



**Casa abierta al tiempo**  
**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA**  
**METROPOLITANA**  
**Unidad Xochimilco**

**Universidad Autónoma Metropolitana**  
**División de Ciencias Sociales y Humanidades**  
**Maestría en Comunicación y Política**

***La Revista Mexicana de Literatura: una apuesta por  
la autonomización***

**Tesis para optar por el grado de  
Maestro/a en Comunicación y Política**

**Presenta:**

**David González Marín**

**Director de Tesis:**

**Dr. Eduardo Andión Gamboa**

**Lectores:**

**Dra. Yissel Arce Padrón**

**Dr. Felipe Antonio Victoriano Serrano**

**Ciudad de México, enero de 2019**

La presente investigación analizó la primera etapa de la Revista Mexicana de Literatura (1955-1957) apoyándose en la teoría sociológica de Pierre Bourdieu, especialmente la conformación y autonomización de los campos de producción cultural. Se consideró relevante la emergencia de esta revista ya que su publicación fue una reactualización del debate sostenido entre la literatura de corte nacionalista y la literatura cosmopolita; una problemática cultural que se había gestado principalmente durante los primeros años de la década de los 30 pero que sufrió un viraje significativo teniendo en cuenta la tensión política reinante durante el periodo de la Guerra Fría. Uno de los propósitos centrales de la investigación fue tratar de analizar las estrategias particulares que realizaron los editores de la revista –Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo- por tratar de establecer un distanciamiento crítico y formal de los paradigmas ideológicos que habían caracterizado la producción literaria durante la primera mitad del siglo XX. Es decir, la necesidad de establecer un lenguaje crítico particular que fuese capaz de describir y analizar la nueva clase de textos literarios que se producían durante aquella época. Por lo tanto, en la revista se analizó su postura política y literaria, partiendo del hecho de que a partir de estas dos manifestaciones se podrían analizar las estrategias que realizaron para alejarse en la medida de lo posible de los presupuestos aliterarios o políticos, teniendo en cuenta que la inexistencia de un mercado editorial presente imposibilitaba que los autores pudieran independizarse económicamente de la estructura estatal. De ahí que se considere que el modo particular en su estrategia de autonomización radicara principalmente en una postura crítica hacia los modelos nacionalistas de literatura, y la revista se dedicase en cambio a tratar de difundir e instaurar un nuevo modelo que fuese esencialmente literario.

Palabras clave: Bourdieu. Campo. Revista Mexicana de Literatura. Literatura. Crítica literaria.

Keywords: Bourdieu. Field. Revista Mexicana de Literatura. Literature. Literary criticism.

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	1
<b>Capítulo I. MÉXICO EN LA DÉCADA DE LOS CINCUENTA</b> .....	21
1.1 Contexto político mexicano a mediados de siglo.....	22
1.2 Campo política y campo cultural.....	30
1.3 Los intelectuales mexicanos.....	44
<b>Capítulo II. LOS ORÍGENES DE LA REVISTA MEXICANA DE LITERATURA</b> .....	58
2.1 Revistas y suplementos de la época.....	58
2.2 La formación del grupo.....	70
<b>Capítulo III. LA POSICIÓN POLÍTICA DE LA <i>REVISTA MEXICANA DE LITERATURA</i></b> ..	105
3.1 El Talón de Aquiles.....	105
3.2 La libertad del artista.....	119
3.3 La encuesta “Literatura y Sociedad”.....	133
<b>Capítulo IV. LA CRÍTICA LITERARIA EN LA <i>REVISTA MEXICANA DE LITERATURA</i></b> ...	147
4.1 Una apuesta por la autonomización estética.....	147
4.2 La polémica nacionalista en la crítica literaria.....	160
4.3 La crítica de la crítica.....	169
4.4 La crítica literaria en la <i>Revista Mexicana de Literatura</i> .....	179
4.5 La disyuntiva crítica ante El arco y la lira.....	188
<b>CONCLUSIONES</b> .....	198
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	204

## INTRODUCCIÓN

Se considera que uno de los aportes principales de la teoría sociológica de Pierre Bourdieu se centra en la posibilidad de analizar desde una perspectiva diferente la producción artística (en éste caso la literatura), recuperando materiales de índole social y política no precisamente inscritas dentro del texto, sino en el tejido exterior que posibilitó en primera instancia que el mismo texto literario pudiera salir a la luz y que simultáneamente fuese considerado “literario”. En términos generales la postura metodológica que plantea Bourdieu sobre los campos culturales se basa en considerar a estos como una economía particular de los bienes simbólicos; en otras palabras, para poder comprender las relaciones objetivas que se ejercen entre los distintos participantes de la lucha por obtener el monopolio legítimo del quehacer literario, se necesita conocer cuál es su capital particular: qué clase de moneda simbólica es la que circula por el campo, y qué clase de estrategias son las que emplean los agentes participantes para agenciarse mayor acumulación de capital específico. De tal modo podemos comprender que las luchas que se realizan en el campo literario no se limitan únicamente a la creación y publicación de determinadas obras, sino que la publicación de éstas va acompañada constitutivamente de una serie de apuestas formales y políticas que responden a las apuestas de los otros agentes inscritos en la dinámica del campo. Bourdieu no se olvida de las características intrínsecas del texto, al contrario, permite comprender de una forma mucho más amplia los fenómenos característicos que han posibilitado que semejante texto literario pueda ser reconocido por los autores y potenciales consumidores como una obra cuyo interior rebosa de una esencia artística.

A diferencia del postulado teórico-metodológico propuesto por Bourdieu, los estudios de índole hagiográfico, teoría literaria, específicamente el New Criticism, se han caracterizado por centrar su análisis exclusivamente en el interior del texto, postulando que la mirada estructuralista resulta más que suficiente para exponer todas las relaciones sintácticas (el registro del autor, su estilo particular) y simbólicas (¿qué clase de metáforas y alegorías pueden encontrarse?) que lo constituyen. De tal manera que para los estructuralistas, al igual que la corriente deconstructiva<sup>1</sup>, el texto tiende a erigirse como una

---

<sup>1</sup> Aunque epistemológicamente las dos corrientes de análisis literario se conciben como paradigmas opuestos, ambos sistemas trabajan desde el interior del texto: uno para identificar sus directrices principales (¿Qué

entidad autosuficiente cuyo interior sólo podrá desplegarse a plenitud en la medida que el autor, crítico, exégeta, exhumador, posea la suficiente competencia ( puede ser tanto cultural, intelectual, cognitiva, estética, literaria) para poder develar en las entrañas del texto sus claves secretas, los códigos que lo atraviesan y lo separan constitutivamente de otras formas de lenguaje no literario. Por lo tanto el texto literario además de funcionar como una especie de ente autosuficiente tiende a separarse del autor para convertirse en una sustancia autónoma<sup>2</sup> capaz de significar más allá del cerco hermenéutico del autor. Con ello no se quiere puntualizar que la búsqueda del sentido último que alberga el texto deba buscarse en las vicisitudes psicológicas de su autor, al contrario, la teoría sociológica simplemente puntualiza que el autor como agente inscrito dentro de un campo, en éste caso el campo literario, es partícipe de una serie de códigos y normas que al constituir la práctica literaria forzosamente debe conocer y reconocer para que su obra tenga valía en el mismo.

El análisis sociológico de Pierre Bourdieu parte de una crítica de los enfoques teóricos de los formalistas rusos y los estructuralistas de la Escuela de Praga y, al mismo tiempo, juzga los textos teóricos de Paul Valery, Roman Ingarden, René Wellek y Austin Warren, cuyos métodos de análisis “pretenden extraer la esencia del lenguaje literario (connotativo, expresivo, etc.) y defender las condiciones necesarias de la experiencia estética” (Bourdieu, 1996, p.291). Por ende aquellos teóricos sólo fundamentan su teoría a partir de lo que consideran literario o literaturidad, enfoque que, si bien es cierto, permite explicar y entender el funcionamiento interno de una obra literaria y sus particularidades distintivas, no considera ni explica la injerencia que llega a tener la posición social del autor; es una postura de corte sincrónico que se limita a analizar el texto como una entidad alejada de cualquier fenómeno social y cultural que no esté contenido en su propio perímetro.

---

significa aquello?, mientras que el otro disloca las mismas directrices principales, cuestionándose su respectivo orden particular: ¿Cómo funciona aquello?

<sup>2</sup> Autonomía del texto en relación a su autor que puede justificarse en la medida que los textos literarios siguen significando aun por encima de la muerte del autor; lo que la sociología de la cultura, en éste caso el funcionamiento del campo literario, resalta, es particularmente la posición del autor en un sistema de relaciones objetivas donde necesariamente su obra establece un diálogo simbólico o político con la obra de un contemporáneo o antecesor. Para que un agente pueda ser partícipe del campo necesariamente debe conocer y manejar las herramientas teóricas y prácticas que los otros agentes han empleado para producir sus respectivas obras (el capital acumulado en el campo a lo largo de las problemáticas precedentes); a su vez debe conocer lo que el mismo campo ha engendrado, tanto formal como políticamente; en otras palabras: ¿Qué clase de forma literaria se ha impuesto en determinada época y por qué? ¿Cuáles eran las posiciones ideológicas de los agentes en el campo, y cómo éstas han permanecido o mutado a lo largo del tiempo?

Ante la discordancia de la sociología de la cultura por estudiar cualitativamente la obra de arte, Pierre Bourdieu opta por analizar los bienes culturales (la creación del texto literario) como productos que no se escapan a “las constricciones que rigen el mundo social” (Sapiro, 2005, p. 317). Los campos culturales de producción restringida, al funcionar como una economía de bienes simbólicos, mantienen una relación contingente con el dinero. Las obras artísticas, aun cuando puedan cotizarse en el mercado, resulta una empresa por lo demás fallida cotizar numéricamente su valía a partir de sus elementos materiales de fabricación y el tiempo invertido en su producción; el bien artístico, al poseer una cualidad ontológica que la separa de otra clase de bienes materiales, sólo puede comprenderse su misma “ontología” por medio de las instancias respectivas de producción de valor de la obra: escuela, críticos, exégetas. Por ende podemos comprender que la valía, o el valor simbólico de una pieza escultórica por encima de alguna piedra de mármol, no reside en el interior de la misma, sino en el proceso histórico de producción de valor que las tradiciones han ido perpetuando y los *habitus* han interiorizado a lo largo de su trayectoria social; hecho que posibilita a los espectadores de la obra artística poseer las respectivas competencias que les permite aprehender la esencia de las obras.

Una de las principales distinciones que postula Bourdieu en relación a la teoría literaria se basa en la concepción de la segunda respecto al carácter carismático de los creadores. Para la tradición literaria de índole hermenéutica el autor es considerado como una individualidad creativa, “cuya originalidad, deliberadamente cultivada, está hecha especialmente para suscitar el sentimiento de la irreductibilidad y de la atención reverencial” (Bourdieu, 1983, p. 11). Tradición crítica que busca perpetuar los preceptos del romanticismo donde el creador es concebido como un “individuo único e insustituible” (1983, p.12). Por ende la obra literaria tiende a convertirse en una expresión irreductible del autor<sup>3</sup>, cuya creación únicamente deriva de su vocación<sup>4</sup> e inspiración. Con ello la crítica sociológica no

---

<sup>3</sup> Así profundiza Bourdieu la admiración de la crítica por la persona del autor: “Precisamente porque los escritores románticos viven, casi bajo la mirada de la posteridad, una vida cuyos mínimos detalles son dignos de ser recogidos en autobiografía, precisamente porque – gracias al género literario de las “memorias”- reunifican todos los momentos de la propia existencia integrándolos en un proyecto estético” (1983, p.13).

<sup>4</sup> En relación a las expresiones como “vocación” e “inspiración”, las cuales son utilizadas por la crítica literaria para perpetuar la noción sustancialista del autor, Bourdieu considera que necesariamente el *habitus* de los agentes ya está inclinado hacia cierto haz de posibilidades sociales: “No hay práctica tan deliberada y tan inspirada que no tenga objetivamente en cuenta el sistema de las posibilidades e imposibilidades objetivas que define el porvenir objetivo y colectivo de una clase” (1983, p.35). No es que se deba pensar en una relación mecánica entre origen social y profesión ulterior, pero las respectivas experiencias objetivas y subjetivas que el *habitus* ha interiorizado lo inclina a desempeñarse hacia ciertos sectores que en primera instancia le resultan mucho más afines y comprensibles.

recae directamente sobre el agente creador, sino sobre el trabajo de reproducción de las instituciones educativas y estéticas al consolidar mediante sus propias instancias de consagración una forma particular del quehacer literario. Distanciamiento crítico respecto a la figura irreductible del autor que también puede encontrarse en la teoría posestructuralista, aunque ésta, como ya se mencionó, deja en el olvido a la figura social para limitarse dogmáticamente a la autosuficiencia del texto. Siendo consciente de ésta problemática teórica y metodológica, Bourdieu argumenta que:

La sociología o la historia social no puede comprender nada de la obra de arte, y, sobre todo, nada de lo que constituye su *singularidad*, cuando toma por objeto un autor y una obra aislados. De hecho, todos los trabajos consagrados a un autor aislado que quieren superar la hagiografía y la anécdota se ven llevados a considerar el campo de producción en su conjunto, pero, al no marcarse esta construcción como *proyecto explícito*, lo hacen en general de forma muy imperfecta y parcial (Bourdieu, 1999, p.15).

Por lo cual, para comprender las dinámicas particulares que ejercen los escritores para posicionarse en un lugar dominante del campo, es necesario comprender la relevancia y operatividad del concepto de “campo”. En primer lugar la teoría del campo literario retoma “la dimensión sistémica de la aproximación estructural al concebir el campo como una unidad definida por un conjunto de relaciones objetivas, pero sin eliminar los actores y sin descuidar la dimensión histórica, a la manera de los estructuralistas puros y duros”(Jurt, 2015, p.224). En comparación de la dimensión estructuralista de corte sincrónico el concepto de campo da cabida a los agentes, posibilitando comprender la historia como un proceso de diferenciación social debido al proceso de especialización de los agentes en relación a la producción de su bien simbólico específico. Ante la profesionalización y especialización de un determinado número de agentes resulta indispensable un concepto que permita describir y analizar las relaciones específicas que se dan entre los participantes; por ello, en su proceso lógico de autonomización, los agentes comienzan a producir sus propios esquemas de valoración y percepción sobre la valía de sus propias producciones. Por ende, las reglas del campo literario francés no pueden extrapolarse sencillamente al campo de otro país, ya que de por medio hay un proceso diferente de autonomización respecto a las vicisitudes particulares de la política y economía del país.

El análisis de los campos permite analizar las relaciones de competencia y connivencia que se dan entre los mismos productores, dejando a un lado aquella sociología de la cultura

que se limita a analizar las relaciones de los productores con los consumidores. El campo es un constructo que hace posible apreciar las luchas de poder y de posición de fuerzas simultáneas. Los campos de producción cultural ocupan una posición dominada en el campo del poder; en otros términos: los artistas y los escritores constituyen una fracción dominada de la clase dominante. Los escritores y los artistas son dominantes porque detentan un capital cultural que les confiere un poder y privilegios, aunque semejante dominación sólo puede ser comprendida en función de la respectiva interiorización de los esquemas de clasificación y perepción de los agentes. Pero en su relación con los detentores del poder político y económico son dominados<sup>5</sup>. El ejemplo que utiliza Bourdieu para clarificar este fenómeno lo resuelve mediante el rol que jugó el mecenazgo durante el *quattrocento* italiano respecto a los pintores, mientras que la subordinación que puede identificarse en la actualidad sería a nivel estructural, ejercida por los mecanismos del mercado: oferta y demanda. El campo cultural igualmente puede ejercer una autonomía respecto al campo de poder, pero ésta siempre será parcial, y dependiendo cómo se refracten los acontecimientos sociales en el mismo campo cultural variará los grados de autonomización.

Con lo cual podemos comprender que el proceso de profesionalización de los escritores (los únicos agentes capaces de producir legítimamente una obra literaria) a lo largo de la historia desembocó en la formación de su campo respectivo; hecho que nos permite comprender que el ejercicio de la literatura en México desde finales del siglo XIX hasta la actualidad ha cambiado radicalmente; diferencia que puede apreciarse con mayor nitidez respecto a los niveles de autonomización del campo cultural sobre el campo político. Un factor predominante en la tradición literaria mexicana ya que el Estado ha jugado un papel principal en la producción cultural<sup>6</sup>.

Ahora bien, cabe preguntarnos cómo funciona la noción de campo para analizar la producción literaria.

La noción de campo permite superar la oposición entre lectura interna y análisis externo sin perder nada de lo adquirido y de las exigencias de ambas formas de aproximación,

---

<sup>5</sup> Así lo postula Eduardo Andión Gamboa: “De lo que se trata, es hacer una economía de los hechos simbólicos y dilucidar la lógica singular de la producción y circulación de los bienes culturales. Para ello, es necesario darle a la noción de *campo cultural* una fuerza de ruptura que violente las prenociones del sentido común acerca de la cultura como un espacio aparte de la economía, y la política, como una región ajena a esos intereses” (1999, p.74).

<sup>6</sup> En el capítulo cuarto de la presente investigación se analiza con profundidad las apuestas de autonomización del grupo de agentes inscritos en el proyecto de la Revista Mexicana de Literatura.



tradicionalmente percibidas como inconciliables. Conservando lo que está inscrito en la noción de intertextualidad, es decir el hecho de que el espacio de las obras se presenta en cada momento como un campo de tomas de posición que sólo pueden ser comprendidas relacionamente, en cuanto que sistema de desfases diferenciales, cabe plantear la hipótesis (confirmada por el análisis empírico) de una homología entre el espacio de las obras definidas en su contenido propiamente simbólico, y en particular en su *forma*, y el espacio de las posiciones en el campo de producción: por ejemplo, el verso libre se define en contra del alejandrino y de todo lo que implica estéticamente, pero también social e incluso políticamente; en efecto, debido al juego de las homologías entre el campo literario y el campo del poder o el campo social en su conjunto, la mayoría de las estrategias literarias están sobredeterminadas y muchas de sus “elecciones” son *golpes dobles*, a la vez estéticos y políticos, internos y externos (1996, p. 307-308).

Bourdieu considera que el estudio de la literatura no debe prescindir de los elementos intratextuales y extratextuales, sino que entre los dos se teje una relación constitutiva donde la ignorancia de uno resulta en detrimento del otro; reconoce en el interior del texto una cualidad política que sólo puede aprehenderse mediante la asimilación de las problemáticas acumuladas a lo largo de la trayectoria del campo. Por otro lado, reconoce que las jugadas hechas por los agentes dentro del campo pueden estar “sobredeterminadas”, ello significa que la publicación de un texto puede analizarse como una respuesta política hacia otro texto que igualmente dialoga en la problemática que atraviesa el campo; en otras palabras, la mirada bourdiana permite comprender al texto sí como una unidad pero simultáneamente inscrita en una serie de relaciones estéticas y políticas que permiten comprender desde un haz diferente las tomas de posición de los agentes.

Así como hablar de campo implica necesariamente hablar de habitus, a su vez es necesario retomar la dimensión de la *ilussio*; sin embargo, para comprender la operatividad de los conceptos base de Bourdieu, es necesario reconocer en ello su funcionamiento “relacional”. Sistema relacional que por una parte puede comprenderse como una perspectiva metodológica pero específicamente responde a la necesidad de exponer la diferencia sustancial entre sujeto y agente, superando a su vez aquella dicotomía entre sujeto/sociedad; siendo el sujeto una suerte de mero autómatas determinado por las estructuras objetivas. Por el contrario, el agente por medio de su habitus se reactualiza en la práctica continuamente en relación a las estructuras objetivas<sup>7</sup> inscritas durante su trayectoria social. Es decir, cuando

---

<sup>7</sup> Así expone Bourdieu la necesidad de concebir una forma de conocimiento práctico: “había que desvelar y describir una actividad cognoscitiva de construcción de la realidad social que no es, ni en sus instrumentos ni sus procedimientos [...], la operación pura y meramente intelectual de una conciencia calculadora y razonadora” (1996, p. 268).

se habla de campo forzosamente se habla del habitus de los agentes inscritos en él, y por ende la *ilussio* que los atraviesa: el factor que les permite aprehender y comprender la *valía* de lo que están jugando en el campo. Este reconocimiento por parte de los agentes está condicionado directamente por el proceso de interiorización que ha debido realizar el habitus a lo largo de su trayectoria social: qué clase de esquemas de valoración y percepción debió interiorizar en función de su experiencia familiar, escolar, religiosa, así como el resto de instituciones colectivas que determinan de forma medular el modo de comprender la “realidad”; es decir, la constitución del sistema axiológico por medio de la incorporación de los esquemas de clasificación que le permite discernir en primera instancia el principio indiscutible de la realidad, y el fenómeno en apariencia natural de los valores y subjetividades que la atraviesan. El habitus por lo tanto debe concebirse como un “sistema de disposiciones inconscientes producido por la interiorización de las estructuras objetivas” (1983, p.34); con ello se quiere decir que el habitus es la interiorización de los esquemas de clasificación lógicos, axiológicos, prácticos y teóricos. De ahí que Bourdieu hable de habitus como el “esquema generador de prácticas”, es decir, que el sujeto, constituido por un habitus, posee la capacidad de actuar en función de las disposiciones y competencias que ha adquirido, las cuales pueden desempeñarse de una forma mucho más concisa en relación al “espacio de posibles” proporcionado por el campo.

Así como Bourdieu considera indispensable la existencia de un determinado número de agentes cuya producción del bien simbólico o material ha sido monopolizado por su propio círculo para poder pensar en la existencia de un campo, a su vez es necesario que entre “ellos” exista un común acuerdo sobre la *valía* de sus acciones; en otras palabras, la conformación de un campo está acompañada de una serie de agentes cuyo habitus posee las competencias y disposiciones idóneas para reconocer la importancia tanto del campo como de la necesidad de ser partícipes de él. A este interés por el juego Bourdieu lo denomina *ilussio*.

Toda la gente comprometida con un campo tiene una cantidad de intereses fundamentales comunes, es decir, todo aquello que está vinculado con la existencia misma del campo; de allí que surja una complicidad objetiva que subyace a todos los antagonismos. Se olvida que la lucha presupone un acuerdo entre los antagonistas sobre aquello por lo cual merece la pena luchar [...]. Los que participan en la lucha contribuyen a reproducir el juego, al contribuir, de manera más o menos completo según los campos, a producir la creencia en el valor de lo que está en juego (Bourdieu, 1990, p.137).

Sostiene Bourdieu que los primeros intentos por analizar el *campo* se habían estancado debido a que sólo se enfocaban las relaciones inmediatamente visibles entre los agentes comprometidos, es decir, que los estudios que existían sobre el campo sólo se enfocaban en analizar las interacciones entre los autores y los críticos, entre los autores y editores. Ante esta situación, el teórico francés considera que “habían ocultado las relaciones objetivas entre las posiciones relativas que unos y otros ocupan en el campo, es decir la estructura que determina la forma de las interacciones” (1996, p. 272). Reconoce que en el campo se da una relación inmediata entre autores y editores, entre autores y críticos, pero considera que no se había hecho referencia a los factores que influyen en la relación entre estos agentes. De tal modo puede pensarse que cada campo en específico está regido por sus interacciones particulares así como su capital específico. Cada uno de los agentes que intervienen en el campo ocupan un espacio, cuya posición dominante o dominada no es permanente, y responde a las estructuras que determinan la forma en que autores, editores y críticos se interrelacionan. La contribución de Bourdieu radica en establecer los factores que intervienen y determinan las relaciones entre los agentes que participan en el campo. De tal modo el estudio del campo literario comprende tres dimensiones:

La ciencia de las obras culturales supone tres operaciones tan necesarias y necesariamente unidas como los tres niveles de la realidad social que aprehenden: en primer lugar, el análisis de la posición del campo literario en el seno del campo del poder y su evolución en el discurso del tiempo. En segundo lugar el análisis de la estructura interna del campo literario, universo sometido a sus propias leyes de funcionamiento y de transformación, es decir la estructura de las relaciones objetivas entre la posición que en él ocupan individuos o grupos situados en situación de competencia por la legitimidad; por último, el análisis de la génesis de los hábitos de los ocupantes de esas posiciones, es decir los sistemas de disposiciones que, al ser un reducto de una trayectoria social y de una posición dentro del campo literario (etc.), encuentran en esa posición una ocasión más o menos propicia para actualizarse (la construcción del campo es lo previo lógico a la construcción de la trayectoria social como serie de posiciones ocupadas sucesivamente en este campo) (1996, p.318) .

De ahí que también se considera necesario estudiar la génesis y estructura del espacio social en el que incursiona el creador porque es en ese espacio donde su proyecto creador se ha formado y se instituye como tal, siempre tomando en cuenta las disposiciones comunes y singulares, las cuales contribuyen a que el creador tenga una posición en el campo de

producción literaria<sup>8</sup>. La posición que ocupa el escritor en el espacio social en el cual incursiona lo somete a un juego de poder basado en la lucha por ganar un lugar, permanecer en él y contar con el reconocimiento del grupo social al que se ha ingresado. Por otro lado, los cambios sociales, políticos y culturales que se dan en cada época influyen en el *campo literario* hasta el grado de promover cambios estilísticos, temáticos y estructurales en las producciones literarias; de ahí que la definición de *campo literario* postulada por Bourdieu, suponga una toma de posición entre sus miembros y de contraposición con otros campos; pues sólo así se puede explicar que lo que fue la norma literaria en una época en otra sea visto como algo obsoleto: fenómeno que puede apreciarse nítidamente a partir del modernismo y el surgimiento de las vanguardias. Con el surgimiento de las vanguardias, la oposición entre ortodoxia y herejía se hace evidente al darse una oposición entre los elementos simbólicos establecidos por el grupo de poder y las propuestas estilísticas e ideológicas de los grupos literarios que surgen y rompen con las formas establecidas, cuyas estrategias de subversión pueden estar encaminadas a derrocar la forma en turno sin que por ello la búsqueda del cambio signifique realmente una innovación estilística.

A lo largo de la historia los campos de producción cultural han ocupado una posición dominada por la fracción dominante: el campo político y económico<sup>9</sup>. En el caso específico de la literatura la subordinación hacia los respectivos campos ha variado; desde la subordinación del escritor hacia las exigencias personales del mecenazgo hasta la subordinación que implica el mercado editorial, donde el éxito de una obra puede medirse en relación a su recepción entre los lectores. Ahora bien es necesario analizar otra característica fundamental del campo: su lucha por la autonomización. En sí mismo el concepto de campo implica un proceso de diferenciación social por parte de un grupo de agentes cuya producción de determinados bienes, en éste caso simbólicos, genera la impresión de que únicamente los respectivos agentes poseen las competencias prácticas y teóricas para producirlos. Gracias a este proceso de autonomización surge la posibilidad de que los mismos agentes establezcan los parámetros hermenéuticos sobre la comprensión y validación legítima de sus productos,

---

<sup>8</sup> Fenómeno de posicionamiento social que Bourdieu lo analiza mediante el habitus, cuestionando la homología al parecer prestablecida entre las posiciones ofrecidas en el campo y quienes las terminan ocupando. Hecho que se analizará con mayor profundidad en el capítulo dos cuando se identifiquen las características sociales de los agentes que se agruparon en torno a la publicación del primer número de la *Revista Mexicana de Literatura*.

<sup>9</sup> Así lo expone Bourdieu: "Por muy liberados que puedan estar de las imposiciones y de las exigencias externas, están sometidos a la necesidad de los campos englobantes, la del beneficio, económico y político" (1996, p.321).

es decir, se genera un correlativo interpretativo donde los principales exégetas o críticos del campo producen a su vez la “mirada pura”, la “interpretación correcta”. En primera instancia se reconocen dos principios fundamentales para el proceso de autonomización:

- 1) “En primer término, la *acción pedagógica interna* (mediante la cual se conforma la posesión de la creencia esotérica), que culminará por constituir lo que se percibe como la irreductibilidad del *habitus* de ese campo. Por lo tanto, por medio de la mediación del *modus operandi* se tiende a monopolizar la oferta de los mismos productos simbólicos como singulares y propios de ese campo de producción” (Andión, 1999, p.76).
- 2) “El segundo factor que sustenta el principio de la lógica de autonomización se fundará [...] en las *condiciones de posibilidad históricas* de la emergencia de las prácticas especializadas y de su permanencia como campo. El conjunto de las relaciones de fuerza se irá constituyendo como una región del universo social, en función de su capacidad para producir y reproducir su lógica específica de funcionamiento, y en sus formas de comunicarla y transmitirla como un modo singular de producción de verdad” (Andión, 1999, p.78).

Por ende para que pueda concebirse la autonomización de un campo sus agentes partícipes deben estar en un proceso de profesionalización que les permita monopolizar e instituir la producción de un determinado bien simbólico; ello significa que se asocie a determinado campo un determinado *habitus*, el cual resulte indispensable para poder siquiera concebir el proyecto de un bien simbólico. Gracias a éste acotamiento social de producción reconocido por el campo político y económico, el mismo campo posee la posibilidad de establecer sus propias normas de producción y recepción: los criterios particulares de valoración y percepción con que la obra debe aprehenderse; con lo cual la generación de éste acotamiento deriva en la generación simbólica pero institucional de una frontera: quiénes y cómo deben producirse los respectivos bienes simbólicos, de ahí que se “instaure su historia particular” (Andión, 1999, p.82). Una historia particular (o el capital acumulado de las disputas anteriores sostenidas en el campo) que tiende a engrosarse y cobrar mayor relevancia simbólica tanto en el interior del campo como los espectadores externos, mediante la producción simbólica de valor que realizan los comentaristas oficiales, historiadores, críticos, maestros, escuela, cuya producción reside precisamente en la clasificación y conservación de las obras pertenecientes al campo.

Pero dentro del campo mismo se erigen dos principios fundamentales de jerarquización. Se trata del grupo heterónimo y autónomo. El primero incluye a quienes

dominan el campo político y económico; como ejemplo Bourdieu habla del arte burgués; mientras que el segundo, el autónomo, lo constituyen quienes dedican su producción a defender el *arte por el arte*<sup>10</sup>, lo que se denomina como arte puro. Una de las principales luchas que se mantienen dentro del campo literario es librada por los agentes de producción restringida (el arte por el arte) y el campo de producción ampliada (el arte comercial). Dentro del campo literario se establecen dos principios fundamentales de jerarquización: el principio heterónimo y el principio autónomo; el primero se refiere a una jerarquización externa en función de los índices de éxito comercial y notoriedad social, siendo los artistas reconocidos por el “gran público”; mientras que el principio autónomo se estructura a partir de una jerarquización interna: el reconocimiento ya no se basa en un factor económico, al contrario, los artistas son conocidos y reconocidos por sus pares y deben su prestigio al hecho de no realizar concesiones a la demanda del “gran público”. Los primeros discurren creativamente sobre los géneros ya asimilados por el gran público, mientras que los segundos optan por un ejercicio mayoritariamente experimental donde la conjunción de géneros está encaminada en la búsqueda de nuevos regímenes de expresión; o si la experimentación literaria no discurre sobre los géneros sí busca hacerlo mediante la incursión en nuevas temáticas hasta entonces olvidadas o censuradas por el estatuto moral de la época. Es por ello que para Bourdieu los principales defensores de la autonomía artística, aquellos que pregonan la consigna *el arte por el arte*, “constituyen como criterio de valoración fundamental la oposición entre las obras hechas para el público y las obras que tienen que hacerse su público”( 1996, p. 323). Es decir, la “competencia” para percibir el valor de una obra como “arte”.

El grupo autónomo representa el mundo al revés de la literatura: “el que pierde gana”. Su pérdida voluntaria de capital económico al producir obras literarias no inscritas en las necesidades básicas del mercado literario le confiere la posibilidad de ser consagrado a posteriori por instancias simbólicas (premios, becas) que eventualmente pueden extrapolarse al mercado literario, suscitando la admiración tanto de sus pares como del público. Pierde estratégicamente capital económico produciendo obras cuya repercusión en el mercado será nula (en un primer momento), pero gana capital simbólico a posteriori esperando que en el

---

<sup>10</sup>Así define Bourdieu el arte por el arte: “El arte puro es el resultado inevitable del esfuerzo por vaciar el discurso de todo lo social “no pensado”, es decir, vaciarlo tanto de los automatismos del lenguaje, como de las significaciones cosificadas que tienen en el lenguaje su vehículo”(30:1983). Con ello se refiere a la posibilidad de concebir un lenguaje artístico donde la forma se imponga sobre el contenido siendo la primera la única instancia de significación; una concepción de la literatura donde el lenguaje “pretende hablar negándose a decir algo, significa dedicarse a hablar para no decir nada, a hablar para decir la nada” (1983, p.30).

futuro la autonomización del campo goce de un grado alto que le permita crear sus propias instancias de consagración simbólica y económica: premios, becas. etc. Semejante estrategia arriesgada suscita la admiración de sus pares ya que produce una obra completamente vinculada a las necesidades no económicas de la literatura: el valor alquímico de la forma, el compromiso del escritor con la literatura, y demás baluartes semejantes que buscan perpetuar la noción del *arte por el arte* mediante las tomas de posición “arriesgadas” de los agentes; riesgo que se traduce en la posible conversión con el tiempo de “escritor fracasado” (pues llega un momento que el reconocimiento de los pares comienza a olvidarse si con el tiempo el resto del público no comienza a mostrar interés por las obras “arriesgadas”) en lugar de “escritor maldito”: categorías de resonancias románticas y bohemias donde el escritor es admirada por sus pares y el resto del público como un agente excéntrico y por lo tanto merecedor de conocer.

En un polo, la economía anti-económica del arte puro que, basada en el reconocimiento obligado de los valores del desinterés y en el rechazo de la economía (de lo comercial) y del beneficio económico (a corto plazo), prima la producción y sus exigencias específicas, fruto de una historia autónoma; esta producción, que no puede reconocer más demanda que la que es capaz de producir ella misma pero sólo a largo plazo, está orientada hacia la acumulación de capital simbólico, en tanto que capital económico negado, reconocido, por lo tanto legítimo, auténtico crédito, capaz de proporcionar , en determinadas condiciones y largo plazo beneficios económicos (1996, p.214).

Este grupo se distingue por su independencia ideológica con respecto al campo económico. Una independencia claramente ideológica ya que su inscripción en el campo económico sólo está desplazada. Por ende es necesario pensar “las leyes particulares que gobiernan una economía cuyo fundamento es la negación de la misma economía” (Chartier, 2005, p.271). Bourdieu reconoce que precisamente en la negación misma de la economía es donde radica principalmente el funcionamiento particular del campo: sus jerarquías y mutaciones. Una de las características principales de los bienes simbólicos (en éste caso el texto literario) es la “inconmensurabilidad entre el valor de los bienes que allí se producen y circulan, y el valor comercial de los elementos materiales que intervienen en su fabricación” (2005, p. 271) Con ello simplemente se quiere puntualizar el valor irreductible de una obra de arte en comparación de los parámetros económicos que podrían cuantificarla; se considera que en sí una obra de arte no puede ser medida numéricamente, sino que el análisis de Bourdieu recae primordialmente sobre las instituciones e instancias que han producido y dimensionado el valor simbólico de una novela o un cuadro. Esto implica que la consagración de una obra necesariamente va acompañada de la producción de la creencia en el valor, producción que

es acuñada principalmente a las “instituciones que se encargan de inculcar las competencias que permiten reconocer el valor de las obras consagradas” (2005, p.271), las cuales pueden variar desde “la corte, las academias, la crítica o la escuela” (2005, p.271). Con lo cual es lícito decir que los agentes posicionados en el flanco autónomo no producen bienes simbólicos a nivel masivo por la sencilla razón de que la masa social carece (al menos en la década de los 50 en México, periodo donde emerge la *Revista Mexicana de Literatura*) de las competencias y disposiciones interiorizadas para aprehender el valor de las obras. Son defensores del arte puro, del arte por el arte, de ahí que su prestigio se deba al no otorgar concesiones al gran público. Destinan su producción a una elite restringida, por esta razón no mueven grandes cantidades de dinero. El objetivo de los escritores que conforman el grupo autónomo es ganar capital simbólico estratégico: “el que pierde gana”, es decir, un derrota provisoria que a largo plazo pueda convertirse en una victoria inexorable. Es verdad que los agentes que perpetúan la estrategia del arte puro buscan el reconocimiento y admiración de sus pares, reconocimiento simbólico que a la postre podrá convertirse en el reconocimiento del gran público.

Asimismo otro rasgo medular que posibilita comprender el posicionamiento de los agentes como productores de arte autónomo reside en el habitus. Bourdieu se pregunta qué clase de condicionamientos (pensar en los esquemas de valoración y percepción necesariamente interiorizados de los distintos habitus) se necesitan para que determinado escritor ocupe una respectiva posición en el campo. Por un lado la tradición romántica emplea expresiones como “inspiración” y “vocación” para describir los motivos que llevaron a un autor hacia determinado camino formal e ideológico, pero Bourdieu reconoce una “homología” o armonía pre-establecida entre el habitus de los autores y sus subsecuentes posiciones en el campo; con ello no se refiere a una determinación mecanicista, sino que gracias a las competencias incorporadas a lo largo de la trayectoria social el agente posee ciertas inclinaciones hacia ciertas manifestación de orden social y simbólico.

La vocación es simplemente la transfiguración ideológica de la relación objetiva que se establece entre una categoría de agentes y un estado de demanda objetiva [...] Un determinado tipo de condiciones objetivas, que implican un cierto tipo de posibilidades objetivas, es interiorizado por una categoría de agentes y produce en ellos un sistema de disposiciones a través de los cuales su relación objetiva con el mercado de trabajo se traduce en una carrera (1983, p.34-35).



Bourdieu toma como ejemplo el caso particular de Gustave Flaubert: un escritor que gracias a su posición económica convive desde su infancia con la burguesía francesa del siglo XIX, pero simultáneamente como escritor no se considera burgués, ni mucho menos “escritor comprometido”, sino su relativa ambivalencia o ambigüedad lo condicionan a posicionarse como “burgués desclasado”. Para Bourdieu un burgués desclasado sería aquel que sufre una desviación en el haz de trayectorias características de su clase social; en otras palabras, se necesita de ciertas condiciones económicas altas para poder negar la producción simbólica meramente comercial: “Es necesario ser burgueses, disponer pues de las reservas necesarias para poder resistir a las incitaciones directas de la demanda y esperar las remuneraciones materiales y simbólicas necesariamente diferidas” (1983, p.33). De tal modo puede comprenderse que el posicionamiento en el campo como partidario de la autonomía la mayor de las veces va acompañada de una serie de presupuestos indispensables que permiten comprender la inherente dependencia del campo literario al campo económico, aun cuando esta sea “diferida”. Aun así Bourdieu reconoce que la homología entre la procedencia social y el lugar ocupado en el campo no es una ecuación axiomática, por el contrario:

Todo permite suponer [...] que el peso de las disposiciones – por lo tanto la fuerza explicativa de la “procedencia social” – es particularmente importante cuando se trata de una *posición en estado naciente*, todavía por hacer más que ya hecha, establecida, por lo tanto capaz de imponer sus normas propias a sus ocupantes; y, de forma más general, que la libertad que le queda a las disposiciones varían según el estado del campo (y en particular de su autonomía), según la posición ocupada en el campo y según el grado de institucionalización del puesto correspondiente (1996, p.395).

Con ello se puntualiza que la naturaleza de las estrategias tanto autónomas como heterónomas también están condicionada por el estado de autonomización del campo: qué clase de posiciones y ofertas le puede ofrecer el campo a los nuevos agentes que quieren ser partícipes de sus disputas; es decir, cobra una dimensión particular las apuestas autónomas del grupo de la revista si se tiene en cuenta que el contexto socioeconómico de la década de los 50 imposibilitaba la subsistencia económica por medio de la literatura “pura”, o al menos una literatura que fuese diferente a los prototipos fomentados por la ideología postrevolucionaria; es decir, necesariamente los agentes de la época debían poseer un significativo capital económico que les permitiese poder dedicarse parcialmente a la escritura “no convencional”, o ejercer al mismo tiempo otra clase de trabajo diferentes como periodismo cultural el cual proporcionaba un ingreso mucho más fijo. A diferencia del arte autónomo, el arte que

pregona la heteronomía se distingue por la flexibilidad de sus políticas de inclusión. Estos productores de arte se dirigen a las masas ya que su principal interés radica en la obtención de capital económico. Las producciones de este grupo dependen de las demandas externas, es decir, de las imposiciones del mercado y de la demanda del gran público:

La heteronomía, en efecto, surge gracias a la demanda, que puede adquirir la forma del encargo personalizado formulado por un “patrón”, mecenas o cliente, o de la expectativa y la sanción anónimas de un mercado. De lo cual se desprende que nada divide con mayor claridad a los productores culturales que la relación que mantienen con el *éxito comercial* o mundano (y los medios para alcanzarlo, como por ejemplo, hoy en día, el sometimiento a la prensa y a los medios de comunicación modernos): reconociendo y aceptando, incluso tal vez hasta buscado deliberadamente por unos, es rechazado por los defensores de un principio de jerarquización autónoma como prueba de un interés mercenario por los beneficios económicos y políticos (1996, p.323).

Pero el campo autónomo y el campo heterónimo no son los únicos. Entre estos dos campos antagónicos, se ubican otras producciones de arte o subcampos que siempre se distinguirán por sus luchas internas y por sus propias políticas de inclusión y exclusión. No se debe olvidar que la inclusión de un artista en un campo de producción específico conlleva la aceptación implícita de la ideología definida por el campo. Los defensores del arte puro instauran los principios ideológicos que delimitan su campo para legitimar así su auténtica permanencia al campo de sus miembros y de quienes deseen incursionar en él. Pierre Bourdieu señala que, según la expresión de Wittgenstein, los intentos de los artistas por resguardar su campo se basan en el punto de vista fundador a través del cual su campo se constituye como tal y se defiende el derecho de entrada. Aunque las reglas no sean explícitas, si alguien desea ingresar en el campo de producción del arte puro debe coincidir con la ideología que inspiró el punto de vista fundador del campo.

De acuerdo con la definición que se da de *campo* no se debe soslayar que un *campo* supone intrínsecamente la oposición entre dos fuerzas o puntos de vista, fuerzas que se ejercen sobre todos los que incursionan en él, de manera diferenciada, según la posición que ocupan. Bourdieu reconoce que una de las principales luchas que atraviesan el campo literario reside en el monopolio por “la imposición de la definición legítima de escritor”; ya que la definición de escritor y artista ha variado significativamente a lo largo de la historia de Occidente (pensar en la diferencia de índole ontológica que implica hablar de escritor como sujeto social en relación a Platón y un escritor del siglo XXI, ya con un mercado

editorial consolidado) funge como plataforma ideal para entablar cada oposición su respectiva definición y características propias del escritor. Esta búsqueda por monopolizar la definición de un determinado fenómeno Bourdieu la denomina nomos: “el principio de visión y división” (1996, p. 331). De tal modo que cada grupo dentro del campo literario pugna por establecer e institucionalizar bajo sus propias instancias de consagración los límites de lo que implica el ejercicio de la escritura.

La definición más estricta y más restringida del escritor, que aceptamos en la actualidad como evidente, es fruto de una larga serie de exclusiones o de excomuniones destinadas a negar la existencia como escritores dignos de este nombre a todo tipo de productores que podían percibir su propia existencia como escritores en nombre de una definición más amplia y laxa de la profesión (1996, p.331).

Así pues, el principio de cambio de las obras (estructural, temático, estilístico, etc.) reside en el campo de producción cultural y, en mayor medida, en las luchas que se dan entre los agentes e instituciones, cuyas estrategias dependen de los intereses que tengan y se modifican de acuerdo a ellos. Está en función de la oposición entre dichos agentes en el reparto de capital específico (institucionalizado o no), del interés en conservar o en transformar la estructura del reparto de capital para orientar con ello la búsqueda de soluciones y, por consiguiente, la evolución de la producción. Es conveniente mencionar que, a pesar de la autonomía del campo, las posibilidades del éxito de sus estrategias de conservación y subversión dependen de los factores externos (grupos de seguidores, patrocinadores, mayor número de compradores, etc.) para asegurar su permanencia y autoridad en el campo al que pertenecen.

En relación a la *Revista Mexicana de Literatura* se conjetura que su posicionamiento en la estructura del campo está orientado hacia la autonomización: tanto sus tomas de posición en el orden político como literario buscan deslindarse de los proyectos nacionalistas donde la literatura debe fungir como un vehículo privilegiado de promoción pedagógica-disciplinar; en otras palabras, se suscriben a la consigna del arte por el arte mediante textos literarios, pero a la vez guardan una distancia crítica hacia la dependencia económica y política estatal mediante tomas de posición de orden político. Ya que de por medio no hay un mercado de bienes simbólicos que les pueda permitir una autonomización económica, su lucha por esta tendrá que residir en un sentido mucho más simbólico que práctico. Se considera que el análisis de las tomas de posición tanto literarias como políticas (hecho no desprovisto de importancia, al contrario, cabe preguntarnos por qué una revista de literatura

debe incluir en sus páginas contenido político si en apariencia su sentido principal radica en exponer sus concepciones de la literatura por medio de la literatura misma, con lo cual conjeturamos que al carecer de un mercado literario que permita a los autores sostenerse económicamente, su posición ambigua pero subordinada al campo político-económico los conmina de cierta forma a presentarse ante el resto del campo literario como críticos hacia la dependencia misma que los sostiene) pueden analizarse como la frontera imaginaria que la revista pugna por dibujar y posteriormente monopolizar: exponer qué significa para ellos el ejercicio literario, apoyándose de plumas extranjeras cuyo capital simbólico les permita argumentar bajo su propio nombre sus respectivas tomas de posición.

\*

La *Revista Mexicana de Literatura* se publicó durante la década que va entre 1955 y 1965. Durante ese lapso estuvo dividida en tres etapas así como respectivamente coordinada por tres equipos de dirección. La primera época comprende doce números bimestrales que están fechados entre septiembre/octubre de 1955 y julio/agosto de 1957. La segunda va desde comienzos de 1959 hasta 1962, bajo la dirección de Tomás Segovia y Antonio Alatorre primero, y luego Tomás Segovia y Juan García Ponce. La tercera, dirigida ya sólo por Juan García Ponce, comprende los años 1963-1965. El presente estudio se limita a analizar la primera etapa de la revista, dirigida por los jóvenes escritores Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo, ya que se considera que el contexto sociopolítico en que emergió representa un momento medular en la historia del campo literario, así como el último gran episodio de la disputa entre universalismo y nacionalismo. De tal manera que para comprender la relevancia de la apuesta política y literario de la revista se consideró necesario realizar una investigación histórica sobre los acontecimientos sociales y culturales más importantes durante la década de los 50.

De igual manera la investigación consideró pertinente reconstruir los debates en el campo cultural que tuvieron lugar durante aquél periodo; específicamente el papel hegemónico que desempeñaba el discurso nacionalista postrevolucionario por encima de cualquier actividad cultural. El primer capítulo está dedicado completamente a la exposición y análisis del panorama político nacional; en particular se intentó determinar quiénes eran los actores y las instituciones culturales de aquel campo con el que interactúan y en el que se desenvuelven los miembros del comité de colaboración de la revista. Se enfatiza en las peculiaridades que tenía la actividad cultural en el contexto político del México de la década de los 50 dominado por la ideología oficial —el nacionalismo postrevolucionario—, así como

en la relación entre los intelectuales y el régimen priista. Teniendo en cuenta que el planteamiento conceptual de Bourdieu reconoce que el campo de producción cultural está constitutivamente imbricado con el campo político, de ahí que ya exista entre los dos una relación “natural”.

El segundo capítulo se propuso reconstruir en la medida de lo posible el surgimiento de la revista. Se hizo hincapié en las relaciones sociales así como el habitus de los primeros directores de la revista para poder comprender qué clase de características sociales y culturales debía detentar un joven escritor de la época para poder posicionarse en la estructura dinámica del campo. De igual modo se consideró indispensable analizar el papel determinante, aunque subrepticio, que desempeñó la figura tutelar de Octavio Paz. De tal modo que por medio de las relaciones sociales que forzosamente debe cosechar el joven escritor para poder granjearse de un nombre en el campo, se estudió igualmente la dimensión de la *ilussio*: la creencia colectiva en el juego, el interés en apariencia constitutivo del joven Fuentes y Carballo por subvertir hasta cierto punto los esquemas nacionalistas del orden imperante. Con lo cual se pudo comprender la relación de homología entre el habitus necesario para poder concebir el ejercicio de la literatura como un medio viable de profesión, así como la *ilussio* que permitió la conjunción de un grupo considerable de jóvenes que deseaban ser partícipes en la disputa por la monopolización legítima de producción cultural. Emergencia de la publicación que también se analizó en función de la clase de revistas, suplementos y editoriales de la época; esto con el propósito de poder contrastar y así valorizar más la trascendencia de la *Revista Mexicana de Literatura*, ya que, aun a pesar de estar hecha por jóvenes, desde su primeros números se posicionó como la principal revista de literatura del campo, agrupando en su índice plumas de la talla internacional de André Malraux o Albert Camus, lo que permitió reconocer desde un principio la postura política de la misma revista.

En el tercer capítulo se analizan las tomas de posición políticas de la revista presentes particularmente en la sección anónima “El Talón de Aquiles”. Se considera que la propuesta política de la revista es relevante ya que los agentes desean exteriorizar la condición de independencia que forzosamente debe detentar el artista, en oposición a los modelos de cooptación y control donde el artista sólo funge como un ideólogo más del Estado. El hecho de que los editores se apoyen en una revista literaria para manifestar sus reflexiones políticas, está determinado principalmente por la ausencia de un mercado de bienes simbólicos

redituable que permita al escritor poder vivir de su producción; pero ante semejante vacío comercial (cuyas causas pueden atribuirse al incipiente desarrollo económico e industrial del país, así como la imposibilidad de sostener un proyecto editorial en medio de un país con altas tasas de analfabetismo) los escritores ineludiblemente deben buscar el sostén económico por medio de la incorporación estatal. Pero la problemática en sí no reside en que los escritores realicen trabajos burocráticos, sino en el hecho de que el Estado, ya en una posición de estabilidad económica y de legitimidad mucho más arraigada, se ve en la necesidad de respaldar su proyecto postrevolucionario por medio de un discurso nacionalista donde la literatura debe desempeñar un papel principal. De tal modo que los editores de la revista deben luchar contra esta concepción particular del “compromiso literario”, en vías de la necesidad de establecer y reconocer un espacio autónoma y auténtico donde solamente prime la producción y los valores literarios.

Pierre Bourdieu considera que uno de los principales factores para poder cuantificar el grado de autonomía de un campo en relación al campo político y económico, se basa en la capacidad que tiene sobre la creación e institución de los respectivos criterios de valoración y percepción de la obra. En la medida que el proceso de diferenciación y especialización social de los agentes se intensifica (es decir, un distanciamiento cada vez más marcado del campo político y económico) los mismos agentes consideran que han llegado ya a un estadio de autonomización donde sólo sus propios criterios y parámetros de evaluación resultan lógicos, e incluso “naturales” para poder interpretar correctamente las producción simbólica que allí acaece. Por lo tanto se considera que el espacio donde se puede aprehender con mayor claridad esta apuesta por la legislación de sus propios criterios de evaluación, es en la crítica literaria. De ahí que el cuarto capítulo se centre en el análisis de la clase de crítica literaria que la revista apostó por publicar, teniendo en cuenta que durante la década de los 50 la crítica literaria también estaba dominada por los esquemas ideológicos del nacionalismo. Ya que el grupo de escritores integrado en torno a la revista eran conscientes de su imposibilidad de autonomizarse por medio del inexistente mercado editorial, su medio más viable para adquirir una mayor independencia residía precisamente en la creación de un propio marco interpretativo de la literatura. Aun a pesar de que la clase de crítica literaria que se practica en la revista carece de un rigor metodológico como sería años después la implementación del estructuralismo como marco de análisis literario, es notorio que éste grupo de agentes conciben en la publicación de la revista una oportunidad para reivindicar un modo de ejercicio intelectual más apegado al profesionalismo y la especialización. De tal suerte que

en las páginas de la revista se difunden y ponen en práctica modelos críticos mucho más rigurosos y literarios (pues la crítica nacionalista de los 50 se caracteriza primordialmente por emplear nociones “aliterarias” para analizar la literatura) en comparación de la crítica dominante de la época.

## **Capítulo I. México en la década de los cincuenta**

### **1. CONTEXTO POLÍTICO MEXICANO A MEDIADOS DE SIGLO**

Debido a la naturaleza que implica el análisis de una revista resulta por lo demás necesario analizar el contexto histórico en que emergió la respectiva publicación, partiendo de la idea de que una revista necesariamente responde y se inscribe en las coyunturas políticas y estéticas del momento; el libro, o la publicación personal del autor, aunque no puede desligarse del valor social que inherentemente se encuentra en sus páginas (tanto por los temas que se pueden identificar, así como el lenguaje mismo, entendido como el medio privilegiado de sentido) puede ser publicado años después de su producción original, mientras que el contenido de la revista en sí está condicionado por el ininterrumpido vaivén de los acontecimientos inmediatos. Como ya se analizó previamente, el concepto de “campo” permite analizar la producción literaria desde una perspectiva mucho más amplia donde el productor y el producto son parte de una red de sentido cuyo desconocimiento limita la comprensión de ciertas tendencias políticas y estéticas; en otras palabras, el productor, o el escritor, no es un ente aislado, sino que desempeña un papel en la sociedad que gracias a sus habilidades particulares puede formar parte de un grupo de especialistas, pero que aun así son parte de un todo social donde las necesidades económicas (particularmente desdeñadas por cierto sector de la producción simbólica) son insoslayables, al igual que el resto de las profesiones no artísticas. Será en éste capítulo donde se analizará el papel que desempeña el escritor en la sociedad de la década de los 50: una época histórica atravesada por el influjo de la Guerra Fría, donde los gobiernos capitalistas y comunistas parecen ser los únicos modelos políticos viables; a su vez es la época donde surge la teoría del “escritor comprometido”, una reflexión propuesta por el escritor Jean Paul-Sartre que tendrá un impacto medular en el campo literario mexicano. En otras palabras: ¿qué papel debe desempeñar el escritor en la sociedad como presumible portador privilegiado de un

conocimiento teórico y práctico de la sociedad? El escritor no puede definirse completamente como un intelectual o político, pero su relación privilegiada con el lenguaje parece posibilitarlo de la capacidad de moverse libremente entre las dos fronteras; aunque, cabe señalar que la crítica política del escritor en la historia del campo literario mexicano siempre ha gozado de una particularidad importante, ya que los escritores, al carecer de un mercado editorial que les permita subsistir únicamente por medio de la producción de sus obras, han debido recurrir, bajo diferentes modelos y estrategias, a la subvención del Estado.

Aun a pesar de que México no estuvo vinculado directamente en la Segunda Guerra Mundial la atmósfera política del momento estaba marcada por el remanente bélico, representado específicamente por los bastiones ideológicos que encabezan los dos bandos paradigmáticos de la Guerra Fría: E.U.A y la Unión Soviética. Durante aquella época se vivía una incertidumbre a nivel mundial generado por la posibilidad de que alguno de los dos países principalmente involucrados en la lucha decidieran atacar empleando su respectivo armamento atómico. Una guerra que se combatió no precisamente en el campo de batalla sino en un campo de índole ideológica: el capitalismo de las democracias liberales y la supresión de clases por parte del modelo Socialista. Es una época de tensión generalizada derivada del hecho de que Estados Unidos ya había implementado el uso de armamento atómico como medio de disolución del enemigo: la guerra ya no necesita combatirse cara a cara, en un campo de batalla donde los contrincantes estén físicamente representados, sino que ya existe la posibilidad del ataque a distancia; un hecho no desprovisto de importancia para el contexto mexicano debido a la proximidad geográfica con E.U.A, y el hecho de que ambas potencias no habían cesado en el desarrollo de sus respectivos armamentos atómicos<sup>11</sup>. También se suele hablar de la década de los cincuenta como una década de reconstrucción en el plano europeo, mientras que en el plano mexicano se suele hablar de una bonanza económica; gracias al debilitamiento social y económico de los países europeos la producción industrial de México sufre un aumento significativo. México deja de ser un país eminentemente rural para comenzar a urbanizarse e industrializarse; las diferencias geográficas entre los estados tienden a disminuirse con la creación de las primeras carreteras federales, posibilitando la migración de personas, y en éste caso de jóvenes escritores del

---

<sup>11</sup> Así lo menciona Hobsbawn: “Las armas atómicas no se usaron, pese a que las potencias nucleares participaran en tres grandes guerras (aunque sin llegar a enfrentarse). Sobresaltados por la victoria comunista en China, los Estados Unidos y sus aliados (bajo el disfraz de las Naciones Unidas) intervinieron en Corea en 1950 para impedir que el régimen comunista del norte de ese país dividido se extendiera hacia el sur. El resultado fue de tablas. Volvieron a hacer lo mismo en Vietnam, y perdieron” (1998, p.241).



interior de la república que se ven obligados a residir en la capital del país para poder desarrollar su obra literaria<sup>12</sup>. Luego de 1945, según Eric Hobsbawm, se inicia “la edad de oro” que arranca en los años cincuenta y se extiende hasta mediados de los setenta<sup>13</sup>. Esa expresión se refiere sobre todo a la prosperidad económica y material de los países desarrollados. Son los años del “plan Marshall” para la recuperación de la Europa occidental, del inicio de los estados de bienestar en las economías del primer mundo, y de la consolidación de la hegemonía capitalista estadounidense en el orbe.

De igual manera se suele asociar esta década con el crecimiento de las concentraciones urbanas, el auge de la clase media, la popularización de los aparatos electrodomésticos, el automóvil, el cine y la televisión. En otras palabras, se trastoca la noción del espacio: los valores nacionales comienzan a cuestionarse en relación a los valores internacionales, o los acontecimientos que se suceden en el extranjero llegan con mayor velocidad e impacto sobre el devenir nacional<sup>14</sup>. El territorio nacional paulatinamente deja de ser un cerco infranqueable para comenzar a dialogar (voluntaria o involuntariamente) con los diversos fenómenos sociales, económicos y políticos de otras latitudes. Pero para comprender la atmósfera de estabilidad<sup>15</sup> que caracterizó la década de los cincuenta es necesario conocer los acontecimientos previos que pudieron cimentar la misma. Al respecto Armando Pereira recapitula los acontecimientos de índole internacional que logaron posibilitar la bonanza económica del país.

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

---

<sup>12</sup> Fenómeno cultural que se analizará con mucho mayor detalle en el siguiente capítulo.

<sup>13</sup> Así titula Hobsbawm la segunda parte de su *Historia del siglo XX*, Crítica, Buenos Aires, 1998, pp. 227-339.

<sup>14</sup> Aun a pesar de que Zigmunt Bauman en *En busca de la política* (2001) habla sobre la posmodernidad, se considera que ésta nueva concepción del tiempo igualmente puede relacionarse con las nuevas concepciones que se estaban originando en la década de los 50 en México: “El espacio es el sedimento de tiempo necesario para franquear ese espacio, y cuando la velocidad de los movimientos de información y capital iguala a la de una señal electrónica, las distancias se franquean casi instantáneamente y el espacio pierde su “materialidad”, su capacidad de lentificar, detener o restringir el movimiento” (2001, p.129-130)

<sup>15</sup> Respecto a esta noción de estabilidad que gozó el ámbito político social mexicano en la transición de la década de los cuarenta y cincuenta resulta lícito exponer las reflexiones de Armando Pereira: “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”. (1997, p.190)

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 (1997, p.188).

En el caso mexicano podemos mencionar la explosión demográfica de la clase media; el país, en vías de modernización gracias a su paulatina industrialización, comienza a ofrecer una nueva modalidad de empleos que se caracterizan principalmente por ser de carácter técnico (trabajo no manual) y concentrarse principalmente en la urbes más grandes, que por aquella época eran la Ciudad de México y Monterrey. Así lo comenta Soledad Loaeza en *Clases Medias y Política en México* (1999):

Por su identidad socio- profesional, es decir, por las propiedades que derivan de su situación en la estructura económica, las clases medias son las clases modernas de la sociedad. En las discusiones a propósito de su definición destacan dos características que sin bien no son suficientes, por lo general son aceptadas como necesarias para considerar que un determinado grupo social pertenece a la clase media: el trabajo no manual y el medio urbano (1999, p. 30).

La autora considera que la emergencia de la clase media mexicana debe verse como el resultado de la generación demográfica de un grupo social que por un lado no posee el suficiente capital económico para ser partícipe de los estratos altos, la cual simultáneamente tampoco goza de la precariedad respectiva de la clase baja, la cual mayoritariamente se congrega en la zona rural y posee niveles bajos de instrucción educativa, de tal modo que la autora considere a la clase media como “un puente entre las clases antagónicas” (1999, p. 26), o una clase que se caracteriza por la negatividad de las dos; de ahí que la medianía de clase respectiva se caracteriza por un vaivén social que en términos generales se identifica más con la clase alta, especialmente por un haz de prácticas donde sobresale el interés de la educación como vehículo de promoción social cuya meta a mediano plazo es la ascensión y seguridad económica. Lo importante de éste cambio demográfico es que el surgimiento de la clase media corresponde al carácter moderno de las sociedades. El México de la década de los 50 ha comenzado agrupar un mayor índice demográfico en sus ciudades, lo cual también puede verse como el desplazamiento cultural de determinadas figuras que hasta entonces habían sido emblemáticas del ámbito rural: la hacienda, hacendados, peones, campesinos, para mudarse a la ciudad donde los nuevos trabajos se realizan en fábricas y los trabajadores se convierten en obreros, lo cual pueden estar afiliados a un sindicato que los respalde. Con

ello también puede comprenderse el crecimiento en la diversidad de profesiones que exige el medio laboral; en la medida que una sociedad está más industrializada mayores serán las exigencias de profesionalización respecto a los trabajadores: “Los efectos de la modernización sobre las clases medias se han manifestado fundamentalmente en que a lo largo del siglo XX, y en particular desde 1940, han incorporado una gran diversidad de categorías profesionales, así como de niveles de status y de ingreso” (1999, p.43).

