

Cinco textos de

Muchas veces no es cuestión de bondad. La leyenda, como los dioses, selecciona, y como otro Ángel de la Guarda protege la inmortalidad.

Cuesta creerlo, pero Jorge Cuesta es el único escritor mexicano con leyenda.

¿Dónde se inicia la anécdota y dónde se resiente la historia? Hay que aceptar que la razón de la biología es un dato de la epidermis y no el hombre. Porque entonces todo sería fácil: nació el 23 de septiembre de 1903 en Córdoba, Ver.; estudió preparatoria en esa ciudad; por 1922 vino a México e ingresó en la Facultad de Química; fue burócrata en el Ministerio de Educación; perteneció al grupo literario de Contemporáneos; a mediados de 1928 estuvo en Europa; regresó para casarse; trabajó en un ingenio en provincia; volvió a la capital y fue laboratorista en una industria de alcoholes y azúcares; y dicen que murió encadenado el 13 de agosto de 1942.

¿Pero y la lucidez; la videncia emotiva; el desplazamiento diario sobre el corazón y las cosas y los se-

res; la tierra recorrida en la tierra y en los libros; lo que se dice y se escucha; lo que no se habla porque no existe la respuesta; la duda y la clarividencia de la duda...?

Jorge Cuesta nos dejó una parte de todo esto. Poeta de la inteligencia, carcelero de la palabra justa que aprisiona la eternidad de la idea, aun en la desesperación por sólo razonar. Ensayista por necesidad, polemista sin desafíos, todos sus artículos obedecen a un "mandato por aclarar el caos".

Era complejo y se dice, también, que reaccionario. Es posible, pero las banderas las hacen flamear los que precisan de la comparación. En todo caso no era conservador, y en el momento que se tenga la visión total de su obra, será posible darse cuenta hasta qué punto exigía la valentía de la crítica sin componendas.

Estos artículos que siguen son un anticipo del volumen de su producción que prepara la Universidad Nacional.

