

EL NACIONALISMO Y LA LITERATURA MEXICANA EN EL PERIODO POSREVOLUCIONARIO (1920-1940)

Mario Padilla*

En este trabajo se abordan algunos aspectos de la polémica que en torno a la literatura nacional tuvo lugar en México en el periodo posterior al movimiento revolucionario de 1910-1917 desde la perspectiva de la sociología de las naciones y del nacionalismo. En particular, se interesa por dilucidar las dos posturas principales que entonces se enfrentaron: la nacionalista, que sostenía que la literatura debía *servir* al pueblo, a la nación, a la revolución, y la universalista, “esteticista”, que consideraba que la literatura y el arte no debían perseguir otro fin que el arte mismo, y que consideraba que en la medida en que así lo hiciera cumpliría con sus posibles funciones pedagógicas, nacionales o políticas. Estas posturas, empero, y ésta es la hipótesis del trabajo, encarnan y expresan un desdoblamiento de los elementos civiles y étnicos que,

sin embargo, deben considerarse, ambos, como constitutivos de la nación mexicana.

ANTHONY SMITH: LOS ELEMENTOS CÍVICOS Y ÉTNICOS DE LA NACIÓN Y EL NACIONALISMO

Anthony Smith (1994, 1997) distingue dos modelos de nación: el modernista y el étnico. Ambos modelos confluyen, de manera contingente, en las concepciones sobre qué es lo nacional y en el desarrollo de los diferentes nacionalismos. Dada esta misma contingencia, no es posible desarrollar una teoría que abarque el fenómeno del nacionalismo en su totalidad a partir de uno solo de estos aspectos. Esto es, sin embargo, lo que intentaron hacer tanto Benedict Anderson (1997) como Ernest Gellner (1991): partir de los elementos modernistas para deducir de ellos los aspectos étnicos particularistas, cuando en realidad la convergencia de ambos aspectos, modernistas y étnicos,

* Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Área Académica de Sociología y Demografía, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

es contingente, circunstancial; el modernismo pertenece al siglo XVIII, pero el nacionalismo étnico puede observarse ya desde el siglo XVI. El mismo cuidado habría que poner en cualquier versión primordialista de la teoría del nacionalismo que no tome en cuenta los elementos propiamente modernos del nacionalismo y de la nación. La ruptura entre las dos posturas existentes en las polémicas sobre el arte y la literatura nacionales en el México posrevolucionario da cuenta de la existencia de ambos elementos, en conflicto latente, que pueden llegar a escindirse y radicalizarse en condiciones de reconfiguración de la hegemonía estatal.

El primer modelo de nación que distingue A. Smith corresponde a las ideas de los filósofos de la Ilustración y es eminentemente moderno y occidental. Este modelo de nación tiene como principales componentes los siguientes elementos: un territorio, una comunidad de leyes e instituciones, un sentido de igualdad legal entre sus miembros (ciudadanía) y un cierto número de valores y tradiciones compartidos entre la población. Así, este modelo de nación involucra en primer lugar una concepción territorial según el cual las naciones deben poseer territorios compactos y bien definidos. El segundo elemento, la comunidad de leyes, conlleva la idea de la existencia de ciertas instituciones colectivas de carácter regulador cuya finalidad es expresar sentimientos y objetivos políticos comunes; es decir, una comunidad política (que puede ser centralista o federal). El tercer elemento, la igualdad legal entre sus miembros expresada en alguna forma de ciudadanía, incluye los derechos y deberes políticos de sus miembros así como las institucio-

nes encargadas de su vigilancia (por ejemplo, los tribunales supremos). El cuarto y último elemento, los valores y tradiciones comunes, precisa que las naciones tengan una cultura colectiva y una ideología cívica, una serie de suposiciones y aspiraciones, de sentimientos e ideas compartidas que mantengan unidos a sus habitantes. En este sentido, las naciones son, en el modelo descrito, comunidades culturales unidas por recuerdos históricos, mitos, tradiciones y símbolos colectivos.

El segundo modelo es muy distinto. Anthony Smith lo denomina modelo *étnico* de la nación, y lo caracteriza porque destaca

la importancia de la comunidad de nacimiento y la cultura nativa. [...] Tanto si alguien permanece en su comunidad como si emigra a otra sigue siendo ineludible y orgánicamente miembro de la comunidad en la que nació y lleva su sello para siempre. Es decir una nación es [para esta concepción] ante todo una comunidad de linaje común. (1997: 10)

Este modelo étnico tiene elementos característicos que son contrastantes con el modelo cívico: el hincapié está en el linaje y no en el territorio; en el "pueblo", y no en la comunidad política; en la lengua y las costumbres en lugar de la ley.

