

La generación del medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana

ARMANDO PEREIRA

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

RESUMEN. Se trata de hacer una revisión de la cultura mexicana en el periodo de transición de medio siglo; es decir, el paso de una problemática esencialmente rural y de tonos nacionalistas a otra predominantemente urbana y cosmopolita. El lapso histórico que abarca la investigación va de 1940 a 1968 y en ella se intenta valorar el papel que jugó la así llamada Generación de Medio Siglo en esa difícil transición, a través de las principales instituciones, revistas y suplementos culturales en los que participó activamente hasta el momento (1968) de su disolución como grupo.

A principios de los años cincuenta la Ciudad de México estrenaba su radiante modernidad: cafés, teatros, cines, librerías, restaurantes, eran punto de encuentro obligado para todo aquel que demoraba sus ocios nocturnos por las calles iluminadas y bulliciosas del Centro Histórico. Allí se desplegaba lo que Carlos Monsiváis ha llamado la “geografía del intelecto” (Monsiváis 1992 13), esas regiones por las que circulan y se intercambian los saberes: la Universidad, la Escuela Nacional Preparatoria, El Colegio Nacional, la Academia de la Lengua, el Palacio de Bellas Artes y las grandes librerías de la época (Porrua y Robredo Hermanos), el Café París, un poco más retirado, y el Club Leda, entre tantos otros puntos de confluencia que abrían espacios plurales a la conversación, a las tertulias o a esa amplia red de conferencias, exposiciones, mesas redondas y puestas en escena que llenaban la vida cultural de la ciudad.

Durante la década anterior, se habían sentado las bases para

la consolidación del México moderno. No sólo habían desaparecido casi por completo las luchas entre las distintas facciones armadas que culminaron en la Guerra Cristera y se prolongaron aún después con conatos de rebelión o levantamientos efímeros durante el gobierno de Lázaro Cárdenas (Calles, Cedillo, Almazán), sino que la crisis económica desencadenada por la política de nacionalización y reparto de tierras de Cárdenas (pérdida de los mercados tradicionales del petróleo, fuga de capitales, caída sensible en las exportaciones mineras, en particular de la plata, etcétera) terminó por exorcizarse. Los gobiernos de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y Miguel Alemán (1946-1952), a diferencia de los que los precedieron desde el conflicto revolucionario, se caracterizaron por una relativa estabilidad política y por un rápido crecimiento y diversificación de la economía. Podría decirse que, con ellos, el país sufrió un consistente proceso de transformación de una economía esencialmente agrícola a otra predominantemente industrial. “La historia de los cambios ocurridos en México a partir de 1940 —señala Lorenzo Meyer— es básicamente la historia del desarrollo de una base industrial moderna con todas las consecuencias características de este tipo de procesos: supeditación de la agricultura a la industria, incremento en la urbanización, aumento del sector terciario, etcétera” (Meyer 1276).

A ello coadyuvó, sin duda, durante los primeros años de la década, el estallido de la Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias en los mercados internacionales. Concretamente, por lo que se refiere a México, hubo un notable aumento en la demanda externa de productos mexicanos y una consecuente disminución de la competencia del exterior en el mercado interno. El incremento en las exportaciones y la consiguiente reducción de las importaciones creó una balanza comercial favorable a la economía mexicana, que constituyó el factor determinante de su definitiva consolidación y su dinamismo posterior. Baste decir que, como consecuencia del conflicto mundial, las exportaciones del país crecieron un 100% entre 1939 y 1945 y las reservas de divisas del Banco de México alcanzaron un monto sin precedentes en los gobiernos posrevolucionarios.

La administración de Miguel Alemán, durante la segunda mitad de la década, viviría ciertos altibajos en el proceso económico, como consecuencia también de la recuperación de los mercados internacionales a partir de 1945 y de la relativa disminución de las exportaciones mexicanas. Uno de los efectos más sensibles de la crisis fue la devaluación de la moneda en 1949. Sin embargo, una vez más, un acontecimiento internacional vendría a rescatar a la relativamente maltrecha economía mexicana. Fue la guerra de Corea el factor decisivo que permitió superar la crisis. En 1950 las exportaciones mexicanas se incrementarían en un 28% con respecto al año anterior y las de 1951 aún en un 20%. Si con Ávila Camacho el presupuesto federal destinado a estimular el crecimiento económico había alcanzado la cifra del 39%, con Miguel Alemán rebasaría incluso el 50%. En definitiva, su administración se caracterizaría por una fuerte aceleración del proceso de industrialización y modernización del país, apoyándose para ello fundamentalmente en la empresa privada y en el capital extranjero. Desde entonces hasta 1970, el ritmo de crecimiento de la economía mexicana, aunque no llegaría a ser tan intenso como en la década de los cuarenta, continuaría en términos generales su movimiento ascendente (Meyer 1286-1287).

En el ámbito político, como ya señalamos antes, el país había alcanzado una estabilidad sin precedentes desde la caída del porfiriato. En repetidas ocasiones, se ha calificado al gobierno de Ávila Camacho como una etapa de transición de los gobiernos militares que seguirían a la Revolución a gobiernos civiles. De hecho, él sería el último general revolucionario que ocuparía la presidencia. Pero habría que recordar también que fue él el que creó las condiciones para separar al ejército de la vida política nacional, al disolver al sector militar que junto con el campesino, el obrero y el popular formaban el Partido de la Revolución Mexicana (PRM). Desde entonces, los militares podrían seguir participando en la política del país, aunque ya no como bloque, como corporación, sino, a lo sumo, como ciudadanos particulares, como parte de ese amplio sector popular que integraba también a PRM.

Miguel Alemán acentuaría aún más esta política de integración nacional al abandonar definitivamente los presupuestos ideológicos que habían guiado a Lázaro Cárdenas: el fortalecimiento del nacionalismo y la creación de una democracia de los trabajadores. Y sustituiría además la consigna de la lucha de clases, cuya vigencia hasta entonces era indiscutible en todo el ámbito político nacional, por una retórica de nuevo cuño que se avenía mucho mejor a sus propósitos económicos: la de la "colaboración entre las clases". En este periodo, concretamente, la Confederación de Trabajadores Mexicanos (CTM), no sólo expulsó a Lombardo Toledano, uno de sus fundadores y principales líderes de ideas socialistas, sino que terminó por abandonar el que había sido su lema desde la época del cardenismo: "por una sociedad sin clases", y lo sustituyó por otro, que en cierta forma configuraba la idea de una plena integración y colaboración entre el trabajo y el capital: "por la emancipación de México".

Cuando acentuamos el carácter estable de la vida política nacional durante esta década, no queremos decir que no haya habido conflictos obreros y campesinos, manifestaciones de descontento popular, etcétera, hablamos de "estabilidad" sólo en un sentido comparativo con décadas anteriores. Habría que tener presente, entre otras cosas, que fue precisamente en esta década cuando surgieron, se consolidaron o periclitaron la mayor cantidad de organizaciones obreras y campesinas en toda la historia de México hasta entonces, aunque es cierto también que, a pesar de ello, la mayor parte de la clase trabajadora siguió permaneciendo fuera de organismos sindicales o agrupaciones políticas, atomizada y con muy pocas posibilidades de hacer valer sus derechos.

