* con el título original de “Manierismo, barroquismo, criollismo”. PAZ, Octavio. *México en la...*, pp. 42-65.

utilizando el término que, como hemos visto ya, Ermilo Abreu Gómez había acuñado para atacar por descastada y extranjerizante a la literatura de los Contemporáneos y que Jorge Cuesta, invirtiendo su sentido peyorativo, había aprovechado para destacar precisamente la valía y el vigor de aquella. Paz recoge también la idea cuestiana de que el romanticismo se cumple a cabalidad con la llegada del modernismo, pero si para el veracruzano el modernismo no suponía sino la victoria del particularismo sentimental romántico contra el universalismo de la poesía mexicana, por el contrario para Paz el movimiento liderado por Rubén Darío será una vuelta a la más genuina tradición española:

El modernismo se presentaba como una indiferencia ante el tradicionalismo español y, al mismo tiempo, como un rescate de la verdadera tradición española: ¿cómo no ver en él a un heredero de la tradición que nos había fundado? Para el resto de Hispanoamérica, abría las puertas de la tradición poética universal; a los mexicanos, en cambio, les daba ocasión de reanudar su propia tradición⁹³⁹.

Sin embargo a la hora de hacer una valoración de la situación nacional Paz se muestra tan crítico como Cuesta, de quien, por otro lado, no contamos con opinión alguna al respecto del movimiento a nivel continental. Stanton, resumiendo, dice que para Paz

mientras que en Hispanoamérica hay una apertura a la tradición universal, en México predomina un enclaustramiento. El modernismo de Manuel Gutiérrez Nájera y de Amado Nervo es visto como un “exotismo” que se contenta con los aspectos más superficiales. En este juicio Paz sigue de nuevo a Cuesta y a otros Contemporáneos como Villaurrutia⁹⁴⁰.

Años después Paz quiere tomar cierta distancia de las ideas de Cuesta, que hasta este momento había seguido con bastante fidelidad en lo que se refiere al origen y personalidad universal de la poesía mexicana, y para esto incluirá en varias ocasiones en sus textos críticos una refutación o matización del planteamiento cuestiano. En el ya citado “Una literatura trasplantada” Paz afina la teoría del clasicismo argumentado que el origen de la literatura mexicana se encuentra no en la etapa clásica –o renacentista- sino

⁹³⁹Ibíd. En el estudio que desarrolla Paz sobre el modernismo hispanoamericano en *Los hijos del limo* afirma que “el modernismo fue nuestro verdadero romanticismo”. Paz, Octavio. *Los hijos...*, p. 128.

⁹⁴⁰STANTON, Anthony. “Octavio Paz como lector crítico...”, p. 71.

en el manierismo: “las raíces de la poesía mexicana no están ni en la Edad Media ni en un imposible clasicismo –como creía Jorge Cuesta- sino en ese momento de tránsito del Renacimiento al barroco que fue el manierismo del siglo XVI”⁹⁴¹. El mismo argumento utiliza en “Tránsito y permanencia”, el prólogo que Paz escribiera al cuarto volumen, *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*, de la primera edición de sus *Obras completas*:

Nuestra poesía es una poesía trasplantada y nace en un momento universal de España. En el siglo XVI los escritores españoles descubren en Italia el arte del Renacimiento, lo asimilan y lo recrean con talento inmenso y, algunos con genio. Los primeros poetas novohispanos fueron discípulos de ese gran movimiento y escribieron en un lenguaje y unas formas universales. Cuesta los llama, con cierta inexactitud, clásicos; en realidad fueron manieristas e italianizantes, como sus modelos españoles⁹⁴².

Como ya se ha sugerido, no es correcto, como aquí hace Paz, hacer coincidir el clasicismo cuestiano con el Renacimiento italiano y español. Cuesta no apela a categorías historiográficas explícitas a la hora de elaborar su teoría. El término clásico no se refiere tanto a una época precisa de la historia del arte sino más bien a una forma muy particular de ejercer la crítica de la obra de arte, entendiéndolo como una inclinación crítica y universalista que puede darse en cualquier momento, autor o producción artística. El valor de lo clásico implica un desprendimiento crítico respecto del particularismo cultural y geográfico y del yo sentimental o anecdótico y una proyección hacia formas universales que por tanto pueden contener expresiones artísticas radicadas en cualquier época o espacio específico, pues de hecho el mismo Cuesta califica de clásico a escritores tan dispares como Juan Ruíz y Sor Juana Inés, Baudelaire y Poe o pintores como Cezanne y Orozco. Según Pérez-Amador Adam, para entender la argumentación de Cuesta

se deberá aceptar la voz “clásico” como valoración estética del objeto de arte y como sinónima de la voz “universal” –según las características de las metanarraciones constituyentes del discurso filosófico occidental-, mientras que la voz “castizo” o “nacional” adquiere el valor de regional. Cuesta establece que la poesía americana nace en el momento de mayor valor de la poesía española. España ha alcanzado un clasicismo y consecuentemente, su lengua y su poesía tienen un

⁹⁴¹ PAZ, Octavio. *México en la...*, p. 49.

⁹⁴² PAZ, Octavio. “Tránsito y permanencia”, en *Vuelta*, 201, 1993, p. 10.

valor universal, siendo su espectro expresivo tan amplio que sirve de instrumento para reflejar la realidad americana⁹⁴³.

Nótese la importancia de decir *un* clasicismo, y no el clasicismo, para hacer referencia a esa vocación universalista y crítica que puede aflorar en cualquier época histórica. Ya vimos antes, de hecho, que a pesar de ser el modernismo mexicano una escuela en la que mayoritariamente el arte había cedido casi por completo al particularismo romántico, no por eso Cuesta dejaba de encontrar los casos excepcionales de González Martínez y López Velarde, que habían preservado la tradición clásica universalista de la poesía mexicana.

La teoría que trata de elaborar Cuesta para explicarse la evolución de la historia literaria mexicana en el seno de la cultura europea y occidental se encuentra tensionada por un doble juego de inclusiones y exclusiones. Inclusión de y en la tradición clásica occidental, exclusión de toda aquella propuesta que no cumpla el requisito de clasicismo y universalidad. Jorge Cuesta, como tantas veces se ha dicho, se ve obligado a inventar una tradición clasicista desde los mismos albores de la literatura mexicana, e incluso latinoamericana, que desemboque de forma natural en el tipo de escritura que hacían y defendía los Contemporáneos durante los años veinte y treinta en el México posrevolucionario. El clasicismo mexicano corona un proyecto ciertamente coherente que había comenzado con sus primeros escritos críticos y que es formulado por primera vez en el prólogo y selección de la *Antología* del 28, mediante el cual Cuesta y los Contemporáneos llevan a cabo su peculiar selección de la tradición poética mexicana privilegiando aquellos autores y obras que de alguna forma prenuncian sus propias elecciones estéticas. En su afán por combatir la definición exclusiva de la mexicanidad desde el punto de vista de la ideología nacionalista, Cuesta da la vuelta al argumento y propone una teoría igualmente excluyente que a su vez privaría de mexicanidad a las opciones culturales que habían elegido, tras el conflicto revolucionario, volver los ojos hacia las presuntas peculiaridades regionales y nacionales. Definir la verdadera nacionalidad desde la perspectiva de un radicalismo universalista, renuente a cualquier forma de identificación con realidades históricas particulares, efectúa la misma borradora sobre una parte considerable de la riqueza cultural del país -en este caso toda la

⁹⁴³PÉREZ-AMADOR ADAM, Alberto. Op. cit., p. 19.

abigarrada y variopinta producción artística nacionalista- que los mismos nacionalistas habían querido perpetrar sobre las opciones extranjerizantes o europeístas que los Contemporáneos representaron. Como dice José Emilio Pacheco:

Señalar como único camino nuestro folklore, nuestras costumbres, nuestro pasado inmediato, es conceder razón a la turbia imagen que el mundo se hizo de nosotros y que se ha ido borrando gracias a las obras que exploran otras corrientes. Pero tampoco parece saludable proscribir toda expresión nacionalista, decretar que sólo la aspiración al clasicismo –clasicismo como lo entendía Jorge Cuesta- tiene derecho de existir en la literatura mexicana⁹⁴⁴.

15. 3. Salvador Díaz Mirón y el comienzo de la poesía moderna mexicana

No acaba aquí el arduo planteamiento. Dejar ahí esa filiación natural con el clasicismo francés, hubiera supuesto convertir a la literatura mexicana en no mucho más que una estela epigonal, antes que en una saludable y fértil herencia que anduviera los caminos propios; Cuesta va más allá entonces e ingenia una superación también de la tradición francesa clasicista, efectuando unas operaciones de descarte sobre la poesía de Mirón que lo coloca como clasicista a la vez que como radicalmente moderno y original. Tal vez aquí se encuentre la aportación más novedosa y controvertida de su obra, pues a la vez que se trata de una tesis innovadora y valiente nos parece también difícilmente aceptable por la convención crítica; además se manifiesta como pieza fundamental en el engranaje de su propuesta de canon, cuya consistencia interna, sin embargo, poniendo en la picota esta proposición, resulta complicado garantizar. En el otro ensayo decisivo que pule y completa la teoría del desarraigo, “Salvador Díaz Mirón”, de enero de 1940, el poeta también veracruzano se convierte en el prototipo del poeta maldito atormentado a la vez que funge como iniciador de una tradición para la poesía moderna mexicana. En Díaz Mirón Cuesta va a encontrar una proyección de su propia poética y de su propia vida debatida entre dualismos insalvables de pasión y razón, forma y contenido o poesía y naturaleza. Cuesta, habíamos dicho, trata de dibujar una línea de continuidad de la poesía mexicana universalista y clasicista, auténtica tradición mexicana según su teoría, y para

⁹⁴⁴PACHECO, José Emilio. “Jorge Cuesta y el clasicismo...”, p. 245.

ello selecciona aquellos nombres del parnaso nacional que, tras una conveniente lectura filtrada en ese sentido, se ajustan bien a esta definición. La misma estrategia lleva a cabo con Díaz Mirón. Cuesta encara el romanticismo mexicano olvidando prácticamente a todos sus representantes canónicos y singularizando el movimiento en su figura descollante, Salvador Díaz Mirón, el cual, tras el paso por el tamiz cuestiano, acaba emergiendo como un verdadero clasicista tormentosamente enfrentado a su natural inclinación romántica. O como dice Paz, siguiendo a Cuesta, “un romántico que aspira al clasicismo”⁹⁴⁵. “Si se considera que Salvador Díaz Mirón *es el romanticismo mexicano*”⁹⁴⁶, dice Cuesta, entonces la trasmutación del romanticismo mexicano en un universalismo se cumplirá desromantizando al poeta elegido y aproximándolo al clasicismo. Ya en “El clasicismo mexicano” había dicho que

Para comprender la grandeza de Díaz Mirón, hay que leerlo sin ingenuidad, hay que evitar recibir su voz directamente, hay que poner en duda aquello que afirma de un modo inmediato, para sorprender aquello a lo que está respondiendo. En Díaz Mirón hay un interlocutor demoníaco, cuya voz es la que interesa recoger a través de la directa del poeta. Su pensamiento, su discurso, en cada expresión son interrumpidos. Entre la lectura y el lector se interpone un ruido exterior que aleja al texto, al cual hay que obligar a repetir. Se interpone un *no*, que hace necesaria una insistencia de parte del poeta, para responderle y afirmarse por encima de él. La poesía de Díaz Mirón es una poesía torturada, pero deliberadamente torturada; es una poesía sin bondad, una poesía con enemigo, incapaz de producirse sino en la contienda, como fruto de la hostilidad. La atención que con este esfuerzo consigue permite *oír también a su silencio*⁹⁴⁷.