LUIS MARIO SCHNEIDER



Jorge Cuesta

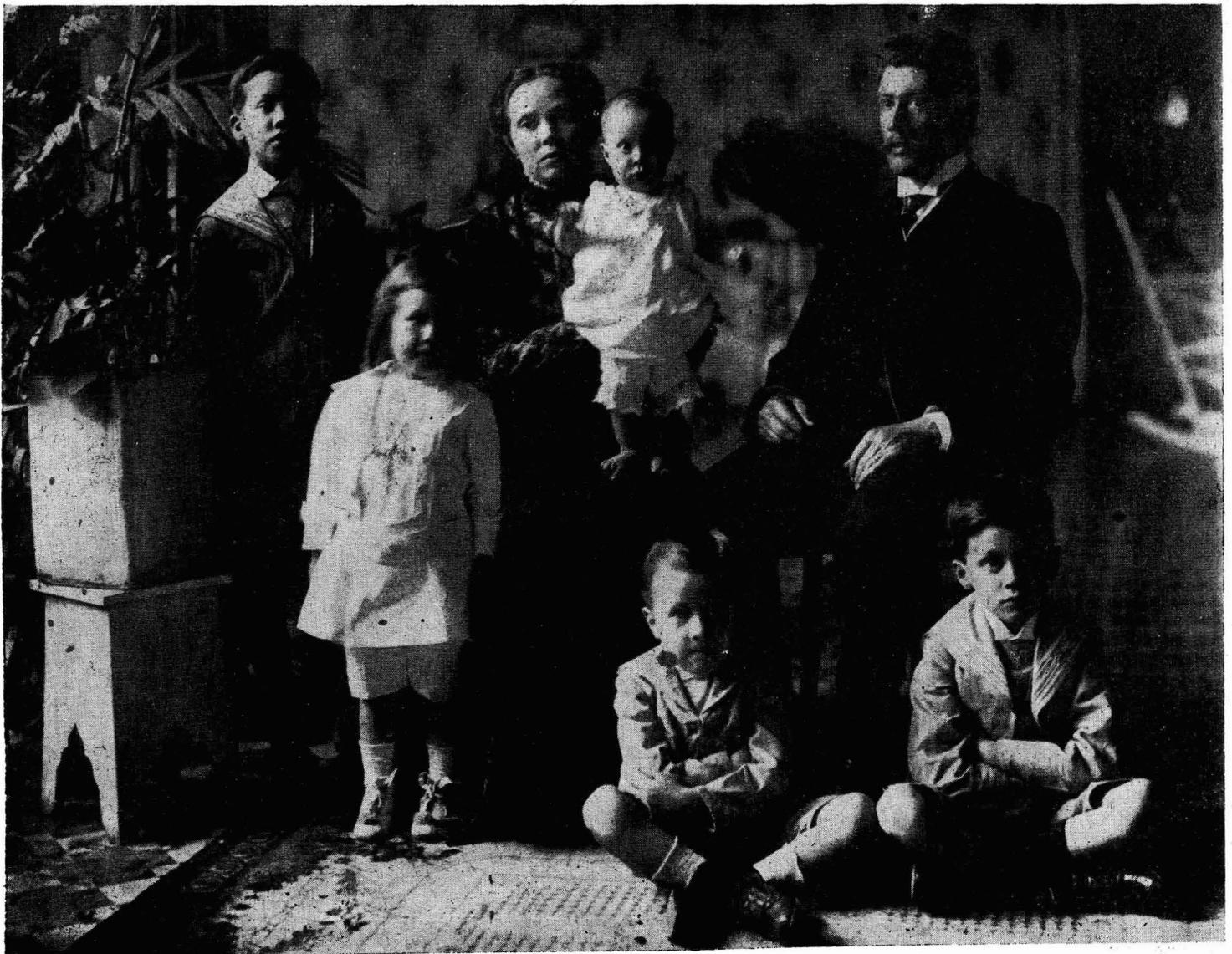
LA PINTURA DE JOSÉ CLEMENTE OROZCO

La pintura de José Clemente Orozco es una de esas obras donde se manifiesta una especie de traición universal y de infidelidad a los sentimientos históricos inmediatos. Ninguna corriente artística de las contemporáneas, por ejemplo, encuentra en ella su cauce o su prolongación. Es en su originalidad donde deben buscarse las fuentes de su valor. Pero debe advertirse, por la misma razón, que la originalidad de Orozco no corresponde al concepto moderno de la originalidad, fundado en una idea del progreso, según la cual a cada tiempo acompaña una fatal expresión de su espíritu histórico, que corresponde a su desenvolvimiento gradual y sucesivo. La originalidad de un pintor como Picasso, que es el intérprete más genuino de esta sucesión histórica del arte, es muy diferente a la originalidad de un pintor como Orozco, cuya obra está destinada a no tener una resonancia inmediata en el tiempo. La pintura de Orozco es la pintura sin resonancia; su sonido no se alimenta con sus ecos; es una pintura sin sonoridad. Ya alguien hizo notar que nunca antes en la historia se había producido un arte "moderno" que fuera tan fiel y tan exclusivamente moderno como el que Picasso representa en el dominio de la pintura: y nunca antes hubo, ciertamente, una pintura tan HISTÓRICA como la suya, desde este punto de vista, es decir, tan lógicamente POSTERIOR, en la historia del arte y tan exactamente presente al presente. Desde este punto de vista, la de Orozco no es el tipo de la pintura original; pues su originalidad consiste en una incapacidad de ponerse a la altura del tiempo y adquirir la velocidad de su paso; consiste en la inercia individual de su destino.

Es cierto que Orozco no estuvo en Europa sino hasta recientemente, ni salió de México hasta después de terminados sus frescos mexicanos. Es cierto que no tuvo, pues, contacto oportuno con las escuelas modernas europeas. Sin embargo no creo que a esta circunstancia debe atribuirse su originalidad. Pues podría verse en ella la fecundidad de nuestro medio nacional, la influencia de nuestro propio carácter histórico, pero también nos deja Orozco sin recursos para ello.

De ningún modo es tampoco el intérprete sumiso de nuestro tiempo local, de ningún modo expresa tampoco nuestra modernidad relativa; nuestro romanticismo también se queda sin el testimonio que le exige; nuestras vagas e inconstantes tradiciones tampoco se reconocen en su libertad. Así como se niega a compartir las tendencias, las doctrinas y los procedimientos de Diego Rivera, compatriota y contemporáneo suyo, los más jóvenes pintores mexicanos encuentran, para la inspiración de ellos, casi infecundo el campo de que la fantasía de Orozco se apodera. Parece que hubiera escogido para él el más estéril de los territorios, el menos hospitalario de los climas; tan extraño y tan lleno de riesgos se presenta a los otros espíritus, a las otras empresas. Parece que hubiera preferido el menos económico y el más extraviado de los caminos; tan ineficaz sería para quienes tomaran su misma dirección. Da idea su pintura de que, así como es original e inaccesible su fundamento, son estériles y nulas sus conclusiones, pues no hay en ella, con efecto, la prolongación ni el nacimiento de ninguna escuela tradicional o moderna, exótica o nacional. Su originalidad se debe a un absoluto radicalismo.

Pienso que, si se buscaran el lugar y la época como cuya expresión podría considerarse más justamente, habría que señalar la Italia del Cuatrocientos; allí viviría con menos artificialidad el orgullo de su granito, junto a otros irreductibles y solitarios escollos del tiempo. Sin duda que su aislamiento no es tal que no se reproduzcan en Orozco las condiciones de otras islas. Por lo demás, son raras las edades que no presencian estas interiores resistencias a ellas mismas; y hasta podría decirse que es en estas resistencias donde se revela su carácter. Un poema de Baudelaire, "Los Faros", se refiere a la misteriosa continuidad, a la oculta historia que se realiza a través de las soledades apartadas. No sólo en la Italia del Cuatrocientos se da una "época" constituida de manifestaciones universales e intemporales, que corren entre las aguas del tiempo, pero profunda y libremente, en una línea distinta que no alteran ni conmueven las corrientes numerosas que las envuelven y las sepultan dentro de sus espumas perecederas; a cada momento reaparece su manto, sin haberse per-



Retrato de familia, en Córdoba. Jorge Cuesta de pie, primero de la izquierda

dido, y en el más inesperado lugar. Su naturaleza histórica puede compararse a la constancia profunda de la roca a través de la inconstancia de los sedimentos superficiales, pues la profundidad y la constancia de su estrato histórico las distinguen y las apartan en la historia, en vez de sumarlas a su transformación aparente. De una manera semejante se presenta en el tiempo y en el espacio la pintura de Orozco; como las capas profundas del suelo que ya no son accesibles a las devastaciones atmosféricas.

No obstante, su personalidad se nos revela en los residuos que dejan de su resistencia los consumos del tiempo en que vive. La vemos perfilarse, sobre todo cuando se la compara con la de Diego Rivera y después con las tendencias artísticas contemporáneas; entonces se descubre la originalidad de su asiento y la necesidad que tienen sus raíces de nutrirse en un terreno profundo y exclusivamente suyo. Paul Valéry ha hecho notar la importancia que tuvo para la obra poética de Baudelaire el haberse producido en una viva reacción contra la literatura de su tiempo; cómo esta lucha fue lo que la forzó al descubrimiento y al mantenimiento de su originalidad. En el caso de Orozco, no podemos despreciar la observación de que la cercanía de la obra de Rivera fue lo que vivificó en la suya la pasión de oponérsele y la obsesión de su propiedad. Tampoco podemos despreciar la observación de su repugnancia por los gustos y las tolerancias del vulgo. Es también luminoso el carácter de la primera época de su pintura: crítico, satírico, caricaturesco. De la observación de estas características llega a sentirse la obra de Orozco como fundada en el puro celo revolucionario de la negación; llega a mirarse que su impulso natural es substraerse a los afectos inmediatos, libertarse de los movimientos de simpatía; llega a no verse en ella ninguna naturaleza afectiva, a no ser en ciertos momentos en que el extremo de su rigor se confunde con algunos resentimientos populares, sin que aún entonces abandone su pasión, la calidad intelectual que posee.