Por otra parte, no habría que olvidar tampoco los movimientos de descontento e insatisfacción dentro de la propia "familia revolucionaria", que se dejaron sentir sensiblemente en la vida política del país con ocasión de la sucesión presidencial tanto en 1946 con el levantamiento de Ezequiel Padilla, como seis años más tarde, en 1952, con el movimiento henriquista. Sin embargo, en ninguno de los dos casos se puso en crisis al sis-

tema político mexicano, ni fueron movimientos que tuvieran mayores consecuencias a largo plazo al no dejar una oposición estructurada. “Al cabo del tiempo —señala Lorenzo Meyer— la mayoría de los disidentes volvieron a las filas del partido dominante de donde habían salido y los recalcitrantes fueron reprimidos” (Meyer 1299).

En cuanto a los tradicionales partidos de oposición, en particular el Partido Comunista Mexicano (PCM), el Partido Acción Nacional (PAN), el Partido Popular Socialista (PPS) y el Partido Auténtico de la Revolución Mexicana (PARM), por su debilidad interna y su casi nula influencia entre las masas, no llegaban a constituir, por esa época, una alternativa real y viable en el interior del sistema político mexicano.

esencialmente marginal, en ningún momento puso en peligro el monopolio de poder ejercido por el partido dominante, el ya entonces Partido Revolucionario Institucional (PRI),¹ y su presencia significó tan sólo la posibilidad de conservar la imagen de un juego político en el interior de cauces democráticos y liberales.

El ejercicio del poder, más que emanar de una sociedad civil participativa y crítica, se centraba entonces en un solo partido y, dentro de él, en una sola figura: el Jefe del Poder Ejecutivo. Si ya la Constitución de 1917 otorgaba amplios poderes al presidente, en la práctica esos poderes rebasaron incluso los propios marcos legales. “Quienes han examinado el funcionamiento del sistema político mexicano a partir de 1940 —escribe Lorenzo Meyer— están de acuerdo en que es en el jefe del poder Ejecutivo donde convergen todos los canales de información y de donde parten las decisiones importantes; o sea el centro nervioso indiscutible de la estructura política mexicana. La forma que tomó la interacción entre el presidente, sus colaboradores y el resto de los actores políticos, tuvo un carácter de relación casi patrimonial” (Meyer 1315). Podría decirse enton-

¹ En 1946, el Partido de la Revolución Mexicana (PRM), tras algunas reformas internas, cambiaría de nombre a Partido Revolucionario Institucional (PRI).

ces que, en el ámbito del quehacer político nacional, la década de los cuarentas constituyó un momento crucial en cuanto a la centralización y consolidación del poder en un solo partido y en una sola figura dentro de él. El régimen presidencialista mexicano tendría, desde entonces, un largo camino por recorrer.

Por lo que se refiere a la vida cultural durante este periodo, el país atravesó por una serie de cambios y transformaciones no menos significativos que los ocurridos en los ámbitos económico y político. Ante todo, la década de los cuarenta constituyó el paso de una cultura eminentemente rural a otra en la que predominaba su carácter urbano y cosmopolita. El interés que había despertado la gesta revolucionaria y los temas de índole social en las distintas esferas artísticas —pintura, música, literatura— comenzaba ya un declive que resultaría definitivo.

En 1940, el muralismo mexicano —Siqueiros, Rivera y Orozco— había producido ya la parte medular de su obra y empezaba a perder terreno frente a otras manifestaciones pictóricas de carácter marcadamente vanguardista. Ya para entonces, pero sobre todo durante el sexenio de Miguel Alemán, el muralismo había devenido un arte puramente decorativo y retórico: ornamento insulso en los muros de edificios públicos u hoteles de lujo, su mensaje revolucionario había quedado reducido a una pura fraseología hueca y sin sentido. Recuérdesse tan sólo la frase con la que Rufino Tamayo termina ridiculizando al movimiento: “Los campesinos han triunfado en México solamente en los murales” (Monsiváis 1981 1487).

Algo similar ocurriría también, a finales de la década, con la Escuela Mexicana de Pintura, que trataría de prolongar inútilmente la vida del muralismo y sus principales postulados ideológicos y artísticos. Sus esfuerzos no pasaron de ser un vano intento de darle respiración artificial a un moribundo. “Los que se metieron en la llamada Escuela Mexicana de Pintura —señala José Agustín— ignoraban que se habían trepado en el peor de los carros posibles y que su destino se limitaría a pintar murales en presidencias municipales” (Agustín 20).

Una nueva corriente pictórica venía gestándose con fuerza y sería la que, negándolo, sucedería al muralismo mexicano. Su

mentor fue esencialmente Rufino Tamayo que, en su sonada polémica contra el muralismo, se apoyaría en la tesis de que en arte lo revolucionario no radica en los contenidos, sino en las formas de expresión: “El pintor revolucionario —señala Tamayo— es el que en lo pictórico trata de encontrar nuevas formas de expresión y se da el caso en México, de que los pintores, como hombres, pueden ser de vanguardia; en lo pictórico, son simples conformistas académicos, porque encontraron una receta que les pareció eficaz y la usan hasta el infinito” (Monsiváis 1981 1490). En torno a las tesis de Tamayo, cerrarían filas un nutrido grupo de pintores: primero, Carlos Mérida, Juan Soriano, Pedro Coronel, Corzas y Alfonso Michel y, más tarde, los más jóvenes como Cuevas, Vicente Rojo, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Alberto Gironella, Fernando García Ponce y Arnaldo Coen. Fue gracias a ellos que se revaloró la obra de artistas como Gunther Gerszo y Leonora Carrington, entre otros, que de haber seguido bajo el predominio tiránico del muralismo, habrían permanecido en el olvido.

Por lo que se refiere a la música ocurriría algo similar a lo acontecido en la pintura. La gran corriente nacionalista, cuyos principales exponentes fueron Silvestre Revueltas (que moriría en 1940), Carlos Chávez y Pablo Moncayo (cuyo *Huapango* se estrenó con gran éxito en 1941), comenzaría a ceder terreno en favor de patrones de composición plenamente acordes a los lineamientos que ya, desde hacía tiempo, regían a la vanguardia musical en otras latitudes. Entre los nuevos compositores, cuyas obras marcarían las décadas de los cincuenta y sesenta, destacan: Joaquín Gutiérrez Heras, Armando Lavalle, Raúl Cosío, Manuel Henríquez, Héctor Quintanar y Julio Estrada.