El Díaz Mirón de Cuesta es el poeta de un solo y delgado libro, *Lascas*, publicado en 1901, y en cuyo prólogo el autor confiesa la adopción de un credo estético definitivo que desautorizaría su anterior obra, plenamente romántica. Todos los críticos están de acuerdo en afirmar que la poesía de Mirón entró en una nueva fase después de este libro; al romanticismo exaltado, al estilo altisonante y arrebatado de Hugo o Byron, va a suceder una poesía en la que una extrema autoexigencia formal parece imponer bridas de contención al subjetivismo sentimental o a la supremacía del asunto. Como diría el propio Enrique González Martínez,

⁹⁴⁵ PAZ, Octavio. *Las peras...*, p. 21.

⁹⁴⁶ *OR*, II, p. 265.

⁹⁴⁷ Ídem.

un día, se arranca con brusquedad el penacho, acalla la voz solemne de la epopeya y baja de la tribuna de la elocuencia civil para crear un arte nuevo en él, cercano al parnasianismo por su ansia de perfección, pero muy lejos de su frialdad sistemática y muy diverso en cuanto a procedimientos expresivos⁹⁴⁸.

Esta contradicción no resuelta entre el anhelo clasicista por la perfección formal y la inspiración de una inclinación pasionalmente romántica dará a Cuesta la clave para su lectura de Díaz Mirón como el poeta que asume encarnar de forma trágica y torturada el papel heroico de salvaguarda del clasicismo de las letras mexicanas, a cambio precisamente de su silencio como poeta después de *Lascas*⁹⁴⁹. Como ya se ha hecho notar arriba, el modelo de clasicismo al que la poesía mexicana moderna encarnada en Mirón tiene como referente estético próximo es el parnasianismo francés. Este movimiento es tradicionalmente considerado como contestación al romanticismo y como apuesta esteticista y formalista por una poesía objetiva e impersonal, definida en la célebre fórmula *l'art pour l'art* que acuñara uno de sus fundadores, Theophile Gautier. Sin embargo la teoría cuestiona, ensayando un complicado análisis sobre las relaciones entre forma y fondo, género y forma, poesía clásica y parnasiana, revierte, o al menos matiza mucho, los términos convencionales, y afirma que con este movimiento “la forma dejó de ser un género para convertirse en una particularidad del sentimiento”:

La forma como individualidad es una concepción de la poesía romántica, si bien se precisó con más claridad en el movimiento “formalista” que se derivó como romanticismo y que se conoció con el nombre anecdótico de movimiento “parnasiano”. Aquí, la forma dejó de ser un género para convertirse en una particularidad del sentimiento. Cada paisaje, cada crepúsculo, cada historia se dio a buscar su lenguaje individual, como si fueran a hablarse a sí mismos. Los poetas se entregaron a la misteriosa ociosidad de fabricar poesías blancas y amarillas; de imprimir a las palabras el temperamento del desierto o el estado de alma de unos elefantes, como algo directamente sensible, y de hacer, a la voluntad del asunto, místicamente manifestada, un soneto escultórico, una oda colorida o una elegía musical. El ideal parecía ser que los asuntos poetizaran por sí mismos, sin

⁹⁴⁸GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Enrique. “La poesía de Salvador Díaz Mirón. Fragmentos de unas conferencias”, en *Memoria del El Colegio Nacional*, 1950, p. 117.

⁹⁴⁹ El silencio fue relativo. Si bien no volvió a publicar ningún libro más, gracias a los trabajos de Antonio Castro Leal y Manuel Sol sabemos que después de *Lascas* publicó o escribió poco más de veinte poemas. Véase PICCATO, Pablo. “La invención del poeta como héroe, genio o criminal: Salvador Díaz Mirón después de *Lascas*”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 33, n° 66, pp. 14 y 18.

intervención de los poetas, sin el intermedio de las formas. Pues este “formalismo” era en realidad un imperio absoluto del asunto, de la materia, y, en consecuencia una materialización de la poesía⁹⁵⁰.

Este es el párrafo completo en el que Cuesta opera la romantización del movimiento parnasiano. Así procediendo extrema el argumento de su idealismo, acuñando una versión de formalismo que se doblaga a lo particular, en que la forma vehicula al sentimiento, en que *también* “lo meramente artístico” incluye o implica propiedad sentimental. Al final tenemos que un convencido formalista acaba poniendo en circulación un nuevo paradigma o un paradigma mixto por el cual lo abstracto, lo formal, lo solamente estético del esteticismo parnasiano también puede expresar el sentimiento y representar los afectos -un extremo similar al que arribaba cuando en la música nacionalista mexicana de igual modo tachaba de sentimental el énfasis en lo artístico-; en ambos casos abre la posibilidad a generar paradojas conceptuales del tipo “formalismo sentimental”. Cuesta necesita romantizar el parnasianismo con este inesperado sentimentalismo de la forma con objeto de hacer de la rebeldía antirromántica diazmironiana una negación completa y una declaración de independencia. Así pues, desde la perspectiva cuestiana, en la poesía de Mirón no se da una antítesis forma versus sentimiento en el sentido de parnasianismo versus romanticismo, como sí ha querido ver Paz: “El Díaz Mirón parnasiano no niega al romántico: lo sujeta sin acabar jamás de domarlo. Y de ese forcejeo –a veces sólo estéril maestría y tortura del idioma- brotan versos tensos y puros”⁹⁵¹. Como ya hiciera con el modernismo, al que también tachaba de romanticismo, y perseverando en su afán reduccionista de clasificar toda la historia del arte según la dicotomía romanticismo-clasicismo, la escuela parnasiana se convierte igualmente en una manera romántica que cede ante el particularismo del asunto y del sentimiento, de forma que la rebeldía antirromántica diazmironiana se dirige también contra el Parnaso. Después de reconocer las huellas de Gautier, L’Isle o Baudelaire, “en lo que éste puede tener de ‘parnasiano’”, Cuesta decreta que

la rebeldía de Díaz Mirón en contra del romanticismo, que se verificó a partir de 1982, fecha que señala como origen de su criterio artístico definitivo, alcanza a los ‘parnasianos’ también, por más que no sea muy claro cómo. La ruptura no fue escandalosa en apariencias, pero fue

⁹⁵⁰OR, II, pp. 496-497.

⁹⁵¹PAZ, Octavio. *Las peras...*, p. 28.

profunda y radical en el cuerpo del sentimiento. Y eso fue causa de una contradicción estética que tuvo las más extrañas y maravillosas consecuencias⁹⁵².

A tenor de lo escrito en el párrafo extractado arriba, se hace difícil saber a ciencia cierta qué es lo que entendía Cuesta por parnasiansimo, en tanto lo considera un formalismo en el que prevalece un “imperio absoluto del asunto”. Pareciera que para Cuesta en el movimiento parnasiano el desarrollo esteticista de la forma poética responde íntimamente al asunto o sentimiento del que parte, es decir, la voluntad del asunto, “místicamente manifestada”, como él mismo dice, sería la responsable de que el poema adquiriera una forma u otra. La forma sería pues algo así como una emanación metafísica de un asunto, asunto que se particulariza o materializa a través de esta forma específica a la que su mandato ha dado lugar. El poeta no hace más que interpretar la voluntad del asunto que queda plasmado en una forma que le es intrínsecamente peculiar. Hay una relación íntima aun entre forma y asunto: una necesidad liga a ambos en una relación de dependencia que hace del asunto un elemento central de la consistencia del poema y convierte a la forma en un accidente del mismo, producto secundario, podríamos decir, de la creación poética, dominada aún por el dictado del sentimiento. Sin embargo, Cuesta encuentra en Díaz Mirón la existencia simultánea de un credo estético opuesto, que tiene por objeto precisamente esa “gala o decoro”, siguiendo un verso del mismo, que, desde el otro punto de vista, es decir desde la perspectiva del asunto, no se podría imaginar que fuera precisamente para Díaz Mirón la substancia misma, y no un mero y agradable accidente del arte. Es decir, la forma, que para el parnasianismo era un accidente del asunto, dominada por el mandato metafísico de este, se convierte, en el “otro credo” del poeta, en la verdadera substancia de la poesía. Y sigue Cuesta: “¿El otro culto se siente por esto combatido? No: las dos inclinaciones conviven sin ponerse de acuerdo, en una simbiosis inexplicable, que a veces no se libra uno de juzgar como un verdadero parasitismo”⁹⁵³. Así pues, como decíamos, en la estética torturada de Díaz Mirón no se produce un enfrentamiento o encuentro, como apuntaban Paz o González Martínez, entre el esteticismo parnasiano y el romanticismo, sino que es un combate entre el credo romántico (que incluye al Parnaso), o lo que es lo mismo, el imperio del sentimiento o el

⁹⁵²OR, II, p. 497.

⁹⁵³Ibídem, pp. 497-498.

asunto, y un credo clasicista y formalista que busca la auténtica belleza del poema independientemente del asunto, desentendiéndose, desgajándose de este y aspirando a una forma de belleza como creación pura e incondicionada. Como dice Inés Arredondo:

La gratuidad de su tortura no viene más que de esa voluntad ética y estética que niega al objeto y pretende sacar la belleza prácticamente de la nada, producirla como una realidad por sí misma, independiente del mundo exterior e interior, porque cuando la consigue, tampoco lo hace empleando la expresión de sentimientos subjetivos “verdaderos”⁹⁵⁴.

A Cuesta le asombra la entereza de un poeta que se propone asimismo los más altos y exigentes desafíos estéticos, “unos problemas líricos tan insolubles, unas contradicciones estéticas tan irreductibles y tan poco familiares a la cultura poética, tan bárbaras, en fin, y tan intrascendentales”⁹⁵⁵, pues nuestro autor entiende que Mirón se ha autoimpuesto este credo estético formalista y clásico a expensas de sus propias inclinaciones románticas naturales. De nuevo Arredondo nos dice:

Aquí es preciso recordar el apasionamiento, la facilidad verbal, la vanidad, la grandilocuencia innatos en Díaz Mirón para comprender la grandeza que Cuesta descubre y admira en él al considerar su humilde sometimiento a una estética que se impone ‘gratuitamente’ y que lo lleva nada menos que a enmudecer⁹⁵⁶.

Cuesta encuentra indiferencia en la selección de los asuntos de los poemas, una honda distancia entre la banalidad de los mismos y “la rareza de la gloria que de ellos extrae”⁹⁵⁷, y en esto cree ver una aproximación a la estética de la poesía pura, pero que no llega a desenvolverse con la naturalidad de un clasicismo plenamente logrado, pues el poeta se impone asimismo la anécdota como “un lastre, como una traba imprescindible”⁹⁵⁸. De aquí, de este enfrentamiento entre asunto y perfección formal,

⁹⁵⁴ ARREDONDO, Inés. Op. cit., p. 298.

⁹⁵⁵ *OR*, II, p. 496.

⁹⁵⁶ ARREDONDO, Inés. Op. cit., p. 298.

⁹⁵⁷ Ídem.

⁹⁵⁸ La poesía pura había sido definida como un ideal de pureza teórica inalcanzable en la práctica, que tiende por la utilización de los recursos expresivos al propio aniquilamiento de la expresión poética y al silencio. En varias ocasiones en sus textos de crítica artística formula Cuesta este principio para dar cuenta de una incapacidad expresiva que siempre desplaza al futuro un cumplimiento imposible del ideal; recordemos aquello de “la promesa de otro gozo mejor” en la crítica a la pintura de Agustín Lazo, o en este

entre inclinación romántica y estética classicista, entre inspiración y forma, nace ese desasosiego, esa incomodidad, esa angustia de la poesía de Mirón, que más que ser un defecto o una falla de su poética es precisamente la fuente necesaria de la que se nutre el carácter insólito de esta poesía:

La anécdota, para él, es una diosa respetable por sí misma, y a la que hay que adorar; ella es la verdad a la que el gusto, no tan calculado como lo pretende, debe ajustarse. Sin embargo, Díaz Mirón sabe perfectamente que esta pleitesía religiosa no es agradecida por la belleza. Y de aquí la angustia, la distancia entre los dos sentimientos; de aquí la falta de conexión entre la forma y el fondo, a pesar de la necesidad supuesta; de aquí la perplejidad⁹⁵⁹.