Resulta lícito ver en la emergencia de la clase media una nueva dinámica social en el país: la paulatina profesionalización de los habitantes tiende a cambiar respectivamente el patrón de sus conductas y consumo. Con ello no se quiere estipular la consagración de una sociedad educada e inclinada hacia gustos cosmopolitas, pero el crecimiento demográfico de las urbes tiende en consecuencia a desarrollar un distanciamiento cultural respecto a las prácticas representativas del ámbito rural. Un hecho importante en el plano literario, ya que a principios de siglo XX la literatura había tomado como centro de inspiración al mundo rural, enumerando y ensalzando las temáticas arquetípicas que usualmente se extraen de semejante paisaje. Dicho de otro modo: la ciudad comienza a desempeñar un nuevo punto de referencia para la creación literaria; tanto en los lugares que puede prodigar una espacialidad soterrada como es la capital de un país, así como la nueva oralidad que la atraviesa, frases e imaginarios que se aglutinan en los nuevos marcos de percepción de las urbes. No por nada la novela de Carlos Fuentes (1928-2012) *La región más transparente* (1958) tiende a considerarse como una de las novelas clave para comprender el auge de la ciudad, en comparación de la tradición literaria precedente que estaba protagonizada por la “Novela de la Revolución”: obras donde se buscaba retratar de forma idílica y heroica a los protagonistas de la Revolución, por ende, desarrollando sus historias en zonas rurales y empleando un lenguaje deliberadamente asequible<sup>16</sup>.

En relación al análisis que realiza Soledad Loaeza sobre el crecimiento de la clase media en México durante la década de los 40-60, considera que el papel de la ideología nacionalista desempeñó un papel fundamental en la cristalización del imaginario hegemónico de la época. Una ideología nacionalista cuya “simbología legítima” estaba peleada entre el Estado y la Iglesia, ya que entre los dos “comparten irremediabilmente el mismo medio, el

---

<sup>16</sup> En relación al papel que desempeñó la literatura de la revolución a nivel ideológico, en contraposición de la literatura “afeminada” o europeizante del grupo Contemporáneos, puede consultarse *Querrela por la cultura revolucionaria: 1925* (2010) de Victor Díaz Arciniega.

de las representaciones colectivas” (1999, p. 61); hecho importante ya que las dos instituciones principales del país estaban unidas con E.U.A en la lucha contra el comunismo, al menos en el caso de apoyo ideológico por parte de México. Aun a pesar de que los fundadores de la *Revista Mexicana de Literatura* nunca se presentaron asimismo como comunistas, la discusión política sobre la Guerra Fría será un tema importante dentro de las páginas de la revista, teniendo en cuenta igualmente que Jean Paul-Sartre había dinamizado el campo literario, tanto francés como mexicano, con su tesis del “autor comprometido”. En otras palabras: las inclinaciones políticas de la mayoría de la gente se decantaban hacia el derrocamiento de la ideología comunista.

Es indudable que los gobiernos de Manuel Ávila Camacho, Miguel Alemán y Adolfo Ruiz Cortines estuvieron muy interesados en manifestar sus convergencias ideológicas con Washington, y que al hacerlo, reprodujeron en el contexto nacional el conflicto internacional. Sin embargo, el anticomunismo infectó también amplios sectores de la sociedad, gracias sobre todo a la acción de la Iglesia católica mexicana, mucho más poderosa y eficaz que la política exterior americana (1999, p. 164).

En relación al panorama político de la época, los años cincuenta en México están marcados por la consolidación de las principales instituciones políticas que caracterizan al sistema unipartidario. Según el estudio de Olga Pellicer de Brody y José Luis Reyna en *Historia de la Revolución Mexicana, periodo 1952-1960: el afianzamiento de la estabilidad política* (1978), la atmósfera política del momento no se caracteriza por las convulsiones y agitaciones sociales sino “en el mantenimiento y fortalecimiento del sistema político existente, y en las formas peculiares que, dentro de sus márgenes, toman las luchas sociales en el país”. A su vez los autores argumentan que el panorama de la época estaba encabezado por dos grandes tópicos (1978, p.10):

a) La forma peculiar en que los dirigentes políticos utilizan las instituciones existentes con objeto de mantener la estabilidad”;

b) Los intentos de algunas organizaciones de trabajadores por modificar el *statu quo*, y en particular el dominio de los líderes oficiales sobre los sindicatos.

Un hecho significativo reside en el nombramiento como presidente a Miguel alemán en 1946, siendo el primer mandatario civil en comparación de sus antecesores directos que portaban el cargo de “generales”, quienes habían combatido en la Revolución. Adolfo Ruiz

Cortines llega a la presidencia en diciembre de 1952, aunque no exento de contrapuntos, como la significativa oposición representada por el movimiento que apoyó la candidatura del general Miguel Henríquez Guzmán, un veterano de la Revolución que encabezó el descontento por la pérdida de poder de los antiguos combatientes:

En aquel entonces, un grupo de la familia revolucionaria se retiró del PRI, formó un partido político independiente – la de Federación de Partidos del Pueblo (FPP) que postuló al general Miguel Henríquez Guzmán para presidente de la República – y promovió la creación de organizaciones campesinas que debían defender, efectivamente los intereses de sus agremiados. En estas circunstancias, un problema interesante en los primeros meses del gobierno de Ruiz Cortines era preguntarse cuál iba a ser su política frente al partido de Henríquez Guzmán que había contribuido, no poco, al desprestigio del gobierno y se insinuaba como una amenaza para el control de las instituciones oficiales sobre las organizaciones populares (1978, p.42).

En general, el periodo de 1952 a 1958 se caracteriza, en lo económico, por la continuidad de las medidas desarrollistas comenzadas en 1940 y acentuadas en el gobierno de Miguel Alemán. Este proceso está marcado por la industrialización del país basada en el impulso otorgado a la producción manufacturera durante la Segunda Guerra Mundial. La producción agrícola también aumenta gracias a la inversión en obras de irrigación, lo que permite un reparto de tierras de gran alcance. Aunque los primeros años del sexenio de Ruiz Cortines fueron difíciles, poco a poco comienza a funcionar y dar resultados el modelo económico de inversión privada al lado de la gestión pública de las principales industrias. Los industriales, aunque en teoría se oponen a la intervención del Estado, en la práctica tienen estrechos vínculos con los dirigentes políticos. Se confirma el proceso de expansión de la clase media, lo que incrementa paulatinamente el consumo y por ende la inversión extranjera. La estabilidad económica y pública a la que se refieren los autores fue posible en mayor o menor medida gracias al control social –en ocasiones represivo– de los movimientos independientes de obreros y campesinos. El periodo ruizcortinista se distingue por “el mantenimiento y el fortalecimiento del sistema político existente”; en consecuencia, se asienta el nacionalismo en lo económico y en lo político como rasgo esencial de esa “ideología de la Revolución mexicana”. Otro punto que los autores consideran medular para hablar sobre esta relativa estabilidad se refiere al ordenamiento interno de la estructura del partido:

La disolución de la organización henriquista fue el último episodio en la larga historia de divisiones entre la familia revolucionaria que se habían presentado cada vez que se aproximaba una sucesión presidencial. A partir de entonces, los miembros de la

burocracia política aceptaron plenamente que la única manera de llegar a la cúspide del poder era sometiéndose a las decisiones que tomara el presidente en turno (1978, p. 60).

Gracias a esta doble estabilización: tanto externa como interna, se afianzan las instituciones políticas de masas que permiten el control de una sociedad cada vez más grande y compleja. Los movimientos obreros y campesinos se controlaban desde el gobierno por medio de su incorporación al partido en el poder (el PRI):

Creadas y controladas por el Estado, estas organizaciones habían sido movilizadas para ser francas colaboradoras del proyecto de conciliación de clases que, apoyado en la ideología de la unidad nacional, era presentado por los dirigentes políticos como el mejor camino para lograr el desarrollo económico de México (1975, p. 7).

Gracias a la solidez de las instituciones políticas existentes por medio de su sistema de “incorporación” se vuelve mucho más sencillo mantener el control de las oposiciones. La vida pública y la escena política están dominadas por el partido en el poder y la lógica corporativista de atraer al seno del Estado a todos los sectores sociales. Las instituciones creadas desde el Estado tienden a normar las relaciones con los distintos grupos sociales y de esa manera se impone la visión oficialista: el discurso nacionalista postrevolucionario. La adhesión de los grupos sociales en el cuerpo del Estado hacen explícito el ideal de que a partir de la Revolución sea precisamente el Estado el que guíe a las fuerzas sociales hacia el progreso. Lo que pone en entredicho esta lógica son los movimientos sindicales independientes que escapan a la incorporación al partido; hay durante el periodo dos movimientos obreros que el sistema no logra absorber y por ello recurre a la represión para disciplinarlos. Se trata del movimiento magisterial de 1958 y del ferrocarrilero, que también se inicia ese año y termina ya bajo la presidencia de Adolfo López Mateos en 1959.

## **1.2 CAMPO POLÍTICO Y CAMPO CULTURAL**

Para entender el relativo proceso de autonomización del campo literario es necesario analizar la relación que ha mantenido éste con el campo político y económico, no sin olvidar que una de las características principales de los campos consiste en el proceso de profesionalización de sus respectivos agentes, lo cual a largo plazo se traduce en la creación de un conocimiento

o materia que tiende a ser instituido por los mismos; en otras palabras, la configuración de un campo va acompañada paralelamente del perfeccionamiento de determinadas técnicas prácticas y teóricas de los agentes que les permite reconocer que sus producciones, al pertenecer únicamente a su campo, deben estar sometidas a una serie de reglas cuyos preceptos deriven del conocimiento profesional de sus productores. Un ejemplo claro de este fenómeno puede localizarse en la clara influencia que ejerció el proyecto nacionalista postrevolucionario sobre el campo cultural; los agentes, al tener que desempeñar funciones públicas, se ven obligados indirectamente a producir obras literarias o pictóricas cuyo fin principal sea la difusión de los valores mexicanos por encima de los valores corrosivos de la extranjería. De tal modo que la subordinación de los campos culturales al campo económico y político está acompañado de una serie de prácticas prescriptivas donde el valor del arte y su producción están supeditadas a las necesidades ideológicas del gobierno en turno; es verdad, los agentes pueden producir obras que no se correspondan con el dogmatismo de un determinado marco de sentido pero no gozan de la suficiente solvencia económica para poder distanciarse de las prebendas oficiales. Aun a pesar de la subordinación económica del campo literario, entre los agentes se comparte la misma ilusión: la creencia colectiva en el juego que permite reconocer la importancia y dificultades que conllevó la creación de determinada obra, pero al estar subordinados, no pueden generar en su totalidad los parámetros estéticos que monopolicen la forma correcta de creación literaria.

Como ya se mencionó previamente, la posición que ocupan los campos culturales en el campo político es de dominación. Aun cuando los agentes productores de bienes simbólicos nieguen su pertenencia a las constricciones sociales es absolutamente claro que la reproducción y circulación de un bien simbólico forzosamente está atravesado por el capital económico. Una de las principales distinciones que postula Bourdieu para analizar la producción y reproducción de las obras artísticas, es reconocer al gremio, al círculo, a la cohorte, como una economía particular de bienes simbólicos; un campo donde la presencia del dinero juega un papel medular precisamente por su carácter subrepticio pero categórico dentro de las relaciones objetivas del campo. Durante la primera mitad del siglo XX la subordinación del campo cultural al campo político y económico estuvo marcado por una evidencia insoslayable; será a partir de mediados de la década de los 50 donde los escritores mexicanos comiencen a obtener ciertos ingresos económicos mediante la publicación de

textos de crítica literaria periodística<sup>17</sup>, cinematográfica o cultural; publicaciones cuyo ingreso no les permite subsistir completamente pero la paulatina pero progresiva aparición de periódicos, revistas y suplementos literarios, posibilita a los nuevos escritores mexicanos darse a conocer entre sus propios pares, mientras que los lectores también comienzan a familiarizarse con la idea de que la producción literaria en México ya pertenece a una dimensión significativa. De ahí que se desprenda otro aspecto peculiar para poder pensar en la apuesta por la autonomización: los jóvenes escritores de la década de los 50 deben incursionar en el ejercicio periodístico para poder obtener una relativa solvencia económica que les permita realizar el ejercicio literario de forma mucho más holgada. En otras palabras: los primeros síntomas de autonomización de los agentes en relación al campo político puede vislumbrarse en el papel que debieron desempeñar los escritores como críticos literarios en periódicos y suplementos de la época.

Resulta una relación clave la sostenida entre el campo político y el campo literario, ya que durante la década de los cincuenta todavía no existía un mercado literario que permitiera a los agentes de producción poder deslindarse de las subvenciones políticas del poder estatal; es verdad que la creación y el paulatino capital simbólico que iban desarrollando instituciones educativas como El Colegio de México y la UNAM permitía a algunos de los autores de la conocida *Generación de Medio Siglo*<sup>18</sup> subsistir mediante un sistema de becas<sup>19</sup>, así como la publicación de reseñas o crítica literaria en las revistas y suplementos de la época, entre los cuales sobresalía especialmente: la *Revista de la Universidad de México*, dirigida por Jaime García Terrés durante los años 1953-1965, así como el suplemento literario *México en la Cultura*, dirigido por Fernando Benítez desde 1949

---

<sup>17</sup> Categoría específica que propone Victor Manuel Camposeco (2015) en su libro *El suplemento México en la Cultura (1949-1961)* para diferenciar de las críticas académicas o especializadas.

<sup>18</sup> Una cohorte de escritores que comenzaron a publicar sus primeros textos durante la década de los cincuenta; entre los cuales Armando Pereira (1999) incluye a Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo, fundadores de la primera etapa de la *Revista Mexicana de Literatura*. Aun a pesar de que el presente estudio no analizará a la Generación de Medio Siglo, resulta significativa la emergencia de esta "generación" ya que varios de los autores que Pereira incluye en su estudio posteriormente publicarían en la revista, aunque no en la primera etapa de la misma, sino la segunda y la tercera, cuando ésta ya es dirigida por Tomás Segovia y Juan García Ponce, quienes, a diferencia de la primera etapa donde Fuentes y Carballo incluyeron ensayos políticos, se decanta casi en su totalidad por los textos literarios.

<sup>19</sup> Además del interés personal de los autores por expandir sus horizontes culturales en una época donde resultaba una empresa casi imposible sobresalir artísticamente al margen de la capital (Emmanuel Carballo y Huberto Batis, por citar dos autores que provienen de la misma región: Guadalajara), un hecho que les brindó la facilidad para su salto migratorio hacia el centro fue el sistema de becas auspiciados por el Colegio de México, el cual, según el estudio de Victor Manuel Camposeco (2015), le brindó a Emmanuel Carballo una beca de \$400 pesos mensuales.



hasta 1961; publicación dominical donde el tacto, inteligencia y buen posicionamiento político de Benítez permitió que las nuevas plumas como Alí Chumacero, Emmanuel Carballo, José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis, José de la Colina, entre otros, pudieran publicar sus primeros textos y obtener una remuneración económica a cambio.

La dependencia que ha debido sortear el escritor hacia el campo político no es un fenómeno social que pertenezca únicamente al ámbito nacional, por el contrario, Bourdieu reconoce que el escritor para poder subsistir ha tenido que someterse a diferentes procesos de subordinación, cuyas variaciones sólo pueden comprenderse mediante la relativa autonomización del campo literario. Por un lado Bourdieu reconoce que las primeras subordinaciones a las que debió atenerse el artista fue a la “dependencia directa respecto al socio comanditario, [...] como a la fidelidad a un mecenas o a un productor oficial de las artes” (1996, p. 83), ejemplo que se puede identificar principalmente entre los autores que la tradición denomina clásicos: en su mayoría filósofos y poetas cuyo trabajo era ensalzar por medio de la epopeya las proezas de sus mecenas. Pero gracias al proceso de autonomización del campo literario se generan nuevas formas de dependencia, las cuales denomina *subordinación estructural*:

Se impone de forma muy desigual a los diferentes autores según su posición en el campo, y que se instituye a través de dos mediaciones principales: por un lado el mercado, cuyas sanciones e imposiciones se ejercen sobre las empresas literarias [...], o bien indirectamente, a través de los nuevos puestos de trabajo que ofrecen el periodismo, la edición, la ilustración y todas las formas de literatura industrial (1996, p. 82).

Dos efectos de subordinación estructural que pueden identificarse claramente en el campo literario mexicano de la actualidad, pero que resulta insuficiente para analizar el campo literario de la década de los 50. El primer factor se refiere a la inexistencia de un mercado editorial mexicano que posibilite a los jóvenes autores poder subsistir únicamente a través de sus publicaciones. Aun a pesar de los proyectos educativos encabezados por José Vasconcelos durante sus campañas de alfabetización (1920-1924), y la fundación en 1934 del Fondo de Cultura Económica (editorial que durante la década de los 50 publicaría a varios de los autores de la *Generación de Medio Siglo*, entre ellos las novelas *Pedro Páramo* (1955)) no existía en México el suficiente grueso demográfico de lectores para poder sostener un mercado editorial. En el medio incipiente de la época existían imprentas y editoriales como Porrúa que publicaban libros clásicos y algunas novedades europeas, pero la mayoría de los

lectores de sus publicaciones consistía en los mismos productores nacionales; en otras palabras, había editoriales que podían sostenerse mediante la publicación de textos extranjeros pero sin arriesgarse a la publicación de textos nacionales<sup>20</sup>. Un caso sintomático que nos permite comprender el paulatino proceso de profesionalización y distinción a la que debió someterse el escritor mexicano para comenzar a ganar una presencia significativa entre los lectores connacionales; presencia que como ya se mencionó previamente, estuvo dinamizada en su mayoría por el proyecto editorial encabezado por Jaime García Terrés pero principalmente el suplemento de Fernando Benítez: publicación dominical que permitió a una amplia gama de lectores<sup>21</sup> conocer la obra de autores jóvenes y consagrados (en el suplemento publicó asiduamente Alfonso Reyes). El salto sucedería durante la próxima década al emerger editoriales mexicanas como Joaquín Mortiz, Era, pero principalmente la editorial española Seix Barral que publicaría a todos los autores de la denominada generación del “boom”.

Un hecho que nos puede brindar mayor claridad sobre la imposibilidad de desarrollar un proyecto editorial exitoso en la mitad del siglo XX mexicano, se basa, en esencia, sobre los niveles inferiores de formación educativa de la clase media mexicana, y más aún de los altos niveles de analfabetismo en el interior de la República<sup>22</sup>. Por otro lado Valentina Torres en su artículo *La lectura, 1940-1960* (1999) postula que:

En 1945 el censo indicaba que de los 16 millones de personas en edad escolar sólo uno tenía acceso a alguna forma de instrucción, y que 50% de los mexicanos que aprendían a leer y a escribir no tenían oportunidad de terminar su educación primaria. Estos lectores potenciales se quedaban en el umbral del conocimiento, conformándose con la lectura de diarios, revistas, historietas o paquines. La brecha entre quienes tenían oportunidad de leer y los que no podían aspirar a ella era muy amplia (1999, p. 297).

---

<sup>20</sup> Victor Díaz Arciniega (2010) comenta que la publicación de las primeras diez novelas de Mariano Azuela corrieron por la cuenta del autor; mientras que el inesperado éxito que tuvo su novela *Los de abajo* (1915) estuvo principalmente condicionado por la efervescencia deliberada que el discurso nacionalista postrevolucionario trató de impregnar en la cultura. El hecho de que los escritores mexicanos de la época debían costear la publicación de sus obras es otro factor que comenta Víctor Manuel Camposeco en relación a Alfonso Reyes, donde cita una declaración del mismo: “Los libros que he publicado procuro que me cuesten lo menos posible, y en ocasiones logro gastar un mínimo de dinero en ellos, pero jamás me hubiera dado lo necesario para vivir” (2015, p. 167)

<sup>21</sup> En el estudio que realiza Víctor Manuel Camposeco también retoma un factor principal: el tiraje, y los respectivos porcentajes de lectores tanto en la capital como la provincia: “En 1950, los domingos circulaban en la ciudad de México poco más de 500 mil ejemplares de los 24 periódicos que existían, para los poco más de tres millones de personas que habitaban la ciudad” (2015, p. 128).

<sup>22</sup> Pablo González Casanova, en su libro *La democracia en México* (2009) reflexiona sobre los factores institucionales, sociales y económicos que hacen del México moderno un país eminentemente rural, siendo estas zonas al margen de la metrópoli las que representan el mayor porcentaje de analfabetismo, así como el menor porcentaje de bibliotecas, editoriales, librerías, así como publicación de revistas y periódicos.

Como ya se había mencionado antes, la década de los 40 y 50 se caracterizó demográficamente por la emergencia de una nueva clase social, pero el proceso formativo de índole educacional apenas comienza a acelerarse. En otras palabras: emerge una nueva generación de escritores que al igual que la generación de *Contemporáneas* consideran la influencia extranjera, o más bien, la influencia en sí, un fenómeno necesario y positivo, por lo tanto, ignoran el proyecto nacionalista postrevolucionario como una problemática medular para convertirla simplemente en otro tema interesante sobre el cual se puede escribir; pero en contraposición todavía no existe el suficiente grueso de lectores<sup>23</sup> para poder consumir la nueva oferta con que la que está siendo dinamizada la estructura del campo literario, y mucho menos las competencias formales para reconocer en las apuestas de los nuevos escritores la valía transgresora de sus producciones.

Ahora bien, cabe preguntarnos cuáles son los factores que nos permiten comprender las competencias del público lector; Pierre Bourdieu reconoce que el habitus en contraposición de la noción de sujeto es una entidad cuyo conocimiento no es de naturaleza fáctica, sino que funciona como un proceso de disposiciones incorporadas donde interioriza los respectivos esquemas de valoración y percepción condicionados por su trayectoria social: familia, escuela, religión, y el resto de instituciones con las cuales el habitus participa en el proceso social; en otras palabras, cabe preguntarnos si el habitus del público lector de la década de los 50 ha tenido la oportunidad de reactualizar sus esquemas de disposición interiorizando el conocimiento teórico sobre las nuevas prácticas literarias de la época. Es verdad que el proceso de industrialización en el que se encuentra la ciudad de México ha permitido la generación de sujetos acompañados de nuevas prácticas de consumo, pero el nivel de escolaridad sigue mostrando índices bajos, al menos en comparación de las trayectorias escolares de jóvenes escritores como Carlos Fuentes. En relación a este fenómeno así lo expone Soledad Loaeza:

---

<sup>23</sup> Tanto en cantidad como calidad; calidad por el hecho de que la existencia de los lectores de la época estaban acostumbrados en su mayoría a consumir un determinado tipo de literatura: nacionalista, localista, moralizante, regionalista, además de estar escrito con una prosa llana y una estructura lineal pensada para no confundir al público lector. Dentro de la terminología que propone Pierre Bourdieu, los lectores de la época carecían del habitus necesario para poder aprehender y reconocer la trascendencia de las nuevas propuestas artísticas que se estaban desarrollando en la época; un habitus de los lectores que irían actualizando los respectivos esquemas de percepción y valoración a partir de las publicaciones de la *Generación de Medio Siglo* en el suplemento de Fernando Benítez.

A finales de los años cincuenta, el sistema escolar en México no había podido escapar a los desequilibrios del modelo de desarrollo. [...] En 1960, 40% del total de los alumnos inscritos en el ciclo secundario de todo el país se encontraban en la capital, aunque ahí vivía sólo el 14% de los jóvenes con una edad entre los 15 y 19 años. Los estudiantes inscritos en las instituciones de enseñanza superior de la ciudad de México representaban el 65% del total nacional, siendo que en esta ciudad habitaba únicamente el 11% de la población que entonces tenía entre 20 y 24 años de edad (1999, p. 129).

Los números arrojados por el estudio de Loaeza demuestran que la sociedad de la época carecía de una instrucción educativa alta, además de que la mayoría de los estudiantes inscritos tanto en el nivel medio como superior radicaban en la capital del país. Con esta información resulta lógico la imposibilidad de sostener un proyecto editorial tanto para editores como escritores, o al menos todos los proyectos de la época necesariamente debían desarrollarse en la capital del país para tener oportunidades de desarrollo a largo plazo; es verdad que el estudio realizado por Victor Manuel Camposeco (2015) nos permite discernir a una sociedad ávida de periódicos y suplementos literarios, pero indisputada ¿económica? ¿educativamente? a consumir en cantidades redituables publicaciones de otra índole, específicamente libros<sup>24</sup>. Para esclarecer numéricamente la situación contrastiva entre la capital del país y el resto de los Estados, se citan las cifras expuestas por Camposeco:

En el contexto general del país, la ciudad de México era una isla de privilegios: de 1948 a 1958, se publicó en la capital el 88 por ciento de los nuevos libros de narrativa, que sumaron la pobre cantidad de 475 títulos. A lo largo de esos 10 años, en Guadalajara se publicaron 22 nuevos libros; mientras en Monterrey aparecieron cinco nuevos títulos durante toda esa década; en Xalapa tres, y Puebla publicó un nuevo título durante el mismo periodo. En casi la mitad de los estados de la república no se publicó un solo libro en 10 años (2015, p. 128).

Teniendo en cuenta las características precedentes, es lícito argumentar que el paso de Carballo y Fuentes como reseñistas está en primera instancia orientado a posicionarse en el campo literario que convertir semejante ejercicio como su principal profesión laboral; es

---

<sup>24</sup> Cabe preguntarnos a su vez si el lector forzosamente debe gozar de las mismas competencias intelectuales y afinidades estéticas del escritor para poder “entender” o “descodificar” el mensaje del autor; una discusión interesante que ha sido analizada en su mayoría por una vertiente de la teoría literaria, o la teoría de la recepción, pero que a nivel sociológico nos interesa simplemente para demostrar el nivel de instrucción de los potenciales lectores de la época. A su vez resulta lógico argumentar que el consumo de un suplemento literario resulta mucho más barato que el de un libro.

cierto que Carballo a diferencia de Fuentes ya lo precedía un proyecto como la edición de la revista *Ariel*, así como la publicación de un ensayo de corte monográfico *Ramón López Velarde en Guadalajara* (1952), pero siendo jóvenes escritores sin una publicación personal que los respaldase, la oportunidad de publicar reseñas literarias y cinematográficas debió haber significado para ellos un paso importante dentro de sus todavía incipientes carreras literarias. Con ello quiero decir que la apuesta de los dos autores estaba encaminada principalmente a darse a conocer entre sus pares, en la búsqueda de un reconocimiento simbólico más allá de una retribución económica. Con lo cual, ante la ausencia de un mercado editorial, se reconoce que el efecto de subordinación principal del campo literario parte desde el campo político. Así lo postula Bourdieu:

En ausencia de verdaderas instancias específicas de consagración [...] las instancias políticas y los miembros de la familia imperial ejercen un dominio directo sobre el campo literario y artístico, por mediación de los beneficios materiales o simbólicos que están capacitados para repartir: pensiones, cargos o puestos bien remunerados (1996, p. 82).

De tal manera que resulta indispensable para analizar las tomas de posición autónomas de la *Revista Mexicana de Literatura*, identificar y analizar la respectiva posición del campo literario en función del campo político. Durante la década de los cincuenta continúa la tendencia de incorporar a las filas del gobierno a los escritores, iniciada en los años veinte con las actividades de algunos miembros del grupo *Contemporáneos*<sup>25</sup> en puestos de colaboración en ciertas secretarías o en el Servicio Exterior como diplomáticos, siendo la más importante su adhesión al proyecto educativo encabezado por José Vasconcelos<sup>26</sup>. Resulta una empresa históricamente fallida establecer una fecha inaugural sobre las relaciones que han mantenido el Estado y los intelectuales en México por la sencilla razón de que la publicación de algún libro hasta mediados de la década de los 60 del siglo XX forzosamente debía estar auspiciada por el erario público; hecho que no excluye que los escritores subordinados a las prebendas oficiales mantuvieran un perfil crítico hacia su mismo estado, pero situación que igualmente los imposibilitaba de sublevarse salvo

---

<sup>25</sup> Así lo expone Guillermo Sheridan: “Con Gorostiza habían entrado Ortiz de Montellano, Villaurrutia y Torres Bodet a los cursos que se impartían en Relaciones. A pesar de que llevaron varios cursos, sólo Torres Bodet perseveró y completó, con notas absolutamente brillantes, todos los exámenes, por lo que quedo habilitado como “secretario en disponibilidad” (1993, p.312)

<sup>26</sup> Tema ampliamente comentado por la literatura especializada. Aun así, se considera que la lectura de libros como *Los Contemporáneos ayer* (1998) y *Querrela por la cultura revolucionario: 1925* (2010) permiten al investigador obtener un panorama amplio y crítico sobre el papel que desempeñó la figura de Vasconcelos para el proyecto creativo de la Nación y el grupo Contemporáneos.

contemplar la posibilidad más que elevada de sufrir alguna clase de reprimenda<sup>27</sup>. Sin embargo, estos dos campos han permanecido muy próximos en la medida en que el Estado ha sido uno de los mayores impulsores de la cultura. De entre las formas de subordinación que plantea Bourdieu el mecenazgo de las dependencias estatales ha sido la manera en que el régimen presidencial ha financiado y apoyado la actividad cultural. Guillermo Sheridan, al rastrear los orígenes de la polémica nacionalista de 1932, señala que la vinculación de los intelectuales con el Estado, desde la consolidación del régimen revolucionario a principios de esa década de los treinta, tiende a producirse en términos de subordinación, dada la necesidad de difundir la ideología oficial:

El auge de la intervención del Estado en el sistema educativo, los medios de comunicación y las artes en la década de los treinta obedecía a su necesidad de legitimarse en ese sentido y creaba las condiciones que propiciaban la aparición de una *intelligentsia* dispuesta a instrumentar esa necesidad. Ante la cada vez más apremiante necesidad que tendrá el Estado de fungir como representante de la nación, los intelectuales comienzan a competir por los puestos que esa necesidad crea en su seno [...]. El Estado asume su papel de empleador de intelectuales –y en consecuencia, de repartidor de dádivas [...] (1999, p.61).

Ante la ausencia incuestionable de un mercado de bienes simbólicos los escritores se ven en la necesidad de posicionarse en el campo político para poder tener las disposiciones necesarias para ejercer la práctica literaria; de tal manera que el habitus de los agentes debe interiorizar a su vez las respectivas estructuras objetivas que implica la jurisprudencia para poder persistir en el campo político y económico. No son unos “burgueses desclasados” como el papel que debe desempeñar Flaubert en su respectivo campo, pero sí unos agentes cuyo habitus debe conocer tanto las prácticas y teorías que implica la literatura así como la práctica del derecho. Tanto el habitus de Fuentes y Carballo se analizará con mayor profusión en el siguiente capítulo, pero al menos Fuentes como la mayoría de los integrantes del grupo *Contemporáneos*, y especialmente Alfonso Reyes, un trotamundos institucional por excelencia, su educación universitaria la realizó en la facultad de Derecho y no en la de Filosofía y Letras: hecho que nos permite comprender el panorama socioeconómico de la época ya que Fuentes debió estudiar Derecho por encima de otra carrera más afín a la creación literaria, teniendo en cuenta que el ejercicio de la literatura seguía consistiendo en

---

<sup>27</sup> Mayoritariamente despedido o censura.

un mero ejercicio, ya que su ausencia de remuneración económica no le permitía ser considerada una profesión.

La intervención directa de un artista en el gobierno, así como la frecuente colaboración de escritores en puestos menores, es motivo de una diversidad de comentarios. Se cuestiona el papel que desempeñan los artistas en la función pública, pero especialmente las repercusiones ideológicas que puede sufrir una obra tras la dependencia estatal: ¿hasta qué punto un artista subordinado a las prebendas oficiales puede mantener una distancia crítica con el gobierno?, o por el contrario ¿la dependencia económica del artista lo obliga paulatinamente a dejar de ejercer un cuestionamiento crítico optando por un silencio acomodaticio? ¿La dependencia económica de los artistas hacia el Estado los obliga a perpetuar a través de sus obras los preceptos ideológicos del nacionalismo? Más allá de las diversas posiciones que un artista puede realizar en torno a su subordinación, se hace manifiesto que los escritores carecen de formas de subsistencia fuera de esos empleos en la burocracia; al mismo tiempo, no puede soslayarse que el apoyo está sometido a los vaivenes del régimen político, en otras palabras: los artistas deben aprender a moverse en la estructura política (conocer la lógica específica del campo político: sus relaciones objetivas) para poder subsistir más allá del periódico cambio de mandatarios e influencias personales. En ese sentido, se comienza a pensar en la necesaria autonomía del escritor frente al campo político. Hecho que se ejemplifica claramente mediante la encuesta celebrada por la revista *El libro y el Pueblo* en 1954<sup>28</sup>, dirigida por Alberto Quirroz, y órgano de la dirección de Bibliotecas de la Secretaría de Educación Pública; en la encuesta se preguntaba<sup>29</sup> si eran partidarios de la idea de que el “Gobierno estableciera un sistema de becas para el escritor que laborara vocacionalmente”; se pedía además añadir las razones y sugerencias para poner en marcha el sistema de becas<sup>30</sup>. Una de las preocupaciones fundamentales que manifiesta la encuesta

---

<sup>28</sup> Se cita esta encuesta a partir del artículo: “Notas sobre los orígenes de la *Revista Mexicana de Literatura*” (1955-1957), de Alejandro Iván Pérez Daniel.

<sup>29</sup> Dice el texto de la encuesta: “Deseosos de contribuir a sistematizar favorablemente el renglón de ‘las letras patrias’ y de su creador, esta revista ha iniciado una auscultación con las siguientes cuestiones: 1. ¿Es usted partidario de que el Gobierno establezca un sistema de becas para el escritor que labora vocacionalmente? 2. Agradeceremos a usted decir brevemente por qué. 3. Le agradeceremos asimismo, sugerir la forma más viable de establecer este sistema de becas” (“Encuesta para establecer en México la Beca del Escritor”, *El Libro y el Pueblo*, núm. 3, marzo de 1954, p. 35).

<sup>30</sup> Los encuestados fueron: Raúl Noriega, Luis Garrido, Santiago Zúñiga, Carlos Girón Peletier, Gilberto Loyo, R. E. Gómez Esqueda, Alfredo Cardona Peña, Ricardo Torres Gaitán, Andrés Henestrosa Antonio J. Bermúdez, Ricardo Garibay, Andrés Iduarte, Emmanuel Carballo, Leobardo Garza Jaime, Antonio Pompa y Pompa, Luis Padilla Nervo, Fernando Sánchez-Mayans, Octavio Paz, Rafael Losana, Miguel Álvarez Acosta, Ernesto de la Torre Villar, Víctor Mota, Ofelia Yarza Carreón, Xóchitl [sic], y Wigberto Jiménez Moreno.

expone la necesidad de “institucionalizar” la escritura creativa: crear las estructuras necesarias que posibiliten su profesionalización.

Respondieron a estas preguntas 25 escritores, funcionarios y académicos. Todos se declararon a favor de la creación del sistema de becas. La mayoría adujo razones similares: la necesidad de que los escritores se dediquen de tiempo completo a su actividad específica [...] Y aunque la pregunta sugería que fuera el gobierno quien creara este fomento a la cultura, muchos se pronunciaron por la creación de un patronato con participación de las empresas privadas para que no fuera dinero público. Había desconfianza sobre quiénes serían los beneficiados y algunos aluden al temor de que “oscuros intereses” dieran el dinero sólo a unos cuantos. En búsqueda de la autonomía del juicio estético hubo un consenso en que fueran los propios escritores quienes decidieran a quién otorgar las becas. Todo esto demuestra el recelo (tenue y poco claro, es cierto) frente a la idea de que el Estado financie y decida sobre el campo de la creación artística (2008, p.37).

Entre las declaraciones más relevantes que logran identificar el verdadero problema de la autonomización de la práctica literaria se encuentran las respuestas de Emmanuel Carballo y Octavio Paz. Así lo expone Carballo: “La resolución del problema fundamental de nuestra literatura, la carencia de lectores, no la resuelve la abundancia de obras auspiciadas por el Estado. Más que dar becas, hay que dar letras.”(2008, p.37), mientras que Paz argumenta:

El problema –la independencia económica de los escritores mexicanos– no se resolverá hasta que el público no compre los libros de los autores mexicanos y, en general, hispanoamericanos. Hasta ahora, los pocos que compran libros en nuestros países prefieren leer traducciones bárbaras de escritores extranjeros de segunda fila. Así, habrá que esperar que surja un nuevo público, que posea conciencia de su idioma tanto como de su tradición. Mientras tanto, nada mejor que las becas. Pero con una condición: que el Estado no pretenda intervenir en la creación artística. Nada de cortapisas políticas, morales, estéticas o religiosas. Nada de comisiones burocráticas destinadas a premiar o castigar a los escritores. De ahí que sea indispensable que las becas sean otorgadas y administradas por los propios escritores (2008, p.37).

Tanto Carballo como Paz reconocen que la principal vía que podría facilitar una autonomización mucho más marcada sería precisamente la existencia de un mercado de bienes simbólicos, pero a la vez Paz reconoce que la incipiente presencia de lectores se decantan más hacia las producciones europeas (sin importar la calidad de las traducciones) en lugar de la producción hispanoamericana; preferencia europea que puede entenderse hasta cierto punto si se recuerda que la circulación de los textos nacionales de la época (pensemos en la obra del grupo *Contemporáneos*) se limitaban al mismo campo de los agentes de



producción; en otras palabras, los pocos lectores que existen son los mismos productores, y éstos, al considerarse partícipes de una nación culturalmente atrasada, consideran necesario empaparse lo mayor posible de los textos europeos. Aun a pesar de que haya escritores mexicanos no existen todavía las instancias de consagración óptimas que puedan posicionar al autor en su mismo medio cultural, y mucho menos que éste sea conocido en el extranjero, salvo que el productor, como lo hizo Octavio Paz, viva en el mismo extranjero y publique en las revistas y suplementos literarios de la región<sup>31</sup>.

Otra lectura que se puede dar sería precisamente cuestionar el papel que debe ocupar el escritor en la sociedad; el escritor, que también puede considerarse como el “intelectual” (entendido como un agente comprometido) al gozar de una beca ya no tendría que incursionar como periodista cultural y político dejando a un lado su participación en las coyunturas del momento. De tal modo que la beca para el escritor también puede concebirse como un dispositivo de atracción y restricción: se somete voluntariamente a un aparato estatal que indirectamente le exige limitar su participación social a la producción artística, específicamente aquella estrategia de *el arte por el arte* que se caracteriza por su postura apolítica. De igual manera, respecto a esta posibilidad de que la beca intensificara el proceso de diferenciación social del escritor respecto a otras actividades, Gisèle Sapiro, en *Autonomía estética, autonomización literaria* (2003), expone otro proceso por el cual el escritor podría deslindarse sistemáticamente de la participación política:

La profesionalización de los tres grupos de expertos – los sabios (en particular en las ciencias humanas y sociales) – los periodistas y los políticos – despoja así a los escritores de algunos de sus ámbitos de intervención (las cuestiones morales y sociales, el escrito periodístico, la política). En la medida en que estas nuevas profesiones se separan de la cultura literaria, importan un paradigma objetivista: la información para los periodistas, la racionalización administrativa para los políticos, la ciencia para los académicos (2003, p. 322).

---

<sup>31</sup> Así lo expone Jaime Perales Contreras en *Octavio Paz y su círculo intelectual: “En esos años franceses de Paz, la revista *Fontaine* también le publicó un par de poemas”* (2017, p.68). Esta nota simplemente para exponer la facilidad que tenía Paz de autonomizarse del campo político mexicano (irónicamente, ya que trabajaba en el Servicio Exterior) publicando en revistas extranjeras que no tenían ninguna relación con el Estado mexicano; una situación no exenta de ambigüedad que a la postre lo ayudaría a autonomizarse más del erario mexicano acumulando capital simbólico, recordando que el capital simbólico sólo puede ser reconocido entre los agentes que son partícipes de la misma ilusio del juego. Paz está subordinado al campo económica mexicano ya que trabaja como embajador en Francia y la India, pero acumula capital simbólico publicando en revistas extranjeras, siendo uno de los pocos mexicanos de la época en hacerlo.

Más allá de la encuesta, la cual nos permite reconocer que los escritores de la época eran plenamente conscientes de la necesidad de un mercado exclusivamente literario, se considera la fundación del Centro Mexicano de Escritores en 1951 un acontecimiento clave que nos permite comprender la presencia de una disputa en particular: la necesidad de profesionalizar la escritura, por ende, la necesidad del escritor por deslindarse (parcialmente) del campo político. Así lo expone Jaime Perales:

Fundada por la norteamericana Margaret Shedd en 1951, quien propuso a la Fundación Rockefeller la idea de estimular, mediante becas, la creación literaria para los jóvenes. Para llevar a cabo su proyecto, Shedd contrató como responsable de la promoción de las becas a Felipe García Beraza, quien al inicio le encargó de buscar y elegir al primer Consejo Literario del Centro, integrado por los escritores Alfonso Reyes, Julio Torri y Agustín Yáñez (2017, p.86).

Más allá del origen privado de los fondos económicos en que estaba sustentado el Centro, lo interesante en los términos sociológicos propuestos por Bourdieu, reside en el hecho de que por vez primera a nivel institucional se genera un espacio donde los escritores consagrados, o en vías de consagración, reconocen las tomas de posición emergentes de los nuevos escritores; tomas de posición que los jóvenes escritores innegablemente deben apuntar hacia ciertas posibilidades ya inscritas en el campo que les permita poder entrar en su dinámica; en otras palabras, forzosamente deben pagar un derecho de entrada, y semejante pago se traduce en el conocimiento teórico y práctico de las tomas de posición de los directores del Centro. Puede conjeturarse que ya no hay directamente una subordinación económica hacia el Estado, pero innegablemente el agente, para poder ser partícipe en el sistema diferencial del campo, debe reconocer las problemáticas vigentes que lo atraviesan. Es verdad que por medio de la *illusio*, la creencia colectiva, el habitus de los agentes emergentes ha debido interiorizar los respectivos esquemas de percepción y valoración que les permite reconocer la relevancia del juego: conocimiento que posibilita a los agentes aprehender qué clase de tomas de posición pueden ser mucho más relevantes en función de la gama de posibles que se presentan a partir de las posiciones y tomas de posición efectuadas por los directores del Centro<sup>32</sup>; con ello me refiero a que las tomas de posición de los agentes, aun cuando sea consideradas de orden

---

<sup>32</sup> Así lo expone Bourdieu en *Las reglas del arte*: “La herencia acumulada por la labor colectiva se presenta así a cada agente como un espacio de posibles, es decir como un conjunto de imposiciones probables que son la condición y la contrapartida de un conjunto circunscrito de usos posibles. Hay que recordar, para quienes suelen pensar por alternativas sencillas, que en estas materias la libertad absoluta, que los partidarios de la espontaneidad creadora exaltan, sólo es propia de los ingenuos y los ignorantes” (1996, p.348).

subversivo, están inscritas en un haz de posibilidades formales e ideológicas, sin las cuales el escritor no podría ser partícipe de la dinámica del campo.

Otro rasgo importante que debe señalarse del Centro Mexicano de Escritores es que por vez primera los mismos escritores son los que posibilitan a otros escritores un ingreso económico sin que de por medio deban realizar funciones burocráticas; hecho que es lícito analizar como la prefiguración directa de lo que años después sería la instauración del sistema de becas FONCA. Por el contrario, Armando Pereira en su estudio *La generación de medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana* resalta que el patrocinio económico de las becas con el tiempo dejó de provenir exclusivamente de la fundación Rockefeller (instancia privada) para comenzar a buscar fondos en instituciones públicas:

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 (1995, p.203).

Aun a pesar de los ejemplos precedentes es notorio que el ejercicio de la literatura no podía sostenerse sin la ayuda del Estado o alguna empresa privada, pero a su vez comienza a cuestionarse los posibles efectos negativos derivados de la misma dependencia; el escritor, al estar subordinado voluntariamente a los vaivenes ideológicos del Estado, de algún modo (entre más invisibles son los hilos hegemónicos con mayor eficacia se efectúan) el escritor está conminado a realizar un tipo de obras que aunque no alabe explícitamente las acciones del gobierno tampoco está en la libertad de realizar una crítica sobre el mismo sin recibir a cambio alguna forma de cooptación. Pero si el escritor debido a la ausencia de mercado de bienes simbólicos no puede deslindarse, entonces cómo se caracterizan las apuestas de autonomización de la *Revista Mexicana de Literatura*: por medio de la crítica literaria y política, por las diversas reflexiones que realizan los agentes de la revista sobre el papel que debe desempeñar el escritor en la vida pública del país.

### 1.3. LOS INTELLECTUALES MEXICANOS EN LOS AÑOS CINCUENTA

Para comprender desde un ángulo diferente la emergencia del grupo de la revista es necesario a su vez conocer el contexto intelectual del momento, el cual está directamente condicionado por los preceptos políticos. Después de la consolidación burocrática de la revolución mediante la instauración de una forma de gobierno unipartidista, el “nacionalismo” tiende a considerarse la carta de presentación del Estado. Es verdad que la consolidación de un Estado forzosamente debe ir acompañado de una serie de discursos ideológicos que generan un marco de sentido donde los ciudadanos se “contemplan” para poder definirse como sujetos pertenecientes a una respectiva sociedad<sup>33</sup>; el problema, o la cuestión que debe analizarse en relación al campo literario mexicano, es la función que en ocasiones ha desempeñado la literatura y las reflexiones de los intelectuales para la consolidación de determinados prototipos nacionales: ¿Cómo debe ser el sujeto?, ¿Cuáles deben ser sus acciones típicamente mexicanas?, en otras palabras: ¿Cuál es la identidad del mexicano? ¿Cuál es la esencia del mexicano?, pero específicamente: ¿Qué papel debe desempeñar la literatura para la conformación de la mexicanidad? ¿La literatura únicamente debe hablar sobre lo mexicano, dejando a un lado otros temas de corte mucho más personal o íntimo? ¿El escritor mexicano sólo debe hablar sobre lo local dejando a un lado lo universal?

Respecto a la historia del campo literario, la disputa sobre la injerencia del nacionalismo estatal sobre la literatura no debe considerarse como sintomático únicamente de la década de los 50. Guillermo Sheridan (2004) y Víctor Díaz Arciniega (2015), quienes han analizado a fondo la historia de esta disputa en uno de sus episodios más conocidos –el de 1932–, lo definen como una de las principales disputas que han atravesado y prevalecido la estructura del campo literario: una disputa que se ha ido modificando a lo largo del siglo XX gracias a los diferentes habitus de los agentes y el papel que desempeñan o dejaron de desempeñar ciertas instituciones políticas. En otras palabras: la disputa sobre la necesidad del

---

<sup>33</sup> Michel Foucault describe así la conformación de los sujetos: “Esta forma de poder se ejerce sobre la vida cotidiana inmediata que clasifica los individuos en categorías, los designa por su propia individualidad, los ata a su propia identidad, les impone una ley de verdad que deben reconocer y que los otros deben reconocer en ellos. Es una forma de poder que transforma a los individuos en sujetos. Hay dos significados de la palabra sujeto: sometido a otro a través del control y la dependencia, y sujeto atado a su propia identidad por la conciencia o el conocimiento de sí mismo. Ambos significados sugieren una forma de poder que subyuga y somete”, en *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 50, No. 3. (Jul. - Sep., 1988), pp. 3-20.

nacionalismo en la literatura es un tema que todavía prevalece durante la época de la emergencia de la revista; aun a pesar de que no se puede identificar dos bandos completamente contrastivos entre sí como fue la disputa sostenida entre los “escritores viriles” y los “escritores afeminados” en 1932, en las páginas de la revista se discute el papel que debe desempeñar el escritor en relación a la sociedad, pero específicamente el nicho de autonomía que debe gozar el escritor para poder realizar su actividad artística. Por ende, aunque resulta una empresa por lo demás fallida establecer dos bandos ideológicos bien delimitados, es necesario conocer cómo subsistieron las características del nacionalismo postrevolucionario en la década de los 50, entendiendo este periodo de la historia nacional como un punto de inflexión debido a la apertura pluricultural de sus artistas buscando distanciarse de los prototipos culturales propuestos por el Estado.

El nacionalismo de los cincuenta procedía básicamente con un razonamiento similar con el que lo hacía veinte años atrás<sup>34</sup>: la actividad de los intelectuales y artistas era crear y fomentar un arte que versara sobre las circunstancias de la realidad nacional inmediata; el escritor o el intelectual debía mostrar su “compromiso” frente a esta realidad y de paso justificar su papel público al defender al “ser nacional” de influencias extranjeras. La política nacionalista se caracteriza principalmente por enarbolar y custodiar los valores característicos de una región, en contraposición a la influencia nociva de otras naciones; una nación está acompañada de una ideología particular, esto es: una forma de comprender y aprehender la realidad social, con lo cual se genera como fenómeno adyacente una forma equivocada de la realidad, un modo de pensar y vivir que no se corresponde con los preceptos instituidos por la Nación. De tal modo que también puede pensarse a la Nación como un significante capaz de producir un marco prescriptivo de referencias. Una restricción imaginaria que se construye mediante la exposición de problemáticas afines (los intereses particulares de un grupo en relación del otro) así como a nivel discursivo: mitos, leyendas, relatos históricos, los cuales tienden a configurar una noción temporal particular ya que tienden a establecer fechas canónicas cuya trascendencia implica la instauración de una nueva era que engloba las mejores particularidades de un grupo social. De ahí que se considere que el mito principal del nacionalismo mexicano sea la exaltación acrítica de la

---

<sup>34</sup> Entre las diversas características que reconoce Sheridan del nacionalismo mexicano, expone las siguientes: “...el nacionalismo es una pasión perviviente que cambia de gesticulación pero no de esencia” (2004 p. 25).

Revolución; la Revolución tiende a convertirse en el acontecimiento mítico que envuelve (o debe envolver) a todos los intelectuales y artistas; así lo expone Sheridan:

Sin embargo, ante la variedad que ella misma delató, la Revolución, ya en su fase institucional, reaccionará proponiéndose, con recursos coercitivos de variada índole, como un nuevo marco referencial al que esa diversidad tendría que subordinarse en adelante (2004, p. 27).

Aun a pesar de que el análisis que realiza Sheridan se localiza en la década de los treinta, nos permite comprender de forma clara el posicionamiento que debía tener el artista según la visión nacionalista, en oposición al grupo *Contemporáneos* de corte europeizante. Sheridan comenta que una de las principales características de la disputa se centró en el enfrentamiento de ideas modernas (al menos para el campo literario mexicano) en contra de una “pasión remota, atizada por la susceptibilidad, la inseguridad y el miedo frente a otras alternativas” (2004: 24); en otras palabras, en el marco de posibilidades mexicano, la influencia europea, tanto en temática como recursos retóricos, tiende a considerarse como la nueva alternativa, mientras que la literatura nacionalista aboga por la producción y reproducción de valores que se correspondan a las circunstancias de la época, específicamente el albor postrevolucionario.

A su vez dentro de la configuración del nacionalismo, Sheridan distingue entre la ambición formativa (aquella de corte pedagógico-disciplinar donde se quiere “formar el alma nacional” (2004, p. 77)) y la especulativa (la cual relaciona Sheridan con algunos trabajos de Alfonso Reyes, “buscar el alma nacional” (2004, p.77)). Por ende, la militancia nacionalista exige de la actividad intelectual la tarea “formativa”. Como dice Sheridan de la disputa de 1932: “hay un deseo, detrás del punto de vista nacionalista [...] de que la literatura se alíe al muralismo y a la música en la tarea de formar la nacionalidad” (2004, p. 54). El nacionalismo y sus defensores siguen respondiendo, veinte años después, al mismo impulso que busca subordinar la actividad de los intelectuales a las necesidades ideológicas del Estado; con la diferencia sustancial que implica la difusión de una pintura mural de dimensiones majestuosas en contraposición de un libro que circula en una sociedad cuyo índice de analfabetismo es bastante alto. Un ejemplo de este proyecto podría identificarse en la cruzada educativa encabezada por José Vasconcelos con la ayuda de sus jóvenes pupilos poetas que posteriormente serían los autores agrupados en torno a la revista *Contemporáneos*; un proyecto donde los poetas, especialmente Jaime Torres Bodet, acompañaban al entonces

Secretario de Educación en su campaña recitando composiciones poéticas de marcado tinte nacionalista. Aun así el proyecto formativo por medio de la literatura quedaría opacado por la majestuosidad del muralismo: tanto por la innegable capacidad artística de los pintores, pero en especial por su lenguaje transmisor: visual, imágenes, en contraposición del lenguaje escrito que simplemente no podía ser repartido y fomentado en el “pueblo” de una forma mucho más efectiva por la sencilla razón del analfabetismo de sus interlocutores potenciales.

Dentro de las características que pueden identificarse en el muralismo quizá una de las más importantes sería tanto su dimensión magistral (lo suficientemente grande para que lo puedan ver “todos”; lo suficientemente clara en su temática y tensión ideológica – la exposición de los bandos opuestos: la sublevación heroica del proletariado sobre la tecnocracia – para lo puedan “comprender” todos). Entonces, si dentro de la pintura muralista existen ciertos requerimientos indispensables para su adecuada comprensión e interpretación, la producción literaria de corte formativo igualmente debía estar acompañada de una serie de requisitos formales que se correspondieran con los prototipos de la respectiva mentalidad y sensibilidad postrevolucionaria a la que estaba potencialmente dirigida; así lo expone Sheridan:

El escritor, como miembro sensible, vocal y guía de la sociedad, debe aprender a escribir llanamente; es decir, debe aportarle a la sociedad una representación verbal e imaginaria de sí misma que, de manera “sencilla”, concelebre sus factores de unificación (lenguaje, origen étnico, historia común, ideas y sentimientos.) La escritura llana [...] se identifica de éste modo con un pueblo que posee una correspondiente “llaneza” mental (2004, p. 136).

Una forma de escritura que se contrapone a aquella que pregonan los agentes adscritos a la estrategia autónoma del campo: el privilegio de la forma por encima del contenido. Se establece entonces en el campo literario mexicano una distinción formal de carácter ideológico: la literatura asequible se corresponde con las necesidades formativas del Estado, mientras que la literatura rebuscada, europeizante, sólo pugna por consolidar el individualismo de los artistas. Paralelo a los requerimientos retóricos la literatura revolucionaria debe retratar especialmente aquellos escenarios y paisajes donde pueda identificarse con facilidad la justicia y heroicidad de sus personajes; la feliz comunión entre indios y mestizos; primar la descripciones bucólicas por encima de las digresiones psicológicas donde la presencia improductiva del “yo” se yergue en detrimento del “nosotros” que necesita la comunidad; en otras palabras, hablar de “lo nuestro”, “nuestras

tradiciones”, y demás nuestros que buscan perpetuar nociones arquetípicas de la mexicanidad; así lo expone Sheridan:

Un repaso de la narrativa de los treinta y cuarenta pone de manifiesto el vigor de esos factores en las tres temáticas populares canónicas: el indio (más su folclor, sus tradiciones y leyendas), la epopeya popular (Independencia, intervenciones extranjeras, Revolución) y el pasado (tradiciones y leyendas urbanas y campiranas). De este tronco esencial derivarán variaciones que producirán su propia especialización temática y estilística: de la narrativa “proletaria” a la incómoda novela cristera [...] (2004, p. 123).

A partir de las reflexiones que realiza Sheridan sobre la ideología nacionalista, apunta que esta se compone principalmente de dos vertientes: la formativa (que tiene un cariz pedagógico-disciplinar) y la especulativa (de orden conceptual). Aun a pesar de que la problemática del “intelectual orgánico” está vigente en el ámbito sin que llegue a practicarse de una forma tan disciplinar como el caso soviético, la vertiente especulativa, por el contrario, ya se estaba trabajando con las publicaciones filosóficas del grupo Hiperión. Si a finales del siglo XIX y principios del XX el campo filosófico mexicano estaba atravesado en su mayoría por el positivismo, a mediados de siglo XX la filosofía que se practica o analiza es de índole fenomenológica; con ello se busca identificar y analizar las características propias del mexicano: ¿cuál es la estructura particular que lo sostiene? ¿Cuál es su esencia? Si bien ya desde los años treinta Samuel Ramos había puesto en práctica lo aprendido de la obra de Ortega y Gasset –aunque con el predominio de la psicología de Adler sobre el complejo de inferioridad y el “machismo”– en su libro clásico *El perfil del hombre y la cultura en México*, lo cierto es que a raíz del magisterio de José Gaos, a lo largo de la década de los cuarenta, se arraiga en el ámbito intelectual la corriente de pensamiento que se cuestiona sobre la “circunstancia” y el “ser del mexicano”; en otras palabras, gracias a la llegada de Gaos a México –ocurrida en 1938, huyendo de la Guerra Civil española– comienza a enseñarse en la facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (ubicada en la Casa de Mascarones) la corriente filosófica de moda en Europa: el existencialismo francés, cuyo máximo representante era Jean-Paul Sartre, aunque su formación derivaba principalmente de la corriente fenomenológica alemana: Edmund Husserl y Martin Heidegger. Así lo expone Guillermo Hurtado:

El Hiperión fue un grupo generacional en el sentido orteguiano del término, es decir, ellos pensaban que tenían la responsabilidad de ocuparse de ciertos asuntos cruciales de su tiempo. Durante su primer año de actividades, en 1948, se dedicaron a estudiar el



existencialismo francés. Pero al año siguiente, en 1949, y hasta 1952, se dieron la tarea de realizar una filosofía de lo mexicano. La filosofía de lo mexicano del Hiperión fue una de las reflexiones más originales del pensamiento iberoamericano del siglo XX. Vista desde una perspectiva cultural, la filosofía de lo mexicano es, acaso, la expresión más alta de la idea de la mexicanidad gestada durante la posrevolución mexicana. Una idea de mexicanidad compleja que respondía a una realidad no menos compleja: un país mitad rural y mitad urbano, en donde las creencias y costumbres ancestrales convivían con un proceso de crecimiento y modernización (2005, p. 2).

Otro rasgo particular que nos permite comprender el proyecto del grupo filosófico se basa precisamente en la elección del nombre. El nombre del grupo es particularmente significativo dado que expresa parte de las filiaciones culturales de los filósofos que lo componían; la figura de Hiperión es dentro de la mitología griega un titán cuyo conocimiento versa principalmente en el movimiento de los astros, especialmente la influencia del sol, pero en la literatura desempeñó un papel importante dentro del romanticismo alemán, especialmente en poetas como Hölderlin; de ahí que Ignacio Sánchez Prado considere “esta referencia directa al romanticismo enfatiza, sobre todo, la clara filiación germana del grupo, particularmente con el romanticismo historicista de Hegel y Dilthey, parte de la constelación filosófica construida por Gaos”(2005, p. 184). El grupo Hiperión estaba conformado por Emilio Uranga, Jorge Portilla, Leopoldo Zea y Luis Villoro, siendo las figuras precursoras del grupo tanto José Vasconcelos como Samuel Ramos.

El grupo Hiperión queda conformado en 1949 y reúne a algunos alumnos de José Gaos que, además del influjo de Ortega y Gasset y Martin Heidegger, incorporan a su quehacer filosófico el existencialismo sartreano. El grupo “buscaba crear una filosofía propia y abordar con categorías existencialistas, en ocasiones rociadas de marxismo hegelianizado al estilo de Kojève y de Hyppolite, el problema de la identidad del mexicano” (Gil Villegas, 1999, p. 175). Encabezados por Leopoldo Zea y Emilio Uranga, las reflexiones del grupo versan sobre las características constitutivas de lo mexicano y el mexicano, lo que también denominaban “los estudios preparatorios para una ‘ontología del mexicano” (1999, p. 177); tanto los estudios que dedican Uranga y Zea a la hipotética esencia del mexicano, su mexicanidad, tienden a tomar como punto de partida las reflexiones sobre el complejo de inferioridad previamente desarrolladas por Samuel Ramos; ambas reconocen en el estudio de Ramos el primer intento serio por tratar de aprehender la condición constitutiva de la mexicanidad

tomando como base las circunstancias sociales y temporales, dejando parcialmente a un lado los esquemas universalistas<sup>35</sup>.

En 1949 el grupo vuelve públicas sus discusiones por medio de los artículos publicados en la *Revista de Filosofía y Letras*, así como del ciclo de conferencias que tuvo lugar el mismo año: “¿Qué es el mexicano?”. Las actividades del grupo desembocan, a comienzos de la década siguiente, en la colección “México y lo mexicano”, editada por Obregón y Porrúa. Se trata de una colección de obras literarias, filosóficas y de otras disciplinas humanísticas. En sus actividades se materializan las aspiraciones de la ideología nacionalista de tener un cuerpo teórico que encarne la especificidad de la nación moderna, surgida de la Revolución. En lo filosófico sus bases se asientan sobre lo hecho por Ramos, quien ya en su momento había dicho que la mejor lección de Ortega era “la justificación epistemológica de una filosofía nacional” (1954, p. 183); Ramos había hecho hincapié en que “su generación aprendió a armonizar a la filosofía con las aspiraciones nacionalistas, empleando la idea de ‘la historicidad de la filosofía’, defendida por Ortega en *El tema de nuestro tiempo*” (1954, p. 182).