El primer elemento, el linaje (en lugar del territorio) implica que la nación se concibe como una "superfamilia" imaginaria, preocupada por su genealogía, en la que fundamenta sus derechos; según esta concepción, las raíces de la nación se remontarían a una supuesta ascendencia común. Esto explicaría el énfasis que se pone en el elemento "popular" de la

concepción étnica de la nación; en este modelo, el pueblo constituye el objeto de las aspiraciones nacionalistas y el retórico tribunal de apelación decisivo. Finalmente, los valores y tradiciones comunes que en el modelo cívico garantizan la unidad de los habitantes en el territorio de la nación son sustituidos por la cultura vernácula; por ello, las investigaciones del “folk” que lleva a cabo la *intelligentsia* suministran el material

para el proyecto de “nación en ciernes”, al crear una conciencia generalizada de los mitos, historia y tradiciones lingüísticas de la comunidad, que logra que la idea de una nación étnica se sustancialice y cristalice en la mente de la mayoría de sus miembros.

En resumen, A. Smith deslinda dos modelos de nacionalismo y de nación, cuyas características contrastantes se pueden representar gráficamente como sigue:

MODELO DE NACIÓN

Elementos constitutivos	Modelo Cívico	Modelo Étnico
Substrato	Territorio común	Linaje común
Tipo de comunidad	Comunidad política-legal	Pueblo
Miembros	Ciudadanos	Pueblo
Garantes de la unidad de sus integrantes	Valores y tradiciones comunes	Lengua y costumbres vernáculas

Ahora bien, según este autor, en todos los nacionalismos hay, efectivamente, elementos cívicos y étnicos en diversos grados y formas: a veces predominan los elementos cívicos y territoriales y, a veces cobran mayor importancia los componentes étnicos y vernáculos. Pero, más importante para el caso que queremos analizar aquí –el de las polémicas en torno al nacionalismo en la literatura y el arte en el periodo posterior a la Revolución mexicana de 1910-1917–, es su señalamiento de que podemos encontrar ambas concepciones de nación y ambos tipos de nacionalismo dentro de las fronteras de un mismo Estado Nacional y en el seno de las mismas unidades culturales, y que bajo ciertas condiciones pueden llegar a escindirse y enfrentarse como proyectos alternativos. A propósito de esta posibilidad recuerda que, a fines del siglo XIX, Francia conoció un marcado

desdoblamiento en dos visiones distintas de la identidad nacional: la primera, republicana, cívica y territorial, surgida de la Revolución francesa; la otra, étnica, vernácula y clerical, continuadora del orden dinástico prerevolucionario:

Por ejemplo, con los jacobinos el nacionalismo francés era fundamentalmente cívico y territorial, pues predicaba la unidad de la *patrie* republicana y la fraternidad de sus ciudadanos en una comunidad político-legal. A pesar de ello, se desarrolló un nacionalismo lingüístico que reflejaba el orgullo de la pureza y de la misión civilizadora de una cultura hegemónica francesa, predicado por Bareve y el abad Gregoire. A principios del siglo XIX, el nacionalismo cultural francés empezó a reflejar concepciones de nación de carácter más étnico [...]. La derecha

monárquica y clerical se aferraba de un modo especial a las concepciones genealógicas y vernáculas de una nación "orgánica" que eran contrarias al modelo territorial y cívico republicano, sobre todo durante el *affaire Dreyfus*. (*Ibid.*, pp. 11-12)

LA DISPUTA POR LA LITERATURA NACIONAL EN MÉXICO

Una característica de la vida pública mexicana en el periodo que va de 1920 a 1940 es el impulso desde el Estado a la creación de una identidad nacional, de una cultura nacional, a través de la educación y las artes: en el muralismo, en la música, en el teatro, en la literatura.¹

Este proceso cultural consistió ante todo en la creación de nuevos símbolos en los cuales la población pudiera reconocerse y reconocer la esencia de lo mexicano. Los símbolos preferidos fueron lo indígena, lo prehispánico, la provincia y el campo. Se trataba en buena medida de un nacionalismo de tipo étnico; es decir, orientado a buscar y crear sus símbolos en un supuesto pasado indígena de la nación y apelando al pueblo. El discurso político y los proyectos artísticos que promovieron las élites gobernantes identificaban al "pueblo" como el actor principal de la

¹ La tesis principal de Gellner, en *Naciones y nacionalismo*, es que la nación no es algo latente, que sólo espera despertar, para constituirse en Estado. La nación supone unidad cultural y unidad política. Pero lejos de que sea una cultura nacional lo que funda la nación, lo que ocurre es exactamente lo contrario: es el Estado el que produce, inventa, una cultura nacional, en particular mediante la escuela. (Gellner, 1991)

Revolución y el destinatario principal de sus beneficios: indígenas y campesinos, obreros y mestizos fueron el contenido de la categoría general del pueblo en el discurso y en el arte nacionalista.