Cuesta hace de Díaz Mirón el paradigma del poeta maldito. Es uno de los fascinados comentaristas que contribuyeron al proyecto del propio bardo de construirse un personaje público “como cristalización de una ética romántica centrada en la integridad del poeta; en la construcción de sí mismo en lucha heroica con adversarios a veces ficticios pero necesarios para poder inventar un poeta/héroe”⁹⁶⁰. A Cuesta le fascina sobremanera la gratuidad con que el poeta, de temperamento apasionadamente romántico, tal y como puede comprobarse en sus composiciones anteriores a *Lascas* -y en su propia conflictiva vida, responsable al menos de tres asesinatos- se auto inflige una sobria disciplina estética en la que “el sujeto carece por sí mismo de importancia” en aras de un obsesivo perfeccionamiento de la forma pura que lo conduce casi a la esterilidad creativa. Como ha sabido ver Inés Arredondo, hay aquí un paralelismo con la fascinación que igualmente producía en Cuesta Nietzsche, en lo que él interpretaba que era su particular psicología. Según Cuesta, Nietzsche entendía por psicología:

todo lo contrario de la naturaleza del alma; entendía como tal el arte diabólico de hacer rendir al alma del hombre el fruto que no le es natural. Y su “superhombre”, del que tantas inutilidades se ha dicho, es lo que esperaba como resultado futuro de la técnica psicológica en que se reconoció como maestro, por ejercerla él mismo⁹⁶¹.

artículo que venimos comentando: “su actividad poética no parece expresar sino una imaginación de cómo debería ser una oportunidad que se conserva futura para siempre”. *OR*, II, p. 494.

⁹⁵⁹*OR*, II, p. 498.

⁹⁶⁰ PICCATO, Pablo. *Op. cit.*, p. 15.

⁹⁶¹*OR*, II, p. 484.

Este método de conocimiento nietzscheano consiste en “inspirarse deliberadamente pasiones opuestas” con el objeto de vencer sobre las inclinaciones de la propia naturaleza y superarse a sí mismo para alcanzar cotas más altas de conocimiento:

las contradicciones de Nietzsche no son ni un descuido ni una debilidad de su pensamiento. Es él, al mismo tiempo, una cosa y otra. Vive en busca de su contrario, pero no para aniquilarlo, sino para medirse con él. Busca la oposición; pero para moderarse a sí mismo (...). La razón, para él, no es el hombre; sino lo que triunfa sobre el hombre. Y se contradice, cuando se contradice para superarse⁹⁶².

“Así pues, la lucha contra la naturaleza –dice Arredondo-, o contra el objeto, el mundo exterior, que quizá son lo mismo, lleva a la locura o a la mudez. Pero es esa lucha lo que apasiona a Cuesta”⁹⁶³. No obstante, el fruto de esta lucha contra sí mismo no es ni mucho menos el descanso satisfecho tras el alto fin alcanzado, sino que, “el sacrificio y la pena son estériles”⁹⁶⁴; tanto Nietzsche como Díaz Mirón son seres permanentemente atormentados que no conocen reposo ni felicidad y que dejan en sus obras las huellas de un conflicto insoluble solo al alcance de personalidades extraordinarias que descuellan por encima de la multitud con su privilegio de clase. Por esto es que Cuesta tiende un puente entre la actitud estética de Díaz Mirón y su vida pública, recreando admirativamente la figura de un personaje antisocial, cuya moral de artista no puede ser juzgada por los patrones convencionales de la ética de la comunidad. Esta operación plenamente romántica de convertir a Mirón en el prototipo heroico de poeta maldito atormentado por sus exigencias estéticas -sobre cuyo perfil muy probablemente Cuesta proyectaba su propia sombra-, siempre inconforme con los resultados insuficientes de su creación, alienado respecto del hombre medio vulgar, inclasificable e incalificable según los estándares normales de socialización e incluso cercano a la anomalía clínica será la misma que llevará a cabo su amigo Cardoza y Aragón con el propio Cuesta en el texto que escribiera aquel como homenaje póstumo en 1944, y que no nos sorprendería que hubiera tenido como punto de partida el artículo de Cuesta dedicado a Mirón:

⁹⁶²Ibídem, p. 481.

⁹⁶³ARREDONDO, Inés. Op. cit., p. 298.

⁹⁶⁴OR, II, p. 500.

Surge una nueva orientación de los valores que le otorga su transparente firmeza. Sin una mística es imposible apreciar el absoluto acento que el artista confiere a su tránsito. En el poeta hay una moral de clase, como en el místico. Su moral se la da su heroísmo; su heroísmo se lo da su moral. La vida con su vida tiene la relación animal de un alimento. Una mística en la que se busca la perdición, el aniquilamiento, la inmortalidad⁹⁶⁵.

La estrategia que Cuesta ha seguido ha implicado una consideración y rechazo de las huellas que la crítica ha visto en la obra de Díaz Mirón, el romanticismo y el parnasianismo, con objeto de construir con su particular lectura de este la figura heroica de un poeta solitario que prácticamente de la nada inaugura una tradición poética moderna para México. Cuesta encuentra en *Lascas* un rechazo o contención del romanticismo, y por extensión, una rebeldía o superación también del Parnaso. Sólo queda por extirpar una última adherencia, el estigma de Baudelaire, para completar el trabajo ciertamente paradójico de forja de una ascendencia francesa y la consecuente emancipación de ella:

El desacuerdo entre forma y fondo, que Díaz Mirón concibe como una tortura desafortunada y necesaria es producto de un sentimiento original e ingenuo, que no recibe de ninguna tradición, aunque hubiera podido encontrarlo en Baudelaire. Que Díaz Mirón conoció la poesía de Baudelaire, e indudable. Que recibió de ella una influencia real, no sólo es discutible, sino inaceptable⁹⁶⁶.

Cuesta despliega, digámoslo así, un tira y afloja baudelairiano que prescribe la excelencia de Díaz Mirón, adjudicándole tan insigne homólogo, francés y universal, pero ante el que no se achanta como un mero epígono complaciente y agradecido, sino que emerge con una originalidad personal y exclusiva, equiparable a la del francés:

No existe fundamento alguno para encontrar que Díaz Mirón haya encontrado en Baudelaire la fuente directa de su inspiración “definitiva”, y ni siquiera una sombra propicia donde guarecerla. La semejanza, sin embargo, se verifica, y se verifica en lo profundo, en lo substancial. Y si tenemos que considerarlo como un accidente, nos lleva, como en recompensa, a contemplar un curioso fenómeno de generación espontánea en las letras. Pero lo que podemos llamar el “fenómeno

⁹⁶⁵CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. Op. cit., p. 167.

⁹⁶⁶OR, II, p. 500.

Baudelaire”, se da en Díaz Mirón de una manera clara y significativa. Y es extraordinario que se dé aisladamente, en un mundo literario casi ausente de tradición y de escuela⁹⁶⁷.

Pero, es más: si el fenómeno Baudelaire ha sido satisfactoriamente explicado por la influencia de Poe y por la reacción del autor de *Las flores del mal* contra los románticos, en el caso de Díaz Mirón no existen unos antecedentes ni nacionales ni internacionales que por asimilación o reacción puedan dar cuenta de su criterio estético definitivo, y su figura aparece como la encarnación de un héroe o un iluminado⁹⁶⁸ que sentencia la aparición de una nueva tradición, independientemente de los designios de su voluntad⁹⁶⁹:

En Díaz Mirón no se hizo sentir ninguna presión de esa clase. Su reacción en contra del romanticismo carece de intención literaria (...). La presta, con la mayor ingenuidad, como una pura experiencia sensible, como algo que le hubiera fatalmente acontecido, sin que hubiera sido un objeto de su voluntad (...). Lo nota, lo constata y lo registra en la historia de su alma como un acontecimiento y no como una voluntad, con la humildad y la exactitud de quien ha sido víctima de una fatalidad⁹⁷⁰.

El Díaz Mirón que confecciona Cuesta es el ejemplo paradigmático de la creación de un canon, de la fundación de una tradición literaria moderna para México a partir de un autor que se desliga de dependencias o influjos para aparecer como una figura única e incondicionada. Las negaciones que Cuesta identifica en Díaz Mirón, tienen por objeto, primero, limar las dependencias que la crítica ha encontrado en su obra respecto del

⁹⁶⁷OR, II, p. 500.

⁹⁶⁸El procedimiento de creación de un canon nacional para un europeísta convencido como Cuesta sigue, como no podía ser de otro modo, las estrategias nacionalistas europeas de establecimiento de literaturas nacionales en el contexto de un criterio internacional de excelencia competitiva; como dice Even-Zohar, “tener una literatura que es incluso capaz de competir con otras, porque ha logrado exponentes admirables de la talla de Goethe y Schiller” (a estas alturas, del todo intercambiables para Cuesta por Díaz Mirón), “implica de forma evidente que ‘nosotros somos una gran nación.’” EVEN-ZOHAR, Itamar. “La función de la literatura en la creación de las naciones de Europa”, en VILLANUEVA, Darío (comp.). *Avances en Teoría de la literatura: Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1994, p. 370.

⁹⁶⁹ Ni siquiera el tan declarado antirromántico Cuesta puede desmarcarse de algunos tópicos del Romanticismo. Vemos en el Díaz Mirón fabricado por Cuesta el prototipo, por qué no, del ideal del poeta romántico herderiano, cuya inspiración verbaliza el sentir de un pueblo en esa forma de misticismo inefable que se manifiesta con una fatalidad desvinculada de la voluntad del hombre. VALVERDE, José María. *Breve historia y antología de la estética*. Barcelona, Ariel, pp. 155–156.

⁹⁷⁰OR, II, pp. 500-501.

romanticismo y del parnasianismo. En la autoexigencia antirromántica que se impone Díaz Mirón Cuesta ve una negación tanto del romanticismo como del parnasianismo que, como vimos, para Cuesta es otra forma de romanticismo. De esta manera Díaz Mirón, deslavado de todo romanticismo queda directamente enclavado en la tradición clasicista. Y, segundo, la negación de la influencia de Baudelaire, a pesar de las evidentes afinidades, coloca a Díaz Mirón como el inaugurador único, fatalmente destinado, de una tradición a la altura de la mejor poesía francesa moderna, clásica y universal, pero sin dependencias que opaquen su originalidad.

CONCLUSIONES

Hemos intentado a lo largo de estas páginas desarrollar un análisis crítico de la obra ensayística de Jorge Cuesta, hacer una lectura detenida de sus textos más significativos, tratar de espigar algunas ideas recurrentes a lo largo de una obra fragmentaria y a veces contradictoria, acudiendo siempre a sus escritos para huir de las tentaciones panegíricas que ofrecen una vida de malditismo y una muerte de leyenda, ofrecer, en definitiva, una semblanza del controvertido y desafiante pensamiento de uno de los autores más influyentes y sugestivos de la literatura moderna mexicana.