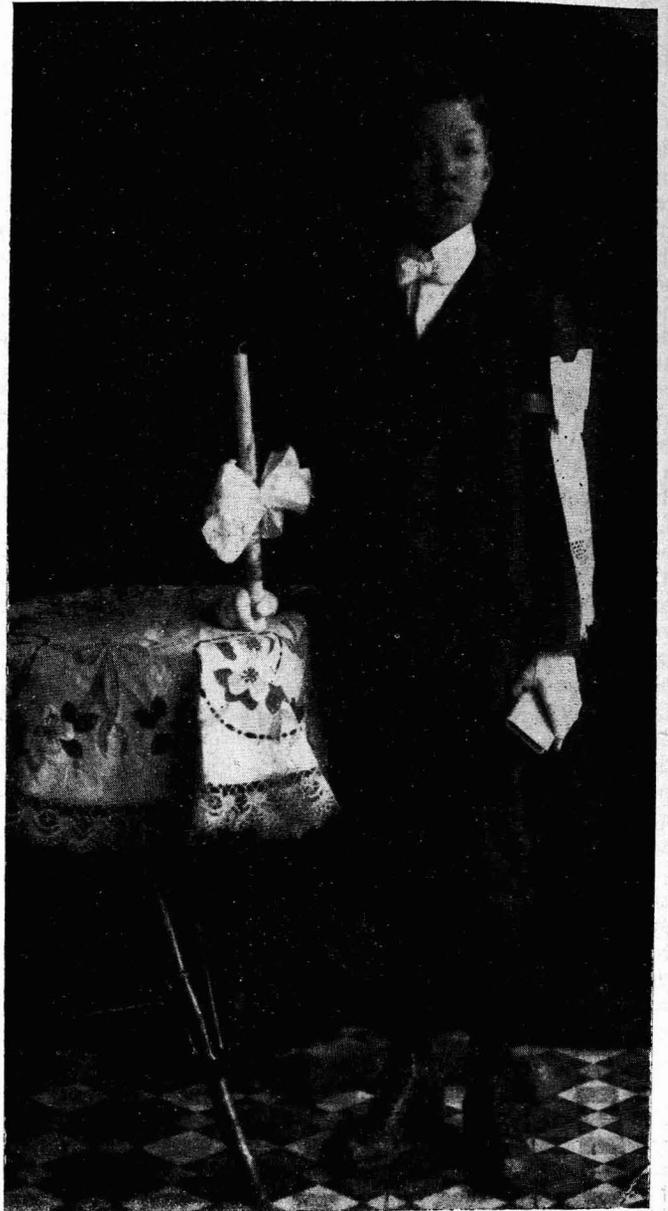
Esta resistencia contra su tiempo y contra su localidad es la substancia de su arte. Sólo en ella cabe advertir la huella de sus circunstancias temporales, la cual sólo se debe, como se deduce, a una influencia negativa, a una influencia por reacción. Sin duda que estas circunstancias le han sido necesarias, pero por su oposición, por su adversidad. Sin duda que no se habría manifestado, o lo habría hecho de un modo diferente, si no las hubiera tenido en su contra. Pero, si sirven a la revelación de su energía, no son ellas las que favorecen esta energía, las que la alimentan. Ya mencioné a Baudelaire, pero a otros espíritus de esta naturaleza se asemeja Orozco, distantes de su propio tiempo y hostiles a él, y que hoy sentimos, aunque acaso falsamente, cerca de nosotros. Pienso en Nietzsche, filósofo, y en Cézanne, pintor, que también existen en una constante controversia con su medio. Es la resistencia su modo y su razón de ser, vivir en función de su enemigo, de su obstáculo, y la gloria que quieren para su obra es que nunca carezca de enemigo y de rivalidad. Ahora podemos, nosotros, para eludir esta lucha póstuma, arraigarlos en su época histórica y fijarles una distante relación con la nuestra, que entendemos como su proximidad y que nos sirve para sentirnos más sus contemporizadores que sus adversarios; no obstante, no es por eso menor la libertad de su designio ni menos duradero el vigor de su resistencia. Los yugos de la historia no les impiden encontrar en cualquier remoto pasado o cualquier imprevisible futuro al enemigo que necesitan para no perecer. Viven en su tiempo y en su lugar, pero en cualquier otro tiempo y en cualquier otro lugar están más vivamente presentes y no con menos razones ni con menos oportunidad de existir.

1934

MÚSICA INMORTAL

Para la música mexicana ha sido una exigencia todavía más imperiosa y más tiránica la exigencia nacionalista que ha esclavizado a nuestras otras artes. Más recursos ha tenido para ello donde una gran abundancia de obras artísticas populares orilla al gusto individual y responsable a ser suplantado por un gusto vulgar y ligero; más recursos ha tenido para halagar a la pereza del espíritu, dándole como su propio ejercicio precisamente el fraude que lo hace innecesario.

No al arte popular, sino al contenido del arte, a los sentimientos populares es lo que enaltece y dignifica, proponiendo al arte como principio esencial de su ejercicio la realización de ese enaltecimiento, con lo cual le da no más que el re-



El día de su primera comunión

curso fraudulento de compensar su falta de sentimientos dignos por un culto a los objetos del sentimiento, y reemplazando, al fin, los sentimientos difíciles y verdaderos por los inmediatos y fingidos. No es dudosa la naturaleza romántica de este principio; la denuncia del hecho de que en él lo estético deja su lugar a lo moral. Pues este principio hace consistir el valor del arte en su moralidad.

Es una moralidad la dignificación de lo popular y el enaltecimiento de lo mexicano, como es una moralidad el enaltecimiento de lo europeo, de lo civilizado, en nuestra ociosa música académica. Es una moralidad el enaltecimiento de cualquier contenido del arte, bien sea naturaleza exótica, bien sea familiar; bien sea tradicional o bien sea revolucionaria. Nuestros músicos, revolucionarios y académicos, han preferido ser moralistas a ser músicos. En un lugar donde la música falta, han creído servirle haciendo que ella sirva a lo que la recomienda, y sólo han encontrado que la recomienda su moralidad.

