



Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

Doctorado en Literatura Hispánica

Promoción 2020-2024

*Los narradores ante el público (1966-1967)*  
Confluencias autobiográficas y postura autoral

Tesis

que para obtener el grado de

Doctor en Literatura Hispánica

Presenta

Jesús Armando Gutiérrez Victoria

Director de tesis

Dr. Rafael Olea Franco

Comité Tutorial

Dra. Luz América Viveros Anaya

Dra. Irma Elizabeth Gómez Rodríguez

Dr. Humberto Guerra de la Huerta

Ciudad de México, 2025



*Para César,  
ahora más que nunca*



## ÍNDICE

Introducción .....	9
Capítulo 1. Escritura autobiográfica y postura autoral. Deslindes teóricos .....	19
1.1. <i>Los narradores ante el público</i> (1966-1967) como escritura autobiográfica .....	19
1.2. La escritura autobiográfica en la construcción de una postura autoral .....	33
1.3. La escritura autobiográfica entre lo público y lo privado .....	47
Capítulo 2. Los narradores ante el público. Un proyecto autobiográfico en la narrativa mexicana de los sesentas.....	63
2.1. Los narradores ante la década de 1960. Convergencias culturales .....	63
2.2. Autor y espacio autobiográfico en la década de 1960.....	87
2.3. La colección <i>Nuevos escritores mexicanos del siglo xx presentados por sí mismos</i> .....	120
2.4. <i>Los narradores ante el público</i> . Un proyecto autobiográfico .....	129
Capítulo 3. <i>Los narradores ante el público</i> (1966-1967). Confluencia de posturas autobiográficas .....	165
3.1. Los narradores ante la infancia como destino: Juan José Arreola, Amparo Dávila y Edmundo Valadés .....	169
3.2. Los narradores ante la independencia y la singularidad: Ricardo Garibay, Luis Spota y Vicente Leñero .....	200
3.3. Los narradores ante el cosmopolitismo y los grupos de poder: Inés Arredondo, Juan García Ponce y Juan Vicente Melo.....	225
3.4. Los narradores ante la conciencia crítica y la condición autoral: Carlos Monsiváis y José Emilio Pacheco .....	248
3.5. Una narradora ante el público: Rosario Castellanos .....	270
Conclusiones .....	287
Bibliografía .....	307



## AGRADECIMIENTOS

“Sólo es verdadero lo que hacemos / para compartir con los otros”, escribió Rubén Bonifaz Nuño y es verdad que un trabajo de este tipo no tendría sentido si no fuera para compartir, pero tampoco lo tendría sin el apoyo y el cariño de muchas personas. Quiero agradecer al Dr. Rafael Olea Franco, director de esta tesis, por su iluminadora guía a lo largo de este proceso. También doy las gracias a la Dra. Luz América Viveros, por sus valiosas horas de diálogo. Del mismo modo, agradezco al resto de mi Comité Tutorial, la Dra. Elizabeth Gómez Rodríguez y el Dr. Humberto Guerra de la Huerta, por su constante lectura y por sus invaluable comentarios a lo largo de estos semestres.

Doy las gracias, también, a mi madre, Griselda Victoria Terán, a mis hermanas, Alejandra, Monserrat y Elena Gutiérrez Victoria. Agradezco también el cariño y el apoyo de mis suegros, César García Torres y Guadalupe Gómez Díaz, quienes de forma indirecta pero muy significativa hicieron posible esta tesis.

Finalmente, agradezco a César García Gómez, compañero incondicional de vida, con quien conversé y discutí infatigablemente a lo largo de este viaje, uno que se bifurca más allá de la escritura y de la investigación. En parte él también es autor de mucho de lo que escribo en estas páginas y por ello siempre le estaré agradecido.



## INTRODUCCIÓN

Mientras en Francia Roland Barthes proclamaba la muerte del autor (1968) y Michel Foucault se preguntaba por su función en el orden del discurso (1969), en México, apenas unos cuantos años antes, se convocaba a un acontecimiento literario sin precedentes, que colocaba al autor en el centro de la vida pública nacional. Durante 1965 y 1966, el Departamento de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes organizó dos ciclos de conferencias titulados “Los narradores ante el público”,<sup>1</sup> reunidos luego en dos volúmenes bajo el mismo nombre por la editorial Joaquín Mortiz.<sup>2</sup>

En términos generales, la tarea consistía en que los autores participantes expusieran de forma sucinta su relato de vida y luego compartieran un breve adelanto de su trabajo con el público de la sala Manuel M. Ponce. Como lo señala la nota introductoria del primer volumen –que como el segundo sólo recoge las

---

<sup>1</sup> En adelante, cuando el nombre aparezca entre comillas (“Los narradores ante el público”), aludiré a los ciclos de conferencias. Mientras que cuando aparezca en cursivas (*Los narradores ante el público*), me referiré a los volúmenes impresos.

<sup>2</sup> Luego de una pausa de un año, en 1968 se desarrolló el tercer ciclo de “Los narradores ante el público”, en el cual participaron escritores como José Agustín, Rafael Bernal y Andrés Henestrosa. Sin embargo, quizá debido a la agitación política y social de los movimientos estudiantiles de ese mismo año, no tuvo las mismas repercusiones que los dos primeros, ya que los textos no fueron publicados en un volumen ni contaron con la misma cobertura mediática que tuvieron sus antecesores.

autobiografías y no los adelantos—, los narradores mexicanos hablaron sobre su infancia, el nacimiento de su vocación, sus lecturas y el clima intelectual que los formó, su admiración o rechazo por distintas obras y autores, los pasajes más significativos de sus trayectorias, las distintas formas de ganarse la vida, así como las dificultades de su tarea en el medio literario del momento. Todo esto constituyó “un espectáculo que por primera vez en México convertía al autor en personaje y lo obligaba a una pública rendición de cuentas, a un concurrido examen de conciencia” (1966, pp. 7-8). Y si bien es cierto que algunos evadieron la tarea autobiográfica, un buen número de los escritores participantes la asumió y elaboró una vida escrita, que además fue leída por ellos mismos ante el público, en cada una de sus sesiones.

Entre los que contestaron la invitación de Antonio Acevedo Escobedo, director del Departamento de Literatura, responsable de la iniciativa y coordinador del proyecto, destacan la mayoría de los protagonistas de la narrativa mexicana de aquella época, así como otros tantos nombres que comenzaban una prometedora carrera en el medio: Juan Rulfo,<sup>3</sup> Juan José Arreola, Rosario Castellanos, Carlos Fuentes, José Revueltas, Edmundo Valadés, Luis Spota, Amparo Dávila, Inés Arredondo, Sergio Galindo, Vicente Leñero, Jorge Ibargüengoitia, Juan Vicente Melo, Juan García Ponce, Gustavo Sainz y José Emilio Pacheco, tan sólo por mencionar algunos de los más conocidos. Como se advierte, el criterio y principal

---

<sup>3</sup> Cabe destacar la excepcionalidad de Juan Rulfo, pues a diferencia del resto de escritores en el espacio del primer volumen en que debería hallarse su texto sólo se encuentran algunos fragmentos de crónicas de su participación. Según apunta una nota sin firma, se hizo una grabación de su diálogo con Juan José Arreola (única dinámica bajo la cual fue posible su presencia en el ciclo), pero la cinta se dañó y se hizo imposible su transcripción y consulta. Tampoco se reprodujo su texto en ninguno de los suplementos y revistas de la época, lo que hace suponer su distanciamiento de la iniciativa y de dichos soportes impresos.

característica en común fue su estatuto de narradores de ficción y no su pertenencia a un determinado grupo, generación o estética, ni su consolidación o reciente ingreso al campo intelectual literario.

Sin duda alguna, como lo dejan ver tanto la lista de los participantes como las instancias organizadoras y hasta la editorial que se hizo cargo de los volúmenes, el proyecto tuvo una gran importancia no sólo en la esfera de la escritura autobiográfica en México, sino también como parte de las dinámicas y transformaciones a las que se sometió la figura del narrador durante aquellos años. No obstante, durante mucho tiempo estos relatos autobiográficos han merecido poca atención de parte de los especialistas, quienes en su mayoría los consultan como fuentes sobre la vida y la trayectoria de dichos escritores, mas no como objetos de estudio por sí mismos. Aproximaciones recientes como las de Rafael Olea Franco (2016) con su trabajo dedicado al texto de José Emilio Pacheco, incluido este último en el primer volumen de *Los narradores ante el público* (1966), ponen de relieve la necesidad de estudiar estos materiales desde una óptica distinta, una que reconozca su estatuto dentro de la escritura autobiográfica en México, los coloque en el centro de la cuestión y no sólo los conceptualice como una veta más de información sobre la vida y obra de determinado autor. Es necesario, pues, considerar “Los narradores ante el público” (1965-1966) como una muestra fehaciente de un fenómeno de mayor envergadura que atravesó el campo literario de los años sesenta y que posiblemente se extiende hasta nuestros días. Me refiero a las transformaciones de la figura del escritor como una personalidad mediática y pública, así como al papel que cumplió la escritura autobiográfica en dicho proceso.

Bajo tales supuestos, en el presente estudio propongo un balance crítico, sustentado en la investigación documental de las principales publicaciones culturales del país, y un análisis detallado de lo que representaron ambos ciclos de conferencias, no sólo en su etapa inicial como proyecto del Departamento de Literatura del INBA, sino como un fenómeno textual complejo en el que se involucraron tanto escritores, como editores, críticos y lectores de su momento.<sup>4</sup> La hipótesis que sustenta este trabajo, entonces, toma como punto de partida que durante el periodo comprendido entre los últimos años de la década de 1950 y hasta el decisivo año de 1968 hubo un auge en la publicación y circulación de la escritura autobiográfica en México, impulsado por la transformación y exposición mediática de la figura autoral. Bajo tales circunstancias, “Los narradores ante el público”, así como su versión impresa (1966-1967), constituyó un momento climático de dicho fenómeno al reunir en un mismo proyecto y en un mismo sitio a distintos escritores para hablar sobre su propia vida y así crear un mosaico de la diversidad de identidades del narrador mexicano de aquel entonces.

Es necesario acotar que el interés por lo autobiográfico y lo autoral se materializó no sólo en estos ciclos de conferencias y su publicación en forma de libro, sino que —como se verá más adelante— también se evidenció en la enorme cantidad de escrituras pertenecientes a los géneros del yo, impresas tanto por las casas editoriales como por las principales revistas y suplementos culturales del país.

---

<sup>4</sup> En su mayoría, las revistas y los suplementos culturales consultados en esta tesis proceden de la Hemeroteca Nacional, resguardada por la UNAM, y de la Biblioteca Rubén Bonifaz Nuño, del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Agradezco las facilidades de ambas instituciones para el desarrollo de esta investigación.

Eso sin considerar la abundancia de textos periodísticos, como por ejemplo entrevistas, crónicas y semblanzas, dedicados por entero a ahondar en la vida y en la trayectoria intelectual de los escritores del momento.

La cuestión no fue para menos, pues este tipo de discursos cumplieron una función muy importante durante el periodo, ya que ayudaron a conformar, consolidar y poner en circulación no sólo la obra de estos escritores sino también su imagen en la opinión pública como creadores de literatura; es decir, contribuyeron de forma decisiva a configurar la *postura autoral* que asumieron los narradores mexicanos dentro del entramado cultural de los años sesenta, cuando el medio literario se organizaba como un lugar de encuentro entre grupos y generaciones, pero también como un espacio propicio para la creación literaria, con una industria editorial próspera, con proyectos culturales e institucionales, así como publicaciones que facilitaban dar a conocer su obra ante el público lector mexicano e internacional.<sup>5</sup>

En la actualidad, es posible advertir un creciente interés de parte de la crítica especializada por los géneros del yo. Luego de que Sylvia Molloy, en su imprescindible *Acto de presencia* de 1991, llamara la atención sobre los pocos trabajos acerca de las escrituras autobiográficas en Hispanoamérica, hoy contamos con estudios que se han aproximado a obras fundamentales en la tradición mexicana, por ejemplo títulos como *Ulises criollo* de José Vasconcelos (Olea Franco 2012) e *Impresiones y recuerdos* de Federico Gamboa (Viveros Anaya 2015), ambos puntos

---

<sup>5</sup> Sobre el concepto *postura autoral*, véase el subcapítulo 1.2, en la presente tesis.

de partida imprescindibles para el desarrollo del género en el siglo XX. En este mismo rubro se sitúan los análisis de Fabienne Bradu (2011), Humberto Guerra (2016) y Claudia Gutiérrez Piña (2019), quienes se han ocupado de un proyecto simultáneo a *Los narradores ante el público*, me refiero a las autobiografías de la colección *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos* o también conocidas simplemente como las autobiografías precoces, editadas bajo el sello de Empresas Editoriales y en las cuales reaparecen muchos de los participantes de los ciclos de Bellas Artes.

No obstante, estos esfuerzos sólo hacen evidente la necesidad de continuar con las indagaciones en aras de reconstituir a los géneros del yo como parte fundamental del entramado de la literatura mexicana del siglo XX, de la cual usualmente se les excluye o simplemente se les otorga una posición periférica. Basta con revisar algunos de los trabajos más recientes en el rubro de la historia literaria de los años sesenta, para notar su relativa ausencia.<sup>6</sup> Tarea pendiente sería, pues, la conformación no sólo de una nómina de autobiógrafos y obras que abarcara todo el siglo, sino el análisis de las distintas transformaciones que sufrieron las escrituras del yo durante este mismo periodo: ¿qué funciones desempeñaron?, ¿cuáles fueron sus principales medios de difusión?, ¿qué tipo de escritores recurrieron a estos géneros y bajo qué circunstancias? y ¿qué implicaciones tuvo su relato de vida en la imagen que proyectaron como figuras públicas de su momento? Si bien este estudio

---

<sup>6</sup> Véase por ejemplo el volumen *Auge y declive del nacionalismo. La cultura literaria entre el compromiso, la ruptura y la tradición (1940-1968)*, perteneciente al proyecto Historia de las Literaturas en México (UNAM, 2019), en el cual no se hace mención ni de la escritura autobiográfica durante el periodo ni del proyecto “Los narradores ante el público”.

no pretende contestar de forma definitiva a estas preguntas ni abarcar mucho más allá de una década, sí busca contribuir y ser uno de los tantos puntos de partida para el análisis y la investigación de las escrituras autobiográficas en la literatura mexicana de la segunda mitad del siglo XX.

En el primer capítulo reflexiono sobre la naturaleza teórica de los géneros del yo y en qué medida *Los narradores ante el público* (1966-1967) pueden y deben ser leídos desde este horizonte crítico. Para ello, parto de las reflexiones seminales de Philippe Lejeune y su fundacional estudio “El pacto autobiográfico”, en el cual sentó las bases para distinguir este género del resto de textualidades con características semejantes. Resulta necesario este primer deslinde, pues ya se ha mencionado la necesidad de reconocer primeramente el estatuto autónomo de las escrituras autobiográficas como una esfera genérica independiente y no como una modalidad más de las narrativas de ficción –novela y cuento– o de géneros vecinos como el ensayo. Al hacerlo, es posible no sólo atender a sus particularidades textuales, sino además reconocer la abundante tradición de estos textos en el ámbito de la literatura mexicana.

Al tratarse de un tipo particular de texto autobiográfico, que coloca en el centro el problema de la identidad autoral, discuto también en el primer capítulo las distintas características que conviene atender en el análisis de un fenómeno como éste. Por ello, recorro a las pioneras reflexiones de Michel Foucault, pero también a los estudios más recientes sobre *postura autoral* de Jérôme Meizoz. A partir de una visión de conjunto, nutrida a su vez por la mirada de otros críticos, se perfilan los distintos asideros y campos de acción de la figura del autor en la literatura

contemporánea, así como sus alcances, no sólo ya como un sujeto responsable de los textos, sino como individuo que interactúa en el ámbito público y que se interrelaciona como agente activo dentro de las tensiones y afinidades del campo cultural en el que se inserta.

En el segundo capítulo me encargo, primero, de esbozar brevemente la situación de la narrativa mexicana de los años sesenta a partir de sus publicaciones culturales y sus dinámicas de sociabilidad. Para ello, enfatizo el papel que cumplieron estos soportes como espacios para exponer y discutir los distintos textos escritos por lo integrantes del campo literario, pero también todos aquellos materiales, procedentes de distintas tradiciones y temporalidades, que les interesaba difundir. La publicación que se atiende con mayor énfasis en este apartado es el suplemento *La Cultura en México*, de la revista *Siempre!*, ya que en sus columnas se congregó un gran número de plumas notables y se publicaron por primera vez adelantos y muestras de obras fundamentales de la literatura mexicana, eso sin considerar que también fue el principal medio de difusión de la mayoría de las primeras versiones escritas de *Los narradores ante el público* (1966-1967).