Ciertamente, este proceso fue debatido, y se verificó a través de continuas polémicas cuya finalidad era definir cuál debía ser el papel del arte y de la literatura en la creación de una identidad nacional. O bien debían servir al pueblo, a la nación, a la revolución, y ayudarles a tomar conciencia de sí; o bien debían ante todo ser arte. Guillermo Sheridan ha planteado la disyuntiva del siguiente modo:

El problema se podría plantear así: la [literatura] mexicana ¿debía modificar su desarrollo histórico peculiar para aspirar a ser una literatura "auténticamente nacional" o, precisamente, sería preservando en el ritmo de su propia evolución como mejor serviría al país? [...] Es en las respuestas a estas interrogantes donde puede discutirse uno de los problemas más interesantes que la revolución suscitó en el campo de lo literario: el que se refiere al debate entre la creación de una literatura de signo nacionalista abocada a edificar la auténtica nacionalidad a partir de la revolución y una literatura que optaba por la naturaleza misma de sus intereses, sus temas, sus procedimientos, por contener críticas y reflejar la nacionalidad sin convertirla en un proceso temático, estilístico e ideológico privilegiado por la historia inmediata. (Sheridan, 1994: 385)

En realidad una y otra postura tienen antecedentes por lo menos desde las pri-

meras décadas del siglo XIX. Empero, durante las décadas de 1920 a 1940 esta tensión dio lugar a una continua polémica que alcanzó perfiles muy definidos y dio lugar tanto a reflexiones teóricas como a una gran producción de obras literarias. Éstas abarcan una amplia gama, pero se pueden distinguir dos polos: Por un lado, una literatura que considera que debe tener un contenido social, nacionalista, revolucionario, en última instancia ideológico; y, por otro lado, una literatura que aspira a regirse únicamente por criterios estéticos universalistas. Esta última creó las obras más perdurables; pero la primera cumplió una importante función en el proceso de consolidación del Estado y de la ideología de la revolución.

Víctor Díaz Arciniega (1989) y Guillermo Sheridan (1994) han estudiado momentos álgidos de esta polémica en 1925 y 1932, respectivamente. En ambos casos puede observarse la existencia de una postura que se opone a los intentos de creación artificial de la identidad nacional y que en especial se opone a los intentos de convertir al arte en un *instrumento* al servicio de la política. En el límite, pareciera incluso oponerse al nacionalismo en sí, más que proponer una forma específica de éste. La radicalidad de esta postura convirtió a quienes la sustentaban —el grupo de escritores conocidos como *Contemporáneos*— en el blanco común de los ataques desde las posiciones más diversas, pero preocupadas por definir la esencia de lo nacional.

Lo que puede observarse es que las posiciones en pugna representan, de un modo más o menos puro, un desdoblamiento de los elementos étnicos y civiles del nacionalismo y de la nación. Por supuesto, la inmensa participación

popular que trajo consigo el movimiento revolucionario fortaleció a la posición étnica sobre la posición moderna, universalista, representada por el grupo de los Contemporáneos.

LOS NACIONALISTAS

Entre quienes participaron en las polémicas de esos años y dejaron una obra nacionalista aún reconocida se encuentran Ermilo Abreu Gómez, José Rubén Romero, Francisco Monterde, Manuel M. Ponce, Martín Luis Guzmán, Julio Jiménez Rueda, entre otros. El objetivo que atribuyen al arte es el de coadyuvar en la formación del alma nacional (Sheridan, 1994: 389). Sus principios son (*Ibid.*: 391): 1) la idea de que la literatura debe responder al medio; 2) la literatura debe dar cuenta de lo *nuestro*, debe “buscar nuestro pulso y vivir con su ritmo”; 3) lo propio original es lo universal; 4) una literatura no nacionalista rompe la tradición y, por ello carece de referencias y de guía. Por su parte, Díaz Arciniega (1989: 97) señala las siguientes cualidades de la literatura nacionalista: a) no debe improvisarse, pero tampoco debe ser “libresca”; b) debe cumplir con un fin social; c) debe ser para el *pueblo*; d) debe ser revolucionaria; e) debe luchar contra el preciosismo literario; f) debe ser producto del conocimiento del *alma del pueblo*; g) debe tener asunto mexicano; h) debe apegarse a las tradiciones nacionales; i) debe ser nacionalista y comprometida; j) debe reflejar los acontecimientos revolucionarios; k) debe estar de acuerdo con la revolución y defenderla. Bajo estos principios, los nacionalistas sugieren la idea de que la literatura y las artes deben supeditarse

al “organismo” vivo que es la nación. La universalidad no se alcanzaría, entonces, por el cultivo de la forma, ni por un arte destinado a artistas, sino a través de lo particular, de *lo nuestro*. Abreu Gómez critica de los “cosmopolitas” (los Contemporáneos) que, a pesar de su calidad literaria intrínseca, no tengan raíces en la nación, y no puedan por tanto crear una literatura nacional:

[La “vanguardia mexicana”] no corresponde a ninguna literatura nuestra. Por este vicio de formación hemos creado literatos, pero no hemos fraguado ninguna literatura. La vanguardia mexicana [esto es: los Contemporáneos] no ha surgido para mejorar ni para empeorar ningún camino trazado o esbozado por nuestra mentalidad, por nuestra sensibilidad, por nuestro dolor, por nuestra angustia. Es ésta una vanguardia destacada que ha vuelto la espalda impúdica a la sangre de nuestro solar y se ha hecho sorda al latido de angustia de nuestra raza. No es ésta una vanguardia con relación a nosotros. Es tan sólo una muestra, muestra inferior, muestra endeble, de la vanguardia extranjera. Es una rama perdida, perdida y podrida, de un árbol cuyas raíces y cuya sabia no podemos conocer bien. Se trata sólo de un lamentable trasplanto. Y como trasplanto sólo produce frutos entecos, picados, sin semillas. Sí, frutos débiles: frutos estériles sin capacidad de reproducción en nuestra tierra. (E. Abreu Gómez, *apud.* en Sheridan [1994: 394])

En este fragmento están contenidos algunos de los elementos que Smith considera como fundamentales del naciona-

lismo étnico: la raza y la sangre (es decir el origen étnico), lo nuestro (en oposición a lo extranjero), el pueblo.

Más adelante en su argumentación, Abreu Gómez considera que la revolución exige, a cambio de la sangre derramada, una literatura que tenga como tema a la epopeya popular y racial, y que tome de ella su fuerza. Aboga por una literatura

accesible y popular que sirva para organizar la cultura del pueblo, que sea proyección de un espíritu colectivo en marcha, que se ponga a la altura de las otras manifestaciones del arte y del pensamiento [la música, la pintura] que ya han comprendido su misión. (*Apud.* en Sheridan: 395)

Al contrario de las concepciones artísticas de los Contemporáneos (que se expondrán más adelante), Abreu Gómez considera que se llegará a lo universal (lo clásico) a través de lo propio (lo particular, el contenido, el propósito ideológico); es decir, a través del romanticismo. Hay en esto una inversión en las concepciones.

Asimismo, los nacionalistas acusan a los “cosmopolitas” de elitistas y afe-minados:

Apartémonos de todo amaneramiento, de todo egoísmo. Bajemos de la torre de marfil en donde nuestra vanidad de artistas nos haya vuelto herméticos (*apud.* en Díaz Arciniega, 1987: 86).

Mientras los anacrónicos proclaman la cultura como único medio para producir un arte fuerte, los revolucionarios gritamos que el arte, hijo de la cultura es falso, que toda obra de arte que re-

quiera conocimientos especiales para ser comprendido, es obra de artificio; ellos [los afeminados cosmopolitas] buscan la belleza en el arte, nosotros [los revolucionarios viriles] buscamos el sentimiento. (*Loc. cit.*: 87)

Las obras literarias producidas desde esta postura nacionalista coinciden con aquellas narrativas que, según Anderson (1993), constituyen la dimensión discursiva de la necesaria construcción de significados y símbolos de la cultura nacional; a través de ellas se construirán identidades produciendo significados sobre la nación con los cuales la gente puede identificarse. Ciertamente, como hemos visto, no son la única narrativa que la nación produce; pero constituyen la narrativa que intenta desentrañar el significado de lo mexicano y de expresarlo y representarlo en imágenes que aluden al pueblo. Esta literatura nacionalista proveerá un conjunto de historias, imágenes, héroes, eventos históricos, símbolos nacionales, experiencias compartidas que funcionen como fondo de las representaciones que pasan a ocupar un espacio y un tiempo míticos, conectando la experiencia diaria de la gente con el destino de la nación. Como señala Anderson: *la magia del nacionalismo es convertir el azar en destino*. Las representaciones predilectas de esta literatura nacionalista serán aquellas relacionadas con la revolución mexicana, con lo indígena, con el campo, con las clases trabajadoras, a las cuales englobará en el concepto de *pueblo*. De acuerdo a la lógica del discurso primordialista sobre la nación, una parte de esta literatura pondrá énfasis en la búsqueda de los orígenes étnicos, y apelará al pueblo y a lo popular.

Un ejemplo de esta literatura es la obra de Ermilo Abreu Gómez, *Canek*,² que tanto al momento de su publicación como posteriormente recibió una acogida favorable por parte del público; es también un libro que lleva a la práctica el conjunto de preferencias y normas del nacionalismo primordialista mexicano. El protagonista, Canek, es un indígena cuya filosofía de la vida es superior a la de los mestizos. Al mismo tiempo, Guy es sobrino de los dueños de la hacienda, y por lo tanto mestizo; pero su amistad con Canek y su muerte abren la posibilidad a que también los mestizos puedan ser considerados seres positivos: los indígenas son buenos, los mestizos son malos, pero pueden llegar a ser buenos. El relato concluye en la muerte heroica del protagonista indígena al defender a su comunidad frente a los terratenientes. La intención del contenido ideológico del relato se coloca así plenamente dentro de los parámetros de un nacionalismo primordialista.