No ha cumplido menos con este propósito moral la nueva música artística, esa cuyo énfasis, cuya moralidad consiste en recomendar el papel artístico del arte, musical de la música, como si al arte y a la música pudieran serles ajenos alguna vez. El énfasis del arte ha sido la más dudosa justificación de la música avanzada; pues no es un principio menos romántico y moralista que el que se funda en cualquier otra moralidad, en cualquier otro énfasis. Es por eso que no se contradice una música mexicanista y avanzada al mismo tiempo, simultáneamente nacional y pura. El disgusto popular (puede decirse nacional también) por la música avanzada, es el disgusto por el énfasis exclusivo de esta música, por su contenido unilateral y tendencioso; pero él representa otro énfasis, otra pasión. De acuerdo con la ideología marxista, que es una mecánica elemental de las pasiones, este disgusto popular conviene perfectamente a un sentimiento de clase, y no conviene menos a un sentimiento idéntico de la música que lo provoca. En esto encuentran su semejanza ambos sentimientos; en que cada uno es una particularidad, una pasión de clase. Y en

eso mismo encuentran su reconciliación y su oportunidad de ser halagados por un mismo arte, ya que la música puede dar satisfacción por igual al sentimiento vulgar de distinguir lo vulgar, que al sentimiento menos vulgar de distinguir la distinción, lo artístico. Una misma vulgaridad y una misma moralidad los aproxima: el precio que dan a la distinción, al énfasis que el arte procura a su particularidad, y la utilidad moral, dignificadora, en que hacen consistir la virtud exclusiva del arte.

Me importa hacer estas observaciones, para mostrar las decepciones de aquellos que buscan en el énfasis de lo mexicano una música que difiera esencialmente de la música europea antigua o moderna; sólo insisten en ella, sólo la repiten. Pues no es al contenido a lo que debe una música su diferencia de otra, su novedad; es a la forma. Y la forma no es un producto colectivo, un sedimento nacional; la forma es una creación personal. Y la forma aparece donde la moralidad no llega, donde lo mexicano acaba o cualquier otra dignificante distinción.

Y me importa hacer esas observaciones, para mostrar el valor del accidente a que esta nota principalmente se refiere: el hallazgo de una música mexicana inmoral, de una música que prescinde de las dignidades morales de la música y que, desinteresándose de todo fondo, de toda profundidad, se dedica a sentirse como conciencia individual y libre en vez de como el objeto digno de tener conciencia de él. Una música desnuda, que casi podría llamarse indecente desde el punto de vista de nuestra música moral, es el cuarteto para música N° 5, de Higinio Ruvalcaba, ejecutado por el Cuarteto Clásico Nacional el miércoles 20 de julio.

La sorpresa del hallazgo no me dejó examinar mi gusto en su raíz, sobre el hecho. Aun así, no creo que deba esperar a una segunda audición para conocer sus razones. Acaso es necesaria para precisar su sentimiento, corregir su entusiasmo y advertir sus flaquezas. Pero no creo ya que pierda esa conciencia que tuvo de su descubrimiento y de su libertad, después de la titubeante confusión de la música, que mereció el respeto del público, en el instante en que la música se volvió cínica y se explicó, precisamente cuando el público ya no la soportó más y ya no contuvo las manifestaciones de su enfado y de su burla. Este joven músico ha tenido el valor de hacer una música con su indecisión, en vez de hacerla con sus ideas; una música que piensa, en vez de una música pensada. Sólo es cierta la impresión de que carece de firmeza y de carácter, y de que la vacilación de su espíritu lo mismo lo expone a desvirtuar el sentido de la música nueva europea que a ignorar el de la música mexicana, sin hacer una y otra cosa con una idea positiva, y origina que lo excuse de su ligereza respecto a lo extranjero y de su indiferencia respecto de lo nacional. Es cierto que no dice nada su música. Y quienes piden a la música eso que debe tener para darlo a quienes no lo tienen y lo piden, encuentran que esta música de un principiante no tiene más contenido que los efectos accidentales y aislados que exclusivamente se dedica a obtener.

Para satisfacción del público, ahí están los efectos, es cierto, que podrían ser su énfasis y su moralidad. ¿Pero por qué no ha de preferirse atender al vacío que los busca y los precede, y que los sucede también al no ser disminuido por ellos, y en el cual se producen, exactamente, como lo que se oye y no como lo que se dice? Son incapaces estos defectos aislados, en todo lo largo de la obra, de explicar con ellos su unidad, de hilar un discurso y aun de justificar su presencia. La obra parece, por lo mismo, desbaratada y desunida. No se manifiesta su secreta y amenazada unidad, puesto que más la oculta eso que la constituye: esa espera sin descanso y sin satisfacción, ese vacío en que se dan como relieves (como efectos) los engaños de la atención constantemente decepcionada. Pero el público no prefiere la atención a sus frutos. ¿Cómo dejaría de ser posible que la atención del público se encontrara satisfecha con los efectos y no con la atención de la música? Lo que la música oye y no los oídos de la música es lo que al público le interesa. Y esta música sólo pretende ser toda oídos, toda conciencia; quizá sin la conciencia de pretenderlo.

Poco tolerable parece que el contenido de la música suela ser los oídos del músico. Es lo que no parece que deba admirarse y aplaudirse; es lo que no parece moral ni humano. ¿Qué tienen que ver con todos, los oídos de uno? ¿Es que puede alguien oír con los oídos de otro? ¿Éstas son las preguntas que el público al músico reserva. Y seguramente que no puede oír con sus oídos; cada uno tiene que oír con los suyos. ¿Pero qué otra cosa pretende el músico cuando no da lo que oye para que sea la audición de nadie, sino la suya propia? No pretende otra cosa que ésta: que los mejores oídos son los que oyen mejor; no los que oyen mejor con el fin de comunicarlo a quienes no tuvieron el privilegio de oírlo originalmente. Nin-

guna dignidad, ningún valor imparte a la realidad oída; ninguna significación real. La única conciencia de valor que estima es la que en los oídos y en el acto de oír encuentra la significación, la unidad y la dignidad únicas de cualquiera realidad musical que sea. Es a un acto del hombre y no a una realidad exterior de él y en la que no se compromete, a lo único que aventura y arriesga en el sentimiento de su dignidad y de su valor humanos. De este modo, no sólo a la música hace correr el riesgo de la música, sino lo hace correr al hombre mismo, causando la ruina de esos valores del énfasis, de esas dignidades morales, con los que el hombre y la música ocultan su frecuente miseria.