No hemos intentado en este trabajo suturar las evidentes inconsistencias que revelan una lectura atenta de los textos de Cuesta. El discurso cuestiano es altamente desestructurado, sinuoso y a veces internamente disonante, y resultaría una falseamiento de la densidad ambigua y multivalente de su escritura tratar de ofrecer una visión sistemática y plenamente congruente de sus ideas. Intentar construir un sistema con las piezas movibles de su pensamiento obligadamente hubiera implicado renunciar a la compleja riqueza de su discurso, limar aristas, obviar dificultades y domesticar la lucidez inquisitiva de su actitud intelectual. Pero renunciar a la sistematicidad no significa renunciar a la coherencia. La posición moral, el rigor de su inteligencia, la afilada cualidad de su exigencia crítica son actitudes que no se permiten el más mínimo desmayo a lo largo de su variada pesquisa intelectual. Si Cuesta se impuso a sí mismo el imperativo de un razonar en permanente estado de alerta y con un alta carga de cualidad autocrítica, que conllevaba la depuración constante de las ideas sopesadas, nunca del todo decantadas, nunca definitivamente solemnizadas, no fue menor la impaciencia con la que recibió el argumento débil, la idea perezosa, la impreparación o la improvisación del contrincante dialéctico. Cuesta hablaba desde el estatus auto asignado de nobleza de inteligencia, de amor al saber, de idolatría al conocimiento y la indolencia y descuido que muchas veces encontró en el medio intelectual mexicano llegó a exasperar su aristocrático sentido de la cultura. Pero no sólo se trata del rigor de una actitud, o la actitud perseverante de un rigor. Ciertas ideas de Cuesta en lo referente al idealismo antinaturalista y antirromántico de la práctica artística e intelectual, su concepción de la

tradición, primero como influencia después como herejía, el clasicismo antivanguardista o la autonomía del arte se mantienen a lo largo de su vida y otorgan continuidad a su pensamiento, al principio como insinuaciones, después como convicciones, y en algunos casos más tarde como sólidas teorías bien argumentadas. Por eso desbaratar a Cuesta en un caleidoscopio de fogonazos de inteligencia deslumbrante y destructiva sin ninguna posibilidad de aferrar su pensamiento con las armas de la crítica y el análisis nos parece tarea tan infructuosa como engañosa, que deja de lado una atención seria y concienzuda a los textos en favor de un panegírico retórico y sensacionalista.

Cuesta es eminentemente un crítico de la cultura, y como tal precisó tener a disposición de su inquieto instinto crítico un material criticable, objetivizable e historizable, un sustrato suficientemente regular y compacto sobre el que pergeñar, por oposición y síntesis, sus propuestas. En el México posrevolucionario que le tocó vivir esto sin embargo no existía aun; la juventud de las naciones latinoamericanas, junto a la convulsa historia posterior a las independencias, no habían permitido clarificar un corpus estable de canon que, entre sus extremos, se había movido siempre, desde los inicios, entre las dos posturas irreconciliables de lo nativo y antiimperialista y lo occidental y modernizante. Tal y como dice Domínguez Michael:

La modernidad de Cuesta requería de una actitud ante la tradición como selección. A diferencia de T. S. Eliot, el poeta mexicano no contaba con una memoria crítica organizada de la cual deslindarse. Entendió al crítico como un creador de su propia tradición y diseñó una cartografía adecuada para viajar y rechazar. La literatura mexicana no tenía ni siquiera una historia académica consagrada que combatir. Tras la revolución de 1910 se mantenían certidumbres académicas - neoclasicismo, modernismo-, admiraciones parciales -sor Juana-, atribuciones dudosas -Ruiz de Alarcón- o leyendas públicas como la del romanticismo político. Ninguna de esas sospechas lograba constituir una tradición crítica como la que Cuesta necesitaba para trabajar. Cuesta hubo de inventar fragmentos enteros de historia literaria para encontrar su sitio como crítico⁹⁷¹.

A la vista del clasicismo radical de su ideario estético entendemos las negaciones cuestionadas a lo prehispánico, a ese cierto academicismo castizo, y al formalismo sentimental de los parnasianos. Sin embargo el modernismo se resiste algo a una interpretación sistémica por parte del modelo idealista-universalista de Jorge Cuesta. A

⁹⁷¹ DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. *Tiros...*, p. 276.

pesar de esa prolongación de decadentismo sentimental y de aburguesamiento lánguido y sensiblero que Cuesta achaca al modernismo, éste cumple todos los requisitos de las exigencias cuestianas en su cualidad, ya analizada, de movimiento de estética universalista y hasta formalista⁹⁷². Díaz Mirón es un poeta de referencia, considerado como romántico, y más aún como “el romanticismo mexicano”; y sin embargo es en él –y en López Velarde- donde decide localizar el origen de la tradición moderna de la poesía mexicana. La razones, no las conocemos, quizá mera inclinación personal, aunque podamos aventurar la necesidad del salto generacional por encima de los modernistas, generación inmediatamente anterior a los Contemporáneos, lo cuales, en su necesidad de individuarse de sus progenitores culturales y perpetrar el inevitable parricidio simbólico que certifica la mayoría de edad y autoriza el derecho y la madurez para detentar ideas propias, *hacen la cama* a Nervo, Nájera, y parcialmente a López Velarde y González Martínez, para radicar en los románticos el nacimiento de la moderna mexicanidad literaria.

La relación que muestra Cuesta con la tradición a veces resulta paradójica y ambivalente. Si de un lado defiende el legítimo “arraigo” de la cultura mexicana en la tradición culta europea, por otro no deja de insistir en que la verdadera tradición es la de aquellas obras que no son sino, como ya decía en la *Antología*, “una pura influencia, una constante incitación a contradecirlas, a corregirlas, a prolongarlas”, es decir, una “tradición de la herejía”. Esto no debe conducirnos, sin embargo, a interpretar, como en algún caso se ha hecho, el desarraigo cuestiano como una subversión permanente frente a cualquier forma de legado cultural, como un nomadismo itinerante y flotante desenraizado de toda tradición o compromiso con el pasado. Ya hemos dicho en más de una ocasión, que el pensamiento estético de Cuesta opera igualmente, junto con el nacionalismo, una exclusión respecto de las vanguardias históricas rupturistas de los años veinte y treinta, representadas en México por el grupo estridentista, y frente a las cuales

⁹⁷² En el artículo ya citado de Claudio Maíz se estudian las relaciones positivas entre Modernismo, internacionalización de la literatura y experimentación formal: “¿Cuáles son, más concretamente, las peticiones que se insertan en el proceso de modernización? Por una parte, la aspiración a la universalidad, la inserción, por ende, en la cultura europea y la renovación estética, *conditio sine quae non*. La disputa por la modernización instituye inmediatamente dos polos beligerantes, armados en trincheras irreductibles: de un lado, la asignación de una importancia suprema a la forma y, de otro, la defensa de una mayor transparencia del contenido. Más explícitamente todavía: una literatura americana de realidades contra un formalismo cosmopolita, a principios del siglo XX”. MAÍZ, Claudio. Op. cit., p. 229.

afirma contundentemente la vinculación de México con la tradición clásica occidental. Además, siguiendo con las exclusiones, Cuesta no sólo procede a deslegitimar aquellos depósitos de la tradición presuntamente vernácula que reivindican los nacionalistas, es decir, la cultura revolucionaria y popular y la tradición prehispánica, sino que igualmente opera una discriminación selectiva sobre la tradición europea, desautorizando las tendencias particularistas, regionalistas o exotistas, que él etiqueta con el marbete común de románticas. Este descarte se orienta en favor de la tradición crítica y clasicista, de aspiración universalista, que más que entender la tradición como un modelo opresivo para la imitación y la repetición, del que las vanguardias radicales quisieron deshacerse *in toto*, la concibe como una tradición viva, una incitación permanente para la recreación y la invención, un espíritu y una actitud, pero también un marco de formas y procedimientos – no olvidemos que Cuesta utiliza en sus poemas casi exclusivamente las formas clásicas, concretamente la sextilla y el soneto- en los que confía como garantía de estímulo para el progreso del arte y la cultura. En este sentido la idea que tiene Cuesta de la tradición está muy cercana a la de otro “tradicionalista” como T. S. Eliot:

Al apegarnos a una vieja tradición o tratar de restablecerla, siempre estamos en peligro de confundir lo vital con lo no esencial, lo real con lo sentimental. Nuestro segundo peligro es relacionar la tradición con lo inamovible, pensar en ella como en algo hostil al cambio, buscar el regreso a alguna condición anterior que imaginamos capaz de haberse conservado a perpetuidad, en lugar de procurar estimular la vida que produjo esa condición en su época⁹⁷³.

Ni romanticismos, ni nacionalismos, ni vanguardias, el clareo que Cuesta lleva a cabo sobre la tupida producción artística de su contemporaneidad es exhaustiva y sin fáciles concesiones, y está dictada principalmente por la estética clasicista y purista de Paul Valéry, el racionalismo universalista de Julien Benda, y la idea del exilio de André Gide. En un principio la estrategia de Cuesta es defensiva: tiene por objetivo abrir hueco, expandir las posibilidades expresivas, crear un espacio de legitimidad para los Contemporáneos dentro de la asfixiante retórica cultural nacionalista, cuyos abanderados, ya desde la polémica de 1925, atacaban indiscriminadamente a este grupo de europeístas y extranjerizantes hasta el extremo de hacerlos desaparecer del panorama literario mexicano desautorizando el carácter nacional de toda su producción. Pero ya vimos que a

⁹⁷³ELIOT, T. S. “T. S. Eliot: un revolucionario conservador”, selección de textos con introducción de Carlos Iturra, en *Estudios públicos*, 48, 1992, p. 44.

partir de que en su carta a Ortiz de Montellano en 1933 formula su teoría del desarraigo, Cuesta pasa al ataque, y lo que antes no era sino un atributo generacional se convierte en la característica ontológica del ser de la nación mexicana, a su vez, y por tanto, excluyente de toda expresión mexicana no clasicista y no universalista⁹⁷⁴. Con su clasicismo Cuesta elabora un canon para la literatura moderna mexicana con base en la dicotomía un tanto reduccionista clasicismo/romanticismo, repartiendo clasicismos y romanticismos, o lo que es lo mismo, universalismos y particularismos un tanto al albur de su propio gusto y a conveniencia de la primacía estética de su grupo. Una delgada línea –y, por momentos, casi al borde de la ruptura- de literatura clásica y universal vincula en frágil continuidad la literatura moderna de los Contemporáneos con los orígenes mismos de la literatura americana tras la conquista, y a esta con toda la tradición clásica europea y grecolatina; después de la eclosión en el suelo virgen americano de la literatura renacentista trasplantada con particular éxito al nuevo continente por el espíritu transmigrante y universalista de los conquistadores, los embates perniciosos de un romanticismo atemporal asedian tanto al academicismo neoclasicista como al modernismo, y sólo la perseverancia casi heroica y en total soledad de algunos escritores como Othón, Mirón, González Martínez o López Velarde, mantiene viva la llama del clasicismo universalista que define la esencia de la literatura mexicana. Cuesta descubre una insospechada propensión natural de los mexicanos por las formas clásicas y universales⁹⁷⁵ y a partir de esta marca de universalidad elabora, de este modo tan personal, una tradición para la literatura mexicana en un momento, como dice Rosa García Gutiérrez, marcado por la “inexistencia en México entonces de una historiografía literaria mínimamente consolidada”⁹⁷⁶. El itinerario de Cuesta tiene como razón ubicar, con toda la legitimidad que es capaz de suministrar la prestigiosa tradición clásica europea, a la literatura mexicana en el orbe de la cultura moderna, pues los propios

⁹⁷⁴No universalista a los ojos de Cuesta, pues cabe recordar aquí como los nacionalistas a lo largo de la polémica del 32 nunca cejaron en su reivindicación de universalidad también para su propuesta, un universalismo en este caso entendido y buscado desde la dimensión de lo local.