Según el estudio realizado por Ignacio Sánchez Prado (2005) las reflexiones del grupo Hiperión mantienen una relación ambigua con el trabajo de Ramos, ya que ellos, mucho más orientados a la premisa de su maestro Gaos el cual había argumentado que no existía una esencia universal del mexicano, sino que éste está escindido geográfica, antropológica e históricamente, niegan los postulados de orientación psicológica de Ramos ya que reconocen en él la necesidad de establecer una estructura inamovible que describa axiomáticamente el ser mexicano, es decir, una esencia común a lo nacional. En contraposición, el grupo Hiperión sustenta sus reflexiones sobre lo mexicano en los postulados existencialistas e historicistas para “plantear un sistema ontológico del ser nacional predicada en su

---

<sup>35</sup> En su estudio sobre la ontología del mexicano Emilio Uranga propone substituir la condición existencial de la “inferioridad” propuesta por Ramos por su apuesta sobre la “insuficiencia”; según el postulado de Uranga, el sentido de inferioridad es una parte del sentido de la insuficiencia, siendo para Uranga esta la mayor caracterización ontológica del mexicano. Una insuficiencia constitutiva que se traduce en un sentido de aversión y náusea hacia todo lo que rodea al ser del mexicano, considerando que todas sus acciones sólo forman parte de un proyecto que perpetúa esa misma abyección que parece preceder a la existencia misma del mexicano. De ahí que algunos mexicanos busquen deslindarse de esa “desgana” constitutiva tratando de comprender su existencia bajo posturas que lo alejen de su mexicanidad, es decir el “pochismo”, “malinchismo”, o “europeísmo”, pero las cuales sólo son un falso encubrimiento, una apuesta que oculta “el camino originario” (2015, p. 158), así Uranga. Al parecer el proyecto de Uranga al igual que las reflexiones de Martin Heidegger expuestas en *Ser y tiempo*, buscan describir el estado de “caída” en el que constitutivamente el ser se encuentra, y sólo por medio de experiencias radicales como la angustia, donde todos los asideros culturales se anulan, el ser es capaz de comprender la ausencia de fundamento en la que se sostiene todo su proyecto existencial.

circunstancia histórica específica” (2005, p. 192). Por medio de la lectura de Martin Heidegger logran “la exploración de un concepto universalista del hombre (como el de la psicología) planteada a un sistema ontológico regionalista (el ser mexicano)” (2005, p. 193). En otras palabras, los hiperiones analizan la condición universal del mexicano pero desde su circunstancia existencial, es decir, la comprensión de la esencia del mexicano debe a su vez estar condicionado con la comprensión de su ser históricamente localizado; el sujeto no debe ser comprendido como una entelequia universal cuya comprensión del mundo derive únicamente de su consciencia, sino que el sujeto es un ser histórico condicionado por el mundo que lo rodea y constituye a la vez. Dicho de otra manera, en el sistema filosófico de Heidegger, mediado por la traducción e interpretación que hizo Gaos de la obra *Ser y tiempo*, cualquier descripción ontológica del ser es ya una descripción de su circunstancia existencial:

El ser mismo relativamente al cual puede conducirse y se conduce siempre de alguna manera el “ser ahí”, lo llamamos “existencia”. Y porque la definición de la esencia de este ente no puede darse indicando un “qué” de contenido material, sino que su esencia reside en que no puede menos de ser en cada caso su ser como ser suyo, se ha elegido para designar este ente el término “ser-ahí”, que es un término que expresa puramente el ser. (1998, p. 22)

Según Sánchez Prado la comprensión de éste fragmento de la obra de Heidegger permitió a los hiperiones predicar la idea de que, dado que todo hombre es producto de su circunstancia, la “descripción de todo hombre históricamente localizado no contradice su carácter universal ya que esta descripción es la única descripción posible” (2005, p. 186). De tal modo que el proyecto filosófico del grupo Hiperión debe verse como un desplazamiento de la esencia universal a la contingencia existencial, dejando a un lado los esquemas transhistóricos. En otras palabras, para los hiperiones, al menos en las reflexiones de Zea, la comprensión de la esencia del mexicano debe derivar en primera instancia del componente histórico del mexicano; la esencia de éste no es un hecho fáctico a la cual deba aprehenderse sin poder salir de ella, sino que está va construyéndose a través del tiempo condicionado por los diversos factores socio históricos que la rodea. Así lo postula Zea en *Conciencia y posibilidad del mexicano*:

El hombre, a diferencia de lo que había venido sosteniendo la filosofía tradicional, no posee una naturaleza o esencia determinada. Su naturaleza, dice, es precisamente no tener naturaleza en sentido tradicional; su esencia carecer de esencia. El hombre no es algo hecho, sino algo que va haciéndose. La generalidad que todo resuelve y a nada compromete ha sido eliminada de la filosofía contemporánea. Se habla del hombre, pero del hombre en situación, del hombre en una circunstancia determinada (1992, p. 10).

Ahora bien, cabe preguntarnos si las reflexiones sobre lo mexicano llevadas a cabo por el grupo se acercaban a constituirse como un cuerpo de ideas que sostenían el imaginario del régimen político. Francisco Gil Villegas considera que “el tema más fructífero de los hiperiones mexicanos fue el de la circunstancia nacional en un coqueteo con la política, el periodismo y las candilejas, lo cual llevó a Gaos a temer por el futuro de la generación” (1999, p. 180). A su vez Gil Villegas comenta que en los primeros meses de 1952, Gaos polemiza con Leopoldo Zea y Emilio Uranga sobre “la pertinencia de las nociones ahistóricas de Husserl para determinar la esencia nacional, en detrimento de las nociones provenientes del existencialismo de Heidegger” (1999, p. 182), Gaos se pronuncia a favor de la indagación por “la hechura del ser” del mexicano y no por “su esencia” (1999, p. 182). Años después, el mismo Leopoldo Zea publica *Conciencia y posibilidad del mexicano* que incluye el capítulo “La Revolución como conciencia de México”, donde afirma que la Revolución es el acontecimiento histórico por excelencia de cuyo seno se han originado los movimientos artísticos y filosóficos más importantes del país; según el postulado de Zea, la Revolución Mexicana, en contraposición a la Revolución Francesa, no tuvo antecedentes ideológicos que la propulsaran, sino que “los políticos, pensadores y artistas surgieron como fruto de la realidad que se hacía patente con la Revolución”(1992, p. 28). Según el autor la Revolución no sólo reveló la esencia verdadera del mexicano sino que dio origen a las corrientes de pensamiento nacionalista representadas por el arte:

Los artistas, entre los cuales se destacan nuestros grandes pintores, fueron los primeros en orientar sus pupilas sobre la realidad mexicana, captándola con sus pinceles. A estos artistas seguirán otros exponentes de la Cultura en México: literatos, científicos y filósofos (1992, p. 30).

En las reflexiones propuestas por Zea es lícito interpretar que su noción grandilocuente de la Revolución le permite justificar el proyecto artístico de los artistas de la época ya que la conmoción que había significado la revolución exigía de los mismos una participación que interpretara esa realidad crucial. A su vez resulta imposible soslayar que Octavio Paz ya había reflexionado sobre el carácter “mítico” de la Revolución Mexicana; es precisamente en su ensayo de influencia fenomenológica *El laberinto de la soledad*, donde Paz llega a considerar la Revolución como el acontecimiento fundacional de la conciencia del mexicano; una revolución que históricamente antecede a las revoluciones europeas, especialmente la rusa, pero que a diferencia de ellas no está fundamentada en un aparato ideológico que hubiese

conminado al pueblo a levantarse en armas. Ambos autores reconocen la importancia que tuvo la Revolución para poder redefinir los parámetros de la identidad mexicana, aunque no por ello consideran que la revolución deba convertirse en el único marco discursivo de sentido donde además los intelectuales y artistas deban desempeñar un papel fundamental en su producción y reproducción. En relación a los efectos posteriores de la Revolución en la vida social del país los postulados de Paz y Zea son divergentes. Por un lado Paz reconoce que la incorporación de los intelectuales y artistas tras la finalización del periodo militar de la Revolución era un proyecto más que necesario para la construcción de un país liberal y el cual quería ser partícipe de la modernidad; el problema que plantea Paz es que lo mismos intelectuales y artistas que en un momento fungieron como los portavoces principales del proyecto ideológico perdieron su voluntad de crítica en relación al Estado: “Su obra ha sido, en muchos aspectos admirable; al mismo tiempo han perdido independencia y su crítica resulta diluida [...].La inteligencia mexicana en su conjunto, no ha podido o no ha sabido utilizar las armas propias del intelectual: la crítica, el examen, el juicio” (2004, p. 170-171). Mientras que los argumentos de Zea, aunque no recaen directamente en el papel que debe desempeñar o ha desempeñado el intelectual en la política mexicana no reconoce en los actos posteriores de la Revolución un proyecto fallido:

La Revolución Mexicana, por diversas que sean las circunstancias dentro de las cuales se encuentre, y por ende, las soluciones que tenga que ir ofreciendo de acuerdo con lo que reclaman los diversos problemas que se plantean, podrá seguir significando el mismo ideal que significó en sus inicios: el de un México mejor, siempre de acuerdo con lo por tal vayan entendiendo las nuevas generaciones que aspiren a su realización. En la actualidad este ideal de un México mejor, concuerda con el ideal de un mundo mejor por el que se esfuerzan todos los hombres de nuestro tiempo, y por el cual están dispuestos a realizar los mayores sacrificios (1992, p. 20-21).

Pero quizá el argumento más interesante en relación a la contingencia ideológica que predominaba en el campo cultural e intelectual del momento, sean las respectivas reflexiones de los autores en reconocer al mexicano como un sujeto social imbricado en la modernidad europea. Para ellos el mexicano del siglo XX es un ser cuya relación con las potencias europeas ya no debe concebirse como subordinado sino como un agente activo gracias a los diferentes procesos de independización que paulatinamente lo ha liberado de los esquemas filosóficos europeos, independencia relativa que en las inmediaciones del siglo XX le permite a los intelectuales mexicanos ser partícipes de aquella “soledad”, es decir, la caída de los grandes discursos unificadores y totalizantes. Ya que Europa tras la sacudida bélica e ideológica de la Segunda Guerra Mundial debió sufrir forzosamente un examen crítico de sus

esquemas de comprensión de la realidad (lógicos, éticos, morales, filosóficos, políticos, etc), México por ende, al igual que Latinoamérica, se encuentran en una suerte de orfandad indirecta que les brinda la posibilidad de poder realizar apuestas intelectuales donde lo mexicano sea considerado bajo los parámetros instituidos por el pensamiento mexicano: un análisis profundo de la condición nacional que según los autores derivaría en un análisis de la condición universal del hombre.

De ahí que tanto Paz como Zea busquen a través de sus reflexiones el cariz que permita comprender al mexicano como un ser universal, contemporáneo al ser de otras naciones en apariencia superiores. De tal modo que los estudios sobre la condición del mexicano deben pasar forzosamente por una comprensión de carácter nacional (una interpretación que recupere el marco de las condiciones históricas) que derive subsiguientemente en una comprensión universal, y no la inversa; con ello ambos autores consideran indispensable que los intelectuales de una nación deban aprehender en primera instancia las particularidades de las que son partícipes constitutivamente, para que después el proyecto reflexivo pueda virar hacia horizontes más allá del cerco nacional. Así lo propone Octavio Paz en *El Laberinto de la soledad*:

Por primera vez, México no tiene a su disposición un conjunto de ideas universales que justifiquen nuestra situación. Europa, ese almacén de ideas hechas, vive ahora como nosotros: al día. En un sentido estricto, el mundo moderno no tiene ya ideas. Por tal razón el mexicano se sitúa ante su realidad como todos los hombres modernos: a solas. En esta desnudez encontrará su verdadera universalidad, que ayer fue mera adaptación del pensamiento europeo. La autenticidad de la reflexión hará que la mexicanidad de esa filosofía resida sólo en el acento, el énfasis o el estilo del filósofo, pero no en el contenido de su pensamiento. La mexicanidad será una máscara que, al caer, dejará ver al fin al hombre. Las circunstancias actuales de México transforman así el proyecto de una filosofía mexicana en la necesidad de pensar por nosotros mismos unos problemas que ya no son exclusivamente nuestros, sino de todos los hombres. Esto es, la filosofía mexicana, si de veras lo es, será simple y llanamente filosofía, a secas (2004, 184-185).

Aun a pesar de que en la argumentación de Paz se pueda atisbar que la originalidad de la filosofía mexicana radica en mayor medida en la caída de los sistemas filosóficos europeos, se puede atisbar claramente la necesidad de comprender el ser mexicano como una entidad ya relacionada con los acontecimientos europeos y mundiales; para Paz el mexicano ha dejado de ser una entidad cerrada y subordinada a sí misma para convertirse en una entidad que ya posee la capacidad de desarrollar sus propios modelos filosóficos que expliciten sus propias particularidades existenciales. El mexicano después de diferentes y violentos

procesos de independización por fin emerge en el Siglo XX a los derroteros inconexos de la modernidad, o como él mismo lo dice, el mexicano ya debe considerarse un contemporáneo del resto de la humanidad.

Pese a que la “filosofía de lo mexicano” (la producción filosófica del grupo Hiperión) como la visión idealizada de Zea sobre la Revolución mexicana, no pueden verse como una simple justificación ideológica del régimen priista (tal como lo sugiere Roger Bartra<sup>36</sup>), hay, sin embargo, una profunda correspondencia entre la política nacionalista del régimen gobernante y la imagen del alma nacional mexicana como distinta del resto de la humanidad; en otras palabras, las reflexiones del grupo no deben verse como una producción sistemática y dogmática de una nueva subjetividad. Sin embargo, podemos argumentar que el nacionalismo cultural se nutre de estas especulaciones filosóficas sobre lo mexicano para crear marcos prescriptivos de sentido, generando así una serie de justificaciones ideológicas que diferenciaran lo mexicano por encima de lo extranjero en función de rechazo hacia expresiones que no fueran las regionales. Un hecho que sin duda alguna repercutió en el campo literario mexicano de la época, y más aun en el grupo de la revista: son conscientes de los efectos positivos y negativos de la Revolución, y de la necesidad que suscitó la época hacia ciertos intelectuales de reflexionar sobre lo mexicano como un ejercicio necesario ante la independización del país y los subsecuentes regímenes políticos, pero debido al contexto sociopolítico de la época los agentes de la revista se posicionarán en un enclave que reconozca tanto los valores literarios de la tradición mexicana como la extranjera.

---

<sup>36</sup> Roger Bartra argumenta que estos ensayos sobre lo mexicano (“que se muerden la cola”) los que, con “una construcción imaginaria que ellos mismos han elaborado”, sostienen a la clase política en el poder. El revolucionario se legitima, según Bartra, por la difusión de los “lugares comunes” sobre el mexicano, confeccionados y divulgados, en buena medida, por el grupo Hiperión. Dice Bartra acerca de las bases ideológicas de la cultura política mexicana, y de su complicada trama: “Los estudios sobre ‘lo mexicano’ constituyen una expresión de la cultura política dominante [...]. Se trata de un proceso mediante el cual la sociedad mexicana posrevolucionaria produce los *objetos* de su propia cultura nacional, como criaturas mitológicas y literarias generadas en el contexto de una subjetividad históricamente determinada [...]”; estos “*lugares comunes*” son “un manojo de estereotipos codificados por la intelectualidad, pero cuyas huellas se reproducen en la sociedad provocando el espejismo de una cultura popular”; la invención y difusión de los estereotipos sobre lo mexicano son “una entelequia artificial: existen principalmente en los libros y discursos que lo[s] describen o exaltan, y allí es posible encontrar las huellas de su origen: una voluntad de poder nacionalista ligada a la unificación e institucionalización del Estado capitalista moderno” (*La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. 2005, p. 14-16).

## Capítulo II. Los orígenes de la *Revista Mexicana de Literatura*

### 2.1. REVISTAS Y SUPLEMENTOS DE LA ÉPOCA

Para comprender la emergencia y relevancia que tuvo la *Revista Mexicana de Literatura* se considera necesario recapitular y analizar las diferentes editoriales, revistas y suplementos que surgieron durante la década de los 50. Espacios privilegiados de difusión cultural donde los autores de la época, tanto consagrados como recién inscritos en las problemáticas del campo, tienen la posibilidad de publicar reseñas, crítica literaria, así como obras de su autoría que gozan de una mayor repercusión pública debido al alto tiraje de estas publicaciones en comparación del tiraje de los libros. Es necesario reconocer igualmente que el sostenimiento del sistema cultural y literario por parte del Estado también incluye la inversión que se hacía en editoriales y revistas; es decir, que el Estado no sólo incorporaba a los escritores a sus filas como funcionarios públicos sino que la publicación de las revistas literarias más importantes de la tradición mexicana a su vez fueron lanzadas gracias al apoyo económico de los secretarios de educación en turno<sup>37</sup>. Aunque la actividad editorial esté dominada por la inversión pública resulta significativo los trabajos de las pequeñas editoriales que comenzaron a emerger como una apuesta diferente a los proyectos nacionalistas que estaban en boga. Según el estudio de Valentina Torres<sup>38</sup> (1999) para finales de la década de los cincuenta existían en la Ciudad de México “212 negocios catalogados como editoriales, incluyendo las de universidades y los gobiernos de los estados” (1999, p. 312); entre las cuales su estudio destaca *Cuadernos Americanos*, la perteneciente a la UNAM con su proyecto de Biblioteca del Estudiante Universitario, así como la antigua editorial Porrúa Hermanos<sup>39</sup>. Victor Díaz Arciniega (1996) considera que durante el sexenio (1946-1952) de

---

<sup>37</sup> Fenómeno de patrocinio económico que Guillermo Sheridan (1993) expone minuciosamente en relación a la publicación de la revista *Contemporáneos*; por otro lado, Valentina Torres apunta que durante la década de los cuarenta y cincuenta las autoridades del país “favorecieron la creación de organismos e instituciones que alentarían la labor de los intelectuales” (1999, p. 296), postula que en menos de quince años “se crearon instituciones dedicadas a los estudios literarios, históricos, filosóficos y económicos que hicieron posible que los intelectuales produjeran trabajos de una variedad antes desconocida en México” (1999, p. 296).

<sup>38</sup> Artículo incluido en el libro *Historia de la lectura en México*, (1999). El Colegio de México.

<sup>39</sup> La autora considera que la presencia de esta editorial durante la década de los cuarenta y cincuenta resulta de vital importancia para el público lector de la época ya que facilita a precios accesibles (\$46 en 1950) la obra



Miguel Alemán se vivió un auge editorial gracias al desarrollo industrial del país, convirtiéndose en una “tierra fértil para el desarrollo empresarial” (1996, p. 345); considera que el medio editorial era parte de ese optimismo<sup>40</sup>, donde surgieron nuevas empresas como:

Robredo, algunas de las existentes como Porrúa emprendían novedosas colecciones o como Herrero se encaminaban hacia los libros de texto escolar, y otras como UTEHA buscaban nuevos mercados, por sólo citar cuatro ejemplos representativos. La primera hizo “México y lo Mexicano”, la segunda “Sepan Cuántos...”, la tercera se encasilló en la publicación de textos escolares y la cuarta proyectó sus libros esencialmente técnicos hacia mercados hispanoamericanos. Cuatro horizontes para un mismo país: uno con la mirada dirigida hacia la entraña, el otro vuelto hacia la universalidad, el tercero sujeto a un público cautivo y el último dedicado a la realidad pragmática de las utilidades (1996, p. 345).

Pero quizá el proyecto editorial que marcó un hito en la época y que continúa siendo un referente cultural para el país y Latinoamérica sea la emergencia del Fondo de Cultura Económica. Un proyecto editorial dedicado a difundir y fomentar el pensamiento de las ciencias sociales así como el pensamiento científico. Si desde su fundación en 1934 venía publicando libros y manuales de consulta de ciencias sociales y economía, en 1939 se comienza a publicar la colección Tezontle, dedicada a la creación literaria<sup>41</sup>. Dentro del estudio que realiza Victor Díaz Arciniega sobre el Fondo de Cultura Económica, resalta la dirección que tuvo Arnaldo Orfila Reynal al frente de la editorial, cuyo impulso a la literatura se materializó con la creación de la colección Letras Mexicanas en 1952, un proyecto editorial que buscó publicar en su totalidad a escritores mexicanos.

Letras Mexicanas será *una guía para el lector* que desee saber qué es lo que se escribe en México y, también será *una biblioteca selecta* de obras de autores desaparecidos, presentados por especialistas que conozcan a fondo el asunto o la obra de que se trate. De esta manera, nuestras tareas editoriales, que ya antes habían tenido contacto con la producción literaria del país, se amplían en una forma coherente y ordenada, con objeto de contribuir –en ediciones económicas

---

de los clásicos griegos, romanos, literatura europea de finales del siglo XIX y principios del XX, así como el lanzamiento de la Colección de Escritores Mexicanos en 1944, con lo cual la editorial también comienza a revalorizar las producciones nacionales; véase páginas 312-313.

<sup>40</sup> Valentina Torres (1999) considera que la bonanza económica que gozaba el país durante aquella época proporcionó que el engrosamiento de la clase media estuviera acompañada de una visión de la realidad y el consumo hasta entonces diferente, lo cual propició que las editoriales mexicanas debieran utilizar como modelos las producciones norteamericanas, que además de publicar periódicos y revistas, también editaban historietas y anuncios de diversa índole.

<sup>41</sup> Entre las publicaciones más significativas de la colección puede hallarse *¿Águila o sol?* de Octavio Paz, publicada en 1951. En relación a la publicación del libro Anthony Stanton comenta: “Tezontle fue la primera – en aquel momento la única – colección editorial del Fondo de Cultura Económica que publicaba libros de creación literaria, y sobre todo, de poesía” (1998, p. 73).

y con gran calidad en la presentación— a un mayor conocimiento de la literatura mexicana (1996, p. 116).

Los primeros tres títulos de la colección estuvieron encabezados por la *Obra poética* de Alfonso Reyes, *Confabulario* de Juan José Arreola y la antología *La poesía mexicana moderna*, preparada por Antonio Castro Leal. Primeros números que dan cuenta de la consagración de un autor veterano como Reyes así como la emergencia de un narrador joven como Arreola, mientras por otro lado se publica una antología de poesía, donde la inclusión y exclusión de nombres siempre suscita la admiración de unos y el desagravio de otros. El punto más importante que señala Arciniega, es que la publicación de la colección Letras Mexicanas respondía a la necesidad de algunos sectores editoriales por la creación de un proyecto que respondiera a la efervescencia cultural del momento, es decir, dar cabida a los proyectos nacionales, dar espacio a la obra de los nuevos escritores que buscaban posicionar sus textos en revistas que simultáneamente buscaran publicitar obras lejanas al proyecto ideológico postrevolucionario. Con la publicación de textos en el Fondo de Cultura Económica el autor todavía no es capaz de vivir de su producción, pero lo que resulta significativo a largo plazo será la presencia del escritor mexicano en el mercado nacional generando entre los lectores el conocimiento de que en su propio país también existe una rica producción literaria. De tal modo que el proyecto del FCE está sostenido tanto por la difusión de las plumas mexicanas como la generación de los lectores que puedan consumir publicaciones de alta calidad literaria y académica.

Será la creación de la editorial Los Presentes, ideada y dirigida por Juan José Arreola, quien dé cabida a los jóvenes autores durante la década de los 50. Según el estudio de Óscar Mata (2002) la editorial fue fundada en 1950 por Arreola, en trabajo colectivo con Jorge Hernández Campos, Enrique González Casanova y Ernesto Mejía Sánchez. Según Mata “fue un proyecto de amigos que publicaba a para los amigos, la mayoría de ellos del Centro Mexicano de Escritores y del taller literario ambulante” (2002, p. 179). Según la semblanza que realiza Jacinto Martínez Olvera:

Los Presentes fue una serie de plaquettes que se dividió en dos series, con tirajes aproximados de cien a ciento veinte ejemplares la primera (1950-1953), y de hasta 250 la segunda (1954-1957). Diseñada por Alí Chumacero, y con viñetas de Juan Soriano y Ricardo Martínez, la colección mantuvo una imagen gráfica uniforme a lo largo de los cien títulos que fueron publicados: en la parte superior de la cubierta estaba el nombre del autor, abajo el título de la obra, una viñeta y la leyenda de la editorial (2017, p. 2).

La colección estuvo compuesta por dos series principales aunque la segunda fue la que marcó un hito en el ámbito cultural mexicano, particularmente por la osadía empresarial de debutar jóvenes escritores mexicanos, así como la difusión en México de autores latinoamericanos, especialmente la publicación *Final del juego* de Julio Cortázar en 1956. Con lo cual podemos comprender que el proyecto ideado por Arreola estaba mucho más encaminado a promocionar la emergencia de una nueva ola literaria que beneficiarse económicamente de ella<sup>42</sup>; un proyecto que quizá se pueda entender si se toma en cuenta el papel que desempeñaba como maestro y tutor en la Escuela Mexicana de Escritores. Así, la colección Los Presentes se convirtió en la plataforma de la nueva literatura mexicana de la segunda mitad del siglo XX, donde, entre sus publicaciones más relevantes, cabe mencionar a los debutantes Elena Poniatowska, *Likus Kikus* (1954); Carlos Fuentes, *Los días enmascarados* (1954); Archibaldo Burns, *Fin* (1954) y Carlos Valdés, *Ausencias* (1955); así como el segundo libro de Emmanuel Carballo, *Gran estorbo la esperanza* (1954) y el tercero de Tomás Segovia, *Primavera muda* (1954), todos ellos escritores que no rebasaban los treinta años. Así lo comenta Mata:

La segunda serie de Los Presentes constituyó todo un acontecimiento en la vida cultural de México en los años cincuenta. En ese entonces no había una editorial que se encargara de promover el trabajo de los jóvenes escritores. Los Presentes apostó por las voces nuevas, a las que proporcionó un espléndido medio para darse a conocer: libros pulcramente impresos, cosidos y encuadernados, que llegaron a venderse en algunas librerías, como la [Madero](#), las [Porrúa](#) y las [Zaplana](#) (2002, p. 182).

Si bien resulta claro que el contexto cultural de la época manifiesta un auge editorial, a su vez también resulta manifiesto que la oferta de libros no se correspondía con el índice de sus consumidores. De tal modo que el problema principal de la época era la ausencia de un mercado de bienes simbólicos que permitiera a los agentes autonomizarse del campo político. Cabe conjeturar que durante esos años posiblemente ya se estuvieran gestando las condiciones socioeconómicas (en específico la emergencia de la clase media mexicana, como se mencionó en el capítulo pasado) para la gestación de un público lector, pero durante la década de los 50 el problema seguiría siendo el mismo. Cabe remarcar entonces la existencia

---

<sup>42</sup> Así lo comenta Martínez Olvera: “Ante los constantes problemas de financiamiento y la escasez de papel y tinta hacia la mitad de siglo, la edición experimentó intensivamente con técnicas de reproducción como el mimeógrafo, la fotocopia y el estencil” (2017, p. 2), asimismo “para solventar la producción, en varias ocasiones múltiples autores de Los Presentes llegaron a pagar parte del costo de su obra publicada” (2017, p. 2).

de una paradoja visible: por un lado la significativa emergencia de una nueva cohorte de escritores mexicanos pero la cual no está respaldada por el público lector, el cual además goce de las respectivas disposiciones y competencias para reconocer la valía de las apuestas heterónomas de los jóvenes autores. Es decir, aun a pesar de que existe una población alfabetada y posiblemente lectora, tampoco posee los conocimientos necesarios para aprehender la valía de lo que serían las apuestas más arriesgadas del grupo de la revista<sup>43</sup>; sin olvidar por supuesto el exiguo poder adquisitivo de la clase media emergente.

Tanto Armando Pereira (2003) como Victor Manuel Camposeco (2015) coinciden respecto a que en la capital del país comienzan a proliferar los cafés y librerías<sup>44</sup> que sirven como nuevos puntos de reunión para la bohemia literaria, pero aun así siguen siendo cenáculos minoritarios, puntos marginales, cuyos espacios son ocupados en su mayoría por los productores de bienes simbólicos, quienes a su vez tienden a ser los mismos consumidores. Es verdad que la década de los 50 puede verse como un periodo de esplendor editorial pero el número de libros publicados en relación al nivel de analfabetismo<sup>45</sup> del interior del país resulta abrumador, sin exceptuar las diferencias de producción cultural entre el centro del país y los márgenes. Así lo expone Victor Manuel Camposeco:

Más de la mitad de las publicaciones culturales circulaban en la capital, es decir: en casi todas las poblaciones restantes simplemente no existían. En todo el país había 70 librerías, 15 de las cuales estaban en la ciudad de México; mientras en 17 estados de la

---

<sup>43</sup> Disparidad que desde una perspectiva general podría atribuirse a la falta de "cultura" de los lectores, o mas bien al carácter nacionalista que estaba impregnado dogmáticamente en la literatura de la época; de ahí que la década de los 50 en México sea considerada un punto de transición donde los viejos esquemas ideológicos de la revolución aplicados a la literatura paulatinamente dejan de cobrar fuerza en función de la aparición y preeminencia de nuevas tomas de posición enmarcadas en las tradiciones europeas, pasando del existencialismo filosófico, las reflexiones del grupo *Tel-quel* sobre el lenguaje, así como las aportaciones teóricas del Colegio de Sociología Francesa, encabezados en el plano literario por Georges Bataille.

<sup>44</sup> Según el artículo de Valentina Torres "En el país existían sólo 70 librerías fuera de las del Distrito Federal" (1999, p. 322), mientras que en la capital del país se encontraban 89; por otro lado, además de gozar de mayores librerías que ofrecían al público reediciones y algunas novedades europeas, también contaba con la presencia de librerías de "viejo", que desde mediados de los 40 se ubicaron mayoritariamente en la Lagunilla; con lo cual la autora postula que existían "en el país una librería por cada 132 000 habitantes" (1999, p. 322). Cifras que nos permiten comprender que el acceso a la cultura literaria durante aquella época seguía siendo un privilegio de las élites intelectuales; índice comercial que igualmente nos permite comprender que el acceso a las novedades literarias de la época estaba condicionado por el conocimiento de la lengua original en que estaban escritos los textos, de ahí que una restricción que puede identificarse del campo literario a mitad del siglo XX era el necesario manejo de la competencia lingüística de otras lenguas (en especial inglés y francés) para poder conocer y asimilar las nuevas técnicas, temáticas e ideas que se gestaban en las capitales de Europa. En otras palabras, el ejercicio de la literatura durante aquella época exigía del autor una educación privilegiada, cuyo habitus fuera capaz de reconocer las apuestas que se jugaban más allá del ámbito nacional.

<sup>45</sup> Pablo González Casanova estima que para 1960 el analfabetismo en zonas urbanas era todavía cercano al 25 por ciento.

república, esto es, en más de la mitad de toda la nación, nadie vendía libros (2015, p. 43).

Al contrario, gracias al estudio proporcionado por Valentina Torres podemos comprender que la efervescencia editorial del momento versa principalmente en la publicación de periódicos, revistas e historietas informativas por encima de libros de literatura; además de que estas publicaciones son mucho más variadas en su contenido y de asequible acceso económico, su contenido, respectivamente, está diseñado en función de las competencias y disposiciones que los lectores de la época ya poseen, es decir, la apuesta de la mayoría de los periódicos y revistas que circulaban por la época no se arriesgaban a publicar textos de índole transgresora o novedosa que fuera más allá de los esquemas ya asimilados e instituidos<sup>46</sup>.

Una vez más se puede apreciar el contraste significativo entre la metrópolis mexicana y el resto del país; a partir de los datos arrojados por el estudio de Valentina Torres se sabe que a mediados de la década de los 50 apenas si existían librerías en el interior de la república, así como que no todos los Estados tenían sus propios periódicos, y si los tenían, el contenido de éstos se limitaban a cuatro páginas que sólo incluían noticias locales. Ya que la difusión de la literatura por medio de los libros todavía es una empresa económicamente utópica, a la vez que simbólica, ya que apenas comienza a valorizarse la producción nacional en relación a la extranjera, la aparición de los suplementos literarios en el panorama resulta una plataforma privilegiada para poder publicar y difundir la emergencia de una nueva élite cultural que desde un principio marca diferencia con las apuestas nacionalistas de sus predecesores.

Antes que nada, cabría apuntar algunas particularidades del formato “suplemento”. Una de las diferencias más destacadas entre una revista y suplemento literario sería el carácter de agregado de la segunda ya que depende principalmente de la importancia tanto en contenido como difusión del periódico a nivel nacional, mientras que la revista es en sí una apuesta personal, aunque de por medio exista la conjunción ideológica y económica de varias firmas. Por otro lado, el índice temático de los suplementos suele estar constituido de una variedad de artículos de divulgación cultural que a la vez entrañan reseñas literarias, adelantos literarios (con lo cual se puede argumentar que el suplemento sirve como

---

<sup>46</sup> Estos son los porcentajes que muestra Torres: “En cuanto al tipo de revistas que se editaban, hacia 1940 había 376 de tipo informativo, 944 de variedades, 110 culturales, 48 literarias, 119 religiosas [...] Para 1954 aumentaron a 597 informativas, 266 culturales” (1999, p.307-308).

promoción de la misma industria del libro, proporcionándole al lector un fragmento de la obra con la intención de suscitar su interés y conminarlo a adquirir el producto) reseñas cinematográficas, teatro, ópera, así como otras actividades culturales del momento que apelan necesariamente a un público interesado. Otro punto que no se debe soslayar y que deriva del primero reside en su posibilidad de innovación o experimentación posibilitado por el respaldo económico; al no tener que sostenerse por sí solo el suplemento puede permitirse (de igual modo cabe preguntarnos si la apuesta estética de un suplemento puede ir más allá del cerco ideológico del periódico al que pertenece) una serie de apuestas simbólicas que busque diferenciarse de las de sus competidores.

Dentro del campo cultural mexicano la figura de Fernando Benítez representa un cisma dentro del perfil editorial de la época. Aunque desde antes colaboraba en las diferentes secciones culturales del diario, Fernando Benítez asume en 1947 la dirección de *El Nacional*: órgano oficial del partido en el poder, donde crea la *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento dominical. Tras la despedida de éste por cuestiones políticas Benítez se incorpora al diario *Novedades* y funda el suplemento literario que marcaría un hito en la historia mexicana: *México en la Cultura*, el cual dirige hasta 1962. Benítez introdujo en México el formato del suplemento dominical de cultura cuya tradición había observado en la prensa argentina, especialmente *La Nación* y *El País*, periódicos que le llegaban a Benítez cuando trabajaba en *El Nacional*<sup>47</sup>. Con ello se crea propiamente el periodismo cultural moderno (en la medida en que la prensa y su desarrollo en la sociedad occidente influye en la formación de la opinión pública); además de colocar la actividad cultural de aquella época al mismo nivel que las contingencias políticas<sup>48</sup>. Esto significa que el contenido eminentemente literario y cultural de la publicación estaba condicionado por la emergencia de una nueva sociedad mexicana que estaba interesada por las actividades culturales de su propio país, a la vez que poseía el suficiente capital económico para granjearse semejante consumo.

---

<sup>47</sup> Así menciona Víctor Díaz Arciniega la experiencia de Benítez: “Desde esos días [de 1936] yo veía con admiración los grandes suplementos de *La Nación* y *La Prensa* de Buenos Aires, donde figuraban Unamuno, Victoria Ocampo y Alfonso Reyes, entre otros. Y me preguntaba: ‘¿Cuándo podremos tener nosotros suplementos de este valor?’” Once años más tarde, Benítez comenzó a cristalizar su sueño, y creó el suplemento cultural *Revista Mexicana de la Cultura*” (1996, p.343).

<sup>48</sup> Para Humberto Musacchio (2007) la expresión “periodismo cultural” resulta redundante pues “todo periodismo se halla en el campo de la cultura” (2007, p. 13); sin embargo acepta que esa expresión designa “al que proporciona información, análisis, reflexión y crítica sobre las manifestaciones intelectuales y artísticas” (2007, p. 13); por otro lado, dentro del análisis que propone Victor Manuel Camposeco (2015), emplea la categoría “crítica literaria periodística” para analizar la participación que tuvieron los escritores en el suplemento.

Asimismo, otro factor que resulta relevante de los suplementos reside en su capacidad de albergar periódicamente los diversos puntos de vista de los escritores de la época sobre determinada polémica, es decir, funge como un espacio privilegiado para que los escritores consagrados (Alfonso Reyes) y los jóvenes (algunos integrantes de la generación de Medio Siglo<sup>49</sup>) expongan sus particulares puntos de vista sobre la literatura y política llevándola a una dimensión pública donde los lectores son capaces de conocer las novedades campales del campo cultural; ello significa que los escritores de la época responden a dos gremios: al suyo, el de los creadores, y al público lector que comienza a familiarizarse paulatinamente con los intereses particulares de la clase intelectual y artística posiblemente generando un espacio de mayor cercanía. La práctica del periodismo cultural permitió a algunos escritores exponer sus puntos de vista sobre materias culturales y políticas amparándose en su dominio simbólico sobre el lenguaje, así como la posibilidad de obtener ganancias más allá de la prebenda pública, pero especialmente la obtención de un público diametralmente mayor<sup>50</sup>. Gracias a esta dimensión pública condicionada por la plataforma del suplemento se puede conjeturar el hecho de que por vez primera la literatura posee la capacidad de acceder a espacios mucho más amplios que resultaban imposibles en comparación de un libro o una revista auspiciada económicamente por los mismos productores; en otras palabras, Benítez representa junto a Arnaldo Orfila los editores más importantes de la década de los 50, esto significa la emergencia de agentes especializados cuya competencia técnica y práctica les permite entreverar dos prácticas en apariencia disímiles: la administración económica de una empresa, así como la atracción o selección de un determinado número de agentes productores que se correspondan al “espíritu” editorial del suplemento. O para decirlo de otro modo: gracias a la creación de nuevos espacios de difusión cultural la literatura mexicana se masifica; abandona parcialmente los nichos institucionales de las librerías y universidades posibilitando la recepción entre un público lector mucho más amplio y variado según su estructura social.

---

<sup>49</sup> Victor Manuel Camposeco (2015) expone que el suplemento dio cabida a tres generaciones distintas de escritores, desde los compañeros de Alfonso Reyes en el Ateneo hasta jóvenes de la Generación del 68 como José Emilio Pacheco y Carlos Monsiváis, pasando respectivamente por autores intersticiales como Octavio Paz, Carlos Fuentes, Juan José Arreola, etc.

<sup>50</sup> En 1961 el periódico *Novedades* tenía un tiraje de 118, 416 ejemplares; de ahí que se considera que la emergencia de los suplementos debe verse como la masificación de la literatura. Al respecto Victor Díaz Arciniega comenta una anécdota entre Fernando Benítez y Alfonso Reyes cuando lo invitó a colaborar en el suplemento: “Me dirijo al autor de *Las mesas de plomo*. Usted hace tirajes muy cortos de sus libros, muchas veces pagados por su bolsillo. Yo le ofrezco a usted un público de cien mil lectores” (1996, p. 343).

Otro medio que resulta relevante dentro del contexto de la década de los 50 reside en la renovación que sufrió el órgano oficial de la UNAM a partir de que en 1954 Jaime García Terrés se convirtiera en director; García Terrés, poeta, ensayista, embajador, traductor del alemán y el griego, convirtió a la *Revista de la Universidad de México* en una publicación de gran calidad literaria que combinó la difusión de las artes, la reseña literaria, cinematográfica, pero en especial fungió como un espacio para que los jóvenes escritores de la época pudieran publicar sus primeros textos. En relación a esta publicación, Víctor Díaz Arciniega comenta que la *Revista de la Universidad de México* y el suplemento *México en la Cultura* comparten una visión similar sobre su tarea divulgativa, además de que ambas revistas funcionaron también como espacios de difusión de las colecciones y novedades del FCE; una estrategia de producción y difusión que Arnaldo Orfila<sup>51</sup> emprendió en México gracias a su experiencia como director del FCE en su sede en Argentina, donde los periódicos y suplementos del país gozaban un mayor “avance técnico y un tratamiento informativo y cultural moderno, hacia 1948 los periódicos diarios mexicanos eran arcaicos” (1996, p. 342). En relación a la revista universitaria y el suplemento de Benítez Arciniega comenta:

Benítez y García Terrés encabezaron una visión y conducta hacia el *ser cultural* fundamental: se comenzó a valorar como el sostén más sólido y el hilo conductor más flexible que podía y debía tener una sociedad, más si ésta pretendía ser civil y contemporánea a su propia hora y estar hermanada con el pensamiento de Occidente. Desde el suplemento y la *Revista de la Universidad* se propuso una valoración crítica —en el sentido de criterio— de México y el mundo, en sus aspectos sociales, políticos, científicos, artísticos y —para usar el concepto englobador— culturales, con lo que al concepto se le comenzó a despojar de la extendida y todavía entonces penosa distinción ornamental (1996, p. 344).

Otra institución que también creó su medio particular de difusión fue el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), dirigido en aquella época por Andrés Iduarte. En 1954 lanzaron la revista *Las Letras Patrias*. Según el *Diccionario de Literatura Mexicana. Siglo XX*, la dirección de la revista quedó a cargo de Andrés Henestrosa, con la colaboración de Enrique González Rojo y Vicente Rojo. El perfil ideológico de la revista era marcadamente nacionalista, siendo su principal misión difundir trabajos de historiografía mexicana así como

---

<sup>51</sup> Igualmente Arnaldo Orfila creó su propio proyecto de difusión de las obras y colecciones que se editaban el FCE con la creación en 1954 de la *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*; una empresa que además de rebasar el estatuto de órgano oficial también se convirtió en un espacio abierto a la publicación de ensayo y creación literaria. Según Díaz Arciniega (1996) la publicación se convirtió en la cara pública del ambicioso proyecto editorial que Orfila tenía entre manos.



revalorizar textos del siglo XIX los cuales se caracterizaban por reproducir valores bucólicos y gozar de descripciones naturalistas. Esta publicación muestra abiertamente su intención de convertirse en el órgano oficial cultural del Estado; lo que se publica tiene que versar específicamente sobre temas mexicanos, y con sus trabajos de historiografía literaria es lícito interpretar que buscaban sentar las bases de un marco institucional de la tradición literaria. Aun a pesar del corte ideológico en aquella revista también publicaron autores como Juan Rulfo y Emmanuel Carballo, que al menos en las primeras producciones del segundo, buscaba realizar una obra crítica que conjugara tanto la tradición mexicana con la europea. Es decir, durante la década de los 50 seguía perviviendo la disputa literaria sobre los valores nacionalistas que presumiblemente debía incluir la producción artística, o dicho de otra manera, seguía existiendo un grupo de intelectuales que se afiliaban voluntariamente a los esquemas ideológicos del Estado. Hecho que resulta interesante en virtud que el desarrollo económico y social del país no forzosamente iba acompañado de un correlato ideológico que reconociera la necesidad de los artistas o intelectuales por unirse a los discursos sobre la “universalidad” o expansión de horizontes; de tal modo que no puede establecerse una homología mecánica entre desarrollo socioeconómico y expansión cultural más allá de los bordes nacionales.

Con ello podemos comprender que existió un amplio abanico de publicaciones y órganos oficiales de difusión de la cultura que nos permiten concebir la década de los 50 como un periodo de efervescencia editorial: diferentes proyectos culturales que mantuvieron una relación de subordinación directa con el campo político, o por el contrario apostaron por proyectos arriesgados donde la producción y difusión de los mismos libros corría por la cuenta de los autores. Es verdad que desde el siglo XIX en México se han publicado diversas revistas literarias, pero es a finales de la década de los 50 cuando la producción editorial comienza a considerarse como una empresa redituable cuyos productos pueden posicionarse en el mercado hispanoamericano. Si la publicación de revistas míticas como *Contemporáneos* son parte de la tradición literaria por su valor estético no lo son por su estructura económica; una crítica que no se sustenta en la hipotética deficiencia administrativa de sus directores, sino en la imposibilidad sociohistórica de llevar a cabo un proyecto editorial redituable por la razón de que todavía no existía el suficiente grueso poblacional de lectores con el necesario capital económico y cultural para consumir aquellos productos novedosos, más cuando la población “educada” seguía acostumbrada a los sainetes costumbristas del periodo porfirista. Es decir, en la primera mitad del siglo XX la producción

literaria y su subsecuente recepción tiende a cambiar de forma significativa; todavía existe un trecho bastante amplio entre el bagaje cultural de un joven Fuentes con el público lector de la época, pero éste, al tener una mayor gama hemerográfica, de algún modo u otro debió de comenzar a familiarizarse con la nueva oleada de escritores extranjeros y mexicanos que se retrataban en los índices de la revistas y las editoriales. Ello no significa que el escritor mexicano de mediados de la década de los 50 pueda sostenerse económicamente mediante la producción literaria, pero el lector de la época, en comparación del lector de principios del siglo XX, condicionado principalmente por la comedia ligera del porfiriato, comienza a interiorizar los nuevos esquemas de valoración y percepción de la literatura, que a la postre, ya en la década de los 60, brindaría al grupo de productores un mayor abanico de posibilidades al saber que sus libros publicados por editoriales españolas o mexicanas tendrían una mayor acogida en término simbólico y económico.

Fenómeno que nos conlleva a preguntarnos cuál fue el proyecto económico y administrativo de la revista, teniendo en cuenta que desde su primer número aparecieron textos de escritores europeos vivos que más allá de un gesto solidario respecto al proyecto editorial de unos jóvenes hábilmente posicionados en el campo cultural, de algún modo u otro debieron haber solicitado alguna “moneda” a cambio; entrecomillamos “moneda” ya que como se analizará en el apartado siguiente la primera gran moneda de cambio que detentaron Fuentes y Carballo fue la amistad con Octavio Paz, cuyo capital cultural y social cosechado a lo largo de sus largas estancias en Europa, especialmente París, le brindaron conocer de primera mano las obras vanguardistas de la época así como a sus propios creadores. Entre los investigadores que han dedicado estudios a la *Revista Mexicana de Literatura*, Ricardo Pozas Horcasitas (2010) y Jaime Perales Contreras (2017) arrojan información sobre las fuentes económicas de la misma. En primera instancia apuntan que el sostén principal más allá del capital social de Paz es el capital social de Fuentes, quien goza de un currículum social y académico casi idéntico al de Paz con la diferencia de que Fuentes pertenece a una generación posterior (cabe recordar que los dos gozaron de la misma experiencia académica: la Escuela Nacional Preparatoria y posteriormente la Facultad de Derecho).

Jaime Perales menciona que la revista se sostenía económicamente mediante anuncios y subsidios del “Banco Nacional de Comercio Exterior, Ferrocarriles Nacionales, Fondo de Cultura Económica, UNAM, Relaciones Exteriores, Pemex y la Cervecería Modelo” (2017,

p. 83). La única información que se tiene sobre la edición, distribución y costo de la revista es la que la misma publicación nos brinda. Se sabe que la edición está a cargo por el librero y editor Emilio Obregón, cuyo taller está ubicado en la Av. Juárez 30. El precio de la revista durante su primer año (es decir, a lo largo de los primeros seis números) era de 5 pesos en territorio nacional; la suscripción anual costaba 25 pesos para México y 3 dólares para “otros países”. Para el quinto número se añade a la oferta el número atrasado a 10 pesos. Para el número 7, el primero del segundo año (septiembre octubre de 1956), el precio de la revista se dobla: el número suelto cuesta 10, el ejemplar de “la edición numerada” 50, el número atrasado 15 (1.50 dólares para el extranjero) y la suscripción anual 50 pesos (6 dólares para otros países). Estos precios se mantienen hasta el número 12. Pero debido a la falta de información sobre el tiraje de la revista así como las cifras que los directores recibían de las suscripciones, resulta complicado conjeturar hasta qué punto el proyecto editorial era redituable para Fuentes, Carballo y el editor Obregón. Debido a la que la dirección original de la revista sólo duró tres años: 1955-1958, cabe suponer que el proyecto en sí sólo respondió a la necesidad estético y simbólica del grupo por dar a conocer una nueva forma de literatura mexicana, en lugar de concebirla como un proyecto empresarial del cual pudieren obtener grandes beneficios económicos.

## 2.2 LA FORMACIÓN DEL GRUPO

En la teoría sociológica propuesta por Pierre Bourdieu para analizar a los campos establece que existen tres principios fundamentales de índole metodológica. En primera instancia analizar la relación que goza el campo cultural determinado con el campo político y económico; segundo, analizar la lógica específica que comienza a desarrollarse en el interior del campo en función de las luchas de los agentes por la acumulación de mayor capital específico; y tercero, analizar el habitus de los agentes que comprenden determinado campo. De ahí que se considere que para comprender la emergencia de la primera etapa de la *Revista Mexicana de Literatura* sea necesario analizar las respectivas trayectorias sociales de Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo<sup>52</sup>; es decir, sus respectivas competencias y disposiciones que

---

<sup>52</sup> Los responsables de la primera época de la revista, que comprende los años de 1955-1958. La publicación volvería a aparecer hasta el trimestre de enero-marzo pero encabezada por nuevos directores: Tomás Segovia y Antonio Alatorre, poeta y filólogo respectivamente que pertenecieron siendo niños a la oleada de refugiados españoles. Ambos habían sido escritores muy cercanos al círculo de redacción de la primera época de la revista así como participantes asiduos en varios números de la misma; sin embargo, las afinidades intelectuales que

en un cierto momento los inclinaron a reconocer en la práctica literaria una apuesta social relevante la cual desempeñar. De igual modo, es necesario conocer los acontecimientos culturales de la época para comprender la injerencia de las primeras tomas de posición del grupo integrado en la revista, así como la influencia medular que los integrantes de la misma recibieron de dos escritores fundamentales de la tradición mexicana: Alfonso Reyes y Octavio Paz, bastiones literarios cuya amistad por parte de los jóvenes integrantes fue medular para que la publicación se posicionara como una apuesta relevante dentro de la serie de discusiones políticas y estéticas que se estaban generando en el plano latinoamericano, así como la influencia ideológica que se diseminaba en el orden gracias al fuerte impacto de la Guerra Fría.

A modo de introducción habría que preguntarnos cuáles son las pautas necesarias para el surgimiento de una revista, así como explicitar la diferencia en los requerimientos que implica la aparición de un libro. Resulta por lo demás evidente que el surgimiento de una revista nace de un proyecto colectivo donde la voz de los diversos artistas consideran que la conjunción de sus obras puede responder a una problemática ideológica y estética del momento, o por el contrario, el lanzamiento de su propuesta colectiva se basa en la apuesta por llenar un vacío que el resto de los artistas del momento ignoran o desconocen su existencia; es decir, el proyecto por publicar una revista implica que un determinado número de artistas o intelectuales consideren la necesidad de intervenir política o estéticamente en relación a una disputa, o por el contrario, generar a través de la revista un cisma que dinamice el estado letárgico del campo produciendo a la vez una disputa que despierte el interés de sus pares, lo cual hipotéticamente propiciaría el surgimiento de bandos antagónicos cuyas apuestas políticas y estéticas estarían encaminadas a proponer su particular comprensión del quehacer literario. Por lo tanto la emergencia de una revista por encima del libro (pensamos el libro como una publicación de carácter personal) debe comprenderse en función del marco de actividades culturales y políticas en las que está inscrita, o quiere inscribirse. Como medio de expresión, la revista es un órgano cultural y político por el que un grupo de escritores se

---

en un principio debieron suscitar la conjunción de sus ideas se vieron modificadas en la segunda etapa al comenzar a privilegiar los textos de ficción y crítica literaria dejando casi en el olvido el ensayo filosófico político que había caracterizado el eclecticismo de la primera etapa; un distanciamiento ideológico que quedaría explícitamente marcado cuando la revista fue dirigida por Juan García Ponce hasta el cierre de su publicación (1963-1965); tercera y última etapa donde la revista además de disminuir drásticamente su grosor se decantó en su totalidad por la producción literaria, específicamente cuento, ensayo y crítica.

vincula con su entorno social, por lo tanto está escrita en “presente”. Esa es la propuesta que identifica Beatriz Sarlo:

Entre todas las modalidades de intervención cultural, la revista pone el acento sobre lo público, imaginado como espacio de alineamiento y conflicto. Su tiempo es, por eso, el presente. Aunque luego la historia pueda desmentirlo, las revistas no se planean para alcanzar el reconocimiento futuro (positiva fatalidad que puede sucederles) sino para la escucha contemporánea. Estas consideraciones no califican a los textos incluidos en una revista (ellos bien pueden encerrar y alcanzar el futuro), sino a Informa revista como práctica de producción y circulación (1992, p. 10).

De ahí que el historiador de las disputas ideológicas y estéticas considere a las revistas como el archivo privilegiado de consulta sobre las tomas de posición antagónicas que se realizaban en determinados momentos del campo. En otras palabras, las apuestas de una revista buscan posicionarse en el campo inmediato en cuestión, mientras que la perdurabilidad de un libro tiende a ser mucho más longeva por pertenecer a una discusión mucho más general y personal. Es decir, la naturaleza constitutiva de la revista radica en su natural envejecimiento: las disputas del momento son resueltas con el paso del tiempo o por el contrario toman una relevancia tal que el escenario debe trasladarse a un formato diferente como el libro. Por ahora sólo se quiere remarcar que la emergencia de una revista forzosamente implica que haya de por medio un grupo de artistas que deseen intervenir en el campo literario del momento. Y como ya se mencionó previamente, aquél periodo, la década de los 50, fue un periodo fértil para la publicación de libros, revistas y suplementos. El grupo se forma en un ambiente condicionado por la exigencia de “compromiso” nacionalista hacia todos aquellos que buscaran dedicarse al trabajo literario o intelectual. Por eso resulta lícito entender la conformación del grupo como una respuesta a la coyuntura ideológica: una apuesta cosmopolita de marcada influencia extranjera que buscaba oxigenar el campo literario.

Así como en el plano político y social la década de los 50 se sucedían acontecimientos relevantes que posibilitaban replantear esquemas que parecían inamovibles, en el plano cultural también sucedieron acontecimientos que dinamizaron el campo literario. En primera instancia cabe destacar que la producción literaria durante la década de los 50 está enmarcada por lo que algunos historiadores de la cultura denominan la Generación de Medio Siglo<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> Para el empleo del término “generación” se toma como base las reflexiones de Enrique Krauze en su artículo *Cuatro estaciones de la cultura mexicana* (1981), donde reconoce que la formación de una generación está mayoritariamente condicionada por la vivencia de un acontecimiento histórico importante, el cual ha dejado

Según el estudio historiográfico de algunos autores como Enrique Krauze (1981), Armando Pereira (1997) y Leonardo Martínez Carrizales (1993) coinciden en identificar que algunos escritores que comenzaron a publicar durante la década de los 50 son partícipes de ésta generación<sup>54</sup>. Por otro lado, Martínez Carrizales (2008, p. 20) enumera las principales características de la generación:

- a) La crítica de todos los órdenes de la vida pública y artística
- b) El aprecio de los valores estéticos de la obra de arte por encima de cualquier otra consideración de orden político y social.
- c) La originalidad y la novedad entendidas como oriente que dirige la expresión del sujeto creador.
- d) El cosmopolitismo, una inclinación a favor de los valores de la modernidad que no excluye la crítica.
- e) El rechazo de los discursos nacionalistas consolidados gracias al influjo de la Revolución Mexicana de 1910

El hilo conductor que atraviesa la interpretación de los tres autores reside en reconocer el aspecto cosmopolita de inclinación europeizante; una postura estética que se define principalmente en oposición a los esquemas ideológicos de la literatura postrevolucionaria. Para el grupo de nuevos artistas la Revolución ha dejado de ser el acontecimiento histórico que determine el devenir de sus actividades políticas y estéticas para convertirse sencillamente en la justificación discursiva de la mayoría de mandatarios e intelectuales orgánicos que suscriben las políticas nacionalistas del partido en turno. Según Krauze esta nueva generación de artistas dejan a un lado la devoción y solemnidad institucional por una postura mucho más ácida y crítica; su principal blanco es el “hieratismo de los Cachorros de la Revolución” (1981, p. 36); procuran denunciar la corrupción administrativa del régimen, pero igualmente siguen inscritos en las mismas instituciones que reniegan. Al menos los escritores como ya se mencionó previamente, pueden ostentar un perfil crítico hacia las instituciones pero igualmente reconocen que su único medio de

---

un huella indeleble en los agentes que se ha permeado en su forma particular de aprehender el mundo; es decir, en que sus esquemas de valoración político, axiológico y estético.

<sup>54</sup> Este grupo de escritores lo conformaban: Juan Vicente Melo (1932-1996), José de la Colina (1934-), Sergio Pitol (1933-), Inés Arredondo (1928-1989), Humberto Batis (1934-), Juan García Ponce (1932-2003), Salvador Elizondo (1932-2006), Vicente Leñero (1933-2014), Carlos Monsiváis (1938-2010), José Emilio Pacheco (1939-2014), Tomás Segovia (1927-2011), Jaime García Terrés (1924-1996), Gabriel Zaid (1934-) y Rosario Castellanos (1925-1974); los cuales tuvieron en común residir en la Ciudad de México<sup>54</sup> a mediados de los años cincuenta, y contar con la asesoría intelectual de los escritores jaliscienses que en ese momento se encontraban en proceso de consagración: Juan José Arreola y Juan Rulfo, en el recién fundado Centro Mexicano de Escritores en 1951.

subsistencia reside en su incorporación voluntaria a las mismas; de por medio ya hay una lejanía crítica que permite reconocer e identificar la estructura burocrática en que devino la Revolución, pero tampoco gozan de las instancias de consagración respectivas para que los agentes del campo puedan autonomizarse. Quizá la crítica de la Revolución que marcó una fuerte influencia en las inquietudes intelectuales del grupo fue el examen de disección realizado por Daniel Cosío Villegas con su ensayo *La crisis de México*, publicado en 1947 en la revista *Cuadernos Americanos*; en su ensayo, el cual fue reproducido posteriormente en otros periódicos y revistas, realiza un análisis de las tesis principales que significó la Revolución primero como un movimiento armado y posteriormente como un proyecto ideológico, y no a la inversa. Cosío Villegas enumera las cualidades principales y hasta cierto punto positivas de la Revolución, cambios en el orden social y político que resultaban más que necesarios en la atmósfera porfirista del momento, pero a su vez reconoce que todos los proyectos de cambio que en un principio prometieron conducir el país hacia una organización y distribución de los bienes más equitativa, devino con el tiempo en otro sistema dictatorial aunque presentado como sistema democrático liberal:

Todos los revolucionarios fueron inferiores a la obra que la Revolución necesitaba hacer: Francisco I. Madero destruyó al porfirismo, pero no creó la democracia en México; Plutarco Elías Calles y Lázaro Cárdenas acabaron con el latifundio, pero no crearon la nueva agricultura mexicana. ¿O será que el instinto basta para destruir, pero no para crear? A los hombres de la Revolución puede juzgárseles ya con seguridad: fueron magníficos destructores, pero nada de lo que crearon para sustituir lo destruido ha resultado sin disputa mejor (2002, p. 33-34).

Aun a pesar de que Carlos Fuentes dice que su generación nació “cuando los cañones de la revolución aún seguían calientes” (1983, p. 61) la distancia con el mismo acontecimiento de índole militar, ideológico y social les brindó la posibilidad de poder mirar los efectos políticos de la misma sin que en un principio, como jóvenes artistas, estuvieran inscritos en sus filas burocráticas; una adhesión que en alguno de los miembros sobrevendría después, pero que al menos en la producción artística se reconocería que el albor intelectual de la década de los 50 conminaba y posibilitaba (el espacio de los posibles inscrito en el campo) a realizar obras que ya no perpetuaron los valores de la Revolución. De ahí que Martínez Carrizales considere que esta generación “osciló entre el reproche moral a la conducta de los servidores públicos de la Revolución y el balance de los logros y deficiencias de sus gobiernos” (2005, p. 123). En otras palabras, la Generación de Medio Siglo debe

considerarse como un punto de transición en la cultura mexicana: las primeras apuestas serias por derrocar los esquemas nacionalistas de producción artística, pero cuyo estado del campo aún no está lo suficiente desarrollado para incrementar su grado de autonomización del campo político. En relación a la postura crítica de estos nuevos agentes con la Revolución, Enrique Krauze en su artículo *Cuatro estaciones de la cultura mexicana* (1981), lo expone de la siguiente forma:

Una clave de este agotamiento está en la distancia histórica de la generación con respecto a la Revolución Mexicana. Urbanos en su mayoría, originarios de la clase media y del México moderno e institucional, su huella inicial es haber nacido a la vida pública cuando los afanes profundos de la Revolución se habían olvidado. De la guerra México salió claramente inserto en el contexto internacional. En ese sentido nada más saludable y natural que abrir horizontes y viajar fuera del país. Pero no por rasgar la cortina se acababan los nopales. En ese movimiento de apertura, muchos miembros de la generación se alejaron aún más de la realidad social mexicana. El mundo campesino y aún el del obrero de la ciudad les era infinitamente más ajeno que a intelectuales de generaciones anteriores (1981, p. 37).