1932

LA ENSEÑANZA PLATÓNICA

En un admirable libro sobre su reciente viaje a través de Centro América y de México, Aldous Huxley considera, con la ironía que es peculiar del más inteligente y más libre de los espíritus ingleses contemporáneos, algunos de los absurdos que sorprendió en la educación en México, la que caracteriza como el amor platónico —que no espera ninguna correspondencia de la realidad— de un Dante en pos de una Beatriz inaccesible. El paso de Huxley fue rapidísimo; no obstante, su observación no pudo ser más exacta, y fundada en dos o tres rasgos que advirtió en la superficie de las cosas que se ofrece al viajero apresurado, sin tiempo para profundizar sus impresiones en las conversaciones y en los libros, pone de manifiesto la excepcional penetración de su juicio. Aldous Huxley, con seguridad ignora las doctrinas que inspiran a la educación pública mexicana; pero no se le ocultó su profundo sentido, y lo sabe expresar con una frase: en México la enseñanza es PLATÓNICA. Indudablemente lo es; pues no le crean ninguna obligación las consecuencias de sus actos; la realidad no la compromete, y, abismada y caprichosa, tiene el irresponsable y libérrimo carácter interior de los sueños.

El caso a que se refiere Huxley es significativo. Se creó una escuela —la Casa del Estudiante Indígena— con el fin de impartir a un grupo de indios nuestra civilización europea; pero en el momento en que se descubrió que los indios se europeizaban y no querían volver ya más al ambiente primitivo de que salieron y en el cual sus nuevas nociones carecían de sentido, se declaró ineficaz el método y se clausuró la escuela.



Jorge Cuesta poco después de llegar a México

la. En cambio, se abrieron otras que ya no tienen por efecto inconformar al indio con su medio tradicional. No puede darse un caso más humorísticamente ejemplar: se cierra una escuela en el momento en que se descubre que está efectivamente educando a los alumnos; se declara inservible a una educación en cuanto se descubre que educa; se considera como una depravación a la enseñanza que abre el espíritu del que la recibe un horizonte nuevo. Sin duda que se huye, en efecto, de una correspondencia con la realidad; sin duda que se trata de un puro y exaltado amor, pero platónico.

No hace mucho tiempo el pasado secretario de Educación Pública hacía advertir el fracaso de la escuela primaria en el hecho de que, de 50 000 niños que ingresaban al primer año, solamente nueve mil terminaban su instrucción. El ciudadano ex secretario, sutilmente, arrojaba la culpa a los profesores y los aplastaba con ella, eludiendo así el problema en que reside la verdadera esterilidad romántica de la educación. Pero todo se explica con un simple razonamiento económico. La educación es costosa para el que la recibe, aunque sea gratuita. Entre más crece el niño, es más requerido por la obligación de ganarse la vida sirviendo a sus mayores. De aquí que poco a poco deje de ir a la escuela. No importa cuáles y cuántos sermones estadísticos escuchen de sus superiores, sus esfuerzos se estrellarán contra los hechos: de cada 50 000 niños que entran a la escuela sólo nueve mil privilegiados alcanzan a costear su educación primaria, EN EL DISTRITO FEDERAL.

Si se lleva a la población rural al riguroso raciocinio estadístico del ex secretario de Educación, probablemente se descubren los motivos por los que el ex secretario se abstuvo de hacerlo. La población rural es mucho más pobre que la urbana; la naturaleza de los trabajos del campo, además, se presta mejor a que se considere más necesario el que los niños se esfuercen en la vida a que se esfuercen en la escuela. El resultado de la operación ha de ser que se revele que, en estas condiciones, ni siquiera cinco mil, de cada cincuenta mil niños inscritos en los registros escolares, estén capacitados para recibir una educación mediana, y que la que se imparta a los cuarenta y cinco mil restantes tenga tanta utilidad para la cultura del país, como los cuatro mil teatros al aire libre que poseen las escuelas rurales para el desarrollo del teatro mexicano, y los veinte mil quioscos que las plazas de la República tienen para el progreso de la música nacional.

Sin embargo, si se comparan la escuela primaria y la escuela rural, se descubre por qué para esta última no tiene sentido el problema que confronta la primera. La escuela primaria está en la situación de la clausurada Casa del Estudiante Indígena, mientras la escuela rural corresponde a las escuelas que se abrieron en lugar de la corruptora institución. En otras palabras, mientras la escuela primaria significa una inconformidad con el medio, y tiene, por lo tanto, un carácter revolucionario, la segunda es el conformismo puro, poseída, como lo está, por una pasión enteramente contemplativa y satisfecha.

Quiquiera que haya observado, aun superficialmente, la marcha de los asuntos educativos en México, advierte la manifiesta rivalidad que existe entre la enseñanza primaria y la enseñanza rural. Por decirlo así, la primera ha estado constantemente constreñida a convertirse en la segunda. Y, en efecto, ¿no es claro que el medio está rechazando a una enseñanza que sólo encuentra eco en cada nueve mil alumnos de los cincuenta mil que acuden a recibirla? ¿Puede darse una más contundente reprobación? La escuela rural, en cambio, más flexible, más elástica, más acomodaticia, no encuentra ninguna oposición exterior y es inmune por completo al virus de la estadística.

Pero la explicación de este doble fenómeno es clara: no es el medio quien rechaza a la escuela primaria, sino la escuela primaria quien está en contra del medio, y no es el medio quien aprueba a la escuela rural, sino la escuela rural quien se conforma a él. La oposición, en el primer caso, nace porque el tipo de enseñanza de la escuela primaria es demasiado costoso para el ochenta por ciento de la población. Y la conformidad, en el segundo caso, nace porque el tipo de enseñanza es barato y ha descendido de nivel, es decir, porque ya casi no exige esfuerzo alguno al que la recibe. En otras palabras, la escuela primaria, como todo esfuerzo superior, encuentra una resistencia real, mientras que la escuela rural, como toda plácida acomodación, posee la misma desembarazada y agradable naturaleza de las cosas ficticias.

En estas condiciones, es natural que la escuela primaria, como ya ha sucedido con la enseñanza superior, se haga antipática y amerite que injustamente vayan cayendo en desgracia los profesores normalistas, al mismo tiempo que la escuela rural adquiere un carácter mágico y sagrado en los círculos oficiales.

El enaltecimiento de la enseñanza rural, a expensas de los otros tipos superiores de enseñanza, es el triunfo de la facilidad y de la fe, en contra del esfuerzo y de la razón. Es, sin duda, propio para embriagar a un espíritu poco riguroso el aspecto que tiene de multiplicación de los panes. Pocos ven que, en realidad, es una multiplicación de las migajas. Y como se vuelve accesible, por la inferioridad económica de su nivel, a la gran mayoría de la población, incapacitada para efectuar el esfuerzo que una verdadera educación reclama, se la aplaude como una obra revolucionaria, sin advertirse que en su conformidad con el medio, hostil al esfuerzo educativo, es donde se revela la verdad de su carácter mixtificador y PLATÓNICO, la verdad de su carácter infecundo y reaccionario.