La industria cinematográfica mexicana, por su parte, conoció durante esta década su indiscutible “Época de Oro”. No sólo había conquistado plenamente el mercado nacional, sino que sus productos ganaban creciente presencia en Centro y Sudamérica. A diferencia de las nuevas tendencias observadas en la pintura y en la música, el cine acentuó, sobre todo, la visión de un México rural y popular. Fue la época de actores

como María Félix y Jorge Negrete, Arturo de Córdova y Dolores del Río, Andrea Palma, Pedro Armendáriz y Cantinflas, Joaquín Pardavé y los hermanos Soler, el Indio Fernández y Pedro Infante, que estelarizaron películas en las que una cierta imagen (estereotipada y mistificada) de México y el mexicano se proyectaría con fuerza hacia el exterior: la de un México rural, heredero de la Revolución, en la que destacarían algunas figuras predominantes: la del revolucionario con sus cananas y su Adelita, la del indio bueno y explotado por la maldad del terrateniente y la del ranchero macho y bragado conquistador de las mejores hembras de la región; o bien, la de un México urbano y popular que encarnaría, a través de la comedia, en la figura del “peladito”, caracterizada por dos de los actores más prestigiosos de la época: Cantinflas y Pedro Infante. Aunque se trataba de un cine fácil, convencional y sin búsquedas significativas (ellas comenzarían con *Los olvidados* de Luis Buñuel en la década siguiente), tuvo un fuerte arraigo popular y una amplia aceptación por parte del público y de la crítica. No habría que olvidar la participación, como libretistas, de algunos destacados escritores de la época: Juan de la Cabada, Mauricio Magdaleno y José Revueltas.

El ámbito literario fue tal vez, junto con el cine, el más reticente en asumir los cambios que ya venían produciéndose en otras esferas, especialmente en las artes plásticas y en la música. Durante los cuarenta, siguió todavía la controversia entre la literatura de contenido social, heredera en buena medida de la novela de la Revolución Mexicana, y las corrientes de vanguardia, inauguradas por el Estridentismo y el grupo de Contemporáneos, que ya habían producido lo mejor de su obra durante las décadas anteriores.

Dentro de la primera corriente, destacan escritores como José Rubén Romero, Gregorio López y Fuentes, Mauricio Magdaleno, Francisco Rojas González, José Mancisidor, Ermilo Abreu Gómez, Juan de la Cabada y Rubén Salazar Mallén, en cuya obra conviven preocupaciones revolucionarias con intenciones de denuncia social, en particular por lo que se refiere a la situación del campesino mexicano y de las comunidades in-

dígenas después de la Revolución y la descripción de los bajos fondos en la Ciudad de México. Es la década en que aparecerá un nuevo novelista, José Revueltas, cuyas novelas y cuentos —*Los muros de agua* (1941), *El luto humano* (1943), *Dios en la tierra* (1944) y *Los días terrenales* (1949)— lo colocarían como la figura señera de este grupo.

En cuanto a las corrientes de vanguardia, habría que señalar ante todo que grupos como el Estridentismo o los Contemporáneos, que habían marcado las dos décadas anteriores, a partir de 1940, aunque sus integrantes seguirían publicando individualmente, como grupo perderían la fuerza que los había caracterizado hasta entonces. El relevo lo asumirían sobre todo los poetas y narradores que se agruparon en torno a las revistas *Taller* (1938-1941) y *Tierra Nueva* (1940-1942): Octavio Paz, Efraín Huerta, Neftalí Beltrán, Rafael Solana y Alí Chumacero, entre otros.

Habría que señalar también que la cultura mexicana de estos años se vio enriquecida por un fenómeno de carácter político que tendría significativas derivaciones en el plano cultural. En 1939, con la caída de la República Española, llegaría a México un nutrido grupo de intelectuales españoles que desde un principio se integraría activamente a la vida académica y artística del país. A su llegada a México, fundarían La Casa de España, dirigida por Alfonso Reyes y Daniel Cosío Villegas, que en 1940 se convertiría en El Colegio de México. Colaboraron con decidido entusiasmo y dieron nuevo impulso a la que por entonces era una de las casas editoras más importantes del continente: Fondo de Cultura Económica, fundada en 1934 por Daniel Cosío Villegas. Publicaron, además, una serie de revistas que no sólo marcarían el pulso de la literatura del exilio, sino que a su vez constituirían un punto de encuentro con la literatura mexicana: *España peregrina* (1940), *Romance* (1940-1941), *Ruedo ibérico* (1942), *Las Españas* (1946-1963), *Ultramar* (1948) y *Clavileño* (1948). Y colaboraron asiduamente en las principales revistas mexicanas de la época: *Letras de México* (1937-1947), *Taller* (1938-1941), *Tierra Nueva* (1940-1942), *Cuadernos Americanos* (1942-) y *El Hijo Pródigo* (1943-1946).

La década de los cuarentas cerraría con la publicación de un libro clave en varios sentidos: *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez. Clave no sólo por el hecho de haber sido considerado por la crítica como el acontecimiento literario más importante del país desde la narrativa de la Revolución Mexicana, sino sobre todo porque en él confluyen y se resuelven las dos tendencias literarias básicas que habían marcado la década. Si en el plano del contenido la novela de Yáñez podría ubicarse dentro de la corriente de tendencia social, formalmente incorpora las técnicas narrativas puestas al día por la vanguardia, especialmente los recursos usados por Dos Passos en *Manhattan Transfer*.

Otro acontecimiento editorial de señalada importancia que cerraría la década es la publicación de *Libertad bajo palabra* de Octavio Paz, en el que se transporta la palabra poética a dimensiones universales, a esa región sin fronteras en la que todo hombre, sin importar las latitudes sociales o culturales que lo conforman, puede reconocerse plenamente.

Refiriéndose a la literatura con la que culminan los años cuarentas, José Luis Martínez ha señalado:

Si una nota sobresale en la actividad literaria de las diferentes promociones existentes en los días en que se formula este panorama (junio-julio de 1949) es, sin duda, el afán de recapitulaciones que se advierte en todos los géneros. Escasas las personalidades relevantes entre los escritores jóvenes, y sin que haya surgido ninguna tendencia sugestiva que impulse la creación literaria, todos parecen preferir un reposo crítico, una revisión de un pasado que arrastramos aún como masa informe (Martínez 100).

Esas “tendencias sugestivas”, esas “personalidades relevantes”, que José Luis Martínez extraña a fines de los cuarenta, pero sobre todo el salto de un estado de “reposo” a una actividad más bien febril en el ámbito literario, y en la que se acen-tuaría la tendencia urbana y cosmopolita con el relevo de la así llamada Generación de Medio Siglo, serían la tónica decisiva de la década siguiente.