En esta misma línea, en el capítulo 2 también me doy a la tarea de realizar un breve repaso por la estrecha relación que establecieron las publicaciones culturales con las distintas escrituras autobiográficas, impresas en aquellos años. Desde antecedentes notables como las colaboraciones de Mariano Azuela para los primeros números de *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, hasta las entrevistas luego reunidas en el volumen *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana* (1965) de Emmanuel Carballo. A la par, se atiende el seguimiento en la

prensa y gestación de un proyecto paralelo a *Los narradores ante el público*, la ya mencionada colección *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*.

Finalmente, en el capítulo 3 analizo una muestra representativa de algunos textos procedentes de ambos volúmenes autobiográficos. Para su selección tuve en cuenta no sólo la trascendencia de los narradores en la historia de la literatura mexicana, sino también la diversidad de *posturas autorales* de las cuales se valieron para configurar su identidad dentro del campo intelectual, a la par de su presencia constante en revistas y suplementos culturales. Como resultado, se obtuvo un mosaico de las distintas formas y rasgos que adoptó el escritor mexicano de los años sesenta como agente activo de la opinión pública y como personalidad mediática. Los autores seleccionados fueron: Juan José Arreola, Amparo Dávila, Edmundo Valadés, Ricardo Garibay, Luis Spota, Vicente Leñero, Inés Arredondo, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco y Rosario Castellanos.



## CAPÍTULO 1. ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA Y POSTURA AUTORAL.

### DESLINDES TEÓRICOS

#### 1.1. *LOS NARRADORES ANTE EL PÚBLICO* (1966-1967) COMO ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA

Una de las primeras interrogantes que conviene discutir es la adhesión de *Los narradores ante el público* (1966-1967) a la esfera de la escritura autobiográfica. ¿Cómo y por qué dichas intervenciones en Bellas Artes pueden ser leídas y analizadas desde esta perspectiva? La respuesta permite reflexionar sobre las consideraciones en torno a los géneros autobiográficos y sus problemas. En el presente apartado discutiré algunas de las cuestiones centrales en el estudio de este tipo de textualidades con el objetivo no de agotar sus distintas problemáticas, sino de esclarecer y establecer un marco teórico referencial que oriente sobre su análisis y tratamiento en la presente investigación.

“En mis cursos, comienzo por explicar que una autobiografía no es cuando alguien dice la verdad de su vida, sino cuando dice que la dice”, con estas palabras –recuerda Manuel Alberca– Philippe Lejeune simplificaba su propuesta de comprensión de lo autobiográfico entre sus alumnos. (Lejeune *apud* Alberca 2007,

p. 66). Ya en 1975, el mismo Lejeune, en su inaugural “El pacto autobiográfico”, había expresado su conceptualización de la autobiografía en términos más precisos: “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (1994 [1975], p. 50). Frente a esta tentativa de caracterización, que puede suscitar objeciones por lo que tiene de restrictiva, conviene señalar que Lejeune apuntaba, en ese mismo texto, que su aproximación buscaba distinguir, desde el punto de vista del lector, entre “la masa de textos publicados” que “cuentan la vida de alguien”, aquellos que pertenecen al ámbito de lo estrictamente autobiográfico (1994 [1975], p. 50), pues la autobiografía solía conglomerarse en un conjunto confuso y arbitrario de textualidades con algunos rasgos compartidos, mas sin ninguna certidumbre sobre sus particularidades genéricas.

Como se advierte, la propuesta de conceptualización de Lejeune hace énfasis en cuatro presupuestos factuales. El primero alude a los elementos formales y estructurales del lenguaje, pues reconoce en la autobiografía un discurso en prosa con una función narrativa dominante. El segundo se refiere al tema tratado, el cual coloca en el centro la narración de una vida. El tercero se cifra en la correspondencia de identidades entre el autor –que firma el texto– y el narrador de la historia. El cuarto engloba la posición del narrador respecto al relato, pues a la par de desempeñar la función de personaje principal dentro de él, lo ordena de forma retrospectiva (1994 [1975], p. 51). Con ello, es posible distinguir la escritura autobiográfica de textualidades vecinas como las memorias –que no se centran estrictamente en el yo y su vida–, la biografía –donde no hay identidad entre autor

y personaje principal– y los diarios íntimos –que no articulan un discurso retrospectivo sino un relato más anclado al presente–, por mencionar sólo algunos ejemplos.

Si atendiésemos, entonces, a los elementos formales y estructurales, como la narración de una vida en prosa, sería posible ponderar que muchos de los textos incluidos en *Los narradores ante el público* (1966-1967) cumplen con estas características, pues delinear la historia de una personalidad que se identifica como un yo escritor ante sus lectores. Sin embargo, al hacerlo, no se aportaría información fundamental para distinguir estas textualidades de géneros vecinos como la novela o el cuento, donde de igual modo podemos encontrar a protagonistas que narran su trayecto vital e intelectual. Por tales motivos, conviene considerar que lo que realmente determina si un lector está o no frente a un discurso de naturaleza autobiográfica se encuentra en el orden pragmático de todo género, es decir, en el pacto de lectura que propone.<sup>1</sup>

El pacto autobiográfico constituye la principal aportación de Philippe Lejeune a la discusión sobre el estatuto genérico de este tipo de escritura, que por su naturaleza suele situarse en una zona incierta entre lo referencial y lo ficcional.

---

<sup>1</sup> Quiero hacer énfasis en la sugerente idea de Lejeune: ante el problema de la identificación de un género, el teórico propone no atender solamente a elementos intrínsecos, como su estructura, o a los discursos que sobre él se han acumulado y asociado, sino a su dimensión comunicativa contractual, que supone un orden pragmático. Si bien Lejeune no lo extrapola en estos términos, conviene cuestionarse: ¿no son acaso todos los géneros literarios pactos comunicativos? Dicho de otro modo, fuera de considerar un género como un conjunto cerrado compuesto de ciertas convenciones –que por momentos suelen ser restrictivas e ideales–, sería mucho más productivo situarlo en su historicidad como una forma de escribir y de leer; así, no sólo se recuperaría al texto, sino también al autor y al lector como parte de su proceso de producción y tránsito. Esta reflexión, no obstante, todavía constituye una tarea pendiente sobre la que no ahondo en el presente trabajo.

De acuerdo con Lejeune, el pacto autobiográfico radica en conocer y aceptar la correspondencia de identidades, una característica que distingue lo autobiográfico del resto de discursos: el autor es a su vez narrador y personaje principal del relato de vida: “El pacto autobiográfico es la afirmación en el texto de esta identidad, y nos envía en última instancia al nombre del autor sobre la portada” (1994 [1975], p. 64). Podemos decir que el carácter autobiográfico de un texto no radica solamente en el relato de vida por sí mismo, sino en la forma particular desde la cual el autor articula su discurso y propone ciertas convenciones que buscan ser leídas en adhesión a un género, tal como sintetizó Lejeune al definir la autobiografía ante sus alumnos o como lo señala Sylvia Molloy, para quien “la autobiografía es una manera de leer tanto como una manera de escribir” (1996, p. 12).

Cabe aclarar que la motivación del pacto y lectura autobiográficas se funda no en consideraciones de apreciación subjetiva o de interpretación de los lectores y críticos, sino en elementos factuales que señalan la adhesión a un determinado género, como lo son los paratextos y demás elementos que acompañan a la obra y corroboran la correspondencia de identidades entre autor, narrador y protagonista; pues no es lo mismo que un título esté precedido por la inscripción *novela*, que por la aclaración *autobiografía*. En caso de no considerar dichos indicios textuales, se recurriría a categorías subjetivas siempre sujetas a las circunstancias y al criterio del receptor, mas no motivadas por el discurso.

A propósito de estas consideraciones, conviene cuestionarse por el pacto de lectura que proponen los volúmenes *Los narradores ante el público* (1966-1967), ya que sólo ahí, en la realidad textual y no en la apreciación de lo que el crítico

supone como autobiográfico, será posible corroborar o debatir su naturaleza genérica. Así pues, la nota sin firma que introduce al primer volumen declara lo siguiente: “Confesión, autobiografía, autocrítica, los veinte ensayos son un testimonio sin precedentes para conocer *desde dentro* un momento de nuestra literatura, para enterarse de qué piensan, opuesta y complementariamente, los escritores acerca de su oficio y de la sociedad mexicana actual” (1966, p. 7).

En primer término, se advierte cierta ambigüedad en la determinación de un pacto concreto, pues así como se nombra a estos textos “autobiografía”, también se los califica de “ensayos”. Conviene aclarar que, en efecto, no todos los textos incluidos en estos dos volúmenes pueden ser considerados como escrituras autobiográficas, en la medida en la que algunos de sus autores eludieron dicha tarea. Tal es el caso, por ejemplo, de Salvador Elizondo y José Revueltas, quienes optaron por reflexionar sobre otros temas y evadieron hablar sobre sus vidas.

Sin embargo, para todos aquellos que sí asumieron la solicitud de ahondar en sus trayectorias y su pasado, es posible corroborar la existencia de un pacto autobiográfico, en la medida en la que, desde sus palabras iniciales, los convocados tienen plena consciencia del género de escritura que expondrán ante los asistentes de la sala Manuel M. Ponce y, luego, ante sus virtuales lectores en su versión impresa:

Aunque el hecho de haber aceptado formar parte del grupo de escritores mexicanos que hablan ante el público incluye la decisión de ocuparse de sí mismo, yo siento ahora una gran confusión. Debo ser sincero y decir que desde hace ocho días, cuando Juan Rulfo me convidó a que me sentara junto a él frente a esta mesa, he pasado horas difíciles. Más bien, noches difíciles, desvelado, pensando no en lo que voy a decir, porque eso quiero que se me ocurra aquí mismo,

sino en lo que ha sido mi vida, cómo y por qué sigo siendo en literatura un simple aficionado. Más que hablarles a ustedes de lo poco que he hecho, quisiera referirme a lo que me ha impedido hacer lo que debo, lo que necesito hacer para que mi vida tenga sentido (Arreola 1966, p. 29).

Pero no sólo Juan José Arreola hace evidente la consciencia del carácter autobiográfico de su intervención, sino también, por mencionar otro ejemplo, José Emilio Pacheco cuando a pesar de confesar su incomodidad, termina por asumir esta solicitud: “Debo a François Mauriac mi farisea hostilidad hacia todo intento de confesión no pedida, autobiografía precoz, examen de conciencia: uno busca siempre ser absuelto hasta de lo que tal vez nadie lo inculpa” (1966, pp. 252-253).

Otro caso interesante es el de Ricardo Garibay, quien inicia así su intervención:

La invitación que se hace a este ciclo de conferencias dice que los sustentantes hablarán de su vida y su obra y leerán páginas de su producción última.

Supongo que hablar de mí mismo y leer mis ensayos sólo a mí debería divertirme, y a solas, frente al espejo; sin embargo, aquí estamos: inexplicablemente ustedes han venido y yo agradezco de veras a cada uno su presencia (1966, p. 61).

Resulta evidente, pues, que más allá de los propósitos del proyecto y de las palabras preliminares de los volúmenes –las cuales naturalmente vacilan ante la heterogeneidad de sus textos–, varios de los autores que integran *Los narradores ante el público* (1966-1967) tuvieron presente desde qué dimensión genérica emitían sus discursos: la de la escritura autobiográfica. Así pues, me gustaría reiterar que desde la perspectiva de Philippe Lejeune, en especial en lo relativo a su propuesta del pacto autobiográfico, estos textos pueden y buscan ser leídos como una vertiente del conjunto de la tradición de la escritura autobiográfica en México.

Bajo estos supuestos se entiende el carácter autobiográfico del corpus seleccionado; con ello, me aparto de esa otra línea de estudios sobre la materia, representada por Paul de Man y teóricos semejantes, quienes postulan la inoperatividad de este concepto desde su singularidad como género literario y, por lo tanto, pone en duda su dimensión contractual. Para De Man, la autobiografía en realidad está presente en mayor o en menor medida en todo discurso:

La autobiografía, entonces, no es un género o un modo, sino una figura de lectura y de entendimiento que se da, hasta cierto punto, en todo texto. El momento autobiográfico tiene lugar como una alineación entre los dos sujetos implicados en el proceso de lectura, en el cual se determinan mutuamente por una sustitución reflexiva mutua (1991 [1979], p. 114).<sup>2</sup>

Una de las posibles objeciones a la interpretación que De Man hace de lo autobiográfico radica en la negativa de reconocer, en primer lugar, que todo texto y no sólo la autobiografía propone un pacto de lectura que guía su interpretación. Esta distinción es importante, entre otras cosas, en la medida en la que plantea un deslinde inicial entre aquellos géneros que pertenecen a la ficción y aquellos otros que buscan o, al menos pretenden, afianzarse en lo referencial. Dicho de otra

---

<sup>2</sup> Paul de Man reconoce en la *prosopopeya* el tropo de la autobiografía. Para el crítico, la prosopopeya comprende “la ficción de un apóstrofe a una entidad ausente, muerta o sin voz, por la cual se le confiere el poder de la palabra y se establece la posibilidad de que esta entidad pueda replicar. La voz asume una boca, y un ojo, y finalmente una cara, en una cadena que queda de manifiesto en la etimología del nombre del tropo” (1991 [1979]: 116). Nora Catelli da una orientación ejemplar sobre los postulados de Paul de Man en esta materia: “De Man sostiene que el sentido de narrar la propia historia proviene de la necesidad de dotar de un yo, mediante el relato, a aquello que previamente carece de yo. El yo no es así un punto de partida sino lo que resulta del relato de la propia vida, del mismo modo que durante la representación teatral la máscara oculta algo que no pertenece a la escena, una entidad que le es ajena y a la que, de hecho, ni siquiera sabemos si atribuir una forma” (2007, p. 226). Así pues, no es que exista un yo previo, sino que para De Man se inventa el yo a través de la narración, de tal modo que resulta imposible siquiera postular una identidad entre ambas partes –“lo informe” y la “máscara”– y, por lo tanto, también resulta inoperante la postulación de un pacto autobiográfico.

manera, el pacto autobiográfico no se limita a un contrato de identidad, sino que coloca la autobiografía en un conjunto distinto y excluyente de los textos de ficción. Por el contrario, si seguimos el pensamiento de Paul de Man, es posible dar una interpretación autobiográfica a una determinada obra que, desde su título y paratextos, propone al lector un pacto distinto.<sup>3</sup> Al hacerlo, nuevamente regresaríamos a ese momento inicial de incertidumbre en el cual Philippe Lejeune intenta distinguir la autobiografía de textualidades vecinas como la novela autobiográfica o los textos en los que domina la subjetividad de un personaje. Desde dicha perspectiva, no existiría distinción entre ficción y no ficción, o entre ensayo y autobiografía; es más, no existirían diferencias entre expresiones como el testimonio, las memorias, los textos históricos y las novelas, los cuentos y los ensayos, lo que culminaría en la inoperatividad de toda noción genérica, pues todo texto participaría, en mayor o en menor medida, de lo autobiográfico, lo novelesco, lo histórico o lo memorialístico.<sup>4</sup>

A esta cuestión habría que añadir el problema del lector, el cual ante lo autobiográfico, identificado por sus paratextos y demás indicios intra y extratextuales, no asume la misma actitud que frente a una obra de ficción. De esta última difícilmente exigirá un apego a lo referencial y optará, quizá, por valorarla

---

<sup>3</sup> El mismo Paul de Man lleva a cabo este supuesto cuando se propone analizar *Essays upon Epitaphs* de William Wordsworth desde lo autobiográfico, aun en contra de que, desde su título, los textos propongan un pacto de lectura distinto (1991 [1979], pp. 114-115).