Otra obra de carácter nacionalista, pero ésta ligada a la epopeya revolucionaria, es *Desbandada*, de José Rubén Romero. En ella nos encontramos nuevamente con los elementos del código de la literatura nacionalista, pero dispuestos de modo diferente. La novela narra la historia de un personaje de la ciudad que llega a la provincia a establecerse como comerciante durante la revolución; la presencia de un grupo de bandoleros revolucionarios, dirigidos por el legendario Inés Chávez, lo hace perder la pequeña fortuna que había logrado acumular. A

² En esta parte resumo el análisis que sobre *Canek* realiza Alberto Vidal (1994: 202-204).

lo largo de la trama, se exalta al pueblo y a sus habitantes, que muestran alguna inconformidad con la revolución. Pero el narrador, convencido del proceso revolucionario, explica que esos hombres no representan a la verdadera revolución, sino que son una deformación de ella. Él mismo, aun después de haber perdido su patrimonio, defiende a la revolución y trata de esclarecer su significado:

No, compadre Perea; pillaje y saqueo no son Revolución. Revolución es un noble afán de subir, y yo subiré; es esperanza de una vida más justa, y yo me aferro a ella. Hoy más que ayer me siento revolucionario, porque de un golpe volví a ser pobre. La Revolución, como Dios, destruye y crea y, como a Él, buscámosla tan sólo cuando el dolor nos hiere...

Dentro de este escenario, crear los "sentimientos nacionales" significaba dar sentido a la historia, erigir un pasado glorioso sobre los desastres de la revolución para acuñar las representaciones colectivas y los valores que sustentasen a la nueva sociedad. En otras palabras, dotar al recuerdo colectivo de un sentido revolucionario; narrar tanto las gestas y los sacrificios sobre los que marchó la revolución, como los valores de la misma.

LOS CONTEMPORÁNEOS

Entre los escritores conocidos como los Contemporáneos se incluye a Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Jaime Torres Bodet, Jorge Cuesta y Carlos Pellicer. La primera pregunta que se formula quien se acerca a este conjunto de escritores

es si constituyen o no un grupo. Vistos retrospectivamente tiene uno la tentación de decir que sí. Sin embargo, según la autopercepción que de sí expresaron ellos mismos, su existencia como grupo fue sólo virtual. Como expresara Xavier Villaurrutia, su grupalidad parece llegarles de fuera:

El grupo se formó involuntariamente. [...] En nada se parece una página de Cuesta a una mía, o un poema de Gorostiza a uno de Gilberto Owen. Y, no obstante, un lazo imperceptible los une. Sin quererlo, sin pretenderlo, pero también sin negarlo, se ha formado un grupo. Más porque así nos definen que por un programa o un manifiesto. El hecho de ser un grupo nos viene, pues, de fuera.

Ciertamente, no deja de parecer exagerada esa supuesta extrañeza en la escritura de unos y otros; temas, motivos, pero sobre todo un ideal estético común atraviesan las páginas de todos ellos. Sin embargo, la cita revela la diferente percepción que se tiene del conjunto de su obra cuando se la ve desde fuera a la que de ella tuvieron sus autores. A diferencia del resto de las revistas de vanguardia que aparecieran en su época, en México y en el resto de América Latina, la revista *Contemporáneos* no expuso nunca nada semejante a un manifiesto que expresara la conciencia de su identidad en un programa. Villaurrutia insiste: "somos el grupo sin grupo", "reunión de soledades". *La soledad*, esa cualidad antigrupal, es en todo caso una de las cualidades que atribuyeran a su ideal artístico. Jorge Cuesta, por ejemplo, en el poema "Retrato de Gilberto Owen", al revisar la evolución

poética de su amigo concluye que la constancia en el ejercicio de la poesía lleva a la soledad.

De cualquier forma, los lazos que unen al grupo son ante todo de amistad y de identificación con un ideal estético. Es un grupo –aceptemos la calificación– que se interesa por lo nuevo, cuyos intereses culturales y literarios están fundamentalmente al margen de la política. No son, empero, apolíticos. Varios de ellos fueron funcionarios públicos o diplomáticos, pero querían mantenerse y mantener su actividad estética al margen de la propaganda política. Esta actitud suya les acarreó los mayores problemas, censuras y hasta insultos. No hay, empero, que malinterpretarlos.

Se ha reprochado muchas veces a los “Contemporáneos” su indiferencia ante la historia y los asuntos públicos. La acusación es injusta o, mejor dicho, ha sido mal formulada [...]. Torres Bodet y José Gorostiza ocuparon altos puestos y los dos contribuyeron a la edificación del moderno Estado mexicano [...]. Salvador Novo fue un periodista muy leído y escuchado. Pero ninguno de ellos –salvo Jorge Cuesta y Carlos Pellicer– reveló pasión o, siquiera, interés por los grandes debates que han conmovido la conciencia de los escritores o los intelectuales durante el siglo xx. (Paz, 1993: 75, 77)

Torres Bodet había insistido ya en ello. Son “miembros de la renovación de su patria”, pero han sentido rubor de establecer una literatura que pudiera parecer de propaganda. Su convergencia es el dogma estético al cual se acercan despojados de todo prejuicio. Aquí está

anunciada la actitud más distintiva y novedosa de los Contemporáneos: la defensa de la autonomía de la creación artística. Esa, también, su contribución a la modernidad mexicana. Como señala Vicente Quirarte (1986):

Desde un punto de vista formal fueron menos arriesgados que los estridentistas, pero la vigencia mayor de su aventura intelectual se explica porque al nacionalismo a ultranza de la Revolución triunfante opusieron una concepción estética crítica, desinteresada, sin otro objeto que ella misma.