Krauze reconoce un aspecto que a nivel sociológico resulta particular para comprender el cariz de esta nueva generación: la preeminencia de la urbe por encima de la ruralidad, y más aún, el centralismo cultural del país, hecho que obligó a varios de los autores de la generación a abandonar sus lugares de origen para afincarse en la capital con el propósito de poder desarrollarse en el ambiente cultural del momento<sup>55</sup>. Esta nueva generación de escritores son completamente urbanos o urbanizados; la mayoría de ellos posee estudios superiores, están familiarizados o incluso son traductores de otras lenguas, especialmente el francés, inglés y alemán. Cabe mencionar que la relación de los intelectuales mexicanos con las producciones artísticas europeas puede identificarse claramente desde el afincamiento ideológico del positivismo durante el porfiriato; una dependencia en los modelos políticos, sociales y estéticos que denunciaron Octavio Paz, Leopoldo Zea y Daniel Cosío Villegas a su manera. A su vez resulta lícito argumentar que la influencia de las producciones europeas en el plano latinoamericano es un fenómeno natural y necesario debido al relativo desfase de las producciones nacionales; un desfase que no se centra en la hipotética superioridad de unos sobre otros sino en el hecho de que el mercado de bienes simbólicos en Europa se afianzó con mayor prontitud que en otros continentes. El siguiente gran momento de influencia

---

<sup>55</sup> Dentro de los integrantes que Armando Pereira identifica en su estudio sobre la Generación de Medio Siglo, los autores del interior de la república que más sobresalen son sin duda alguna Juan Rulfo y Juan José Arreola, ambos provenientes de Jalisco, y a su vez, ambos dueños de una obra narrativa que marcó el punto de quiebre entre la novela de la revolución y la novela como un ejercicio experimental, desprovista de una ideología oficial.



europea se puede identificar en las tomas de posición estéticas e ideológicas del grupo *Contemporáneos*: el primer grupo de escritores que declaró abiertamente su filiación extranjera, cuyo abanico de lecturas permiten comprender sus posturas políticas sobre la literatura: Arthur Rimbaud, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, André Gide y T. S. Eliot, todos ellos representantes de lo que se considera el surgimiento de la literatura moderna.

Es decir, los círculos intelectuales mexicanos siempre han mantenido una relación de dependencia con las producciones europeas. Una dependencia que se convierte en afinidad en algunos autores, y que dentro del campo nacional se presenta como una postura novedosa, radical, en su momento vanguardista. Una relación que durante la década de los 50 también estuvo presente, aunque en un contexto europeo claramente diferente del que debieron conocer autores como Alfonso Reyes, Xavier Villaurrutia, o políticos desterrados como José Vasconcelos y Porfirio Díaz. Estamos hablando de una transición radical que puede ir desde la *belle époque* hasta el resurgimiento socioeconómico de las capitales europeas tras el proceso de reconstrucción derivado de la Segunda Guerra Mundial. Se trata de un Occidente diferente, ya completamente industrializado y dominando por la técnica, donde los últimos efluvios decimonónicos son eclipsados por las diferentes apuestas artísticas que parecen concentrarse en mayor medida en París, aunque esta capital cultural del siglo XIX y principios del XX pronto iría cediendo terreno a otras latitudes. Así lo expone Martínez Carrizales en *Las pautas intelectuales de la Revista Mexicana de Literatura: primera época, 1955-1957*:

En cambio, hablamos de la Francia del existencialismo y el liderazgo tanto político como intelectual de Sartre; la Francia de los debates científicos encabezados por Levi-Strauss, Merleau-Ponty, Gurvitch y Raymond Aron, la de los historiadores reunidos en tomo a los *Annales Francaises*, los narradores de la *Nouveau Roman*, los cineastas de la *Nouvelle Vague* y las nuevas reflexiones sobre el lenguaje del grupo *Tel Quel*. Se trata de la Francia a la cual se orientaron los estudiantes becados por el gobierno mexicano durante los años de la estabilidad institucional administrada por los gobiernos de la Revolución (2005, p. 128).

Con lo cual podemos comprender que la nueva relación de los intelectuales mexicanos con la cultura europea ya no se limita únicamente a la literatura, especialmente la poesía, sino que los horizontes se han expandido hacia territorios en vías de crecimiento y

profesionalización en México: los estudios sociológicos, antropológicos, lingüísticos, cinematográficos, los cuales estuvieron representados en la revista *Temps Modernes* desde una perspectiva mucho más artística que académica. Con esta nueva modalidad multidisciplinaria la literatura comienza a dialogar con otras formas de producción artística o filosófica que al menos en los esquemas de valoración y percepción del siglo pasado hubiese sido una empresa radical, por no decir “no literaria”.

De acuerdo a la postura cosmopolita y crítica que plantea Krauze podemos pensar que la figura del joven Carlos Fuentes representa fidedignamente este nuevo temperamento, temple, o forma contemporánea de comprender el mundo. De tal guisa se concibe una empresa lógica conocer la trayectoria social del mismo Fuentes así como de Emmanuel Carballo, para comprender el espacio de los posibles brindados por el campo que les permitió en un momento dado ser partícipes de su estructura. En un plano general se puede argumentar que ambos escritores en ciernes poseen características bastante distintas pero cuya comunión intelectual les brindó la posibilidad de reconocer un espacio en la estructura del campo que su apuesta conjunta podría ocupar. Antes de abordar directamente la trayectoria social de ambos autores, cabe mencionar el perfil sociológico que realiza Martínez Carrizales sobre el comité de redactores (la mayoría inscritos en la lista que propone Armando Pereira sobre la Generación de Medio Siglo) que se dieron cabida en la *Revista Mexicana de Literatura*:

Muchos de estos escritores eran descendientes de familias económicamente acomodadas que, por medio de sus bienes de fortuna, habían librado a sus hijos del servicio público como una vía de promoción social. Este grupo contaba con estudios formales como un destino de clase generalizado en su época y no como único recurso para incorporarse en el entramado del orden social [...]. Estas agrupaciones no obedecían a las pautas del reclutamiento profesional; en cambio, en ellas la literatura, que no era una profesión, se destacaba como contenido privilegiado de los intercambios humanos (2016, p. 58).

Quizá lo más llamativo del análisis de Carrizales reside en el hecho de que el profesionalismo por medio de la educación universitaria no era la única vía de ascensión social del grupo ya que poseían el suficiente respaldo económico de índole familiar para poder mostrar interés hacia una práctica artística sin que ésta exigiera inmediatamente una retribución económica. Esta holgura económica permite a los agentes desarrollar una concepción de la literatura como una suerte de pasatiempo trascendental, o una práctica digna sólo de estetas; con lo cual podemos recordar aquella premisa expuesta por Bourdieu en relación a las tomas de

posición heterodoxas, aquellas que se basan en “pierde el que gana”, es decir, se inclinan por realizar apuestas arriesgadas según el campo de posibilidades inscrito en el campo ya que poseen la suficiente competencia económica para renegarla en primera instancia<sup>56</sup>. Asimismo para éste grupo de intelectuales la literatura no representa una excusa ideológica para sostener un debate sino un “intercambio privilegiado” entre compañeros de afinidades. En otras palabras: la creación literaria no es su principal sostén económico, por ende, dentro de las posibilidades del campo literario, esta relativa libertad social brinda a los autores la disposición a ejercer tomas de posición subversivas en contraposición a la tradición nacionalista en boga durante la época. La primera al no estar determinada por un proyecto ideológico puede expandir su horizonte formal y temático hacia prácticas europeizantes, mientras que la segunda, aunque puede emplear recursos estilísticos de tradiciones extranjeras, opta por reproducir en sus páginas los valores románticos de la comunidad mexicana: los paisajes rurales; la convivencia armónica entre criollos y mestizos, y demás paisajes prototípicos encaminados a perpetuar cierta imagen de la mexicanidad. Esta nueva generación de escritores, al igual que la del grupo *Contemporáneos*, son plenamente conscientes de su pertenencia a Occidente, y “toda su empresa cultural puede definirse como una tentativa de recuperación y reactualización de los valores europeos” (Paz, 2003, p. 76). Una conciencia de su occidentalidad que en cierto modo puede estar condicionado o facilitada por las estructuras objetivas que el habitus de los agentes interiorizaron desde temprana edad: viajes al extranjero, competencia lingüística en varias lenguas, así como otras experiencias fundamentales más allá del núcleo familiar y la escuela.

La biografía de Carlos Fuentes permite comprender su natural inclinación hacia el principio autónomo de jerarquización del campo. Debido a las exigencias de movilidad geográfica de su padre al pertenecer al Servicio Diplomático Mexicano, Fuentes nace en Panamá en 1928, y sus primeros años de formación radica en diferentes capitales de

---

<sup>56</sup> Cabe recordar aquí las reflexiones de Pierre Bourdieu sobre el supuesto cariz intuitivo o espontáneo de la “vocación” profesional. Bourdieu considera que las posiciones ofrecidas en el campo simplemente pueden ser reconocidas por algunos agentes por la sencilla razón de que éstos mismos agentes han debido interiorizar los esquemas exigidos del campo, con lo cual son capaces de aprehender el valor del mismo; de tal modo que la práctica de la literatura a mediados del siglo XX en México será concebida como entidades diametralmente opuestas por alguien como Fuentes que desde su seno familiar gozó de la inculcación de los valores culturales sobre lo literario, en comparación de alguien del interior de la república cuya familia apenas goza de los ingresos económicos para mantenerse en la clase media baja; es decir, el habitus de Fuentes ya había interiorizado las respectivas estructuras objetivas (arte, literatura, música, lenguas extranjeras) para poder concebir la práctica literaria como una profesión simbólicamente valiosa pero a la vez una podría desarrollarse.

Sudamérica antes de residir en la capital mexicana; su padres, gracias a su posición política, le brinda a su hijo una educación cosmopolita y liberal que le permite a temprana edad familiarizarse con lenguas más allá de la materna, así como el contacto temprano con una biblioteca bastante amplia y ecléctica. En relación a la biografía de Fuentes, Martínez Carrizales propone el siguiente perfil:

Aunque el horizonte ideológico de la familia se encontraba determinado gracias al padre por el nacionalismo del Estado mexicano, en la educación de Fuentes esta experiencia se completaba con los años de educación en los Estados Unidos, Chile y, por un breve pero significativo lapso, Argentina, el dominio del inglés, el descubrimiento durante la adolescencia de los grandes valores literarios, un programa de prácticas profesionales en Ginebra, Suiza, cursado sin el ánimo de dedicarse profesionalmente a la especialidad de esa práctica, el Derecho internacional. Gracias a la posición de su padre en el servicio diplomático, Fuentes estableció desde muy temprano vínculos con figuras políticas y culturales que no tenían como propósito inmediato su incorporación en el dominio de la intelectualidad orgánica del Estado mexicano (2016, p. 58).

Por un lado Carlos Fuentes es en la literatura mexicana la continuación de Alfonso Reyes: ambos provienen de una familia liberal acomodada cuyos padres desempeñaron papeles en la política de su país. En el caso de Reyes su padre era un general insigne durante el porfiriato mientras que el padre de Fuentes pertenecía al Servicio Diplomático, espacio laboral estrechamente ligado con la tradición literaria de México, donde el joven Fuentes tuvo la oportunidad de conocer a Reyes por medio de las amistades de su padre. Desde su infancia gozó de una educación en colegios privados en Panamá, México, Buenos Aires y Estados Unidos. Según el esbozo geográfico de Carrizales, Fuentes, gracias a la disposición de su padre en el servicio diplomático “estableció desde muy temprano vínculos con figuras políticas y culturales que no tenían como propósito inmediato su incorporación en el dominio de la intelectualidad orgánica del Estado Mexicano” (2016, p. 59). Otro rasgo significativo de Fuentes, así como algunos de los escritores de su generación, fue el hecho de haber realizado su formación universitaria en la Facultad de Derecho: “El consejo de Alfonso Reyes, amigo de la familia, interviene a favor del parecer del padre: no se puede prosperar en México sin un título profesional reconocido y aceptado por el orden social establecido” (2016, p. 60). Así lo comenta el propio Fuentes:

Muchos estábamos allí porque, habiendo declarado en casa nuestra vocación por las letras o la filosofía, recibimos la respuesta categórica: -Te morirás de hambre. Primero haz una carrera y luego dedícate a lo que quieras. Don Alfonso Reyes, cuando le consulté mis dudas sobre una carrera hacia la cual no sentía la menor inclinación, me contestó: -México es un país muy formalista. El título es el asa que los demás emplean para levantar nuestra tacita (1983, p. 56).

Aun a pesar de ello la facultad de Derecho no resulta un espacio inhóspito para la práctica y reflexión literaria. En los apuntes de Fuentes sobre el panorama cultural y político de la década de los 50 el autor reconoce que la facultad de Derecho gozaba por aquél entonces de la dirección de Mario de la Cueva, un hombre que según Fuentes supo conjugar la pasión por la justicia y la cultura. Así mismo dentro de la plantilla de profesores Carlos Fuentes resalta la figura de Manuel Pedroso, exiliado español quien inculcó a sus alumnos la pasión por los clásicos literarios desde un marco del derecho no tan ortodoxo; según el esbozo de Carrizales la Facultad de Derecho se “personifica en un pequeño grupo de amigos que comparten intereses culturales y, sobre todo, figuras destacadas que dictan el Derecho por medio de su recomendación de los clásicos de las letras universales” (2016, p. 60). El mismo Manuel Pedroso es para Fuentes quien introduce el pensamiento de Karl Marx en las aulas de Derecho; según el recuento que realiza Fuentes, la lectura de Marx para los jóvenes de su generación marca un hito pero al mismo tiempo, gracias al eclecticismo de su maestro, son capaces de reconocer en la teoría marxista una interpretación de determinados fenómenos de la vida histórica en lugar de un dogma inexorable del pensamiento. Así lo expone Fuentes: “Como al mismo tiempo leíamos mucho Kafka, Joyce, Proust y Eliot, sabíamos que el marxismo no es, ni puede ser, la vida, sino una interpretación, rica y parcial de la existencia, que se niega al negar su relativismo dialéctico y pretender a una totalidad dogmática”(1983, p. 57). Con esta declaración se puede atisbar con mayor precisión el amplio abanico de lecturas intelectuales con que contaban algunos integrantes de la generación; son agentes politizados, pero al mismo tiempo dedican tiempo a la lectura de textos en apariencia herméticos, difíciles, los cuales en un sentido general podrían presentarse como antípodas del marxismo. Es precisamente durante aquél periodo y en ese espacio – el Colegio de San Ildefonso, donde estaba ubicada la Facultad de Derecho – donde comienza a publicarse la revista de estudiantes *Medio Siglo*, nombre homónimo que el historiador Wigberto Jiménez tomaría para designar a la joven generación. En aquella revista se agrupan una serie de jóvenes estudiantes e intelectuales que a la postre ocuparían un lugar hegemónico en el campo literario de las siguientes décadas; así lo expone Fuentes:

Nos permitió publicar *Medio Siglo*, en la que lo mismo se podía hablar de Ugo Rocco que de Ernest Hemingway: al grupo fundador – Victor Flores Olea, Genaro Vázquez Colmenares, Porfirio Muñoz Ledo, Arturo González Cosío, Javier Wiemer – se unieron otros estudiantes de vocación literaria – Marco Antonio Montes de Oca, Rafael Ruiz Harrel, Sergio Pitol, Luis Prieto Reyes -, preparatorianos muy jóvenes – Carlos

Poco tiempo después, Carlos Fuentes publicaría su primer libro de cuentos, *Los días enmascarados* (1954) e iniciaría el proyecto de su primera novela *La región más transparente* (1958), y entre estas dos publicaciones dirigiría la primera época de la *Revista Mexicana de Literatura*, al lado del crítico literario Emmanuel Carballo.

A partir del esbozo biográfico que realiza Victor Manuel Camposeco, sabemos que Emmanuel Carballo nació en Guadalajara en 1929 en el seno de una familia católica conservadora, como era bastante común en la época y la zona del país, recordando por supuesto que la fuente ideológica de la Guerra Cristera estaba ubicada en la zona del “bajío”. Al igual que Carlos Fuentes y la mayoría de sus contemporáneos ingresó a la Facultad de Derecho de la Universidad de Guadalajara pero la cual no terminó respondiendo al “llamado de su vocación literaria” (2015, p. 147). A los veinte años fundó y dirigió la revista Ariel, lo que propició que “desarrollara sus relaciones con escritores e intelectuales: enviaba su revista a Alfonso Reyes, a la capital de la república, y a Juana de Ibarborou, a Buenos Aires” (2015, p. 147). Carballo llega a la capital del país en 1953 gracias a una beca otorgada por el Centro Mexicano de Escritores, gracias a una carta de recomendación que el escritor y gobernador de Jalisco Agustín Yáñez envió a Alfonso Reyes ensalzando las cualidades de su joven discípulo<sup>57</sup>. En contraposición al cosmopolitismo temprano de Fuentes, la figura de Carballo evoca la de un estudiante de provincia que aun a pesar de provenir de una familia acomodada gracias a sus habilidades comerciales, su contacto con la literatura se limita al acervo familiar, el acervo de las bibliotecas locales, así como las pocas recomendaciones y novedades editoriales que pueden encontrarse entre sus pares y amigos. Posee una vida cómoda, pero esa misma comodidad parece limitarse a las inmediaciones de Jalisco y la zona conocida como el Bajío, uno de los principales centros religiosos y conservadores del país. Así lo describe Carrizales:

Se educó entre maristas y jesuitas, pero no siguió estudios profesionales en la poderosa y conservadora Universidad Autónoma de Guadalajara, almáximo de los cuadros profesionales de la gran burguesía, sino en la universidad pública del estado, de

---

<sup>57</sup> En sus *Memorias*, Carballo narra cómo, a mediados de 1953, Agustín Yáñez lo invita a ser su secretario particular y él declina y le pide recomendaciones para convertirse en becario del Centro Mexicano de Escritores (*Ya nada es igual. Memorias [1929-1953]* pp. 379-381).

orientación ideológica contraria a la primera. En esas aulas Carballo estudió Derecho sin entusiasmo ni constancia, hasta abandonar los estudios. En cambio, su pertenencia al establecimiento educativo le permitió, como a Carlos Fuentes, pero en otra escala, vincularse con los círculos intelectuales de la localidad, integrados por jóvenes como él en busca de desarrollar sus inclinaciones literarias [...]. En este sistema informal de relaciones literarias se destaca la revista *ariel*, que Emmanuel Carballo promovió, dirigió, administró y representó entre 1949 y 1953, este último el año de su salida de Guadalajara. (2016, p. 61)

Mientras que a Carlos Fuentes se le conoce como un impulsor indirecto (ya que no es un difusor burocrático de cultura) de la literatura extranjera, especialmente la norteamericana, cuyo conocimiento directo de la obra de John Dos Passos y William Faulkner puede apreciarse claramente en su novela *La región más transparente* (1958); a Carballo se lo reconoce como un impulsor y estudioso de la literatura nacional, siendo su principal estandarte sus monografías críticas sobre la vida y obra de Ramón López Velarde. Carballo así mismo tampoco es un impulsor recalcitrante de la literatura nacionalista o regionalista, sino que su postura se centra en compaginar de manera armónica los temas locales con técnicas narrativas novedosas, eficaces. De este modo, “el atraso cultural de la provincia, expresado en una literatura de color local, de realismo ingenuo, de mexicanidad ligada a la experiencia directa del entorno, puede combatirse por medio de lenguajes artísticos modernos” (Carrizales, 2008, p.63). Así mismo, para comprender las relativas facilidades que tuvieron los dos autores para poder lanzar el proyecto de la revista es necesario recalcar que ambos ya eran figuras conocidas dentro del campo literario del momento. Aunque ninguno de los dos había publicado todavía las obras que los consolidarían en la tradición mexicana, ambos ya laboraban en diversas revistas y suplementos que les permitía ser reconocidos por sus pares como agentes interesadas por el quehacer de una nueva literatura.

Tanto Fuentes como Carballo habían comenzado a colaborar en 1953 con Jaime García Terrés en la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM. La dirección de García Terrés significa un giro en la *Revista Universidad de México*, la cual pasa de ser un modesto órgano de difusión de las actividades universitarias a ser una verdadera revista cultural que da cabida a las nuevas plumas de la época. En esa etapa, Fuentes publica una columna sobre cine y luego artículos de crítica y reseñas de libros y también algunos cuentos (pertenecientes a *Los días enmascarados*) y adelantos de lo que años después será *La región más transparente*. Carballo también comienza a ocupar espacio en la publicación universitaria con sus reseñas y ensayos. De ahí que se considera la participación de ambos en la *Revista*

*Universidad de México* como una experiencia editorial determinante para poder configurar un par de años después el diseño y contenido crítico de la *Revista Mexicana de Literatura*. No precisamente debe establecerse una homología entre el trabajo realizado bajo la tutela de Terrés y su posterior apuesta editorial, pero sí nos permite atisbar que una de las principales vías de acceso de los jóvenes escritores a las apuestas del campo literario era por medio de vías alternas a la publicación de un libro; ya que los jóvenes artistas de la época (aunque el fenómeno de inscripción en el campo también podría extrapolarse a la actualidad) carecían de las respectivas competencias técnicas y simbólicas para que una editorial apostara por publicar su primera novela, su primer libro de cuentos, etc. los jóvenes de la época deben posicionarse en las apuestas del campo por medio de publicaciones en apariencia “inferiores”, pero cuyo nombre y filiación estética comienza a ser conocida y reconocida por los demás agentes ya inscritos en el campo. Una experiencia de reconocimiento a nivel social dentro de los márgenes del campo que de igual modo nos puede proporcionar un poco de claridad sobre la rápida relevancia que gozó la publicación de la revista, aunque de ello hablaremos más adelante.

Gracias a la descripción de las trayectorias sociales de ambos escritores podemos comprender que la primera etapa de la revista estuvo dirigida por dos escritores que pueden ejemplificar el albor cultural de la época: por un lado la figura del esteta cosmopolita de la capital del país, mientras que por otro lado el incipiente conocimiento del joven escritor de provincia cuyo deseo por convertirse en escritor lo obliga necesariamente a trasladarse a la capital; un fenómeno de migración social que como ya lo hemos comentado está plenamente presente en la mayoría de los escritores mexicanos del Siglo XX. Una centralización cultural tanto en su producción como reproducción que irá perdiendo poderío sólo hasta que la presencia de editoriales y revistas del interior de la república comiencen a ejercer una fuerza simbólica sobre las otras. Pero en lo tocante al periodo de la década de los 50, es incuestionable el papel hegemónico que desempeña la capital del país como matriz de producción cultural. Como ya lo hemos apuntado, el grupo integrado en torno a la revista, o lo que algunos críticos denominan la Generación de Medio Siglo, constituye un punto de transición en la cultura mexicana. Representa el último estadio de la cultura donde la fuerza económica y simbólica del Estado desempeña una influencia paradigmática sobre la producción artística; es verdad, los autores de los 50 mantienen un perfil crítico hacia las obras de los “cachorros de la Revolución”, pero el quiebre absoluto, o al menos el quiebre lo suficientemente profundo para dislocar la relación entre intelectuales-Estado, sucederá con



el genocidio del 2 de octubre de 1968. En otras palabras: los jóvenes escritores de la década de los 50 tienen que abrirse paso en el medio cultural del país en unas circunstancias de innegable dependencia económica hacia el Estado. Una restricción a nivel económica que sólo puede evadirse parcialmente con la producción de una obra artística personal, novedosa, pero especialmente ya no anclada en los valores ideológicos de la literatura revolucionaria. Los agentes integrados en torno a la revista sólo poseen como estrategia de autonomización sus producciones artísticas, ya que dentro del campo literario en ciernes aun no poseen sus respectivas instancias de consagración literaria para poder determinar bajo sus propios términos qué agentes de forma legítima son los que detentan mayor capital específico. Sólo será hasta mediados de la próxima década cuando la emergencia de nuevas revistas pero especialmente editoriales económicamente fuertes permitan a los jóvenes escritores poder desarrollar una mayor autonomía económica, que a la postre derivaría (se basa en una conjetura) en una mayor libertad en la producción literaria.

A lo largo del primer lustro de los cincuenta se gesta la conformación del grupo que conforma el directorio de la *Revista Mexicana de Literatura*. Durante la primera época aparecen como responsables los jóvenes Carlos Fuentes (1928-2012) y Emmanuel Carballo (1929-2014), acompañados de quienes integran el primer “comité de colaboración”: Antonio Alatorre (1922-2010), Carlos Blanco Aguinaga (1926-2013), Archibaldo Burns (1914-2011), Manuel Calvillo (1918-2009), Alí Chumacero (1918-2010), José Miguel García Ascot (1927-1984), José Luis Martínez (1918-2007), Marco Antonio Montes de Oca (1932-2009), Juan Rulfo (1917-1986) y Ramón Xirau (1924-2017). En primera instancia lo que se puede apreciar de la lista previa radica en la diversidad de edades. Tanto Fuentes y Carballo rondaban los veintisiete años de edad cuando en 1955 salió de la imprenta el primer número de la revista. Pero gracias a las relaciones sociales de ambos autores, aunque cabría suponer que principalmente el abolengo social de Fuentes marcó una influencia mayor que el interés genuino de Carballo, son capaces de agrupar en el primer comité por lo menos dos generaciones de escritores que combinan su experiencia con el balance de sus distintos orígenes e intereses intelectuales. El nombre más connotado para ese momento era José Luis Martínez (el cual para 1955 rondaba los 38 años). Para la fecha del primer número ya era reconocido como una figura importante dentro del campo literario gracias sus aportes críticos

e historiográficos sobre literatura mexicana<sup>58</sup>. Aparecía también el joven filólogo Antonio Alatorre (cuatro años menor que Martínez), becario de El Colegio de México, el cual también se desempeñaba como corrector de pruebas en el Fondo de Cultura así como algunas traducciones para la misma editorial. El filósofo y ensayista Ramón Xirau era parte de la generación joven del exilio español en México, así como profesor y colaborador de Margaret Shedd en el ya mencionado Centro Mexicano de Escritores. Al mismo grupo de exiliados pertenecían Carlos Blanco Aguinaga y José Miguel García Ascot, quien escribía sobre cine en la *Revista Universidad de México*.

Como puede apreciarse en relación al grupo de colaboradores, confluyeron en éste primer directorio varias generaciones y miembros de distintos colectivos y revistas de aquel momento. Para poder explicar las razones que los llevaron a reunirse en la publicación de la primera época de la *Revista Mexicana de Literatura*, resulta necesario detallar la procedencia de cada uno de los fundadores, indagar en sus biografías personales y así reconstruir lo mejor posible las circunstancias que antecedieron al lanzamiento del primer número en septiembre de 1955. Pero ante la abrumadora información que podría obtenerse de ella se considera lo más indicado centrar el análisis en quienes eran las figuras paradigmáticas del grupo: Fuentes y Carballo, así como en la relación que mantendrían con Alfonso Reyes y Octavio Paz, quien fuera uno de los principales animadores de la revista.

Aun a pesar de las ya mencionadas competencias técnicas y simbólicas de los fundadores principales de la revista para situarse en el campo literario de la época, resulta difícil atribuir la pronta relevancia que desempeñó la publicación únicamente por el ímpetu juvenil de sus directores. Carballo y Fuentes contaban con un apoyo fundamental: el de Octavio Paz. Mientras Carlos Fuentes residía en París en una estancia como estudiante conoció a Paz en 1950, cuando este desempeñaba funciones diplomáticas. En un texto escrito a raíz de la muerte de Paz, en 1998, Fuentes hace una remembranza de su relación con el poeta: “Conocí a Octavio en París, en abril de 1950, cuando yo tenía veintiún años y él treinta y cinco. Nos hicimos amigos inmediatamente. Yo llegaba de México poseído de una admiración previa alimentada por la lectura de *El laberinto de la soledad*, primero, de *Libertad bajo palabra*, enseguida.”<sup>59</sup> En el mismo texto Fuentes reconoce el aliento que tanto

---

<sup>58</sup> Entre sus obras más importantes estaban *Literatura mexicana siglo XX: 1910-1949* y *Problemas literarios*, aparecido justamente en 1955 (Obregón, México).

<sup>59</sup> “Mi amigo Octavio Paz”, *Reforma*, secc. “Cultura”, 6 de mayo de 1998, p. 1.

a Carballo como a él les insufló para poder lanzarse en el proyecto de la revista: “Nos impulsó a Emmanuel Carballo y a mí a crear una Revista Mexicana de Literatura que ofendió seriamente los sentimientos xenófobos y nacionalistas de la época” (1998, p. 1). Sobre la relación que mantuvieron Fuentes y Paz también existe un texto del primero: *Radiografía de una década: 1953-1963*, donde el autor de *La región más transparente* reconoce una vez más la incuestionable importancia que significó la obra y persona de Paz en la literatura mexicana, pero al contrario del primer texto soslaya la presencia de Paz como el impulsor principal de la revista.

Octavio Paz, por su lado, había regresado de diversas misiones diplomáticas que lo habían trasladado a Francia, India, Japón y Suiza a lo largo de casi una década. Procedente de Ginebra, Paz llega a la Ciudad de México para ocupar el cargo de Subdirector de Organismos Internacionales de la Secretaría de Relaciones Exteriores, en septiembre de 1954<sup>60</sup>. Gracias a la correspondencia que mantuvo con Alfonso Reyes, sabemos que con anterioridad Paz había expresado su deseo de incorporarse a la vida literaria mexicana así como intervenir en el campo cultural de la época. En una carta fechada en París el 24 de mayo de 1951, Paz cuenta a Alfonso Reyes de su encuentro con Joaquín Díez-Canedo, el editor del Fondo de Cultura Económica, de visita en la capital francesa por esos días: “He hablado dos o tres veces con Canedo. Esas conversaciones me han avivado el deseo de regresar. Pero la verdad es que no siento “nostalgia” (en el sentido de *home-sick*) sino ganas de trabajar allá en alguna empresa útil (revista, editorial o algo así)” (1997, p. 148). Paz regresa a México no sólo con el propósito de terminar varios proyectos personales sino con el ánimo de iniciar una empresa colectiva que culmine en una revista. Sin embargo, son varios los indicios de que el recibimiento no fue totalmente favorable. Al parecer hay ciertas reticencias y Paz no es aceptado en ciertos círculos intelectuales de la época. Cabe recordar que la atmósfera cultural y política del momento estaba dominada por el nacionalismo posrevolucionario, mientras que Paz regresa a México influido ideológica y estéticamente del pensamiento surrealista<sup>61</sup> caracterizado por su ruptura con las representaciones “realistas” y “positivistas”

---

<sup>60</sup> Así lo comenta Jaime Perales Contreras en su libro *Octavio Paz y su círculo intelectual*: “El amigo de su padre, Padilla Nervo, decidió enmendar ese error y con el beneplácito del canciller José Gorostiza, se puso a Paz al frente de la Dirección de Organismos Internacionales, y en febrero de 1954, ascendió a primer secretario” (2017, p. 79).

<sup>61</sup> Antes de su regreso a México Paz fue entrevistado por Roberto Vernegro en Suiza en 1953; la entrevista sería publicada un año después en la *Revista Universidad de México* del el núm. 6 de febrero, en ella declara: “Creo que México es uno de los lugares imantados del mundo. Y, por favor, no veas en esta información nada que huelga a nacionalismo, verdadera gangrena moderna. México quizás sea uno de los sitios donde uno puede

de la realidad. En una entrevista muy posterior, Paz recordaba que sólo los más jóvenes se acercaron a él para dialogar.<sup>62</sup> Además de no gozar de un buen recibimiento por parte de algunos intelectuales y escritores de la época (los cuales Paz nunca señala textualmente), la Ciudad de México que se encuentra después de diez años le parece un espacio geográfico irreconocible: la ciudad ha crecido demasiado, sin orden ni concierto alguno<sup>63</sup>. Será desde la perspectiva nacional donde podamos apreciar con mayor claridad la atmósfera política y cultural del momento con la que debió lidiar Paz a su regreso a México. Así lo comenta una nota en la columna anónima “Autores y libros” de *México en la Cultura*, suplemento cultural del periódico *Novedades*:

Desesperado anda el apenas retornado Octavio Paz porque no encuentra fácilmente quién converse sobre literatura. A donde quiera que va encuentra escritores empecinados en hablar de política, de acontecimientos nacionales, de la baja de las sustancias, de la situación familiar. Hay algunos, los más indignos, que hablan hasta de negocios. Octavio Paz, que es entre las últimas promociones el más respetado y respetable poeta, cuando encuentra a alguno de sus antiguos colegas le dice: ‘Tú no me irás a hablar de tus hijos o del afianzamiento del actual régimen o del precio del maíz’. Pero el chasco se repite cuando comprueba que nuestros escritores sólo saben hablar de eso.<sup>64</sup>

Según los apuntes de Fuentes sobre Paz la agitación que produce su vuelta parece suscitar un cisma en el campo cultural del momento. Para Paz la actividad artística e intelectual de principios de la década de los 50 le parece letárgica, completamente adormilada gracias a la influencia dañina que ha significado la ideología nacionalista revolucionaria en la literatura; la cual exige a los críticos y escritores del momento seguir reproduciendo una forma literaria que funja principalmente como vehículo de ideas “propias”, “locales”, en detrimento de un

---

cobrar realidad el mito poético del Encuentro. En otro plano, diverso del poético, pero correspondiente, me parece que en México existe la posibilidad del libre diálogo” (1954, p. 1). Declaración de inusitado optimismo sobre el panorama cultural que esperaba encontrar, el cual, como hemos señalado, resulta ser un espacio inhóspito y dominado por la influencia política institucional.

<sup>62</sup> Así lo menciona el mismo Paz en una entrevista sostenida con Alfred MacAdam: “No fue una reconciliación. Al contrario. No fui aceptado, salvo por algunos jóvenes. Había roto con las ideas estéticas morales y políticas predominantes y no tardé en ser atacado por mucha gente demasiado segura de sus dogmas y prejuicios. Fue el principio de un desacuerdo que todavía no termina. No ha sido, ni es, una disputa meramente ideológica. Aunque la diferencia de ideas ha sido honda y enconada, esa discrepancia no explica enteramente la malevolencia de algunos, la mezquindad de otros y la reticencia de la mayoría.” (“Tiempos, lugares, encuentros”, en Octavio Paz, *Obras completas. Miscelánea III. Entrevistas*, 2003, p. 341). También Guillermo Sheridan se hace eco de esta versión en sus páginas biográficas sobre Paz (*Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, 2004, p. 459).

<sup>63</sup> Así comenta Jaime Perales Contreras las impresiones de Paz: “Además de ese ambiente de frustraciones personales, a Paz lo desconcertó el nuevo rostro de la Ciudad de México [...]. Paz describió a la ciudad, minuciosamente recorrida y amada desde sus días de estudiante, como una mueca inescrutable” (2017, p. 80).

<sup>64</sup> *México en la Cultura*, supl. de *Novedades*, 18 de octubre de 1953, núm. 239, p. 2.

ejercicio artístico de imaginación. Octavio Paz se encuentra con un panorama cultural donde las producciones literarias se limitan a realizar ejercicios parecidos, y por ende pálidos, de las novelas consideradas emblemáticas del boom revolucionario: *Los de abajo* (1916) y *La sombra del caudillo* (1929), novelas respectivamente de Mariano Azuelo y Martín Luis Guzmán que fueron publicadas veinte años atrás a su regreso. A partir del testimonio de Fuentes, el regreso de Paz a México le parece una presencia avasalladora que desestabiliza la estructura acomodaticia del campo literario del momento al posicionarse rápidamente mediante la publicación de entrevistas y dictando conferencias donde expone su filiación artística al surrealismo. Asimismo, el advenimiento de Paz proporciona a los jóvenes escritores de la época comenzar a familiarizarse con las nuevas producciones europeas del momento; es decir, el grupo de escritores de la revista marcan a su vez un distanciamiento con las lecturas “vanguardistas” y “extranjerizantes” que en su momento le permitieron a los poetas agrupados en torno a la revista *Contemporáneos* conocer formas y temáticas literarias ajenas a la exaltación pedagógica de la Revolución Mexicana. Como ya se mencionó, las fuentes culturales siguen siendo las capitales europeas: París, Berlín, Londres, pero los nombres de Mallarmé, Gide, Larbaud, Apollinaire, Valéry, comienzan a ser sustituidos por una nueva oleada de poetas, narradores, filósofos y críticos que tiempo después conformarían el grueso de la *Revista Mexicana de Literatura*. Así sintetizó Carlos Fuentes la conducta de Paz a su regreso: “Pero como una «gran ola», Paz llegaba a México y lo alborotaba todo” (1998, p. 1); un “alboroto” que esencialmente puede encontrarse en el hecho de que Paz, aun a pesar de depender también económicamente del campo político nacional, gozaba del prestigio entre sus pares de ya haber publicado una serie de obras poéticas y ensayísticas que se diferenciaban de las producciones nacionalistas de sus antecesores y coetáneos.

Ahora bien, cabe preguntarnos cuál fue la estrategia particular de Octavio Paz que lo condujo a posicionarse como una de las figuras paradigmáticas del campo literario. Gracias a los análisis de Pierre Bourdieu sobre la “producción de la creencia” sabemos que el valor de una obra no está determinado únicamente por medio de las cualidades estéticas que puedan encontrarse en el “interior” de un texto, sino que de por medio deben existir una serie de instancias de consagración y de enseñanza que permitan reconocer a los integrantes del campo la valía de la producción; es decir, los jóvenes autores de los 50, especialmente Fuentes y Carballo, ya habían leído un suficientemente número de textos literarios y críticos de la tradición mexicana para que su habitus incorporara la competencia técnica que les permitiese aprehender la relevancia de las apuestas estéticas y políticas de Paz. Más allá de

las relaciones sociales de índole política y artística que innegablemente había cosechado Paz a lo largo de su periplo diplomático, lo que compete a la investigación es conocer sus respectivas tomas de posición artísticas que lograron posicionarlo como una figura paradigmática del campo literario. Como lo apunta Bourdieu en *Algunas propiedades de los campos* (1990) aquellos agentes que en algún momento han sido considerados como “anárquicos” o “revolucionarios”, en primera instancia tuvieron que haber asimilado la estructura del campo, y el modo particular de distribución del capital específico; ello implica que la ruptura con el campo, o la inserción de una nueva forma de comprender el quehacer literario, forzosamente va acompañado de un proceso de conocimiento y reconocimiento del capital acumulado a lo largo de las diferentes publicaciones y disputas acaecidas a lo largo de la historia del campo mismo. De tal modo que sólo el conocimiento de las prácticas previas de los agentes puede permitir al joven escritor atisbar el “espacio de los posibles”, una categoría que Bourdieu reconoce del campo la cual se basa en la capacidad que tiene el agente inscrito en su habitus de aprehender qué clase de apuestas puede realizar en función de la relación de sus intereses y la estructura parcial del campo. En otras palabras, ello significa que no se puede “escribir cualquier cosa” en “cualquier momento”. Así lo expone Bourdieu en *Las reglas del arte* (1996):

Este espacio de los posibles se impone a todos los que han interiorizado la lógica y la necesidad del campo como una especie de trascendental histórico, un sistema de categorías (sociales) de percepción y valoración, de condiciones sociales de posibilidades y legitimidad que, como los conceptos de géneros, de escuelas, de maneras, de formas, definen y delimitan el universo de lo pensable y los impensables, es decir a la vez el universo finito de las potencialidades susceptibles de ser pensadas y realizadas en el momento considerado—libertad— y el sistema de imposiciones dentro del cual se determina lo que hay que hacer y pensar (1996, p. 350).

De tal modo podemos pensar que cada campo literario está determinado por una gramática particular que aprisiona a todos los agentes que son partícipes en su estructura por medio de sus estrategias particulares. Bourdieu reconoce que en cada campo existe un *ars obligatoria* y un *ars inveniendi*. La primera se refiere a todas aquellas tomas de posición concebibles dentro de un marco determinado del campo, mientras que la segunda se refiere a las posibilidades de “inventar una diversidad de soluciones posibles dentro de los límites de la gramaticalidad” (1996, p. 350); con lo cual podemos decir que la inserción de una toma de posición revolucionaria dentro del campo, primero debe pasar por el haz de posibilidades instituidas para desde ahí dislocar, dentro de las posibilidades gramaticales, las apuestas del mismo campo. En cierto modo podemos pensar que todo gesto anárquico conlleva en su

interior una formación conservadora, o que sólo se puede acceder a una estrategia heterodoxa tras el previo conocimiento de las tradiciones formales y conceptuales. De tal modo que para que un escritor en primera instancia pueda ser reconocido entre sus pares y luego gozar la oportunidad de dinamizar la estructura del campo, se necesita de por medio un proceso de asimilación teórica y práctica de la profesión escritural: inversión de energía física y económica que correlativamente cimienta aún más el interés, la *ilussio*, del agente por las disputas que están en juego. Una dislocación o una obra revolucionaria que con el tiempo (específicamente tras al reconocimiento de la crítica, la obtención de premios, y la posterior recepción entre un público más amplio) se volverá el principio legítimo de visión y división del quehacer literario. Es decir, cada época del campo literario esta monopolizada por una diferente visión del quehacer literario y las respectivas derivaciones que cercan hermenéuticamente los límites del campo: ¿Qué es un escritor? ¿Qué papel desempeña el escritor en la vida social? ¿Qué clase de obras debe escribir un escritor puro? ¿Qué género literario es más importante?

De ahí que la presente investigación busque identificar y analizar los cambios en las fronteras del campo literario mexicano; es decir, cómo se modificó la comprensión del quehacer literario desde las tomas de posición de los mismos agentes desde que Octavio Paz regresara a México después de un largo lapso de tiempo donde tuvo la oportunidad de conocer e interiorizar prácticas artísticas ajenas al canon nacional. Como ya lo mencionamos, cada periodo del campo literario está dominado por una gramática particular: una combinatoria base que establece los límites de lo pensable, de lo dicho, de lo que puede escribirse en determinado estadio de la estructura del campo. Bourdieu reconoce que el principal motor de la subsistencia de un campo reside en la necesidad de diversos agentes por monopolizar el principio legítimo de visión por medio de sus respectivas estrategias; y esta visión y división, o el modo particular en que los agentes partícipes de la misma *ilussio* deben interiorizar para poder aprehender “correctamente” las obras y actos que se desarrollan dentro del campo, Bourdieu lo llama “nomos” (1996, p. 331). Es decir, cuando un autor se posiciona en un lugar hegemónico dentro del campo su obra tiende a considerarse por el resto de los agentes como la forma más idónea o correcta de realizar el ejercicio literario; un conceso que entre los pares puede diferir pero que con el paso del tiempo tiende a solidificarse en la medida que los historiadores, críticos y exégetas consideren semejante obra como la representación artística más fidedigna de una época. De tal modo que la primacía simbólica de Paz dentro del campo literario no responde a una emergencia súbita, sino un largo proceso

de acumulación de capital que en determinado momento de su trayectoria social y artística le permitió ser reconocido por sus pares como un autor significativo.

Para mediados de la década de los 50 la figura de Alfonso Reyes como el gran mecenas literario del campo nacional no se había perdido, pero entre los intereses de los jóvenes escritores y las meditaciones clásicas e intereses decimonónicos del primero comenzaba a levantarse un trecho que con el tiempo resultó insalvable; como se analizó en el capítulo anterior, la influencia que tuvo el joven Carlos Fuentes de Reyes en su formación primera fue de vital importancia para que se decidiera por estudiar la licenciatura en Derecho, pero aun así con el tiempo, y en especial con los intereses cosmopolitas pero específicamente contemporáneos de los jóvenes, la figura omnisciente de Reyes en el campo debió de comenzar a pasar a un segundo término. En cierto modo se puede afirmar que Alfonso Reyes fue la figura tutelar del grupo *Contemporáneos* como Octavio Paz lo fue para el grupo de la revista. Ahora bien, partiendo desde la teoría de Pierre Bourdieu, ¿qué clase de capital ostentó Octavio Paz para que fuera reconocido como una figura importante a su regreso a México? Bourdieu reconoce principalmente tres clases de capital: económico, cultural y social (2001). Estas tres formas de capital resultan indispensables durante la primera mitad del siglo XX en México para todos aquellos individuos que desearan convertirse en escritores o artistas; al contrario, una revisión del origen social de la mayoría de los escritores mexicanos hasta la década de los 60 nos permitiría atisbar una relación lógica entre los ingresos económicos y sus posibilidades de desarrollar mayor capital cultural. En otras palabras, los jóvenes autores integrados en torno a la revista reconocen el gran volumen de capital cultural en Octavio Paz cosechado a lo largo de su trayectoria social, pero lo reconocen en la medida en que entre ellos también poseen o han poseído una formación cultural similar, específicamente Fuentes, quien, desde temprana edad, al igual que Paz, asimiló e interiorizó el capital simbólico que implica una lengua extranjera, así como los viajes de formación a Europa como una suerte de continuación de la educación sentimental que los autores europeos del siglo XIX practicaban en el mediterráneo como una experiencia formativa en el plano estético. Con ello se desea puntualizar que la relevancia de Paz en el campo no se basa en los altos niveles de capital cultural y social que detenta, sino en su capital simbólico. Cabe preguntarnos cuál es el modo en que funciona el capital simbólico; así lo comenta Fernández Fernández:

Los agentes sociales aparecen como objetivamente caracterizados por dos especies diferentes de propiedades: por una parte, propiedades materiales, que se pueden contar y medir, por otra parte, propiedades simbólicas que demandan ser interpretadas según



su lógica específica. Cualquiera de las propiedades físicas de los agentes sociales puede funcionar como propiedad simbólica cuando es percibida y apreciada, en relación con otras de la misma clase, por unos agentes dotados de determinados *habitus* (2012, p. 45).

De tal modo que la comprensión de la dominación simbólica de un agente por medio de su obra sólo puede ser comprendida en la medida que el resto de los agentes posean las competencias respectivas de percepción y valoración para aprehender la valía de la misma dominación; al tiempo de reconocerla como legítima, ya que son capaces igualmente de reconocer el esfuerzo e inversión que el agente hegemónico en turno ha dedicado para poder obtener semejante estado privilegiado. Tal sentimiento de colectividad nos remite directamente a otro de los conceptos relaciones de la teoría de los campos: la *ilussio*, la creencia colectiva. La creencia colectiva en el juego se establece como uno de los requerimientos básicos para la formación de un campo, y resulta indispensable para aprehender la preeminencia simbólica de un agente o una obra por encima de los demás ya que las características que le confieren el estatuto de valía son físicamente inaprensibles, de tal modo que el único código mediante el cual se puede apreciar es precisamente desde la “mirada fundadora”, desde el cerco hermenéutico sobre el ejercicio literario que en primera instancia debieron interiorizar para posteriormente ser partícipes en la estructura del campo. La naturaleza del capital simbólico puede verse como el resultante de la amalgama del resto de los capitales cuantificables, o la transmutación de los mismos mediante la mirada codificada del colectivo. Es decir que los agentes partícipes en el campo poseen en común determinadas competencias prácticas y teóricas para poder comprender que las obras literarias de Octavio Paz están por encima de la media, o ha sabido interpretar de una forma original el espacio de los posibles que le brindaba la estructura del campo.

Para comprender mejor la relevancia de Paz en el periodo de la década de los 50 utilizaremos la categoría que propone Pierre Bourdieu cuando analiza la figura de Jean-Paul Sartre en el campo cultural francés. En sí lo que postula Bourdieu es que Sartre se erigió a sí mismo como una nueva figura intelectual capaz de dominar significativamente diversas áreas de pensamiento que hasta ese momento de la historia del campo francés resultaban disímiles, o al menos ningún agente había sabido entreverarlas con el fin de poder posicionarse como una figura en apariencia “omnisciente”, o ser capaz de emitir juicios de valor sobre materias de índole política, filosófica, literaria, pero en especial acometer las disputas respectivas del

campo filosófico con esquemas en apariencia únicamente pertenecientes al campo literario, y viceversa. Así lo expone Bourdieu:

Sartre construyó concentrando en su única persona un conjunto de poderes intelectuales y sociales hasta entonces divididos. Al transgredir la frontera invisible, pero más o menos infranqueable, que separa a catedráticos, filósofos o críticos, y a escritores, becarios pequeño burgueses y herederos burgueses, la prudencia académica y la audacia artista, la erudición y la inspiración, la farragosidad del concepto y la elegancia de la escritura, pero también la reflexividad y la ingenuidad, Sartre inventó y encarnó realmente la figura del intelectual total (1996, p. 312).

Se considera que puede existir un paralelismo relativo entre la figura del “intelectual total” de Sartre con la apuesta ecléctica que emplea Octavio Paz en *El arco y la lira* (1956) para analizar el fenómeno poético. Ya que la principal lucha del campo literario es la búsqueda del monopolio legítimo sobre el quehacer literario se conjetura que la publicación de *El arco y la lira* se erige rápidamente como el nuevo libro de poética cuya matriz conceptual se vuelve la forma hegemónica de comprender el fenómeno literario, desplazando<sup>65</sup> el ejercicio crítico elaborado por Alfonso Reyes con *El deslinde* (1944). Tanto Alfonso Reyes como Octavio Paz pueden ser considerados autores de una vasta cultura y de intereses estéticos más allá del cerco nacional; los dos están presentes en las actividades culturales y sociales de México como escritores y funcionarios públicos, y la ductilidad de su pluma les permite escribir sobre materia política y literaria sin decantarse dogmáticamente por alguna de estas dos disciplinas. De tal modo se puede comprender que para que un autor se vuelva una figura hegemónica dentro de su respectivo campo cultural debe poseer un amplio bagaje cultural (un significativo volumen de capital cultural heredado e incorporado) y determinado capital social que le permita desplazarse por diferentes fronteras sin ser acusado simultáneamente de apócrifo. Ahora bien, se considera *El arco y la lira* un ejemplo sintomático de la capacidad “omnisciente” o “total” de Paz ya que supo apropiarse de conceptos de la fenomenología hermenéutica de Martin Heidegger, la interpretación psicoanalítica del grupo Surrealista, y la religión hindú para describir no sólo la materia poética, sino el ejercicio mismo de la poesía. En otras palabras: Paz condensa en sí mismo el conocimiento de la filosofía contemporánea alemana, la cual ya había ejercitado hasta cierto punto en sus reflexiones ontológicas sobre la condición mexicana en *El laberinto de la soledad*, la vanguardia Europea con el surrealismo, cuyo capital social estaba enmarcado con la relación de amistad sostenida con André Breton, y la inclusión de la religión y filosofía hindú en el campo literario

---

<sup>65</sup> En sí el desplazamiento al que nos referimos es de índole generacional, ya que Paz emplea como herramienta de análisis conceptos provenientes de la filosofía hermenéutica de Martin Heidegger, la cual se encontraba muy en boga desde la llegada de José Gaos a México y la instauración del Grupo Hiperión.

mexicano, la cual hasta ese momento no había sido enarbolada como marco teórico por ningún otro escritor<sup>66</sup>. De tal forma que Paz mediante esta apuesta eminentemente ecléctica sabe agrupar en su sola persona marcos teóricos que en apariencia resultan contradictorios; ya que al mismo tiempo emplea nociones míticas históricas como la poesía sagrada de la tradición hindú, al tiempo que demuestra que su conocimiento de la filosofía contemporánea es agudo ya que conoce los trabajos filosóficos de Martin Heidegger quien comenzaba a posicionarse en el orbe internacional como una figura de renombre.

Semejante volumen y especies de capital agrupado en la figura de Paz no significa precisamente que su poética contradiga la poética de Reyes. Todos los agentes inscritos en el campo desean colocarse en una posición hegemónica por medio de diversas estrategias, las cuales pueden dividirse en dos grandes bloques: estrategias subversivas y de sucesión. En función del volumen y las diferentes especies de capital adquirido por el agente, tanto por herencia como por aprendizaje propio (autodidacta), el agente estará condicionado en mayor medida por decantarse hacia cierta posición dentro de la estructura del campo. Así lo comenta Andión Gamboa:

En esta dinámica campal, tampoco hay que olvidar todo lo que los agentes deben a su posición social originaria, ya que es más alta la posibilidad de que aquellos surgidos de las facciones dominantes adopten con “naturalidad” estrategias de sucesión armónicas de las estrategias de conservación, dado que su ubicación de herederos faculta el aprendizaje de la dominación. En cambio, aquéllos sin capital (heredado o incorporado) tenderán a adoptar estrategias heréticas y subversivas para lograr lo más rápidamente posible la acumulación de capital específico (1999, p. 87).

Debido a la trayectoria social de Octavio Paz resulta “natural” postular que su estrategia se decante mayoritariamente hacia una apuesta de sucesión, ya que desde su temprana formación estuvo vinculado con los agentes dominantes del campo (tanto por el capital cultural incorporado y objetivado a lo largo de su infancia estudiando en colegios privados, así como su posterior relación con el grupo *Contemporáneos*, siendo acogido simbólicamente por ellos), pero su obra, sin ser precisamente herética en el sentido de buscar derrocar una forma particular de valoración y percepción de los productos literarios, contiene los

---

<sup>66</sup> El tercer capítulo del libro lleva por título “La revelación poética”, donde Paz relaciona la experiencia de la escritura y lectura de la poesía con el sentimiento de la otredad planteada por Rudolf Otto como lo “numinoso”, lo sagrado. En sí la pregunta fundamental que atraviesa todo el libro es el lugar o el espacio desde donde proviene lo “diferente”, lo “poético” al escritor, mientras que las reflexiones que realiza Reyes son de índole mucho más esquemática y programática, reconociendo valores “numéricos” y matemáticos en la poesía (Reyes, 1983, p. 281).

suficientes elementos “novedosos” para posicionarse en el campo como una apuesta que busque monopolizar el ejercicio legítimo de la comprensión poética. Es decir, reconoce la importancia de las reflexiones críticas de Reyes pero considera que la inclusión de nuevas perspectivas teóricas brindaría un haz de comprensión mucho más amplio. En primera instancia cabe recordar que la escritura de una poética por parte de un autor debe considerarse una apuesta personal muy arriesgada ya que expone claramente cuál es su concepción sobre la materia literaria, y específicamente qué clase de metodología (metalenguaje) emplea para analizarlo. Quizá una de las diferencias sustanciales entre las dos poéticas es que Reyes aboga por emplear o conseguir un metalenguaje “claro” que permita aprehender y discernir el complejo fenómeno literario, mientras que Paz reconoce la imposibilidad o la paradoja de emplear un lenguaje teórico diáfano sobre un lenguaje cuya característica fundamental es la vaguedad y otredad.

En otras palabras, la apuesta más significativa de Paz es su capacidad de transmutar la esencia de conceptos no literarios (religiosos, míticos) en conceptos que permiten describir el fenómeno poético; es decir, Paz “crea” un nuevo bagaje teórico que le permite analizar el fenómeno literario con nuevas reglas de valoración y percepción. Bourdieu menciona que el concepto que cada época tiene sobre el “escritor” y los trabajos respectivos del mismo, se basa en un largo proceso de depuración y exclusión de otras maneras de concebir al escritor y lo literario; esto significa que la noción de literatura no es atemporal, sino completamente campal, la cual se irá modificando en función de la inserción de nuevos agentes en el campo que sean capaces de desvalorizar las nociones tradicionales. De ahí que se considera que la concepción que se tenía de la poesía y la experiencia poética en el campo literario mexicano se trastocó profundamente gracias a la toma de posición de Paz. Lo cual nos permite comprender el efecto de dominación simbólica que ejerció en el campo literario mexicano, específicamente con el reconocimiento de los jóvenes autores que veían en su obra una apuesta novedosa, hasta cierto punto original.

Pero así como hubo un grupo opositor a su llegada también se formó rápidamente alrededor suyo una nueva “capilla” (la anterior pertenecía a Alfonso Reyes), entre cuyos integrantes estaban los responsables de la próxima *Revista Mexicana de Literatura*. Así lo comenta Jaime Perales:

Entre los jóvenes que lo habían aceptado se encontraba José Emilio Pacheco y Carlos Monsiváis [...]. Juan García Ponce le transmitió a José Emilio Pacheco su admiración hacia Paz y lo hizo tratarlo y conocerlo. [...] También los jóvenes que lo recibieron con reiterada amistad, o nueva camaradería, fueron los miembros de la *Revista Mexicana de Literatura* (2017, p. 80).

En lo que se refiere a los antecedentes de la *Revista Mexicana de Literatura*, Octavio Paz buscará a lo largo de los meses siguientes concretar varios proyectos personales –los cuales se basan en libros de ensayo y poesía, para los cuales solicita una beca de El Colegio de México–,<sup>67</sup> pero al mismo tiempo persiste su idea de realizar un trabajo colectivo: la publicación de una revista que refresque las ideas y genere el espacio específico para que las nuevas plumas nacionales puedan darse a conocer. Cabe recordar la premisa de Beatriz Sarlo (1992), quien considera que la aparición de una revista se basa esencialmente en la necesidad de poder ser partícipes de las contingencias estéticas e ideológicas del momento, o por el contrario, como lo percibió Octavio Paz a su regreso a México, dinamizar el campo, sacudir las convenciones y dar cabida a la nueva generación, la cual presumiblemente “piensa” de forma diferente.

En los meses siguientes, Fuentes y Carballo coinciden con otros jóvenes escritores en la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM, que se constituía como un centro de reunión de los nuevos talentos literarios y una alternativa al trabajo en la burocracia estatal que algunos otros escritores ejercían<sup>68</sup>. Por su lado, Octavio Paz, además de participar con mayor vigor en la discusión pública sobre la literatura nacional –de manera marcadamente polémica con su reseña crítica a la antología *La poesía mexicana moderna* de Antonio Castro Leal–<sup>69</sup> y de preparar un libro de poemas (*Semillas para un himno*) seguía adelante con el proyecto

---

<sup>67</sup> Esta beca le permite terminar su ensayo sobre poesía *El arco y la lira*, que se publica en 1956. A. Stanton señala que éste “no es el único proyecto que Paz lleva a cabo en este periodo. Sigue trabajando en las dos series paralelas de poemas (los extensos de *La estación violenta* y los más breves de *Semillas para un himno*, libro que publicará en 1954). Continúa ampliando la nómina de los ensayos de *Las peras del olmo* (1957) y en ese mismo año publica (en colaboración con Eikichi Hayashiya) la traducción de Matsuo Basho, *Sendas de Oku*” (1998, p.39).

<sup>68</sup> En la edición del 11 de abril de 1954 de *México en la Cultura*, se lee esta noticia: “Héctor Mendoza, el joven dramaturgo que se dio a conocer hace cosa de un año con *Las cosas simples* trabaja ahora con Jaime García Terrés en la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM; Emmanuel Carballo, Joaquín Macgrégor y Carlos Fuentes –que ha dejado sorprendidos a quienes no lo conocían con su fantástico cuento “Chac-Mool”– trabajan también en esa Dirección que está, por lo visto, decidida a reunir a los más dinámicos y trabajadores intelectuales jóvenes de México para bien de la UNAM” (núm. 264, p. 2).

<sup>69</sup> “Poesía mexicana contemporánea”. La respuesta que Paz dirige a Castro Leal aparece en la primera página de *México en la Cultura* del 30 de mayo de 1954 (núm. 271).

de impulsar una revista literaria. Así lo comenta la columna anónima del suplemento *México en la Cultura*:

Se dice que Octavio Paz y Octavio Barreda han estado reuniéndose con otros escritores con el propósito de acelerar la publicación de su revista “Los cuatro tiempos”, que de manera tan curiosa se ha de llamar. Si a usted se le ocurre preguntarse por qué ese nombre, encontrará respuesta en las diversas secciones que la integrarán y que se llamarán: “Nuestro tiempo”, “Otro tiempo”, “Contratiempo” (sección dedicada a la crítica) y “Pasatiempo” que estará dedicado a la información menuda y a las bromas literarias.<sup>70</sup>

En primera instancia lo que cabe destacar de la nota es la reunión de Paz con uno de los editores consagrados para la época. No era la primera vez que Paz y Barreda coincidían en la tarea de publicar una revista. Barreda –editor y poeta, coetáneo de los integrantes del grupo *Contemporáneos*– recordaba en 1962 que la idea de hacer *El Hijo Pródigo* surgió ante la insistencia de varios intelectuales –entre ellos Samuel Ramos y Xavier Villaurrúta– que querían contrarrestar el influjo literario de *Cuadernos Americanos*. Dice Barreda en *Las revistas literarias de México*, que entre todos el más insistente era Paz: “Octavio Paz, un día, me habló francamente y me pidió con la vehemencia que lo caracteriza, el hacer una revista de categoría” (1963, p. 231). Por lo tanto resulta mucho más comprensible que Paz y Barreda quisieran repetir la experiencia de publicar una revista; aunque se desconoce el motivo por el cual proyecto de los dos autores no lograra llegar a buen puerto.

Como ya se mencionó previamente Paz publica el 30 de mayo de 1954 en el suplemento *México en la Cultura*, una crítica a la antología de poesía preparada por Antonio Castro Leal. Aun a pesar de que el texto estaba dirigido al libro se puede entrever en su contenido una toma de posición crítica que buscaba desestabilizar el estado letárgico del campo literario en relación a su crítica literaria. Para Paz la publicación de aquella antología (habría que reflexionar en primera instancia sobre las repercusiones ideológicas que implica la aparición de una antología en el campo literario; quizá lo más importante se basa en el hecho de que un crítico o una figura eminente reconocida como tal entre los especialistas del campo, establece el índice de lo que él considera los autores más relevantes de la tradición literaria mediante un procedimiento de selección y exclusión simultáneos; es decir, mediante su proceso de selección trata de forjar una interpretación de lo que él considera el ejercicio más legítimo de producción literaria, y correlativamente la lista de nombres excluidos puede

---

<sup>70</sup> “Autores y libros”, *México en la Cultura*, supl. de *Novedades*, 20 de junio de 1954, núm 274, p. 2.

interpretarse como la serie de valores y características literarias que el crítico considera no son lo suficiente relevantes para engrosar los anales de la tradición) significa una apuesta por seguir preservando la difusión de una poesía encorsetada, anacrónica, en detrimento de una poesía moderna, experimental. Dice Paz en aquel texto:

Ahora bien, han pasado varios meses desde la aparición del libro de Castro Leal y la crítica ha permanecido silenciosa, como si no se tratase de la obra de uno de nuestros críticos más distinguidos y, sobre todo, como si no se tratase de la poesía mexicana. Con mucha razón el mismo Castro Leal se ha quejado de la ausencia de estudios serios sobre su *Antología*. ¡Equívoca situación! Los críticos prefieren no comprometerse... ¡Mientras hablan, interminablemente, de la responsabilidad social, política o metafísica del escritor! ¿Estamos vivos o muertos? ¿Es miedo, pereza o indiferencia? No me interesa averiguarlo. En cualquier caso es una deserción (1954, p. 1).