<sup>4</sup> Conviene aclarar que, si bien es posible encontrar, en algunos casos, semejanzas entre una obra de ficción y la vida de su autor, esto no supone que un determinado texto pertenezca a la esfera de lo autobiográfico, pues ante todo participaría del conjunto de la ficción, que es como pide ser leído. Por lo que sería necesario señalar que la decisión de una lectura autobiográfica no está motivada por el mismo texto, sino por el lector, quien interpreta la obra y quien debe ser consciente en todo momento de los límites de su exigencia.

en función de su verosimilitud o de su leve semejanza con el mundo de la experiencia; mientras que para la escritura autobiográfica exigirá una correspondencia casi unívoca con la *realidad*. Es decir, el lector de autobiografías buscará confrontar detectivescamente el texto con aquella información susceptible de ser verificada, pues para éste el género entraña una promesa de “verdad”, la cual, de no cumplirse, será valorada como un “error” o un falseamiento de los hechos presentados (Lejeune 1994 [1975], p. 76).<sup>5</sup>

Como señala José María Pozuelo Yvancos, el debate en torno al carácter referencial de la autobiografía ha suscitado una amplia discusión por parte de la crítica, pues nos encontramos frente a “un género que desde su aparición en las *Confesiones* de San Agustín hasta sus formulaciones más recientes, nunca ha dejado de jugar con su propio estatuto dual, en el límite entre la construcción de una identidad, que tiene mucho de invención, y la relación de unos hechos que se presentan y testimonian como reales” (2006, p. 17). Para Pozuelo Yvancos, ante la interrogante por la *referencialidad*, primero habría que acotar las coordenadas histórico-culturales de las que surge un determinado discurso autobiográfico, pues cada época y cada cultura tiene una concepción distinta, no sólo de este tipo de escritura, sino de los alcances de conceptualizaciones como *sujeto*, *tiempo* y *realidad*. De tal modo, el crítico señala que la escritura autobiográfica, como todo género literario, es ante todo una construcción histórica y, por lo tanto, está sujeta a

---

<sup>5</sup> Son problema aparte aquellos textos que buscan de forma explícita poner en cuestión las fronteras entre géneros, ejemplo de ello son la autoficción y la novela sin ficción; sin embargo, éste no es el caso de *Los narradores ante el público* (1966-1967), por lo que no profundizo en sus consideraciones.

las convenciones de su momento: “La mayor parte de los problemas que aquejan al estatuto autobiográfico derivan de un error de óptica: el que adviene cuando se pretende reglamentar un género en términos abstractos o teóricos, sin advertir que todas las cuestiones de género implican horizontes normativos de naturaleza histórica y cultural” (2006, p. 21).<sup>6</sup>

Por otro lado, al discutir el carácter referencial de todo discurso autobiográfico, hay que tener en cuenta la naturaleza y límites de dicha referencialidad. Ya que, si bien en la autobiografía subyace esta promesa, no está exenta del olvido, del error o de la deformación premeditada del yo que enuncia y escribe, de quien precisa Lejeune que más que una promesa de *verdad* en lo que concierne a la representación de un momento pretérito, el autobiógrafo se compromete a señalar sólo la *verdad* sobre aspectos precisos de su vida, sin asumir un compromiso con otros de distinta naturaleza, que escapan a su alcance (Lejeune 1994 [1975], p. 76). No hay que olvidar que la autobiografía se distingue de otras modalidades discursivas referenciales, precisamente, por centrarse en la historia de una individualidad narrada por ella misma, esto supone considerar que la subjetividad del yo siempre singularizará sus experiencias y sólo será capaz de ordenarlas y mostrarlas desde su particular perspectiva, la cual a su vez está

---

<sup>6</sup> Asimismo, conviene considerar otra precisión en lo que respecta a la referencialidad. Ésta alude a los conceptos de *narración*, *ficción* y *no ficción*. Si bien la escritura autobiográfica comparte con la novela y con el cuento los procedimientos y convenciones narrativas, tales como la presencia de un narrador, de individuos ejecutantes de la acción, así como de representación espacial y temporal, no hay que olvidar que estos mismos procedimientos no son privativos o exclusivos de la esfera de la ficción, pues pertenecen a un conjunto mayor donde es posible englobar otros discursos narrativos —que participan de pactos distintos— como, por ejemplo, la historia, la crónica, el periodismo de investigación y hasta las declaraciones jurídicas de hechos. Dicho en pocas palabras, narrar no es igual a ficción.

condicionada por su memoria y por su discurso, y no está en deuda con asuntos que escapen a estos ámbitos.<sup>7</sup> Por tales motivos, Lejeune acota que, si bien la escritura autobiográfica es susceptible de ser verificada en algunos de sus aspectos, lo cierto es que encontraríamos muchas dificultades prácticas al intentar asumir esta labor, pues es precisamente el tipo de información de carácter subjetivo y personal que sólo el autobiógrafo puede aportar lo que la caracteriza y la distingue del resto de modalidades discursivas (Lejeune 1994 [1975], p. 77).

Hay que precisar, sin embargo, que lo autobiográfico no es reducible en su totalidad a lo subjetivo, pues, así como el yo ahonda en su personalidad, suele aludir a una referencialidad compartida de sucesos verificables por la colectividad en la que se inscribe, como, por ejemplo, transformaciones y movimientos sociales, así como acontecimientos de orden histórico, que terminan todos por condicionar su tránsito y formación en el mundo. De tal modo que se puede decir que en la escritura autobiográfica se cruzan el discurso de la historia oficial y la opinión pública con la mirada del individuo que experimenta el tiempo desde su dimensión personal. No obstante, conviene recordar que, como señala Madame de Staël, “la Historia no llega a abordar la vida de los hombres privados, los sentimientos, los caracteres que no derivan de hechos públicos” porque le “es imposible mostrar constantemente con certeza los sentimientos interiores” (2010 [1795], p. 186).

---

<sup>7</sup> Resulta pertinente añadir que las limitantes de un narrador testigo en primera persona de cualquier ficción son las mismas limitantes del narrador de una autobiografía, en el sentido en que éste no constituye una consciencia plenamente omnisciente, más allá de su subjetividad, por mucho que el yo desee transmitir una impresión contraria (Sibilia 2008, p. 38).

Una tarea complicada, vistas estas reflexiones, sería asumir el estudio de *Los narradores ante el público* (1966-1967) desde una actitud crítica detectivesca, que ponga en duda y busque verificar o refutar lo dicho por sus convocados en sus distintas intervenciones. Al ir a la búsqueda de todos aquellos datos que participan del orden de lo verificable o del conjunto de la referencialidad histórica, difícilmente se podrían localizar y brindar evidencias contundentes en lo relativo a la subjetividad y su dimensión privada, ya que, si bien un examen de esta naturaleza es posible en algunos aspectos de la vida pública de un yo autobiógrafo, quién pondría en entredicho y bajo qué pruebas –por ejemplo– la evocación y emociones que circulan alrededor del primer recuerdo, del cual Sylvia Molloy señala que “constituye una especie de epígrafe”, pues brinda un inicio para el relato que armonizará con la imagen que desee proyectar en el presente el yo autobiógrafo (1996, p. 257).<sup>8</sup>

Como se puede advertir, la discusión sobre la naturaleza referencial y verificable de la escritura autobiográfica es un campo amplio con muchas consideraciones y problemáticas, que conviene atender en función del objeto de estudio; por tal motivo, para fines de la presente investigación, privilegio aquello que Pozuelo Yvancos considera más cercano a la *invención*: me refiero a la

---

<sup>8</sup> Sylvia Molloy acuña el término *autobiografemas* para referirse a ese conjunto convencional de lugares comunes que aparecen en una larga tradición autobiográfica, y en especial en la hispanoamericana. Más que hechos verificables, son estrategias narrativas, núcleos de significación, que añaden o consolidan atributos del sujeto que enuncia el relato de vida. De entre ellos, destacan el “primer recuerdo”, la “novela familiar”, la “fabulación de un linaje”, el “encuentro con el libro” y el “acto de la lectura”. Todos de naturaleza subjetiva y, al mismo tiempo, de una importancia capital para la imagen que de sí mismo desea proyectar cualquier escritor (1996, pp. 28-29).

construcción de una identidad autobiográfica, pues, como se verá más adelante, es en la configuración de este yo textual, ejecutor de su discurso en el presente, donde se encuentran las mayores tensiones de *Los narradores ante el público* (1966-1967) y no ya en la confrontación de su perspectiva con el orden de acontecimientos histórico-referenciales.

Evidenciar la configuración de un yo autobiográfico supone considerar este tipo de escritura no como una “garantía”, sino como un trayecto discursivo, un proceso textual de construcción y configuración de una identidad, fundamentado en un reencuentro con ese yo retrospectivo del autobiógrafo (Arfuch 2002, p. 97); al hacerlo, es posible enfatizar aquellos elementos y estrategias de los que se vale el yo que ordena y dispone una imagen de sí mismo, pues, como señala Luz América Viveros, “una buena pluma seleccionará los rasgos y el ángulo más *ad hoc* a la imagen deseada; cuál sea ésta es también una elección que termina hablando por sí misma: artista, mujeriego, mártir, diva, intelectual. No hay escritura ingenua, pero garantizar el parecido navega entre miles de decisiones sobre lo que se oculta y lo que se muestra” (2015, p. 53). Es precisamente esta perspectiva de análisis la que busco enfatizar en este trabajo, pues la considero la más productiva para los estudios literarios y para el fenómeno que aquí se presenta; así pues, cabría preguntarse: ¿qué imágenes de sí mismos buscaron construir y proyectar los convocados a *Los narradores ante el público* (1966-1967) a partir de su participación y cómo se interrelacionan estas identidades con sus obras y sus trayectorias?

La escritura autobiográfica, como señala Sylvia Molloy, es un tipo de discurso que siempre busca *representar*, es decir “volver a contar” una vida que se

manifiesta como una construcción narrativa: “la vida es siempre, necesariamente, relato: relato que nos contamos a nosotros mismos, como sujetos a través de la rememoración”, por lo que “la autobiografía no depende de los sucesos sino de la articulación de esos sucesos, almacenados en la memoria y reproducidos mediante el recuerdo y su verbalización” (1996, p. 16). Es preciso entender, así, la escritura autobiográfica como un género determinado por el presente del autor y por la imagen que de sí desea proyectar ante la opinión pública y ante el campo literario en el cual interactúa; con ello en mente, es posible conceptualizar lo autobiográfico como “un proceso consciente de escritura, en el cual, no obstante, el autor no puede ejercer un control preciso, porque la lengua siempre delata a su usuario” (Olea 2021, p. 140).

Como se ha visto a lo largo de este subcapítulo, el estudio de la escritura autobiográfica supone líneas de análisis y problemas de diversa naturaleza y complejidad, por ello conviene precisar la perspectiva necesaria para apreciar sus singularidades. En el caso de *Los narradores ante el público* (1966-1967), se vuelve indispensable su conceptualización como una escritura autobiográfica que se distancia de la coincidencia o apego a lo referencial y que, en su lugar, enfatiza la construcción de una identidad autoral mediante la narración de una vida. Dicho en otras palabras, los autobiógrafos de *Los narradores*, antes que mostrarse como testigos de una época o agentes activos de la historia, se construyen a sí mismos como escritores, como autores de literatura con un determinado perfil, preferencias, relaciones y opiniones sobre su oficio, su obra y su realidad presente; en suma, no

es difícil aseverar que nos hallamos, primero que todo, ante un problema de identidad.

## 1.2. LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA EN LA CONSTRUCCIÓN DE UNA POSTURA AUTORAL

Para algunos especialistas en los géneros del yo, la distinción entre autobiografía y biografía no supone rasgos tan radicalmente opuestos. Leonor Arfuch, por ejemplo, señala que “no hay identidad posible entre autor y personaje, ni siquiera en la autobiografía” (2002, p. 47), pues ante la tarea de dar orden y sentido a la propia vida, el yo enunciador en el presente toma distancia y reconstruye una identidad, distinta de ese *otro yo*, lo que implica que la narración misma no represente una rememoración de un mismo sujeto, sino “la construcción imaginaria del sí mismo como otro” (2002, p. 47), razón por la cual Arfuch considera que:

Esa vuelta de sí, ese extrañamiento del autobiógrafo, no difiere en gran medida de la posición del narrador ante cualquier materia artística, y sobre todo, no difiere radicalmente de esa otra figura, complementaria, la del biógrafo –un otro o «un otro yo», no hay diferencia sustancial– que para contar la vida de su héroe realiza un proceso de identificación, y por ende, de valoración (2002, p. 47).<sup>9</sup>

Como advierte Leonor Arfuch, si nos atenemos a los procedimientos narrativos –en especial a la perspectiva desde la cual se narra la vida–, las distinciones entre autobiografía y biografía parecen no tan remarcadas, pues ambas

---

<sup>9</sup> Leonor Arfuch opina que no solamente es imposible la coincidencia entre autor y narrador en la autobiografía, sino que, además, se trata de una textualidad que ha sufrido “mutaciones” a lo largo del siglo XX, a tal punto que es “necesario acotar si ésta [la autobiografía] es clásica, canónica o susceptible de algún predicado ficcional” (2002, p. 52).

comparten un distanciamiento ante lo narrado: la vida del otro es tan ajena como la propia, si median en el relato del autobiógrafo algunas décadas o un solo evento significativo que haya cambiado drásticamente la constitución de su personalidad. De tal suerte que, en términos de textualidad y de estrategias narrativas, la respuesta ante tal interrogante se inclina por las similitudes.

Sin embargo, ¿de verdad es cierto que entre lo autobiográfico y lo biográfico pesan más las semejanzas que las diferencias? Esta pregunta permite discutir una distinción fundamental que condiciona el tránsito y recepción, no sólo de estos discursos, sino de cualquier texto literario: me refiero a la figura autoral, la cual –sobra decir– ocupa el primer plano de un proyecto como *Los narradores ante el público* (1966-1967). Ciertamente, entre narrar la vida de un otro y narrar la propia vida, una de las principales distinciones radica en lo que Michel Foucault llamó “función autor” (2014 [1969], p. 40). No es lo mismo construir la narración de una vida, cuando esa vida es la propia, pues, en tal caso, el autor es a la vez responsable de todo aquello que se expone en dicho relato y, como tal, debe asumir sus resultados, ya sean favorables o contrarios a los que pretendía; por el contrario, esta exigencia difícilmente estará presente en un biógrafo que, como señala Arfuch, toma distancia de la figura sobre la que versa su texto y, en consecuencia, no será juzgado por la vida de un otro. Con ello en mente, difícilmente podemos ponderar que la figura de un biógrafo y un autobiógrafo constituyen condiciones de enunciación semejantes en un discurso en tanto autores del mismo.

Los debates modernos sobre la relación del autor con la obra literaria surgen con la provocación de su sentencia de muerte, dictada por Roland Barthes en 1968.

En su texto, Barthes señalaba que “el autor es un personaje moderno”, producto de una sociedad que ha descubierto el prestigio del individuo (1994 [1968], p. 66); ahí mismo acotaba que su muerte busca terminar, no con su persona, sino con su figura como principio de interpretación unívoco, pues advertía una fuerte subordinación de los textos a su personalidad: “la *explicación* de la obra se busca siempre en el que la ha producido, como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción, fuera, en definitiva, siempre, la voz de una sola y misma persona, el *autor*, la que estaría entregando sus «confidencias»” (1994 [1968], p. 66).