1934

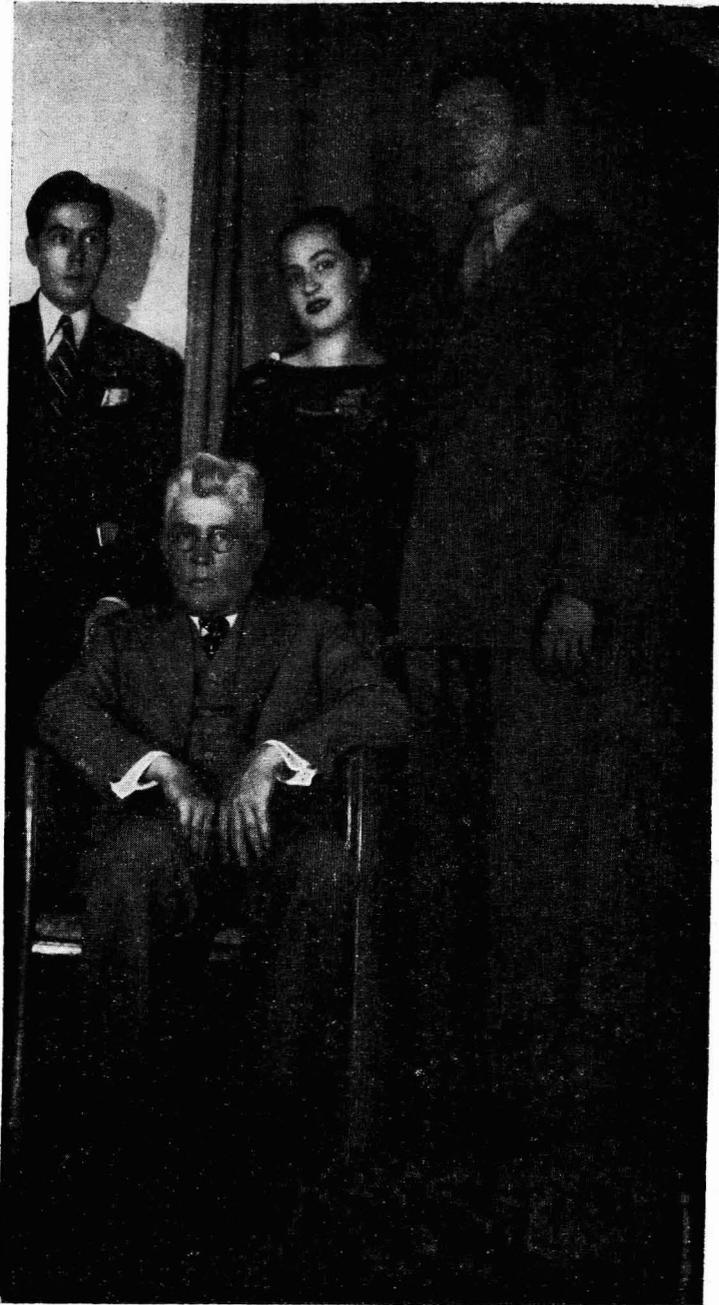
EL COMPROMISO DE UN POETA COMUNISTA

Uno de los más vivos recuerdos que guardo de mi paso por París es de la persona de André Bretón. Un encuentro con André Bretón es uno de esos sucesos que no se pueden olvidar. La leyenda que flota en torno de la escuela literaria gobernada por él, no es sino el reflejo del misterioso brillo que emana de su personalidad extraordinaria. Cuando llegué a París, sólo reservas tenía para el sobrerrealismo; mi conocimiento de sus intimidades se hizo a través de Alejo Carpentier, quien conoció a Robert Desnos en La Habana; pero el entusiasmo del escritor cubano, que era casi un entusiasmo de prosélito, no disminuyó mis reservas, con todo y que era causa de mi curiosidad; por el contrario, el entusiasmo tiene la virtud de despertar en mí la desconfianza y el recelo al contacto de su calor, el alma se me hiela. A casa de André Bretón, por lo tanto, entré doblemente acorazado: la otra coraza era mi detestable francés, no habituado todavía a hablarlo y escucharlo, tenía que hacerme repetir casi todo lo que se me decía, y después no oía la repetición: no me dejaba el zumbido del bochorno. Me aproveché de mi confusión para decirle algunas imbecilidades sobre el arte zapoteca; pero éstas, que sólo aspiraban a la superfluidad y al olvido, tuvieron la mala suerte de trastornar la información que André Bretón poseía, y que tenía a la mano; hubo necesidad de discutir, hubo necesidad de que insistiera yo en lo que dije, no, ciertamente, por que lo pensara, sino porque era lo que expresaba mi francés. Por fin, creo que Bretón se dio cuenta de que era mi francés y no yo quien le estaba informando sobre el arte precolombino de México o creo que en ese momento entraron sus habituales huéspedes, miembros del grupo que encabezaba. Entonces pude apartarme y dedicarme a escuchar a mis anchas, sin violentar a las palabras, haciéndolas recibir el sentido que les concede, no el conocimiento del lenguaje, sino la necesidad de no parecer descortés en la conversación. Entonces entendía el francés con una admirable claridad; cuando menos, ningún compromiso exterior me impedía pensar que lo entendía: no tenía necesidad de demostrarlo.

André Bretón acababa de escribir su contestación a la encuesta de *Le Monde*, sobre la literatura proletaria. Ignorante del sentido político que tenía la cuestión para el grupo, los aplausos con que fue recibida la lectura que hizo Bretón del documento, con una voz enfática y declamatoria, me parecieron el colmo de la adulación. Sin embargo, en ese momento se me hizo explicable el poder que ejercía su persona



En Xochimilco. Cuesta es el primero a la derecha.



Cuesta (de pie a la derecha) con su padre y sus hermanas

en torno suyo. Y también la melancolía con que Bretón consideraba las virtudes magnéticas de su personalidad; pues, por decirlo así, toleraba, pero no autorizaba sus efectos. Este matiz me reveló la verdadera fuerza de su espíritu. En el mismo rasgo, no obstante, algunos de sus amigos y compañeros de literatura habrían de señalar unos cuantos meses más tarde al espíritu del traidor. Por lo que a mí toca, vencidas mis reservas, en la facultad de traicionar a su propio éxito se me demostraba la autenticidad de su capacidad para fascinar y vivir en medio del peligro, en una situación constantemente comprometida.