Los Contemporáneos consideraban que esta autonomía de la esfera artística, considerada como un fin en sí misma, que requería de un lenguaje propio y de la ruptura con la realidad inmediata, era una característica del arte moderno. Para lograrla propusieron –como ya hemos dicho– la soledad y el despojamiento de la emoción. Más exactamente: consideran que la soledad es un estado intrínseco a la creación artística auténtica, y consideran a la emoción como un camino falso para alcanzarla. Ya nos hemos referido al primer aspecto. Veamos ahora el segundo. Owen es quien más claramente resume esta postura al comentar el fragmento de Cuesta conocido como la “Ley de Owen”. Luego de señalar que debiera llamarse, con mayor precisión, “Ley de Cuesta”, la explica de la siguiente manera:

Es la ley que exige ordenar la emoción, reprimirla hasta el grado en que parezca haber sido suprimida, simular que no existe, disimular su presencia inevitable, para que el ejercicio poético parezca un mero juego de sombras

dentro de una campana neumática, contemplando con los razonadores ojos de la lógica; no de la lógica discursiva, sino de la poética. (Owen, 1980: 243)

Una idea semejante puede leerse en la novela de Xavier Villaurrutia, *Dama de corazones*: "No me conmueve esa poesía llena de fibras que sacuden el corazón como un muñeco y lo hacen sangrar con un dolor innecesario".

Los miembros del grupo son, ante todo, poetas y críticos. La narrativa es en ellos un experimento marginal. Por ello, quizá, fueron más audaces respecto a la forma en sus novelas que en su poesía. Sus novelas proceden casi todas de la misma época. Entre 1927 y 1928 aparecen subsecuentemente *Margarita de niebla*, de Jaime Torres Bodet; *Dama de corazones*, de Xavier Villaurrutia; *Novela como nube*, de Gilberto Owen. Por los mismos años, según Guillermo Sheridan, Gorostiza redactaba una novela que se quedó "en el limbo de lo inédito". De ellos, sólo Torres Bodet habría de repetir la experiencia. Los otros dos, no; y Gilberto Owen, en una carta, habría intentado olvidarse de su novela como un acto fallido. De cualquier forma, en su narrativa pueden apreciarse algunas de sus preocupaciones y no dejan de mostrar algunos rasgos comunes. El mismo Sheridan destaca semejanzas entre las diferentes composiciones:

En primer lugar, tratan del enfrentamiento de un hombre ante dos mujeres opuestas pero complementarias. En segundo lugar, se caracterizan por reflexiones hechas en el umbral de la vigilia y el sueño. En tercer lugar, las tres novelas manejan exactamente la misma situación argumental de fondo: un hombre (jo-

ven) por una causa fortuita (un viaje, un accidente) entra en contacto con una pareja de mujeres y tiene que resolver a cual de las dos prefiere. Al respecto, J. S. Brushwood hace una anotación relevante acerca de *Margarita de Niebla*, novela de Torres Bodet, que se vincula de manera inmediata a nuestro estudio.

En *Margarita de niebla*, Carlos decide casarse con Margarita, muchacha culta de ascendencia alemana, y no con su amiga Paloma, auténtico tipo mexicano...

Margarita de niebla puesto que contrasta lo extranjero con lo vernáculo y la cultura con algo que puede calificarse de encanto casero, no puede evitar que se la interprete como simbólica de la controversia entre cosmopolitas y mexicanizantes que, con diversas formas, era una cuestión muy discutida de la época. Carlos, maestro joven, elige a la culta y refinada Margarita. En relación con la controversia de que hemos hablado, puede decirse que elige el cosmopolitismo. Pero en relación con el matrimonio, creo que la novela no expresa realmente la actitud del autor respecto del contraste. Ya que el relato encierra el tema del matrimonio, Carlos tiene que elegir a una muchacha y rechazar a otra. De manera que parece elegir lo extranjero y rechazar lo vernáculo. Sin embargo, si nos desentendemos del matrimonio como finalidad de la relación hombre-mujer, Carlos no rechaza a Paloma, sino que descubre en ella el fundamento sobre el cual levantar la comunicación con Margarita. En otras palabras, la autoctonía proporciona la base sobre la cual puede existir el cosmopolitismo. (Brushwood, 1992: 342-343)

Quien entre los Contemporáneos es reconocido como su preceptista es Jorge Cuesta. Por eso nos remitimos a él para resumir las concepciones estéticas del grupo.