Al declarar su muerte, Barthes no hacía otra cosa sino enfatizar la relevancia de la función autor como *mecanismo de control* en los textos literarios, que ha determinado y guiado su interpretación a lo largo de la historia; una condición que más tarde señalaría Michel Foucault como parte del entramado de procedimientos internos de un texto (2005, p. 29). Cuando Foucault se interrogó por el autor, concluyó que éste era más bien una función discursiva, ya que condicionaba ciertos fenómenos de tránsito y recepción en una sociedad; entre sus principales aportaciones, me gustaría destacar la dimensión histórica de la función autor en los discursos de la serie literaria, pues mientras en otros ámbitos, como la ciencia, dicha función tiende a debilitarse, en literatura se ha fortalecido con el paso del tiempo:

En el siglo XVII o XVIII se produjo un cruce; se empezaron a recibir los discursos científicos por sí mismos, en el anonimato de una verdad establecida o siempre demostrable de nuevo; lo que los garantizaba era su pertenencia a un conjunto sistemático y no la referencia al individuo que los produjo. La función autor desaparece, el nombre del inventor sirve a lo sumo para bautizar un teorema, una proposición, un efecto notable, una propiedad, un cuerpo, un conjunto de elementos, un síndrome patológico. Pero los discursos “literarios” ya sólo pueden recibirse dotados de la función autor: a

todo texto de poesía o de ficción se le preguntará de dónde viene, quién lo escribió, en qué fecha, en qué circunstancia o a partir de qué proyecto. El sentido que se le otorga, el estatuto o el valor que se le reconoce dependen del modo como responda a estas preguntas. Y si, como consecuencia de un accidente o de una voluntad explícita del autor, nos llega en el anonimato, enseguida el juego consiste en encontrar al autor. No soportamos el anonimato literario; sólo lo aceptamos en calidad de enigma. La función autor opera de lleno en nuestros días en las obras literarias (Foucault, 2014 [1969], p. 41).<sup>10</sup>

Desde esta perspectiva, que destaca el comportamiento de la función autor en la historia de los discursos literarios, resulta más sencillo comprender un proyecto como *Los narradores ante el público* (1966-1967), pues se enmarca en aquel afán creciente que advertía Michel Foucault por satisfacer la necesidad de conocer la procedencia de las obras literarias. Nótese, por ejemplo, que en gran medida los participantes fueron convocados para responder preguntas semejantes a las que el mismo Foucault señala sobre la autoría de las obras que circulan en el campo literario. Es posible también corroborar dicho propósito en las notas anónimas con las que abren los dos volúmenes, cuando señalan que estas conferencias “modificaron la relación tradicional entre el lector y el escritor en nuestro medio”, pues los acercaron en un mismo espacio (1967, p. 7). Eso sin mencionar que esta iniciativa supo aprovechar el interés mediático a su favor, al presentar no sólo los nombres conocidos –Juan Rulfo, Juan José Arreola, José Revueltas, Carlos Fuentes–, sino también introducir a las jóvenes promesas, quizá no tan reconocidas por el

---

<sup>10</sup> Una idea ratificada por especialistas como Ruth Amossy, quien apunta que, a pesar del afán por desterrar al autor de los estudios literarios, éste no ha hecho sino cobrar más importancia en la literatura: “las reticencias de las investigaciones científicas jamás interfirieron en la profusión de discursos sobre el autor en la esfera pública. Una abundante producción ha sido consagrada, y sigue siéndolo, a la puesta en escena de los personajes que encarna el autor” (2014, p. 68).

público –José Emilio Pacheco, Salvador Elizondo, Juan Vicente Melo, Juan García Ponce, Gustavo Sainz, entre otros–.

Podemos señalar, de acuerdo todavía con Foucault, que si por algo se caracterizó la sociedad del siglo XX –y aun la actual– es por dar cada vez más primacía a la figura autoral como actor del medio literario y como principio de agrupación y unificación de los textos, de tal modo que “lo que [el autor] escribe y lo que no escribe, lo que perfila, incluso en calidad de borrador provisional, como bosquejo de la obra, y lo que deja caer como declaraciones cotidianas, todo ese juego de diferencias está prescrito por la función de autor” (2005, p. 32).

Por su parte, Leonor Arfuch ha advertido el mismo fenómeno, cada vez más dominante, el cual coloca al autor en el centro de la discusión pública mediante la exposición de su palabra íntima: diarios secretos, cartas, borradores, escrituras privadas, autobiografías forman parte del entramado accesible de discursos agrupados en torno a su persona en el medio cultural (2002, p. 117). En estas circunstancias, en que se enfatiza la dimensión privada del sujeto, –considera Nora Catelli– la validez y calidad de los textos tiende a fundamentarse no ya en valores de índole literaria, sino en la vivencia, en la experiencia y en el testimonio de un yo; lo íntimo se transforma, así, en prueba fehaciente de la certeza y fiabilidad de una obra (2007, p. 9). Y es que, cada vez más, la opinión pública cree que es el autor quien dota al lenguaje de unidad, coherencia y, finalmente, termina por insertarlo en lo *real* (Foucault 2005, p. 31).

La necesidad manifiesta de colocar al autor en el centro de la discusión no ya sólo como nombre propio, sino también como sujeto histórico, con un rostro y

un cuerpo humano está presente en ambos volúmenes de *Los narradores ante el público* (1966-1967) desde las distintas fotografías que anteceden a las intervenciones de cada uno de los convocados. Todos estos discursos se acompañan por un primer plano del rostro de aquel individuo que enunció el texto, algunos manipulando objetos como máquinas de escribir, otros simplemente posando, pero todos como centro inequívoco de la composición y prueba de su protagonismo, así como indicio del pacto de lectura que proponen sus intervenciones.<sup>11</sup>

Si con el paso de los siglos, el autor cada vez ha tenido mayor importancia en el ámbito de la literatura, el siglo XX se caracterizó por destacar su figura no sólo ya desde su dimensión como responsable y garantía de unidad textual, sino también como personaje del campo intelectual, como una personalidad pública que, por consiguiente, debe exponer su vida ante los otros. Conviene destacar que es precisamente en este complejo proceso de transformación de su persona donde se sitúan los textos de *Los narradores ante el público* (1966-1967), en los cuales, ante el creciente interés por exhibir y mostrar a los productores de discursos literarios mediante lo autobiográfico, estos deben asumir la tarea de construir una identidad textual que, finalmente, significa también configurar una *postura* ante el público que desea conocerlos.

---

<sup>11</sup> Las fotografías aludidas sólo se encuentran en la primera edición de los volúmenes por Joaquín Mortiz (1966-1967) y no en la edición moderna de la editorial Ficticia (2012). Asimismo, conviene señalar que mientras en la década de 1960 difícilmente el lector común conocía el rostro de sus autores favoritos, en la actualidad la cultura visual y de los medios de comunicación masiva ha hecho mucho más accesible reconocer a muchos de estos autores, que hoy forman parte del canon de la narrativa mexicana.

Para este punto, resulta pertinente volver sobre aquella pregunta que sirvió de título al texto de Michel Foucault: ¿qué es un autor? Porque, visto lo anterior, un autor no es solamente el productor de un discurso o una firma en el texto, sino que posee una serie de significados e implicaciones críticas asociadas con su figura; un autor es actor del campo literario, lo que supone que interactúa con los distintos agentes que lo componen –editores, instituciones, críticos, lectores y otros autores– y, como tal, debe configurar y definir, en todo momento, la manera en que se posiciona y ocupa un espacio de enunciación determinado en su órbita. Al hacerlo, todo autor debe entonces asumir, transformar y exhibir una determinada *postura* de sí mismo frente a los otros y sus pares.<sup>12</sup>

Tomo el concepto de *postura autoral* de Jérôme Meizoz, quien desarrolla esta idea como la manera singular que tiene un autor de apropiarse de un lugar de enunciación en el campo literario a partir de su persona y su subjetividad; de tal forma que, al identificar dicha posición, “podemos describir cómo una «postura» la recrea o la desarma”, pues, “la postura constituye la «identidad literaria» construida por el autor mismo y, en la mayoría de los casos, retomada por los medios quienes la ponen a disposición del público” (2015, p. 7). De tal modo que reflexionar sobre la postura autoral supone analizar no sólo al sujeto en relación con su discurso, sino

---

<sup>12</sup> En lo que respecta al concepto de *campo intelectual* sigo a Pierre Bourdieu, quien señala que éste es “irreductible a un simple agregado de agentes aislados, a un conjunto de adiciones de elementos simplemente yuxtapuestos”, sino que “a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo” (2002, p. 9).

también con las distintas tensiones y discursos que circulan sobre su identidad en el mismo medio literario.

Durante el siglo XX, las distintas dinámicas de exposición pública se acentuaron de tal modo que la *postura*, entendida como la imagen que un sujeto autorial busca proyectar de sí mismo en un espacio de enunciación colectivo, cobró mayor importancia como dimensión social y pragmática de la literatura. Tal es así que las distintas prácticas mediáticas de exposición del escritor, como las presentaciones, las giras, las conferencias y las entrevistas, pronto se volvieron parte integral de la circulación de los textos en la escena literaria (Meizoz 2016, p. 257). Paula Sibilia ha expresado la influencia de estas dinámicas como parte de las fuerzas históricas que moldean las subjetividades del yo autorial: “todos esos vectores socioculturales, económicos y políticos ejercen una presión sobre los sujetos de los diversos tiempos y espacios, estimulando la configuración de ciertas formas de ser e inhibiendo otras modalidades” (2008, p. 19). De tal suerte que podemos enmarcar, precisamente, a *Los narradores ante el público* (1966-1967) dentro de este proceso de transformación de las condiciones socioculturales del campo literario mexicano en la década de 1960, cuando dichas dinámicas de exposición y mediatización comenzaban a manifestarse como parte del entramado de la esfera cultural y apenas sugerían lo que años más tarde sería una realidad común en el medio, pues, no hay que olvidar que “en la cultura del espectáculo, en la era del *marketing* de la imagen, todo individuo que se encuentre arrojado al espacio público está obligado a construir y a controlar la imagen que proyecta de sí mismo” (Meizoz 2015, p. 10).

Como he intentado señalar, resulta complicado estudiar la postura autoral fuera del entramado de relaciones que implica un determinado campo literario, ya que “la postura sólo adquiere su verdadera significación con relación a la posición que un autor ocupa en el espacio de posiciones literarias del momento” (Meizoz 2015, p. 14). Dicho en otros términos, la postura autoral debe analizarse interrelacionada, en conjunto, ya que sólo de ese modo pueden advertirse las tensiones, las oposiciones y las transformaciones de los distintos autores que integran el espacio de enunciación que supone la escena literaria. Sólo contraponiendo posturas centrales, como por ejemplo la de Juan José Arreola, podemos dotar de pleno significado a posturas periféricas o en vías de consolidación, como la de Vicente Leñero, al menos en lo que concierne a la década de 1960.

Pero, ¿cómo se construye una postura autoral? Es necesario señalar que ésta no sólo se configura a través de la voluntad del escritor, quien por medio de sus textos, de sus declaraciones y de sus gestos en la esfera pública busca modelar una imagen de sí mismo, sino además mediante un proceso interactivo y en constante negociación con otros involucrados:

[La postura] es co-construida a su vez por el escritor en el texto y fuera de éste por los diversos mediadores (periodistas, críticos, biógrafos, etc.) y por los públicos. En tanto imagen colectiva, ésta comienza con el editor justo antes de la publicación, en esa primera formalización del discurso. La seguiremos a lo largo de la periferia del texto, desde el peritexto (presentación del libro, noticia biográfica, foto) al epitexto (entrevistas con el autor, cartas a otros escritores, diario literario). La postura se forja así gracias a la interacción entre el autor, los mediadores y los públicos, anticipando o reaccionando a sus juicios (Meizoz 2014, p. 86).

De acuerdo con Ruth Amossy, en esta negociación entre el autor, sus mediadores y sus lectores, conviene destacar que las imágenes creadas por un tercero sobre un escritor cumplen determinadas funciones. La primera de ellas es satisfacer el creciente interés del público por conocer a una personalidad que las instituciones literarias, los medios de comunicación, los críticos y los discursos a su alrededor han hecho destacar del común de los individuos. La segunda es atribuir una identidad factual, un comportamiento y un relato de vida al nombre que firma y agrupa en torno suyo una serie de obras. La tercera es una voluntad por otorgar una imagen corporal al individuo, y aquí podemos recordar aquellas fotografías que acompañan a *Los narradores ante el público* (1966-1967). La última de las funciones que satisface este entramado de imágenes emanadas de un tercero sobre un autor está relacionada con dinámicas como la promoción del medio editorial y la gestión de un patrimonio cultural (2014, pp. 68-69). Como se podrá advertir, son estas mismas funciones las que buscaron satisfacerse con una iniciativa como la de Antonio Acevedo Escobedo, al reunir en un sitio tan representativo de la cultura institucional, como lo es aún hoy el Palacio de Bellas Artes, a los que él consideraba los principales protagonistas de la narrativa mexicana de la década de 1960, para hablar de sí mismos y exponerse frente al público.

Ahora bien, en lo que respecta a las imágenes no ya creadas por un tercero, sino por el mismo autor, existen dos dimensiones: la textual y la conductual. La primera, como su nombre lo indica, se circunscribe a la esfera del texto; en esta dimensión existe un concepto clave en la configuración de una postura autoral: el *ethos*. De acuerdo con Jérôme Meizoz, el *ethos* engloba la imagen que el enunciador

impone de sí mismo en su discurso, lo que le permite garantizar su recepción y el sentido que cobra en la escena pública. En géneros como la autobiografía, el *ethos* cumple una función esencial, en la medida en la que construye la autofiguración que un autor desea proyectar con su discurso (2015, p. 15).<sup>13</sup>

Es preciso aclarar –de acuerdo con Ruth Amossy– que el *ethos* es una condición singular de una producción textual, por lo que cada discurso configura y exhibe un *ethos* distinto, aun tratándose de un mismo autor (2014, p. 76). Importa tener presente esta precisión en el caso de la escritura autobiográfica, ya que supone no homologar estas textualidades en una unidad indivisible y congruente a lo largo de la trayectoria de un escritor, sino partir del hecho de que distintas condiciones de enunciación dan como resultado distintos *ethos* y, por lo tanto, distintas identidades autobiográficas a través del tiempo, no necesariamente congruentes entre sí. Esta idea cobra particular importancia en el caso de los autores en *Los narradores ante el público* (1966-1967) que luego volvieron a la autobiografía o a géneros semejantes, pero ya desde distintas coordenadas culturales o en momentos distintos de sus proyectos y carreras artísticas.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> El término *ethos* proviene de la retórica antigua; según Aristóteles, el *ethos*, junto con el *logos* y el *pathos*, constituye un medio de prueba de un discurso, pues señala las virtudes morales del orador y su dimensión social como emisor. Recientemente ha sido retomado por los lingüistas y los analistas del discurso como una dimensión de estudio, en la cual el enunciador legitima su decir a través de estrategias textuales (Charaudeau y Maingueneau 2005, p. 246).

<sup>14</sup> Por ejemplo, tal es el caso de Amparo Dávila, quien en 2005 retomó su texto en *Los narradores ante el público* (1966) y, con modificaciones, lo publicó como “Apuntes para un ensayo autobiográfico”, en *Barca de palabras* (núm. 8, pp. 6-11) y en una edición independiente del gobierno de Pinos, Zacatecas; o las distintas entrevistas y conferencias de carácter autobiográfico, muchas de ellas dispersas en la prensa, de José Emilio Pacheco.

Resulta útil enfatizar que el *ethos* cumple una función central en la comunicación que entabla un texto con sus virtuales destinatarios y, en esa medida, en la imagen que el autor construye de sí:

Éste señala la manera mediante la cual el responsable de un texto, designado por un nombre propio, construye su autoridad y su credibilidad frente a los ojos del lector potencial. Al esbozar una imagen de aquel que asume la responsabilidad de lo dicho, el *ethos* muestra cómo dicha imagen permite al texto entablar un cierto tipo de relación con el destinatario. La imagen de autor que se proyecta en función del lector puede inspirar respeto o erigir una autoridad, establecer una complicidad o cavar una distancia, proyectar un modelo para seguir o sugerir una alteridad respetable, provocar o incluso irritar (Amossy 2014, p. 76).<sup>15</sup>

Por su parte, en el mismo orden de imágenes creadas por un autor sobre sí mismo, pero en el ámbito de su dimensión conductual como parte del campo literario, Dominique Maingueneau advierte que la identidad autor se compone de tres elementos: la *persona* –es decir, el individuo civil y sujeto histórico fuera del campo y la creación literaria–, el *escritor* –el actor del campo literario y personaje público– y el *inscriptor* –sujeto de la enunciación que dispone del repertorio de textos asociados con el nombre de autor–. Estos tres componentes son difíciles de disociar y, por el contrario, suelen imbricarse en toda imagen que un autor proyecta de sí en la opinión pública (2015, p. 20).

Si como señala Maingueneau, quien notoriamente trabaja sobre las reflexiones pioneras de Michel Foucault, el autor cumple estas tres funciones como

---

<sup>15</sup> Hay que hacer notar que, respecto al lector, ocurre un proceso complejo de confrontación entre su horizonte de expectativas y el *ethos* que un autor construye en su texto. Un lector puede conformar una imagen previa de un determinado autor que será consolidada, rectificada o borrada por un determinado *ethos* en alguno de sus textos; especialistas en análisis del discurso llaman a esta concepción *ethos previo*, el cual, como he señalado, se contrapone en una fusión con el *ethos* textual (Charaudeau y Maingueneau 2005, p. 247).

sujeto de la escena literaria, habría que considerar a la autobiografía como el lugar donde estos tres componentes convergen en un solo discurso. Por ejemplo, cuando Juan José Arreola narra su infancia como parte de su participación en *Los narradores ante el público* (1966), no hace otra cosa que poner énfasis en la *persona*, es decir, en aquella dimensión que no se relaciona en sentido estricto con su labor en el campo literario o con su dimensión como gestor de su propia obra. Sin embargo, en este mismo texto, Arreola también menciona aquellas lecturas juveniles que lo formaron como autor: “Cuando me pongo a recordar nombres considero que ahí está la base de mi formación literaria” (1966, p. 32), aquí se atisba al *escritor* como actor del campo, pues su identidad se proyecta fundada en la escritura literaria. Finalmente, cuando Arreola señala que el “único papel” que lleva en las manos como parte de su presentación es “este número del 15 de agosto de 1943 de *Letras de México*”, pues lo considera su “acta de nacimiento a la literatura mexicana”, no hace sino echar mano de su función de *inscriptor*, es decir, de su capacidad de gestión de la memoria interna de sus textos (1966, p. 29).