Una situación así es la que ha mantenido André Bretón, y con él todo el grupo surrealista, dentro del comunismo. El surrealismo es un movimiento poético que no ha soportado el aislamiento y la distancia a que la realidad condena a la poesía, y que se ha planteado el problema de hacer VIVIR a la poesía en el seno de la realidad, es decir, con el mayor grado de responsabilidad posible. Planteado como un movimiento revolucionario, el surrealismo se vio, de pronto, obligado a definirse respecto al comunismo, aunque en la realidad política es un movimiento que se propone hacer una revolución TOTAL. André Bretón y los suyos se declararon comunistas, POR AFINIDAD. Una adhesión de esta clase ha tenido que merecer las reservas del Partido Comunista francés, quien no ha estado dispuesto a aceptar la adhesión, no de unas personas, sino de una doctrina literaria, que pretende nada menos que revolucionar a la realidad por medio de la poesía, por medio de la magia de la palabra. El surrealismo, a su vez, ha tenido que sufrir la prueba de demostrar en cada ocasión que "la revolución surrealista" —título de la primera revista literaria del movimiento— es, en efecto "el surrealismo al servicio de la revolución", título de la publicación que substituyó a la primera.

En la declaración a que me refiero, André Bretón salvaba el compromiso de sostener el surrealismo como una manifestación revolucionaria, en contra de "la literatura proletaria" en que el comunismo ha encontrado su única manifestación ortodoxa dentro de la literatura, precisamente porque no cabe DENTRO de ella. La primera pregunta de la encuesta rezaba como sigue: "¿Creéis que la producción artística y literaria sea un fenómeno puramente individual? ¿No pensáis que deba o pueda ser el reflejo de las grandes corrientes que determinan la evolución económica y social de la humanidad?" La respuesta de Bretón era categórica: en la producción artística y literaria no se presencia el reflejo, sino la propia evolución social de la humanidad; también hay un determinismo poético: también y sobre todo en la poesía, la sociedad no se refleja, sino deviene y se determina.

Esta declaración no podía dejar satisfechos a los marxistas. Desde que la escuché, la entendí como una controversia. Si hay algo cuyo entendimiento le está absolutamente prohibido al marxismo, es que la poesía pueda tener POR SÍ MISMA una función revolucionaria. Un equilibrio demasiado difícil, por lo tanto, me parecía el que André Bretón se empeñaba en mantener. Pues sólo un abismo hay entre el espíritu que reconoce el poder subversivo de la palabra, y el que no ve su utilidad revolucionaria sino en que renuncia a ese poder. Mi impresión fue que no tardaría el tiempo en que Bretón y el comunismo se verían irremediabilmente divorciados.

Este divorcio no se verifica todavía. Acabo de leer: *Los vasos comunicantes*, una de las últimas obras de Bretón. En ella el conflicto adquiere los más sutiles caracteres; pero Bretón todavía no renuncia ni a la dignidad de la poesía ni a la promesa revolucionaria del comunismo. Podría pensarse que es el comunismo quien está comprometido con Bretón, pero no habría modo de hacérselo conocer a esta doctrina. Por eso es más emocionante la angustia intelectual que en el alma de Bretón se presencia. En rigor, ya su propia conservación exige que su espíritu fortalezca también a su adversario: en ese libro se propone nada menos que demostrar el proceso dialéctico y materialista del sueño, ASÍ COMO de la poesía. Lo extraordinario es que en estos conflictos insolubles es donde Bretón encuentra el aire que conviene a su respiración excepcional; otro espíritu se asfixiaría allí, sin remedio; pero no el de Bretón, cautivado por la imagen del poeta que "SUPERARÁ LA IDEA DEPRIMENTE DEL DIVORCIO IRREPARABLE ENTRE LA ACCIÓN Y EL SUEÑO".

La posición comunista de Bretón se expresa como sigue: El sueño y la poesía son por excelencia —y fisiológicamente— las actividades revolucionarias de la vida. Para que el comunismo revolucione la sociedad, tiene que proceder de acuerdo con la misma fisiología. ¿Cómo dar al comunismo la capacidad y la eficacia revolucionaria de soñar?

Una tesis de esta naturaleza no podrá sino desconcertar a los comunistas, las limitaciones de cuya doctrina no les permite considerar en toda su amplitud el problema revolucionario. El pensamiento de Bretón habrá de parecerles demasiado POÉTICO, demasiado en desacuerdo con la realidad MATERIAL, para que tenga un significado dentro de ella. Será el premio que tendrá Bretón por haber tomado los propósitos revolucionarios del comunismo al pie de la letra, y por haber querido ponerse, sin mengua de sí mismo, "al servicio de la revolución".

1935

CRISIS DE LA REVOLUCIÓN

Se ha verificado un cambio notable en el pensamiento político mexicano con relación a la época inmediatamente posterior a la pacificación de la República. Entonces el horizonte político era mucho más amplio que ahora; el porvenir era rico en perspectivas, y la acción que prosperaba en la política era la de la imaginación. Hoy sucede todo lo contrario; el horizonte político es estrecho y poco profundo; el futuro es amoldado al trazo simple de una perspectiva invariable, y la acción más premiada es la de la fiel observación de los hechos. La época anterior gravitaba sobre el porvenir, y era más libre; la actual comienza a gravitar sobre el pasado, encadenándose. El reino de los hechos ha sucedido al reino de los actos. Para triunfar hoy en la vida pública es menester una buena memoria y ninguna imaginación: es decir, los jóvenes tienen pocas oportunidades, pues la juventud casi no tiene nada que recordar.

Este desalentador fenómeno no es exclusivamente mexicano; el mundo se ha envejecido parejamente; por dondequiera se echa de ver un igual temor de los acontecimientos y la voluntad de determinarlos de antemano. Los padres se hacen cargo del porvenir de los hijos y los despojan del derecho de crear y gobernar su propio destino. Las doctrinas y los programas políticos tienen el tono y la gravedad de testamentos. Todo es una pura y celosa previsión del mañana, para prohibirle ser de un modo diferente a como se piensa que debe ser desde ahora. Se abomina de la idea de cambiar de idea; se tiene horror de la imaginación y hay como el propósito de suspender la marcha del pensamiento, la cual es imprevisible y está llena de sorpresas. Las palabras que gozan del favor del mundo son: "dictadura", "control" y "plan", y las tres significando testamento o ÚLTIMA voluntad. Por otro lado, las nociones liberales ya no saben dónde esconder el rubor de su desprestigio.