Por medio de la crítica de Paz podemos atisbar el estado en el que se encontraba el campo literario del momento. Aun a pesar de que se trata de la publicación de uno de los “críticos más distinguidos”, según Paz, no hay una respuesta en los medios especializados que respalde la misma grandeza del crítico y su obra como antologador. Es decir, imperaba en el campo, según la apreciación de Paz, un estado letárgico determinado en gran medida por el miedo de los críticos o exégetas de realizar una interpretación “equívoca” que pudiese ser malinterpretada por alguno de los círculos, y así generar el oprobio y conjeturable despido del crítico “revolucionario” “comunista” o “extranjerizante”. Paz ve en la obra de Castro Leal una toma de posición ideológica donde se busca perpetuar la tradición literaria mexicana de corte nacionalista, y precisamente por ello le sorprende que no existan autores y críticos que se levantan en contra de los postulados de Leal. Más allá del interés genuino que haya tenido Paz sobre dinamizar el estado del campo literario por medio de una disputa, también es necesario remarcar que la pequeña nota biográfica que precedía a la obra de Paz en la antología de Castro Leal se reconoce la valía de su producción poética, pero se adolece una caída en su calidad debido a su filiación artística con el surrealismo.<sup>71</sup> De tal modo se puede conjeturar que la respuesta de Paz hacia la antología de Leal también estuvo motivada por un aspecto personal.

---

<sup>71</sup> En la nota que precedía a los textos antologados, Castro Leal buscaba demostrar que las ideas surrealistas de Paz habían sepultado su interés por el contenido social de la poesía: “Perteneció al grupo literario que publicaba *Taller*. Desde muy joven compuso versos. Muy pronto lo distinguió un dominio técnico. El poeta más representativo de su generación. A una fina sensibilidad lírica unía una amplia simpatía por las causas sociales y la solidaridad de los hombres. Poco a poco, acaso por la influencia que el superrealismo tuvo sobre él durante sus años de París, su poesía ha ido perdiendo esta dimensión” ( 1953, p. 415).

Declaraciones de ambos bandos que nos permiten dilucidar el estado en el que se encontraba el campo literario de la época. Si para Paz la antología de Castro Leal representa la vanagloria de una poesía anacrónica, cuyo lenguaje encorsetado es incapaz de poder suscitar emoción en la mente de unos jóvenes cuyos referentes literarios y espirituales están determinados por el albor heterogéneo que implica la presencia avasalladora de una ciudad en movimiento ininterrumpido, para Leal, y cabe suponer también el resto de críticos nacionalistas de la época, la postura surrealista de Paz implica el deseo de ciertos intelectuales por adherir la cultura nacional hacia la cultura extranjera, lo cual implicaría que valores y costumbres locales, nacionales, típicos de la mexicanidad, se perdieran, contaminándose, y por ende perdiendo su pureza esencial. De tal modo resulta indispensable conocer cuáles fueron los canales que posicionaron el pensamiento surrealista en la literatura nacional.

Más allá de la amistad de Octavio Paz con André Breton existen dos textos claves publicados durante la década de los 50 que nos permiten comprender su filiación surrealista. El primero es una entrevista con Roberto Vernengo publicada en la *Revista Universidad de México* en febrero de 1954<sup>72</sup>; la segunda, una conferencia pronunciada en Bellas Artes a mediados de 1954<sup>73</sup>. Ambos textos pueden ser considerados como las cartas de presentación de Octavio Paz hacia su misma producción poética. De la entrevista – firmada en Ginebra en 1953– conviene destacar que la identificación de Paz con el surrealismo está anclada en la cercanía con Breton, y en las aportaciones del surrealismo a la poesía moderna que Paz postula, defiende y encarna en su propia producción. Tanto en la entrevista como en la conferencia, la idea que Paz subraya con más insistencia es la vigencia del surrealismo y de su poder transformador. Ante la presunción de que el surrealismo había muerto Paz responde:

Pero el cadáver estaba vivo. Tan vivo, que ha saltado de su fosa y se ha presentado de nuevo ante nosotros, con su misma cara terrible e inocente, cara de tormenta súbita, cara de incendio, cara y figura de hada en medio del bosque encantado. Seguir a esa muchacha que sonrío y delira, internarse con ella en las profundidades de la espesura verde y oro, en donde cada árbol es una columna viviente que canta, es volver a la infancia (1956, p. 1).

De tal modo puede pensarse que los jóvenes escritores que posteriormente formarían el primer comité de redacción de la revista suscribieron las tomas de posición estética e

---

<sup>72</sup> La entrevista está fechada en Ginebra, 1953. Se publicó originalmente en el núm. 6, de febrero de 1954, de la *Revista Universidad de México*.

<sup>73</sup> La conferencia fue dictada dentro del ciclo de conferencias “Grandes temas de nuestro tiempo”. Se publicó tiempo después, en 1956, bajo el título de “El surrealismo” en la *Revista de la Universidad de México* (junio de 1956, núm.10, pp. 1-2, 7-11) y luego la conferencia pasa a formar parte del libro *Las peras del olmo*.



ideológicas de Octavio Paz; hecho que puede apreciarse nítidamente en la aparición de su polémico poema *El cántaro roto* en el primer número de la *Revista Mexicana de Literatura*<sup>74</sup>. Aun a pesar de que Fuentes y Carballo no se presentan a sí mismos como “surrealistas”, ambos jóvenes prefieren seguir los pasos universalistas de Paz que seguir perpetuando los valores nacionalistas. Con lo cual la reunión del grupo que formó la revista puede interpretarse como una respuesta al contexto político del momento donde todavía algunos grupos intelectuales consideraban que la literatura debía servir, tener una utilidad con fines pedagógicos. Puede inferirse que el grupo de jóvenes que aparecen al frente de la publicación encuentra una afinidad de intereses con los de Octavio Paz por incidir en la cultura nacional por medio de una revista. Podría hablarse también de una alianza en la que prevalece el interés por disolver o dejar a un lado aquella diatriba eterna del esteticismo contra el arte comprometido. Por un lado, el grupo aporta, como argumentos al debate sobre el nacionalismo en las letras, la reivindicación de la obra de Paz del momento y, con ello, del surrealismo. Así mismo, hay que entender el decidido apoyo, aunque silencioso (en el sentido de que Paz nunca apareció como director de la revista), de Paz a la publicación.

Será hasta el verano de 1955 cuando las intenciones de Octavio Paz de formar o participar en una revista afín a sus inquietudes políticas y estéticas se consolide. El proyecto no toma forma con el editor Barreda, quien ya tenía una vasta experiencia en el medio, y el cual era reconocido por varios escritores y artistas, sino con un grupo de jóvenes. El 24 de julio de 1955, el columnista de “Autores y libros” de *México en la Cultura* anuncia “otra buena noticia: Juan Rulfo, Juan José Arreola, Jorge Portilla, Carlos Fuentes, Carlos Blanco Aguinaga, José María García Ascott y Ramón Xirau, editarán muy pronto la *Revista Mexicana de Literatura*”<sup>75</sup>. Aparece aquí ya el primer esbozo de lo que finalmente será el comité de colaboración del primer número, exceptuando Juan José Arreola, quien no aparecería en el directorio de ninguna de las tres etapas. Por lo tanto, teniendo en cuenta el recorrido previo, resulta lícito aventurar que el director fantasma de la revista fue Octavio Paz. Ricardo Pozas Horcasitas, en su artículo *La Revista Mexicana de Literatura: territorio de la nueva élite cultural (1955-1965)*, propone que las dos figuras principales que propiciaron la aparición de la revista fueron Alfonso Reyes y Octavio Paz:

---

<sup>74</sup> Según el estudio de Jaime Perales: “El poema fue considerado por la prensa como comunista y se hizo un pequeño escándalo en torno a su publicación. *El Cántaro roto* Paz lo recomendaría a sus amigos no mexicanos, como una manera de explicarse antropológica, y poéticamente, la masacre del 68” (2017, p. 81).

<sup>75</sup> *México en la Cultura*, supl. de *Novedades*, 24 de julio de 1955, núm. 331, p. 2.

La otra gran figura fue Octavio Paz, quien apoyó y promovió la nueva empresa cultural desde su fundación hasta el final de la primera época, en 1959, año de su partida a Europa. La influencia de Paz en la revista tuvo más de una vertiente. En primer lugar, ofició como puente entre los “Contemporáneos” y los jóvenes de la revista, vínculo que no se agotaba en el ámbito de los escritores mexicanos, sino que se extendió a los escritores latinoamericanos, europeos y estadounidenses, a quienes solicitó textos para su publicación (2010, p. 269).

Una de las características principales de la revista es la pluralidad de plumas que albergó durante su primera etapa. Es verdad que Carlos Fuentes, gracias a la educación cosmopolita que había recibido, así como sus largas estancias en diferentes países de Sudamérica y Europa, de algún modo debió haber tenido la oportunidad de establecer conocimiento de las obras y autores que ocupaban un lugar hegemónico en sus respectivos campos culturales, pero una vez más la influencia de Paz fue decisiva para que en el contenido de la revista apareciesen autores europeos que autorizaban personalmente la publicación de sus textos. Según el estudio de Jaime Perales gracias a las relaciones sociales de Paz la revista pudo publicar a autores como “Albert Camus, Kostas Papapaioannou, Czeslaw Mislosz” (2017, p. 83); es decir, en el directorio de la revista aparecieron autores que años después serían congratulados con el premio Nobel de Literatura. A su vez dentro del panorama nacional del campo literario, la revista agrupó en sus filas a autores en apariencia disímiles por su edad. Entre los miembros mayores cabe destacar los nombres de José Luis Martínez y Alí Chumacero, quien ya había participado en la revista *Tierra Nueva*; mientras que los jóvenes hispanoamericanos: Ramón Xirau, Blanco Aguinada habían participado en *Presencia*. Igualmente es importante señalar la presencia que tuvieron los escritores exiliados como Tomás Segovia y Antonio Alatorre, quienes a la postre se convertirían en los directores de la segunda etapa de la revista. De tal guisa la emergencia del grupo en torno a la publicación debe considerarse como la aparición de una cohorte de jóvenes escritores que buscaban posicionarse en el campo literario nacional pero reconociendo al escritor mexicano como un artista cuya obra ya debe tener la suficiente validez artística para posicionarse al mismo nivel que las publicaciones extranjeras. Si los jóvenes escritores publicaban autores extranjeros en las páginas de su revista, resulta lógico interpretar que ellos buscaban que sus mismas creaciones llegaran a conocerse en latitudes más allá del cerco nacional. Un efecto que sobrevendría durante la década siguiente cuando algunos de los jóvenes escritores de la primera época de la revista se convirtieran en las figuras hegemónicas del campo literario; fenómeno cultural y social que permitiría que la literatura mexicana comenzara a traducirse

a otras lenguas, y por vez primera el escritor mexicano comenzara a competir en el mercado editorial con escritores europeos y estadounidenses.

### **Capítulo III. La posición política de la *Revista Mexicana de Literatura***

#### **3.1 EL “TALÓN DE AQUILES”**

Aun a pesar de las terribles consecuencias derivadas de la Segunda Guerra Mundial el panorama europeo de la década de los 50 seguía dominado por la presencia bélica. El mundo de aquella época presenciaba la confrontación ideológica de las dos grandes potencias económicas y bélicas del momento: E.U.A y la Unión Soviética. El historiador Eric Hobsbwan (1998) postula que el conflicto de índole ideológico sostenido entre los dos sistemas antagónicos (el capitalismo y el comunismo) fue empleado como una excusa táctica para el desarrollo armamentista de ambas naciones; un hecho importante ya que el lanzamiento de la bomba atómica sobre Hiroshima y Nagasaki había trastocado completamente las nociones hasta entonces asimiladas sobre la guerra, y se habían derivado de aquél genocidio nuevas reflexiones críticas sobre el dominio y desarrollo apabullante de la técnica sobre la condición humana. Aun a pesar de que México no había participado activamente en ninguna de las guerras mundiales del siglo XX, su cercanía geográfica con E.U.A, pero especialmente sus lazos económicos con el país, de algún modo u otro hacían pensar a la sociedad de la época que un ataque dirigido hacia E.U.A podría tener consecuencias indirectas hacia su estabilidad política y económica. En otras palabras: imperaba una atmósfera de pesimismo, escepticismo, pero por encima de todo el temor de que pudiese desencadenarse una nueva guerra donde los países antagónicos empleasen como estrategia de ataque armamento atómico. Según las reflexiones de Hobsbawn, sin importar la caída del fascismo alemán el modelo económico capitalista propuesto por Estados Unidos aun no podía desarrollarse de forma óptima, ya que, derivado de la misma confrontación mundial había cobrado fuerza económica y política un modelo contrario al suyo<sup>76</sup>. En los respectivos países se generó de forma interna un discurso propagandístico que buscaba cimentar en los habitantes una animadversión ideológica hacia los modos sociales del país

---

<sup>76</sup> *Historia del siglo XX*, Crítica, Buenos Aires, 1998, pp. 227-245.

contrario. De tal modo se puede decir que en el orbe existían otros países más allá de los antagonicos que suscribían los postulados ideológicos de los primeros. En México, gracias a la cercanía geográfica con E.U.A, así como las relaciones mercantiles entre los dos países, “orientó”, o determinó en mayor medida que el gobierno mexicano se suscribiera a los postulados anticomunistas del país vecino.

Resulta sobresaliente la figura en la política estadounidense de Joshep McCarthy, quien, desde finales de la década de los 40 emprendió sistemáticamente una campaña ideológica donde se buscaba erradicar en su totalidad cualquier manifestación comunista en el interior de su país. Este antagonismo político de dimensiones mundiales acarrió igualmente la generación de determinados arquetipos sociales: por un lado la libertad de consumo del ciudadano estadounidense, mientras que del otro el ciudadano comprometido con las causas sociales de su país: los obreros y campesinos rusos. Imágenes arquetípicas que estarían presentes en el imaginario mexicano gracias a la campaña anticomunista sostenida por la Iglesia católica mexicana. En el imaginario social de la época el ciudadano norteamericano comienza a ser relacionado con el progreso y la bonanza económica, mientras que el ciudadano soviético comienza a ser relacionado con el anarquismo, herejía, y otros arquetipos sociales los cuales describían la fractura de una de las instituciones más importantes en México: la Iglesia y la Familia.

En medio de éste ambiente altamente politizado donde las esferas políticas mexicanas se suscribían a las líneas ideológicas de Estados Unidos, mientras que en México los jóvenes estudiantes comenzaban a ampliar su espectro de lecturas, gozando entre ellas un papel importante la filosofía económica de Karl Marx, emergió la *Revista Mexicana de Literatura*. Los editores de la publicación apostaron por inscribirse en el marco de las discusiones políticas mediante una serie de pronunciamientos críticos donde reconocían que ambas formas de gobierno: tanto el comunismo burocrático derivado del totalitarismo de Iósif Stalin, y el capitalismo desmedido de E.U.A., no podían erigirse como los únicos modelos de gobierno, y mucho menos posicionarse mediante la invasión militar a otros países. De tal modo se considera que el grueso significativo de las apuestas políticas de los editores de la revista consiste en describir y analizar los diversos acontecimientos de la Guerra Fría, y cómo esta contienda entre dos grandes potencias conminó a desarrollar una serie de reflexiones sobre el papel que debía desempeñar el escritor y la literatura en medio de la confrontación bélica. Es decir, retornaba aquella disputa ya celebrada en el campo literario mexicano sobre

el papel que debía desempeñar el escritor ante los acontecimientos sociales: ¿Limitarse a ser un mero artífice del lenguaje cuyas elucubraciones retóricas no guardan la menor relación con la “realidad”?, por el contrario ¿Ser un testigo privilegiado de los acontecimientos sociales, y retratar de forma clara y concisa la emergencia de una nueva clase social de ideología revolucionaria que busca desestabilizar el orden burgués imperante?

Aunque en el índice de la revista se pueden encontrar nombres como los de Albert Camus, Maurice Marleau-Ponty, Bertrand Russell, y otros escritores o intelectuales que han combinado su producción literaria con las reflexiones políticas, el medio privilegiado que emplearon los editores de la revista para exponer sus pronunciamientos en materia política fue por medio de la sección “Talón de Aquiles” y “Aguja de navegar cultos”. La primera sección aparecería desde el primer número (septiembre-octubre 1955) hasta el último, mientras que la segunda haría su aparición en el número 7 (septiembre-octubre 1956) continuando su publicación hasta el último número: número 12, julio-agosto 1957. Esta sección de la revista usualmente se encontraba en las páginas finales y no llevaba ninguna firma<sup>77</sup>. La sección se ocupaba mayoritariamente de editorializar y opinar de forma satírica sobre los acontecimientos culturales y políticos del momento. Además, resulta interesante la técnica editorial que emplearon los agentes de la revista para escribir esta sección. La forma más regular que emplearon fue la lectura e interpretación de la prensa internacional, especialmente periódicos y revistas francesas, estadounidenses e ingleses. A modo de collage los editores publicaron textos de los artículos, entrevistas, reportajes o reseñas, acompañándolos de síntesis que servían como guía para orientar la publicación hacia el campo nacional. En cierta manera se puede comprender en la apuesta editorial y formal de la revista la necesidad de establecer un vínculo entre la política nacional y los acontecimientos extranjeros, o por el contrario, exponer que el mexicano en sí, no sólo debe depender o constreñir sus intereses políticos y culturales al ámbito nacional, sino que ya existen los diversos medios de comunicación que le permiten aproximarse a los acontecimientos latinoamericanos y europeos. De igual modo cabe señalar que existen muy pocas alusiones a los periódicos y revistas nacionales, con lo cual también se puede conjeturar que la apuesta

---

<sup>77</sup> En el número 4 de marzo-abril 1956, la sección apareció firmada al final con las siglas de ambos autores: C.F y E. C. En el siguiente número la misma sección ya no aparecería firmada con las siglas, sino con una rúbrica satírica: “periodismo natural: suprímense iniciales” (1956, p. 533). En el presente capítulo se expondrá una conjetura sobre el súbito cambio de los editores al publicar sus iniciales.

explícitamente europea de los editores era aproximar a sus lectores hacia una concepción del ejercicio periodístico que no se encontraba en las inmediaciones locales.

En relación a los estudios que se le han dedicado a la revista Leonardo Martínez Carrizales (2005), Armando Pereira (2000) y Ricardo Pozas Horcasitas (2010) coinciden en reconocer la relevancia de la sección “Talón de Aquiles” como un testimonio privilegiado que permite a los estudiosos en la época poder conocer las apuestas estéticas y políticas del grupo editorial; es decir, a través de las páginas de la sección se puede reconocer la continuidad de la disputa entre el nacionalismo y el cosmopolitismo, que como ya lo analizamos previamente, esta lucha contrastiva de ideas puede remontarse simbólicamente hasta 1932. Pero en sí el tema que atraviesa la sección es constitutivamente político. En el estudio que realiza Leonardo Martínez Carrizales sobre la emergencia de la revista, igualmente reconoce la importancia de esta sección como muestra significativa de la filiación política de los editores:

Esta sección tuvo dos épocas: la primera, bajo el título de "Talón de Aquiles", dio a conocer breves notas anónimas dedicadas al comentario de revistas hispanoamericanas, inglesas, norteamericanas y francesas, primordialmente. Además de dar cauce al interés de los editores por la cultura de los países hacia los cuales había tendido puentes de comunicación, "Talón de Aquiles" también hizo posible expresar sus juicios sobre la Unión Soviética y la política mexicana. Aunque caracterizada por un tono polémico, los responsables de esta sección prefirieron, antes que las declaraciones beligerantes, las citas significativas (2005, p. 140).

Gracias al carácter anónimo de la publicación cabe interpretar que los autores de aquella sección debían ser Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo al desempeñarse como directores. Pero gracias al papel que ejercía Fuentes en el Servicio Diplomático, aunado su conocimiento de otras lenguas, así como las relaciones y amistades que había cosechado durante sus viajes al extranjero, resulta lógico interpretar que la selección de revistas, citas y traducciones podían correr por la cuenta del eclecticismo y cosmopolitismo de Fuentes. Aun así, debido a la diversidad de temas que incluía esta sección, la cual no sólo hablaba de política internacional, sino también libros, eventos culturales, es posible que la mayoría de los autores integrados en el comité editorial participaran en la redacción de las ideas allí expuestas<sup>78</sup>. Un

---

<sup>78</sup> En relación a los autores de la sección Ricardo Pozas Horcasitas (2010, p.273) menciona además a Octavio Paz como el autor de la sección en compañía de los ya mencionados Fuentes y Carballo. Conjetura que resulta razonable teniendo en cuenta la ya analizada relación de Paz con los jóvenes escritores, pero la cual Horcasitas no sustenta con ningún documento.

hecho importante que resalta Carrizales reside en la apuesta por publicar citas significativas de revistas importantes que simples “declaraciones beligerantes” por parte de los autores. Es necesario recordar que los dos directores de la revista gozaban al momento del lanzamiento del primer número apenas veintisiete y veintiocho años; aun a pesar de que sus nombres ya eran conocidos en el campo literario de la época gracias a su trabajo editorial en la *Revista de la Universidad*, todavía no gozaban del suficiente capital simbólico, es decir, el reconocimiento de sus pares, para autoerigirse como dos plumas capaces de argumentar sobre política nacional e internacional. Con ello no se quiere argumentar que los editores de la revista apostaran por una sección que reflejase su humildad, por el contrario, es una apuesta que expone claramente la filiación política de los editores con las ideas que se desarrollaban en el extranjero. Un hecho significativo de la época ya que sólo un reducido grupo de intelectuales podía tener acceso directo a las publicaciones de otros países.

Lo primero que se puede apreciar del contenido de la sección es el relativo abandono que muestra hacia los acontecimientos políticos nacionales. Aun a pesar de que durante la década de los 50 se vivía la tensión política derivada de la Guerra Fría, los acontecimientos más significativos en el plano mexicano como el movimiento magisterial y ferrocarrilero suceden en 1958, el mismo año que la dirección de la revista cambia de manos y pasa a ser dirigida por Antonio Alatorre y Tomás Segovia, quienes se inclinan mayoritariamente a la publicación de textos literarios en detrimento de política. A lo largo de la sección en ningún momento se menciona de forma textual la transición presidencial del Miguel Alemán a Adolfo Ruiz Cortinez; doble período sexenal donde emerge la Generación de Medio Siglo y el grupo editorial de la revista. Los escasos comentarios sobre política mexicana se ven contrarrestados con la abundancia de comentarios sobre la Guerra Fría, y es precisamente en el análisis de las dos potencias antagónicas cuando los editores realizan comentarios sobre la política nacional. Se considera que su apuesta principal en materia política reside en la búsqueda de una forma de gobierno que difiera de los modelos totalitarios estadounidenses y soviéticos. Para los editores de la revista la crítica política y literaria de su entorno se limita a suscribir los ideales de alguna de estas dos potencias cuando ellos argumentan que deberían existir más opciones, y que precisamente las nuevas opciones gubernamentales no se basaran en la estrategia del intervencionismo bélico. Las dos potencias políticas, al erigirse como formas hegemónicas de pensamiento, tienden a generar sus respectivos esquemas de aprehensión de la realidad social que devienen mediante diferentes procesos de

institucionalización en las únicas formas “correctas” de pensar, hacer, y en éste caso realizar el ejercicio literario.

De tal modo que el conflicto ideológico surgido de la Guerra Fría es el acontecimiento central que puede identificarse en la sección de la revista. Como lo señala Hobsbawn, la década de los 50 en el plano europeo ha dejado de ser el periodo de la reconstrucción para convertirse en el período de los primeros cimientos de lo que posteriormente será la potencia industrial, económica, y una base demográfica altamente calificada en materia técnica. Pero de igual manera son los años en que el orbe mundial comienza a cuestionar la valía de las dos formas paradigmáticas de gobierno: por un lado el capital rapaz de E.U.A y del otro lado la represión sistemática de un gobierno con tintes dictatoriales. Aun a pesar de que los editores mantienen una distancia crítica con ambas formas de gobierno muestran mayor reticencia hacia los modelos artísticos de la U.R.S.S encabezados por su proyecto de “realismo socialista”. Una tesis ideológica propuesta por el Estado soviético donde el artista tiene el compromiso de exponer y ensalzar mediante su respectiva obra la conciencia de clase. El problema es que el modelo estético propuesto por las altas esferas soviéticas se convierte en un modelo hegemónico al cual deben subordinarse todos aquellos artistas que deseen ser partícipes de la comunidad cultural, la cual no está deslindada del Estado, sino que su producción está al servicio de las necesidades ideológicas del mismo. En otras palabras: el arte soviético se limita a ser un vehículo de propaganda que busca retratar de la forma más asequible posible (legibilidad, verosimilitud, realismo, es decir, técnica y temáticas contrarias al expresionismo o conceptismo) la vida cotidiana de los ciudadanos soviéticos, o enarbolar a sus héroes revolucionarios empezando por el mandatario Stalin. Un modelo artístico que fácilmente puede identificarse en el campo cultural mexicano mediante la reivindicación política de la “literatura de la revolución”, donde, como ya lo hemos mencionado, se priman los valores bucólicos del campo, la justicia de los campesinos y un didactismo patriótico con la finalidad de justificar el proyecto revolucionario.

Para comprender el rechazo de los editores de la revista más allá del plano artístico habría que señalar determinados acontecimientos históricos. Es mediante la política intervencionista de ambos países, pero especialmente de la U.R.S.S, cuando los jóvenes mexicanos comienzan a advertir que el modelo político que anhelaban guarda un gran parecido con el modelo intervencionista estadounidense. Se considera un año medular en la política soviética 1956, no sólo por la intervención bélica a Hungría sino por la confirmación



de Nikita Krushev<sup>79</sup>, quien había tomado el mando de la Unión Soviética tras la muerte de Stalin en 1953, de la existencia de los campos de concentración, llamados *gulag*. La existencia de determinados centros de exterminio debió haber significado para la época una terrible impresión sólo comparable con la existencia de los campos de concentración nazi. Con ello el gobierno soviético comenzaba a perder definitivamente su aura libertadora para adoptar el perfil sombrío de un régimen burocrático con prácticas opresoras. En el lado occidental, los detractores de la Unión Soviética vieron justificada su posición argumentando que la interpretación soviética de la tesis marxista había derivado en otra forma de gobierno represor y fascista. Debido al interés de los editores, la revista no escapa al fenómeno de participar en la polarización, aunque de entrada pretenda situarse en un punto que le permita una visión crítica de ambos flancos. Para explicitar el proceso de deslegitimación que sufría el gobierno soviético entre los intelectuales que en su momento se habían manifestado públicamente como partidarios, cabe mencionar el artículo que la revista publica del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty (aparecido en el número 2, noviembre-diciembre de 1955), titulado “¿Hacia dónde va el anticomunismo?”, que expresa en estos términos el carácter de la disputa:

En nuestras discusiones políticas, cada quien justifica sus preferencias en razón, sobre todo, de las taras del régimen rival; cada posición casi no supone sino la negación de la contraria. ¿Qué habría hecho el senador McCarthy sin la Rusia de Stalin? ¿Y qué argumento perdió la crítica comunista cuando el Senador desapareció del horizonte político! Este es el nudo que es preciso desatar (1955, p. 183).

Para comprender la relevancia del texto es necesario recordar el papel insigne que había desempeñado Merleau-Ponty como filósofo y ensayista en el campo cultural francés, aunado el cargo que desempeñó como editorial en jefe en la sección de política de la revista *Les Temps Modernes* de Jean-Paul Sartre. Para el año de su fundación en 1945 ambos autores se consideraban así mismos partidarios de la U.R.S.S, pero debido a las subsecuentes noticias sobre el modo represor del gobierno soviético algunos intelectuales como Merleau-Ponty había adoptado un perfil crítico sobre el proceso de burocratización en que había derivado la revolución de Octubre<sup>80</sup>. Para el filósofo francés –que sostenía en aquel momento una disputa

---

<sup>79</sup> *Historia del siglo xx*, Crítica, Buenos Aires, 1998, pp. 243-247.

<sup>80</sup> Ronald Aronson, en su libro *Camus y Sartre. La historia de una amistad y la disputa que le puso fin* (2006), aborda el contexto cultural y político de la capital francesa tras la liberación de la ocupación nazi. La mayoría de los intelectuales y escritores bajo la dominación se habían identificado ideológicamente con el gobierno soviético ya que éste se representaba la encarnación del pensamiento de Marx. Pero así como la Unión

con Sartre—, ambos sistemas (el capitalista y el comunista) estaban en crisis. El liberalismo, a la manera estadounidense, olvidaba las graves desigualdades materiales entre los miembros de la sociedad; para el autor el Estado Occidental se fundamentaba en la creencia de que todos los individuos poseen la misma igualdad pero reconoce que esta igualdad simplemente forma parte del discurso oficial, y no se encuentra reflejada en una realidad empírica. Por otro lado, también reconoce que los regímenes comunistas no habían producido la sociedad homogénea y transparente soñada por los ideólogos marxistas y se había convertido en un aparato autoritario. Así lo expone:

La revolución se ha convertido, pues, en un régimen muy diferente de la sociedad revolucionaria vislumbrada por Marx en el horizonte de su tiempo: la revolución ha creado otra estratificación social, otro tipo de Estado, se ha liberado de toda oposición política, y nada permite presumir que algún día se orientará hacia la sociedad homogénea y transparente soñada por los marxistas (1955, p. 184).

El autor argumenta que ambos sistemas se necesitan en la medida que su ideología respectiva se sostiene en oposición a la ideología “enemiga”. Aun a pesar de que ambas formas de gobierno se presentan como antítesis de la otra, “la crisis de la ideología liberal, así como la de la ideología comunista, parecen condenar a ambos a la inconsciencia y a la guerra” (1955, p. 185). De igual modo reconoce que la prensa oficial de cada Estado se sostiene en la crítica del oponente sin realizar en ningún momento un análisis de su propia condición. El autor concluye que las reflexiones políticas pero especialmente filosóficas deben brindar la posibilidad de comprender los fenómenos sociales más allá de los convencionalismos, en éste caso, más allá de las dos formas paradigmáticas de gobierno que tienden a erigirse como las únicas vías. Así lo expone: “A la filosofía le corresponde abrir de nuevo nuestro campo mental, deshacer ideas cristalizadas, o demostrar que la perspectiva no está necesariamente cerrada, ni reducida a la alternativa entre la revolución y el caos liberal” (1955, p.187).

Más allá del aspecto meramente político la crítica central de los editores de la revista se basa en las posiciones radicales de ambos polos en la medida que sus esquemas ideológicos de pensamiento condicionan el ejercicio literario: tanto en el aspecto formal, como el social,

---

Soviética crecía en adeptos fuera de su territorio algunos escritores comenzaban a cuestionar el mismo Estado. El autor toma como ejemplo paradigmático el libro de crónicas *Regreso de la URSS*, de André Gide, publicado en 1936, quien tras su experiencia de vivir en el país durante algunas semanas descubrió que todas las noticias que recibían los extranjeros sobre la igualdad y prosperidad de sus ciudadanos se contradecía con las impresiones in situ que había contemplado: el culto patológico a Stalin y la supresión violenta a cualquier manifestación de oposición.

específicamente el rol que debe desempeñar el escritor como un funcionario del Estado. De tal modo que uno de los principales pronunciamientos de los editores de la revista se basa en los resultados por lo demás ignominiosos que han surgido desde la implementación forzada del “realismo socialista”, y las consecuencias de la campaña contra el comunismo encabezadas por MacCarthy. Para los editores de la revista no debe existir ningún puente institucionalizado entre el pensamiento político y la práctica artística; un autor puede realizar una obra de temática política pero sin fines didácticos. De ahí que se desprenda que una de las preocupaciones principales de los editores es el derecho a la libertad que todos los artistas deben gozar para poder realizar un trabajo significativo más allá de las exigencias ideológicas del momento.

En relación a éste tema en el primer de la revista, en la sección que analizamos: “Talón de Aquiles”, aparece una pequeña nota que cuestiona la relevancia del “Realismo Socialista”: “TEMA PARA UNA MESA REDONDA.- El número 11 de la revista *Literatura Soviética* (Moscú, noviembre de 1954) se sirve aclarar: La literatura soviética es internacional” (1955, 93). En la misma sección del mismo número se critica la posición política de Pablo Neruda quien desde hacía tiempo se presentaba así mismo como un convencido de la política de Stalin. Para los autores resulta una contradicción los versos irónicos de Neruda contra el dictador Tito de Yugoslavia cuando no sólo su libro circula en un medio reducido y elitista (critican su alto precio), sino que sigue siendo partidario de la Unión Soviética. Citan los versos de Neruda: (“En Yugoslavia el odio sigue creciendo / como la áspera planta del alambre. Encima / del obeso traidor salpicado de sangre / y bajo el peso de sus nalgas verdes / todo un pueblo humillado de pastores”). La nota –titulada “Los peligros del Realismo Socialista”– cierra con una descalificación de la obra del poeta chileno: “La obra de Neruda será otro cajón que se cae del tren de la historia, según él calificó en una ocasión la obra de Kafka y Eliot” (1955, p. 94). Gracias a la postura marcadamente stalinista de Neruda era un blanco fácil para la condena por parte de los editores de la *Revista Mexicana de Literatura*. En el siguiente renglón de la misma sección los autores ironizan sobre los estereotipos del bando contrario, insertan la nota titulada “MacCartismo enjabonado” en la que citan una encuesta de la Fundación Ford en la que se trataba de averiguar “el tratamiento que debe darse a comunistas y socialistas”; las preguntas hablan del ambiente persecutorio en los Estados Unidos: “¿Debe despedirse a un profesor universitario de ideología comunista?” (1955, p. 94), o bien “¿Debe delatarse a la F. B. I. a todo individuo sospechoso de ser comunista?”; o la que ayuda a dar el título jocoso a la nota: “¿Compraría usted un jabón cuyos méritos fueran alabados en la televisión por un cantante comunista?” (1955, p. 95).

Dos ejemplos claros que nos permiten comprender la perspectiva crítica de los editores hacia los dos flancos estatales.

Pero dentro del marco derivado de la Guerra Fría la libertad de creación condicionada por las restricciones políticas de cada bando era una de las preocupaciones principales de la revista; ya que ellos no sólo reconocen la existencia del “realismo soviético” sino también el “realismo capitalista”. Ante semejante disposición crítica hacia los dos bandos antagónicos los editores de la revista apostaron por reconocer la necesidad de pensar desde un flanco diferente; divergencia que los llevaría a defender las ideas de la “tercera vía”. El hecho de que los editores de la revista no se decanten hacia ninguna de las dos opciones suscita un revuelo de animadversión entre otras publicaciones del momento que los tildan de “indiferentes” “aburguesados”. En específico, la revista *Intercambio Cultural* –órgano del Instituto Mexicano-Ruso– les imputaba carecer “de afirmaciones” y de que en la *Revista Mexicana de Literatura* prevalecía “el eclecticismo (quizá ésta sea su afirmación)”; Andrés Henestrosa, desde las páginas de *Bellas Artes*, les atribuía “cierto espíritu de combate indefinido”; mientras que desde la columna “Equislogismos” del *Excélsior* se afirmaba que la *Revista* estaba “colocada en la tercera posición, que hoy por hoy es anhelo de quienes quieren escapar al dilema” (4, p. 419), argumentado que la única posibilidad para poder entrar en el debate sobre la política mundial los editores de la revista debían “afiliarse abiertamente a uno de los dos bandos imperialistas en pugna” (4, p. 419).

Ante las declaraciones precedentes los editores de la revista publicaron una nota en “Talón de Aquiles” (Nº 4) bajo el título “Tercera fuerza y primera posición”, donde los editores, en un gesto inusitado para la primera época de la publicación, firmaron la nota con las iniciales de sus respectivos nombres: C.F y E.C. El hecho de que la sección salga por vez primera firmada nos permite la posibilidad de conjeturar de que ambos autores eran los principales redactores de la sección. Su propuesta niega las afirmaciones del columnista de *Excélsior* quien afirmaba que únicamente mediante la filiación hacia alguna de las dos potencias México podía ser partícipe de la lucha internacional; los editores argumentan que la filiación a alguna de las dos potencias innegablemente ocultaría la verdad sobre algunos hechos del bando elegido: “aliarse contra la verdad y la justicia: se puede decir la verdad sobre Hungría, pero no sobre Guatemala; se puede juzgar injusto el caso de Puerto Rico, mas no el de Polonia” (4, p. 419). Retóricamente, los editores de la revista reclaman para sí la legitimidad de escritores o intelectuales que buscan “el punto de vista ideal de la verdad y la

justicia”. Desde ese lugar, concluyen, es imposible seguir a ninguno de los dos bandos y, por ello, es necesario buscar una solución distinta. Los editores reconocen que la filiación de México hacia alguno de los dos bandos sería un acontecimiento histórico que contradeciría las libertades ideológicas obtenidas mediante la Revolución: “¿Puede nuestro país, con la experiencia (frustrada, incompleta, si se quiere, pero no por ello menos viva en cuanto a sus propósitos esenciales) de la primera evolución social del siglo entregarse con los ojos cerrados, sin reservas, a uno de los dos bandos?” (4, p. 419). Por lo tanto consideran que es necesario buscar una respuesta diferente que se corresponda al mismo tiempo con las condiciones de un país en vías de desarrollo como México.

Según la perspectiva de los editores, la historia de México es tan singular que debe apartarse de la disputa internacional de posguerra, o ser partícipe en ella mediante una propuesta alterna cuyo principal fin sea la disolución de cualquier posibilidad de un altercado bélico. En seguida se argumenta que, como el caso de México era el de la “mayoría de la humanidad” (se aludía a los mil seiscientos millones de habitantes de los países no alineados), es decir que no estaba bajo la influencia de ninguna de las dos potencias, formaban, por tanto, un conjunto demográfico que debería tener más peso político; dada la carrera armamentista, y el peligro nuclear, “los pueblos de la ‘tercera fuerza’ se dan cuenta, cada día con mayor claridad, que la solución del dilema ha de buscarse *fuera* de la pugna imperialista, más allá de las razones militares” (4, p. 420). La fuerza de estos países radica, según los editores, en su poder de mediación entre las dos potencias atómicas; ante todo, subrayan que pertenecer a la “tercera fuerza” no significaba neutralidad o pasividad, sino un activismo por la paz en la medida que podría “disminuir el ritmo de la carrera armamentista negándose a participar en ella [...] y puesto que no será la fuerza militar lo que se pueda oponer a las dos potencias, buscar fuera de la razón militar la fuerza propia, oponible a esas dos potencias” (4, p. 421). Así comentan los editores las principales características negativas derivadas del enfrentamiento entre las dos potencias, y las posibles consecuencias que podrían derivarse en los países no armados:

Primero: los EE.UU. y la U.R.S.S siguen empeñados en una lucha global de poder, exteriorizada visiblemente en la carrera armamentista, y ninguno toma los pasos decisivos para liquidar el conflicto; segundo, la pugna de sistemas económicos, y vitales en general, persiste, y ninguno parece ya adecuado para colmar las aspiraciones y suplir las necesidades de la era atómica. Tercero, el proceso de acumulación de armas atómicas no asegura –como cree cierta ingenua generalización– que una especie de terror mutuo conduzca a una paz a regañadientes (4, p. 420).

La idea de la “tercera vía” había surgido en los primeros momentos de la Guerra Fría en Francia, encabezado principalmente por las reflexiones políticas de Albert Camus, Jean-Paul Sartre y Arthur Kostler. La “tercera vía” fue un movimiento político que buscaba principalmente una alternativa a la temible escalada armamentística de los dos bandos la cual podría desencadenar una tercera guerra mundial. Los editores consideran que la “tercera vía” no debe ser únicamente un movimiento político europeo sino que debe expandirse por el resto de los continentes y países, ya que en el orbe sólo existen dos “Leviatanes” provistos de armamento atómico. Así consideran los editores el papel que debe tomar la “tercera vía” o también llamada “tercera fuerza”:

Y es que esta “tercera fuerza” no es ya sinónimo de neutralismo, de pasividad, sino de independencia activa, de resistencia a dos opresiones. Su función positiva ha de consistir en buscar las soluciones profundas fuera del marco armamentista que férreamente limita la acción de los dos colosos. Y esto nos conduce a la verdadera función de una “tercera fuerza”: La demostración de una capacidad para organizar mejor que las grandes potencias una sociedad humana, verticalmente humana (4, p. 421).

En otro punto los editores reconocen que una de las mejores vías para que el proyecto de la “tercera fuerza” cobre mayor brío y relevancia entre los demás países, incluyendo México, sería la creación de un movimiento revolucionario independiente a nivel internacional; un movimiento que fuera capaz de unificar a la clase obrera mundial, y el cual, según la apuesta de los editores, con ello desaparecería en gran medida la “libertad sin justicia y la seguridad sin libertad” (4, p. 421). Una apuesta de los editores que con el crisol del tiempo fácilmente podría titularse de “ingenua”, “romántica” o como el columnista de Excélsior los denominó: “tenue optimismo retórico”, pero en medio de un panorama dominado por la incertidumbre sobre la posibilidad más que realista de una guerra nuclear, resulta lícito e importante resaltar las ideas que proponían los jóvenes editores de la revista. En otras palabras, la apuesta principal de la revista era conciliar la libertad personal (tanto a nivel ético como artístico) con la justicia social, la cual “dignifique a la persona humana dentro de marcos colectivos” (5, p. 531). A modo de colofón a la disputa sostenida con los otros medios, en el siguiente número: 5, los editores responden con lo que consideran la propuesta que debería elegir un país como México:

Nosotros quisiéramos traducir nuestra idea de la siguiente manera: México es un país en etapa de desarrollo económico. Para que ese desarrollo se mantenga, y se traduzca en mejores condiciones de vida para el pueblo mexicano, es necesario la importación de bienes de capital. El país aún no posee la capacidad de producirlos, y nadie piensa ya en economías autosuficientes [...]. Esta será la única manera de conciliar la imperiosa necesidad del progreso económico con la no menos imperiosa de la independencia [...]. Se trata, con la fuerza de la unidad, de procurar nuestro bienestar sin mengua de nuestra soberanía, de ampliar nuestros mercados, de mejorar los “términos” de comercio de nuestras economías, de mejorar la condición de nuestros habitantes (5, p. 532).

La respuesta que los editores proponen para poder posicionarse políticamente en el marco internacional se centra específicamente en el desarrollo económico del país mediante la producción y exportación de sus propios bienes; un progreso económico que esté sustentado en relaciones comerciales con otros países sin por ello sacrificar la independencia de la nación. En sí lo que proponen los editores no es la creación de un tercer bloque que pueda manifestarse como una oposición seria (mucho menos desde un plano bélico) a la economía de E.U.A y la U.R.S.S, sino la posibilidad de establecer relaciones comerciales y culturales con el resto de los países que no forman parte directamente de la Guerra Fría que permitan a México cimentar con mayor fuerza sus propias instituciones. En otras palabras, lo más interesante que podemos extraer de las reflexiones políticas de la revista sobre la “tercera fuerza” radica en la crítica hacia los efectos nocivos que han tenido las ideologías de las dos potencias hacia la creación artística; de ahí que para la revista sean de vital importancia las reflexiones sobre la “libertad” de Albert Camus que aparecen en distintas ocasiones a lo largo de “Talón de Aquiles”. La primera etapa de la revista en contraposición de las dos siguientes manifiesta un profundo interés por la política internacional, pero siempre en función de poder obtener un mayor grado de autonomía y libertad referente a la producción artística; es decir, la miscelánea de citas que conforman “Talón de Aquiles” se sostiene principalmente en el correlato de la tumultuosa relación que guardan los intelectuales y artistas de las dos grandes potencias con sus respectivas ideologías: el denominado “realismo socialista” y lo que los editores de la revista llaman “realismo capitalista”. Es verdad que existe un trecho significativo entre la teoría y la praxis, pero la primera etapa de la revista permite a la generación emergente de artistas conocer desde un enfoque más allá del marco nacionalista los albores políticos y artísticos de Europa, y cómo estos indirectamente afectan al propio campo cultural mexicano. Será en el capítulo siguiente cuando se analice con mayor profundidad la relación entre Nacionalismo y Literatura.

### **3.2 LA LIBERTAD DEL ARTISTA**

Sin duda alguna uno de los aspectos más importantes de la teoría de los campos propuesta por Pierre Bourdieu son las diferentes estrategias que emplean los agentes del respectivo campo cultural para diferenciarse y autonomizarse del campo político y económico. Una búsqueda de la libertad que pueda centrarse en el plano estético y político simultáneamente. En el caso específico del grupo de agentes que integraron la primera etapa de la revista, puede aseverarse que una de sus principales misiones era establecer una diferencia significativa con los marcos de representación ideológicos que implicaban el nacionalismo de la década de los 50. Ricardo Pozas Horcasitas (2010) menciona que durante la Guerra Fría las ideologías desempeñaron un papel fundamental entre “la relación de los grupos sociales y las individualidad intelectuales” (2010, p. 276); ello implica que las instituciones de cada Estado determinaban en mayor medida las características principales de la producción artística. En el caso soviético la relación resulta fácil de identificar con la instauración de un modelo artístico como el “realismo socialista”, mientras que del lado “liberal” o estadounidense, existió por supuesto un mayor margen de libertad, pero los editores de la revista reconocen que en el país vecino algunas publicaciones como la revista Life recomendaba a los escritores de su nación retratar el apogeo económico del país, es decir, retratar de forma fidedigna la felicidad de las familias norteamericanas, y demás valores conservadores que los editores de la *Revista Mexicana de Literatura* denominaron “realismo capitalista”. Es verdad que existe una diferencia sustancial entre un modelo hegemónico como el “realismo socialista” que empleaba sistemáticamente la coerción física a todos aquellos artistas que no quisieran inscribirse voluntariamente en los nuevos esquemas de representación, y el “realismo capitalista”, una noción generalizada en la población estadounidense sin que por ello se volviera un régimen totalitario que imposibilitara la creación de obras diferentes a sus preceptos.

En ambas modalidades ideológicas el papel del escritor estaba caracterizado por tener funciones sociales claras, especialmente la de retratar por medio de su obra el gran esplendor de la Nación. A partir de estas nociones particulares los editores de la revista se preguntan cuál es el papel que debe desempeñar el escritor en medio de un espacio político atravesado por la Guerra Fría. Como ya lo hemos mencionado a lo largo de la investigación, una de las premisas principales que impulsaron la publicación de la revista fue crear un organismo autónomo que mantuviera una relación crítica con la dependencia formal del artista hacia las necesidades políticas del Estado. Una mirada general del índice de la publicación nos permite comprender que la reflexión política y la creación literaria fungieron como los dos pilares principales de la primera etapa de la revista; es decir, reconocían la importancia de la



literatura como muestra de una expresión artística personal, pero al mismo tiempo reconocían que el escritor al poseer un bagaje cultural mucho más amplio que el de otras profesiones liberales: maestros universitarios, u otra clase de artistas cuya materia prima no fuese el lenguaje, poseían las competencias necesarias para realizar reflexiones en materia política, pero sin que éstos se reconocieran a sí mismos como especialistas en la materia, y especialmente, sin que fuesen representantes dogmáticos de algún partido político o algún mandato ideológico. Con ello comprendemos que para el joven Fuentes y Carballo el escritor no sólo debe conocer el capital campal acumulado a lo largo de la historia del campo literario, sino también conocer la realidad social de su país, centrándose mayoritariamente en los efectos que la política internacional presenta en el ámbito local.

Sólo se puede comprender la necesidad de esta nueva generación de escritores por deslindarse de los preceptos ideológicos y estéticos del Estado en la medida que eran incapaces de autonomizarse mediante la sola producción de sus obras artísticas. Hecho que para el escritor de la década de los 50 resultaba imposible debido a la inexistencia de un público lector que consumiera el producto y convirtiera la profesión escritural en algo redituable; es decir, la profesión editorial estaba mucho más cerca de ser una profesión artesanal que una profesión empresarial, no existía aun una relación significativa entre productores y consumidores para que pudiese hablarse de una industria literaria. De tal modo que el escritor de la época debe sobrevivir económicamente mediante el ejercicio del periodismo, el cual, aun a pesar de su cercanía con los acontecimientos culturales y el manejo del lenguaje, le “quita” tiempo al escritor para dedicarse a la producción artística, o por el contrario, siguiendo una antigua tradición en el campo literario mexicano, unirse al Estado, desempeñando un trabajo como funcionario público en alguna secretaría o en el mejor de los casos inscribiéndose al Servicio Exterior como diplomático o agregado cultural. Ello significa que los escritores de la época siguen estando subordinados a los vaivenes económicos del presidente en turno, pero buscan que su obra literaria no esté encadenada a los ideales programáticos del Estado. Por ello buscan demostrar mediante la reflexión política desde un plano literario la necesidad que tiene el escritor de gozar de un amplio margen de libertad estética para producir una obra perdurable. En otras palabras: mediante la exposición crítica hacia el “realismo socialista” y el “realismo capitalista” buscan definir su “nomos”: su particular forma de concebir el papel del escritor mexicano en la contemporaneidad; una forma de búsqueda definitoria que al mismo tiempo delimita el perímetro de lo “pensable” y “no pensable” dentro del campo literario.

En la búsqueda de la “libertad” del artista la figura de Albert Camus desempeñará un papel fundamental. Pero para entender la relevancia de la figura intelectual de Camus es menester conocer el contexto político y cultural en el que emergió el autor de *El extranjero*. Más allá de su vida personal lo que respecta a la investigación es el papel que desempeñó como una voz disidente en relación a los pronunciamientos de Jean-Paul Sartre en materia política. Posiblemente el escenario donde estuviese discutiéndose con mayor brío el giro que había tomado la Unión Soviética tras la Segunda Guerra Mundial era en Francia. Durante la segunda década de los 40 y 50 el intelectual más distinguido del campo cultural era Jean-Paul Sartre, cuya revista *Les Temps Modernes* reunía a una gran cantidad de escritores e intelectuales; fama que sólo era opacada parcialmente por la figura excéntrica de Albert Camus, cuyo periódico *Combat* se convirtió en uno de los más importantes puntos de referencia durante los últimos meses de la ocupación nazi en París, así como después de la “liberación”. Después de la Segunda Guerra Mundial Sartre se erigió a sí mismo como el vocero principal del marxismo soviético sin que oficialmente desempeñara algún trabajo institucional. Pero gracias a su habilidad retórica, y la distinción que lo había colmado en los círculos culturales europeos por la publicación de su novela *La náusea* (1938), así como varias obras de teatro y artículos de filiación existencialista, filosofía que presumiblemente había creado él mismo a partir de su interpretación de la obra de Edmund Husserl y Martin Heidegger; le proporcionaron los espacios más privilegiados en las universidades y periódicos para poder difundir sus ideas sobre literatura y política. Fue precisamente en un ciclo de conferencias celebrado en Nueva York en 1945<sup>81</sup> cuando Sartre leyó la tesis que posteriormente sería la introducción de su revista: la noción del autor comprometido, la noción que “obliga” al escritor a ser consciente de las circunstancias históricas que lo rodean y ser partícipe en ellas.

Es precisamente en el editorial de *Les Temps Modernes* donde Sartre expone su famosa teoría sobre el autor “comprometido”. Aun a pesar de que en la sección “Talón de Aquiles” nunca aparece textualmente el nombre de Sartre resulta lógico conjeturar que los editores conocían muy bien la teoría ideológica del autor francés, más aún cuando Camus tiende a considerarse como la figura central en oposición; o por el contrario, también se puede

---

<sup>81</sup> *Camus y Sartre. La historia de una amistad y la disputa que le puso fin*, Universidad de Granada, 2006, pp. 84-85.

conjeturar que la teoría de Sartre fue uno de los principales motores durante la Guerra Fría que obligó relativamente a los escritores mexicanos a posicionarse a favor de ella, en contra, o reconociendo algunos valores de la propuesta pero sin suscribirla dogmáticamente como lo hacían en México los escritores e intelectuales partidarios del Estado Soviético. En esencia la tesis que expone Sartre se focaliza en el papel que debe desempeñar el escritor en la sociedad de su tiempo. En primera instancia, a modo de ejemplo, Sartre expone que figuras como Gustave Flaubert ya no deben ser consideradas como dignos representantes de la literatura francesa ya que en su obra nunca se refirió al acontecimiento social más importante de su tiempo: la Comuna de París; de tal suerte que Flaubert para Sartre pasa a convertirse en un simple “pequeño burgués” desclasado que prefirió guardar un cómodo silencio en lugar de volcar la energía y virtuosismo de su pluma en retratar un acontecimiento importante, el cual, según Sartre, luego podría ser leído por el proletariado y tomar consciencia de las diferentes luchas de clase que han acaecido a lo largo de la historia. En otras palabras, para Sartre el escritor es un “hombre de su tiempo”, el cual no puede evadirse de la realidad social en la cual le tocó y debe participar: “queremos que se abrace estrechamente con su época; es su única oportunidad; su época está hecha para él y él está hecho para ella” (1950, p. 10). De tal suerte que Sartre lamenta aquellas obras literarias que en lugar de centrarse sobre los acontecimientos tumultuosos de su “presente”, optan por hablar del pasado mítico, optan por la realización de obras alegóricas, o se dedican a escribir una poesía cuya retórica alambicada se yergue como una presencia antagónica a los requerimientos básicos del discurso obrero: claridad, objetividad, efusión, y demás características demagógicas. Así lo expone Sartre:

Nosotros por el contrario, estamos convencidos de que no cabe lavarse las manos. Aunque nos mantuviéramos mudos y quietos como una piedra, nuestra misma pasividad sería una acción. Quien consagrara su vida a hacer novelas sobre los hititas tomaría posición por esta abstención misma. El escritor tiene una situación en su época; cada palabra suya repercute y cada silencio también. Considero a Flaubert y Goncourt como responsables de la represión que siguió a la Comuna porque no escribieron ninguna palabra para impedirla (1950, p. 8).

De tal forma que la noción de “compromiso” para Sartre constituye una categoría indispensable para el escritor que realmente sea consciente de su tiempo. Es verdad que Sartre habla desde un escenario social y político donde Francia apenas comienza a recobrase de la ocupación nazi, pero la propuesta de Sartre, en lugar de ser una alternativa crítica para el escritor, parece ser una aseveración marcial cuyo no cumplimiento destina al escritor a un ostracismo involuntario. Se considera una afirmación demasiado seria e incomprensible

acuñar la represión de la comuna francesa a Flaubert por no haber producido ninguna novela u obra de teatro que exaltara las virtudes de la comuna, mucho más teniendo en cuenta que el público lector de las obras de Flaubert en su respectivo “presente” era una clase social acomodada, o al menos con el suficiente capital económico para poder adquirir un libro en contraposición a la clase obrera o el proletariado, quienes, además de no poseer el suficiente capital económico, posiblemente tampoco tuviesen las competencias prácticas y culturales como el “saber leer” para poder descodificar el texto de Flaubert. De tal suerte que se puede conjeturar que para Sartre todo ejercicio literario forzosamente debe estar destinado a la producción de conciencia; debe ser útil, debe contener un mensaje revolucionario claro, es decir, debe poseer una capacidad performativa que produzca en los lectores la necesidad de sublevación ante las estructuras hegemónicas. En cierto modo podemos conjeturar que la noción de compromiso sartreano busca derrocar aquella práctica literaria de tradición romántica donde el escritor, atravesado por el numen místico de la inspiración, produce una obra lingüísticamente voluptuosa cuya comprensión está destinada a generar un efecto inefable, contemplativo, una experiencia mucho más cercana a lo sagrado que la revuelta social. Con lo cual para Sartre el escritor es:

Para nosotros, en efecto, el escritor no es ni una Vestal ni un Ariel; haga lo que haga, “está en el asunto”, marcado, comprometido, hasta su retiro más recóndito. Si en ciertas épocas, dedica su arte a fabricar chucherías de inanidad sonora, eso mismo es un signo; indica que hay una crisis en las letras, y sin duda en la sociedad, o que las clases dirigentes le han empujado sin que lo advirtiera hacia una actividad de lujo, por miedo de que fuera a engrosar las tropas revolucionarias (1950, p. 9).

Teniendo en cuenta estas características se puede conjeturar que el grupo de agentes agrupado bajo el signo de la revista estaban mucho más interesados en producir una obra de “inanidad sonora”, que en una obra “comprometida”, un compromiso el cual ya estaba presente en el contexto político y cultural de México desde que José Vasconcelos iniciara su periplo educativo por el interior de la República en compañía de los jóvenes escritores del grupo *Contemporáneos*. Sartre menciona que los escritores deben escribir sobre su “presente”, y se considera que precisamente es lo que deseaban realizar los editores de la revista pero desde una perspectiva diametralmente opuesta; una oposición que se basa primordialmente en el reconocimiento de un presente atravesado por una multiplicidad de voces, texturas y formas de pensamiento que se contraponen al “presente” (o más bien, un presente que sólo es una suma de los presentes pasados) Revolucionario: más un bloque ideológico donde los escritores luchan entre ellos para poder acceder y ser investidos con el reconocimiento

institucional, que el “presente” verdaderamente vertiginoso e inconmensurable de la década de los 50 que no puede abarcarse, que no puede totalizarse, en el cual los escritores agrupados en torno a la revista buscan experimentarlo en lugar de delimitarlo. Lo que se desea explicitar en relación a la teoría pedagógica de Sartre es que una idea de compromiso semejante ya se había ejecutado en el campo cultural mexicano; gracias a los estudios de Guillermo Sheridan (2004) y Victor Díaz Arciniega (2010) podemos conocer la clase de preceptos y cláusulas que se le exigían a los escritores de la década de los 20, 30 y 40 a la hora de escribir una obra literaria; primordialmente, aquellas obras, como también lo exige Sartre, deben retratar, mas no representar, ya que existe de por medio un mayor vacío simbólico entre el lenguaje y la realidad empírica en la representación; los valores nacionales, las terribles luchas que ha sufrido el pueblo mexicano en contra de las invasiones extranjeras y el dominio económico de los criollos. De tal forma que la literatura comprometida se sostiene en dos grandes estrategias: a) una temática afín a las necesidades del pueblo mexicano: costumbres, leyendas, y demás contenido de toque folclórico en el cual la masa pueda identificarse, y b) un lenguaje ordinario, claro, diáfano, la clase de palabras y expresiones que presumiblemente el pueblo y el proletariado emplean para comunicar sus emociones, en contraposición de aquella clase de tecnicismos, culteranismos y extranjerismos que emplean los escritores aburguesados.

Al respecto, Sheridan reconoce que la disputa también puede estar organizada en dos bandos igual de maniqueísta: popular y culto. Lo popular por supuesto responde al pueblo y sus luchas particulares, mientras que lo culto responde al extranjerismo, los conceptos ambiguos, y demás estrategias retóricas que buscan nublar lo esencial del lenguaje (la transmisión del sentido unívoco) por el particular enrarecimiento. De igual manera, a modo de síntesis, Sheridan expone los preceptos obligatorios que se le exigían al escritor mexicano para poder seguir exaltando los valores nacionalistas:

Un repaso de la narrativa de los treinta y cuarenta pone de manifiesto el vigor de esos factores en las tres temáticas “populares” canónicas: el indio (más su folclor, sus tradiciones y leyendas), la epopeya popular (Independencia, intervenciones extranjeras, Revolución) y el pasado (tradiciones y leyendas urbanas y campiranas). De este tronco esencial derivarán variaciones que producirán su propia especialización temática y estilística: de la narrativa “proletaria” (petrolera, rielera) a la incómoda novela cristera (si bien para la causa nacionalista, ésta actualizaba la incomodidad de reconocer el catolicismo como un factor cultural preponderante) (2004, p. 123).

Es verdad que la propuesta de Sartre busca todo lo contrario a una exaltación febril del nacionalismo, pero irónicamente, su postura, al sólo reconocer como válida aquellas producciones literarias que interpelan las necesidades básicas del proletariado, tiende a considerar todas aquellas obras que no retratan las contingencias políticas del momento como expresiones pueriles, inútiles, aburguesadas, y demás expresiones donde tiende a concebirse la literatura como mero divertimento de las clases acomodadas. Al contrario, cuando Sartre considera que la literatura debe poseer como cualidad primera la utilidad de suscitar un revuelo en la consciencia de las personas, especialmente en el proletariado, reduce la literatura a un ejercicio completamente parecido al panfleto, la propaganda, la mercadotecnia, y todos aquellos mensajes ideológicamente mediados que buscan despertar un estímulo determinado en sus receptores potenciales. De tal suerte que la propuesta de Sartre tiende a ser considerada como una visión monopolizadora cuya principal función reside en la descalificación de todos aquellos escritores que no cumplen con las características de la literatura “comprometida”. En un gesto irónico, reconociendo la particular naturaleza del “compromiso”, los editores de la revista exponen en la sección “Talón de Aquiles”: “En México, ser “escritor comprometido” consiste en exigirles a los demás que sean “escritores comprometidos” (1957, p. 529). Con ello los editores puntualizan que los partidarios de la teoría política de Sartre tienden a considerarse a sí mismos como los portadores absolutos de la verdad, y que sus obras son las únicas que responden de forma legítima a las nuevas exigencias de la sociedad; en otras palabras, la tesis de Sartre en lugar de convertirse en una estrategia que pudiera enhebrar tanto la reflexión política como el alcance social que puede implicar un texto literario, se convirtió en un dogma, o al menos así lo percibieron los jóvenes escritores de la revista quienes describen un estado particular del campo literario donde diversas revistas y agentes los exhortan a pronunciarse públicamente afines a alguna corriente política. En otras palabras: los agentes de la revista no buscan despolitizar la literatura, pero sí buscan un espacio de libertad social donde el ejercicio de la literatura no esté determinado por alguna institución política: sea en pro de la democracia estadounidense o la igualdad de clase auspiciada por Stalin. Tanto Fuentes como Carballo no están en contra de la literatura política, sino en contra de la politización de la literatura y el escritor con fines ideológicos.