De tal forma que podemos interpretar los distintos relatos de vida en *Los narradores ante el público* (1966-1967) como discursos en que los escritores ahondan más o menos en cada una de las facetas propuestas por Maingueneau. Este proceso de autofiguración, desde un lugar de enunciación determinado por su identidad como productores de obras literarias, conforma un prisma de las distintas posturas que asumieron como actores del mismo campo.

Desde una perspectiva histórica, iniciativas como *Los narradores ante el público* (1966-1967) suponen una radiografía de un momento preciso del medio

literario, pero también implican un diálogo con la tradición, en el sentido en que retoman, transforman y añaden formas diversas de asumir la identidad autor en el entramado de la literatura mexicana. Aquí me gustaría volver a Meizoz, quien señala:

La acción postural se manifiesta en el vértice de lo individual y lo colectivo: en tanto variación individual de una posición, la postura se incorpora a un repertorio que se encuentra presente en la memoria de las prácticas literarias. En el campo literario abundan los relatos fundadores, las biografías ejemplares, y todo autor que se convierte en tal lo hace en referencia a aquellos grandes ancestros de los que éste toma prestado las creencias, los motivos, pero también las posturas. Se trata de una forma de sociabilización de la práctica literaria. La memoria del campo propone toda una serie de posturas que han confrontado las graves crisis literarias (2015, p. 18).

Visto en estos términos, la presente investigación constituye una tentativa inicial en el futuro proyecto de estudio e interpretación de las distintas posturas autorales que los escritores mexicanos han puesto en la escena del campo literario a través de su historia. Labor que cobra una importancia central si se considera que es precisamente la postura de autor uno de los elementos que, resultado de la mediatización de su figura en el siglo XX, influye y condiciona en cierta medida la recepción de un texto y los distintos discursos que se aglomeran a su alrededor.

En suma, luego de esta revisión crítica de las discusiones en torno al autor, podemos concluir que la escritura autobiográfica constituye un discurso privilegiado donde el escritor construye una imagen de sí mismo en tensión con las imágenes que los terceros –agentes del campo literario, como críticos, instituciones y lectores– hacen circular sobre él. Es precisamente en este cruce o trasposición de imágenes

donde se configura una determinada postura autoral, la cual, a su vez, se enmarca dentro de un repertorio histórico, que a su vez se transforma y actualiza.

Todo discurso autobiográfico enunciado desde la identidad autor se desdobra en dos dimensiones: a nivel textual conforma, mediante el *ethos*, una imagen de éste por medio de la construcción lingüística del discurso; mientras que la proyección conductual en el campo ratifica, debate o añade significaciones al sentido que la autobiografía propone sobre la vida de un determinado escritor.

En las siguientes páginas analizaré los textos de *Los narradores ante el público* (1966-1967) a partir de estas reflexiones sobre lo autobiográfico y lo autoral, con énfasis en los distintos cruces y tensiones que he señalado; con ello, no solamente me ocuparé de las distintas identidades autorales que se construyen en los textos de ambos volúmenes, sino que las situaré en el campo literario de la época y las interrelacionaré con los distintos discursos que a su vez se aproximaban a este proyecto como parte de la exposición de los escritores mexicanos ante la opinión pública durante aquellos años.

### 1.3. LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA ENTRE LO PÚBLICO Y LO PRIVADO

Uno de los principales rasgos que distingue a *Los narradores ante el público* (1966-1967) de otros textos radica en su génesis tan particular. Como se ha señalado, las diversas intervenciones de carácter autobiográfico que componen los volúmenes fueron presentadas públicamente, en una versión previa que no se ha conservado, como parte de un ciclo de conferencias impartidas por cada uno de estos autores.

Aquí convergen dos condiciones que hay tener presentes para su análisis: la singularidad de *Los narradores ante el público* no estriba sólo en que sus textos hayan surgido de una presentación pública ni en su naturaleza autobiográfica, sino en la conjunción de ambas circunstancias.

Hasta donde me ha sido posible indagar, antes de la iniciativa de Antonio Acevedo Escobedo hubo contados precedentes de esta índole en la literatura y en la cultura mexicanas, aunque nunca con las mismas dimensiones y objetivos. Si bien los ciclos de conferencias con distintos autores e intelectuales habían tenido un papel fundamental desde, por ejemplo, el Ateneo de la Juventud a inicios del siglo XX, estos no se habían enfocado desde una perspectiva autobiográfica, sino más bien pedagógica, divulgativa o crítica. Por otro lado, hasta antes de la aparición de estos ciclos y de proyectos similares como la serie *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*, tampoco se contaba con iniciativas colectivas, emanadas de una institución o de empresa cultural, orientadas a lo autobiográfico como una apuesta de conjunto, que reuniera la pluma de distintos autores con un mismo propósito.

Si, como se ha visto, la escritura autobiográfica supone la construcción de una imagen de autor o –dicho en términos de Jérôme Meizoz– de una *postura autorial* en constante tensión y diálogo con el campo intelectual del momento en que se pone en circulación, los textos que integran ambos volúmenes de *Los narradores ante el público* (1966-1967) participaron por partida doble de esta exposición y escrutinio públicos, pues antes de ser leídos por los virtuales lectores en su versión

impresa, ya sea en la prensa de la época o en los volúmenes de Joaquín Mortiz,<sup>16</sup> fueron escuchados de viva voz por el público reunido en la sala Manuel M. Ponce, del Palacio de Bellas Artes. Estas circunstancias de enunciación y recepción de lo autobiográfico de algún modo rememoran los antecedentes más notables del género en la antigüedad clásica. Mijail Bajtin señala que en la Antigua Grecia este tipo de discursos, en los que prima el yo y su historia de vida, no pertenecían exclusivamente al ámbito de la cultura escrita y privada, sino que participaban activamente de las prácticas de sociabilidad y exposición pública del sujeto, pues eran enunciados en voz alta por sus autores como “actos verbales y cívico-políticos de glorificación pública o de autojustificación” (1989, p. 284); asimismo, conviene recordar que dichos discursos autobiográficos se enmarcaban en el espacio del ágora, lugar central para la exposición y la discusión de los diversos temas de interés general: “En la plaza pública se reveló y cristalizó por primera vez la conciencia autobiográfica (y biográfica) del hombre y de su vida en la época de la antigüedad clásica” (1989, p. 284). Como se puede observar, estas condiciones de enunciación ponen al descubierto la participación del sujeto dentro de la esfera pública en esta sociedad; sobre ello, Bajtin aclara que para “el griego de la época clásica toda la existencia era *visible y audible*” (1989, p. 286), por lo que el yo autobiográfico debía ser expuesto –literalmente visto y oído– ante la opinión pública en todos sus aspectos, pues en buena medida su identidad también estaba definida en función de los otros, de su participación como agente de la plaza pública y, por lo tanto, de la

---

<sup>16</sup> Como se precisará más adelante, un buen número de estos textos aparecieron primero en distintas publicaciones periódicas de la época.

imagen que de sí mismo lograba comunicar con su discurso. Así, el sujeto autobiográfico –considera Bajtin– no se encontraba escindido entre lo que se oculta y lo que se expone, entre lo interior y lo exterior, pues no conocía sino sólo esa exterioridad social que le exigía la opinión pública, donde se ratificaba como individuo perteneciente a una colectividad orgánica, situación que, naturalmente, con el paso de los siglos y con el desarrollo de la cultura occidental moderna, cambió y dio origen a la concepción de lo privado y lo íntimo como hoy lo conocemos (Bajtin 1989, p. 287).

A propósito de lo anterior, conviene remarcar algunos asuntos importantes. El primero consiste en entender con cautela aquella existencia visible y audible que advierte Bajtin en el hombre de la Antigüedad Clásica, pues ciertamente es difícil considerar que estos sujetos autobiográficos exponían por entero y sin tapujos su intimidad ante sus semejantes. Antes bien, habría que pensar que esta situación de sobreexposición autobiográfica –sobreexposición, porque no solamente se trata de un discurso de esta naturaleza, sino también de su enunciación pública por parte de su autor– requería de dichos sujetos la construcción todavía más convincente, coherente y empática de una imagen de sí mismos, pues a partir de ella serían valorados por la sociedad de su momento. Bajtin da cuenta no precisamente de la concepción de sujeto autobiográfico por parte de los autores en la antigüedad clásica, sino de las expectativas y condiciones de recepción de este tipo de discursos en la época, esto es, el conjunto de exigencias que debía cumplir el yo como autobiógrafo al presentarse ante los otros.

Si bien es evidente que se trata de contextos de enunciación distintos, destacan algunas semejanzas con *Los narradores ante el público* (1966-1967), las cuales ponen de relieve la emergencia de circunstancias de recepción de lo autobiográfico similares a las de la Antigüedad Clásica. Primeramente, habría que destacar la concepción del escritor como nuevo sujeto susceptible del escrutinio público y que, como tal, debe enunciar su relato de vida frente a otros. Aquí conviene reiterar que si bien no es la primera vez en la cultura mexicana que un autor se coloca en la palestra ante el público, sí es de las primeras ocasiones que lo hace para hablar sobre sí mismo, sobre su experiencia, sobre su personalidad y sobre su intimidad como ser humano. Ocurre algo que podríamos llamar una *refuncionalización* del sujeto autobiográfico, pues quien asume el papel del hombre público, quien debe comunicar y rendir cuentas de sus actos y de su personalidad ante los otros, ya no es el sujeto inmerso en política, en gestión de asuntos públicos ni el testigo o actor de los acontecimientos que moldearon y cambiaron el curso de una época, sino el escritor, el autor de literatura, quien ahora es colocado en el centro de la atención del público y a quien se le solicita exponerse ante una renovada ágora, donde concurren tanto los lectores de sus obras como cualquier otro interesado en su persona y en los temas que trabaja.

Por otro lado, y siguiendo todavía a Bajtin, así como ocurría en la antigüedad clásica, se le pide al escritor comunicar un relato donde exteriorice, entre otros asuntos de un orden similar y que atañen a su profesión, aquello que de ordinario podría ser considerado como parte de lo privado o de lo íntimo; sin embargo, no hay que olvidar que todo discurso autobiográfico, por más confesional que llegue a

parecer a ojos de los lectores o escuchas, es fundamentalmente un ejercicio consciente del yo que busca construir, mediante distintos recursos, una imagen de sí ante los otros, por lo que, como ya se ha señalado, el autobiógrafo seleccionará los pasajes adecuados de su vida privada para cumplir con dicho objetivo.

Visto lo anterior, se puede tener la impresión de que *Los narradores ante el público* (1966-1967) se distancia por completo de las prácticas autobiográficas vigentes a inicios de siglo XX, no sólo por sus condiciones de enunciación en voz de sus autores y su posterior publicación, sino también por su carácter de requerimiento –pues recuérdese que estos textos fueron solicitados por una institución oficial y no nacieron de la voluntad individual de sus autores–; no obstante, una revisión del desarrollo del género en Hispanoamérica demuestra que esta última característica no es del todo excepcional. Ya Sylvia Molloy ha señalado cómo precisamente, hasta antes del siglo XIX, el autobiógrafo tenía consciencia del género como un requerimiento para una instancia oficial, ya sea por petición de algún censor, autoridad eclesiástica o civil. Así, fue sólo con el avance del siglo de la industrialización y de las independencias nacionales que la escritura del yo adquirió una suerte de autonomía frente a los estímulos de su génesis y sus virtuales lectores, por lo que abandonó su carácter de encargo (1996, pp.13-14). No obstante, resulta pertinente señalar que incluso bajo estas condiciones de relativa autonomía, es recurrente que el autobiógrafo de la primera mitad del siglo XX tienda a buscar una justificación ajena a su voluntad personal para abordar el género, pues continúa reconociéndolo como un ejercicio de la vida pública: “No hay que olvidar que la autobiografía hispanoamericana, desde sus comienzos, es un relato ante todo

público: público en el sentido en que publicita lo que puede y debe contarse, y público porque, más que satisfacer la necesidad del individuo de hablar de sí mismo, sirve al interés general” (Molloy 1996, p. 114).

A propósito, conviene acotar que si bien *Los narradores ante el público* (1966-1967) surgió de la iniciativa de Antonio Acevedo Escobedo como representante de una institución oficial, sus participantes no sólo cumplieron con un mero requerimiento, sino que aprovecharon la oportunidad y las condiciones favorables de recepción –pues eran ellos los convocados y no nacía de su afán personal por autopublicitarse– para abordar con mayor soltura un tipo de escritura juzgada, por ellos mismos, con cierto recelo en razón de considerarla un género demasiado subjetivo y hasta un tanto egocéntrico. Una prueba significativa de esta actitud es el pudor que sistemáticamente aparece al inicio de sus intervenciones, como tratando de justificar en las circunstancias exteriores hablar de su persona, exceptuando, claro, el grado de retórica que hay en este mismo gesto. Igualmente resulta necesario aclarar que el carácter de encargo nunca constituyó una limitante para estos escritores, pues así como se les solicitó compartir su relato de vida ante el público del Palacio de Bellas Artes, todos ellos tuvieron la suficiente libertad de exponer o no sobre este asunto en sus respectivas sesiones, por lo que, más que poner énfasis en su solicitud expresa, resulta más productivo cuestionarse por las distintas vertientes, estrategias y métodos de los que echaron mano para cumplirlo o no en sus encuentros con el público.

Señaladas estas condiciones de enunciación, en las cuales la exposición pública del autor ocupa un papel central como parte del proyecto autobiográfico,

podría considerarse como una mejor vía de análisis en el estudio de *Los narradores ante el público* (1966-1967) enfatizar su estatuto primigenio de conferencias; sin embargo, como señalaré a continuación, seguir este camino conllevaría muchas dificultades. La primera de ellas, de orden teórico, sería considerar la conferencia como un género perteneciente a la literatura, ello implica conceptualizar ciertas condiciones y valores estéticos que participen de la historia literaria y, por lo tanto, que se reconozcan como una tradición de escritura y de lectura en este ámbito. El segundo problema estriba en su singularidad de *performance* público, el cual resulta inaprensible si se recurre a lo estrictamente escrito y, en ese sentido, requiere de un estudio que sobrepasa los alcances del análisis literario, pues, como se intuye, la conferencia vive en su realización y no sólo en el texto en el que se recoge. El tercero se interrelaciona con el segundo y se vincula con limitantes prácticas, pues las intervenciones de ambos ciclos no fueron filmadas en su totalidad en soportes audiovisuales, por lo que nuevamente no se tiene constancia de los gestos y ademanes que acompañaron el discurso de los ponentes, la modulación de su voz y su interacción con el público.<sup>17</sup> Finalmente, la principal dificultad al hacer énfasis en su condición de conferencias es que, tras una lectura de los textos impresos, queda patente que hubo un proceso de escritura posterior a su presentación en Bellas Artes, seguramente con miras a su versión definitiva en prensa y luego en libro, por lo que nos encontraríamos ante a un problema de crítica textual que excede los

---

<sup>17</sup> Tengo noticia de la existencia de algunas grabaciones de ambos ciclos, resguardadas por la Coordinación Nacional de Literatura (INBA); sin embargo, como expongo en el cuerpo del texto, su estudio requiere de una investigación exhaustiva y de una perspectiva necesariamente interdisciplinaria, que excede por mucho la propuesta de este trabajo.

objetivos de un estudio como el presente. Ante las circunstancias ya descritas, conviene enfocar el problema de *Los narradores ante el público* (1966-1967) en los textos impresos, pues son, finalmente, los testimonios que circularon en el medio literario de la época y a los cuales tenemos acceso actualmente.