1950 —año de la muerte de Xavier Villaurrutia— fue un año crucial, podríamos decir un parteaguas en la cultura mexi-

cana. Es el momento en el que ciertas líneas, de franca derivación vanguardista, comienzan a definirse con fuerza en detrimento del discurso nacionalista que había marcado las décadas anteriores. Es el año en el que se publica *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, que, junto a los planteamientos del grupo Hiperión, vendría a culminar con una serie de reflexiones sobre el ser del mexicano iniciadas por Samuel Ramos en los años treinta. La imagen del mexicano que Octavio Paz prefigura en este libro no es una imagen esencialista, como ha querido verse, sino histórica. Se trata de la tipificación de un mexicano que termina, que concluye su ciclo vital, para dar lugar a un tipo destinto: el mexicano de las áreas rurales o bien de las zonas marginales de la capital, que conserva aún valores, hábitos y formas de vida tradicionales que pronto se verán suplantados por patrones nuevos esencialmente urbanos y cosmopolitas, más acordes con esa hasta entonces incipiente clase media, cuyos anhelos e intereses, sin embargo, cobran cada vez más fuerza en la escena nacional. De alguna manera, el ensayo de Paz representa la totalización de una imagen de la mexicanidad que nos había constituido hasta entonces y que, desde ese momento, comienza también a abandonarnos, por lo menos en los ámbitos urbanos, cuyo peso específico es cada vez mayor en la vida global del país.

Es también el año en el que aparecen los *Sonetos* de Carlos Pellicer y se estrena *El cuadrante de la soledad* de José Revueltas, que en unos meses alcanzaría las cien representaciones y el escándalo por parte de la crítica de izquierda, que no supo ver en la obra sus alcances sociales, éticos y existenciales y la redujo a su mínima expresión ideológica: ser portavoz de la “decadente” filosofía existencialista y, su autor, un intelectual encerrado en su “torre de petate” y traidor de los altos valores del pueblo mexicano (Solana). Es además el año en el que se exhibe *Los olvidados* de Buñuel que, aunque en México despertó el malestar de un público acostumbrado a una imagen edulcorada y convencional de nuestra realidad social y las suspicacias por parte de la crítica, y tendría que esperar al reconocimiento internacional (en particular, el impacto logrado en el festival de Cannes) para ser aceptada, fue sin duda la película

que comenzaría a romper estereotipos, a plantear una visión más profunda y compleja del mexicano y su entorno social y, sobre todo, a abrir nuevos cauces estéticos al cine mexicano.

En fin, entre 1950 y 1955 el ámbito cultural del país se vería enriquecido por una serie de libros que, por una parte, clausuraban una gama de preocupaciones que desde la novela de la Revolución habían marcado a la literatura mexicana y, por otra, abrían el abanico de intereses hacia preocupaciones distintas, esencialmente urbanas y cosmopolitas. Si *El llano en llamas* o *Pedro Páramo* de Juan Rulfo dan plena cuenta del primer aspecto, *¿Águila o sol?* de Octavio Paz, *La X en la frente* de Alfonso Reyes y *Confabulario* de Juan José Arreola, para sólo citar tres casos entre muchos otros, sitúan ya a nuestra literatura en parámetros muy distintos.

El punto culminante de este proceso lo constituiría, sin duda, la publicación, en 1958, de *La región más transparente* de Carlos Fuentes, que sería vista por la crítica especializada como la gran novela de la Ciudad de México, como el punto de partida indiscutible de nuestra novela urbana, y que, a través del mosaico de voces, clases sociales y escenarios ciudadanos que la obra configura, constituiría una especie de síntesis narrativa de muchos de los puntos de vista de Jesús Silva Herzog y Daniel Cosío Villegas sobre la Revolución Mexicana, como una revolución traicionada o institucionalizada, como una revolución esencialmente usurpada por un pequeño grupo contra la gran mayoría, y por supuesto de los propios planteamientos de Paz, en *El laberinto de la soledad*, sobre el ser del mexicano.

Por ese entonces (1956), y dentro del afán renovador que recorría como un fantasma travieso a toda las esferas del quehacer artístico, aparece un nuevo movimiento escénico que en poco tiempo cobraría una relevancia significativa. Me refiero a Poesía en Voz Alta que, en ese año, vino a trastornar las tradicionales representaciones teatrales, ancladas en el bucólico ambiente costumbrista de décadas anteriores o, en el mejor de los casos, inspiradas en el realismo social de Ibsen o en el realismo psicológico de la dramaturgia norteamericana.

El movimiento nació auspiciado por la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM, que en ese entonces estaba a cargo de Jaime García Terrés. Y el grupo estuvo integrado, más que por profesionales del teatro, por una heterodoxa amalgama de escritores, músicos, pintores, dramaturgos y actores que supieron reunir voluntades e intereses diversos para culminar en una experiencia escénica hasta entonces inédita en México. Octavio Paz y Juan José Arreola fungieron como los primeros directores literarios del grupo. Antonio Alatorre y Margit Frenk fueron los consejeros literarios sobre el Siglo de Oro español y participaron también como actores y cantantes en algunos montajes. A ellos se integrarían más tarde: Elena Garro, León Felipe, Diego de Meza, Sergio Fernández, Juan García Ponce y María Luisa Mendoza, entre otros escritores. En cuanto a los músicos, destacaron Joaquín Gutiérrez Heras, Leonardo Velázquez y Raúl Cosío. Y la escenografía y el vestuario los diseñaron artistas plásticos como Leonora Carrington, Juan Soriano y Héctor Xavier, entre otros.

Los montajes se llevaron a cabo en distintos escenarios: el teatro El Caballito, el Teatro Moderno y la Casa del Lago, principalmente; a cargo de dramaturgos como Héctor Mendoza, José Luis Ibáñez y Diego de Meza. Entre los actores destacan: Carlos Fernández, Tara Parra, Nancy Cárdenas, Ana Ofelia Murguía, Juan Ibáñez y Juan José Gurrola, quien más tarde se convertiría en un destacado director de escena.

La intención del grupo era volver a los orígenes del teatro, despojándolo de artificios innecesarios, y al mismo tiempo hacer de la palabra hablada su esencia, su centro motor. Buscaban reunir los presupuestos del teatro español del Siglo de Oro con los de las vanguardias europeas, en particular el teatro breve de Lorca, e incorporar elementos de carácter popular, como la carpa, el circo, la pantomima, el *music hall* que enfatizaran el carácter de espectáculo, de juego escénico, de divertimento que todo teatro conlleva como consustancial a sí mismo.

Aunque Poesía en Voz Alta alcanzó sólo ocho programas (entre los que destaca la puesta en escena de "La hija de Rappaccini" de Octavio Paz), la crítica coincidiría en señalar el

carácter innovador, refrescante y despreocupado del movimiento, que daría al traste con la solemnidad y la rigidez que habían caracterizado a la dramaturgia mexicana hasta entonces. Es necesario señalar que Poesía en Voz Alta constituyó el punto de partida de nuestro teatro experimental, cuyo único antecedente importante fue el Teatro Ulises, animado por Antonieta Rivas Mercado y el grupo de Contemporáneos (Cruz 11-15).