Teniendo en cuenta la tesis de Sartre, resulta relevante conocer cuál fue la interpretación que los editores de la revista realizaron en un panorama político como la Guerra Fría, que, como ya lo analizamos, exigía que los intelectuales y artistas se decantaran

públicamente hacia alguno de los dos bandos hegemónicos. En primera instancia lo que resulta interesante es que la revista no hace mención textual de Sartre; un hecho que se considera significativo teniendo en cuenta que Sartre en la década de los 50 era una de las figuras emblemáticas del orbe, o al menos sus opiniones en materia política y literaria circulaban con gran afluencia en los periódicos y revistas más importantes de Occidente. Como ya lo analizamos, la revista se muestra escéptica hacia la práctica política de la U.R.S.S y los Estados Unidos, con lo cual, no suscriben los ideales marxistas de Sartre quien veía en el gobierno soviético la mejor aplicación de la filosofía marxista. Por el contrario, los editores de la revista se muestran preocupados hacia los efectos nocivos que pueden derivar del “realismo socialista” y el “realismo capitalista”.

En la sección “Talón de Aquiles” del número dos de la revista, los editores realizan un largo comentario a la poética del poeta romántico inglés S. T. Coleridge; principalmente reconocen el poder de la “imaginación” como una de las facultades principales que deben ostentar los grandes creadores por encima de la técnica; la imaginación, según los editores analizando la obra de Coleridge, es aquella que “al percibir la realidad, la transforma para comunicarnos, de una manera que los simples hechos y las ideas simples nunca podrían alcanzar” (1955, p. 189). Pero el tema que les interesa reflexionar a los editores es el fenómeno de decadencia en el cual se ve envuelto el poder creativo de la “imaginación” cuando esta deja de ser el efluvio natural del creador<sup>82</sup> para convertirse en una herramienta privilegiada de alguna ideología. Así lo expresan:

Hoy se quiere que la imaginación nos diga: Stalin es el padre de los pueblos, Foster Dulles el escudo del mundo libre. Aquí no hay imaginación (y en consecuencia, no hay verdadera realidad: realidad susceptible de fructificar en la emoción o en el actuar), porque no se percibe nada, como no sean rótulos. No la hay porque de ellos ha huido toda visión del mundo profunda y responsable, para ser sustituida por fórmulas simplistas fáciles de adoptar y que, sobre todo, ofrecen la comodidad de la sombrilla ideológica, el refugio gregario aparentemente estable, los medios estereotipados que nunca exigirán comprender, crear, preocuparse o poner en duda (1955, p. 189).

---

<sup>82</sup> En el capítulo siguiente se analizará según la teoría de Bourdieu la apuesta por la autonomización del artista, partiendo específicamente desde la apuesta de los mismos agentes por crear y a la vez institucionalizar los esquemas de valoración y percepción de la obra literaria. En otras palabras, comprender cómo nociones como “inspiración” o “imaginación” son aceptadas “naturalmente” entre los creadores de la revista por encima de otras nociones materialistas como la “técnica” o la “disciplina” que tienden a menospreciar.

Por medio de la crítica hacia Stalin y cualquier ideología en particular los editores de la revista se manifiestan en contra de la tesis sartreana la cual exige que el autor esté “comprometido” con la causa social; cabe precisar que la negación hacia la tesis de Sartre no se basa en una despolitización del escritor, sino simplemente en el hecho de que la imaginación, o la capacidad creativa del escritor no esté condicionada a versar únicamente sobre determinados temas y tratamientos. Una vez más en la sección “Talón de Aquiles” pero del número 5 se vuelve a cuestionar la rigidez de la literatura comprometida por medio de una pregunta satírica: “¿A qué normas estéticas estaría sometido hoy, de vivir y escribir en la Unión Soviética, Dostoievsky?” (1955, p. 524). Una crítica que se basa en las restricciones estéticas del “realismo socialista” pero que van encaminadas a exponer la crítica literaria del momento, la cual sólo reconoce en el escritor ruso del siglo XIX, los valores políticos, revolucionarios, reduciendo el valor de una obra como *El Idiota* a cuestiones meramente marxistas: “allí donde el escritor fustiga el mundo burgués y el poder del dinero, allí donde se habla de las inevitables consecuencias de este poder sombrío” (1955, p. 524). Es verdad que el marco interpretativo de una obra literaria tiende a expandirse en función de las competencias y afinidades culturales del intérprete, con lo cual resulta ilógico establecer un marco institucional de sentido, pero, siguiendo la crítica de los editores, en el campo cultural de la década de los 50 periódicos como *El Nacional* y *Excelsior*, al que citan textualmente, se limitan a identificar y encontrar pasajes literarios que posteriormente son utilizados como ejemplos demagógicos en función de la lucha obrera o la conciencia de clase.

De tal forma que la búsqueda de la “libertad” se basa en la posibilidad de que el escritor pueda pertenecer a su respectiva sociedad sin responder institucionalmente a algún mandado prescriptivo; una libertad que les permita posicionarse más allá de algún bando ideológico, y una libertad que les permita realizar su producción artística bajo los presupuestos estéticos y políticos que el escritor detente personalmente. Ello significa que el ejercicio de la “libertad”, que también podría llamarse “libertad de expresión”, se basa en la posibilidad de que el escritor pueda escribir una obra de corte político si es que así lo quiere, pero a la vez pueda escribir una obra “alejada” de las necesidades e intereses básicos del vulgo: una obra cuyas claves deliberadamente herméticas sólo puedan ser comprendidas en su “totalidad” por los mismos compañeros de profesión, sólo aquellos que compartan la *ilussio* constitutiva del juego, y conozcan la historia campal acumulada del campo literario. Es necesario resaltar igualmente que la exigencia de “compromiso” político no posee la



misma intensidad y presión en el campo literario mexicano como lo fue durante la década de los 30 y 40, época en donde el Estado soviético era considerado por los jóvenes escritores de la época la consagración o la vía más directa para cumplir los preceptos liberales de la revolución. Para la década de los 50 ya existía un mayor número de textos y testimonios en contra del sistema político de la U.R.S.S, pero especialmente de la figura dictatorial de Stalin. Una disparidad de tensión o presión social que se ejemplifica principalmente por la participación de la U.R.S.S en la Segunda Guerra Mundial, así como el descubrimiento paulatino de testimonios directos sobre los gulag, los campos de concentración soviéticos ubicados en Siberia. De tal modo que la noción de “compromiso” no puede concebirse de la misma manera en el campo literario mexicano desde el contexto sociopolítico de un joven Octavio Paz o Efraín Huerta, quienes son invitados a participar en 1936 al II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (Sheridan, 2015, p. 246), que el de un Fuentes o Carballo, cuya perspectiva crítica posee un panorama mucho más amplio ya que no sólo conocen los efectos y consecuencias de la Segunda Guerra Mundial, sino que su misma actividad artística está condicionada por el nuevo debate ideológico generado por la Guerra Fría.

Pero así como los editores critican las restricciones de la U.R.S.S, no se olvidan tampoco de los mandatos, quizá un poco más sutiles pero no por ello soslayables, de la democracia estadounidense. En la sección “Talón de Aquiles” del número 2 analizan precisamente el “realismo capitalista”. Consideran que los principales promotores de esta nueva literatura norteamericana se basa en las notas que publican revistas como Time y Life, quienes consideran que:

La nuestra es la nación más poderosa del mundo. Ha gozado de diez años de prosperidad sin paralelo, y los adelantos que ha hecho para acabar con la pobreza y crear una verdadera sociedad sin clases no tienen igual en la historia. Sin embargo, continúa produciendo una literatura que a veces suena como si la escribiera un homosexual sin empleo, que habitara una casucha en el basurero municipal en espera de que lo admitiesen al hospicio. La literatura norteamericana no está produciendo obras que reflejen la realidad de los Estados Unidos: próspera, libre y plena de optimismo (1955, p. 192).

Así como la tesis de Sartre buscaba que los escritores retrataran únicamente las contingencias y tumultos sociales en pro de la educación y sensibilización crítica del proletariado, el “realismo capitalista”, el cual puede verse como su contraparte, aunque los dos gozan de las mismas cualidades prescriptivas y dogmáticas, acusa a todos aquellos escritores cuya obra

no retrate el “desarrollo”, “progreso”, “éxito”, y demás categorías que sirven como base para describir una sociedad donde todos los individuos tienen la mismas posibilidades de volverse ricos, apátridas, o provistos de ciertas “enfermedades” y “males” que les imposibilitan aprehender la magnificencia del país al que pertenecen. De tal modo que la tesis ambigua del “realismo capitalista” censura la obra de autores como William Faulkner o John Steinbeck, cuyos personajes principales suelen ser viejos aristócratas venidos a menos, o “negros” cuyo lenguaje enrarecido y vulgar fungen como los vehículos principales en la estructura de sus textos.

Ante la postura crítica de los editores a ambas formas ideológicas de concebir la literatura apuestan por encontrar una forma que se corresponda a las necesidades de los jóvenes escritores mexicanos, quienes reconocen la importancia de su tradición nacional pero de igual manera procuran empaparse de las producciones extranjeras. Son conscientes de la importancia de las dos potencias económicas, valoran algunas de sus producciones literarias, pero especialmente buscan comprender la producción literaria mediante esquemas o categorías de pensamiento más allá de las dos tendencias ideológicas. Es decir, los jóvenes escritores de la revista están en la búsqueda de una serie de conceptos o nociones literarias que les permita posicionarse en el campo literario como una alternativa a las dos formas de “realismo”; una búsqueda que les permita ejercer la reflexión política sobre su entorno pero sin tener que sacrificar su pluma a misiones multitudinarias. A modo de conclusión respecto a las dos formas de “realismo”, los editores manifiestan:

Nosotros, que pertenecemos a las tres cuartas partes del mundo que, no gozando de los inmensos beneficios que derivan de ser ruso o norteamericano, no sentimos poseer la verdad absoluta, tenemos la obligación de seguir creando una literatura que en esta hora de fórmulas hechas y recetas dictadas por la voz del amo, no se avergüence de buscar una verdad ajena a las “verdades” cómodas del mercado, no rehuya la posibilidad de una comunidad libre, no cierre los ojos a los problemas –triste, pesimistas, estrechos– de los hombres que aun no encuentran cabida en los alegres paraísos de Wáshington y Moscú (1955, p. 193).

Pero así como la influencia personal de Alfonso Reyes y Octavio Paz fue de vital importancia para la publicación y tono de la revista, la figura de Albert Camus lo fue en materia política internacional. Como lo señala Martínez Carrizales (2005) la sección “Talón de Aquiles” no era un espacio de difusión de “exclamaciones beligerantes” por parte de los jóvenes escritores, sino que, al saberse aun en un proceso de formación cultural, social, político,

reconocieron que para poder sustentar y posteriormente tratar de desarrollar sus ideas políticas y literarias, las cuales en la revista siempre están estrechamente relacionadas, se ampararon en el pensamiento de escritores ya revestidos del suficiente capital cultural y simbólico como fue el caso de Albert Camus. Una selección bastante significativa ya que al menos en el campo cultural francés Camus tendió a convertirse con el tiempo en una de las pocas figuras en oposición a las tesis políticas de Sartre; de ahí que desde un principio la selección de Camus por encima de Sartre u otro escritor conocido a nivel mundial ya pueda considerarse como una toma de posición política por parte de los editores de la revista. Más allá del presumible conocimiento que los editores tenían de la obra narrativa del escritor francés, el interés primordial que se centra en él se basa en su escepticismo respecto a los dos bandos antagónicos de la Guerra Fría, así como su crítica, un poco velada, pero aun así identificable, al comunismo. Es verdad que las apariciones de Camus a lo largo de la revista no abundan pero por la reiteración pero específicamente el tema que abordan, se puede conjeturar que emplearan sus declaraciones a modo de una editorial política indirecta: una suerte de escudo y espada que los debió de haber colocado en el centro del debate; intuición que se justifica cuando en la sección “Talón de Aquiles” citan las críticas de Andrés Henestrosa y el periódico *Excelsior* acusándolos de “indiferentes”, no dispuestos a participar en el debate político.

Desde el primer número, en la sección “Talón de Aquiles”, se citan las palabras del novelista y filósofo tomadas del semanario francés *L'Express*, en donde se pregunta sobre el tema del “verdadero debate” (1955, p. 95); cuestiona que la revolución “no volverá a encontrar su grandeza y su eficacia” hasta que no “coloque en el centro mismo de su impulso la pasión irreductible de la libertad” (1955, p. 95). Las críticas de Camus a la izquierda incluyen una censura al comunismo y al totalitarismo y una propuesta de un cambio profundo en sus principios: “Cuando lo que llamamos la izquierda, renunciando a su conformismo, reagrupe en torno a la idea de libertad sus fuerzas, su voluntad de lucidez y su exigencia de justicia, entonces quizá renazca la solidaridad” (1955, p. 95). Los editores de la revista, quienes son partidarios de la “tercera vía”, profesan una especial admiración a Camus porque encarna el tipo de intelectual liberal de pensamiento crítico que se coloca más allá de la polarización de la Guerra Fría, y es capaz de promover la defensa de la libertad del artista como su principal encomienda.

En el tercer número, en la sección “Talón de Aquiles” se reseña otro artículo de Camus en *L’Express* (titulado “Bajo el signo de la libertad”), que debió haber suscitado el interés de los editores porque el autor “se pregunta, dentro de un espíritu de duda agónica, sincera, fértil, cuál es la verdadera responsabilidad del escritor. ¿Por qué, en primer lugar, escribir sobre la actualidad política?” (1956, p. 289). El dilema que se plantea Camus en su artículo es el mismo que intentan resolver los editores de la revista para su propia situación: ¿qué debe hacer un “escritor honrado [...] que rechaza tanto la sociedad policíaca como la sociedad mercantilista [...] que permanece fiel a la causa obrera, pero se niega a la complicidad de mistificación alguna, burguesa o pseudorevolucionaria [...] para, sin caer en las simplificaciones propias del periodismo –y la propaganda–, hablar de política?” (1956, p. 289). Según Camus, el escritor no debe quedarse callado, pero tampoco despojarse de su calidad de escritor “para combatir ‘al nivel común’, es decir, no debe sacrificar su habilidad artística para dedicarse exclusivamente a un trabajo que un periodista lo podría hacer mejor: informar, comunicar, exponer, y en ciertos casos explicar una situación. En lugar de semejante sacrificio el escritor debe cumplir con su deber guiado por la defensa de la libertad: “la intransigente libertad que consiste en reivindicar siempre la justicia, a fin de obtenerla alguna vez” (1956, p. 290). Los editores encuentran aquí un modelo de acción y una respuesta ante sus adversarios en el campo intelectual mexicano, donde subrayan que “en Camus las palabras son ya la acción” (1956, p. 290).

De tal modo que la noción de “compromiso” planteada por Camus difiere significativamente de la expuesta por Sartre. Quizá una de las críticas mayores que se le atribuyen a los editores de la revista es su apuesta por la “individualidad” en detrimento del “pueblo”; el compromiso para Camus estaría determinado en mayor medida en su capacidad de analizar críticamente su entorno, o en la posibilidad de no decantarse dogmáticamente por las opciones dadas: aquellos esquemas de pensamiento que el Estado o el “mercantilismo” le ofrecen al escritor como medio seguro de salvaguarda. Al contrario, podría decirse que la noción de “compromiso” en Camus simplemente no existe, o es una variante del “compromiso” pero enfocado principalmente en las necesidades estéticas del artista. Es verdad que la propuesta de Camus en contraposición de la de Sartre adolece de cierta claridad argumental; aboga por la obtención de la justicia, la libertad, aunque no propone ningún modelo empírico más allá del “sentido crítico” para la obtención de los mismos baluartes. Lo más seguro es que los editores de la revista fuesen conscientes de semejante ambigüedad, más aún en contraposición al estilo ordenado y programático de Sartre influido

principalmente por su formación como filósofo; o por el contrario, esta misma ambigüedad, el estilo característico de Camus (al menos en los fragmentos que citaron de él), es igualmente una apuesta particular de los agentes en contra de aquellos consignas diáfanas cuya principal función se limita a transmitir un mensaje como si fuera sólo información periodística.

### **3.3 LA ENCUESTRA “LITERATURA Y SOCIEDAD”**

Como ya lo hemos venido mencionando y analizando el perfil central de la revista, lo cual también podríamos traducir como su sello identitario, se basa en la crítica constante a los sistemas totalitarios que encabezaban la Guerra Fría, específicamente el papel que debe desempeñar el escritor y su obra al servicio de un interés común. Resulta una empresa compleja aseverar que la revista pugna por la despolitización de la creación literaria, al contrario, simplemente busca conjugar la reflexión política y la creación literaria desde un nicho de enunciación libre de restricciones ideológicas; una libertad, según los editores, que brinde al escritor el margen necesario para poder realizar una obra significativa en relación a sus propias competencias. La noción del escritor libre de ataduras sociales también se analizará en el próximo capítulo pero abordándolo desde la clase de conceptos y categorías que los editores de la revista ostentaron como ejercicio de autodefinición por medio de la crítica literaria, es decir, su apuesta principal por la autonomización por medio de conceptos que fungen como sus respectivos esquemas de valoración y percepción de la producción literaria.

Atentos al panorama sociopolítico de su época consideran que los discursos ideológicos derivados de la Guerra Fría han vuelto a posicionar a varios escritores del orbe en una posición crítica y escéptica respecto al papel que debe desempeñar el artista y el intelectual en su sociedad; o mas bien, la efervescencia política de la Guerra Fría a reactualizado un problema que al menos en el campo literario mexicano se viene gestando desde varias décadas atrás. Persiste la misma temática pero bajo una estructura social diferente. En otras palabras, lo que los editores de la revista buscaban con ahínco era una definición clara del ejercicio literario la cual exceptuara en la medida de lo posible la influencia política del momento: el nacionalismo postrevolucionario, así como una identidad diferente más allá de las dos ideologías hegemónicas. Por medio de su adhesión simbólica a los preceptos políticos de la “tercera vía” se puede estipular que la revista ya había encontrado

un perfil político que la diferenciara del resto de revistas y periódicos del momento, pero aun no había definido con precisión el papel que el escritor de su época debía desempeñar en relación a su comunidad.

Pierre Bourdieu afirma que una de las principales características de un campo radica en la necesidad que tienen sus agentes de establecer sus propios parámetros de percepción y valoración respecto a su propia producción; es un fenómeno “natural” ya que el paulatino proceso de profesionalización de los agentes conlleva simultáneamente un proceso de consciencia o autocrítica de la propia producción; un ejercicio que “mira hacia adentro” con la finalidad de reconocer y establecer un perímetro de sentido por medio del conocimiento histórico de las diferentes tomas de posición que han desempeñado un rol paradigmático en la historia del campo literario. Es decir, todo agente que desea ser partícipe del campo y generar una obra que pueda “diferenciarse” del resto, necesariamente debe poseer la competencia práctica y teórica que le permita aprehender la valía de determinado género en determinada época: ¿por qué la poesía gozaba un mayor valor simbólico a finales del siglo XIX que a mediados del siglo XX?, ¿qué temas han concurrido con mayor frecuencia?, y demás preguntas fundamentales que le permiten al agente recién inscrito en la estructura del campo aprehender el “espacio de los posibles”: la gramática particular del campo que inclina a los agentes a realizar ciertas obras en determinados periodos. Ello significa que toda tentativa de revolución o desestabilización de los esquemas convencionales que rigen determinado periodo del campo literario, implica necesariamente el conocimiento de las disputas previas que se han sucedido. La problemática del escritor con su entorno no es en lo absoluto un “tema” nuevo para la época, por el contrario, es un tema, o mas bien, una problemática que ha atravesado fundamentalmente la primera mitad del siglo XX desde que se formaron los dos bandos políticos antagónicos: el capitalismo de E.U.A y la Revolución Rusa. A lo largo de esta disputa se han generado diferentes tomas de posición: desde aquellos que se suscriben voluntariamente a la fe ciega del “realismo socialista”, hasta aquellos que prefieren mantener un perfil escéptico y abogar principalmente por su libertad individual. Pero gracias a la Guerra Fría y su subsecuente intensificación de los discursos nacionalistas, los editores de la revista debieron haberse sentido en la necesidad de establecer su propio punto de vista, o mas bien, tratar de definir su identidad como escritores libres de todo compromiso político.

Al mismo tiempo, Bourdieu estipula que la principal estrategia que emplean los agentes recién inscritos se basa necesariamente en una toma de posición que busque “desmarcarse” de las convenciones dadas para hacerse conocer en el ámbito; una apuesta herética que resulta comprensible en la medida que los jóvenes agentes del campo carecen del suficiente volumen y de una estructura de especies de capital para posicionarse en un lugar hegemónico; en otras palabras: deben hacerse su propia historia, marcar su propio camino, aunque también es cierto que no forzosamente los agentes recién inscritos apuestan por estrategias heréticas, sino que también pueden posicionarse por medio de estrategias de “sucesión”: se limitan a reproducir (y por ende conservar) los mismos esquemas de valoración y percepción de los agentes dominantes en turno. Pero al no ser una disputa “nueva” la que dinamiza el campo cultural del momento, los editores de la revista deben buscar una forma relativamente novedosa y simbólicamente distintiva para poder agenciarse el suficiente capital para llamar la atención del resto de agentes e instituciones partícipes. En esta necesidad de los agentes por desmarcarse de las convenciones dadas Bourdieu reconoce que:

Bien es verdad que la iniciativa del cambio pertenece casi sin definición a los recién llegados, es decir a los más jóvenes, que también son los que más carecen de capital específico, y que, en un universo donde existir es diferir, es decir ocupar una posición distinta y distintiva, sólo existen, sin tener necesidad de pretenderlo, en tanto en cuanto consiguen afirmar su identidad, es decir su diferencia, que se la conozca y la reconozca (“hacerse un nombre”), imponiendo unos modos de pensamiento y de expresión nuevos (1996, p. 355).

Más allá de que la postura por parte de los editores de la revista no busca quebrantar la tradición previa mediante una apuesta “revolucionaria”, sí busca distanciarse del nuevo hervor nacionalista que predominaba en la época representado por la vuelta de tuerca que había sufrido a partir de la inclusión del “realismo socialista” en las letras mexicanas. Bourdieu plantea que existen principalmente dos estrategias por parte de los agentes para ser partícipes del juego en el campo: heréticas y de conservación. Por un lado se puede afirmar que el distanciamiento crítico de los editores hacia la noción de “compromiso” los sitúa en un espacio del campo donde reivindican y conservan las apuestas del grupo *Contemporáneos*, pero al mismo tiempo resulta una aseveración bastante general decir que la revista se proyecta como una simple sucesión de las inquietudes estéticas de *Contemporáneos*. Es verdad que entre los dos proyectos hemerográficos pueden encontrarse más similitudes que diferencias, pero la *Revista Mexicana de Literatura*, en comparación a *Contemporáneos*, apostó por una estrategia donde sus propias ideas fueran respaldadas por las ideas de escritores vivos y

conocidos internacionalmente, en lugar de abocarse en una empresa donde las plumas de los editores fueran los únicos pilares que sostuvieran el proyecto. Pero en comparación al grueso hemerográfico de la época, especialmente en su modalidad nacionalista, la apuesta de la revista por agrupar autores extranjeros que hablasen sobre la relación del escritor con la sociedad, derivándose del tema la noción del “compromiso”, puede verse como una apuesta herética ya que no reproduce los modelos convencionales del momento. De ahí que otras revistas y periódicos tiendan a tildarlos de “extranjerizantes”.

De tal modo que la encuesta “Literatura y sociedad” (la cual aparece en los números 5, 7 y 8) debe concebirse como la respuesta directa o más explícita de la revista en relación al antiquísimo problema de la producción literaria: ¿Qué papel debe desempeñar el escritor en la sociedad? Una pregunta que ha atravesado la historia de Occidente y cuya respuesta ha variado significativamente desde la subordinación simbólica del artista hacia los deseos principales del mecenas, hasta el trabajo oficial que debe desempeñar el escritor bajo la tutela (tanto voluntaria como involuntaria) de la Corona o la Iglesia. En otras palabras: el proceso de autonomización del campo literario en relación al campo político posee una historia particular en cada país y en cada época; de tal modo que para comprender a mayor profundidad las apuestas de los agentes por autonomizarse, debe conocerse en primera instancia de qué clase de instituciones desean librarse en la medida de lo posible. Como ya lo hemos mencionado el principal factor del cual los editores de la revista desean desligarse es de la obligación del artista a representar por medio de su obra una de las dos ideologías paradigmáticas. Al saber que las condiciones editoriales del momento les imposibilitan obtener el determinado capital económico para subsistir, su apuesta por la autonomización debe discurrir en dos ámbitos aparentemente disímiles: el político y estético; el primero, el cual hemos tratado de analizar, se basa esencialmente en la crítica hacia los dos bandos ideológicos del momento, y el estético, el cual se analizará en el siguiente capítulo, se basa en la posibilidad de que los agentes del campo sean capaces de crear sus propios esquemas de clasificación y valoración de la producción literaria.

Por ende se considera que la publicación de la encuesta es una de las tomas de posición más importantes e interesantes de la revista en torno a su apuesta por la autonomización. Sabedores del poco capital simbólico que ostentaban al momento, pero sabedores también del capital social que habían cosechado a lo largo de su trayectoria social: tanto el núcleo familiar, como el posterior paso de Carballo y Fuentes en el “periodismo



cultural” bajo la tutela de Jaime García Terrés en la editorial de la Universidad, son capaces de aglutinar en pocas páginas un número y clase de escritores extranjeros que para perfilarse en el interior de una joven revista dirigida por jóvenes escritores mexicanos, resulta ya una empresa cultural bastante significativa para el campo literario mexicano, e incluso hispanoamericano. Así lo comentan los editores: “Hemos tratado de reunir aquí voces de origen y tendencia diversa, que nos presenten un amplio cuadro de pensamiento en torno al problema” (No. 7, 1956, p. 41). Cuando hablan del “problema” se refieren a la relación tumultuosa que ha adquirido en los últimos años la noción literatura y sociedad, la cual buscan problematizar conjugando diferentes voces de diferentes países que teóricamente les brinden una visión amplia e internacional del problema. Los editores consideran que los requisitos básicos que los llevaron a seleccionar determinados escritores fueron “la honradez intelectual y la fidelidad al oficio” (No. 7, 1956, p. 41). Pero aun a pesar del perfil manifiestamente internacional de la revista los editores argumentan en la presentación de la sección (una suerte de editorial que bien podría haber aparecido en el primer número), que el interés central se basa en los escritores mexicanos, aunque no descartan la relevancia de voces como escritores soviéticos y chinos. Un hecho importante ya que entre los trece escritores cuyo testimonio fue solicitado sólo tres de ellos eran mexicanos: Jaime Torres Bodet, Jaime García Terrés y Daniel Cosío Villegas; aunque el último de ellos por encima del resto debería ser considerado como historiador e intelectual debido a la naturaleza de su trabajo, en contraposición de los demás quienes eran conocidos en el medio por la publicación de obras de ficción. Teniendo en cuenta los acontecimientos que se derivaron para que pudiera surgir la revista, resulta lógico manifestar un dejo de asombro ante la ausencia de nombres como Alfonso Reyes (quien en la década de los 30 había sido partícipe en un rol hasta cierto punto secundaria de la polémica nacionalista) y Octavio Paz, que, como ya lo analizamos, es la figura tutelar de la revista. Un relativo vacío se figuras importantes del campo literario mexicano que los editores sustituyen de algún modo incluyendo en su índice las voces de Albert Camus y Henry Miller, dos de los escritores más transgresores y populares de la época entre los círculos artísticos e intelectuales.

Ahora bien, cabe preguntarnos cuál es el motivo de la encuesta. Más allá de una necesidad o curiosidad estética por parte de los editores por dar a conocer en el medio mexicano plumas todavía no tan reconocidas como las de María Zambrano, o el escritor chino Kuo-Mo-Jo, es lícito conjeturar que los editores buscaban exponer su particular visión del quehacer literario, y por ende buscar monopolizar la forma legítima de la misma práctica

literaria. En otras palabras: sólo puede aspirarse a la legitimidad literaria por medio de apuestas estéticas y políticas que dinamicen y cambien el eje de dominados/dominantes que estructura el campo. Es decir, mediante la inclusión de diferentes testimonios de escritores internacionalmente reconocidos buscaban justificar su postura cosmopolita del ejercicio literario. Si en el medio nacional tanto el joven Fuentes como Carballo todavía no eran reconocidos como escritores suficientemente dotados de distinción para emitir un juicio sobre la práctica literaria, entonces sus opositores tendrían que rechazar simultáneamente las opiniones de Albert Camus o Henry Miller, quienes ya estaban consagrados en sus respectivos países como escritores insignes.

La lista de autores que componen la encuesta son (por orden de aparición en la revista): Jaime Torres Bodet, Jaime García Terrés, Mariano Picón-Salas, Daniel Cosío Villegas, Hernando Téllez, Albert Camus, José Lezama Lima, Emilio Adolfo Westphalen, Henry Miller, Ezequiel Martínez Estrada, Américo Castro, Kuo-Mo-Jo y María Zambrano.

Para los editores de la revista uno de los problemas principales que conlleva a la realización de la encuesta es el papel que desempeña, o debe desempeñar, la literatura en la sociedad. Para los editores se ha trastocado la noción esencial del arte la cual no debe estar subordinada a ninguna justificación social, ética o religiosa. Para ellos tanto la literatura como la sociedad poseen valores “en sí” lo cuales no deben desvirtuarse mediante estrategias políticas de toda índole que buscan emplear la literatura como un simple vehículo de promoción ideológica. De tal modo podemos argumentar que para los editores de la revista la literatura de su época está contaminada de una serie de factores sociales y políticos que la alejan peligrosamente de su valor “en sí”. Ahora bien, es necesario preguntarnos cuál es ese valor esencial o inmaculado que los editores reconocen por encima de otras acepciones de la misma literatura. En primera instancia los editores de la revista, siguiendo la tradición occidental, conciben la literatura más como un ejercicio artístico formal sobre el lenguaje que un dispositivo social cuya temática o fondo deba estar condicionado por las necesidades históricas del momento. En otras palabras, la concepción que tienen de la literatura está mucho más cerca de la premisa “el arte por el arte”, la cual reza que la experiencia que debe tener el sujeto con ella sea eminentemente contemplativa, desinteresada, donde el acto de la escritura o la lectura esté mucho más cerca de ser una experiencia inefable, inenarrable (por ende imposible de codificar y alienar) que una experiencia de concientización social donde el agente en turno pueda extraer determinado conocimiento el cual pueda ser aplicado en la

sociedad con un fin concreto, es decir “un quehacer social sin necesidad de justificarse o de establecer su carácter mediante proclamas explícitas” (1957, p. 41). De tal modo se puede conjeturar que por medio de la encuesta y las respectivas posturas estéticas de los entrevistados los autores apuestan por un proceso de “purificación” de la literatura:

Hoy, al operarse una escisión cada vez más notoria entre el valor *sociedad* como valor en sí y los valores *arte* y *literatura*, también como valores en sí, urge volver a encontrar ese punto de reconciliación en que las tareas literarias y artísticas se integran naturalmente en la vida social, y ésta en aquéllas. Nos parece que tal conciliación sólo es posible si la literatura y el arte se mantienen fieles a sus propósitos y a su naturaleza peculiares; de lo contrario, la literatura y el arte no sólo se sacrifican a sí mismos, sino que sacrifican sus efectivas posibilidades sociales (1957, p. 41).

Ello significa que los editores de la revista no apuestan por un ejercicio o práctica de la literatura donde el escritor viva en una atmósfera despolitizada, y cuyos intereses se limiten únicamente al campo artístico, por el contrario, lo que buscan los editores es encontrar “el punto de reconciliación” entre la literatura y la sociedad sin que ninguna de las dos entidades subordine su propia naturaleza en favor de la otra. De tal suerte podemos comprender que los editores están interesados en determinada práctica literaria donde el autor pueda emitir al mismo tiempo un juicio sobre el panorama político de su entorno, o incluso escribir una obra de corte político, pero sin que esa misma cualidad política esté condicionado por determinados esquemas prescriptivos de orden ideológico. Los editores comentan que la presumible “reconciliación” sólo puede darse en la medida en que ambas entidades respeten “los propósitos y la naturaleza particular” del otro. Con lo cual nos vemos en la necesidad de preguntarnos cuál es la concepción que la revista tiene de la “naturaleza” de la literatura. El hecho de hablar de naturaleza remite directamente a la esencia de las cosas: aquella materia o substancia inmaculada la cual sólo puede aprehenderse en la medida que se conozcan los determinados códigos que posibilitan en primera instancia la misma comprensión; es decir, que la misma “naturaleza” exige del lector o contemplador la competencia cultural necesaria para reconocer la misma esencia de las cosas<sup>83</sup>. Hecho que nos remite directamente a la noción de “nomos” propuesta por Bourdieu: la particular visión y división de la práctica literaria; lo cual podría traducirse respectivamente en los modos particulares en que conciben

---

<sup>83</sup> Pierre Bourdieu en su libro *Las reglas del arte* (1996) propone la noción de “mirada pura”, la cual se corresponde a la noción que los editores de la revista proponen sobre la “naturaleza de la misma”. Pero ya que en el capítulo siguiente se analizará con mayor profusión las apuestas de los agentes en búsqueda de autonomía, donde emplean la crítica literaria como un espacio privilegiado para exponer sus particulares concepciones de lo literario, se dejará parcialmente de lado el análisis de la “mirada pura”.

la misma literatura, y al mismo tiempo lo que el grupo de agentes consideran como “no” literario. De igual modo Bourdieu reconoce que la particular concepción que se tiene de determinada práctica artística en cierto periodo responde a un largo proceso histórico de inclusión y exclusión de nociones hasta el grado que con el paso del tiempo (sedimentación o concreción de una concepción particular la cual lógicamente está motivada por una serie de instancias de consagración como la familia, escuela, academia, premios) el escritor o lector en turno considera su propia concepción como “natural”, “normal”. Ello implica que cuando los editores hablan de la “naturaleza” de la literatura hacen alusión directamente (la cual puede ser consciente o inconscientemente) a la tradición literaria occidental, que, en un sentido general se basa en el reconocimiento simbólico de la forma por encima del contenido.

A modo de hilo conductor los editores enviaron tres preguntas vía postal que fungieron como base para que los autores entrevistados pudieran desarrollar sus reflexiones. La primera de ellas “¿Cuál es la función que la literatura y los escritores pueden desempeñar en pro de la creación de una sociedad *radicalmente humana*?”<sup>84</sup>, nos inclina a argumentar una vez más el interés que tenían los editores de formar o ser partícipes de una asociación política que no suscribiera dogmáticamente las ideologías dominantes de la época, las cuales para ellos habían formado un tipo de sociedad que no era “radicalmente humano”; aun así el adjetivo radical en la pregunta resulta un poco ambiguo y quizá deliberadamente hiperbólico. En la segunda pregunta: “¿Cuáles son las relaciones profundas entre literatura y sociedad?”, manifiestan el reconocimiento que tiene la literatura sobre la sociedad y a la inversa, pero les interesa conocer específicamente la clase de repercusiones de mayor hondura que se establece entre las dos. En la tercera pregunta: “La literatura, en cuanto expresión humana, ¿posee un valor en sí, y de este valor intrínseco se deduce su eficacia social? O bien, ¿sólo es valiosa socialmente en cuanto depende estrechamente de otros niveles de estructura social (el político, el económico, etc.) y los refleja?”, encontramos que los editores de la revista apuestan por concebir la literatura como una manifestación artística autosuficiente, aunque también pueden desprenderse valores significativos de otros aspectos como su capacidad para retratar determinada época histórica.

En términos generales puede argumentarse que los editores de la revista están convencidos de que la literatura, o toda práctica artística, tiene una trascendencia social y

---

<sup>84</sup> Las preguntas se extraen de las respuestas que el autor chino Kuo-Mo-Jo adjuntó en su mismo texto.

política, aunque la noción que ellos reconocen está constitutivamente alejada de la propaganda ideológica pero cercana a los valores humanísticos. Igualmente, desde una mirada panorámica, es lícito decir que existe cierta uniformidad en las respuestas de los encuestados: todos reconocen la importancia social de la literatura pero desde un nicho de libertad del escritor. La mayoría argumenta que la producción literaria es un arte de por sí social, y aunque el autor lo niegue toda obra está cargada de un sentido político por la sencilla razón de que el lenguaje en sí no es un mero instrumento para compartir ideas o mensajes, sino que la simple elección de determinadas palabras y temas conlleva en su interior una carga de sentido la cual puede no estar explícita pero sí manifestarse por medio de la interpretación de los lectores. Al respecto menciona Picón-Salas: “la gran obra literaria posee un valor social en sí” (7, p.42). Respecto a la naturaleza constitutivamente social de la literatura o lo social como un simple añadido deliberado, Daniel Cosío Villegas argumenta que “todo escritor, hasta el más diáfano literario, tiene una convicción política que trasciende a sus escritos aun proponiéndose estrangularla antes de tomar la pluma” (7, p.49). Ello significa que todo individuo al formar parte de una sociedad está constitutivamente atravesado por un marco político de sentido, y aun en aquellas obras deliberadamente herméticas, rebuscadas, que buscan centrarse principalmente en la musicalidad del lenguaje, es posible extraer un componente social, el cual puede ser interpretado por el lector de múltiples maneras pasando por el ámbito político. Pero a modo de contraposición Hernando Téllez afirma que “la literatura agota sus valores dentro de sí misma” y que, por tanto, no puede tener “eficacia social” alguna (7, p. 50). En una línea similar Emilio Adolfo Westphalen apunta que “para el cumplimiento de su misión el artista no ha de satisfacer sino la demanda interior de creación. Únicamente así hará la obra valedera” (7, p. 64).

Uno de los temas centrales que abordan la mayoría de los encuestados es el rechazo que profesan hacia la idea de un arte dirigido por las necesidades propagandísticas del Partido o Estado en turno. De tal suerte podemos argumentar que los escritores encuestados también estaban en contra de la noción de “compromiso” sartreana, y más aún del modelo esquemático del “realismo socialista”. Picón-Salas menciona que la verdadera preocupación de la literatura por parte de los escritores debería ser el “cómo” y no el “por qué” (7, p. 42); una vez más nos encontramos con una acepción de la literatura donde prima la forma por encima del contenido; pero aun a pesar de ello se considera que los editores de la revista no abogan por una producción literaria desprovista de sentido social, sino que el sentido debe estar más encaminado en la recepción propia del lector que en una imposición programática

del autor. En otra parte de su respuesta Picón-Salas llama “falso” al arte que se desprende de “las consignas del partido” y afirma que la “autenticidad” de la obra depende de la “libertad” del artista (7, p. 44-45). Menciona que son las sociedades totalitarias las que atentan contra la “naturaleza humana”: “¡Cuánta auténtica injusticia se enmascara bajo la sedicente justicia proletaria de Stalin o la falsa protección a la colectividad que prometían todos los fascismos!” (7, p. 45). En relación al influjo directo de los sistemas totalitarios, o lo que los editores de la revista habían denominado “realismo socialista” y “realismo capitalista”, Hernando Téllez apunta que:

Esa mecánica clasificación de condiciones previas para su aparición y su grandeza, como son, por ejemplo, aquellas que exigen que la literatura debe estar al servicio del hombre, o al servicio de la sociedad, o al servicio de una ideología, o al servicio de una religión, o al servicio de una forma especial de Estado, representa una tiránica aberración cuyo origen se encuentra en la oscura necesidad de la creatura humana de creerse suprema legisladora sobre la totalidad de la historia y la totalidad de las conciencias (7, p. 52).

Para Westphalen la doctrina del realismo socialista es un intento por “desprestigiar la labor del artista, de rebajarlo al puesto de funcionario de la propaganda política” (7, p. 62). Para Hernando Téllez la propuesta de un arte dirigido “asfixia la obra de arte, impide su aparición, crea una atmósfera en medio de la cual la imprevisibilidad, la ambigüedad y el misterio [...] desaparecen, para dar paso a un automatismo literario, previsible, calculable, tabulable, mediocre y monótono” (7, p. 51). En relación al último comentario de Téllez podría establecerse una relación aproximada en torno a los presupuestos estéticos y estilísticos que autores como Ermilio Abreu Gómez exigía a los escritores de la década de los 30, cuando afirmaba que la literatura de la Revolución, y por ende, la literatura nacionalista, debía estar escrita de una forma clara, diáfana, concisa, dejando a un lado todos aquellos experimentos verbales que sólo fungían como divertimento de las clases acomodadas y afeminadas. Téllez argumenta que las prescripciones del “realismo socialista” no se basan únicamente en los temas, sino también en los modos; para él la literatura que está subordinada a semejantes esquemas partidarios pertenece a un lenguaje profano, maquinal, un mero útil para transmitir ideas partidistas.

Entre los autores encuestados se considera que las reflexiones del escritor colombiano Hernando Téllez, son las que se corresponden en mayor medida a las posibles preguntas y

respuestas que debían estarse planteando los editores en medio de una atmósfera política donde había revivido una vez más la disputa sobre el nacionalismo. La principal cuestión que aborda Téllez es la necesaria y casi obligatoria autonomía y libertad que debe gozar el artista para poder aspirar a la producción de una obra de arte. Según Téllez la sociedad totalitaria tiene la capacidad de “fijar una automática relación entre eficacia social y validez estética” (7, p. 50); para el Estado soviético sólo aquellas obras que tengan una repercusión en el proletariado pueden ser consideradas obras válidas. En esencia lo que le interesa enfatizar a Téllez es la capacidad que tiene el lenguaje artístico para transformar a las personas pero desde una experiencia completamente única, e incluso irreductible, la cual sólo puede traducirse en función del habitus del lector. De ahí que considere que con “la poesía de Mallarmé no se hace una revolución social sino una revolución poética” (7, p. 51). De tal manera que la sola pregunta sobre la función o posible utilidad social de la literatura está mal planteada desde un principio. Menciona que cuando una obra está determinada por las necesidades del Estado o Partido el escritor queda subordinado a un designio exterior, aunque también reconoce que debe establecerse una diferencia entre el individuo perteneciente a una sociedad y el escritor que publica textos. Aun a pesar de ello Téllez reconoce que la literatura sí puede tener una función social, pero desde una brecha distinta: “La literatura, como el arte todo, contribuye al quehacer histórico, al quehacer social, pero implícitamente, es decir extra-programa, extra juicio, de manera autónoma y no subordinada” (7, p. 52). A modo de conclusión Téllez apuesta por una definición de lo que él considera la “verdadera” literatura, y su capacidad intrínseca de trascender más allá de barreras prescriptivas:

Por ello toda gran literatura, toda verdadera obra literaria, toda verdadera obra de arte, rompe siempre los rígidos esquemas que limitan imperialmente y, al mismo tiempo, sustentan la explicación unitaria y total de las condiciones históricas fijadas y predeterminadas para que la obra pueda nacer y prosperar (7, p. 52).

En torno a las declaraciones de los escritores mexicanos se considera que sobresale la respuesta de Daniel Cosío Villegas ya que es el único que aborda un tema relativamente diferente al del resto de escritores. Se desconoce si Carlos Fuentes le envió preguntas diferentes, pero la reflexión central de Villegas versa principalmente sobre el hecho de hasta qué punto una revista literaria debe abordar temas políticos, así como el de la utilidad o inutilidad de la literatura en la sociedad. En primera instancia Cosío Villegas se pregunta por qué a los políticos les produce inquietud que los artistas o intelectuales hablen de política en sus revistas. Cosío Villegas reconoce que la concepción de la literatura o las artes tiende a

modificarse en función de la atmósfera política del momento; toma como ejemplo la crisis económica de la década de los 30, y menciona que la literatura y los escritores no hubieran tenido una mejor función en la sociedad si dejaban a un lado la pluma y optaban por la pala o el martillo. Detrás de la exigencia del compromiso político detecta una fuerte corriente de antiintelectalismo que tenía como premisa la “inutilidad” de un cierto tipo de literatura (al menos la que no era directamente comprometida o nacionalista) en el proyecto político del país. Cosío Villegas denuncia en su texto que éstas son presiones ajenas al campo intelectual y que, en consecuencia, el arte y la cultura deben ser independientes de los vaivenes del debate público: “Las personas que toman la iniciativa por plantearlas son, con pocas excepciones, escritores políticos y no literarios, y muchas veces bastante más políticos que escritores” (7, p. 47). De tal manera que Cosío Villegas reconoce la necesidad e incluso la exigencia de que el campo literario esté regido bajo sus propias normas y parámetros, o que las exigencias políticas y sociales del momento sean interpretadas bajo su propio crisol. Todos los escritores encuestados reconocen la importancia de la autonomía y libertad que debe gozar el escritor, pero Cosío Villegas es el único que de forma clara expone que las disputas o problemas que se suceden en el campo literario deben provenir igualmente de agentes partícipes del mismo, y no de instancias ajenas a la *ilussio* que lo constituye.

De tal suerte podemos concebir que las manifestaciones políticas por parte de la revista responde a una de las exigencias principales del campo literario del momento: ante la imposibilidad por buscar una apuesta de autonomización por medio de un mercado de bienes simbólicos (en éste caso un mercado editorial) donde la presencia de los consumidores pueda determinar en mayor medida la estructura del campo, los escritores de la época consideran que deben establecer una relación crítica hacia el campo político ya que la mayoría de ellos deben recurrir a una subordinación estatal para poder subsistir económicamente. Es verdad que el grupo de agentes integrado en torno a la revista ya no guarda la misma relación económica y simbólica con el Estado como lo fue en el campo literario a principios del siglo XX, pero aun así las prebendas económicas estatales siguen representando la mayor fuente de ingreso económico; una subordinación que también pueden “disminuir” simbólicamente y económicamente por medio de trabajos relativamente cercanos a la producción literaria: específicamente la publicación de reseñas o crónicas en revistas, periódicos y suplementos de la época. Pero como ya se analizó, el paso por el “periodismo” de Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo respondió más a una necesidad de los jóvenes escritores por hacerse un nombre en el campo literario del momento que por una



verdadera necesidad económica. Por ende se considera que las tomas de posición políticas enunciadas tanto en la sección “Talón de Aquiles” como en la encuesta Literatura y Sociedad son muestras significativas de la apuesta de la revista por autonomizarse en la medida de lo posible de los esquemas ideológicos imperantes bajo el nacionalismo mexicano.

#### **Capítulo IV. La crítica literaria en la primera época de la *Revista Mexicana de Literatura***

##### 4.1 UNA APUESTA POR LA AUTONOMIZACIÓN ESTÉTICA

Como ya lo hemos venido analizando a lo largo de la presente investigación, el proceso de autonomización de un campo literario está sostenido en diferentes niveles y apuestas. Pierre Bourdieu menciona que para que pueda concebirse el surgimiento de un determinado campo primero debe concebirse la congregación de un determinado número de agentes cuya producción de un cierto tipo de bien material o simbólico tienda a identificarse principalmente a las estrategias de producción que los mismos agentes realizan. La noción de campo en primera instancia da cabida para reconocer la existencia de un microcosmos social, un espacio separado y relativamente autónomo, cuyos integrantes comparten entre sí una serie de cualidades e intereses comunes que tiende a reforzar los límites internos y externos del campo en cuestión. De ahí que un campo pueda considerarse como un “acotamiento autorizado de una región social de producción” (1999, p. 83). Bourdieu menciona que la concepción de un campo se basa “definiendo aquello que está en juego y los intereses específicos, que son irreductibles a lo que se encuentra en juego en otros campos o a sus intereses propios [...] y que no percibirá alguien que no haya sido construido para entrar en ese campo” (1990, p. 135-136). Es decir que el surgimiento de un campo forzosamente debe ir acompañado de la existencia de un determinado número de agentes cuyo habitus posea la suficiente competencia teórica y práctica para poder producir de forma relativamente semejante un bien simbólico. Cuando Bourdieu habla de habitus se refiere principalmente al proceso de interiorización consciente e inconsciente de las estructuras

sociales, proceso el cual tiende a disponer al agente para comprender y aprehender la realidad social de cierta forma particular. Es decir, que los agentes que forman parte de un mismo campo poseen unos esquemas de valoración y percepción de la realidad relativamente semejantes. Esquemas de valoración y percepción detentados por su habitus que les permite reconocer el ejercicio de la literatura como una práctica artística que vale la pena producir y consumir, por encima de otra práctica artística u oficio manual. Bourdieu menciona que para que un campo pueda funcionar “es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté dotada de los habitus que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes del juego” (1990, p. 136). De tal forma que el habitus de un escritor será radicalmente diferente al habitus de un matemático; pero más allá de las respectivas competencias técnicas que cierto agente necesita para producir una obra literaria en lugar de un comentario científico sobre un tratado matemático, la conformación de un campo se basa principalmente en la “cantidad de intereses fundamentales comunes” (1990, p. 137). Ello significa que la conformación de un campo además de estar sostenido por la existencia de un número de productores de un bien en particular, la existencia y reforzamiento del campo se basa en la *illusio* de los agentes: la creencia colectiva en el valor del juego. Una creencia que al menos en el campo literario se traduce en la inversión de tiempo, energía y capital económico respecto a la formación literaria: leer y conocer los clásicos nacionales e internacionales, aprender de preferencia una lengua extranjera (principalmente inglés, francés o alemán), así como asistir a actividades culturales o presentaciones de libro donde tiende a incrementarse el interés de lo que está en juego en el campo, y por ende la estructura del mismo.

En la medida que el agente invierte mayor tiempo en su formación técnica o artística se incrementa paralelamente su interés y respeto por el campo en cuestión, ya que descubre que las tomas de posición realizadas por los agentes ya posicionados en el campo implican todo un proceso de formación similar al que ellos llevan a cabo; por ende, aun a pesar de que las tomas de posición que realizan en el campo resultan como adversas u opositoras a la de algún agente dominante, aun entre los dos subyace un interés común y fundamental: “se olvida que la lucha presupone un acuerdo entre los antagonistas sobre aquello por lo cual merece la pena luchar” (1990, p. 137). Pero para comprender la valía de las producciones artísticas el habitus de los agentes debe poseer el suficiente capital cultural heredado o incorporado el cual le permita aprehender semejantes prácticas no sólo como valiosas, sino también naturales, y no cuestionar en primera instancia la estructura jerárquica del campo.

En términos generales se puede concebir al campo como una herramienta metodológica y teórica que permite analizar sincrónicamente las actividades particulares de un grupo de agentes cuya producción de un bien simbólico lo diferencia de los demás. Tales agentes tienden a considerarse como los poseedores únicos de las herramientas teóricas y prácticas para la producción del respectivo bien simbólico, lo cual genera la necesidad entre los agentes de legislar sus propios parámetros de valoración y percepción sobre su producción. Ya que el productor es concebido por el resto de la sociedad como un agente capaz de realizar un bien que sólo él puede realizar, el mismo agente considera que goza del derecho de poder establecer en la medida de lo posible los instrumentos y las instancias particulares de consagración que avalen la correcta producción y recepción del bien. De tal forma que la apuesta por la autonomización de un grupo particular se presenta como un fenómeno “natural” en la conformación y consolidación de un campo en relación a otros campos, específicamente el político y económico. La exigencia en el grado de autonomía de un campo va acompañado lógicamente de un mayor proceso de profesionalización por parte de los agentes en relación a sus mecanismos de producción. Entre las características principales para poder hablar de la apuesta por la autonomización del campo literario, Eduardo Andión Gamboa reconoce un factor primordial:

Se podría decir que la especialización se producirá primero por medio de las prácticas, luchas y negociaciones por la validación y el logro del monopolio de un tipo de producción simbólica por ciertos grupos de agentes que [...] participan de una misma creencia. Simultáneamente, esa validación es lograda principalmente por la implantación de ciertos factores característicos. En primer término, la acción pedagógica interna (mediante la cual se conforma la posesión de la creencia esotérica), que culminará por constituir lo que se percibe como la irreductibilidad del habitus de ese campo. Por lo tanto, por medio de la mediación del modus operandi se tiende a monopolizar la oferta de los mismos productos simbólicos como singulares y propios de ese campo de producción (1999, p. 77).

De tal modo que uno de los factores principales para reconocer la conformación y autonomización de un campo se basa en el reconocimiento exterior sobre la monopolización en la oferta de determinados bienes simbólicos. Ello significa que un campo más allá del campo literario, puede poseer en su interior un agente que goce de las habilidades técnicas para poder realizar un cuento o un poema, pero carece del reconocimiento social necesario para instituirse como “poeta” o “cuentista”. Es decir, carece de la legitimación necesaria ofrecida por las respectivas instancias de consagración que se encuentran en el campo

literario. De tal forma que la consolidación de un campo debe igualmente ir acompañada de la existencia de una serie de profesionales, analistas, críticos y exégetas que desarrollen y describan las instancias necesarias para poder acceder a la lucha del respectivo campo. Es decir, por medio de esos comentarios se genera una historia oficial del campo, la cual legitima la monopolización de los agentes sobre la producción de cierto bien simbólico, en éste caso la literatura. De tal modo que la monopolización en la producción está acompañada de la necesidad de los agentes productores y críticos oficiales de crear su propio marco de sentido: una restricción de índole hermenéutica cuyo desconocimiento implica la apreciación equivocada de la obra en turno. Ello significa que todo campo de producción cultural tiene una relación particular con el campo político y económico, y desean en la medida de lo posibles, bajo diferentes estrategias, alejarse de las restricciones particulares de los respectivos campos.

El proceso de autonomización de las prácticas artísticas es un fenómeno que no se limita al siglo XX, y mucho menos a la producción literaria; Peter Bürger en su libro *Teoría de la vanguardia* (2000) considera que la concepción de la autonomía en la producción artística data principalmente del Renacimiento italiano, cuando los artistas dejan de ser meros productores de obras sacras para convertirse en productores a la orden de mecenas y ricos comerciantes, con lo cual se suscita el germen de lo que actualmente se conoce como el mercado del arte; una libertad relativa donde el artista puede producir una mayor gama de temáticas aunque acorde a las necesidades del mismo mercado, con lo cual se puede conjeturar que la liberación de un régimen es sustituida por la de otro. De tal modo que en el arte sacro predominan los valores morales y pedagógicos, mientras que en el arte comercializable, o en el arte que aboga por la independencia hacia las exigencias y compromisos sociales, el eje rector sería la contemplación, el placer, la exaltación individual de los sentidos por encima del mensaje redentor. Igualmente otro aspecto medular para comprender el fenómeno de la autonomía reside en la diferencia que se establece entre la producción de bienes simbólicos y la producción de bienes materiales, o más específicamente, la imposibilidad de establecer el valor de una pintura por medio de sus medios de producción. Aun así Burger considera que resulta una empresa demasiado arbitraria establecer que estos dos acontecimientos son el origen inexorable de la autonomía, al contrario estos factores “sólo proporcionan un tipo de hechos que por sí solos no facilitan ninguna conclusión sobre la independización de un ámbito de lo estético (2000, p. 88).

Al menos en el campo literario la lucha por la autonomización es un fenómeno que Bourdieu reconoce desde el Renacimiento hasta principios del siglo XX, aunque semejante lucha también podría ampliarse a todo el orbe de las producciones artísticas más allá de lo literario. También cabe resaltar que el proceso de autonomización resulta diferente en cada país y en cada época. Pero para comprenderlo desde un plano relativamente general, Pierre Bourdieu en *Sociología de la percepción* (2017), realiza un breve repaso histórico sobre los diferentes procesos y posiciones que ha gozado el artista en relación al campo político y económico de diferentes épocas; así lo expresa:

El movimiento hacia la autonomía que se inició en la Florencia del siglo xv con la afirmación de una legitimidad propiamente artística, es decir, del derecho de los artistas a legislar absolutamente en su orden, el de la forma y el estilo, ignorando las exigencias externas de la demanda social subordinada a intereses religiosos o políticos ("*non può essere bellezza e utilità*", dice Leonardo da Vinci), se vio interrumpido durante casi dos siglos por la influencia de la monarquía absoluta y la iglesia (con la Contrarreforma), ambas preocupadas por asignar un "lugar" social y una tarea (por ejemplo, la función de la Academia) a la categoría de los artistas, recortados de los trabajadores manuales sin estar integrados a las clases dominantes, y tomó un nuevo principio con el romanticismo, ligado, de manera más o menos directa según las naciones, a una secesión de los intelectuales y los artistas que es, sin duda, el reverso de una exclusión e, incluso, de una marginación (2017, p. 69).

Pero para comprender a mayor profundidad la naturaleza de la apuesta por la autonomización del grupo integrado en la revista, debemos conocer en primera instancia los factores que reconoce Bourdieu para que pueda autonomizarse relativamente un campo de producción cultural. En primera instancia reconoce que el campo de producción cultural resulta un objeto de análisis particular ya que las relaciones de producción y consumo que la estructuran se basa en un reconocimiento negativo de los valores económicos. Aun a pesar de que la práctica literaria sea concebida como una actividad completamente artística, inefable, una imagen que se ha consolidado desde las teorías del "genio artístico" proporcionadas por el romanticismo alemán y posteriormente el surrealismo, sigue siendo una práctica social, o incluso podría denominarse un oficio, un trabajo que de algún modo debe ser redituable económicamente al agente para que pueda subsistir. De tal forma que uno de los intereses principales de Bourdieu al analizar la producción de bienes culturales es el papel deliberadamente subrepticio que juega el capital económico; una negatividad bastante particular donde Roger Chartier (2005) conjetura es el espacio privilegiado donde

puede analizarse la respectiva jerarquización simbólica de los agentes en el campo: “pensar las leyes que gobiernan una economía cuyo fundamento es la negación misma de la economía. En tal negación radica el principio mismo del funcionamiento, las jerarquías y las mutaciones de los campos culturales” (2005, p.271). Un factor primordial ya que el ingreso económico es una de las instancias principales que puede posibilitar la independencia del escritor ante instituciones públicas, de las cuales presumiblemente ya no desea ser partícipe, o al menos desprenderse de aquellas relaciones donde el Estado le impone al artista una función exclusiva la cual no debe desatender. En otras palabras, Bourdieu comprende que aún en el campo literario (el cual tiende a jactarse de su distanciamiento crítico hacia las necesidades mundanas) existe una lógica particular de la distribución del capital económico; una lógica que como veremos está a la “inversa”, o funciona de manera en apariencia equívoca para proporcionarle al escritor un halo de pureza cuasi mística. De tal suerte que Bourdieu denomina “economía de bienes simbólicos” a la lógica particular de las prácticas económicas entre los propios agentes, instituciones e instancias de consagración que entretejen el campo literario. Un modo particular de distribución y obtención del capital económico que como analizaremos en las próximas líneas guarda una estrecha relación con las tomas de posición estéticas que abogan la noción del “arte por el arte”, o una concepción de la literatura pura, esencial, inmaculada, desprovista de necesidades y exigencias sociales.

Roger Chartier (2005) expone que la comprensión de la lógica particular de la economía de los bienes simbólicos se basa principalmente en la distinción entre el bien material y el bien simbólico; sin lugar a dudas resulta una empresa mucho más asequible cuantificar el valor de un objeto perteneciente al uso cotidiano que una obra de arte producida por un joven artista. ¿Cómo atribuirle valor a un objeto artístico? Como ya lo analizamos, el valor de una obra de arte está condicionado por la producción de la creencia que determinadas instancias de consagración como la familia, la escuela, la academia, y otras actividades relacionadas con el mundo artístico, inculcan al agente, con lo cual su habitus reactualiza continuamente una competencia cultural que en cierto momento le permite apreciar y aprehender “artísticamente” una obra de arte; en otras palabras, la apreciación de una obra no deriva de la integridad física del cuadro o el texto, sino de un código hermenéutico que el agente previamente ha interiorizado a lo largo de su trayectoria social. De tal suerte que la mirada artística, o la mirada “pura”, se sostiene en unos esquemas de clasificación y percepción inscritos en el habitus del agente al grado que el mismo agente llega a considerar que semejante descodificación, o semejante mirada es natural, con lo cual

según Bourdieu ignora completamente le arbitrariedad hermenéutica previamente gestada a lo largo del tiempo por las respectivas instancias de consagración, las cuales tienden a ser englobados bajo el concepto ambiguo de “tradicición”. Retomando el hilo de la economía particular de una empresa cultural que niega en primera instancia la preeminencia del capital económico como un factor determinante en el orden simbólico de su estructura, Roger Chartier, leyendo a Bourdieu, argumenta que los dos rasgos principales que caracterizan la economía propia de los bienes simbólicos son:

- a) “la inconmensurabilidad entre el valor de los bienes que allí se producen y circulan, y el valor comercial de los elementos materiales que intervienen en su fabricación” (2005, p. 271).