Básicamente, Cuesta considera que es la forma lo característico del arte, no su contenido, como lo pretendían los artistas nacionalistas:

Aqué a quien parece que el arte suele carecer de contenido piensa que es un deber del arte tenerlo, para no encontrarse vacío: un contenido no artístico, naturalmente, pues si fuera artístico ¿cuál sería a su vez el contenido de lo artístico? Un contenido religioso, moral, social, histórico... Pero lo que cada quien concibe con eso, cada quien lo sabe. Es el arte quien lo ignorará siempre. Su más grande virtud es su indiferencia por su contenido. (Cuesta, 1994, I: 183-185)

Para sus concepciones estéticas esto implicó dos cosas: primero, que la problemática del arte radicara en la forma en tanto que el contenido le resultara indiferente; y, segundo, que considerara que el predominio de la materia, de la naturaleza (el contenido, el sentimiento, el asunto), por ejemplo "nacional" o "revolucionario" llevaría a una degeneración del arte, mientras que el cultivo disciplinado de la forma sería el camino hacia una nueva etapa clásica, es decir, a un arte verdaderamente universal. Estos planteamientos cobraron un relieve extraordinario dadas las tendencias predominantes que buscaban subordinar el arte a un contenido o a una finalidad no artísticas.

Para Cuesta y para los Contemporáneos era la forma lo que permitiría al

arte un distanciamiento de la vida, de la realidad, de la naturaleza. En este sentido su programa estético fue calificado correctamente por Jorge Cuesta como *preciosista*.³

CONCLUSIONES

El proyecto de creación de un arte y una literatura de signo nacionalista que emergió luego del movimiento revolucionario de 1910-1917 se enfrentó a un proyecto artístico, de carácter modernista, que parecía atentar contra él. Este enfrentamiento se definió como la lucha entre un proyecto que subordinaba el arte a los intereses de la nación –más exactamente, a los intereses de un Estado fundamentalmente preocupado por reconstruir las relaciones de dominio legítimo sobre la sociedad– y otro proyecto que consideraba esencial salvaguardar la autonomía de la creación artística. Cabría preguntarse, sin embargo, si no es la misma configuración sociológica la que sirve de suelo a ambos tipos de proyecto y de discurso así como a su escisión y enfrentamiento. Efectivamente, la polémica entre nacionalistas y universalistas parece resultar del desdoblamiento de los elementos étnicos y civiles que constituyen al concepto de nación. Una nación es una unidad cultural, étnica, que coincide con una unidad política. Pero sobre esta base, como ha señalado Anthony D. Smith, pueden deslindarse dos tipos

³ Por preciosismo se entiende un movimiento artístico del siglo XVIII que consideraba que la originalidad de la belleza residía no en lo que se decía, sino en cómo se decía, y cuyo lema era "el arte por el arte" (Stoopen, 1991: 53).

de nacionalismo y dos ideas de nación: uno, que entiende a la nación ante todo como comunidad política que reside en su propio territorio histórico y que tiene una cultura pública ciudadana; otro, que concibe a la nación como el despertar de una etnia preexistente, para el que es fundamental su origen. El poder y la legitimidad del primero descansan en los derechos del ciudadano como miembro individual de la nación en tanto que comunidad de leyes e instituciones; el del segundo, en que expresa los sentimientos y las aspiraciones del "pueblo". "El pueblo" se convierte en el término que identifica a toda la nación y se convierte en depositario de la virtud y la verdad:

[En el nacionalismo étnico] la cultura vernácula va siempre acompañada de una concepción nativista de la nación y de su historia. El nativismo es, en esencia, la expresión de una búsqueda de autenticidad cultural, una creencia en el valor de lo propio, de las experiencias y los recursos internos, contrapuestos a los préstamos y las técnicas llegados desde el exterior. Es inseparable de la fe en la virilidad y la moralidad nativas, que tanto contrastan con la corrupción foránea y la decadencia cosmopolita. (Smith, 1997)

Como hemos señalado ya, según A. Smith podemos encontrar ambas concepciones de nación y los dos tipos de nacionalismo dentro de las fronteras de un mismo Estado nacional y en el seno de las mismas unidades culturales de población. Su teoría sin duda permite describir la situación que vivía nuestro país en el periodo posterior a la revolución de 1910-1917. La necesidad de

fortalecer al Estado y el ejercicio de su dominio sobre las masas llevó a una parte de la intelectualidad mexicana a disolver las diferencias en beneficio de la unidad y a costa de la especificidad de la esfera artística. Otra parte de los intelectuales mexicanos, por el contrario, reaccionó a este intento acentuando la necesidad y la importancia de preservar dicha autonomía. Es notorio que fenómenos similares de nacionalismo étnico emergieron no sólo en Francia y en México, sino también por ejemplo en España, más o menos por la misma época (Fernández Cifuentes, 1982), o posteriormente en la Alemania Nazi. De cualquier modo, parece cierto que un discurso con vocación universalista, y otro primordialista, están latentes en las sociedades modernas, pero su antagonismo se agudiza en periodos históricos en los que la hegemonía estatal o, dicho de otra manera, la relación entre el Estado y la sociedad, y sobre todo entre el Estado y las masas, deben replantearse.