Ese era, a grandes rasgos, el panorama cultural de mediados de los años cincuenta al que habrían de incorporarse los jóvenes escritores más tarde conocidos como integrantes de la Generación de Medio Siglo (llamada así en homenaje a la revista del mismo nombre que en sus inicios contribuyó a agruparlos). Muchos de ellos venían de provincia —Huberto Batis y Carlos Valdés de Guadalajara, Inés Arredondo de Sinaloa, Juan Vicente Melo y Sergio Pitol de Veracruz, Jorge Ibargüengoitia de Guanajuato, Juan García Ponce de Yucatán—, buscando tal vez, en la Ciudad de México, un horizonte más amplio para desplegar sus inquietudes literarias.

No hay datos precisos del impacto que la Capital pudo producir en ellos, pero no es difícil imaginar el deslumbramiento inicial que una ciudad como México (sobre todo si se la compara con las ciudades de provincia de entonces) seguramente provocó en esos jóvenes ávidos de experiencias artísticas y literarias que sus ciudades natales no habían podido colmar. Aunque, como dije antes, no abundan los testimonios sobre ese hecho, Huberto Batis y Juan Vicente Melo nos han dejado una breve semblanza de su llegada a la Capital y de su inserción en los ambientes literarios, siempre guiados de la mano de un Cicerone que les abriría las puertas de revistas y suplementos culturales y los pondría en contacto con otros escritores de su generación (Melo 42-43).

Aunque aparentemente azaroso, me parece que el encuentro entre ellos estuvo dictado más bien por la necesidad. Compartían demasiadas cosas para mantenerse ajenos entre sí: no sólo una misma voluntad de escribir, sino también una concepción semejante de la literatura. En 1956 se había publicado un libro

de ensayos de Octavio Paz que fue esencial para todos ellos: *El arco y la lira*. En ese libro hay un capítulo en particular —“La revelación poética”— en el que Paz analiza una serie de conceptos ligados a la poesía —lo sagrado, la otra orilla, la parte nocturna del ser, la noción de cambio o metamorfosis, la otredad, la extrañeza, el vértigo, la revelación, el rito, la reconciliación— que ellos inmediatamente hicieron suyos extendiéndolos al cuento y a la novela, al grado de convertirlos en una especie de poética inicial del grupo. De ahí que podría decirse que una amplia red de túneles y pasadizos secretos comunica la obra de Juan Vicente Melo e Inés Arredondo con la de García Ponce, Pitol, José de la Colina, Elizondo o Sergio Fernández, para citar sólo algunos casos.

Compartían, además, una decidida vocación crítica, que ya Paz había señalado también como una de las características esenciales de la literatura moderna, que los llevaría a cuestionar no sólo zonas específicas de la cultura nacional, sino a esa cultura en su conjunto, como una totalidad. La crítica que todos ellos desarrollaron durante varios años en revistas y suplementos literarios abarcaba por igual la música, la pintura, el teatro, el cine, la poesía, el cuento, la novela y el ensayo. Podríamos afirmar que no hubo un solo territorio del quehacer intelectual que no hubiera sido tocado por la incisiva actividad crítica del grupo. En este sentido, Juan Vicente Melo señala:

Esta generación ha alcanzado una visión crítica, un deseo de rigor, una voluntad de claridad, una necesaria revisión de valores que nos han permitido una firme actitud ante la literatura, las otras artes y los demás autores. Cada uno de los miembros de esa supuesta generación... ha alcanzado... responsabilidad y compromiso con el arte. No es raro que todos nosotros, poetas, novelistas, ensayistas, campistas, nos preocupemos por la crítica de una manera que, desde hace algunos años, no existía en México (Melo 42-43).

Compartían, en fin, lecturas, intereses, anhelos y una misma voluntad de decir y decir libremente, fuera de los cauces con-

vencionales y ajenos a las normas de la cultura establecida. Fue todo ello lo que les permitió establecer los canales de una comunicación y los fundamentos de una amistad que los integraría como grupo.

De ahí que el concepto de “generación” al que aquí aludimos concuerde plenamente con el de Ortega y Gasset, pues no hablamos de “generación” en un sentido exclusivamente biológico o genealógico —la estricta sucesión de hijos, padres y abuelos—, sino, como quería Ortega, atendiendo ante todo al elemento histórico y cultural que esencialmente la define: participar de una cierta sensibilidad colectiva, de una manera semejante de percibir y reproducir el mundo, de ideas y actitudes comunes, de anhelos e intereses compartidos. Si a ello agregamos la fecha de nacimiento de todos ellos, ese ritmo de sucesión generacional de 15 años que marcaba Ortega, nos damos cuenta que no es gratuito hablar de ellos como una generación.

Habría que agregar también un aspecto sociológico e institucional que contribuyó sensiblemente a conformar ese imaginario generacional al que nos referimos, pues, junto a voluntades e intereses afines, hubo también una serie de instituciones y publicaciones literarias que, en gran medida, promoverían y facilitarían su integración.

Entre las instituciones más destacadas en este sentido, figura el Centro Mexicano de Escritores. Fundado en 1951, por iniciativa de la escritora norteamericana Margaret Shedd, tendría como objetivo fundamental estimular la creación literaria de los escritores jóvenes a través de incentivos económicos y su *modus operandi* consistiría en reuniones semanales en las que los becarios leerían y discutirían colectivamente sus trabajos. Shedd le propuso la idea y un programa inicial de actividades a Charles Fahrs, entonces Director de Humanidades de la Fundación Rockefeller, quien accedió a establecer una serie de becas a jóvenes escritores, que constituirían el principal soporte económico del Centro y permitirían echar a andar el proyecto. Junto a la figura de Margaret Shedd, habría que destacar también la entusiasta participación de Felipe García Beraza, quien se encargaría de promover el proyecto y constituir el primer

Consejo Literario del Centro, que estaría integrado por Alfonso Reyes, Julio Torri, Agustín Yáñez y el crítico norteamericano Hershel Brickell. Ese mismo año, se establecieron las bases del concurso y se convocó a una reunión de prensa en la que Alfonso Reyes, Presidente del Consejo, se encargaría de dar la noticia de la fundación del Centro a los medios informativos y culturales.

Si en sus inicios el Centro Mexicano de Escritores estuvo patrocinado exclusivamente por la Fundación Rockefeller, pocos años después comenzarían a participar capitales mexicanos con aportaciones similares a la que otorgaba la Fundación. El primero en acudir a la solicitud de apoyo fue Carlos Prieto, a quien después se le irían uniendo hombres de negocios, empresas mexicanas tanto públicas como privadas y otras instituciones. Entre los principales patrocinadores de esta naciente institución cabe destacar a Juan Cortina Portilla, Elizabeth De Cou de Beteta, el Departamento del Distrito Federal, el grupo Somex, Petróleos Mexicanos, Fomento Cultural Banamex, los gobiernos de los estados de Guanajuato y Nuevo León, la Secretaría de Educación Pública, la Fundación Mary Street Jenkins de Puebla y la Universidad Nacional Autónoma de México. A la larga, estas contribuciones hicieron posible que el Centro abandonara el patrocinio de la Fundación Rockefeller y se convirtiera en una institución cultural mexicana independiente.