Sería interesante precisar las causas de este fenómeno, el cual, afortunadamente, es exclusivo de la política y no tiene paralelo en otros aspectos de la acción social. Por ejemplo, en la ciencia ocurre lo contrario: al dogmatismo científico del siglo pasado ha sucedido un "liberalismo" cada vez mayor, de tal modo que puede decirse que en la actualidad el objetivo del pensamiento científico no es establecer de un modo definitivo sus conclusiones, a fin de determinar con ellas el pensamiento futuro, sino otorgar a este pensamiento la mayor libertad posible, permitiéndole fundarse sobre sus propias evidencias experimentales y desembarazarse de las cadenas históricas. En el arte contemporáneo, mientras no se mezcla con él la política, se observa una libertad semejante. En la filosofía, también, mientras la política no la confunde, se observa un radicalismo que no ha tenido igual en la historia del mundo. Así, pues, el dogmatismo político se presenta como un producto aislado, aunque el más voluminoso, en la cultura moderna. En otras palabras, la política parece haberse desvinculado del progreso de la cultura y marchar con muchos años de retraso.

Muchas razones sociales y psicológicas influyen en esta depravación universal de la política, pero, seguramente, todas pueden expresarse como una deficiencia de la selección. El arte, la ciencia y la filosofía son el producto de minorías selectas, laboriosamente cultivadas. La política, en cambio, está siendo el producto de la improvisación, de la fatuidad y de la violencia, y de aquí su inferioridad intelectual; de aquí su carácter dogmático y suficiente; de aquí su repugnancia por la libertad; de aquí su temor porque el futuro ponga de manifiesto su incapacidad y eche por tierra sus construcciones sin firmeza; de aquí la fiebre por "controlar", por "planificar", por "racionalizar", por afianzar, en fin, desde ahora, los edificios que levanta y que, abandonados a sí mismos, se vendrían inevitablemente al suelo, debido a su falta de raíces en la conciencia de la sociedad.

Volviendo a México, es interesante notar que el cambio se ha verificado en unos cuantos años, dándose el extraño espectáculo de que la generación que era liberal en 1917 aparece hoy convertida en dogmática, de tal modo que en 1934 parece comenzar a obtener como fruto político precisamente todo lo contrario de lo que en 1917 se proponía. Pero el fondo del fenómeno es aún más sorprendente, ya que consiste en la paulatina penetración que han tenido en la política mexicana los lamentables productos de la depravada política universal, penetración que se ha verificado a través de las generaciones posteriores, corrompidas por la facilidad que han encontrado, gracias a las doctrinas políticas en boga, para eludir la responsabilidad de fabricar el auténtico destino nacional a que la Revolución aspiraba.

El pensamiento político de 1917 sabía lo que quería; tenía una profunda conciencia de su responsabilidad; se había madurado a través de una larga y penosa reflexión, en medio de una lucha intensa que lo obligaba cada día a justificarse y a robustecerse; era un pensamiento dispuesto a afrontar las más peligrosas e inesperadas experiencias, y a enriquecerse con ellas. De aquí que, al venir la pacificación del país, el horizonte político fuera amplio y estuviera lleno de incitaciones. La juventud nunca tuvo una más admirable oportunidad: se contaba con ella; se ponía en sus manos la creación y el engrandecimiento de su porvenir.

Pero en vano los jóvenes tuvieron un ilimitado acceso al poder: la juventud no encontró, en esa maravillosa libertad que la Revolución le había tan penosamente conquistado, sino una autorización para improvisar y para satisfacer su vanidad fácilmente. A la profunda y sincera intuición revolucionaria correspondió después una acción falsa, vanidosa y fatua, más dispuesta a sacar provecho del triunfo de la Revolución



Cuesta visto por Orozco Romero (1942)

que a hacerse digna de él. Pero la más desastrosa consecuencia es que, a fin de ocultar su incapacidad y su fracaso, esta acción ha culpado a la propia libertad que no supo emplear sino para corromperla, pretendiendo en seguida que, puesto que la libertad se corrompe, la incapacidad y el fracaso han sido de la Revolución, por haberse apegado a una Constitución LIBERAL.

No hay que buscar otro propósito en el antiliberalismo que prospera actualmente en México que el de excusar a una acción política que no ha sabido estar a la altura de su responsabilidad. Si en la prosperidad contemporánea de las doctrinas políticas antiliberales parece encontrar una justificación y hasta la oportunidad de ennobecerse, presentándose como la más avanzada tendencia, como la doctrina del "momento presente", no es imposible advertir que el antiliberalismo de otras naciones está satisfaciendo el mismo fin de ocultar y justificar una incapacidad moral semejante. Pues la dirección absolutamente opuesta que sigue el pensamiento contemporáneo en la ciencia, en el arte y en la filosofía, está mostrando cuál es, cuando no está sometido a violencias que lo desfiguran, el verdadero sentimiento de las ideas avanzadas. Y en cualquier lugar del universo donde el antiliberalismo político prepondera, se observa el mismo divorcio intelectual entre la política y la cultura superior que se ha verificado en México al desvincularse críticamente, del político, el pensamiento de la enseñanza universitaria.

La actual situación del pensamiento político mexicano es clara; el liberalismo constitucional está peligrosamente amenazado por esta pasional actitud dogmática, de reciente origen. Esta situación se ha creado y se mantiene a la sombra de una confusión intelectual que permite considerar como reaccionarias a cualquier nueva tendencia liberal y a la Constitución de 17 y como revolucionarios y avanzados los actos que reflejan indistintamente el sacerdocio de Stalin, el sacerdocio de Hitler o el sacerdocio de Mussolini. Sin embargo, no es aventurado asegurar que el liberalismo mexicano habrá de sobrevivir a la confusión que pone en peligro a las auténticas aspiraciones radicales de la nación, las que han hecho que la Revolución deba considerarse como la legítima continuación de la Reforma, y que no deba confundírsela con el retroceso de la política hacia formas irreflexivas, sentimentales y primarias.