Es decir, no se puede cuantificar el valor de una obra literaria por medio de las horas que el autor invirtió en su producción, de tal modo que el valor de la misma no puede provenir de su materialidad, sino del valor simbólico que manifiesta<sup>85</sup>, el cual sólo puede ser aprehendido por aquellos agentes cuya competencia cultural goce del código necesario. De tal suerte que por medio de la “mirada pura” la obra de arte sufre una transmutación simbólica donde abandona sus referencias mundanas y útiles para adoptar un manto de valía simbólica que en apariencia trasciende cualquier indicador cuantitativo. El segundo rasgo sería:

- b) “la oposición (al economicismo) no sólo establece un contraste entre los campos culturales y el campo económico, sino que representa también el principio que estructura los campos culturales mismos” (2005, p. 272).

Con ello se refiere a que los agentes aun a pesar de reconocer que el valor de sus obras no puede cuantificarse económicamente no implica necesariamente que los mismos autores permanezcan ajenos a la “lógica mercantil”. Al contrario, simplemente llevan a cabo una estrategia donde la negación de capital económico tiende a convertirse bajo diferentes procesos de consagración en capital simbólico. Ello significa que los autores optan por realizar en un principio una obra que no responda a las exigencias del mercado editorial, con el propósito de que posteriormente, ya tras diferentes investiduras simbólicas como premios o reediciones críticas, el grueso del público lector lo reconozca y pueda obtener ganancias

---

<sup>85</sup> Roger Chartier menciona que dependiendo la época y la región a la que pertenece la economía de los bienes simbólicos, las instancias que producen la valoración de la obra también serán diferentes: “Las instituciones que se encargan de inculcar las competencias que permiten reconocer el valor de las obras consagradas varían, y de acuerdo con el tiempo y el lugar, asignan el papel principal a la corte, las academias, la crítica o al escuela” (2005, p. 271).

económicas, sin que sacrifique aparentemente su compromiso por una literatura culta o exigentemente formal. De tal forma puede decirse que la acumulación de capital económico es deliberadamente relegado; el cual se basa en un aparente menosprecio o indiferencia hacia las prebendas económicas, así como la hipotética reacción de un público lector. Es decir, los autores que pertenecen al subcampo de producción restringida apuestan por producir una obra “arriesgada”, “hermética”, la cual sin lugar a dudas en un principio sólo será recibida con críticas favorables entre el grupo de los propios productores y un sector especializado de la crítica<sup>86</sup>. Así lo expone Bourdieu:

En el primero (el subcampo de producción restringida) [...] la economía de las prácticas se basa, como en un juego de quien pierde gana, en una inversión de los principios fundamentales del campo del poder y del campo económico. Excluye el afán de beneficio y no garantiza ninguna especie de correspondencia entre las inversiones y los rendimientos monetarios; condena el anhelo de los honores y de las grandezas temporales (1996, p. 322).

Pero semejante acometida riesgosa está amparada (la mayor de las veces) en un aspecto fundamental. Pierre Bourdieu reconoce que la mayoría de los escritores pertenecientes al subcampo de producción restringida cuentan con un apoyo inmejorable: capital económico heredado. El suficiente respaldo para que el joven artista (tanto en el sentido biológico, aunque puede ser una persona de edad avanzada pero recién inscrita en la dinámica campal del campo) reconozca desde su temprana formación el “espacio de los posibles” que le garantiza la estructura del campo literario. En primera instancia gracias a la trayectoria social de su formación el habitus del agente ya ha incorporado los respectivos esquemas de clasificación y percepción que le permiten gozar de la “mirada pura”; mirada que le permite abrirse paso en la estructura del campo e identificarse con una serie de tomas de posición las cuales están posicionadas como dominantes dentro del campo literario. De tal forma que la trayectoria social del agente le permite comprender como “natural” la estructura jerárquica del campo, de ahí que sus primeras tomas de posición tiendan a reproducir los mismos valores estéticos y políticos del agente dominante en turno, en contraposición del joven escritor carente de capital económico heredado, el cual debe optar por apuestas heréticas

---

<sup>86</sup> Pierre Bourdieu igualmente propone establecer una diferencia entre el “artista maldito” y el “artista fracasado”; aunque los dos están circunscritos dentro de la vida o la atmósfera bohemia, el “maldito” por encima del “fracasado” opta por llevar una vida precaria de forma deliberada mientras que el “fracasado” realmente pertenece a un estrato bajo de la sociedad. Es verdad que resulta una empresa compleja determinar hasta qué punto una obra puede tener éxito, pero al menos el capital social heredado e incorporado del “artista maldito” le permite un mayor auge de acción y recepción a su obra por medio de diferentes editoriales o “conocidos” importantes dentro del campo cultural que lo pueden relacionar.



para abrirse paso en el campo por medio de la obtención rápida de un “nombre”. De ahí que el capital económico heredado represente un aspecto primordial dentro de la producción de los bienes simbólicos; así lo expone Bourdieu:

Una vez más es el dinero (heredado) lo que garantiza la libertad respecto al dinero. Tanto más cuanto que, proporcionado seguridad, garantías, redes de protección, la fortuna otorga la audacia a la que la fortuna sonríe, en materia de arte sin duda más aún que en cualquier otro ámbito. Evita a los escritores “puros” los compromisos a los que la carencia de renta los expone (1996, p. 132).

Gracias al respaldo que implica el capital económico heredado el agente poseedor tiene la posibilidad de decantarse con mayor libertad hacia prácticas o experimentos formales que no exijan en un principio convertirse en una obra retiduable; es decir, gracias al margen económico, igualmente pueden gozar de cierto margen experimental donde el agente en turno se vuelque en una serie de obras de autodescubrimiento estético sin que esté condicionado por las exigencias económicas y sociales que implica un empleo, o la obtención a corto plazo de una tarifa económica para poder subsistir. De ahí que Bourdieu conjeture que aquellos cuyo habitus posee un alto grado de capital cultural y económico heredado poseen mayores posibilidades de atisbar en la noción de el “arte por el arte” un camino mucho más acorde a sus propias inquietudes estéticas. Aun así la ventaja que puede proporcionarle a un agente la magnitud y naturaleza de su capital heredado no determina en lo absoluto la subsiguiente naturaleza de sus tomas de posición. Ecuación que puede traducirse en el hecho de que un escritor que proviene de un seno económicamente acomodado, no precisamente tiene que desprestigiar o mostrar indiferencia hacia formas literarias mucho más encaminadas a la noción de compromiso sartreano: el interés por el proletariado, el otro, el diferente, o igualmente una reivindicación del lenguaje popular por encima del lenguaje “refinado” o “afrancesado”, el cual presumiblemente es uno de los rasgos distintivos del discurso de su clase social.

Gracias a estos dos aspectos fundamentales podemos comprender con mayor precisión que los campos de producción cultural no están necesariamente dissociados de los intereses económicos. Pero antes de abordar el aspecto económico que desempeñaba en el campo literario de la década de los 50, resulta indispensable analizar las características principales que los campos de producción cultural necesitan para poder autonomizarse en relación al campo político y económico. Bourdieu reconoce que uno de los principales factores que posibilitaron las primeras manifestaciones de una independencia simbólica por parte del

autor fue la existencia de un grupo de lectores que no se limitara a la esfera política, religiosa o académica. Así lo expone Bourdieu:

El proceso de autonomización de la producción intelectual y artística es correlativo con la aparición de una categoría socialmente distinta de artistas o de intelectuales profesionales cada vez más inclinados a reconocer exclusivamente las reglas de la tradición intelectual o artística recibida de sus predecesores —reglas que les proporcionan un punto de partida, o de ruptura— y cada vez más proclives a liberar su producción y sus productos de toda servidumbre externa, se trate de las censuras morales y de los programas estéticos de la iglesia proselitista o bien de los controles académicos y los encargos del poder político, inclinado a ver el arte como un instrumento de propaganda (2017, p. 86-87).

Pero para poder comprender la apuesta por la autonomización del campo literario mexicano durante la década de los 50 debe tenerse en cuenta un factor primordial del contexto cultural del momento. En primera instancia Pierre Bourdieu reconoce que la principal distinción que puede establecerse entre el subcampo de producción restringida y el subcampo de producción ampliada es la autonomización de la práctica por medio del éxito comercial dentro del mercado de bienes simbólicos, en éste caso el mercado editorial. Bourdieu menciona que el artista se ha liberado progresivamente, tanto a nivel económico y social de “la tutela de la aristocracia y de la iglesia, como asimismo de sus demandas éticas y estéticas, a medida que se constituía un público de consumidores virtuales cada vez más extendido y diversificado socialmente” (2017, p. 86). Pero como ya lo hemos analizado en relación al grueso y diversidad de lectores que existían durante la década de los 50, los autores no podían contar con el apoyo económico de los mismos, de ahí que semejante periodo de la historia sea analizado en virtud de la proliferación de revistas literarias y suplementos los cuales con los números vendidos y las suscripciones apenas conseguían los ingresos suficientes para publicar el próximo número, y quizá pagar a los colaboradores más importantes. De tal suerte que la autonomización del grupo integrado en torno a la revista debió basarse en una estrategia diferente.

Ante la inexistencia de un mercado editorial redituable durante la década de los 50 la apuesta por la autonomización dentro del subcampo de producción restringida obligó a los agentes a optar por otra clase de estrategias<sup>87</sup>, entre los cuales, como ya lo analizamos, fue

---

<sup>87</sup> Ahora bien, teniendo en cuenta la estructura socioeconómica de la década de los 50, resulta una aseveración no desprovista de inexactitud hablar de subcampo de producción ampliada, cuando en realidad el grueso de la población lectora de la época era bastante reducido, con lo cual resulta ilógico hablar de un

su necesidad de expresar públicamente su conciencia política sobre los acontecimientos del momento, y específicamente su negativa a sacrificar la expresividad de su obra a mandatos o restricciones ideológicas. Por lo cual se conjetura que su principal estrategia en su apuesta por la autonomización radicó principalmente en la búsqueda de monopolizar la producción y comprensión de la literatura por medio de un aparato teórico sostenido principalmente en su crítica literaria. Por medio de la crítica literaria que aparece en la revista se puede identificar las herramientas y conceptos que utilizan los autores para analizar la literatura, donde prima esencialmente el reconocimiento de la forma por encima del contenido.

Entre las características principales para comprender la necesidad del grupo de la revista por establecer sus propias normas de producción y los criterios de evaluación de sus productos, se basa en lo que Bourdieu denomina como el “proceso de diferenciación de los dominios de la actividad humana” (2017, p. 88). Ello significa que los escritores al monopolizar la producción de un determinado bien tienden a diferenciarse en la sociedad de otros artistas, y específicamente de otros oficios o actividades. Una división de las actividades que para Bourdieu resulta sintomática del desarrollo capitalista; así lo expone:

El proceso de diferenciación de los dominios de la actividad humana, correlativo con el desarrollo del capitalismo y, en particular, la constitución de sistemas de hechos dotados de una independencia relativa y regidos por leyes propias, producen condiciones favorables para la construcción de teorías “puras” (de la economía, de la política, del derecho, del arte, etc.) que reproducen divisiones sociales preexistentes en la abstracción inicial por la cual se constituyen (2017, p. 88).

De tal forma que los agentes de la revista apuestan por constituir un aparato crítico que les permite preservar la “pureza” de la literatura; una noción de “pureza” que resulta una concepción relativamente natural por parte de este grupo de escritores ya que son plenamente conscientes del papel ideológico que ha desempeñado en algunos sectores la literatura mexicana en la primera mitad del siglo XX. Con lo cual se puede conjeturar que la constitución del grupo de la revista, y su apuesta por una crítica literaria que busque analizar y preservar la esencia de lo literario, se manifiesta en contra de aquella literatura cooptada por el nacionalismo rampón de la década de los 30. De igual manera ante la inexistencia de un mercado editorial resulta lógico postular que las publicaciones de la revista pertenecen al subcampo de producción restringida; es verdad que las condiciones paupérrimas de las

---

mercado editorial, y por lo tanto resulta mucho más extremo aun hablar de aquellos libros que la tradición anglosajona denomina *best-sellers*.

instancias de difusión cultural no permiten que exista un *best-seller*, menos aún cuando el gran índice de lectores nacionales se limita a la capital del país, por lo cual el radio de circulación de la revista permanecerá dentro del ámbito de los propios creadores; hecho no desprovisto de importancia ya que el escritor al sólo contar como público potencial a sus propios compañeros de producción, tienden a crear subsecuentemente una serie de obras esotéricas cuya comprensión deriva únicamente del conocimiento de las pugnas acumuladas a lo largo de la historia del campo.

Pero aun a pesar de las condiciones previamente mencionadas puede considerarse que las manifestaciones políticas de la revista y especialmente su ejercicio de crítica literaria lleva a la revista a un grado significativo de autonomización. Con lo cual nos vemos en la necesidad de preguntarnos si existe la posibilidad de cuantificar la independencia de un grupo de artistas en relación al campo político, o qué clase de factores son los que pueden recabarse para argumentar si un determinado campo de producción cultural muestra mayor autonomía que otros. Es verdad que el principal factor que plantea Bourdieu reside en la posibilidad de que el artista se independice por medio de la existencia de un público lector mucho más amplio y variado, pero a la vez reconoce la importancia de instancias de inculcación y consagración como la escuela y la academia. Tres factores los cuales están estrechamente relacionados, o mas bien, la competencia cultural que necesitan los hipotéticos lectores para poder aprehender la valía de las tomas de posición inscritas en la revista, dependen directamente de la importancia de inculcar en la población el respectivo código literario por parte de la escuela y la academia. Un código literario, o un código artístico el cual ostentaban principalmente los mismos productores culturales, y posiblemente algún sector de la sociedad cercano a ellos. Al respecto Bourdieu argumenta:

El grado de autonomía de un campo de producción restringida se mide por su poder de producir y de imponer sus normas de producción y los criterios de evaluación de sus productos, por lo tanto, de retraducir y reinterpretar todas las determinaciones externas según sus propios principios: dicho de otro modo, mientras mejores sean las condiciones del campo para funcionar como el campo cerrado de una competencia por la legitimidad cultural —es decir, por la consagración propiamente cultural y por el poder propiamente cultural de concederla—, mayores serán las posibilidades de que los principios que definen las demarcaciones internas aparezcan como irreductibles a todos los principios externos de división, tales como factores de diferenciación económica, social o política —nacimiento, fortuna, poder (incluso un poder capaz de ejercerse directamente en el campo)—, o las tomas de posición políticas (2017, p. 90).

Con lo cual podemos argumentar que el fenómeno de la autonomización está en vías de una mayor presencia en la medida que su crítica literaria busca precisamente erigirse como el sistema que clarifique las “normas de producción y los criterios de evaluación de sus productos”. Es decir, los agentes integrados en torno a la revista consideran que la exposición y análisis de la literatura por medio de su crítica es su principal estrategia de autonomización. Empleo el término “principal” ya que, a diferencia de sus manifestaciones críticas de orden político, cuando buscan distanciarse de las exigencias del compromiso sartreano, siguen refiriéndose a temas “sociales”, “mundanos”, o al menos a temas que un mayor abanico social de sujetos pueden abordar sin ser precisamente especialistas en la materia. Un abanico o haz de sujetos sociales que tiende a disminuirse drásticamente sobre la materia literaria. De tal modo que surge la pregunta sobre quién está capacitado y legitimado para poder hablar de lo literario. Bourdieu menciona que otro de los factores principales en la constitución de un campo reside en la capacidad que tiene el mismo de refractar o reinterpretar bajo sus propios términos los acontecimientos sociales que sacuden a otros campos; de tal modo que por medio de la crítica literaria los agentes de la revista reinterpretan la noción de la “libertad artística” por medio de una serie de conceptos que no pertenecen al campo político ni artístico en sentido general, sino, por el contrario, emplean términos técnicos de la crítica literaria. Es decir, en lugar de manifestarse una vez más en contra de la opresión de los sistemas totalitarios, se limitan estratégicamente a analizar la literatura desde un flanco donde se ignora completamente el compromiso social del escritor. Mas bien, tanto es el nivel de distanciamiento en relación a los preceptos ideológicos de la literatura, que el autor, o la persona física pasa a tercer término, y lo que se estudia en la revista son únicamente los textos como entidades autosuficientes.

#### **4.2 LA POLÉMICA NACIONALISTA EN LA CRÍTICA LITERARIA**

Más allá de los ejercicios de crítica literaria fácilmente identificables en trabajos publicados en la revista como tal, desde la trinchera anónima de la sección “Talón de Aquiles” igualmente se reflexionó sobre el valor de la crítica y cómo interactuaba con la literatura de mediados del siglo XX. De tal suerte que por medio del contenido de la sección resulta claro que para la década de los 50 aún persistía vivamente el conflicto nacionalista en la literatura. Una de las problemáticas principales que pueden extraerse de la sección se basa en el hecho de si deben o no aceptarse la influencia y el ejemplo de literaturas extranjeras en el orbe

nacional. Una disputa que como lo hemos venido analizando muestra su mayor efervescencia durante la década de los 30, cuando al mismo tiempo surge el boom o la explosión editorial de obras cuya temática era la Revolución. Pero para los jóvenes directores de la revista significantes como *Revolución y Nación* han cobrado una dimensión de sentido completamente diferente a la de sus predecesores; al contrario, ellos, de corte cosmopolita, consideran que la presencia de la literatura extranjera en la cultura nacional debe ser un fenómeno natural, o un proceso de vital de influencia que no debe confundirse con los ataques nacionalistas que pregonan la pureza cultural. De tal suerte que la ya vieja disputa sobre el nacionalismo también puede encontrarse en el ejercicio de la crítica literaria; con lo cual la pugna del “nacionalismo” puede verse como una suerte de sustrato o presencia insoslayable que acompañó al campo literario hasta mediados de la década de los 60 del siglo XX.

Dentro de que lo que podríamos denominar como la sucesión significativa de ciertas disputas sostenidas en la historia del campo literario, Luis Mario Schneider (1975) apunta que existen principalmente dos bandos opuestos quienes tejen estas disputas, cuyas respectivas características pueden considerarse como una síntesis de las problemáticas que comprenden los campos de producción cultural, así como los agentes que las protagonizan. Por un lado se encuentran aquellos que defienden la libertad del artista abogando por la expansión del horizonte cultural, y por otro lado están aquellos que pregonan la pureza del lenguaje, y su innegable correspondencia con las necesidades y costumbres de los pueblos, aunque siempre desde un dicho social y cultural privilegiado. Así lo expresa Schneider:

Están por un lado los defensores de un idioma determinado por el lenguaje nacional, los sostenedores de la libertad respecto a todo canon preceptivista, los lamentadores por carencia de crítica rigurosa, por la falta de posibilidades editoriales, por la poca respuesta del medio, los que demuestran un anhelo por inscribir la estética nacionalista en el contexto universal, los que reclaman el acceso del pueblo a la cultura, los que reafirman el yo del escritor dentro de su contorno y ambiente, los que consideran la belleza no con criterio absolutista, los que exigen sin embarazos el reconocimiento de la profesionalidad del creador y los que no temen ofender con su pedantería (1975, p. 192).

Mientras que el otro bando opositor se caracteriza por:

Por el otro, están los academistas, los puristas idiomáticos, que consideran la literatura como producto de una élite; los citadores de la antigüedad clásica; los subestimadores de la simbiosis culturapueblo; los que no viven solos porque se sienten acompañados de una herencia que los resguarda de prejuicios inviolables. Ellos son los que vociferan para proteger, por avocación y ética, la literatura nacional; son los que pretenden aislarse

de toda contaminación con la cultura universal de su presente, circunscribiendo la belleza al carácter de lo antiguo o de lo propio, achacando a sus contrarios vulgaridad, chocarrería, falta de buen gusto, carencia de erudición, de ser miméticos, de desdén por lo autónomo y, por fin, de ausencia de virilidad. En apariencia son los grandes amantes de la literatura nacional, pero en realidad, por exceso de celos y de complejos, detienen su vital y obligada renovación (1975, p. 192-193).

De tal modo que por un lado podemos encontrar también aquellos autores que buscan la posibilidad de independizarse de las exigencias políticas del momento mediante la existencia de un mercado editorial, profesionalizando la escritura, mientras que del otro lado encontramos a un grupo que se adjudica a sí mismo cierta preservación pura del lenguaje: pureza en el sentido de no establecer ningún contacto cultural o político con otras manifestaciones artísticas fuera del país; entre los cuales Schneider reconoce a los academicistas, los puristas idiomáticos, y otro sector de la crítica que acusa la afeminación de la literatura por medio de la contaminación de autores extranjeros y homosexuales. Más allá de las diferencias ideológicas lo que nos importa por el momento son igualmente las dos concepciones radicalmente diferentes que se tiene del ejercicio de la crítica; o por el contrario, el reconocimiento del primer grupo (aquél que aboga por una internacionalización de lo mexicano, o más bien la concepción de lo mexicano como una condición partícipe de lo “universal”) de la necesidad de gozar de un sólido proyecto de crítica literaria el cual acompañe a los escritores como productores especializados del campo, y a la vez refuerce el sentido crítico sobre la producción literaria misma.

La naturaleza particular que adquiere la disputa en la década de los 50 consiste en el papel que desempeña la crítica literaria como argumento central. En esa disputa, el surgimiento de la *Revista Mexicana de Literatura* tiene un papel preponderante en dos sentidos: primero porque el grupo de intelectuales que la anima busca con la publicación entrar en la batalla por la definición de un tipo de arte, de una estética más abierta a las corrientes del resto del mundo; en segundo lugar, porque a lo largo de su primera época busca terminar con la polémica, solucionarla o desactivar los argumentos de quienes defendían la postura nacionalista-arte comprometido. De tal forma que consideramos que el uso particular que realiza la revista de la crítica literaria es su apuesta central en pos de la obtención de un “nomos”: la lucha por la monopolización del principio legítimo de visión y división que define los límites del campo, a la vez que define el modo particular que se concibe la literatura, es decir los “criterios de evaluación de sus productos”.

Antes de entrar de lleno en los ejemplos categóricos de crítica literaria se considera necesario analizar las apuestas que realizaron los editores de la revista en la sección “Talón de Aquiles”. Como ya lo mencionamos: es una sección anónima, la cual funge como un receptáculo privilegiado de los conflictos y vicisitudes culturales del momento, de ahí que pueda considerarse como una suerte de mapa de las disputas que aquejan al campo literario del momento. Se considera que la problemática sobre el “nacionalismo” sigue significativamente vigente ya que desde el primer número y en el primer apartado del “Talón de Aquiles” se cuestiona la misma disputa. Con el título más que llamativo de “NACIONALISMO CAMELLERO” se cita uno de los artículos de la revista *Sur* donde Jorge Luis Borges expone “algunas proposiciones escépticas sobre el problema del escritor argentino y la tradición” (1-1955, p. 90). Los editores argumentan leyendo el artículo de Borges que el escritor argentino considera un gesto innecesario pensar que la literatura de su país deba abundar en rasgos diferenciales y de color local; los editores toman como ejemplo el *Alcorán* de Mahoma el cual, según ellos, citando a Borges, en ningún momento habla de “camellos” aun cuando se sabe que aquella región de Medio Oriente es rica en semejantes animales. A continuación mencionan que Borges cree, o más bien ellos también lo creen pero se amparan en la figura ya respetada de Borges, “cree en la tradición argentina –y así mismo la de toda América –es cultura occidental”(1-1955, p. 90). De tal forma que una de las preocupaciones centrales de los editores de la revista, la cual se había manifestado con un brío significativo a principios de la década de los 50 con las reflexiones ontológicas de lo mexicano gracias al grupo Hiperión, así como el “laberinto” de Octavio Paz, es la necesidad de reconocer la cultura mexicana, especialmente la literatura, como parte de la historia de Occidente, y no ya como un reducto geográfico dominado por lo exótico y lo curioso. Pero cuando los editores de la revista mencionan que desean ser partícipes de Occidente no se refieren a un proceso de racialización, o la subordinación voluntaria a un modelo económico europeo o estadounidense, sino reconocer que la literatura nacional, más allá de contados ejemplos, se ha estancado deliberadamente en una serie de ejercicios populares y pro mexicanos que buscan salvaguardar una noción pura de la mexicanidad que sólo responde a los intereses de la esfera política: la implantación y reproducción de un discurso homogeneizante donde todos puedan identificarse pero simultáneamente se eclipsen las particularidades, más cuando estas están empapadas del componente “extranjero”.



Pero al mismo tiempo que reconocen el horizonte cultural europeo como una herramienta fundamental para poder llevar la literatura mexicana hacia un nicho formal y temático mucho más profundo, o al menos diferente, también son conscientes que la crítica literaria europea apenas reconoce las producciones literarias latinoamericanas, por no decir mexicanas. Fenómeno que ellos manifiestan cuando en el mismo número de “Talón de Aquiles” pero en otro apartado citan una encuesta de la revista francesa “Le Figaro Litteraire”, donde se le pide a sus lectores que mencionen las mejores novelas del siglo 1850-1950; y, como resulta previsible, “no se cita una sola obra en idioma castellano o portugués” (1-1955, p. 92). Lamentan que la lista sólo enumere autores europeos, arguyendo una contra lista de autores hispanoamericanos donde los editores de la revista sólo incluyen como relevante a Mariano Azuela; un gesto no desprovisto de sorpresa ya que Azuela había cobrado fama mundial gracias a una novela emblemática de la Revolución. A modo de explicación en relación a la lista: “¿Desconocimiento? ¿Desprecio? Este, a menudo, suele encubrir aquél.”(1-1955, p. 93). Hecho que nos permite comprender que la relación que la revista guarda hacia Europa no es precisamente de un embelesamiento ciego, sino que también son conscientes del eurocentrismo que algunas publicaciones occidentales, o quizá la mayoría, profesan. Es verdad que dentro de la misma crítica que realizan hacia el eurocentrismo también se puede registrar un dejo de culpa o recriminación personal por no haber producido todavía una obra mexicana que pueda ser reconocida ampliamente por Europa<sup>88</sup>.

En el mismo primer número de la sección, pero en otro apartado titulado “LA BURRA AL TRIGO”, se analiza, a la manera de la sección, el libro *América como conciencia* de Leopoldo Zea. En él reconocen el análisis que realiza el filósofo de la “incapacidad de asimilación histórica, de convertir el pasado en experiencia útil para el presente y el porvenir, de cancelar nuestras pugnas pretéritas convirtiéndolas en conciencia, memoria y previsión”(1-1955, p. 93). Según los editores el campo de producción cultural todavía no ha podido superar o reconvertir ciertos temas nacionales como la Revolución, al grado que se ha vuelto una especie de piedra o estigma con el cual todos los escritores se ven en la necesidad de pelear. Apuntan que es absolutamente necesario que el escritor sea consciente de los acontecimientos medulares de su país, pero de igual modo apuntan que

---

<sup>88</sup> Cabe recordar que el boom internacional que tendría la novela *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo apenas iniciaría un par de años después.

semejantes acontecimientos no deban convertirse en esquemas hegemónicos que sólo exijan su subsecuente reproducción. Así lo comentan: “Prueba de ello, en cierto orden, es que aun no podemos superar la elemental trifulca del nacionalismo literario, y sus mitotitos anexos” (1-1955, p. 93). En la misma línea sobre la crítica del nacionalismo citan una declaración de Octavio Paz el cual apunta que no “entiende cómo un artista puede acercarse al pueblo; cuando lo hace seguramente intenta explotarlo o falsificarlo. En cambio me parece muy natural que un artista forme parte de su pueblo” (1-1955, p. 93), para luego decir que semejante acercamiento sólo puede ser fructífero si el artista tiene “los ojos puros y el corazón limpio, si es un artista de verdad” (1-1955, p. 93). De tal modo que sólo siendo un artista de verdad (aunque nunca se nos proporciona qué clase de proceso o instancias debe atravesar un artista para convertirse en uno reconocido legítimamente) se puede mantener una relación con el “pueblo” donde la libertad expresiva del artista no esté sometida a ningún yugo programático. Resulta interesante la cita que mencionan de Octavio Paz ya que en la declaración de la pureza artística podemos atisbar el particular nomos que la revista concibe de las cualidades y funciones que debe tener un escritor de su tiempo; a partir de la comprensión de lo que ellos consideran como “puro” podemos comprender paralelamente cuál es la “impureza” en la misma profesión. Categorías de sentido donde los agentes buscan delimitar minuciosamente los contornos del campo literario; de ahí que Bourdieu mencione que la concepción que cada época o cada subcampo posee de la literatura y del papel del escritor responde a un largo de proceso de depuración y excomuniación donde otras acepciones se han ido perdiendo en función de la monopolización de una forma en específico, la cual tiende a instituirse simbólicamente por medio de las respectivas instancias de consagración.

Igualmente, siguiendo la declaración que citan de Octavio Paz, mencionan la concepción que tiene sobre el ejercicio de la crítica literaria en México:

Asistimos a una época abyecta en la historia de la crítica literaria mexicana... una suerte de crítica en la que se alían curiosamente los procedimientos del chantaje con los de la Inquisición. Incapaces de realizar una crítica creadora y honrada, ofenden e injurian a todos aquellos que piensan que la literatura no tiene nada que ver con la charla de los loros... (1-1955, p. 93).

De tal modo que a mediados de la década de los 50, cuando surge la *Revista Mexicana de Literatura*, ya existe un grupo que reconoce la necesidad de elaborar una crítica literaria seria que esté a la altura de las nuevas producciones literarias; es decir, los autores no consideran

a la crítica como un simple apéndice periodístico sino que reconocen en ella otro género literario indispensable para poder delimitar las fronteras simbólicas del campo. Entre los autores que atisban el surgimiento de éste fenómeno sobresale el estudio de Armando Pereira (2000)<sup>89</sup>, quien menciona que la crítica fungió como una estrategia determinante entre las disputas de los bandos nacionalistas y universalistas. En semejante disputa la aparición de la revista goza de un papel seminal porque el grupo de escritores e intelectuales agrupados bajo su sombra, buscan entrar en la disputa por la definición y monopolización de la producción literaria, a la vez que sus tomas de posición desean dar por terminada la trifulca, dando por sentado que la única forma literaria que debe practicarse en México es la de ellos.

Pero antes de entrar de lleno en el análisis de la crítica literaria como la apuesta principal de la revista para su autonomización (en su intento por crear un marco de sentido que establezca “los criterios de evaluación de sus productos”) cabe mencionar algunas precisiones en torno a la crítica literaria en sí. Gracias al estudio de Víctor Manuel Camposeco (2015) sabemos que los primeros ejercicios de crítica literaria en México (al menos desde un plano mucho más formal, o al menos desde un nicho social donde ya se reconoce el oficio de crítico literario en México, el cual Camposeco ubica a mediados del siglo XIX con la aparición de las primeras revistas literarias donde también se realizan “comentarios” de libros), se caracterizan principalmente por emitir juicios morales e impresionistas (¿qué le pareció al crítico? ¿qué clase de adjetivos emplea para describirla?) donde lo que se busca principalmente es elaborar una suerte de síntesis de la obra y del tema, empleando de preferencia un lenguaje diáfano que sea asequible para el público lector. Una forma o un acercamiento al texto el cual irá variando a lo largo del tiempo hasta que en México aparece *El Deslinde* (1944), la poética de Alfonso de Reyes, quien intenta establecer un método riguroso a la interpretación de textos, el cual, aun a pesar de que se considera una pieza fundamental en el ejercicio de crítica literaria en México, tampoco fungió como una escuela teórico-crítica a la cual los nuevos especialistas como Emmanuel Carballo se suscribieran dogmáticamente. Es decir que la importancia de la propuesta metodológica de Reyes resulta importante en la historia de la crítica y literatura mexicana más como el primer

---

<sup>89</sup> Para Armando Pereira la discusión nacionalista, durante los cincuenta y sesenta, involucraba en su parte central la cuestión de la existencia de “una verdadera crítica literaria en México” (2000, p. 330) y “el carácter ideológico que esa crítica debía adoptar tanto frente a los problemas como a los de otras latitudes”(2000, p. 330).

ejercicio formal por establecer un sistema de interpretación, que por formar una escuela crítica<sup>90</sup>.

De igual manera se considera necesario establecer una distinción entre “crítica literaria” y “teoría literaria”, la cual se puede resumir, siguiendo las reflexiones de David Viñas Piquer en *Historia de la crítica literaria* (2002), como la aparición y proliferación de escuelas teórico-críticas donde se privilegia el empleo de un método riguroso para la interpretación de un texto, específicamente la escuela estructuralista francesa; en comparación de la “crítica literaria” donde la interpretación responde más a las inquietudes y afinidades estéticas del emisor sin tener que apearse necesariamente a la combinatoria de un sistema. De tal modo que el teórico emplea un modelo o un método en específico para acercarse al texto, con lo cual tiende a guardar un distanciamiento crítico o “científico” en relación al objeto de estudio; mientras que el “crítico literario” opta por un ejercicio textual mucho más cercano al ensayo pero donde prima esencialmente una simbiosis donde se da cabida la explicación (el esclarecimiento de la trama, la exposición de los acontecimientos más importantes) e interpretación del texto: el valor de la subjetividad, la mirada personal del crítico. Aun a pesar de que el surgimiento de la revista a mediados de la década de los 50 y la obra estructuralista de Roland Barthes coinciden temporalmente, la revista, quizá por desconocimiento, o quizá por un distanciamiento estético, no reproduce en sus páginas ningún ejercicio que podría incluirse dentro del apartado de “teoría literaria”, aunque, como lo analizaremos más adelante, la revista sí incluye una variante de crítica que podría denominarse “académica”.

A su vez, dentro de la crítica literaria Víctor Manuel Camposeco reconoce una característica que lo obliga a establecer una sutil diferencia. Se considera importante el aporte que realiza Camposeco ya que él analiza la crítica literaria del suplemento literario *México en la Cultura*, el cual, como ya lo hemos mencionado, también fue una de las publicaciones más importantes dentro del campo literario mexicano a mediados del siglo XX. Para Camposeco la crítica literaria está sostenida en dos grandes vertientes claramente definidos: “la académica o científica, que se hace en las aulas universitarias y las revistas especializadas,

---

<sup>90</sup> Sin obviar por supuesto la importancia que implica el surgimiento y desarrollo de la crítica literaria en México, se considera que el estudio diacrónico de ella es una empresa que supera los objetivos de la presente investigación, de tal suerte que sólo nos ocuparemos de los casos que aparecen en la revista, los cuales se consideran igualmente una muestra significativa de su desarrollo.

y la que se practica en las páginas culturales de los diarios, las revistas no académicas y los suplementos culturales” (2015, p. 27). Para entender la diferencia existente entre estas dos vertientes Camposeco menciona que la segunda crítica, aquella que tiende a publicarse en revistas o suplementos culturales, es de naturaleza periodística; de tal forma que la crítica literaria periodística tiene como principal función “interpretar las obras para lectores que de otro modo podrían no entenderlas y apreciarlas” (2015, p. 65). Con lo cual podemos argumentar que la crítica literaria periodística tiene una clara función divulgativa: está dirigida hacia un público que no posee las suficientes competencias culturales para interpretar de forma “literaria” o “artística” los respectivos textos.

Con lo cual podemos argumentar que debido a la naturaleza de las publicaciones (tanto narrativa, poesía y ensayo), así como de la crítica literaria que se publicó en la primera etapa de la *Revista Mexicana de Literatura*, no guarda la misma relación que Camposeco identifica como característica principal de la crítica del suplemento *México en la Cultura*. Es decir, el grupo de agentes integrados en torno a la revista eran conscientes, o apostaron deliberadamente a producir una revista cuyo contenido literario sólo podía ser aprehendido en su “totalidad” por los mismos productores de bienes simbólicos del campo literario; en otras palabras: sólo aquellos cuya competencia cultural ya había interiorizado el necesario código hermenéutico. Los editores buscaban publicar una revista eminentemente literaria, y un síntoma específico de ello no fue solamente la clase de crítica literaria que publicaron, la cual se considera de corte literario y académico, sino que además dedicaron páginas de la revista a la reflexión misma de la crítica; de tal suerte que el ejercicio de la crítica sobre la crítica puede considerarse como una toma de posición que busca manifestar la autonomía del campo literario. Una postura hasta cierto punto radical (los editores de la revista debieron haber contemplado desde un inicio que su proyecto literario no tendría una repercusión amplia entre los lectores, por lo cual tampoco gozarían de una significativa retribución económica) teniendo en cuenta la estructura social y cultural del país, pero que resulta lógica teniendo en cuenta el panorama político de la época donde la ideología nacionalista exigía a sus escritores publicasen obras dirigidas a las necesidades “básicas del pueblo”. De tal forma que el cosmopolitismo de los editores no se basa realmente en un menosprecio o desinterés hacia la realidad social de un país dominado por la desigualdad social, sino que el cosmopolitismo se basa en una apuesta estética y política donde se busca situar la producción literaria en un nicho donde no tenga que responder a ninguna exigencia más allá de los propios parámetros de la literatura misma.

### 4.3 LA CRÍTICA DE LA CRÍTICA

Entre los múltiples factores que puede describir el mayor grado de autonomización de un campo de producción cultural en relación al campo político, es el efecto de conciencia que los agentes tienen de la tradición acumulada en el campo; en lugar de mirar hacia “afuera” comienzan a mirar “hacia adentro” pero desde una perspectiva diferente. El campo ya ha producido el suficiente capital simbólico para que posea una historia y problemáticas particulares que le permita la posibilidad de cerrarse sobre sí mismo. Es decir, todos aquellos agentes que desean ser partícipes de la estructura del campo no sólo deben poseer aptitudes técnicas (talento, imaginación, creatividad, etc.) sino conocer la misma historia del campo para que sus tomas de posición puedan tener la posibilidad de desarrollarse en el mismo. De tal modo que la mirada hacia adentro por parte de los agentes puede ser una estrategia tanto ortodoxa como subversiva; por un lado puede ser la apuesta de un autor que retoma valorativamente el estilo de una obra publicada generaciones atrás, así como la producción de una obra que retoma satíricamente valores de un “clásico” del campo. Pero en relación a la crítica literaria resulta una estrategia diferente, o al menos es un gesto que Bourdieu denomina “reflexivo”; así lo expone:

La evolución del campo de producción cultural hacia una mayor autonomía va acompañada va acompañada así de un movimiento hacia una mayor reflexividad, que lleva a cada uno de los géneros a una especie de retroceso crítico sobre sí mismo, sobre su propio principio, sus propios presupuestos, y cada vez con mayor frecuencia la obra de arte [...] incluye una especie de burla de sí misma (1996, p. 360).

De tal modo que los productores del campo al ya no estar sometidos a producir determinados bienes ya poseen la libertad y la capacidad (en la medida de la longevidad y tradición del campo, la cual puede medirse en la capacidad que tiene de presentar por sí mismo una serie de obras, autores y movimientos artísticos instituidos como clásicos) de realizar un ejercicio crítico no sólo sobre las obras del pasado, sino sobre el ejercicio mismo de la producción cultural. Este giro analítico hacia adentro de manifiesta claramente en los primeros dos números de la revista, cuando aparecen precisamente textos de crítica literaria que analizan el ejercicio de la crítica en México. Dos ejemplos que como analizaremos adelante pueden verse igualmente como la necesidad de la revista de plantear su diferencia estética incluso en un rubro que teóricamente no está incluido en los géneros literarios; pero como ya lo hemos analizado, es una herramienta indispensable para el campo ya que las interpretaciones,

comentarios y exégesis producidas tienden a convertirse en la historia “oficial” del mismo campo. Una historia que paralelamente posibilita a los detentadores del monopolio de la producción legítima, establecer el perímetro del campo: aquello que puede ser dicho, aquello que puede considerarse literatura, a la vez del reconocimiento de aquellos que pueden hablar críticamente sobre literatura.

Por un lado el texto de Jorge Portilla –“Crítica de la crítica” (1-1955, p. 48-58) – es una continuación de la polémica nacionalista, un episodio más de la larga discusión y los puntos de vista ahí vertidos en contra de los esquemas nacionalistas para la evaluación de la producción artística. Por otro lado, el artículo de Antonio Alatorre, “La crítica literaria” (2, p. 156-163), aunque contiene ecos de la disputa, pretende ser una evaluación del estado de la crítica literaria en México al momento de la publicación de la revista. En esa medida, puede leerse como la propuesta que la publicación ofrece como propia: un programa a futuro que privilegie la crítica literaria profesional. Pero a la vez como un programa donde expone su particular *nomos*: ¿cómo los editores de la revista conciben el análisis de la literatura?, y por ende, para ellos, qué clase de cualidades o aspectos son los que hacen que un texto pueda concebirse como literario.

En primera instancia el texto de Jorge Portilla (1918-1963) abre preguntándose qué clase de crítica literaria es la que se practica en México, reconociendo:

Una cierta “Crítica Literaria” que no es ni literaria ni crítica, sino una grosera condenación de algunos escritores, pronunciada en nombre de la Nación mexicana. Una crítica literaria que se expresa en entrevistas, en columnas de chismes, en conversaciones de café, que está más en el aire que en el papel, y con respecto a la cual es necesario fijar ciertos puntos para no acabar ahogándose en ella o, por lo menos, siendo un cómplice silencioso (1-1955, p. 49).

A modo de introducción Jorge Portilla se pregunta sobre la relación particular que los escritores y los críticos mantienen con la sociedad; una pregunta que está encaminada principalmente a reconocer la huella social que se encuentra en el lenguaje de ambos agentes. Es decir, aun a pesar de que un escritor se esfuerce por realizar una obra donde sólo hable de pasajes íntimos, personales, sin ninguna relación con los acontecimientos sociales, por el simple hecho de ser partícipe de una lengua sus escritos están cargados con una gama poliédrica de sentido que quizá el escritor no haya querido exteriorizar, pero la cual puede

salir a flote gracias a las múltiples interpretaciones que pueden realizar los lectores. De tal forma que el escritor y el crítico están atravesados constitutivamente por el lenguaje que emplean, pero ello no significa que ninguno de los dos tenga el derecho de elevarse por encima de él y considerar que sus escritos son una representación fidedigna de la sociedad, o de lo multitudinario: “La comunidad es la atmósfera en que respiran tanto el escritor como el crítico, y el acto de condenar simplemente al escritor, a nombre de la comunidad, es una necesidad y un acto de mala fe” (1-1955, p. 49). Ambos son partícipes del mismo marco social, y por lo tanto, para Portilla, resulta un absurdo el comportamiento de ciertos críticos de corte nacionalista cuyos juicios se presentan así mismos como la representación fidedigna de la sociedad.

Pero tampoco basta invocar a la sociedad para estar situado en ella en la forma que uno quisiera, ni es suficiente afirmar que se tiene la razón para tenerla efectivamente. Uno puede vociferarse representante del “pueblo” o del “proletariado”, sin convertirse realmente, por ello, en tal representante (1-1955, p. 49).

De tal forma que el crítico nacionalista para Portilla es una suerte de “policía” o “adusto censor” que sólo busca censurar la producción literaria de aquellos escritores que no se corresponden a los parámetros maniqueos del realismo socialista. El crítico nacionalista cree que está en su deber expulsar a aquellos escritores extranjerizantes por medio de sus juicios morales y políticos, pero en lo absoluto literarios; con lo cual Portilla argumenta que la crítica nacional está sostenida principalmente en prejuicios de índole social que en un aparato teórico que le permita al crítico diseccionar el texto literario con herramientas también pertenecientes a la literatura. Jorge Portilla se pregunta qué significa la acusación de extranjerizante durante aquella época:

Obviamente significa que ese escritor extranjerizante no tiene derecho a dirigirse a los mexicanos. Dicho de otra manera: significa que ese escritor extranjerizante no es, propiamente hablando, un escritor mexicano, y que no lo es simplemente porque escribe a la manera de los escritores franceses, españoles y norteamericano (1-1955, p. 51).

La tendencia xenofóbica de los críticos nacionalistas parte igualmente de una concepción pura e inmaculada de la mexicanidad, la cual no puede ni debe ser contaminada con producciones de otra orbe; para el crítico nacionalista lo mexicano es una entidad invaluable e irreprochable, pero al mismo tiempo se infiere que aquella mexicanidad pertenece a reducto geográfico inhóspito, el cual no guarda ninguna relación con el resto de los países. De tal forma que la



misión principal del crítico nacionalista es fomentar una clase de pensamiento entre los lectores donde las producciones literarias contemporáneas de influencia europea sean no sólo denostadas, sino considerados como un atentado a la patria, un atentado hacia una forma de vida apacible y auténtica la cual puede venirse irremediablemente abajo.

Pero lo que Portilla considera que es realmente el problema de la crítica nacional es su incapacidad de realizar un juicio sin tener que hablar al mismo tiempo de política; el crítico nacionalista no establece un diálogo con la obra, simplemente se limita a enumerar una serie de negativas donde el autor no habló de ciertos temas sociales indispensables para el “pueblo”. El hecho de que cierta crítica nacional carezca de sus propias herramientas de análisis permite comprender el ínfimo grado de profesionalización y especialización de la literatura a mediados del siglo XX, de ahí que una de las preocupaciones medulares de la revista sea igualmente fomentar un tipo de crítica literaria profesional, o al menos que el ejercicio de la misma sea realizada por agentes cuyo habitus haya interiorizado los respectivos esquemas de clasificación y percepción que les permita aprehender la preeminencia de la forma por encima del contenido. Sobre este desdibujamiento de las herramientas teóricas Portilla menciona que:

Si se habla de política a propósito de la literatura y se habla de literatura a propósito de la política, las cosas resultan poco claras y alguien puede quedarse con la vaga impresión de que un escritor es un mal mexicano, un imperialista y un mal escritor, y que el crítico, en cambio, es un hombre honrado al que no es fácil engañar. El juicio político parece verdadero porque se desvía la atención del público hacia una cuestión literaria; el juicio literario a su vez, parece verdadero porque se desvía la atención hacia el campo infinito de la negación y hacia la política, y el crítico se hace pasar por un hombre justo (1-1955, p. 55).

En el comentario de Portilla se puede atisbar claramente la pugna del grupo de la revista por la autonomización del campo literario. El nuevo crítico que debe acompañar las producciones literarias contemporáneas igualmente debe marcar un distanciamiento definitivo (al menos en sus herramientas de análisis, pues se considera que un crítico por encima de un escritor guarda una mayor dependencia hacia las instituciones estatales, especialmente las universidades, donde tiende a trabajar como investigador) con los esquemas de clasificación del campo político. De tal suerte que sólo se podrá incrementar la valía simbólica de las producciones literarias en la medida en que se genere paralelamente un grupo de especialistas que interpreten las producciones artísticas con unos esquemas de percepción y valoración semejantes.

Por otro lado, el análisis de Antonio Alatorre (1922-2010) sobre la crítica literaria se diferencia en primer término porque él mismo es un crítico literario, en comparación de Portilla cuya profesión era la filosofía; de tal suerte que los editores de la revista consideran necesario abordar la problemática de la crítica en México desde dos flancos en apariencia distintos pero que tienen en común el no estar subordinados aparentemente a las exigencias políticas del nacionalismo postrevolucionario. También una de las distinciones principales se traduce en el sentido de que el análisis que realiza Alatorre es mucho más esquemático y “claro” en el sentido académico, pero en un plano general suscribe las mismas ideas que Portilla, al punto que dentro de la bibliografía que incluye al final como una suerte de corolario, se puede distinguir el mismo ensayo de Portilla publicado en el primer número de la revista. El texto de Portilla en sí es un alegato sobre la implementación del realismo socialista en la literatura mexicana, y cómo ese modelo restrictivo de sentido ha llegado a ser el único marco interpretativo por parte de algún sector significativo de la crítica. Mientras que el ensayo de Alatorre es una apología al ejercicio de la crítica literaria.

Guardando un paralelismo con la noción de crítica que expresa Camposeco, Alatorre expone que la misión principal del crítico es de “índole pedagógica” (2-1955, p. 156), pues gracias a su amplio conocimiento en materia literaria, o más bien en ciencias sociales, a la vez de una indispensable facilidad y calidad en materia escritural, tiene la fortuna de guiar a los lectores en medio de los recovecos del texto literario. De tal forma que el texto de Alatorre cabe considerarse como la carta de presentación de los editores hacia el ejercicio de la crítica, o al menos las características que enumera Alatorre debieron ser las mismas que posteriormente los editores (Carballo-Fuentes) emplearon como criterio para seleccionar qué clase de trabajos críticos estarían incluidos en la publicación. Entre las características que incluye Alatorre sobre el digno ejercicio de la crítica sobresale especialmente la competencia cultural necesaria; es decir, el crítico, aun a pesar de que no es un creador, tampoco puede ser un aficionado, sino que debe gozar de un hábitus bastante similar al del escritor para poder aprehender la importancia de la forma como la apuesta principal del grupo por la autonomía. De ahí que Alatorre diga que “el gran crítico es el que capta en su integridad el mensaje poético” (2-1955, p. 157). Pero semejante “integridad” no es una casualidad hermenéutica, sino un proceso donde la competencia cultural del crítico depende directamente no sólo de las estructuras artísticas que el hábitus debió interiorizar a lo largo de su trayectoria social, sino también la *ilussio*: aquella capacidad que le permite atisbar al agente no sólo valía de los bienes simbólicos, sino también la competencia, en éste caso teórica, para emitir un juicio o

una interpretación que a la vez esté dentro del espacio de los posibles del campo: es decir, que sea partícipe de su gramática particular. Ello significa por supuesto que el crítico a la vez que el escritor debe poseer las competencias teóricas y prácticas necesarias para poder inscribirse en la estructura dinámica del campo; conocer su historia, sus disputas, para luego posicionarse según los intereses y las inclinaciones constitutivas mediante tomas de posición ortodoxas o heréticas.

Igualmente, dentro de las reflexiones de Alatorre, distingue a los críticos en dos aspectos: a) parcial y b) real. Los críticos parciales son aquellos que se limitan a analizar un solo aspecto de la obra (político, religioso, etc) dejando a un lado la “totalidad” de la misma; es una crítica que a su vez proporciona una simple descripción monográfica del texto, pero especialmente se fija sólo en valores “extra-estéticos”, guiándose por juicios “aliterarios”. Al igual que Portilla Alatorre suscribe la necesidad indispensable del crítico de limitar principalmente su estudio sobre el aspecto literario, es decir la forma. Mientras que el crítico real es un “hombre de su época, y participa necesariamente de los ideales estéticos, sociales, filosóficos de su tiempo: de las infinitas dimensiones de la obra literaria toma sobre todo aquellas que concuerdan con el espíritu de su siglo” (2-1955, p. 160). A modo de conclusión, Alatorre se pregunta cuál es la misión fundamental de la crítica; reconoce tres aspectos: a) Discriminar lo valioso de lo menos valioso, b) Precisar lo que es poesía y lo que es chapucería, y c) Debe indicar al público cuáles son las auténticas obras literarias.

Uno de los rasgos principales en la conformación de un campo de producción cultural es el establecimiento de sus fronteras de sentido; un marco que puede atisbarse en relación a qué clase de bien simbólico es el producido, pero específicamente el modo en que se analiza el mismo. De tal forma que la misión principal de los críticos dentro de la apuesta por la autonomía reside en su capacidad de ejercer una vigilancia simbólica sobre los márgenes del campo: ellos son los que deciden por medio de su lenguaje particular (la teoría literaria estructuralista se caracteriza por su particular empleo de tecnicismos y neologismos) qué clase de obras son las que pueden ser consideradas literarias, a la vez que poseen el derecho instituido por los mismos escritores u otros críticos de censurar otras obras como “no literarias”; o como bien lo menciona Bourdieu proponer “la definición de las condiciones de la auténtica pertenencia al campo” (1996, p. 331). Con lo cual cabe argumentar que los críticos creen poseer el derecho de dictaminar cuál es la naturaleza pura de la literatura, y por ende cuáles son los agentes impuros que deben rechazarse de la estructura del campo. Como ya lo

hemos analizado, esta concepción de la pureza sólo puede ser comprendida por los críticos en la medida que comparten el mismo código, la misma disposición y competencia cultural de los productores, de ahí que se forme un círculo hermenéutico de apariencia irreductible y cuasi natural. Los productores de bienes simbólicos ceden el trabajo a los críticos de establecer precisamente las fronteras del campo, a lo que Bourdieu llama el principio de visión y división:

Este “ver cómo” [...] que los artistas puros tratan de imponer en contra de la visión corriente no es más que, por lo menos en este caso, el punto de vista fundador a través del cual el campo se constituye como tal y que, por esta razón, define el derecho de entrada en el campo: “que nadie entre aquí” sino cuenta con un punto de vista que concuerde o coincida con el punto de vista fundador del campo (1996, p. 331).

A lo que nos preguntamos: ¿cuál es el punto de vista que atraviesa la producción de la *Revista Mexicana de Literatura*? En esencia es la preeminencia de la forma por encima del contenido, a la vez que la concepción del escritor como una profesión artística que tiene el derecho de legislar los criterios de evaluación de su misma producción; una profesión que a la vez puede incursionar en otros campos como el político, pero el cual siempre tendrá la libertad de expresarse según sus propios parámetros estéticos. De tal forma que la noción de la pureza literaria por parte del grupo de la revista sólo es una continuación de cierta concepción de la literatura que los historiadores y críticos literarios ubican desde el Renacimiento, pero específicamente en las producciones del Romanticismo alemán. Con lo cual los críticos de la revista se ven en la necesidad de conocer semejante bagaje cultural, y aplicarlo a las necesidades particulares de su respectivo campo.

De tal modo que la concepción que tienen tanto Portilla como Alatorre de la crítica se relaciona directamente con lo que Bourdieu denomina “efecto de campo”; esto sucede cuando una obra ya no se puede comprender sin “conocer la historia de su campo de producción: con lo cual los exégetas, comentaristas, intérpretes, historiadores, semiólogos y demás filólogos justifican su existencia como únicos capaces de explicar la obra y el reconocimiento del valor que se le atribuye” (1990, p. 139). Es verdad que las obras pueden ser leídas por cualquier persona, pero sólo los críticos, al ostentar un capital cultural y social semejante a los creadores, poseen el código necesario que les permite aprehender los signos y guiños a otras obras que sólo pueden comprenderse y valorarse mediante la historia de las disputas del campo literario. De tal modo que el ejercicio hermenéutico de los críticos tiende a reforzar la irreductibilidad del valor literario, ya que sólo oficialmente se puede “comprender a fondo” una obra si al mismo

tiempo eres parte del mismo campo de producción y reproducción. Mediante éste cerco de sentido se crea paralelamente la percepción de que las obras, al menos las del subcampo de producción restringida, son difíciles, herméticas, llenas de claves oscuras que sólo pueden develarse mediante la exégesis oficial de los críticos. Es decir, se genera al mismo tiempo un distanciamiento simbólico con los esquemas y criterios de valoración de otros campos; el dinero y el poder político ya no son suficientes para disfrutar estéticamente (de forma correcta) una obra contemporánea.

De tal forma que la crítica literaria puede tener dos funciones en apariencia: por un lado en el plano divulgativo y pedagógico que reconocen Alatorre y Camposeco respectivamente, a la vez que en un plano “creativo”, como apunta Camposeco citando una entrevista hecha a Carballo. Ello significa que puede existir una crítica literaria que en lugar de clarificar el texto analizado lo puede ocultar aún más por medio de una interpretación, quizá no deliberadamente hermética, pero sí lo suficientemente “creativa”. Una crítica que estaría dirigida principalmente a los mismos productores y otros críticos; pues el segundo al carecer de una metodología específica y clara se apoya en una lengua rebuscada cuya constitutiva ambigüedad permite generar entre los lectores no “iniciados” la impresión de un análisis agudo. Así lo comenta Bourdieu:

Es significativo que los progresos del campo de producción restringida hacia la autonomía se manifiesten por la tendencia de la crítica (que se recluta, en una proporción importante, en el cuerpo mismo de los productores) a ocuparse no tanto de producir los instrumentos de apropiación —cada vez más imperativamente exigidos por la obra a medida que se aleja del público—, sino de aportar una interpretación "creadora" para el uso de los "creadores" (2017, p. 91).

De tal forma que podríamos hablar de una estrategia en la crítica literaria que apuesta por lo nebuloso o lo ambiguo en función de establecer una frontera imaginaria que separe la recepción de las obras dirigidas a un gran público (el cual está sometido voluntariamente a la demanda comercial), y las obras dirigidas a un grupo privilegiado, cuyo habitus exige rodearse de una serie de obras “originales”. Con lo cual resulta mucho más claro comprender el papel medular que desempeña la crítica literaria en función de la búsqueda de la autonomía del campo. Al menos en el caso de la revista, los agentes, al ya no depender de una forma tan marcada de las prebendas oficiales, pero al no tener simultáneamente la posibilidad de autonomizarse de forma mucho más amplia por medio de la subsistencia económica que permitiría la existencia de un mercado de bienes simbólicos, optan por la única estrategia que

les queda: separarse simbólicamente, alejarse de los criterios ideológicos del nacionalismo postrevolucionario para comprometerse con una serie de criterios eminentemente literarios producidos con el apoyo de la crítica.

No es que la revista quiera marcar un distanciamiento con el subcampo de producción ampliada, el cual, al menos en el contexto mexicano de la década de los 50 no existe (cabe revisar el capítulo II de la presente investigación cuando se analizan los índices bajos de lectores, y por ende de revistas, suplementos y editoriales que puedan difundir la literatura a nivel nacional) sino precisamente con el campo político y económico. Los agentes integrados en torno a la revista tienen que solicitar la ayuda económica que puede proporcionar el Estado por medio de becas o trabajos burocráticos, pero al mismo tiempo mantiene una relación crítica con semejante subordinación: son conscientes que no pueden liberarse en el plano económico, pero al menos apuestan a que en el campo literario ya sean capaces de producir una serie de pautas y criterios auténticamente literarios que analicen la producción de bienes simbólicos.

#### **4.4 LA CRÍTICA LITERARIA EN LA *REVISTA MEXICANA DE LITERATURA***

Dentro de los diversos ejemplos de crítica literaria que pueden encontrarse en los doce números de la revista se puede apreciar el interés y el intento de realizar un ejercicio interpretativo que fuera más allá de la mera descripción monográfica, y especialmente que se distanciara de los modelos nacionalistas que Jorge Portilla había criticado en su momento: esa clase de crítica que sólo emplea criterios “aliterarios” para hablar de literatura. Al mismo tiempo puede encontrarse una clase de crítica que podría llamarse “académica”, al menos en el sentido que se apoya en bibliografía y recurre con frecuencia a la citación, así como una crítica “creativa” o de los “creadores”, donde escritores que se caracterizan por escribir ficción también incurren en el ejercicio interpretativo. Como ya lo hemos mencionado la naturaleza de la crítica, así como el resto de las publicaciones de la revista, nos permiten conjeturar la clase de público en que pensaban los editores al momento de su lanzamiento. El hecho de que sea una publicación donde prima simultáneamente las nuevas plumas mexicanas (aunque con el respaldo de Alfonso Reyes, Octavio Paz y José Luis Martínez) y autores contemporáneos extranjeros, resulta lícito pensar que el público potencial al que estaba dirigido la revista fue al mismo sector de los creadores: los agentes partícipes del

subcampo de producción restringida. Por lo tanto los ejercicios de crítica literaria que aparecen en la revista están dirigidos para agentes que comparten y poseen la “mirada pura”: aquella visión que permite comprender la valía de la forma por encima del contenido y el compromiso. Así, dentro de la sociedad mexicana del momento, el grupo de personas que eran capaces de poder “comprender” en su totalidad, o en su “integridad”, como dice Alatorre, el mensaje poético, era bastante limitada. Más allá de los índices hemerográficos que ya se han citado en torno al número de publicaciones literarias, un factor que resulta indispensable para comprender el carácter de la publicación y su marginal recepción, es precisamente la naturaleza de la segunda. Así lo comenta Bourdieu:

Mientras que la recepción de los productos del sistema de gran producción simbólica es casi independiente del nivel de instrucción de los receptores (lo cual es comprensible, ya que este sistema tiende a ajustarse a la demanda), las obras de arte erudito deben su rareza propiamente cultural —y por lo tanto su función de distinción social— a la rareza de los instrumentos que permiten descifrarlas, es decir, a la desigual distribución de las condiciones para la adquisición de la disposición propiamente estética que exigen y del código necesario para su desciframiento. (en otras palabras, el acceso a las instituciones escolares especialmente preparadas para inculcarlas) e incluso de las disposiciones a adquirir ese código (esto es, la pertenencia a una familia cultivada) (2017, p. 91).

Resulta una empresa compleja aseverar qué porcentaje de la población contaba con la respectiva disposición estética para aprehender un texto literario, pero resulta lógico argumentar que semejante porcentaje era bajo teniendo en cuenta que la mayor y casi única concentración de medios de reproducción cultural se encontraban en la capital del país. De ahí que la desigual distribución de las “condiciones para la adquisición de la disposición propiamente estética” refuerzan aún más la idea de Ricardo Pozas Horcasitas (2014) cuando se refiere al grupo integrado a la revista como una élite intelectual y artística; mas bien, un estudio del habitus de los escritores de la primera mitad del siglo XX mexicano nos proporcionaría una serie de características económicas y culturales que describirían muy bien un estilo de vida acomodado, o la existencia de agentes pertenecientes a una clase social alta o media alta. Debido a las condiciones económicas y culturales del país la enseñanza de la “mirada pura” por parte de las respectivas instancias de inculcación: familia/escuela/academia, sólo la podían recibir una minoría, de la tal suerte que el sólo ejercicio de la literatura en México (salvo casos excepcionales como José Revueltas) ya implicaba ser parte de una élite social, o al menos pertenecer a un círculo muy reducido del grueso demográfico.