Si durante la primera década el Centro también dio cabida a becarios norteamericanos (aunque en menor proporción que los mexicanos), a partir de los años sesenta esas becas serían suspendidas, pues según García Beraza había sido un error: “tanto los norteamericanos como los mexicanos estaban en formación. Poco podían aprender unos de otros. Además, existía la barrera verdaderamente infranqueable del idioma” (Núñez 18). Desde entonces, y ya bajo la asesoría intelectual de Juan José Arreola y Juan Rulfo, el Centro Mexicano de Escritores acogería exclusivamente a jóvenes escritores mexicanos, entre los que destacarían varios de los narradores de la Generación Siglo. De mediados de los cincuenta a fines de los sesenta, gozaron del apoyo del Centro: Jorge Ibargüengoitia (1954-1955

y 1955-1956), Tomás Segovia (1954-1955 y 1955-1956), Juan García Ponce (1957-1958 y 1963-1964), Inés Arredondo (1961-1962), Vicente Leñero (1961-1962 y 1963-1964), Carlos Monsiváis (1962-1963 y 1967-1968), Salvador Elizondo (1963-1964 y 1966-1967), Fernando del Paso (1964-1965) y José Emilio Pacheco (1969-1970), para sólo citar a algunos de ellos. Con la excepción de García Ponce,² que renunció a la beca la segunda vez que se le otorgó y desde entonces mantuvo siempre una actitud crítica hacia el Centro, todos ellos coinciden en señalar la importante labor de apoyo, formación y conocimiento mutuo que tuvo el Centro en sus inicios como escritores. Inés Arredondo, por ejemplo, resume su paso por esa institución en una sola palabra: amistad (Núñez 18).

Es necesario señalar que, entre sus becarios, el Centro Mexicano de Escritores acogió a poetas, dramaturgos, cuentistas y novelistas que, a partir de la mitad de la década de los cincuenta, marcarían de una manera significativa a la literatura mexicana. Baste citar libros como *Pedro Páramo*, *La región más transparente*, *Algo sobre la muerte del Mayor Sabines*, *Balún Canán* y *Farabeuf*, nacidos entre muchos otros bajo el estímulo de esas becas, para darnos cuenta del papel preponderante que

² “Me es difícil siquiera recordar qué es el Centro, señala García Ponce en una entrevista de agosto de 1971. Para mí es un sitio totalmente fantasmal que no me interesa en lo absoluto. No le veo ninguna relación con nada que sea importante dentro de la literatura. Hace ocho años tuve una beca y renuncié a ella, porque en general tanto los sistemas como las disciplinas que consideraba necesarias al escritor se me hacen lo contrario totalmente de las exigencias que la creación plantea para cualquiera que desee escribir en verdad. Desde entonces no sé nada del Centro ni me importa. Ahora no se me ocurriría renunciar a una beca, sino ni siquiera solicitarla. Me parece que es una institución burocrática, que sirve para que unos ilustres inútiles devenguen un sueldo y tengan una relación ligera con la literatura. El Centro tiene tanta relación con la literatura como la Secretaría de Recursos Hidráulicos”, en Margarita García Flores, “El Centro Mexicano de Escritores cumple veinte años”, “La Cultura en México”, núm. 495, 4 ago, 1971, p. XII. En su novela más reciente (*Pasado Presente*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993), García Ponce vuelve a referirse al Centro Mexicano de Escritores como una institución burocrática y autoritaria que, más que facilitar, inhibía las capacidades del joven escritor. En ella, incluso, Margaret Shedd aparece como la señora Sheet.

jugó el Centro en la promoción de nuestra literatura desde mediados de siglo.

Otra institución no menos importante para la integración y consolidación del grupo fue la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM. Aunque no con ese nombre, la Coordinación de Difusión Cultural se creó en 1921, bajo el rectorado de Antonio Caso y a instancias de José Vasconcelos, entonces Secretario de Educación, para quien "la Universidad tiene como responsabilidad primera, aún por encima de los trabajos de docencia, extender la cultura a todo lo ancho y a todo lo largo de la República" (Coordinación). Desde entonces hasta 1953, en que García Terrés se hace cargo de esa dependencia universitaria, su función consistió principalmente en organizar conferencias, mesas redondas, recitales de poesía, exposiciones de pintura, conciertos, ballets, representaciones de teatro, funciones de cine, la publicación de libros a precios módicos a través de la Imprenta Universitaria, etcétera, con el objeto de extender el patrimonio cultural universitario a la sociedad mexicana. De ahí que, a partir de ese momento, entre los objetivos primordiales de la Universidad, junto a la docencia y la investigación, se incluyera también la difusión de la cultura.

En 1957, con el traslado de la UNAM a las nuevas instalaciones de Ciudad Universitaria, García Terrés no sólo recoge todas estas preocupaciones, sino que las amplía y enriquece con un decidido entusiasmo. Durante su gestión se puso en marcha el movimiento de Poesía en Voz Alta; se reanima la *Revista de la Universidad*, al grado de llegar a alcanzar uno de los niveles de calidad más altos en toda su historia; se funda la Casa del Lago; comienza a editarse la revista *Punto de Partida* y se lanza la colección de discos Voz Viva de México, que recoge los testimonios de los escritores más representativos de nuestro país.

Para llevar a cabo esta labor con eficiencia, García Terrés se rodea de varios de los integrantes de la joven generación hasta llegar a formar un equipo de colaboradores como nunca lo había tenido (ni ha vuelto a tenerlo) la Coordinación de Difusión Cultural: Tomás Segovia primero y más tarde Juan Vicente Melo,

que sustituirían en el cargo a su fundador, Juan José Arreola, estuvieron al frente de la Casa del Lago a partir de 1961, y su trabajo constante y decidido logró situar a esta dependencia en una posición de vanguardia en cuanto a la difusión en las distintas esferas del arte y la literatura. (La Casa del Lago todavía hoy, a más de treinta años de esa gestión, no se repone del fuerte impacto que tuvo entonces en la cultura mexicana.) En esos mismos años, Juan García Ponce figuraba como Jefe de Redacción de la revista *Universidad de México*, que conoció, sin duda, como ya lo hemos señalado, una de sus mejores épocas. José de la Colina manejaba los cine clubes y Juan José Gurrola el teatro y la televisión universitarios. Inés Arredondo trabajaba en la Dirección de Prensa y Huberto Batis estaba a cargo de la Dirección General de Publicaciones y de la Imprenta Universitaria. Si tenemos en cuenta —como señala Enrique Krauze en *Caras de la historia* (1983)— que ya para ese entonces la Universidad había dejado de ser exclusivamente un centro de enseñanza e investigación para convertirse en uno de los principales centros difusores de la cultura del país, no es difícil aceptar que allí, al frente de esa función, que rebasaba los márgenes universitarios y se proyectaba en la escena nacional, la labor del grupo fue decisiva.