Otro asunto importante para discutir sería el de sus participantes como agentes de la escena pública. Primero habría que cuestionarse por el tipo de sujetos que usualmente recurren al género autobiográfico, ya que desde estas consideraciones se evidencia el interés colectivo por una personalidad. Para Georges May, el autobiógrafo suele reunir dos características principales: la primera es que sus textos autobiográficos se engloban como parte de su obra de madurez, cuando ya se ha dado a conocer por un conjunto de otros textos, discursos y obras; la segunda es que quienes escriben autobiografías suelen ser personalidades previamente conocidas, que suscitan el interés colectivo o de un determinado sector, el cual desea conocer su trayectoria: “el autobiógrafo es en general conocido del público antes que su autobiografía se publique, ya sea por sus acciones, por sus palabras, por sus obras o por una combinación cualquiera de unas y otras” (1982, p. 33, 36). Como se aprecia a primera vista, estas condiciones no se cumplen del todo en el caso tan heterogéneo de *Los narradores ante el público* (1966-1967), pues si bien entre sus convocados se encuentran escritores de antemano reconocidos por los lectores y por el campo cultural del momento, con varios libros y publicaciones en sus respectivas carreras, también se hallan los jóvenes, en ese momento con escasa bibliografía, que, en evidente oposición a las convenciones autobiográficas, relatan

su vida, más a modo de presentación personal que de genuina exigencia del público lector, que apenas y tiene noticia de ellos.

Más allá de las particularidades y las excepciones, importa destacar que el autobiógrafo, desde su dimensión social, suele ser objeto de escrutinio público aun antes de aproximarse al género. De hecho, para Georges May, esta condición de reconocimiento previo como agente de la vida pública es la que le otorga cierto derecho a contar su vida (1982, p. 36). Entonces, si como se ha visto, el autobiógrafo suele ser ya una personalidad reconocida por sus lectores, ¿qué es lo que el público espera encontrar en su relato, pues ya son de su dominio tantos sus obras como sus declaraciones? Tal parece que la materia que se espera integre la mayor parte de la autobiografía contemporánea es, precisamente, aquello que todavía no se ha hecho público, aquello que pertenece a la interioridad, a la intimidad y que, al igual que en la antigüedad clásica, se pide mostrar como parte de una exterioridad total del yo autobiógrafo, una que supere las fronteras de su silencio.

Un ejemplo representativo y que sirve para ilustrar el horizonte de expectativas que gravitaba alrededor de la escritura autobiográfica en el siglo XX lo constituyen las declaraciones de Octavio Paz a propósito de las obras memorialísticas de Jaime Torres Bodet. En su ponencia inaugural del Congreso Internacional Los Contemporáneos. Homenaje a Jaime Torres Bodet, titulada “Poeta secreto y hombre público: Jaime Torres Bodet”, Paz lamenta en estos términos la escasez de “confidencias” por parte del poeta:

Una faceta de la obra en prosa de Torres Bodet merece un comentario por separado: los seis libros de sus *Memorias*. No sé si yo sea la persona más preparada para hacerlo: más de dos tercios de ellas se

refieren a su vida de servidor del Estado mexicano y de funcionario internacional. Su interés histórico es evidente pero dejó el tema a los historiadores de profesión; en cambio, como biografía confieso que me dejan perplejo. Ciertamente, muchas páginas son brillantes, otras inteligentes y algunas conmovedoras. La escritura casi siempre es nítida y muchos de los asuntos e incidentes que relata nos interesan porque nos muestran desde un ángulo distinto al habitual –el de la alta burocracia– la historia agitada de nuestro siglo y de nuestro país. No es bastante: *el lector de esa clase de obras pide revelaciones, confidencias, confesiones, desahogos* y, en fin, todo lo que buscamos y encontramos en San Agustín, Rousseau, Chateaubriand, Bertrand Russell y, entre nosotros, Vasconcelos. Silencio sobre su vida erótica y sobre su vida interior, sus amores (¿los tuvo?) y sus creencias religiosas y filosóficas, sus desfallecimientos, sus ambiciones, sus envidias, sus fantasmas, sus miedos. ¿El mundo oscuro del cuerpo fue para él una página en blanco? Es difícil creerlo. ¿Cuáles fueron sus sentimientos reales frente a su mujer y sus amigos, sus jefes y subordinados? ¿No se emborrachó, no traicionó ni fue traicionado, no deseó el fruto prohibido, no tuvo celos, no lloró? (Paz 1994, p. 8. Las cursivas son mías).

Como muestra en extenso esta cita, el lector de textos autobiográficos del siglo XX –ya se trate de memorias, autobiografías, diarios y demás modalidades discursivas– no está satisfecho sólo con aquella información que de ordinario circula y puede encontrar en el ámbito público, respecto a una figura o una personalidad conocida, incluso aunque el mismo autobiógrafo corrobore, debata, añada o brinde una perspectiva diferente y particular sobre dicha información. Por el contrario, Octavio Paz, quizá sin proponérselo, señala con precisión el complejo entramado de materias que se espera encontrar cuando se trata de la intimidad de un yo. No basta, pues, que un sujeto relate su vida, sino además se le solicita que exponga pasajes y opiniones que todavía no forman parte del imaginario público sobre su persona y que atañen más a su dimensión como individuo privado. Sin embargo, tal como lo ejemplifica el caso de Jaime Torres Bodet, esta condición no es indispensable en la

escritura de un texto autobiográfico, aunque su ausencia sí es decepcionante para lectores que, como Octavio Paz, consideran que es un componente fundamental del mismo.

En realidad, si bien los asuntos de la intimidad conforman una pieza central en el horizonte de expectativas del lector de autobiografías, ello no supone que todo texto autobiográfico se componga de forma exclusiva por esta materia. Más bien, podríamos considerar que el autobiógrafo se encuentra en una tensión entre comunicar aquello que sólo él conoce sobre su persona y aquello que quiere mostrar conforme a la imagen que desea exponer de sí mismo ante los otros, porque no hay que olvidar que la autobiografía es, en todo sentido, un ejercicio consciente de escritura sometido a la voluntad de un yo. Entre la amplia gama de estrategias que permite esta conceptualización de lo autobiográfico, hay textos como los que integran *Los narradores ante el público* (1966-1967) que se distinguen de otras modalidades, como los diarios personales, por exponer mucho más consciente y premeditadamente estos ámbitos asociados con la intimidad del yo, pues su objetivo principal no es compartir libremente confesiones y asuntos privados, sino construir una imagen de autor ante una comunidad de lectores.

De tal forma que lo que conviene cuestionarse es precisamente en qué medida y a partir de qué estrategias los participantes de *Los narradores ante el público* (1966-1967) se adentran en aquellos aspectos que Octavio Paz señala como elementos sustanciales, buscados ávidamente por los lectores de autobiografías, y que todavía en la actualidad se reconocen como parte central de las convenciones del género.

En este mismo sentido, uno de los pasajes más recurrentes para introducir esta dimensión íntima y personal suele ser la infancia; Sylvia Molloy ha señalado cómo la infancia fue durante mucho tiempo la gran ausente en la tradición de escritura autobiográfica hispanoamericana, hasta su paulatina aparición con el desarrollo del siglo XX (1996, p. 110).<sup>18</sup> En el caso concreto de *Los narradores ante el público* (1966-1967), resulta significativa su presencia en más de uno de los relatos que integran los volúmenes, puede hablarse incluso de su dominio de la trama en algunos textos, como por ejemplo el de Juan José Arreola. Al mismo tiempo, no extraña su popularidad entre aquellos autores jóvenes, quienes, naturalmente, suelen ahondar en ella a manera de presentación, pero también como una suerte de vaticinio intelectual sobre su vocación y sus intereses temáticos como escritores; piénsese, por ejemplo, en Amparo Dávila, quien desde las primeras líneas describe así el lugar donde nació y creció:

Pinos, el pueblo donde nací, es el pueblo de las mujeres enlutadas de Agustín Yáñez, es también Luvina donde sólo se oye el viento de la mañana a la noche, desde que uno nace hasta que muere. Situado en la cima de una montaña y rodeado siempre de nubes, desde lejos parece algo fantasmal, con sus altas torres, las calles en pronunciado declive y largos y estrechos callejones. Pinos es un viejo y frío pueblo minero de Zacatecas con un pasado de oro y plata y un presente de ruina y desolación (1966, p. 129).

La vida sentimental y erótica conforma otra de las esferas que se asocian con el ámbito de la intimidad y que suele exigírsele al autobiógrafo en su relato de vida.

---

<sup>18</sup> A propósito, Molloy enfatiza su ausencia en el contexto hispanoamericano desde el siglo XIX, aun cuando se tenía como uno de los principales modelos de escritura autobiográfica las *Confesiones* de Jean Jacques Rousseau, las cuales dedican buena parte del relato a esta etapa. No es sino con la aparición y popularidad de una novela como *María* de Jorge Isaacs, que Molloy considera que la infancia y su evocación son legitimadas no sólo en el contexto de la autobiografía, sino como parte de la narrativa hispanoamericana (1996, pp. 110-113, p. 129).

Uno de sus ejemplos más representativos en la tradición autobiográfica mexicana lo constituyen los distintos pasajes de esta índole en *Ulises criollo*, de José Vasconcelos, a quien en varias ocasiones los convocados señalan haber leído; sin embargo, en *Los narradores ante el público* (1966-1967), como se verá luego en el análisis particular de los textos, suele ser un ámbito poco explorado. Entre las posibles causas conviene destacar nuevamente su enunciación ante un público, pues hay que tener presente que, si la mera exposición del relato autobiográfico suscitaba una suerte de pudor entre estas figuras de la vida cultural, seguramente mucho más aquellas materias como la sexualidad o la intimidad sentimental; a pesar de eso, es posible hallar algunas excepciones, como el mismo Juan José Arreola o como Edmundo Valadés, que narra así una de sus primeras experiencias amorosas:

Recibir la melodía acariciadora de su risa y asociar el calor de su voz a la frase musical era extasiarme ante la seducción que emanaba de toda ella, una gracia luminosa que al “pagarme” el beso, me producía una felicidad que me dejaba enervado largo tiempo, una emoción bienhechora, increíble, embriagadora, aunque no me explicara y me doliera —¡tan a lo vivo!— que ella, al tocarle buscar a alguien, coincidiera siempre en encontrar a otro de los muchachos, adolescente como ella y no al niño de diez años que la amaba de pronto con una intensidad casi de hombre, ansioso de repetir ese beso de delicia infinita (1966, pp. 49-50)

Otro de los ámbitos relacionados con la intimidad lo conforman las presuntas confesiones de diversa naturaleza. A propósito de los textos aquí estudiados, es interesante destacar la recurrencia de estos pasajes tanto en los más jóvenes como en los más viejos. Todos, en mayor o en menor medida, compartieron dudas e inseguridades ante los asistentes de Bellas Artes. Algunos más autocríticos, como el mismo Edmundo Valadés, quien declara: “Le fui infiel a la literatura. Lo he pagado

caro: un escritor no se improvisa” (1967, p. 55). Otros, menos severos pero con un tono similar, como Vicente Leñero, quien rememora la ansiedad que le provocaba no haber leído los clásicos y las lecturas de moda que interesaban a los jóvenes con los que compartía, primero, el taller de Juan José Arreola y, luego, las sesiones del Centro Mexicano de Escritores (1966, pp. 182-183). Como se mostrará en cada caso, más que pretender la admiración o la ejemplaridad al comunicar este tipo de aspectos en su relato de vida, estos narradores buscaron la empatía de su público y de sus lectores, mostrarse, sí como intelectuales, como escritores destacados o prometedores, pero también como seres humanos sensibles, con dudas y problemas. No está de más reiterar que, al igual que su perfil intelectual, este tipo de pasajes constituyen una pieza clave en la configuración de su postura autoral dentro del medio literario.

Como se ha visto, en *Los narradores ante el público* (1966-1967) convergen distintos fenómenos alusivos al desarrollo de la escritura autobiográfica en su tensión entre lo público y lo privado. Ya no basta sólo con la expresión escrita, tampoco con el proyecto personal y voluntario por abordar el género; lo que estos textos dejan al descubierto es un interés colectivo e institucional por convocar y exponer —en el sentido más literal del término— al yo autobiógrafo, colocarlo en el centro de la discusión como sujeto del escrutinio público y revisar su vida como otro relato vinculado con su persona. Dicha tarea no sólo supuso compartir aquellos pasajes relacionados directamente con su trayectoria profesional e intelectual, conocida de antemano por la mayoría o accesible a quien desee adentrarse en ella, sino imbricar con estas materias la intimidad del individuo, vincular las confidencias

–que al hacerlas públicas dejan de pertenecer a la intimidad y que siempre son un acto consciente del yo– con su devenir como escritores en la cultura nacional. El resultado es una idea del narrador mexicano que trasciende la imagen inaccesible y etérea del creador y del intelectual, ahora se trata de un escritor con una identidad construida a partir de matices, rasgos y gestos que sobrepasan lo estrictamente público y creativo, que oscilan entre la *persona*, el *escritor* y el *inscriptor* como una unidad indisociable, pero reconocible plenamente e incluso exigida por el público lector.

## CAPÍTULO 2. LOS NARRADORES ANTE EL PÚBLICO. UN PROYECTO AUTOBIOGRÁFICO EN LA NARRATIVA MEXICANA DE LOS SESENTAS

### 2.1. LOS NARRADORES ANTE LA DÉCADA DE 1960. CONVERGENCIAS CULTURALES

Ante la tentativa de reubicar una obra dentro del contexto discursivo y cultural que la hizo posible y que al hacerlo condicionó su proceso de lectura y recepción, hay que preguntarse en primer término por la naturaleza de dicho espacio discursivo, por sus determinantes, por los agentes que lo componen, por los medios a su disposición y por las prácticas de sociabilidad artística que rigieron las relaciones entre un autor y su obra. Si como postula Jérôme Meizoz, la escritura autobiográfica implica una puesta en escena ante la opinión pública de cualquier figura autoral y, por lo tanto, supone un complejo proceso de comunicación, actualización, control y tensión de la imagen que de sí mismo desea comunicar un escritor (2015, pp. 10-12), cabe preguntarse en primer lugar por las principales características y determinantes que moldean dicho espacio de *puesta en escena*.

Pierre Bourdieu señala que la relación entre creador y obra siempre se encuentra condicionada por las relaciones sociales en las cuales el autor se encuentra inmerso, que es lo mismo a decir “por la posición del creador en la estructura del

campo intelectual” (2002, p. 9). Y es precisamente el concepto de *campo intelectual* el que permite englobar el sistema de líneas de fuerza que se dan entre los agentes que lo integran, al mismo tiempo que posibilita dar cuenta de las dinámicas que se desarrollan entre ellos ante la competencia constante por la legitimación cultural, así como por el surgimiento y oposición de sus elementos en un tiempo dado (2002, pp. 10-11).

Con ello en mente, en este capítulo propondré un esbozo de la situación del campo intelectual mexicano, en el ámbito de la literatura, durante los años en que se desarrolló el proyecto y fueron publicados los distintos textos que integran los volúmenes *Los narradores ante el público* (1966-1967). Como se verá, pocos periodos en la historia de la literatura mexicana –me refiero a la década de 1960 y quizá más precisamente a los años comprendidos entre 1965 a 1967– resultaron tan prolíficos para la narrativa de ficción, pero también para la escritura autobiográfica en la pluma de estos mismos narradores.<sup>1</sup>

Durante este lapso, los escritores mexicanos lograron consolidar una transformación estética en la novela y el cuento, a la par de que consiguieron diversificar sus temas y obtener así el reconocimiento internacional de su labor como autores de primer orden. Sin embargo, todo esto fue gracias, en buena medida, a que en este periodo convergieron un gran número de condiciones socio-culturales

---

<sup>1</sup> Algunos de los títulos publicados entre esos años son *Farabeuf* (1965) de Salvador Elizondo, *Beber un cáliz* (1965) de Ricardo Garibay, *Estudio Q* (1965) de Vicente Leñero, *La señal* (1965) de Inés Arredondo, *Gazapo* (1965) de Gustavo Sainz, *La casa en la playa* (1966) de Juan García Ponce, *De perfil* (1966) de José Agustín, *Las dualidades funestas* (1966) de Edmundo Valadés, *José Trigo* (1966) de Fernando del Paso, *Morirás lejos* (1967) de José Emilio Pacheco y, más tardíamente, *La obediencia nocturna* (1969) de Juan Vicente Melo.

que posibilitaron no sólo la escritura sino también la consolidación de un campo y una industria cultural prósperos: casas editoriales, revistas, suplementos culturales, librerías, centros de conferencias, instituciones públicas y universitarias, así como una labor crítica constante, que cumplió su doble objetivo de llamar la atención del público lector sobre la abundante producción de los autores mexicanos, al mismo tiempo que dotó a los narradores de un fuerte sentido de autocrítica. Dicho en otros términos, hablar de la década de 1960 supone explorar todo un proyecto cultural que, más allá de las generaciones, los grupos y las simpatías y diferencias de ciertas figuras, supo encauzar una transformación que sólo se vio truncada por los cambios en la administración pública, en las políticas culturales y universitarias y, más decisivamente, por la actuación de estos mismos escritores y personalidades de la cultura frente a los movimientos estudiantiles de 1968 y su brutal represión por parte del Estado (Pereira 2019, p. 200).