El conflicto entre estos proyectos se mantiene latente, pero aflora en situaciones de redefinición política y transformación estatal, es decir cuando el Estado necesita reformular las bases ideológicas de su hegemonía. Entonces, pareciera que todo –incluidos por supuesto la educación y el arte– debe subordinarse a sus propósitos de dominio. El enfrentamiento entre estos proyectos expresa una escisión de los fundamentos civiles y étnicos de la nación. Y es entonces cuando la perspectiva de cada discurso se vuelve irreducible. El nacionalismo al que se enfrentan los Contemporáneos es el resultado tanto del ascenso de las masas como del intento estatal por construirse su hegemonía. El recurso de este

último, de acuerdo con la lógica de los nacionalismos étnicos, fue la búsqueda en el pasado de un origen que le permitiera satisfacer en el pueblo su deseo de identidad al mismo tiempo que hiciera efectiva su apelación a éste. Cada proyecto apuntaba, pues, en direcciones opuestas. Los Contemporáneos pensaron su obra como destinada a unos pocos y a la posteridad, como "un arte para artistas". Defendieron la validez y autonomía de la literatura y el arte frente a los intentos de colonización de la misma por las reglas e intereses que rigen en otros ámbitos, por ejemplo el político o el de la moral. Su obra se convirtió en canon de la literatura nacional. Por el contrario, si se sometiera al grueso de las obras "nacionalistas" a la crítica desde el punto de vista de su significación literaria, encontraríamos que la mayoría de ellas carece de valor. Muchos no alcanzaron una segunda edición y no han vuelto a figurar como factores relevantes en la vida literaria, a pesar del éxito y popularidad que pudieran haber tenido en su momento. Pero pueden ser valorados, en cambio, por su contribución a la modelación de la nueva ideología estatal y a la configuración de los nuevos nexos de los individuos con el Estado, por su registro ingenuo de los cambios en las costumbres, las normas, los símbolos nacionales, los códigos de percepción; entonces esta literatura nacionalista, estas obras "ideológicas", alcanzarían una importancia especial, pues podrían aclararnos procesos sociales, la configuración de modelos a los que se quería orientar a la sociedad, que querían conformar a los individuos en maneras de pensar, de sentir y de actuar acordes con la idea nacional que se trataba de construir en ese momento.

BIBLIOGRAFÍA

- Abreu Gómez, Ermilo *Canek, Historia y leyenda de un héroe maya*, Colofón, México, 1998.
- Anderson, Benedict *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.
- Arendt, Hannah "El affaire Dreyfus", en *Los orígenes del Totalitarismo. 1. Antisemitismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1981.
- Blancarte, Roberto (Comp.) *Cultura e identidad nacional*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
- Brushwood, J. S. *México en su novela*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992.
- Castro Leal, Antonio *La novela de la revolución mexicana*, Aguilar, México, 1993.
- Cuesta, Jorge *Obras* 2 volúmenes, Ediciones del Equilibrista, México, 1994.
- Díaz Arciniega, Víctor *Querella por la cultura "revolucionaria"*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- Durán, Manuel "Introducción" a *Contemporáneos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974.
- Fernández Cifuentes, N. *Teoría y mercado de la novela en la España del 98*, Gredos, Madrid, 1982.
- Gellner, Ernest *Naciones y nacionalismo*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Alianza Editorial, México, 1991.
- González, Beatriz *Entre caballeros y bandidos: fundación del imaginario nacional. El caso de Eduardo Blanco y la Venezuela del siglo XIX*, Universidad Simón Bolívar, Caracas, 1992.
- Monsiváis, Carlos "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*, Tomo IV, El Colegio de México, México, 1976.

- Owen, Gilberto *Obras*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980.
- Pacheco, José E. "Examen y *Cariátide* (1932)", en *Proceso*, No. 247, 27 de julio de 1981.
- Paz, Octavio *Obras Completas*, Vol. 4, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- Quirarte, Vicente *Perderse para encontrarse. Bitácora de los Contemporáneos*, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, México, 1986.
- Romero, José Rubén *Desbandada. En La novela de la revolución mexicana*, Tomo II, Selección, introducción general, cronología histórica, prólogos, censo de personajes, índice de lugares, vocabulario y bibliografía por Antonio Castro Leal, Aguilar, México, 1960. pp. 141-171.
- Sheridan, Guillermo "Entre la casa y la calle: La polémica de 1932 entre nacionalismo y cosmopolitismo literario", en *Blancarte* (1994).
- Los Contemporáneos, ayer*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- Smith, Anthony "Tres conceptos de nación", *Revista de occidente*, No. 161, Octubre, 1994.
- La identidad nacional*, Trama Editorial, Madrid, 1997.
- Stoopen, María "Introducción" a Jorge Cuesta. *Ensayos críticos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1991.
- Vital, Alberto *El arriero en el Danubio*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994.