Paralelamente a su trabajo universitario, los integrantes de la generación colaboraban en las principales revistas y suplementos culturales del país: la revista *Universidad de México*, a la que ya nos hemos referido hace un momento; *Cuadernos del viento*, que dirigían Huberto Batis y Carlos Valdés; *La Palabra y el Hombre*, en la que aparecieron varios de los primeros textos de casi todos los integrantes del grupo; la *Revista de Bellas Artes* y, en fin, la que sin duda constituyó el órgano esencial que permitió reunir, integrar y dar solidez a la Generación de Medio Siglo: la *Revista Mexicana de Literatura* en sus tres épocas: de 1955 a 1958, fundada y dirigida por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo; de 1959 a 1962, dirigida primero por Tomás Segovia y Antonio Alatorre y más tarde por el propio Segovia y Juan García Ponce, y finalmente, de 1963 a 1965, bajo la dirección única de García Ponce.

La labor desarrollada por la *Revista Mexicana de Literatura* en el ámbito de la cultura mexicana es sólo comparable con las revistas *Taller* y *Contemporáneos*. Su propósito fue el de abrir sus páginas tanto a manifestaciones literarias nacionales como extranjeras, con el objeto de contrarrestar la tendencia nacionalista que todavía subsistía con fuerza en la cultura mexicana. El propio título de la revista resulta entonces significativo, en la medida en que establece una clara oposición con la *Revista de Literatura Mexicana* (1940) de Antonio Castro Leal, cuyos propósitos fueron siempre eminentemente nacionalistas (González). La *Revista Mexicana de Literatura* no sólo publicó traducciones de autores europeos y norteamericanos (Pavese, Joyce Mann, Musil, Miller, Barthes, Camus, Bonnefoy, Auden, entre otros), o antologías de poesía y narrativa de distintas latitudes, sino que promovió a muchos escritores latinoamericanos que más tarde alcanzarían prestigio y reconocimiento internacional, como Cortázar, Lezama Lima, Emilio Adolfo Westphalen, Fernando Charry Lara, García Márquez, Álvaro Mutis, Cintio Vitier, etcétera. Pero sobre todo se abocó a la tarea de reunir en sus páginas tanto a autores mexicanos consagrados como a aquellos que comenzaban a estrenar sus plumas por ese entonces. El ánimo que alentó al grupo, no sólo en la *Revista Mexicana de Literatura*, sino en general a lo largo de toda su labor editorial, ha quedado definido en palabras de Huberto Batis: “una defensa de los valores literarios, vengan de donde vengan; un repudio a lo nacionalista, a lo oficialista, a lo ‘mexicano’, así, entre comillas, que es lo que a nosotros más nos unió” (González 39). Ese afán cosmopolita que los reunió como grupo, si bien los escinde de un cierto sector de la literatura mexicana, al mismo tiempo los liga con generaciones anteriores que participaban también de la misma actitud abierta y plural frente a la cultura, concretamente: el Ateneo de la Juventud, el grupo de *Contemporáneos* y, más tarde, la generación de *Taller* y *Tierra Nueva*, creando así lo que podríamos llamar una “continuidad en la diferencia” que ha sido también una constante en nuestras letras.

Sé que hasta ahora, en este breve recuento de las publicaciones literarias que acogieron a la Generación de Medio Siglo,

no me he referido a dos suplementos culturales que también fueron esenciales para el grupo: “México en la Cultura” (del periódico *Novedades*) y “La Cultura en México” (de la revista *Siempre!*), los dos fundados y dirigidos por Fernando Benítez. Si he preferido tratarlos por separado es porque en torno a ellos, sobre todo, se tejió esa noción que pesaría tanto sobre la cultura mexicana de la época y que haría correr mucha tinta y mucho papel en sus detractores: la de la “mafia literaria”.

La idea de una “mafia literaria”, que quedaría cifrada en un libro de Luis Guillermo Piazza, *La mafia* (1967), y a la que más tarde se referiría también aunque con mucha más gracia y sentido del humor el chileno José Donoso en *Historia personal del “Boom”* (1972), comienza a fraguarse sobre todo a partir de la constante e incisiva presencia de esos jóvenes y veleidosos escritores en los dos suplementos que dirigió Benítez en la década de los sesenta. Y no puede negarse: una buena parte de la crítica de los principales eventos culturales que ocurrían en el país por esos años se debió a ellos. Podríamos decir que al igual que Jaime García Terrés en la Universidad, Fernando Benítez también descubrió en ellos esa visión de la literatura y esa capacidad crítica que tanta falta hacían en la cultura nacional como un factor necesario de renovación y cambio, y se apoyó en ellos para cubrir esas columnas de crítica semanal que constituyen uno de los pilares fundamentales de todo suplemento literario. Si a ello agregamos su presencia, constante e incisiva también, en las demás publicaciones literarias, en los centros de cultura e, incluso, en las principales casas editoras del momento —Fondo de Cultura Económica, Siglo XXI, ERA, Mortiz, la Universidad de México y la Universidad Veracruzana—, podría parecer que todo el ámbito cultural mexicano estaba dominado por una pequeña élite de muchachos intransigentes, pretenciosos y extranjerizantes que mangoneaban a su gusto los gustos artísticos de un país.

Existe incluso, a este respecto, una acuciosa investigación (aún no publicada en México) de una escritora belga, Kristine Vanden Berghe, que muestra datos aparentemente reveladores que vendrían a confirmar la indiscutible existencia de un cohe-

cho en la cultura mexicana de los sesenta: junto a escritores como Emmanuel Carballo, Juan Vicente Melo, Juan García Ponce y Huberto Batis, integrantes confesos de la supuesta “mafia”, cuyas contribuciones a “La Cultura en México” de 1962 a 1967 alcanzan la “alarmante” cifra de casi 180 colaboraciones, hay más de 190 colaboradores que no llegan a publicar ni siquiera 10 artículos. No se nos dicen nunca las razones y del dato estadístico frío y escueto debemos deducir que la “mafia” tenía sus preferencias. Pero aun aceptándolo, ¿no podríamos pensar que en caso de existir estudios similares al de Vanden Berghe referentes al Ateneo, la revista de *Contemporáneos* o la revista *Taller* no arrojarían cifras parecidas? Y si analizáramos con distancia crítica el panorama actual de la literatura mexicana, ¿no podríamos hablar también de “mafias” muy precisas y delimitadas? Una de dos: o aceptamos que en nuestro ámbito cultural la “vocación mafiosa” es un mal endémico que nos constituye y contra el que ya nada podemos hacer, o aceptamos, más bien, que toda revista o grupo literario tiene derecho a tejer su propia red de afinidades y divergencias sin que por ello se sienta culpable o en pecado mortal. ¿No se ha dicho lo mismo, por otra parte, de grupos como el de *Sur* en Buenos Aires o el de *Orígenes* en La Habana, para sólo citar dos ejemplos cercanos en el tiempo y en el espacio?