Naturalmente, al intentar bosquejar y entender las circunstancias en que se encontraba la narrativa mexicana y sus protagonistas por aquellos años, lo primero que hay que notar es la necesidad de conceptualizar el periodo como el resultado de una transformación que se gestó desde las décadas de 1940 y 1950; pues, más que una ruptura o un relevo generacional contrapuesto y abrupto entre los autores de estas promociones y los jóvenes que publicaron por primera vez en la década de 1960, tenemos constancia del estrecho diálogo entre todos ellos y, por ende, de la continuidad de varios de los caminos emprendidos. Esta situación se evidencia con proyectos como el aquí estudiado, el cual, más que señalar divisiones tajantes entre generaciones, buscó integrar y exhibir públicamente dicha unidad, pues supo

presentar en un mismo espacio las distintas voces que integraban el panorama de la narrativa mexicana. Si como señala Rafael Olea Franco, obras tan disímiles pero complementarias como lo son *El luto humano* (1943) y *Al filo del agua* (1947) marcaron el fin de cierta narrativa agrupada bajo la etiqueta editorial de “Novela de la Revolución” y, al mismo tiempo, señalaron la transición hacia otro tipo de estéticas y problemas (2007, pp. 107-109), los años cincuenta y sesenta no hicieron sino ratificar y acentuar dicha transición con figuras tan importantes como Juan Rulfo, Juan José Arreola, Rosario Castellanos, Carlos Fuentes, Vicente Leñero y José Emilio Pacheco.

Es verdad que, con el paso de los años, la Revolución Mexicana, los espacios rurales, sus problemas y sus distintos personajes cedieron el paso a una creciente preocupación por la ciudad y por la subjetividad del individuo moderno, resultado de los mismos procesos urbanos y modernizadores de la época. Pero, la continuidad se advierte en el constante interés, desarrollo y actitud de apertura que mostraron muchos de los jóvenes a propósito de los recursos y estrategias narrativos empleados —y hasta ese entonces no vistos en la tradición mexicana— por Agustín Yáñez, José Revueltas, Juan Rulfo, Juan José Arreola y Rosario Castellanos, tan sólo por mencionar algunos nombres.

Otra constante, que sin duda caracteriza este periodo, y en especial a los escritores más jóvenes, fue la atenta lectura y el genuino interés que mostraron por la literatura escrita en otras latitudes. Aunque en muchos casos fueron cautelosos y críticos de los descubrimientos, las técnicas y las influencias procedentes de la narrativa del extranjero, lo cierto es que, así como conocían a los nacionales

contemporáneos y anteriores, también estaban atentos y actualizados respecto de las novedades alrededor del mundo.

En este contexto, un punto de partida decisivo, de acuerdo con José Emilio Pacheco, que cristalizó muchas de las inquietudes que rondaban las letras mexicanas, fue la aparición en 1958 de *La región más transparente* de Carlos Fuentes, novela que supuso un punto de inflexión en la transición emprendida años antes, así como uno de los primeros ejemplos que abordó el problema de la representación de esa nueva realidad urbana y universal que se imponía a los narradores mexicanos:

La partición de las aguas fue señalada por *La región más transparente*, aunque sería vano negar el campo que dos años atrás había comenzado a abrir Luis Spota con *Casi el paraíso*. Lo que despertó un apasionado debate acerca de la novela de Fuentes no era tanto la novedad de sus técnicas [...]. No: la gran conmoción provocada por la novela de Fuentes radicaba en expresar una nueva realidad que muchos mexicanos vivían sin entender (Pacheco 2017, p. 287).

Resulta indispensable tomar en cuenta no sólo el significado de *La región más transparente* para el campo literario de aquella época, sino también lo que implicó para las prácticas de recepción y tránsito de la narrativa mexicana en el medio cultural de ese entonces, pues éstas jugaron un papel fundamental en su difusión y, como el mismo Pacheco cuenta, marcaron un precedente que pocas veces se había visto a propósito de la aparición de un libro:

Quienes tienen hoy dieciocho años [en abril de 1978] difícilmente podrán entender la avidez con la cual los que teníamos esa edad en 1958 aguardamos el lunes 7 de abril [...]. Ninguna novela mexicana ha sido esperada como lo fue *La región más transparente*. No eran sólo los capítulos adelantados en la *Revista Mexicana de Literatura*, que dirigían Fuentes y Emmanuel Carballo, en *México en la Cultura*

y la *Revista de la Universidad*. Era sobre todo la propaganda oral en un momento en que pasaba a segundo término el interés por escribir teatro y “todo el mundo” parecía estar haciendo novelas, tal y como ahora se cree que ya no hay nadie que no escriba poemas (Pacheco 2017, p. 286).

Como se puede advertir, fuera de su indiscutible trascendencia en la historia de la novela mexicana, Fuentes también echó mano de todo el entramado de relaciones y condiciones favorables que tuvo a su disposición en el campo cultural mexicano, condiciones que permitieron difundir y concentrar la opinión pública en su obra y en su figura como narrador. Y fueron también precisamente este tipo de prácticas, vinculaciones y procesos mediáticos de la cultura y la literatura los que, en buena medida, dictaron el ritmo para el desarrollo de la narrativa y de la imagen de los distintos escritores que la ejercitaron durante la década de 1960. Sobre este asunto, conviene destacar el papel central de las publicaciones periódicas que, como se ha visto en el ejemplo anterior, funcionaron como agentes activos que exhibían y volvían accesible la producción de estos mismos autores.

Si bien la industria del libro tuvo un especial auge no sólo con casas editoras que promovieron activamente la literatura mexicana desde mucho antes, como lo fue el Fondo de Cultura Económica, o con las de más reciente creación, como lo fueron por aquellos años Joaquín Mortiz (1962), ERA (1960) y Siglo XXI (1965), en buena medida, el itinerario y las distintas transformaciones y discusiones que interesaron al conjunto heterogéneo de narradores que por aquel entonces permanecían activos en el medio cultural los encontramos en la prensa de la época. Pocas veces los estudios sobre las distintas obras y autores de este periodo se han enfocado en la variedad y abundancia de materiales hemerográficos, en los cuales

cotidianamente se discutía el devenir de la literatura y de las artes. Visto en retrospectiva, no es poca la importancia de estos medios en la conformación del panorama cultural, mucho menos cuando en su mayoría estos mismos escritores desarrollaron un trabajo crítico y creativo constante en sus páginas, labor que, de un modo u otro, también supuso una fuente de ingresos y, por lo tanto, un impulso notable para sus actividades como narradores.

Pensar en la importancia de las publicaciones de esta década implica –como lo señala Geraldine Rogers cuando estudia el papel fundamental de las revistas latinoamericanas a principios del siglo XX– conceptualizar estos títulos como “vidrieras para mostrar las huellas de sociabilidad”, “entornos para poner a la vista, periódicamente, materiales en el ámbito público” (Rogers 2019, p. 12). A pesar de su condición efímera frente al objeto libro, las revistas y suplementos culturales de esos años constituyeron espacios de incidencia, exposición, sociabilidad y discusión pública de los distintos temas y figuras que llamaron la atención de los narradores mexicanos durante toda la década de 1960. En mayor medida que el libro, las revistas culturales incidieron de forma determinante en el presente, pues no sólo dictaban el gusto y el interés del *ahora* sino también de quienes las hacían posibles.

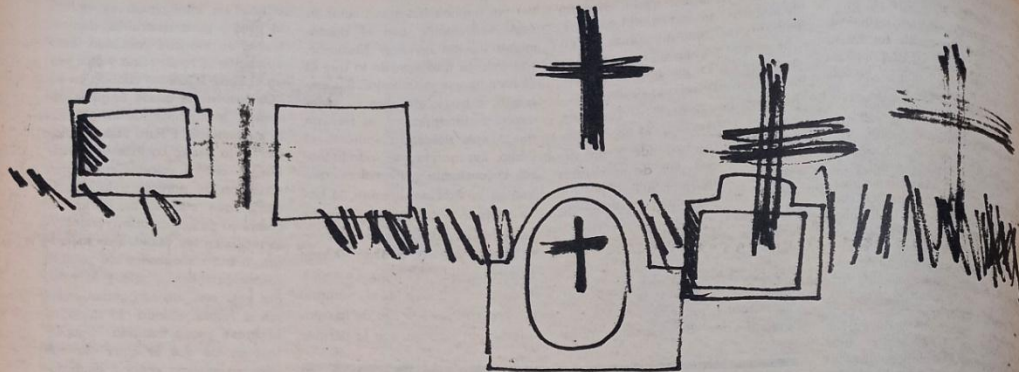
Sin duda, uno de los títulos que sobresale del resto en el ámbito de la literatura fue el suplemento *La Cultura en México*, de la revista *Siempre!* Se trata del sucesor del suplemento *México en la Cultura* del diario *Novedades*, dirigido

desde 1949 a 1961 por Fernando Benítez.<sup>2</sup> *La Cultura en México* significó la continuación de su labor y de todo su equipo en la prensa periódica de los años sesenta. Fue precisamente en sus páginas, como ya se ha señalado, donde se publicaron algunos de los distintos textos que luego conformaron los volúmenes *Los narradores ante el público* (1966-1967), así como un gran número de entrevistas, comentarios y reportajes de carácter biográfico que, al igual que la cuentística y la novelística, establecieron todo un entramado de textos y de discursos literarios que se ofrecieron a los consumidores habituales del semanario.

Entre sus tantos intereses, *La Cultura en México* funcionó como un órgano difusor de la narrativa que por ese entonces escribían tanto las jóvenes promesas como los autores más consolidados en el medio cultural. En sus páginas se publicaron tanto adelantos de novelas inéditas como algunas muestras de libros ya impresos que suscitaban el interés del medio literario o, en su defecto, se deseaban promocionar en el gusto del público. Por ejemplo, en la portada del número 172, del 3 de junio de 1965, aparece anunciado *Beber un cáliz* de Ricardo Garibay, volumen del cual se presenta un fragmento (pp. VI-VII) y, complementariamente, se reseña en la sección “Los libros al día”, a cargo de Huberto Batis y Salvador Reyes Nevares (p. XVII). Otro ejemplo notable de esta mancuerna entre lectura y crítica, que si bien podemos rastrear mucho antes en la prensa cultural, pero que en este momento se

---

<sup>2</sup> Señala Víctor Manuel Camposeco que, si bien en muchos momentos se manejó que la salida de Fernando Benítez de *Novedades* se debió a un conflicto de intereses entre los dueños del periódico y la línea editorial del suplemento, que por aquellos años se mostró muy partidaria de la Revolución Cubana, la evidencia no corrobora esta hipótesis, pues “aunque no puede afirmarse que sobre Cuba publicaron todo lo que quisieron, porque jamás sabremos qué les hubiera gustado publicar, se escribió bastante y siempre en favor de la Revolución” (2015, p. 221).



# BEBER UN CALIZ

POR RICARDO GARIBAY

## FEBRERO/MARZO

Como cuando la amada, después de muchas penalidades y esperas, encuentra al amante y se deja caer en sus brazos y acuesta la cara en su pecho y hay en sus ojos y en su boca un abrumado descanso, es decir, que no hay en ellos exaltación ni nada que parezca júbilo, sino algo como amor doloroso en el que han desembocado tantas lejanías y privaciones pasadas, y en la actitud de la amada hay una como densa gama ciega de incrustarse en el pecho del amante y no desincrustarse de él jamás, y mientras tanto, ella inmóvil, sus manos se mueven con mucha delicadeza y minucia palpando cada milímetro de la piel, de las ropas en los hombros del amado que es, al cabo de la ausencia, más lugar de abismación que de entusiasmo, porque de tan deseado el amado se ha vuelto, para el amor de las manos y de la boca de la amada, doloroso, así mi madre se arrodilla y se recarga en la pequeña cruz de hormigón, recarga su cara en la cruz —el cielo anchuroso océano de aire y nubes, la loma lugar del sol y el espejar interminable de la ciudad a lo lejos— y sus manos, sus dedos, uno a uno, van acariciando una a una las letras del nombre de mi padre.

Nunca vi amor igual. Así está largos minutos, mientras el viento de mil espadas silba y la luz estalla en lápidas innumerables. Ya ha rezado, de pie. Ya ha tentado el pasto y las yerbas intrusas y ha ido arrancándolas. Ya ha pedido las flores y ha dicho:

—Estoy continuamente queriendo venir... y aquí estoy, como si nada...

Y ha dominado, segura, pudorosa, las lágrimas.

Hay un íntimo diálogo de rumores en el trabajo del jardinero: que remueve la tierra, que vierte agua, que abre ramos de flores dentro de botones, que cobra quince pesos, que se va pisando grava fina de sendero.

Dentro de poco empezará a oscurecer. Mi madre se levanta, se alisa, echa a andar con naturalidad.

## EN JUNIO

Las cuatro y media de la mañana. Quién sabe cuántas horas, días, llevaba inmóvil, los ojos detrás de un agua temblorosa y persistente, la boca abierta y caída, el hueso de la nariz alargándosele, ocupándole

todos sus anhelos, matizándole la enfermedad, haciéndole nítido el único brillo de la cara. Y creo que todo empezó un poco antes del castigo, que algo alrededor de esos momentos se hizo evidente, tal vez el anuncio de la marcha veloz hacia el final. Murió a las cinco de la mañana del sábado (sábado nueve de junio, hace tantos meses menos tantos días: conozco bien la cifra), aunque para mí manera de contar su dolor, de verlo, verlo, las cosas ocurrieron a lo largo de la noche del viernes, porque cuando salió la luz del sábado él estaba muerto. Y son las noches de los viernes, pues, las que quedaron hechas para llorar, para gemir, para amar las imágenes de su agonía, para sentir atrocios los peores

En realidad, no sabemos que ha muerto sino de vez en cuando; y nos ahogamos entonces de saberlo. La única que lo sabe bien, a todas horas, todos los días, y no como si estuviera muriendo a todas horas, sino como si a todas horas acabara de morir para siempre, es mi madre, o, para decirlo mejor, mi esposa, ciega desde esa noche y como si estuviera detrás de sus grandes párpados cerrados. Ella hoy en la mañana, por ejemplo, escuchaba Bist du bei Mir, de Bach, la canción de la esposa. Un lado de su cara estaba plácido. Pero el otro estaba contraído entre muchas arrugas nuevas y vigilante y locoado y el párpado como ruido de quemaduras y exhausto. Se adelantaba en la silla para oír más aún la canción, pugnaba por mirar qué sabe qué, y por un momento, por una respiración, los iris se asomaron, azules. Después se respaldó, recostó la nuca en el filo de la silla y fue palideciendo. Le dije:

—Calm. Calma.

Se lo dije con voz irritada. Ella dijo:

—Sí.

Un soplo que no movió sus labios. Apoyó la cabeza cuanto pudo, escondiéndose. Se veía muy breve y fatigada y sumamente invisible, es decir, sus manos, echadas en la falda negra, trenzaron y destrenzaron algo minuto e invisible, trenzaron y destrenzaron sus dedos, sus manos, sus dedos, sus manos, sus dedos, sus manos, en la paz de la falda, trenzaron y destrenzaron, trenzaron y destrenzaron y destrenzaron algo microscópico, invisible.