⁹⁷⁵Paz matiza diciendo que la explicación de la presencia de estilos universales en las letras mexicanas “no está en una peregrina predisposición de los mexicanos hacia lo universal sino en dos circunstancias complementarias. La primera: los estilos y las formas artísticas son transmigrantes y saltan todas las fronteras (...). La segunda: la literatura mexicana es parte de la literatura de Occidente”. PAZ, Octavio. *Las peras...*, p. 10.

⁹⁷⁶GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa. "El pensamiento de Jorge Cuesta (I)...", p. 225.

orígenes de la nación y su literatura prácticamente coinciden con los orígenes de la modernidad occidental. Pero el precio que hay que pagar por esto quizá sea demasiado alto; el expurgo que practica Cuesta es excesivo y el material disponible que queda tras el donoso escrutinio es tan exiguo que buena parte de la riqueza cultural de la nación, prehispánica, colonial, moderna, nacionalista y popular cae del lado de los descartes. Esto ya lo observó Paz en su repaso de la tesis cuestiana:

La oposición entre lo clásico y lo romántico no abarca la historia entera de nuestra poesía. Sólo forzando los términos se puede llamar “clásico” a López Velarde. ¿Sor Juana es clásica y Neruo es romántico? Hay muchas cosas, quiero decir: muchos poetas y poemas, que no caben en la oposición entre clásicos y románticos (...). Pero cerró los ojos ante otras oposiciones no menos significativas y quizá más pertinentes. ¿Qué hacer con el manierismo, el barroco, el simbolismo, el naturalismo? ¿Y el arte románico y el gótico? ¿El clasicismo es uno o hay varios? Por último, la modernidad ha descubierto otras tradiciones –otros clasicismos y otros romanticismos– en las literaturas de China y Japón, los árabes, la India, Persia. Cuando Cuesta escribía su ensayo, el arte europeo había sufrido ya la seducción del arte negro y Pound exploraba la poesía china y japonesa. En México Tablada nos había revelado el haikú y Tamayo comenzaba a pensar en las formas de la escultura prehispánica⁹⁷⁷.

Decíamos arriba que Cuesta practica un desplazamiento metonímico de su teoría del desarraigo desde la generación o grupo de los Contemporáneos hasta la totalidad de la nación mexicana: es decir, el desarraigo o el descastamiento que habían sido los atributos de unos escritores nacidos en el desamparo generacional y que rechazaban la identificación con los valores del nacionalismo cultural, se convierten tras la operación a que Cuesta somete a unos conceptos acuñados en principio para denigrar a aquellos, en el carácter nacional del mexicano. Pues bien: quizá no sea del todo descabellado pensar que esa tradición de la herejía que hereda México de la literatura española renacentista, es decir, esa tradición inconforme con cualquier particularismo, una tradición de aspiración universal, esté también en el origen, como ya hemos dicho más de una vez, de la tradición de la ruptura paciana. Ya en el prólogo de 1966 a la antología *Poesía en movimiento* que firma junto a José Emilio Pacheco, Alí Chumacero y Homero Aridjis, define Octavio Paz la tradición poética mexicana, y en general hispanoamericana, en unos términos muy similares a las ideas cuestianas que venimos comentando: “Esta tradición no es la misma

⁹⁷⁷PAZ, Octavio. *Las peras...*, p. 9.

que la de España. Nuestra tradición es también, y sobre todo un estilo polémico, en lucha constante con la tradición española y consigo mismo: al casticismo español opone un cosmopolitismo; a su propio cosmopolitismo, una voluntad de ser americano”. Y unos renglones más abajo continúa Paz: “Aquello que distingue al instante de los otros instantes es su carga de futuro desconocido. No repetición, sino inauguración, ruptura y no continuidad. La tradición moderna es la tradición de la ruptura”⁹⁷⁸. Lo que había comenzado con la lúcida intuición cuestiana que había visto en su generación una dimensión esencial de crisis, un carácter definitorio de desarraigo y desamparo cultural, y que después había traspasado a la propia identidad de la nación mexicana, se convierte en Paz en una teoría de la modernidad en general. Cuesta creía ver en la posición psicológica crítica e intelectual de su grupo de amigos una analogía de la identidad cultural de la nación, la crisis crítica de la que hablaba Cuesta para referirse a los Contemporáneos aparece entonces como el germen de la protonacionalidad mexicana, que podía retrotraerse hasta los momentos mismos de la conquista, cuando una Europa que entraba en la Edad Moderna, trasplantó estos vislumbres de modernidad a las tierras del nuevo continente. Desde el punto de vista de Cuesta, por tanto, la modernidad no es una fase en la que desemboca un estadio previo de evolución histórica y la crisis no es un estado de excepción a la normalidad histórica, sino que ambas, crítica y modernidad, son condición fundantes de la nación americana. Según Nicolás Casullo “la modernidad en crisis (desde determinadas experiencias e interpretaciones) es un dato que se remonta a la génesis de lo moderno y lo acompaña sin desmayo”⁹⁷⁹. Cuesta acierta a ver en la tradición de la herejía la condición crítica de una modernidad que se implantaba bruscamente en el territorio americano y de ahí que, como consecuencia inevitable de su razonamiento, el intelectual americano se encuentre en situación privilegiada para dar cuenta de este fenómeno: ésta será la labor de Octavio Paz. La tradición de la herejía, teorizada para México por Cuesta, sirve a Paz para definir el carácter polemista, inconforme de la tradición hispanoamericana y, por último, es convertida en la tradición de la ruptura paciana, entendida ya como fenómeno global; todas, en definitiva, formulaciones del criticismo

⁹⁷⁸PAZ, Octavio. “Poesía en movimiento”, pp. 4-5. “Tradición de la ruptura” será también el título del primer capítulo del libro *Los hijos del limo*, que Paz publicará en 1974. PAZ, Octavio. *Los hijos...*, pp. 17-37.

⁹⁷⁹CASULLO, Nicolás. “Introducción” en CASULLO, Nicolás (comp.). Op. cit., p. 19.

universalista de la modernidad occidental. El proyecto de Cuesta de querer incorporar a México con plena legitimidad en el seno de la cultura moderna es redondeado por Paz cuando este se atreve a definir la modernidad occidental desde la perspectiva del pensamiento y la experiencia histórica latinoamericanos.

En definitiva, el pensamiento de Jorge Cuesta goza hoy día de tanta actualidad como la que tuvo en el momento de las polémicas literarias y políticas que lo motivó y agitó y es el detonante perfecto para dar continuidad a las nunca acabadas reflexiones sobre la universalidad del pensamiento mexicano, e hispanoamericano en general. Esta ha sido la pretensión principal de este trabajo: reflexionar críticamente sobre las controvertidas ideas cuestionadas y contribuir a dar a conocer su pensamiento con objeto de demostrar cómo sus lúcidas y brillantes sugerencias siguen tan vigentes hoy día como para incitar nuevamente el debate y cómo, a través de quienes pueden considerarse sus discípulos o continuadores, sus ideas pueden conectarse directamente con las problemáticas más actuales en torno a la identidad de la modernidad hispanoamericana y en torno a la modernidad occidental en sentido amplio y los desafíos que esta enfrenta en pleno siglo veintiuno.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ABREU GÓMEZ, Ermilo. *Sala de retratos*, México, Leyenda, 1946.
- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1962.
- AGUILAR CAMÍN, Héctor y MEYER, Lorenzo. *A la sombra de la Revolución Mexicana*, México, Cal y Arena, 2012.
- ALLAIGRE-DUNY, Annick (ed.). *Jorge Cuesta. Litterature, historie, psychanalyse*, París, L'Harmattan/Recherches Amériques Latines, 2006.
- ALTAMIRANO, Carlos. *Intelectuales. Notas de investigación sobre una tribu inquieta*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- ÁLVARO ESTRAMIANA, J.L. y FERNÁNDEZ RUÍZ, B. “Representaciones sociales de la mujer”, en *Athenea Digital, Revista de Pensamiento e Investigación Social*, 9, primavera 2006, pp. 65-77.
- ANDACHT, Fernando. “Una (Re)visión del Mito y de lo imaginario desde la semiótica de C. S. Peirce”, en *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, 17, noviembre 2001, pp. 11–28.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE, 1993.
- ANDERSON, Perry. *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- ANGUIANO, Arturo. *El Estado y la política obrera del cardenismo*, México, Era, 1980.
- Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1987*, selección, prólogo y notas de José Olivio Jiménez, Madrid, Alianza, 2009.
- Antología de la poesía mexicana moderna*, edición de Guillermo Sheridan, prólogo de Jorge Cuesta, México, FCE, 1998.

- Antología de la Poesía Moderna en lengua Española. Laurel*, prólogo de Xavier Villaurrutia y epílogo de Octavio Paz, México, Trillas, 1986.
- Antología del modernismo*, selección, introducción y notas de José Emilio Pacheco, México, UNAM, 1970.
- ARDITI, Benjamín. “Rastreado lo político”, en *Revista de estudios políticos*, 87, 1995, pp. 333-351.
- ARENAS, Reinaldo. *Final de un Cuento*, Huelva, Diputación Provincial de Huelva, 1991.
- ARIÑO VILLARROYA, Antonio. “Ideologías, discursos y dominación”, en *Reis*, 79, 1997, pp. 197-219.
- ARISTÓTELES. *Política*, Madrid, Alianza, 1998.
- ARREDONDO, Inés. *Obras completas*, México, Siglo XXI, 1998.
- ASIAIN, Aurelio. “Polemizar”, en *Vuelta*, 182, enero 1992, pp. 20-22.
- AUB, Max. “De algunos aspectos de la novela de la Revolución mexicana”, en *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, vol. 7, n° 1, 1971, pp. 4-11.
- AUBRY, Kenia. “Una poética del arte, los ensayos del Jorge Cuesta”, en *La palabra y el hombre*, 124, 2002, pp. 43-60.
- AZUELA DE LA CUEVA, Alicia. *Arte y poder*, El Colegio de Michoacán/FCE, Zamora/México, 2013.
- BADIOU, Alain. *Manifiesto por la filosofía*, Buenos Aires, Nueva visión, 1990.
- BARRERA, Trinidad. *Las vanguardias hispanoamericanas*, Madrid, Síntesis, 2006.
- BARTRA, Roger. *La jaula de la melancolía*, México, Grijalbo, 1987.
- BEINER, Ronald (ed.). *Theorizing Nationalism*, Nueva York, State University of New York, 1999.

- BENDA, Julien. *La traición de los intelectuales*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2008.
- BENEDETTI, Mario. “El Olimpo de las antologías”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 25, 1987, pp. 133-138.
- BERNAL ALANÍS, Tomás. “Jorge Cuesta: el ensayo como campo de batalla”, en *Tema y variaciones de literatura*, 24, 2005, pp. 39-51.
- BLANCARTE, Roberto (comp.). *Cultura e identidad nacional*, México, FCE/CONACULTA, 2007.
- BLANCO, José Joaquín. *Nostalgia de los Contemporáneos*, México, Ediciones Sin Nombre/CONACULTA, 2002.
- BOBBIO, Norberto. *La duda y la elección. Intelectuales y poder en la sociedad contemporánea*, Barcelona Paidós, 1998.
- BOLÍVAR MEZA, Rosendo. “Los intelectuales y la política”, en *Estudios políticos*, 32, 2003, pp. 93-108.
- BONNANO, Carmelo. *L'Etá medievale nella critica storica*, Padova, Liviana, 1973.
- BORSÒ, Vittoria. “La poética de lo sublime. Reflexiones sobre otra lectura de la revolución”, en *Acta poetica*, 11, 1990, pp. 5-18.
- BOURDIEU, Pierre. “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, en *Criterios*, 25-28, enero 1989-diciembre 1990, pp. 20-42.
- _____. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Buenos Aires, Montessor, 2002.
- BRADING, David. “Patriotismo y nacionalismo en la historia de México”, en DADSON, Trevor J. (coord.). *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Birmingham, University of Birmingham, 1995.
- BRIOSCHI, Franco, DI GIROLAMO, Costanzo y FUSILLO, Massimo. *Introduzione a la letteratura*, Roma, Carocci, 2006.