Lo que tampoco se nos dice, sin embargo, al hablar de la “mafia” de los sesenta, es la cantidad de espacios nuevos que abrieron a través de traducciones de escritores europeos y norteamericanos o de la publicación de autores latinoamericanos hasta entonces desconocidos o, al menos, poco conocidos en México, que nos permitió superar esa “cortina de nopal” de la que hablaba Cuevas. “Yo puedo decir sinceramente —señala García Ponce en ese sentido— que no había ninguna mafia, que nunca tuvimos intención de ser un grupo cerrado ni mucho menos, que la Revista (*Mexicana de Literatura*) publicó por primera vez a muchos autores mexicanos, que por algo cambiaba continuamente la redacción, y que la idea de mafia es una estupidez que sólo puede caber en mentes obtusas como Piazza o Monsiváis... Yo preferiría que quede como una generación alcohólica o lo que sea, menos eso” (González 68).

Y fue precisamente esa mentalidad obtusa la que terminó imponiéndose hasta darles un fuerte golpe del que ya, como grupo, no se repondrían. En 1967, con el nombramiento de Gastón García Cantú como Jefe de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, que sucedería en el cargo a Jaime García Terrés, comenzarían las dificultades para el grupo. El detonante que hizo explotar la bomba fue el asesinato de un homosexual italiano en la Facultad de Filosofía y Letras. Huberto Batis se ha referido a ese acontecimiento como el inicio de las hostilidades: “Había habido además por esos días —señala Batis— un crimen de un homosexual, de la Facultad de Filosofía y Letras, un italiano. Entonces, se vieron envueltas en él todas las gentes que estaban en una agenda del italiano, y en esa agenda estábamos todos, pues todos lo conocíamos” (González 28). Sin embargo, fue una la figura que pasaría a convertirse de pronto en el centro de las hostilidades, en el chivo expiatorio de una situación que no tenía que ver directamente con él: Juan Vicente Melo, al ser involucrado en el crimen. El grupo cerraría filas en torno a Melo y decidiría enfrentarse como grupo a García Cantú. El desenlace no se hizo esperar: de una manera sutil, como generalmente suele ocurrir en estos casos, se les obligó a todos ellos a renunciar a sus puestos en la Universidad y de un día para otro se vieron en la calle, sin trabajo. Una vez más, una situación de carácter personal o íntimo vuelve a convertirse en el vehículo de intenciones políticas o culturales más bien oscuras.

Tocó al nacionalismo ramplón, demagógico y populista —concluye Batis— intentar destripar a mi gente de letras... [En] aquellos tiempos oscuros del abyecto diazordacismo, en aquel río revuelto, Gastón García Cantú implantó, desde Difusión Cultural de la Universidad Nacional, la represión de todo arte, literatura y pensamiento crítico que no se ocupara en contarle las lentejuelas a la china poblana” (140).

Es decir, para trancar la creciente fuerza que cobraba en la escena nacional una corriente amplia, plural y abierta al arte y a la literatura de todas las latitudes, no pudieron más que va-

lerse de medios pequeños y sucios, pues por lo visto no contaban con argumentos suficientes en el terreno en el que por principio debía haberse dirimido el conflicto: el terreno de la cultura.

A partir de entonces, un proyecto generacional quedaría frustrado, un proyecto que se sustentó siempre en la libertad intelectual y en el ejercicio de la crítica, y cuyas últimas manifestaciones, como grupo, serían las protestas públicas de casi todos ellos frente a la brutal represión, un año después, de los afanes libertarios del movimiento estudiantil del 68. Ese año, por otra parte, se convertiría en un año crucial para la generación, un punto de fuga, tal vez el momento definitivo de su dispersión. Desde entonces, cada uno se dedicaría a sus proyectos personales, proyectos que, por lo demás, no dejarían de seguir marcando a la literatura mexicana con una obra rica, plural y diversa, y que, ante todo, ha sabido conservar siempre su desenfado, su ironía, su crítica punzante y corrosiva de toda pequeña moral instituida, una obra que ha abierto (y sigue abriendo) nuevos cauces a la sensibilidad y a la imaginación, y que ocupa ya, sin duda, un lugar privilegiado en el vasto y rico panorama de la literatura mexicana.

Si tuviéramos que concluir de alguna forma estas notas sobre la cultura mexicana en la transición del medio siglo, tendríamos que señalar que esa cultura se ha movido siempre entre dos ejes fundamentales, entre dos polos contrapuestos: por una parte, un afán nacionalista que la restringe a moverse en el interior de sus fronteras y en franca contraposición a todo lo que pueda venir de fuera y, por otra, una actitud más amplia y comprensiva que sabe que una cultura vive y se enriquece por su contacto con el exterior, por lo que puede incorporar y asimilar de lo que se hace en otras regiones, que una cultura que no se abre al exterior, que no ventila su cotidiano vivir con otros aires, termina convirtiéndose en una trampa, en un círculo vicioso de inocuas autorreferencias, asfixiada en su propio ambiente enraizado.

Hasta fines de los años sesenta, por lo menos, la confrontación entre esas dos concepciones era constante, aunque ya se

podía prever, sin embargo, el curso que tomaría la cultura mexicana en las décadas posteriores, un curso, afortunadamente, que supo evadir la trampa, que supo escapar a la circularidad a que se le condenaba, que supo abrir las ventanas y dejar que un aire nuevo, cualquiera que fuese su procedencia, ventilara la casa.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGUSTÍN, JOSÉ. *Tragicomedia mexicana 2*, México: Editorial Planeta, 1991.
- BATIS, HUBERTO. *Lo que "Cuadernos del Viento" nos dejó*, México: Diógenes, 1984.
- Coordinación de Difusión Cultural-UNAM. *Crónica 1989-1992*, México: UNAM, 1992.
- DONOSO, JOSÉ. *Historia personal del "Boom"*, Barcelona: Editorial Anagrama, 1972.
- GARCÍA PONCE, JUAN. *Pasado Presente*, México: FCE, 1993.
- GONZÁLEZ LEVET, SERGIO. *Letras y opiniones*, México: Ediciones Punto y Aparte, 1980.
- KRAUZE, ENRIQUE. *Caras de la historia*, col. Cuadernos de Joaquín Mortiz, México: Joaquín Mortiz, 1983.
- MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS. *Literatura mexicana siglo xx (1910-1949)*, col. Lecturas Mexicanas, 29, México: CNCA, 1990.
- MELO, JUAN VICENTE. *Juan Vicente Melo*, México: Empresas Editoriales, 1966.
- PIAZZA, LUIS GUILLERMO. *La mafia*. México: Joaquín Mortiz, 1967.
- VARIOS. *Historia general de México*. 2 v., México: El Colegio de México, 1981.