De tal modo que la rareza, o el cosmopolitismo aparentemente excluyente (ya mencionamos que la apuesta por el esteticismo de los editores responde más a una necesidad de distanciamiento de los esquemas de clasificación políticos, que una animadversión hacia la realidad social del país) de la revista, se basa primordialmente en la ausencia de un gran público que posea la respectiva competencia cultural para poder reconocer en la apuesta de la revista una toma de posición relevante dentro de la historia del campo literario mexicano. De tal forma que resulta una empresa paradójica pensar que la crítica presente en la revista es de corte divulgativo o pedagógica como comenta Camposeco, ya que al menos el proyecto fundamental de la revista estuvo dirigido para dinamizar la misma estructura del campo literario, y no para difundir la nueva literatura mexicana hacia márgenes más allá de los propios creadores.

Por lo cual consideramos que los ejemplos de crítica literaria que se encuentran en la revista pertenecen más a la categoría de la “interpretación creadora”, como dice Bourdieu, que a los ejercicios divulgativos. Hecho que al mismo tiempo nos imposibilita realizar un esquema clasificatorio sobre las categorías o conceptos que emplean los críticos, pues, además de carecer de un marco teórico claro, a la vez prescinden de una metodología científica. Ante semejante ausencia de hilo conductor se considera lo más indicado para mostrar la respectiva apuesta crítica de la revista, identificar y analizar los modos particulares en que se considera la forma literaria (el lenguaje, la textura, la musicalidad, aunque también se habla de estructura, voces narrativas, y personajes) el aspecto primordial de la literatura que ellos consideran relevante. Entre los ejercicios de crítica que guardan cierto parecido con el ejercicio académico podemos señalar los trabajos “La antigua lírica popular española” de Margit Frenk; “El esperpento” de Ema Susana Speratti<sup>91</sup> y “Realidad y estilo de Juan Rulfo”, de Carlos Blanco Aguinaga.

En el caso del análisis de la obra de Juan Rulfo resulta particular teniendo en cuenta la naturaleza divergente de la misma: por un lado puede ubicarse como una continuación de la novela de la Revolución pero al mismo tiempo, gracias a lo inusual de los recursos narrativos, el alejamiento de la figurativo por encima de lo alegórico, así como la estrategia

---

<sup>91</sup> Trabajo que desde el principio, en una nota al pie, se le explica al lector que se trata de un capítulo de la tesis doctoral de la autora, el cual publicará posteriormente El Colegio de México. Por ende cabe conjeturar que la revista también estaba interesada por publicar obras de corte mucho más esquemático y teórico, dejando en claro la posibilidad de realizar una lectura “completamente” literario de lo literario.



fragmentaria de la estructura; puede concebirse como la anulación de la misma tradición. En cierto modo la comprensión de la obra de Rulfo al momento de su publicación exigía del crítico el conocimiento previo de la literatura mexicana, específicamente de la novela de la Revolución. De tal modo que una novela de semejantes características en medio de la abulia crítica del momento debió haber significado una empresa compleja para los críticos. Así, ante un ambiente exaltado por la disputa nacionalista, la *Revista Mexicana de Literatura* intervino con el texto de un joven académico quien realizó un enfoque particular para aprehender la novela de Rulfo. Blanco Aguinaga decide tomar desde el principio la obra narrativa del jalisciense como un conjunto: con ello afirma implícitamente que la novela se desprende del mismo universo narrativo de los cuentos. De igual forma, si la crítica había insistido en el desapego de Rulfo a la representación realista, Blanco intenta analizar la manera en que en la literatura de Occidente se ha ido imponiendo poco a poco la visión subjetiva de la realidad frente a la objetividad puramente racionalista (con ello, de paso, sitúa el arte narrativo de Rulfo en el ámbito universal y trasciende el debate por la filiación nacionalista del texto), y por eso la obra se opone al realismo de la Novela de la Revolución mediante una exploración del interior del hombre moderno frente a los cambios sociales. Así lo comenta Blanco:

Rulfo trae a la prosa mexicana esta subjetividad contemporánea, la angustia del hombre moderno que se siente nacido de la tierra, de un rincón concretísimo de la tierra (Dublín, Alabama, Jalisco), y que quisiera agarrarse a ella mientras todo se desmorona por dentro: la agonía –ya puramente contemplativa– del solitario sin fe para quien todas las cosas que le rodean son símbolos mudos (1-1955, p. 60).

De tal modo que Blanco Aguinaga establece que una de las principales distinciones de la obra de Rulfo es precisamente la incorporación de la subjetividad Occidental, la cual él considero universal, por encima de los localismos, y los lugares comunes ya institucionalizados por la Novela de la Revolución; es decir, aun a pesar de que la obra de Rulfo se sitúa topográficamente en el área rural del país, sabe conjugar la mitología propia del nación con la mitología de la modernidad: desde las costumbres ancestrales de Comala hasta la angustia europea acumulada después de dos guerras mundiales. Por lo cual se puede conjeturar que *Pedro Páramo* representa un siguiente estadio en la evolución de la narrativa mexicana al superar la noción maniquea del naturalismo: “Rulfo, solitario, interior, vive un tiempo subjetivo que impone desde dentro, sentimentalmente, a toda realidad ajena a sí mismo” (1: 61). Se nota la manera peculiar de concebir y analizar la literatura que tiene un académico como Blanco en la insistencia en la originalidad de los recursos técnicos que usa

Rulfo (originalidad que nota en comparación con *Los de abajo*, por ejemplo), pero al mismo tiempo no soslaya la oportunidad de realizar una interpretación alegórica, completamente personal.

Otros rasgos llamativos de la crítica de Blanco se basa en su capacidad de distinguir los diferentes tipos de narradores, describir las particularidades del espacio de la ficción, remarcar el valor oral del relato, así como un análisis psicológico de los personajes. Gracias a la distinción de los distintos narradores Blanco es capaz de describir con eficacia la estructura en dos niveles distintos que corresponden a cada narrador: una narrada por Juan Preciado en primera persona que sirve como de introducción, y “de atmósfera para la segunda que corresponde a la vida del cacique” (1-1955, 78-79). También nota la alta participación del lector y que el relato está hecho de manera que aquél se encuentra en permanente desconcierto; es obvio que esta observación indica que Blanco ha logrado descodificar y apreciar la estructura narrativa que Rulfo propone, o al menos es capaz de conjeturar que la intención primera de Rulfo fue la de marcar una correspondencia entre la temática confusa, fantasmagórico, con la estructura fragmentaria y no lineal del discurso. A pesar de que su objeto de análisis es un libro de reciente aparición logra darle una dimensión de profundidad a su crítica; la distancia que es visible en este texto con respecto a las reseñas contemporáneas radica en su concepción del objeto de estudio: la narrativa de Rulfo es un texto literario que se alimenta de la tradición occidental, y por ello intenta dejar fuera todos los elementos “aliterarios” para realizar su interpretación.

Por otro lado, entre los ejemplos de crítica literaria de los “creadores”, consideramos que sobresale el ejemplo de “La poesía de Carlos Pellicer” de Octavio Paz. En primera instancia el hecho de que una figura ya consagrada en el campo literario como Paz revise la tradición misma recuperando la obra de un autor que, según el estudio de Sheridan, no perteneció al grupo *Contemporáneos*, aun cuando era coétaneo de los mismos; significa, o da pie para interpretar que la obra de Pellicer se estaba desvalorizando, o que al menos su obra no era partícipe del canon oficial del nacionalismo. Más allá de las implicaciones políticas dentro del campo que puede significar la valorización de Paz sobre la obra de Pellicer, por encima de otro poeta de la misma época, lo que nos interesa subrayar es el estilo particular que emplea Paz para analizar la misma obra, y específicamente qué clase de papel desempeña su estilo particular (si es que lo hay) dentro de la apuesta de la revista en la búsqueda de su autonomización. Así como Bourdieu reconoce en la publicación de las obras

(las tomas de posición de los agentes) una intención estética y política en la relación a la estructura dinámica del campo, el uso respectivo de cierto lenguaje para analizar las obras está sostenido en el mismo correlato estratégico; así lo plantea Bourdieu:

La mayoría de las nociones que los artistas y los críticos emplean para definirse o para definir a sus adversarios son armas y envites de luchas, y muchas de las categorías que los historiadores del arte utilizan para pensar su objeto no son más que esquemas clasificatorios hijos de estas luchas y enmascarados o transfigurados con mayor o menor pericia (1996, p. 435).

Ello significa que las categorías, conceptos o términos que los críticos emplean para analizar una obra no son efectos gratuitos, sino que la implementación de determinado concepto responde igualmente a un largo proceso de depuración donde otros conceptos o nociones se han relegado. Podemos hablar por lo tanto que existe un lenguaje particular en relación a las exigencias estéticas del grupo de la revista, y por lo tanto también debe existir un lenguaje que describa las necesidades ideológicas del bloque nacionalista; es decir, puede pensarse a los críticos como los depositarios y reproductores de una serie de conceptos o términos para analizar la primacía de la forma por encima del contenido: una escuela crítica que en algunos campos puede datarse de varios años atrás, pero al menos en el caso del campo literario mexicano, los críticos deben nutrirse principalmente de las teorías extranjeras<sup>92</sup>. Por lo tanto podemos argumentar que la crítica nacionalista emplea criterios de evaluación afines a sus inquietudes<sup>93</sup>, mientras que la crítica “creadora” de la revista emplea términos que se corresponden a las necesidades estéticas y apolíticas de las obras. Respecto al lenguaje particular en que se amparan ambos “modelos” interpretativos, Bourdieu considera que cierto sector de la crítica (especialmente aquella que analiza la poesía o la pintura, según el autor francés) emplea conceptos que “se caracterizan por la indeterminación más extrema” (1996, p. 433) o de una “ambigüedad y de una flexibilidad extremas [...] que los convierten en totalmente refractarios a la definición esencial” (1996, p. 434). Según Bourdieu éste enrarecimiento de la crítica no está condicionado por una deficiencia técnica en materia escritural, al contrario, gracias a su habilidad para entrever el “espacio de los posibles” que le proporciona el campo en función de su habitus, el enrarecimiento es deliberado: una suerte de apuesta estética que está encaminada principalmente a generar la impresión de que sólo

---

<sup>92</sup> Hecho que se puede constatar revisando la bibliografía que el mismo Antonio Alatorre incluye al final de su texto, especialmente el libro *Teoría Literaria* de Austin Warren y René Wellek.

<sup>93</sup> Nociones “aliterarias” principalmente; es decir, el detrimento de la forma por encima del contenido social, político, religioso, etc.

los iniciados en el campo literario son capaces de comprender su crítica, y de paso la misma obra, la cual resulta presumiblemente mucho más compleja que la interpretación esotérica del crítico.

Ahora bien, cabe preguntarnos si realmente existe un metalenguaje claro o diáfano para analizar la literatura, o por el contrario, semejante presuposición resulta una empresa utópica partiendo del hecho de que el mismo lenguaje en sí es un metalenguaje del mundo empírico; reconociendo que una de las principales características constitutivas del lenguaje es su capacidad polisémica. Una discusión que al menos en el plano de la teoría literaria se considera dislocada con los trabajos de la teoría deconstructiva en oposición de los sistemas cientificistas del estructuralismo; si los estructuralistas abogan por la búsqueda del centro, el sentido y la totalidad, la deconstrucción aboga por la multiplicidad y la expansión del sentido, de ahí que se apoye en conceptos que en primera instancia no busquen delimitar su campo de acción, sino mantenerlos en un proceso ininterrumpido de sentido. Por lo cual autores como Jacques Derrida se deben apoyar en conceptos indecibles como “huella” o “himeneo”, los cuales conservan su sentido denotativo pero al mismo tiempo lo rebasan y saturan<sup>94</sup>.

En relación a esta disputa Víctor Manuel Camposeco (2015) menciona que uno de los principales desafíos de la crítica respecto al texto es su objetividad, la cual no debe estar en detrimento de la calidad literaria de la misma. Así lo expresa:

Uno de los reclamos más comunes que se escuchan contra la crítica literaria periodística es su falta de rigor o de metodología. Es cierto, puede no tener nada de ambas cosas, y si las tiene, su grado es muy distinto entre los diferentes críticos y épocas, pero no podría ser de otro modo porque no existe una lectura uniforme [...]. Una lectura y una crítica uniformes acabarían con la literatura porque la literatura es imaginación liberada, invención, inteligencia, y su característica fundamental es ser distinta según cada lector, cada creador y cada obra. Una crítica uniforme sería dogmatismo y el dogmatismo es un monólogo inevitablemente absurdo, pernicioso por necesidad (2015, p. 85).

---

<sup>94</sup> Así lo comenta David Piquer Viñas: “La división entre Estructuralismo y Postestructuralismo ve al Estructuralismo como una serie de proyectos sistemáticos y científicos y al Postestructuralismo como la negación o la puesta de manifiesto de la imposibilidad de esos proyectos. Los estructuralistas toman a la lingüística como modelo y tratan de desarrollar gramáticas –inventarios sistemáticos de elementos y de sus posibilidades combinatorias- que expliquen la forma y el significado de las obras literarias, mientras que los postestructuralistas investigan cómo subvertir este proyecto apoyándose en el funcionamiento de los propios textos” (2002, p.529).

De tal modo que Camposeco considera que debe existir una suerte de homología o correspondencia entre el lenguaje polisémico de la literatura y el ejercicio interpretativo de la crítica; un ejercicio crítico que no busque “desacelerar” el dinamismo significativo de la obra, sino que al mismo tiempo lo acelere pero lo contenga de algún modo por medio de su aprehensión literaria. Obviamente la presente investigación no busca decantarse ciegamente hacia alguna de estas dos concepciones, ya que por un lado la crítica de Bourdieu resulta esclarecedora en función de que cada campo en búsqueda de autonomía emplea como estrategia un lenguaje respectivo que lo diferencie del resto de los agentes y sus respectivas producciones, a la vez que manifiesta la necesidad categórica de que el crítico debe gozar de la “mirada pura” para poder atisbar la pureza de la literatura; pero por otro lado, también es necesario rescatar la dimensión creativa de la crítica la cual busca alejarse de los modelos esquemáticos que equiparan la producción artística con un sistema de engranajes. Y es precisamente es esta línea donde se inserta la crítica de Paz, la cual carece abiertamente de “rigor o metodología” pero irónicamente esclarece algunos puntos de la obra de Pellicer que posiblemente un lector mucho más doctrinario habría pasado por alto.

En cierto modo puede considerarse que la crítica de Paz sí utiliza un método pero no lo manifiesta abiertamente; al contrario, podría decirse que el método de Paz es simplemente la enumeración de los topos (es decir, la enumeración y análisis de los temas, imágenes, o recursos retóricos más recurrentes y significativos de la obra de un autor), donde identifica que el topos principal de la obra de Pellicer es la “naturaleza” y el “mar”, que según la lectura de Paz son temáticas bastante eludidas por la tradición poética mexicana, y que la relevancia de Pellicer reside en su capacidad de reinstaurar un topos decimonónico o pastoril mezclándolo con temas religiosos y “modernos” simultáneamente: “ No, México no es un volcán apagado, sino un fuego subterráneo que de pronto se abre paso entre las capas de piedra, hueso, polvo y siglos y se eleva en una hermosa columna dorada. Esa columna se llama Tamayo en la pintura, Pellicer en la poesía” (4-1956, p. 487). Un fragmento representativo del análisis que realiza Paz, donde da la impresión que de que habla más de las afinidades propias de su poética (el mundo subterráneo, el simbolismo de los huesos) que de las del “objeto de estudio”. Así como los críticos formales reconocen en la creación literaria un ejercicio sostenido por la técnica, disciplina, y quizá una dosis de imaginación, Paz, y quizá la línea de poetas románticos que él trata de reivindicar, conciben la producción desde otro plano:

En los últimos años, acaso por la influencia de sus compañeros de generación –todos ellos dotados de gran espíritu crítico –se ha extendido entre nosotros una desconfianza exagerada ante los poderes sagrados de la inspiración. A fuerza de señalar sus peligros, se ha olvidado que el verdadero poeta es siempre un inspirado; y se confunde la inspiración con la facilidad (4-1956, p. 490).

Podemos comprender entonces que para Paz todos los grandes poetas son principalmente los “inspirados”, pero en ningún momento Paz nos ofrece una suerte de retrospectiva sobre las resonancias estéticas y políticas que implica la elección de la “inspiración” por encima de la técnica, u otro término que usualmente se emplee para describir la producción de bienes simbólicos. Se conjetura que el empleo que Paz realiza del término “inspiración” está estrechamente relacionado con las reflexiones poéticas que durante aquella época realizaba, y las cuales se verían materializadas en la publicación de su libro *El arco y la lira*; pero en sí lo importante es que un lector cuyo conocimiento fuera ajeno a la historia de la literatura pasaría por alto que el fenómeno de la inspiración poética está relacionado con la experiencia sagrada en algunos diálogos de Platón, y más desarrollada de forma crítica por parte de algunos autores pertenecientes al Romanticismo alemán e inglés. Por ende Paz no realiza una crítica pedagógica ni divulgativa, sino una crítica dirigida a lectores cuyo habitus ya ha interiorizado la respectiva disposición cultural que le permita aprehender la valía de su trabajo.

Así, puede conjeturarse que los editores de la revista debieron haberse preguntado en su momento: ¿una entidad tan polivalente y “refractaria” como la literatura debe ser analizada a partir de un sistema de aspiraciones científicas? Aun a pesar de que no se puede rastrear ninguna respuesta concreta es lícito entrever en los diferentes ejemplos de crítica literaria que publicaron (desde el fragmento de una tesis doctoral sobre la noción del “esperpento” en la obra de Valle-Inclán, hasta la crítica poética de Paz sobre otro poeta) su conciencia sobre esta problemática; de tal suerte que la revista apostó por difundir una clase de crítica que reconociera al mismo tiempo el rigor de la investigación académica a la vez que la libertad imaginativa del lenguaje poético. Por lo cual el siguiente apartado se considera la muestra más significativa de esta disyuntiva.

#### **4.5 LA DISYUNTIVA CRÍTICA ANTE EL ARCO Y LA LIRA**

Se considera relevante la atención que focaliza la revista a la publicación de *El arco y la lira* de Octavio Paz, ya que puede apreciarse nítidamente en éste momento las dos vertientes de crítica literaria que la revista trató de publicar durante su primera etapa. Es verdad que ya otros poetas habían sido reseñados y analizados en la revista (se puede citar principalmente las reseñas críticas que hicieron Ramón Xirau y Manuel Calvillo al libro de poesía *Las provincias del aire* (1956) de Jaime García Terrés), pero se considera simbólicamente más relevante la mirada hacia Paz debido al papel medular que desempeñó su figura para el lanzamiento y posterior fama que gozaría la revista durante su primera época, así como la relevancia que ya poseía su nombre dentro del campo literario.

Gracias al trabajo de archivo realizado por Anthony Stanton (2006) sobre la recepción de *El arco y la lira* en el medio nacional, sabemos que sólo existieron quince reseñas sobre el libro, así como algunas cartas personales dirigidas a Paz con el motivo de celebrar la originalidad y belleza de su libro; en general las reseñas celebraron la publicación de un texto que al menos en la tradición mexicana sólo tenía como precedentes “los ensayos heterogéneos de *La experiencia literaria* (1942) y el gran esfuerzo sistemático de *El deslinde* (1944)” (2006, p. 11) los cuales por supuesto pertenecen a Alfonso Reyes. De tal manera que entre las diversas reseñas y críticas hacia el libro las más rigurosas y hondas en su carácter interpretativo, según el estudio de Stanton, pueden localizarse en la *Revista Mexicana de Literatura*.

Era natural, entonces, que la revista que seguía los consejos de Paz y cuyos colaboradores eran amigos cercanos decidiera celebrar la aparición de *El arco y la lira* no con una nota sino con dos extensos textos que constituyen, más que reseñas, verdaderos ensayos de interpretación. Los dos textos ocupan 35 páginas de la revista. La selección de los autores no podía ser más elocuente: se decidió que fueran dos de los más talentosos poetas y ensayistas que habían llegado a México “transterrados” desde su natal España. Así, en el mismo número de la revista Manuel Durán y Tomás Segovia publicaron, respectivamente, “La estética de Octavio Paz” y “Entre la gratuidad y el compromiso” Constituyen, sin duda, los análisis más profundos y más detallados de todos los que se publicaron en aquel momento (2006, p. 19).

Las dos críticas respectivamente aparecerían en el número 8 Noviembre-Diciembre 1956; siendo la crítica de Segovia un claro ejemplo de aquella “crítica de los creadores”, mientras que la crítica de Manuel Durán pertenece más al ámbito académico. En términos generales el libro de Paz puede considerarse un estudio sobre la poesía y la creación poética apoyándose en conceptos y formas de la tradición romántica alemana y del surrealismo. Es una poética bastante personal donde se apoya igualmente de conceptos de la tradición

hindú<sup>95</sup> como de la hermenéutica de Martin Heidegger<sup>96</sup>, para problematizar el momento único de la creación literaria. ¿Al poeta de dónde le proviene la inspiración? ¿Se debe hablar de inspiración o predisposición o disciplina técnica? Paz se decanta por la inspiración poética, realizando un lúcido análisis que retoma precisamente las reflexiones de algunos poetas románticos como Novalis, William Blake o S. T. Coleridge, pasando por los ejercicios de escritura automática que presumiblemente emplearon los poetas surrealistas.

En primera instancia Tomás Segovia reconoce que el libro ha sido polémico, incluso discutido largamente en el “campo literario” mexicano. Apunta que en general sus planteamientos pueden ser debatibles pero a la vez es un libro bastante personal y original sobre el fenómeno poético, o la poética en sí; celebra su tono vehemente, reconociendo que la escritura de los buenos libros forzosamente compromete al autor pues expone a la crítica sus afinidades y discordancias conceptuales. Sin embargo, el resto del artículo desarrolla “una reticencia que contribuye a colocar no sólo el libro de Octavio Paz y su figura pública, sino el problema mismo de la poesía, en el cuadro de las tensiones del campo literario que los colaboradores de la Revista Mexicana de Literatura estaban contribuyendo a reformar” (Carrizales, 2008, p. 70). Por otro lado Segovia reconoce que *El arco y la lira* debe verse como uno de los “intentos más inteligentes” (1956, p. 103). Carrizales se refiere específicamente a la noción de compromiso que un sector de la crítica enarbolaba como la característica principal que debía gozar una obra, por encima del estilo o la musicalidad del lenguaje.

El texto de Segovia establece que las dos tensiones principales del libro, así como del campo literario, son la poesía comprometida y la poesía gratuita. “El gran dilema del arte en nuestros días es entre la gratuidad y los compromisos. La postura que Paz adopta en general ante este dilema –negar que haya que escoger necesariamente entre estos dos únicos y precisos términos– me parece en efecto la única que puede adoptarse” (1956, p. 104). Sin embargo, como ya lo analizamos, la “tercera vía”, o al menos una forma de pensamiento que tratara de deslindarse de estas nociones dicotómicas, era censurada públicamente como apolítica, burguesa, o una obra que sólo estaba dirigida a la contemplación cuando los

---

<sup>95</sup> Así lo expone Paz: “Al final de muchos Sutras Prajnāparamita, la idea del *vieja o salto* se expresa de una manera imperiosa: “Oh, ido, ido, ido a la otra orilla, caído en la otra orilla” (2013, p. 122).

<sup>96</sup> “De acuerdo con el análisis de Heidegger, la angustia y el miedo son las dos vías, enemigas y paralelas, que nos abren y cierran respectivamente, el acceso a nuestra condición original” (2013, p. 144). En ambas ideas, tanto el salto religioso como el acceso ontológico provocado por la experiencia inenarrable de la angustia, sirven como tropo para explicitar el carácter inasible y por ello irreductible de la experiencia y creación poética, según el análisis de Paz.



acontecimientos álgidos del momento exigían compromiso al artista. El propio Paz, según la lectura de Segovia, es una prueba más de la existencia de esta disyuntiva ideológica, aunque considera que Paz se decanta, gracias a su filiación con el grupo surrealista, a la concepción y defensa de una poesía gratuita, irreductible a cualquier compromiso histórico.

En lo que va de siglo parece que la predominancia de las tendencias a la gratuidad se han ido agudizando sin cesar. A mí personalmente me parece que es urgente reaccionar contra esa predominancia. Creo que en esta postguerra los prosistas –ensayistas, novelistas, cuentistas, dramaturgos –han sabido a menudo, con las limitaciones naturales, estar a nuestra altura y ayudarnos a sobrevivir. Hay en cambio una gran parte de la poesía moderna –aquella parte que muchos insisten todavía en considerar como única moderna y valiosa, aquella que nos ha dado tanto teoría y tanto “ismo” –que afirma que precisamente no tener nada que ver con nuestra sobrevivencia, justificarse a sí misma y perseguir sus propios fines ajenos a los nuestros. Este tipo de poesía es el que Octavio Paz acoge a menudo con entusiasmo e intenta fundamentar, y ahí es donde me parece que traiciona sus propósitos y vuelve a acercarse peligrosamente a la gratuidad (1956, p. 105).

Según Segovia, algunas posiciones de Octavio Paz desarrolladas en su libro lo colocan del lado de la gratuidad entendida como expresión irreductible al lenguaje deslindada del compromiso político y social, aunque al mismo tiempo Segovia no hace alusión a la “literatura comprometida”, de ahí que la noción de gratuidad que expresa no deba considerarse como el lado opuesto de la tesis sartreana. En primera instancia Segovia reconoce que la poesía gratuita, aunque también la denomina poesía moderna, es aquella donde sólo importan la forma, el ritmo y la imagen; pero para Segovia la poesía tiene la capacidad de ir más allá, de “desnudar” de una forma mucho más honda la condición humana. Al respecto, Segovia realiza un breve repaso sobre los particulares esquemas de percepción y valoración de la poesía gratuita, la cual ha podido consolidarse y perpetuarse gracias a los críticos literarios:

Se nos explica de mil maneras que la poesía no está hecha para eso, se nos habla de la vida de las formas, de la historia de los estilos, del poeta “distráido del mundo” y obsesionado por las palabras (Malraux), del valor intrínseco de los sonidos, de los ritmos, de los colores, de lo que sea. Todo está muy bien y es muy bonito; pero si de veras la poesía me es dada sólo para eso y no para ayudarme a vivir, entonces concluyo que es secundaria e indigna de mí, y no comprendo cómo se puede sostener en serio que importe (1956, p. 106).

A lo largo de *El arco y la lira* Octavio Paz reflexiona en varias ocasiones sobre el “automatismo psíquico puro” cuando se pregunta sobre el hipotético origen de la inspiración poética, pero al igual que Segovia, aunque no de una forma tan categórica, Paz reconoce que es una empresa constitutivamente fallida ya que el principio de intencionalidad no puede suprimirse del todo, aun cuando la consciencia esté obnubilada bajo técnicas que teóricamente mermen su condición racional<sup>97</sup>. Segovia no postula que la concepción de la poesía de Paz esté completamente inclinada hacia la gratuidad, sino que se mantiene en vilo hacia las dos fronteras. Posiblemente el enfoque central de la gratuidad literaria que postula Segovia se basa en el intento de tendencia fenomenológica de los surrealistas por crear palabras “en sí”, desprovistas de su correspondencia empírica; de por medio no hay ningún significado, el sentido de aquellas palabras sólo puede desprenderse de sus “colores y sonidos”. Pero Segovia reconoce que la capacidad de los poetas, o la humanidad en sí, no reside en la creación de aquellos aparatos verbales inocuos, sino:

Es verdad, como las teorías de este tipo sostienen, que el lenguaje, símbolo del poder creador del hombre, expresa su condición fundamental. Pero la expresa por ser lo que es: sentido, contenido y comunicación. Hablar por hablar no es hablar. La imagen porque sí no es imagen ni es poesía. Porque el verdadero poder creador del hombre no es el de crear “cosas”, sino el de darles sentido. No es verdad pues que en poesía podamos decir lo que nos dé la gana (que su superioridad consista en ser gratuita), sino sólo lo que es auténtico (1956, p.111).

Un argumento bastante interesante que se contrapone con toda aquella tradición romántica occidental del poeta el cual posee en su interior un conocimiento inmemorial del ser, o del destino del pueblo que le permite expresar por medio de su poesía el devenir de los próximos acontecimientos. De tal modo que para Segovia la gratuidad de la poesía reside en aquellos ejercicios retóricos donde lo único que se busca es el placer estético; afirma que con la poesía no se puede hacer cualquier cosa, sino sólo aquello que es auténtico; aunque Segovia, por el contrario, a lo largo de la reseña nunca brinda una definición de lo auténtico, por lo cual nos vemos en la necesidad de conjeturar que posiblemente su noción de autenticidad poética está mucho más cerca de lo que él considera poesía comprometida, o aquella poesía contraria a la gratuidad. Afirma que la literatura comprometida no es que aquella manifestación política

---

<sup>97</sup> Por el contrario Paz así comenta el ejercicio de los surrealistas: “En respuesta al individualismo y al racionalismo que los preceden, los surrealistas acentúan el carácter inconsciente, involuntario y colectivo de toda creación. Inspiración y dictado del inconsciente se vuelven sinónimos [...] La poesía es pensamiento no dirigido” (2013:174).

de índole pedagógico-disciplinar, al contrario, su noción de “compromiso” la postula a un nivel relativamente ambiguo que indirectamente lo relaciona más con las reflexiones que Paz dedica a la experiencia poética comparándola con la experiencia de lo sagrado y religioso: “la otra orilla” “otredad del ser”. Para Segovia una poesía auténtica sería aquella:

En los momentos verdaderamente cruciales de nuestra vida, en que nos parece estar frente a frente ante nuestro destino desnudo, en esos momentos en que toda idea de literatura y de arte nos resulta la cosa más trivial y lejana del mundo, hay a veces una obra de arte, un libro, una página que nos iluminan, nos ayudan a amar la vida y a comprenderla y a definir nuestra posición en ella. Cuando piensa en todas estas páginas que dan su medida fuera de la literatura y dentro de la vida, que allí adquieren más ardor y profundidad, apenas encuentro ejemplos de poesía “moderna” –quero decir de esa poesía que se adora así misma (1956, p. 105-106).

De tal modo podemos ver que dentro del campo de producción restringida, donde la distribución de la obra de los creadores tiende a circular en el mismo espacio de los otros creadores inscritos en el campo, inciden normas diferentes sobre la concepción de la literatura, en éste caso la poesía. Las ideas entre Paz y Segovia sobre la creación poética no son tan disímiles entre sí, ya que los dos, aunque Segovia evita hablar de inspiración, un concepto por lo demás espinoso por su inherente cualidad enigmática; reconocen la importancia de la disciplina, y marcan una importante distinción entre la experiencia poética inducida por diversos medios que la creación poética en sí. Quizá la mayor crítica que se puede identificar por parte de Segovia hacia Paz sea la suscripción del segundo hacia los conceptos y prácticas del grupo surrealista, cuya producción artística se caracteriza por ser una extensión de la tradición de *el arte por el arte*.

Pero más allá de las disidencias que pueda establecer Segovia con el pensamiento de Paz, lo importante reside en señalar que Segovia toma como punto de referencia para su crítica una de las disputas principales que ha atravesado la historia del campo literario, al menos durante su primera mitad del siglo XX: ¿qué clase de papel debe desempeñar la literatura y su productor en la sociedad? Una crítica de Segovia que sólo puede entenderse a cabalidad en la medida que el lector de la revista sea consciente al mismo tiempo del capital acumulado en el campo a lo largo de las diferentes tomas de posición respecto al tema. En ningún momento Segovia hace alusión a la disputa sostenida durante la década de los 30 entre el grupo *Contemporáneos* y los nacionalistas, pero resulta lógico suponer que como

joven escritor que desea labrarse un nombre en el campo, conozca no sólo la disputa, sino que sea capaz de asimilarla y retraducirla en función de las exigencias estéticas y políticas de su propio entorno. En otras palabras, Segovia no realiza ninguna concesión al lector no iniciado en la lectura del campo: tanto en materia informativa como escritural, ya que como poeta se permite cierta libertad de estilo; de ahí que su texto esté dirigido completamente al mismo sector de los productores culturales.

Por el contrario, el texto de Manuel Durán: “La estética de Octavio Paz”, quien la historia de la literatura mexicana lo incluye como a Tomás Segovia entre el grupo de los “poetas transterrados”, realiza una crítica mucho más acorde a los esquemas divulgativos y periodísticos: marca capitulaciones, citas, posibles influencias de Paz, pero al mismo tiempo realiza una lectura rigurosa desde el plano filosófico. Pero quizá la diferencia más marcada entre la crítica de Durán y la de Segovia es que el primero adopta el papel de crítico, o al menos realiza algunas reflexiones sobre el papel de la crítica literaria en relación al texto de Paz. Durán inicia con una caracterización de la crítica y la estética contemporáneas y su nivel de alcance. Menciona que esta, aun a pesar de alto grado de especialización, recibe muy poca acogida más allá del ámbito académico, la cual, atenta al desarrollo de la misma producción literaria, ha dejado de ser tan “dogmática” e “irracional” como antaño. Los críticos de ahora, menciona Durán, son “más cautos, más flexibles, se dan cuenta de relativismos, de orígenes históricos y antropológicos” (8-1956, p. 115). Pero especialmente reconoce que el papel de la crítica en la producción literaria juega un papel aparte, separado, y que la practican además un subgrupo específico de la sociedad:

Frente al valor de intermediario demiúrgico del crítico barroco o al entusiasmo profético del crítico romántico y post-romántico, el crítico contemporáneo es con frecuencia un universitario sin participación plena en la vida artística de su sociedad; su visión histórica le impone la máxima cautela al recordarle las virtudes del relativismo y las fallas del dogmatismo (8-1956, p. 115-116).

De tal manera que Durán deja constancia desde un principio su filiación académica, o al menos reconoce que en éste ámbito se ha pugnado por realizar un tipo de crítica que reconozca la heterogeneidad del texto literario. Menciona que los críticos más avezados han dejado a un lado los intentos por esquematizar y encontrar la esencia última de la poesía y del arte, y que por eso al mismo tiempo han debido reconocer que semejante ausencia de esencia, sólo puede ser atisbada hasta cierto punto por la misma literatura, es decir, los creadores.

El poema, el cuadro, son observados por el crítico desde fuera, como espectador, en la misma forma en que un turista culto e inteligente pudiera hacer comentarios interesantes sobre la arquitectura de Florencia. Lo que esperábamos era, sin embargo, otra cosa; queríamos tomar parte en el milagro, saber qué sentía y pensaba Giotto mientras proyectaba su campanario [...]. Para que la teoría de la poesía interesara no había más remedio que esperar hasta que un poeta nos hiciera la descripción del acto poético (8-1956, p. 116-117).

Es verdad que aun a pesar de reconocer el progreso y la valía de la crítica literaria, también menciona que ésta siempre ha vivido en un estado de orfandad respecto a su incapacidad de ser parte de los productores literarios; por lo cual, el crítico, al no poder realizar un poema, de igual manera se ve en la incapacidad de realizar una crítica “completa” sobre la misma producción poética. De ahí que considere que los estudios sobre la poesía sólo pueden “interesar” en la medida que sean escritos por un mismo poeta. De tal suerte que con esta afirmación Duran aprueba los ejercicios críticos del sector académico pero los posiciona un escalón debajo de la “crítica de los creadores”; aseveración que nos permite comprender que la revista debió de estar preferentemente inclinada hacia esta concepción aunque sin menospreciar las investigaciones críticas de otro orden. De tal manera que para Durán uno de los aspectos principales del libro de Paz reside en su capacidad de poder enhebrar la investigación académica con la redacción poética, especialmente teniendo en cuenta que el grueso teórico del libro de Paz está apoyado por la filosofía de Martin Heidegger, influencia que presumiblemente le habría venido de su escasa pero significativa relación con las cátedras que José Gaos ya dictaba en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Teniendo en cuenta la crítica de Segovia hacia el libro de Paz podemos conjeturar que la revista busca deslindarse de aquella tradición donde el interior de sus páginas se convierte en un espacio de promoción y autopromoción de la obra de los autores inscritos en el proyecto artístico y político de la misma, teniendo en cuenta que el primer número de la revista abrió con un poema inédito de Octavio Paz: *El cántaro roto* (1955). Por lo tanto analizar la *Revista Mexicana de Literatura* permite exponer una serie de divergencias internas que a la vez posibilitan comprender de forma mucho más clara el incesante movimiento del campo literario a través de las tomas de posición de sus agentes; la lucha no se limita a autores herméticos y comerciales (mucho menos teniendo en cuenta la ausencia

de un mercado editorial que posibilite la consagración económica de un autor), sino que dentro de la misma vertiente de la lucha por la automatización del campo es posible encontrar apuestas subversivas como la de Segovia que buscan poner en juego diferentes esquemas de valoración sobre el quehacer poético. De tal manera que el estudio de la *Revista Mexicana de Literatura* por encima de algún libro de la época posibilita comprender las diferentes apuestas políticas y literarias del periodo señalado; recordando que la revista en sí misma es una intervención pública, la cual busca incidir en la tradición literaria perpetuando apuestas pasadas o por el contrario dialogar críticamente con ellas. Lo que vuelve a la revista un objeto privilegiado de estudio es el hecho de que de manera explícita pone en contacto al texto (mayoritariamente literario) con el entorno estético, social y político de un período dado, dialogando con él.

Gracias a las dos reseñas que los editores de la *Revista Mexicana de Literatura* publicaron podemos comprender el esfuerzo que realizaron para combatir la naturaleza ideológicamente condicionada de la crítica que se practicaba en el campo literario mexicano en la década de los 50. Principalmente abogaron por realizar una crítica (más allá de la identidad social del emisor: ¿poeta o crítico?) completamente literaria, o realizar una crítica como la de Segovia donde términos como “gratuidad” y “compromiso” fuera retraducidos en función del sentido del campo: abandonando su nicho político pedagógico para volcarse en una nueva acepción sobre el valor de la poesía. Es verdad que de la crítica presente en la revista no se puede extraer una serie de criterios y metodologías bien estructuradas, pero sí se puede apreciar con claridad la necesidad más que fehaciente de realizar un ejercicio interpretativo que valorara la autonomía de la literatura por medio de una terminología igualmente literaria. Así mismo el grado de autonomía de un campo de producción cultural en relación al político y económico siempre será parcial, de ahí que la revista, al saber que su proyecto no sería económicamente redituable (gesto que les permitiría hipotéticamente la holgura suficiente para deslindarse de los trabajos estatales) apostaron en primera instancia marcar una distancia política con su entorno, reconociendo la indispensable libertad que debía gozar el escritor para poder realizar una obra relevante, así como la apuesta de difundir una nueva crítica que analiza las producciones culturales desde un marco que gozara de las mismas disposiciones artísticas.

## CONCLUSIONES

Durante la década de los 50 el campo cultural mexicano experimentó una expansión significativa, en parte consecuencia directa o indirecta de la bonanza económica que presenciaba el país gracias a la posguerra. También es el periodo histórico que marca el proceso de transición de un México eminentemente rural a un país en vías de urbanización e industrialización. Si la clase de atmósfera que prevalece en las primeras tres décadas del siglo XX mexicano está dominado por el paisaje revolucionario y rural, la atmósfera de la década de los 50 está dominada por el crecimiento urbano y demográfico de la capital del país; cabe recordar que es igualmente el surgimiento de la clase media, así como del imaginario respectivo que la caracteriza atisbando en los productos de consumo extranjero una nueva opción en el mercado. Aun a pesar de que la infraestructura del país también comienza e incrementarse gracias a la construcción de carreteras federales prevalece de manera inexpugnable la centralización de la producción cultural; los diferentes estados del interior de la república ya están mejor comunicados con la capital, pero en lugar de que los jóvenes escritores opten por realizar una carrera en su estado natal, se siguen viendo en la necesidad de trasladarse al centro.

Dentro del campo literario también es necesario resaltar el auge editorial y la consolidación de un sector social dedicado a las labores intelectuales, propiciando un reacomodo de fuerzas al interior del campo. Es verdad que todavía no se puede hablar de una “industria” del libro pero es irrefutable el hecho de que la capital del país comienza a poblarse significativamente de casas editoriales, revistas culturales y suplementos; lo cual paralelamente va acompañado de un pequeño (aunque en progresivo aumento) grueso de la

población que también consume estos nuevos proyectos culturales. Es decir, en la medida que surge una nueva forma de producir la literatura la población lectora también comienza a familiarizarse con nuevas temáticas, estructuras, modos y estilos. Pero también es necesario puntualizar que los jóvenes escritores de la década de los 50 todavía no se pueden dedicar a la literatura como un oficio redituable, pero la presencia y diversidad de medios hemerográficos les proporciona en primera instancia un ingreso nimio, pero especialmente el reconocimiento simbólico de que ya existe una nueva generación de escritores cuyos valores literarios se contraponen ampliamente a los esquemas nacionalistas condensados estratégicamente en la Novela de la Revolución.

Los escritores que rondan entre los veintitrés y treinta años a mediados de la década de los 50 ya mantienen un perfil completamente crítico en torno al fenómeno revolucionario, pero específicamente en el monstruo burocrático en que devino el proyecto de nación. Son conscientes de que la Revolución es uno de los acontecimientos centrales de la convulsa historia mexicana, pero al mismo tiempo son capaces de reconocer que detrás de su proyecto nacionalista se encuentran unas cláusulas dogmáticas que conciben a la producción literaria como medio de propaganda ideológica. Una lucha entre intelectuales y artistas que reconocían la necesidad de expandir sus horizontes culturales, en contra de un bloque político que sólo reconocía como legítimo las producciones artísticas que ensalzaban los valores de la nación; una disputa que al menos en el campo literario puede datarse desde finales de la década de los 20, pero que se había reactualizado fuertemente durante la década de los 50 precisamente por el albor ideológico que había desencadenado la Guerra Fría.

Gracias a la metodología y aparato conceptual de Pierre Bourdieu se puede considerar que el grupo de agentes integrado en torno a la revista compartían un habitus similar, es decir, una particular percepción del quehacer literario nacional donde se reconocía primordialmente la importancia de la forma estética por encima del contenido social o político. Se puede hablar hasta cierto punto de una similitud en la visión que compartían los editores de la revista, ya que éstos provenían de un seno social, familiar y económico igualmente similar. Ello puede traducirse en el hecho de que debían existir ciertas condiciones sociales y económicas por parte de los agentes para que pudieran decantarse hacia la literatura. Un hecho que en la actualidad puede parecer maniqueo, pero al menos durante la década de los 50 en México se reconoce como un factor primordial. No es que los agentes integrados en torno a la revista provinieran de la clase alta en México, la cual era heredera de la aristocracia política del porfiriato, pero al menos sí gozaban de la holgura



económica suficiente (así como de un capital cultural heredado) para que los jóvenes pudieran apostar hacia una práctica artística la cual estaba garantizada que no recibiría un sustento económico a corto y mediano plazo. Un hecho del cual eran plenamente conscientes, ya que un número significativo de jóvenes escritores de la época optaban por estudiar una carrera profesional como Derecho la cual presumiblemente les granjearían una estabilidad económica que les permitiera dedicarse a la producción “pura” de la literatura sin mayores preocupaciones mundanas.

A lo largo de la presente investigación también trató de analizarse el término generación para referirse al grupo de agentes integrado en torno a la revista. Ya que el término generación prima lo cuantitativo por lo cualitativo, resultó mucho más esclarecedor para la investigación el concepto *ilussio* de Bourdieu; más allá de que pueden identificarse con claridad las diferencias políticas y estéticas entre los agentes integrados en torno a la revista, entre ellos prima la creencia e interés colectivo por la creación literaria. Ello significa que puede establecerse una relación entre su *habitus* y su *ilussio*, o más bien, gracias a la estructuras objetivas que los agentes interiorizaron a lo largo de su trayectoria social, son capaces de reconocer y aprehender la producción literaria como un ámbito no sólo interesante, sino trascendental dentro de la producción cultural del país. De igual manera es la misma estructura estructurante del *habitus* la que le permite aprehender al agente la primacía simbólica y política de la forma literaria (es decir, la musicalidad sintáctica del lenguaje) por encima del compromiso político de la literatura. Gracias a sus respectivos esquemas de clasificación y percepción, son capaces de reconocer la importancia de comenzar a producir en el campo literario mexicano una literatura que deje en el olvido los preceptos morales de la Revolución, o al menos trate el tema de la Revolución desde un enfoque distinto.

Por ende se consideraba necesario establecer cuáles debían ser los fundamentos estéticos que representaran de mejor forma al México posrevolucionario. Saber qué tipo de arte era el más conveniente para la situación mexicana de los 50. En términos generales se planteaban dos opciones contrapuestas: la de seguir los lineamientos marcados por la ideología oficial –el nacionalismo, al que se añadía la exigencia del “compromiso político” (en alusión a la tesis sartreana) – o bien instaurar una estrategia subversiva donde se concebía la producción literaria e intelectual como una faceta social que debía estar completamente abierta al mundo, específicamente la influencia occidental europea. De ahí que también pueda considerarse la disputa por la legitimidad de la producción literario entre el grupo

nacionalista contra el universalista. Una disputa que estaba igualmente condicionada por el hecho de que la mayoría de los escritores e intelectuales de la época gozaban de una relación oficial con el Estado. Es decir, el campo literario mexicano no gozaba de las respectivas instancias de consagración que permitieran al agente poder desempeñarse únicamente a la producción artística. El hecho de que estuvieran subordinados económicamente al Estado los obligaba a pronunciarse a favor de las políticas nacionalistas, ya que el partido único, posicionado de forma inexpugnable en el poder, había iniciado una vez más el proceso de adhesión y cooptación de un porcentaje significativo de los productores culturales; es decir, ya había acontecido gloriosamente la Revolución, pero era el momento de consolidarla simbólicamente por medios artísticos. De tal manera que el escritor de la época, siguiendo la línea del “realismo socialista”, esquema de producción artística ideado por el bloque soviético, debía realizar una obra cuyo fin principal y único consistiera en consagrar el nacionalismo postrevolucionario.

En medio de éste contexto lleno de tensión ideológica apareció la primera época de la *Revista Mexicana de Literatura*. Los jóvenes escritores que se reúnen en torno a ella profesan una serie de valores literarios que se contraponen explícitamente a los modelos nacionalistas. Su primer anhelo es la autonomía respecto del Estado y la instauración de un proyecto cultural donde el papel del escritor pase a convertirse en una profesión independiente y redituable. Los agentes sabían que dicho propósito únicamente podría conseguirse por medio del establecimiento de un mercado de bienes simbólicos; es decir, donde existiese un mercado editorial nacional, además de que las producciones también pudieran circular en el mercado latinoamericano y español. Una empresa que sólo podría desarrollarse hasta mediados de la década de los 60, aunque subvertida hasta cierto punto por medio de la promoción de una literatura nacional (especialmente Carlos Fuentes) donde lo local, lo colorido del “pueblo mexicano” fuese exhibido como una suerte de postal turística que el mercado inglés y europeo comenzaría a consumir gustosamente.

Pero los agentes integrados en torno a la revista al saber que no podían independizarse del subsidio estatal, optaron por manifestar su oposición al modelo nacionalista por medio de la inclusión de diversos escritores e intelectuales, tanto nacionales como europeos, los cuales hablaron precisamente de la libertad que debía gozar el escritor para poder realizar una obra significativa; paradójicamente, entre más estuviese cooptado el escritor por el modelo nacionalista, menos posibilidades existirían de que el mismo realmente pudiese

escribir una obra personal pero que al mismo tiempo también pudiera leerse como una síntesis cabal de su entorno. Es posible interpretar este gesto como un anhelo modernizador que concebía la actividad literaria como autónoma del poder. O bien, cabe también leerlo como la propuesta de un grupo que, al participar del financiamiento estatal, quería postular la cultura universal como la verdaderamente legítima y la más adecuada para un país en vías de modernización, en lugar del nacionalismo, que consideraron insuficiente para cumplir tal propósito.

Se considera que se puede comprender el “espíritu” de los jóvenes fundadores de la revista desde la elección del mismo nombre: *Revista Mexicana de Literatura*; quienes se asumen como los intelectuales y escritores que representan legítimamente la institución literaria en México. Ellos consideran que su “deber” es rescatar y posteriormente preservar una concepción de la producción y valoración de la obra literario donde esta sea irreductible a la literatura misma; es decir, se apoyan de la reflexión política para alejarse de la política institucional, pero se apoyan de la ficción y crítica que publican para manifestar al resto del campo literario su apuesta por difundir una literatura donde prevalezca inexorablemente la forma por encima del contenido. Cabe argumentar que tienen la pretensión de instalarse en el lugar central del campo, asumiendo el papel de los auténticos herederos de la tradición literaria nacional. De ahí que busquen colocarse, desde el primer número (no es un gesto en lo absoluto gratuito que la revista abra con uno de los poemas más controvertidos de Octavio Paz: “El cántaro roto”, una crítica alegórica sobre el poder hegemónico en México), en la cadena sucesoria de las revistas mexicanas canónicas del siglo XX.

De ahí que uno de los principales sellos de la revista sea la práctica de una literatura libre de cualquier intromisión social. Esta nueva generación de escritores (quienes pueden ser o no partícipes de la también llamada Generación de Medio Siglo) se reconocen como agentes independientes portadores de determinadas habilidades teóricas y prácticas que lo diferencian del resto de los productores, pero especialmente de los escritores de las generaciones pasadas. Aun a pesar de que sus obras no pudieron circular en un circuito mucho más amplio y profesional como habría sido un mercado editorial, puede conjeturarse que sus tomas de posición, tanto estéticas como políticas, propiciaron que una década después el campo literario mexicano ya estuviera respaldado por un mercado de bienes simbólicos. Por lo tanto el grupo de agentes integrado en torno a la revista representa la última faceta de un modo de producción literaria que podría datarse desde el último cuarto del siglo XIX; un

modelo donde el escritor forzosamente debe depender del subsidio oficial, y su única posibilidad de autonomizarse simbólicamente es mediante la creación y publicación de revistas literarias.

Pero la revista en contraposición a revistas míticas del campo literario como lo fue *Contemporáneos*, no se limitó a publicar literatura y crítica literaria, sino que los editores (Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo, guiados por la figura tutelar de Octavio Paz), a modo de defensa respecto a su incapacidad de deslindarse del “erario público” decidieron publicar crítica política, manifestando que su línea de pensamiento no se asemejaba en lo absoluto al nacionalismo. O por el contrario, también puede argumentarse que la filosofía de la primera etapa de la revista consideró que tanto la reflexión política como la publicación de literatura “pura” podían estar de la mano, con lo cual dejaban en claro el hecho de que aun a pesar de que profesaban una concepción artística libre de cualquier “compromiso”, no significaba por ello que fueron ajenos a la historia y vicisitudes sociales del país y el mundo.

Se considera que la inclusión de crítica política en la primera época de la revista fue significativa (tanto en un sentido negativo como positivo) ya que en las próximas dos etapas de la revista (la segunda etapa (1958-1961) estuvo dirigida por Tomás Segovia y Antonio Alatorre, mientras que la última etapa (1962-1965) ya sólo estuvo dirigida por Juan García Ponce) la sección desapareció, dando lugar a una publicación únicamente protagonizada por la literatura. Hecho que puede comprenderse no como indiferencia en materia política por parte de los nuevos directores, sino como una exigencia del mercado editorial de principios de la década de los 60 cuando la producción literaria ya comenzaba a ser una profesión redituable, además de que ya existía una mayor circulación de libros nacionales y extranjeros. De igual modo es lícito conjeturar que la lucha por la autonomía del escritor en relación al poder ya había avanzado significativamente a su favor, por lo cual los nuevos editores ya no gozaban de la misma presión por parte del campo político; aunque ello tampoco se materializó en una libertad absoluta, ya que algunas escritores (quizá por una misma convicción políticas) siguieron desempeñando funciones públicas. Es verdad que la *Revista Mexicana de Literatura* no consolidó la autonomía incipiente del campo literario, pero sí fungió como una de las plataformas principales para que las generaciones siguientes de escritores pudieran identificarse y volcarse hacia una producción literaria libre de ataduras ideológicas.

## Bibliografía

ACEVEDO ESCOBEDO, ANTONIO. (1962). "El desarrollo editorial", en *México: cincuenta años de revolución, t. IV: La cultura*. México: FCE.

ALTAMIRANO, CARLOS Y MYERS JORGE. (2010) *Historia de los intelectuales en América Latina. II Los avatares de la ciudad letrada en el siglo XX*. Buenos Aires: Katz Editores.

ALTAMIRANO, CARLO y BEATRIZ SARLO. (1992). *Literatura / Sociedad*. Buenos Aires: Hachette.

ARONSON, DANIEL. (2006). *Camus y Sartre. La historia de una amistad y la disputa que le puso fin*. Valencia: Universitat de Valencia.

ARREOLA, ORSON. (1998). *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*. México: Diana.

ANDION, GAMBOA EDUARDO. (1999) *Pierre Bourdieu y la comunicación social*. México: UAM Xochimilco.

"Autores y libros", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 18 de octubre de 1953, núm. 239, p. 2

"Autores y libros", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 11 de abril de 1954, núm. 264, p. 2.

"Autores y libros", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades* del 30 de mayo de 1954 (núm. 271).

"Autores y libros", *México en la Cultura*, supl. de *Novedades*, 20 de junio de 1954, núm. 274, p. 2.

Barreda, Octavio G. (1998). "Gladios, San-Ev-Ank, Letras de México, El Hijo Pródigo", en *Las revistas literarias de México*. México: INBA.

BARTRA, ROGER. (2005). *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Debolsillo.

BAUMAN, ZIGMUNT. (2001). *En busca de la política*. Argentina: FCE.

BOURDIEU, PIERRE. (1996). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

\_\_\_\_\_. (1990) *Sociología y Cultura*. México: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Editorial Grijalbo, S. A.

\_\_\_\_\_. (2017) *El sentido social del gusto*. México: Siglo XXI.

\_\_\_\_\_. (2006) *Razones prácticas*. Barcelona: Anagrama.

BOURDIEU, PIERRE; WACQUANT, LOÏC. (2003). *Una invitación a la sociología reflexiva*. México: Siglo XXI.

BÜRGER, PETER. (2000). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.

CAMPOSECO, VÍCTOR MANUEL. (2015). *El suplemento México en la Cultura (1949-1961)*. México: EDUCAL.

CASTRO LEAL, ANTONIO. (1953), *La poesía mexicana moderna*. México: FCE.

COSÍO VILLEGAS, DANIEL. (2002). *El intelectual mexicano y la política*. México: Joaquín Mortiz.

DÍAZ ARCINIEGA, VÍCTOR. (1996). *Historia de la casa. Fondo de Cultura Económica (1934-1996)*. México: FCE.

\_\_\_\_\_. (2010). *Querrela por la cultura revolucionaria*. México: FCE.

ENCREVÉ P. y R. LAGRAVE. (2005). *Trabajar con Bourdieu*. Bogotá: Universidad del Externado.

FUENTES, CARLOS. (1998). “Mi amigo Octavio Paz”, *Reforma*, secc. “Cultura”, 6 de mayo de 1998, p. 1.

\_\_\_\_\_. (1971). *Tiempo mexicano*. México: Joaquín Mortiz.

GIL VILLEGAS, FRANCISCO. (1999). “Ortega y el Hiperión mexicano”, en James Valender *et al.*, *Los refugiados españoles y la cultura mexicana. Actas de las segundas jornadas celebradas en El Colegio de México en noviembre de 1996*. México: El Colegio de México.

GONZÁLEZ CASANOVA, PABLO. (2009). *La democracia en México*. México: ERA.

HEIDEGGER, MARTIN. (1998). *El ser y el tiempo*. México: FCE.

HOBBSAWM, ERIC. (1998). *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica.

Krauze, Enrique. “Cuatro estaciones de la cultura mexicana.” *Vuelta*. No. 69, noviembre (1981). México. 27- 42.

LOAEZA, SOLEDAD. (1999) *Clases Medias y Política en México*. México: Colegio de México.

- MACADAM, ALFRED. (2003). "Tiempos, lugares, encuentros [Entrevista con O. Paz]", en Octavio Paz, *Obras completas. Miscelánea III. Entrevistas*. México: FCE-Círculo de Lectores.
- MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS. (1995). *La literatura mexicana del siglo XX*. México: CONACULTA
- MARTÍNEZ CARRIZALES, LEONARDO. "Las pautas intelectuales de la *Revista Mexicana de Literatura* (primera época, 1955-1957)", *Tema y Variaciones de Literatura*, 2005, núm. 25, pp. 121-147.
- \_\_\_\_\_. "La generación de medio siglo: tesis historiográfica sobre una categoría del discurso". (2008). *Tema y variaciones de literatura*, núm. 35, pp. 19-38.
- \_\_\_\_\_. "Revista Mexicana de Literatura Autonomía literaria y crítica de la sociedad" *Tempo Social*, revista de sociología da USP, v. 28, n. 3, pp. 51-76.
- MARTÍNEZ OLVERA, JACINTO. (2017). «Semblanza de Editorial Los Presentes (1950- 1964)». En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI).
- MATA, ÓSCAR. (2003). *Juan José Arreola maestro editor*. México: Conaculta.
- ORFILA REYNAL, ARNALDO. "Los problemas del libro", *Revista Universidad de México*, septiembre de 1955, núm. 1, pp. 1-2 y 12-18.
- SARTRE, JEAN PAUL. (1950) *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada.
- PAZ, OCTAVIO. (2004). *El laberinto de la soledad*. México: FCE.
- \_\_\_\_\_. (2013). *El arco y la lira*. México: FCE.
- \_\_\_\_\_. (1969). *Corriente alterna*. México: Siglo XXI.
- PELLICER DE BRODY, OLGA y Esteban L. Mancilla. (1978) *Historia de la Revolución Mexicana, periodo 1952-1960: el entendimiento con los Estados Unidos y la gestación del desarrollo estabilizador*. México: El Colegio de México.
- PELLICER DE BRODY, OLGA y José Luis Reyna. (1978). *Historia de la Revolución Mexicana, periodo 1952-1960: el afianzamiento de la estabilidad política*. México: El Colegio de México.
- PERALES, CONTRERAS JAIME. (2017). *Octavio Paz y su círculo intelectual*. México: Ediciones Coyoacán.

PEREIRA, ARMANDO. “La polémica entre nacionalismo y universalismo en la *Revista Mexicana de Literatura*”, *Literatura Mexicana*, 2000, vol. 11, núm. 1, pp. 191-221.

\_\_\_\_\_. (1995). “*La Generación de Medio Siglo.*” *Juan García Ponce y la Generación de Medio Siglo*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1995.

PÉREZ DANIEL, IVÁN, “Notas sobre los orígenes de la *Revista Mexicana de Literatura*” en *Tema y Variaciones de Literatura*, 2005, núm. 25, pp. 149-176.

*Revista Mexicana de Literatura*, Número 1. Septiembre-Octubre 1955

*Revista Mexicana de Literatura*, Número 2. Noviembre-Diciembre 1955.

*Revista Mexicana de Literatura*, Número 3. Enero-Febrero 1956.

*Revista Mexicana de Literatura*, Número 4. Marzo-Abril 1956.

*Revista Mexicana de Literatura*, Número 5. Mayo-Junio 1956.

*Revista Mexicana de Literatura*, Número 6. Julio-Agosto 1956.

*Revista Mexicana de Literatura*, Número 7. Septiembre-Octubre 1956.

*Revista Mexicana de Literatura*, Número 8. Noviembre-Diciembre 1956.

*Revista Mexicana de Literatura*, Número 9-10. Enero-Febrero-Marzo-Abril 1957.

*Revista Mexicana de Literatura*, Número 11. Mayo-Junio 1957.

*Revista Mexicana de Literatura*, Número 12. Julio-Agosto 1957.

Sánchez-Prado, Ignacio M. (2016). *Naciones intelectuales: la modernidad literaria mexicana de la constitución a la frontera (1917-2000)*. Tesis doctoral. Pittsburgh: University of Pittsburgh.

SCHNEIDER, LUIS MARIO. (1975). *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*. México: FCE.

SHERIDAN, GUILLERMO. (1999). *México en 1932: la polémica nacionalista*. México: FCE

\_\_\_\_\_. (2004). *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*. México: Era.

\_\_\_\_\_. (1998). *Los Contemporáneos ayer*. México: FCE.

STANTON, ANTHONY. “Una lectura de *El arco y la lira*”, en Rafael Olea Franco y James Valender (eds.), *Reflexiones lingüísticas y literarias. Volumen II. Literatura*, El Colegio de México, México, 1992, pp. 301-322.

\_\_\_\_\_. (1998). (ed.), *Correspondencia Alfonso Reyes/Octavio Paz (1939-1959)*. México: FCE.



\_\_\_\_\_. “Prehistoria y recepción de un libro insólito: *El arco y la lira* (1956)”, Postfacio a la *Edición facsimilar conmemorativa 50 aniversario (1956-2006)* de Octavio Paz, *El arco y la lira*, FCE, México, 2006, pp. XXI-LV.

TORRES, VALENTINA. (1999). *Historia de la lectura en México 1940-1960*. México: Colegio de México.

VERNENGO, ROBERTO. (1954). “Una entrevista con Octavio Paz”, *Revista Universidad de México*, febrero de 1954, núm. 6, pp. 24 y 28.

VIÑAS PIQUER, DAVID. (2002). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel.

ZEA, LEOPOLDO. (1992). *Conciencia y posibilidad del mexicano*. México: Porrúa.