- BRUCE-NOVOA, Juan. “La novela de la Revolución Mexicana: la topología del final”, en *Hispania*, vol. 74, n° 1, 1991, pp. 36-44.
- BRUNNER, José Joaquín. “Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana”, en *Escritos*, 13-14, 1996, pp. 301-333.
- BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1997.
- CABADA RAMOS, José Luis. *La relación olvidada. Jorge Cuesta (1903-1942) y Octavio Paz (1914-1998)*, Veracruz, Instituto Veracruzano de la Cultura, 2003.
- _____. *Pasiones deliberadamente opuestas*, Xalapa, Gobierno del Estado de Veracruz, 2004.
- CAICEDO, Adolfo L. *Soliloquio de la inteligencia. La poética de Jorge Cuesta*, México, INBA/Leega, 1988.
- CALINESCU, Matei. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch y postmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1991.
- CAMP, Roderic Ai. *Los intelectuales y el Estado en el México del siglo XX*, México, FCE, 1988.
- CAPISTRÁN, Miguel. *Los Contemporáneos por sí mismos*, México, CONACULTA, 1994.
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. *Apolo y Coatlicue*, Guatemala, Universidad de San Carlos de Guatemala, 2002.
- CARRILLO ARCINIEGA, Raúl. *Huellas y oquedades. Teoría de la poesía de Jorge Cuesta y José Gorostiza*, México, Ediciones Eón, 2007.
- CASANOVA, José. “Reconsiderar la Secularización: Una perspectiva comparada mundial”, en *Revista Académica de Relaciones Internacionales*, 7, 2007, pp. 1-20.

- CASANOVA, Pascale. “La literatura como mundo”, en *New Left Review*, 31, 2005, pp. 66-83.
- _____. “Literaturas combativas”, en *New Left Review*, 72, 2012, pp. 113-123.
- CASTILLO, Homero (coord.). *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos, 1974.
- CASULLO, Nicolás (comp.). *El debate modernidad-posmodernidad*, Buenos Aires, Retórica, 2004.
- CERUTTI, Horacio (coord.). *El ensayo en nuestra América*, México, UNAM, 1993.
- CHALMERS, Alan. *¿Qué es esa cosa llamada ciencia?*, Madrid, Siglo XXI, 2000.
- CHIRINOS, Eduardo. “Antología de la poesía mexicana moderna”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 453, 1988, pp. 148-151.
- COLOM GONZÁLEZ, Francisco. “La imaginación nacional en América Latina”, en *Historia Mexicana*, vol. 53, n° 2, 2003, pp. 313-339.
- COMETTI, Jean-Pierre. “Qué significa el ‘fin de las vanguardias’”, en *Boletín de estética*, 13, 2010, pp. 5-31.
- COMPAGNON, Antoine. *Las cinco paradojas de la modernidad*, México, Siglo XXI, 2010.
- CÓRDOVA, Arnaldo. *La formación del poder político en México*, México, Era, 1972.
- _____. *La ideología de la Revolución Mexicana*, México, Era, 1975.
- _____. “La filosofía de la Revolución Mexicana”, en *Cuadernos Políticos*, 5, julio-septiembre 1975, disponible en <http://www.bolivare.unam.mx/cuadernos/cuadernos/contenido/CP.5/CP5.10Cordova.pdf>.
- CUÉLLAR, Donají (coord.). *Jorge Cuesta: crítica y homenaje*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2008.

- CUESTA, Jorge. *Poesía*, con notas introductorias de Elías Nandino y Rubén Salazar Mallén, México, Estaciones, 1958.
- _____. *Poemas y ensayos. I. Poemas*, prólogo de Luis Mario Schneider, recopilación y notas de Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, México, UNAM, 1964.
- _____. *Poemas, ensayos y testimonios. Tomo V*, edición y recopilación de Luis Mario Schneider, México, UNAM, 1981.
- _____. *Ensayos políticos*, con una introducción de Augusto Isla, México, UNAM, 1990.
- _____. *Ensayos críticos*, con una introducción de María Stoopen, México, UNAM, 1991.
- _____. *Poesía y crítica*, selección y presentación de Luis Mario Schneider, México, CONACULTA, 1991.
- _____. *Obras I y II*, edición de Miguel Capistrán, Luis Mario Schneider, Jesús R. Martínez Malo y Víctor Peláez Cuesta, México, Ediciones del Equilibrista, 1994.
- _____. *Sonetos*, con un retrato escrito y un estudio preliminar de Cristina Múgica, México, UNAM, 1997.
- _____. *Obras reunidas I. Poesía y traducciones de Éluard, Mallarmé, Spender y Donne*, edición de Jesús R. Martínez Malo y Víctor Peláez Cuesta, prólogo de Francisco Segovia, México, FCE, 2003.
- _____. *Obras reunidas II. Ensayos y prosas varias*, edición de Jesús R. Martínez Malo y Víctor Peláez Cuesta, prólogo de Christopher Domínguez Michael, México, FCE, 2004.
- _____. *Obras reunidas III. Primeros escritos. Miscelánea. Iconografía. Epistolario*, edición de Jesús R. Martínez Malo y Víctor Peláez Cuesta, epílogo de Adolfo Castañón, México, FCE, 2007.
- _____. *Ensayos escogidos*, México, CONACULTA, 2014.

- CURIEL DEFOSSÉ, Fernando. “El Ateneo Modernista”, en *Literatura Mexicana*, vol. 7, n°1, 1996, pp. 39-59
- _____. “Vasconcelos: forzado relevo ateneísta”, en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, n°18, 1998, pp. 63-86.
- DARÓS, W. R. “La Mente y la Verdad. Mitopoiesis filosófica según R. Rorty”, en *Convivium. Revista de Filosofía*, 15, 2002, pp. 161-190.
- DAUSTER, Frank. *Ensayos sobre poesía mexicana. Asedio a los “Contemporáneos”*, México, Ediciones de Andrea, 1963.
- DAVIES, James C. “Toward a theory of revolution”, en *American Sociological Review*, vol. 27, n° 1, pp. 5-19.
- DESSAU, Adalbert. *La Novela de la Revolución mexicana*, México, FCE, 1986.
- DÍAZ ARCINIEGA, Víctor. *Querrela por la cultura “revolucionaria” (1925)*, México, FCE, 2010.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. “Jorge Cuesta o la crítica del demonio”, en *Vuelta*, 194, enero 1993.
- _____. *Tiros en el Concierto*, México, Era, 1997.
- ELIOT, T.S. “From Poe to Valéry”, en *The Hudson Review*, vol. 2, n° 3, 1949, pp. 327-342.
- _____. “T. S. Eliot: un revolucionario conservador”, selección de textos e introducción de Carlos Iturra, en *Estudios públicos*, 48, 1992, pp. 1-66.
- ELIZONDO, Salvador. “Retórica del diablo”, en *Revista de la Universidad de México*, vol., 25, n° 11, 1971, pp. 5-8.
- ESCALANTE, Evodio. *Metafísica y delirio. El Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta*, México, Ediciones Sin Nombre, 2015.

- FABIO SÁNCHEZ, Fernando. “Contemporáneos y estridentistas ante la identidad y el arte nacionales en el México post-revolucionario de 1924 a 1943”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 66, 2007, pp. 207-223.
- FELIPE MANSILLA, H. C. “Intelectuales y política en América Latina. Aproximación a una ambivalencia fundamental”, en *Anuario del Colegio de Estudios Latinoamericanos*, 1, 2006, pp. 259-267.
- FERIA, M. Fernanda y LINCE CAMPILLO, Rosa. “Arte y grupos de poder: el Muralismo y La Ruptura”, en *Estudios políticos*, 21, 2010, pp. 83-100.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1995.
- FERNÁNDEZ, Sergio (coord.). *Multiplicación de los Contemporáneos*, México, UNAM, 1988.
- FERNÁNDEZ, Silvia. “El muralismo mexicano de vanguardia. Algunas ideas inexactas en su apreciación desde la crítica de arte”, en *Decires*, 7, 2005, pp. 31-44.
- FOLLARI, Roberto A. “Sobre la existencia de paradigmas en las ciencias sociales”, en *Nueva Sociedad*, 187, 2003, pp. 31 – 41
- FORSTER, Merlin H. *Los Contemporáneos. Perfil de un experimento vanguardista mexicano*, México, Ediciones de Andrea, 1964.
- _____. *Las vanguardias literarias en México y la América Central*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2001.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1959.
- FUBINI, Enrico. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Madrid, Alianza, 1994.
- _____. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza, 2001.

- GAMBARTE MATEO, Eduardo. *El concepto de generación literaria*, Madrid, Síntesis, 1996.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. "Las políticas culturales en América Latina", en *Materiales para la comunicación popular*, 1, 1983, pp. 3-17.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa. "Jóvenes y maestros: los Contemporáneos bajo la tutela de José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 27, 1998, p. 275-296.
- _____. *Contemporáneos. La otra novela de la Revolución*, Huelva, Universidad de Huelva, 1999.
- _____. "Acerca del 'archipiélago de soledades' y otros tópicos sobre los Contemporáneos: lo mexicano según Jorge Cuesta", en ALEMANY BAY, Carmen, MATAIX, Remedios, ROVIRA, José Carlos y MENDIOLA OÑATE, Pedro (eds.), *La isla posible. Actas del III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*, Alicante, Universidad de Alicante, 2001, pp. 248-258.
- _____. "El pensamiento de Jorge Cuesta (I): el nacionalismo político-cultural y la 'generación de vanguardia' en México en los años treinta", en NAVARRO DOMÍNGUEZ, Eloy y GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa (eds.). *Nacionalismo y Vanguardias en las Literaturas Hispánicas*, Huelva, Universidad de Huelva, 2002, pp. 205-226.
- _____. "El pensamiento de Jorge Cuesta (II): los ensayos políticos", en ALLAIGRE-DUNY, Annick (ed.) *Jorge Cuesta. Litterature, historie, psychanalyse*, París, L'Harmattan/Recherches Amériques Latines, 2006, pp. 111-140.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa y GARCÍA MORALES, Alfonso. "Una historia de las antologías poéticas mexicanas modernas", en *Los Museos de la Poesía. Antologías Poéticas Modernas en Español, 1892-1941*, Sevilla, Alfar, 2007, pp. 459-594.

- GARCÍA MORALES, Alfonso. *El Ateneo de México (1906 – 1914). Orígenes de la cultura mexicana contemporánea*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1992.
- GARCÍA PONCE, Juan. *Cinco ensayos*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1969.
- GELLNER, Ernest. *Naciones y nacionalismo*, Madrid, Alianza, 2001.
- GOLDAMN, Shifra. “Mexican Muralism: Its Social Educative Roles in Latin America and the United States”, en *Aztlán-International Journal of Chicano Studies Research*, vol. 13, n° 1-2, 1982, pp. 111-33.
- GONZÁLEZ AKTORIES, Susana. “Antologías poéticas en México. Una aproximación hacia el fin de siglo”, en *Anales de la literatura hispanoamericana*, 24, 1995, pp. 239-250.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Enrique. “La poesía de Salvador Díaz Mirón. Fragmentos de unas conferencias”, en *Memoria del El Colegio Nacional*, 1950, pp. 117-137.
- GORDON, Samuel. “Modernidad y vanguardia en la literatura mexicana: Estridentistas y Contemporáneos”, en *Revista Iberoamericana*, 55, 1989, pp. 1083-1098.
- _____. “Notas sobre la vanguardia en México”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 524, febrero 1994, pp. 57 – 69.
- GOROSTIZA, José y PELLICER, Carlos. *Correspondencia 1918-1928*, edición de Guillermo Sheridan, México, Ediciones del Equilibrista, 1993.
- GREENBERG, Clement. *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Siruela, 2006.
- GRIMALDI, Nicolás. “El arte y el mal”, en *Anuario filosófico*, vol. 20, n° 2, 1987, pp. 9-22.
- GUERRA MANZO, Enrique. “Pensar la revolución mexicana: tres horizontes de interpretación”, en *Secuencia*, 64, 2006, pp. 51-78.

- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, México, FCE, 2004.
- HABERMAS, Jürgen. “La esfera de lo público”, en *Dialéctica*, 17, 1985, pp. 123-130.
- HALE, Charles A. “Los mitos políticos de la nación mexicana: el liberalismo y la Revolución”, en *Historia mexicana*, vol. 46, n° 4, abril-junio 1997, pp. 821-837.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *La utopía de América*, prólogo de Rafael Gutiérrez Girardot, compilación y cronología de Ángel Rama y Rafael Gutiérrez Girardot, Caracas, FCE, 1978.
- HERRERA, Willebaldo. *Jorge Cuesta a fragmento abierto*, Puebla, Secretaría de Cultura/Gobierno del Estado de Puebla, 2001.
- HOBBSBAWN, Eric (comp.). *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2002.
- HUERTA-NAVA, Raquel (coord.). *Jorge Cuesta. La exasperada lucidez*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro/ CONACULTA, 2003.
- HUNTINGTON, Samuel P. “El desafío hispano”, en *Letras libres*, abril 2004, pp. 12-20.
- HURTADO, Guillermo. “Dos mitos de la mexicanidad”, en *Diánoia*, vol. 40, n° 40, 1994, pp. 263-293.
- ILLADES AGUILAR, Carlos y LEIDENBERGER, Georg. *Polémicas intelectuales del México moderno*, México, CONACULTA/UAM-Cuajimalpa, 2008.
- JAIMES, Héctor. *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*, México, Plaza y Valdés, 2012.
- JAMESON, Fredric. *Una modernidad singular*, Madrid, Gedisa, 2004.
- _____. “La literatura del tercer mundo en la era del capitalismo multinacional”, en *Revista de humanidades*, 23, 2011, pp. 163-193.
- KATZ, Alejandro. *Jorge Cuesta o la Alegría del Guerrero*, México, FCE, 1989.

- KRAUZE, Enrique. *Caudillos culturales de la Revolución Mexicana*, México, Siglo XXI/SEP, 1985.
- KRENEK, Ernest. “Universalismo y nacionalismo en la música”, en *Pauta*, vol. 23, n° 91, 2004, pp. 58-67.
- LOMNITZ, Claudio. *El antisemitismo y la ideología de la Revolución mexicana*, México, FCE, 2010.
- MAIHOLD, Gunter (comp.). *Las modernidades de México. Espacio, procesos, trayectorias*, México, Asociación Alemana de Investigación sobre América Latina (ADLAF), 2004.
- MAÍZ, Claudio. “La modernización literaria hispanoamericana y las fronteras transnacionales durante el modernismo y el *boom* literario”, en *Anales de literatura hispanoamericana*, 35, 2006, pp. 221-242.
- MANDEL, Claudia. “Muralismo mexicano: arte público, identidad, memoria colectiva”, en *Escena*, 61, 2007, pp. 37-54
- MÁRKUS, György. “La Crítica a la Autonomía Estética de Benjamin”, en *Mundo siglo XXI*, 12, 2008, pp. 5-14
- MARTÍNEZ, José Luis. *Problemas literarios*, México, CONACULTA, 1997.
- MAURO, Evan. “The death and life of the avant-garde: or, modernism and biopolitics”, en *Meditations*, 26, 1-2, otoño 2012–primavera 2013, pp. 119-142.
- me cayó el veinte*. Número monográfico dedicado a Jorge Cuesta, 8, 2003.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Gabriel (ed.). *Humanistas del siglo XVIII*, México, UNAM, 1941.
- _____ (ed.). *Humanistas del siglo XVI*, México, UNAM, 1946.
- MERINO, M. (coord.). *La ciencia política en México*, México, FCE, 1999.
- MEYER, Jean. *La revolución mejicana*, Barcelona, Dopesa, 1973.

- MEYER, Lorenzo. “Continuidades e innovaciones en la vida política mexicana del siglo XX. El antiguo y el nuevo régimen”, en *Foro internacional*, vol. 16, n° 1, 1975, pp. 37-63.
- _____. “La etapa formativa del Estado mexicano contemporáneo (1928-1940)”, en *Foro Internacional*, vol. 17, n°4, 1977, pp. 453-476.
- MEYER, Lorenzo et al. *Lecturas de Política Mexicana*, México, El Colegio de México, 1977.
- MEYER, Lorenzo, SEGOVIA, Rafael y LAJOUS, Alejandra. *Historia de la Revolución Mexicana 1928-1934. Vol. 12. Los inicios de la institucionalización. La política del Maximato*, México, El Colegio de México, 1978.
- MICHAELS, Albert L. “El nacionalismo conservador mexicano desde la Revolución hasta 1940”, en *Historia Mexicana*, vol. 16, n°2, pp. 213-238.
- MILLARES, Selena. “Jorge Cuesta: clasicismo y vanguardia. Aproximaciones a una poética fáustica”, en ALEMANY BAY, Carmen (coord.). *Artes poéticas mexicanas (de los Contemporáneos a la actualidad)*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2015, pp. 77-92.
- MONSIVÁIS, Carlos. “No con un sollozo, sino entre disparos (Notas sobre cultura mexicana 1910-1968)”, en *Revista Iberoamericana*, vol. 55, n°. 148-149, 1989, pp. 715-735.
- _____. *Jorge Cuesta*, México, Terra nova, 1985.
- MONTEMAYOR, Carlos. *Tres contemporáneos*, México, UNAM, 1981.
- MORA RUBIO, Juan. “Proyectos y perspectivas de la filosofía en México”, en *Dialéctica*, 9, 1980, pp. 55-79.
- MORA, Francisco Javier. “El estridentismo mexicano: señales de una revolución estética y política”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 29, 2000, pp. 257-275.

- MORENO RIVAS, Yolanda. *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana*, México, FCE, 1989.
- MORIN, Edgar. *Mis demonios*, Barcelona, Kairós, 1995.
- MOUFFE, Chantal. *El retorno de lo político*, Barcelona, Paidós, 1999.
- _____. “Política agonística en un mundo multipolar”, en *Documentos CIDOB. Dinámicas interculturales*, 15, 2010, pp. 5-35.
- NÚÑEZ, César. “La Antología de la Poesía Mexicana Moderna de Manuel Maples Arce”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 53, n° 1, enero-junio, 2005, pp. 97-127.
- O’FARRILL, Israel. “Nacionalismo a modo de identidades diluidas. La controversia nacionalista de 1932 en México”, en *Encuentros*, 1, 2011, pp. 95-106.
- OLEA FRANCO, Rafael. “La novela de la Revolución Mexicana: una propuesta de relectura”, en *Nueva revista de filología hispánica*, vol. 60, n° 2, pp. 479-514.
- OLEA FRANCO, Rafael y STANTON, Anthony. *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, El Colegio de México, 1999.
- OROPESA, Salvador A. *The Contemporáneos group. Rewriting Mexico in the thirties and forties*, Austin, University of Texas Press, 2003.
- OROZCO, José Clemente. *Autobiografía*, México, Planeta/Joaquín Moritz, 2002.
- ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo. “Una antología nueva”, en *Contemporáneos*, 1, 1928, pp. 76-81.
- OSORIO, Nelson. “Para una caracterización histórica del vanguardismo latinoamericano”, en *Revista iberoamericana*, vol. 47, n° 114-115, 1981, pp. 227-254.
- PACHECO, José Emilio. “Nota sobre la otra vanguardia”, en *Revista iberoamericana*, 106-107, 1979, pp. 327-334.

- _____. “Jorge Cuesta y el clasicismo mexicano”, en CUESTA, Jorge. *Poemas, ensayos y testimonios. Tomo V*, edición y recopilación de Luis Mario Schneider, México, UNAM, 1981.
- PALACIOS, Guillermo. “Calles y la idea oficial de la Revolución Mexicana”, en *Historia Mexicana*, vol. 22, n°3, 1973, pp. 261-278.
- PALOU, Pedro Ángel. *La casa del silencio. Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1997.
- _____. “Un pesimista socrático. Decepción y tradición en Jorge Cuesta”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 65, 2007, pp. 139-60.
- _____. “Intelectuales y poder en México”, en *América Latina Hoy*, 27, 2007, pp. 77-85.
- PANABIÈRE, Louis. *Itinerario de una disidencia*, México, FCE, 1983.
- _____. “Economía y política en los ensayos de Jorge Cuesta”, en *Revista mexicana de sociología*, 51, 1989, pp. 321-331.
- _____. “Saber y poder en Jorge Cuesta”, en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, 388, 2003, pp. 23-25.
- PARODI, Claudia. “Fracturas lingüísticas: Los estridentistas”, en *Estudios mexicanos*, vol. 22, n° 2, 2006, pp. 311-329.
- PATIÑO MANFFER, Ruperto et al. *La Independencia de México a 200 años de su inicio. Pensamiento social y jurídico*, México, UNAM, 2010.
- PAYNE, Stanley G. *El Fascismo*, Madrid, Voz de los sin voz, 2001.
- PAZ, Octavio. “Manierismo, barroquismo, criollismo”, en *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol. 1, n° 1, 1976, pp. 3-15.
- _____. *Las peras del olmo*, México, Seix Barral, 1983.
- _____. “Carlos Chávez (1899–1978)”, en *Pauta*, 16, octubre–diciembre 1985, pp. 35-36.

- _____. *México en la Obra de Octavio Paz. II Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México*, edición a cargo de O. Paz y L. M. Schneider, México, FCE, 1987.
- _____. *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1990.
- _____. “Tránsito y permanencia”, en *Vuelta*, 201, 1993, p. 9.
- _____. “Jorge Cuesta: pensar y hacer pensar. Carta a José Emilio Pacheco”, en *Letras Libres*, octubre 2003, pp, 40-41.
- _____. *Xavier Villaurrutia en persona y obra*, México, FCE, 2003.
- _____. *El arco y la lira*, México, FCE, 2014.
- PECOURT, Juan. “El intelectual y el campo cultural. Una variación sobre Bourdieu”, en *Revista Internacional de Sociología*, 47, 2007, pp. 23-43.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo. “Un nacionalismo sin nación aparente (la fabricación de lo ‘típico’ mexicano 1920-1950)”, en *Política y cultura*, 12, 1999, pp. 177-193.
- PERICLES. *Oración Fúnebre*, disponible en <http://www.historiaclasica.com/2007/03/el-discurso-fnebre-de-pericles-texto.html>.
- PICCATO, Pablo. “La invención del poeta como héroe, genio o criminal: Salvador Díaz Mirón después de *Lascas*”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 33, n° 66, pp. 13-28.
- PICÓ, Josep y PECOURT, Juan. “El estudio de los intelectuales: una reflexión”, en *REIS*, 123, 2008, pp. 35-58.
- PIÑERA, Humberto. *Filosofía y literatura: aproximaciones*, Madrid, Playor, 1975.
- Poesía en movimiento*, selecciones y notas de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis y prólogo de Octavio Paz, México, Siglo XXI, 1995.
- PORTUONDO, José Antonio. “Literatura y sociedad en Hispanoamérica”, en *Cuadernos de cultura latinoamericana*, 67, 1979, pp. 5-23.

- PRADO BIEZMA, Javier del. “Poe, Baudelaire y Mallarmé (en el nacimiento del poema moderno)”, en *Revista de filología de la Universidad de la Laguna*, 28, 2010, pp. 95-121.
- PRATT, Mary Louise. “La modernidad desde las Américas”, en *Revista Iberoamericana*, 193, 2000, pp. 831-840.
- PROCHASSON, Christophe. “Sobre el concepto de intelectual”, en *Historia Contemporánea*, 27, 2003, pp. 799-811.
- QUIRARTE, Vicente. *Perdersse para reencontrarse: Bitácora de Contemporáneos*, México, UAM, 1985.
- RAJCHENBERG S., Enrique y HÉAU LAMBERT, Catherine. “Las fronteras de la patria”, en *Estudios Sociológicos*, vol. 23, n° 1, enero-abril, 2005, pp. 239-252.
- RAMA, Ángel. “La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)”, en *Hispanamérica*, 36, 1983, pp. 3-19.
- _____. “Literatura y cultura en América Latina”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 9, n° 18, 1983, pp. 7-35.
- RAMÍREZ, Israel. “Jorge Cuesta: persona real y persona figurada. Algunas consideraciones biográficas”, en *Literatura mexicana*, vol. 14, n° 2, 2003, p. 115-146.
- RAMOS, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952.
- RANCIÈRE, Jacques. “La revolución estética y sus resultados”, en *New Left Review*, 14, 2002, pp. 118-134.
- REYES PALMA, Francisco. “Entre la acción directa y la vanguardia: el estridentismo”, en *ICAA/MFAH*, 2, mayo 2008, pp. 4-10.
- REYES, Alfonso. *Letras mexicanas*, prólogo y selección de Emmanuel Carballo, México, Fondo Cultural Bancen, 1988.

- _____. *Obras completas, XIV*, México, FCE, 1997.
- _____. *Obras completas, XV*, México, FCE, 1997.
- _____. *Los imprescindibles*. Alfonso Reyes, selección y prólogo de Alberto Enríquez Perea, México, Cal y Arena, 2007.
- RIVAS, Renato. “Estridentistas y Contemporáneos: génesis de la moderna poesía mejicana”, en *Revista Cifra Nueva*, 17, enero-junio 2008, pp. 37-42.
- RIVERA-RODAS, Óscar. “Historicidad y cosmopolitismo en la literatura hispanoamericana”, en *Cuadernos americanos: Nueva época*, vol. 1, n° 131, 2010, pp. 11-46.
- ROJAS GARCIDUEÑAS, José. “El mexicanismo y nuestra literatura”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 5, n° 20, 1952, pp. 69-80.
- ROSS, Stanley R. “La protesta de los intelectuales ante México y su Revolución”, en *Historia mexicana*, vol. 26, n° 3, 1977, pp. 396-437.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco. “Canon y política estética de las antologías”, en *Boletín Hispánico Helvético*, 1, 2003, pp. 21-42.
- SABINE, George. *Historia de la teoría política*, México, FCE, 1990.
- SAID, Edward W. *Representaciones del intelectual*, Barcelona, Paidós, 1996.
- SÁIZ GALDÓS, J., ÁLVARO ESTRAMIANA, J.L. y FERNÁNDEZ RUÍZ, B. “De Moscoviçi a Jung: el arquetipo femenino y su iconografía”, en *Athenea Digital, Revista de Pensamiento e Investigación Social*, 11, primavera 2007, pp. 132-148.
- SALAZAR SOTELO, Francisco. “Nación y Nacionalismo en México”, en *Sociológica*, vol. 8, n° 21, enero – abril 1993, sin ref. de p., disponible en <http://www.revistasociologica.mx/pdf/2104.pdf>
- SALZAR MALLÉN, Rubén. “Los Prosistas Contemporáneos”, en *Casa del tiempo*, vol. 7, n° 80, pp. 69-74.

- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M. *Naciones intelectuales. La fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1959)*, Indiana, Purdue University Press, 2009.
- _____. “Los intelectuales públicos en América Latina”, en *Latin American Research Review*, 2012, vol. 47, n° 3, pp. 218-226.
- _____. “El diablo en el clasicismo. Jorge Cuesta, Alfonso Reyes y Edward Said”, en *Escenarios XXI*, año 1, n° 5-6, 2010, pp. 69-77.
- SAVATER, Fernando. “Perplejidad y responsabilidad del intelectual”, en *Leviatán: revista de hechos e ideas*, 17, 1984, pp 131-136.
- SCHMIDT, Henry C. “Los intelectuales de la Revolución desde otra perspectiva”, en *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 51, n° 2, 1989, pp. 67-86.
- SCHMIDT-WELLE, Friedhelm. “Regionalismo abstracto y representación simbólica de la nación en la literatura latinoamericana de la región”, en *Relaciones*, 130, 2012, pp. 115-127.
- SCHMITT, Carl. *El Concepto de lo político*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- _____. *Teología política*, epílogo de José Luis Villacañas, Madrid, Trotta, 2009.
- SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, FCE, 2002.
- SEGOVIA, Francisco (coord.). *Jorge Cuesta: La cicatriz en el espejo*, México, Ediciones sin nombre/CONACULTA, 2004.
- _____. *Pensar a Cuesta*, México, Fractal/CONACULTA 2005.
- SEGOVIA, Rafael. “El nacionalismo mexicano. Los programas revolucionarios (1929–1964)”, en *Foro Internacional*, vol. 7, n° 4, 1968, pp. 349-359.
- SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos Ayer*, México, FCE, 1985.
- _____. *México en 1932: la polémica nacionalista*, México, FCE, 1999.

- _____. “Los años de examen”, en *Letras libres*, junio 2010, pp. 80-83.
- _____. *Malas palabras. Jorge Cuesta y la revista Examen*, México, Siglo XXI, 2011.
- _____. *Señales debidas*, México, FCE, 2011.
- SHULGOVSKI, Anatol. *México en la encrucijada de su historia*, México, Ediciones de Cultura Popular, 1978.
- SIEBENMANN, Gustav. “Modernismos y vanguardia en el mundo ibérico”, en *Anuario de Letras*, 20, 1982, pp. 251-286.
- SIMMEL, Georg et al. *El extranjero. Sociología del extraño*, Madrid, Sequitur, 2012.
- SKIRIUS, John. “Los intelectuales en México desde la Revolución”, en *Texto crítico*, 9, 1982, pp. 3-37.
- SKOCPOL, Theda. “Social Revolutions and Mass Military Mobilization”, en *World Politics*, vol. 40, n° 2, 1998, pp. 147-168.
- STANTON, Anthony. *Inventores de la tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, México, El Colegio de México/FCE, 1998.
- _____. “Octavio Paz como lector crítico de la poesía mexicana moderna”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 49, n° 1, 2001, pp. 53-79.
- _____. (ed.) *Modernidad, vanguardia y revolución en la poesía mexicana (1919-1930)*, México, El Colegio de México/The University of Chicago, 2014.
- SULLÀ, Enric (comp.). *El canon literario*, Madrid, Arco Libros, 1998.
- SYLVESTER, Nigel G. “Jorge Cuesta: La imposible permanencia”, en *Revista de la Universidad de México*, 11, 1977, pp. centrales.
- _____. *Vida y obra de Jorge Cuesta (1903-1942)*, México, Premiá, 1984.
- TENORIO TRILLO, Mauricio. “Del nacionalismo y México. Un ensayo”, en *Política y Gobierno*, vol. 2, n° 2, 1995, pp. 312-334.

- TODOROV, Tzvetan. *Vivir solos juntos*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2011.
- TORRES DE LA ROSA, Danaé. “Contemporáneos y la canonización de la novela de la Revolución. El prestigio y la educación como ideales de una nación reconstruida”, en *Literatura mexicana*, vol. 21, n° 2, 2010, pp. 171-196.
- TOURINE, Alan, “América en tiempos de Chávez. Debate entre Alain Touraine y Ernesto Laclau”, en *Nueva Sociedad*, 205, septiembre–octubre 2006, disponible en <http://www.revistapueblos.org/old/spip.php?article472>.
- TOVAR DE TERESA, Guillermo. “Hallazgo en torno a los Contemporáneos”, en *Vuelta*, 206, enero 1994, pp. 61-63.
- TRAVERSO, Enzo. “Los intelectuales y el antifascismo. Por una historización crítica”, en *Acta Poetica*, 24-2, 2003, pp. 51-72.
- TURGENIEV, Ivan. *Padres e hijos*, Barcelona, Planeta, 1987 p. XVII.
- UGALDE, Sergio. “De la crítica a la crisis: la poética de Jorge Cuesta”, en *Iberoamericana*, 15, 2004, pp. 43-59.
- URANGA, Emilio. *Análisis del ser mexicano*, selección, prólogo y notas de Guillermo Hurtado, México, Bonilla Artigas, 2013.
- VALÉRY, Paul. *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor, 1990.
- _____. *Variedad I*, Losada, Buenos Aires, 1956.
- VALVERDE, José María. *Breve historia y antología de la estética*, Barcelona, Ariel.
- VARGAS LOZANO, Gabriel. “El Ateneo de la Juventud y la Revolución mexicana”, en *Literatura mexicana*, vol. 21, n° 2, 2010, pp. 27-38.
- VASCONCELOS, José. *José Vasconcelos y la Universidad*, introducción y selección de Álvaro Matute, México UNAM, 1983.

- VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo. “La crisis de las vanguardias artísticas y el debate modernidad-postmodernidad”, en *Arte, Individuo y Sociedad*, 17, 2005, pp.133-154.
- VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad*, Barcelona, Gedisa, 1987.
- VAUGHAN, Mary Kay y LEWIS, Stephen E. (eds.) *The Eagle and the Virgin*, Durham, Duke University Press, 2006.
- VÁZQUEZ DE KNAUTH, Josefina. “La educación socialista de los años treinta”, en *Historia mexicana*, vol. 18, n° 3, 1969, pp. 40-423
- VÁZQUEZ MANTECÓN, Verónica. “La polémica en torno a la democracia durante el cardenismo”, en *Política y Cultura*, 11, 1999, pp. 61-86.
- VELASCO, Juan Carlos. “Patriotismo constitucional y republicanism”, en *Claves de razón práctica*, n° 125, 2002, pp. 33-40.
- VELASCO, Raquel. “Jorge Cuesta: Un rebelde que insisten en llamar loco”, en *La Palabra y el Hombre*, 117, 2001, pp. 159-177.
- VERANI, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos*, México, FCE, 2003.
- VIDELA, Gloria. *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 2011.
- VIEYRA, Jaime. “El problema del ser mexicano”, en *Devenires*, 14, 2006, pp. 51-100.
- _____. “Emilio Uranga: la existencia como accidente”, en *Devenires*, 16, 2007, pp. 75-116.
- VILLANUEVA, Darío (comp.). *Avances en Teoría de la literatura: Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1994.

VILLORO, Luis. “La cultura mexicana de 1910 a 1960”, en *Historia Mexicana*, 38,1960, pp. 196-219.

VOLKOW, Verónica. *El retrato de Jorge Cuesta*, México, Siglo XXI, 2012.

VOLPI, Jorge. “El magisterio de Jorge Cuesta”, en *Plural*, marzo de 1991, pp. 26-40.

_____. *Días de ira. Tres narraciones en tierra de nadie*, Madrid, Páginas de espuma, 2011.

VON WOBESER, Gisela (coord.). *Historia de México*, México, FCE, 2010.

WELLEK, René. *Conceptos de crítica literaria*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1968.

WILLIAMS, Raymond. *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial, 1997.

ZAID, Gabriel. *Leer poesía*, México, Random House Mondadori, 2009.