En realidad, nosotros no sabemos que ha muerto; pero su tumba, (y otra vez), como es posible hablar de tu tumba, positiva, padre que vi agonizar, esperar sólo a la muerte, en la muerte, cómo es posible hablar de

Figura 1. La Cultura en México, núm. 172, 3 de junio de 1965, p. vi.

volvió un quehacer constante de los comentaristas, así como una estrategia comercial efectiva para suscitar expectación entre los lectores, lo encontramos en el caso de la novela *De perfil*, de José Agustín, de la cual se reprodujo un fragmento el 21 de septiembre de 1966, en el número 240 de *La Cultura en México* (pp. XIII-XIV), junto con un anuncio de su próxima aparición en la editorial Joaquín Mortiz. Este lanzamiento resulta significativo porque, así como da cuenta de la transición operada en la novela por las nuevas generaciones, también evidencia que, más allá de las generalidades, la labor crítica podía ser no siempre tan generosa y laudatoria con los nuevos escritores, ya que en el número 244, del 19 de octubre de 1966, Huberto Batis dice lo siguiente a propósito del trabajo del joven narrador:

Con una trama pobre y descosida, más que novelesca caricaturesca, José Agustín, el más joven (22 años) de nuestros escritores, se lanza contra las escuelas particulares, los clubes del Seguro Social, la politiquería universitaria que se disputa a los muchachos antes siquiera de que se inscriban en sus cursos, los famosos cafés de rebeldes que proliferan por la ciudad, y demás instituciones atractivas para los adolescentes [...]. JA logra mantener en más de 350 páginas un ritmo de tiempos narrativos impetuoso, que conserva el interés; sin embargo, creo que lo que tiene que decirnos podría haberlo reducido apretando el esponjoso agrupamiento de escenas y temas disparados hacia el cuento de nunca acabar. Los logros son estimables en conjunto. Creo que vale la pena deglutir *De perfil*, apechugando con el vocabulario sangrón, el aburrimiento, el sentimentalismo de este joven irresoluto confinado en el tedio que presenta José Agustín (Batis 1966, p. XVII).

A pesar de estas reservas, que bien podían haber sido interpretadas por muchos como una desfavorable recepción inicial, y suponer así el fracaso de la naciente carrera del escritor, el mismo Batis se ocupó de reseñar en el número 246 de *La Cultura en México*, el 2 de noviembre de 1966, la autobiografía de este mismo autor, la cual pertenecía a la serie *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX*

**M**E senté en el banquito del teléfono. Mis ojos arduan. Coloqué una mano en el auricular, sin levantarlo. Trataba de recordar los números telefónicos de Octavio, Ricardo y Queta Johnson. Ninguno llegaba a mi cabeza. Después, me recordaría.

19-32-30. 18-27-05, 97-22-11. O sí no: 62-31-12, 19-18-44, 08-19-21. Hasta que recordé que sólo conozco el número de Ricardo, Octavio y Q. J. nunca me han dado sus números.

Con un suspiro de alivio, tomé el directorio. Busqué casa de los señores —¿cómo diablos se llamará Anciano Quiroz? —señor Decrépito Quiroz de la calle Uxmal entre Esperanza y Morena — Dios suyo, ¿qué bruto —Fulgencio Bautista Quiroz— entre tantos quirosos sólo un Fulgencio Bautista —tenía que ser— treinta un Fulgencio Quiroz— ahora veamos— jota jota Johnson y Johnson —facilísimo, je je— cuarenta y tres setenta y nueve treinta y uno.

Ya borracho, busqué también el teléfono de Ricardo: no lo podía recordar. Había como mil garzas pero con la habilidad que me caracteriza localicé rápidamente el buscado, 19-18-97. Claro. Como padre olvidario. Durante un momento quedé como idiota, con el directorio abierto y la mirada fija en el 19-18-97 de Ricardo Garza Estévez Xochicalco 103, hasta que las líneas se desvanecieron y sólo quedó una mancha informe. Sacudí mi cabeza al guardar el directorio.

Por primera vez supe que mi hermano, en el jardín, había encendido su radio de transistores.

—Su radio— autostiché.

—Con los Swinging Fuckeroos hemos escuchado, en un disco Kama Sutra, *Li Dyke Babe*, de Henry Eighth —alcancé a oír.

Mientras marcaba, con extrema lentitud, aguijoneando y luego oprimiendo los agujeros del disco, comprendí que aunque la mañana seguía leña de sol, una discutible sensación de frío se había adueñado del ambiente. Me descubrí temblando.

—Váame, si no.

El hijo de Violeta está sentado ante el teléfono. Con extrema lentitud va marcando los números. Tiembla esporádicamente: temblores mínimos que sacuden todo su cuerpo. Siente una sensación ajena en su garganta, un sabor extraño en su boca (se vuelve acuosos y lo obliga a tragar saliva con inapropiada continuidad). Escucha los zumbidos mecánicos a través del auricular. Voz Femenina dice:

—¿Bueno?

El comprende que no sabe qué número marcó. Su voz se adelgaza y musita débilmente:

—¿A dónde hablo?

—Al 19-18-97.

—Eh, perdone, este —traga saliva y un temblor lo sacude—, ¿no puede llamar a Octavio?

—¿A quién?

—Este a Octavio, ¿no?

—Aquí no vive ningún Octavio. ¿Qué número marcó?

—Perdona, ¿a dónde hablo?

—¿Qué número marcó?

—¿No está Ricardo?

—¿De parte de quién?

—Eh, de un amigo, ¿no le habla?

—¿Qué amigo?

—Un compañero de la escuela.

—¿Quién?

—Perdone.

Colgué. Estaba a punto de sudar. Me sentí estúpido, ridículo. Me invadieron inmediatos deseos de fumar. La mamá de Ricardo debía de estar maldiciéndome. Soy un idiota. Un cigarrillo. Necesitaba fumar. No se me ocurría de dónde sacar cigarrillos. Tenía en la mano el pedazo de periódico donde apunté los números. No supe a quién pertenecían. Tragó más saliva. Mis ojos se humedecieron. El radio de mi hermano vomitaba anuncios bajo el sol pálido de invierno. Encogí mis piernas. Como aquel día (antier) cuando regresé de casa octavica y empecé a repetir las frases, gestos y poses de Octavio (como loro). Me sentí irremediable, repentinamente triste. La negrura más del teléfono frustraba mis sentimientos. Pero a pesar de todo deseaba encontrarme a fines de siglo pasado, con uniforme-impecable, resacas manos ¡(jenguantadas!) en la espalda. Ojos humedecidos, empujados por una triste decadencia. A mis espaldas, el vals se escuchaba arrollador, con su melancólica brillantez, que naturalmente, me entristecía con aguijoneante lentitud. Aguijoneante lentitud.

Cerrando los ojos, me concentré. Un teléfono negro colocado en el pasillo. El aparato con una figura (blanca) en su parte superior. Pequeñas figuras 19-18-97. Marqué con lentitud (¿aguijoneante?).

—Esa vez contestó Ricardo.

—19-18-97.

—¿Eres tú?

—Sí. ¿Tú también eres tú?

—¡Jus, Quihubo.

—Me dije te llamé toda la noche.

—Me dijo mi hermano. ¿Qué querías?

—Nada. Platicar.

—¿Qué cómo logra ser Ricardo.

—Oye, ¿qué te dijeron ayer?

—Una pausa sospechosa.

# DE PERFIL

POR JOSE AGUSTIN

—Nada.

—A poco...

—Deveras. Oye, ¿dónde andabas, eh?

—Fui a una cena. Con mis papás. A casa de mi primo.

—Y, ¿qué tal?

—Bien tal.

—¿Ah.

—¿No sabes decir otra cosa?

—¿Cuándo nos vemos?

—No sé; hoy tengo que ir a CU, para recoger mi credencial.

—¿En qué prepa vas a entrar?

—Ni sé. En cualquiera. Pucque a la Uno, está céntrica.

—Hijos, mano, en esas prepas rapan. Mejor deberías entrar conmigo al CUM. A la mejor todavía hay chance.

—Sacárate, maestro —¡dije maestro!—, ya estoy hasta aquí de la religiosa.

—A poco ya no crees en Dios.

—Bueno, yo creo que sí, ¿no? Pero, ¿eso qué tiene que ver? Estoy cansado de los religiosos, es distinto.

—No es distinto, ¿no te acuerdas de lo que decía Inés Miramón? En las prepas de la Uni hay parcos ateos.

—Uy qué feas.

—En serio.

—¿Y tú crees esas mariguanas?

—¿Tú no?

—No.

—Ah.

—Bueno, nos vemos.

—Oye, espérate... ¿No has pensado?

—¿En qué?

—Oh, ya sabes. En pelarnos. Mira, mandamos al carajo la escuela, religiosa o no, podemos ir a...

—¿Te regañaron ayer?

—No, deveras.

—Voy creer. ¿A poco tu mamá dijo ay qué mono mi Ricardo, cuando te vio todo amolado y con el pantalón roto?

—Palabra que no. Cuando llegué no había nadie, ¿ves? Me bañé, me puse curitas y me cambié de pantalón.

—Mira, Ricardo, si sigues mintiendo a lo calla, cueigo.

—Pero si es la verdad.

—Bueno. Chao.

—Pérate, hombre. Está bien, me regañaron.

—Te pusieron como camote.

—Lo que quieras.

—¿Sí o no?

—Bueno, sí.

—Por eso quieres escaparte.

—Por eso y por chorrón cosas más.

—¿Ajá?

—Palabra.

—Bueno, nos vemos.

—Oye, tú no quieres escaparte, ¿verdad?

—On.

—Pero es que...

—Tengo que desayunar, cuate.

—Oye, ¿contrastaste mi diario?

—Sip.

—No lo leiste, ¿verdad?

—Claro que lo leí.

—Cómo eres, mano, te dije que no fueras a leerlo...

—Pues lo leí. Chao.

Colgué, como buen infeliz que soy Y para que Ricardo no telefonara de nuevo, marqué otro número.

—Casa del señor Yonson —dijo Voz Gatuna.

—Sí. ¿Quiere hablarle a Queta, por favor?

—La señorita Queta está dormida.

—Despiértela, por favor. Ella me estuvo llamando toda la noche.

—Pero se va a enojar, joven.

—Andele, no sea mala.

Apucote que la criada colocó, con molestia, el

auricular en una mesita (¿mesita?) y subió las escaleras pausadamente. Llegó al gigantesco corredor, pero no hizo el recorrido laborioso. Toc, toc, dijo la puerta. No hubo respuesta y la criada entró. Quetuca Johnson dormía profundamente, con una apetecible pierna desnuda (exagero). Meticuza le tocó el hombro.

—Señorita.

Agitó el hombro.

—Despiértese, señorita.

Queta desiló un superbuá y manoteó mecánicamente.

—Es que ahí le hablan por teléfono —sacudiéndola.

Queta alzó por fin su cara chingulosa y entreabrió los ojos.

—¿Qué te pasa, india maldita? —masculó con la boca seca.

—Teléfono, señorita.

—Teléfono volar mensa tú decir que vayan diablo, ¿entendiste, infeliz patarajada?

—Es que el joven muele mucho, señorita.

—¿Quién diablos es?

—No dijo su nombre, señorita.

—Ah, qué bruta eres, ¿por qué no le preguntaste? ¿Cómo voy a contestar a estas horas de la madrugada.

—Ya son las nueve, seño!

—Dije madrugada.

—Que dice el joven que usted lestuvo llamando toda la noche.

—Por ahí hubieras empezado, idiota.

—¿Qué le digo?

—Ya voy. Qué malditas ocurrencias de hablar a estas horas.

Queta tardó siglos en contestar. Cuando tomó el teléfono, su voz se oía chistosísima: soñolienta a más no poder.

—Por los santos profetas Tobías, Jodías y Jorodías! ¡Qué horas de hablar! —vociferó.

—Bueno, ni modo, ¿no?

—Okay, ¿qué te traes?

—Cómo que me traigo. Qué te traes tú. Dice mi hermano que estuviste hablando toda la noche.

—Ah, ¿era tu hermano el de la vociceta de jottilingo? Qué familia.

—Deja a mi hermano por la paz.

—Oye, niño, tengo que hablar seriamente contigo.

—Si bostezas tanto, jamás vas a poder.

—Métete en tus asuntos, ¿eh? Mira, lindo, casualmente ayer tuviste el honor de llevarme mi virginidad en tu tembleque miembro.

—Ah, ¿sí?

—Eep, y por lo ídem, tienes que casarte conmigo, por las buenas o por las ostras.

—¡Muy buena ostra!

—¿De qué te ries? A lo hecho ecétera. Fija el día para el enlace civil, así como para el religioso.

—Queta, tú estás loca. Primero, el virgen era yo, tú no eras.

—Te atreves a negarlo?

—Claro. Y segundo, yo no puedo casarme, qué ocurrencias.

—¡Ah, perro traidor, malombre, debí imaginar esas bajezas de tu parte!

—Pero?

—¡Aún conservo la sában con mi sangre virginal como prueba!

—Estas loca.

—Bueno, ¿cuando nos vemos?

—¿Para casarnos?

—Claro que no, idiota. ¿Cuándo?

—No sé, cuando quieras.

—Hoy. A la una.

—No puedo. Tengo que ir a CU, para recoger mi credencial.

—Ni yo puedo. Tengo grabación.

—¡Ulé!

—Bueno, niño, háblame al 15-94-83 cada diez minutos a partir de las doce, ¿okay?, a ver en qué quedamos.

—Bueno.

—Pero hablas, ¿eh? No olvidés que somos novios de a mentis.

—Te amo, Queta.

—¡Vete a volar!

—Bueno, entonces te hablo. Chao.

—Chao. Besitos. Mua mua mua mua. A ver, repite: una, dos y y!

Colgué suavemente y la risa fácil de Queta permaneció en mis oídos durante cierto momento. Por último, telefoné a Octavio, pero su febril brusquedad posible, que Octavio había salido Mentira king size. Cualquier persona podría salir a esas horas, menos Octavio.

La fonada del rock ("taquito taquito de chapupas de tan rico hasta me lo chupas") que emitia el radio de mi hermano me recordó que no podía ir a la piedra.

Sentado en el sofá, imaginé que Carlota del Rosario entraba y salta millones de veces. Sentí un cosquilleo (¿agradable?) en donde supondrías. Sólo Violeta entró millones de veces. Luego me parecía que la criada empujaba la puerta y un espot de tres mil kilowatts la iluminaba. Uy. Movimientos lascivos de la criada. Pero cuando la luz subía hasta el rostro, ya no era Carlota del Rosario, sino Lucrecia Borges. L. B. trabajó hace algunos añejos en la casa. Era una criada de



Figura 2. La Cultura en México, núm. 240, 21 de septiembre de 1966, p. XIII.

*presentados por sí mismos*; eso sin mencionar que, además, se incluyó como parte del número siguiente, del 9 de noviembre del mismo año, una entrevista con el propio José Agustín (Avilés Fabila, 1966, pp. IV-VII). Esta situación sugiere que, si bien el suplemento y el equipo involucrado en su edición eran propensos a apoyar y desaprobar a ciertas voces, también dieron espacio a todos aquellos autores que quizá no eran del todo de su agrado, pero que de un modo u otro representaban los nuevos caminos que emprendía la narrativa mexicana. Como se puede apreciar, al igual que en el caso de Fuentes, no solamente se trata de narradores y textos que indudablemente marcaron un parteaguas en la literatura de esos años, sino también de toda una serie de prácticas socio-culturales y comerciales en los medios impresos que impulsaron, exhibieron y acentuaron ciertas escrituras y ciertas figuras; todo ello, en conjunto, permitió que muchas obras –pero también muchos autores, en tanto personalidades públicas– fueran difundidas con mayor facilidad entre otros escritores y entre el público lector.

Todavía resulta una labor pendiente emprender una cartografía integradora y exhaustiva de las distintas revistas, suplementos y publicaciones que convivieron e incidieron en este periodo. No obstante, se puede advertir que, junto con *La Cultura en México*, títulos como *Cuadernos del Viento*, la *Revista de Bellas Artes*, la *Revista Mexicana de Literatura*, en su tercera y última época, y la *Revista de la Universidad*, así como los suplementos y secciones culturales de diarios como *Ovaciones* y *Excélsior*, desempeñaron un papel central en la conformación de un proyecto intelectual y cultural, en el cual la narrativa fungió como una preocupación de primer orden. Si desde la década anterior se presentía un cambio en la actitud y

en los intereses de los distintos escritores frente a las políticas culturales y programas artísticos oficiales, que propugnaban por un nacionalismo y una exaltación de la mexicanidad exacerbada y bastante artificial (Pereira 2019, pp. 184-185), qué mejor manera de explicitar su posición disidente ante este discurso y expresar, en su lugar, su autonomía y una nueva sensibilidad artística, que mediante revistas y suplementos culturales, los cuales, como señala Beatriz Sarlo, suponen una propuesta de política cultural colectiva, emanada la mayoría de las veces desde los mismos creadores, así como una forma de intervenir en el presente y, en consecuencia, en la opinión pública (1992, p. 9). En este caso, no está de más señalar que dicho carácter colectivo y programático, que caracterizó a estas publicaciones, resultó desde la perspectiva de ciertos contemporáneos demasiado restrictivo y hasta un tanto elitista, lo que les valió en más de una ocasión a estos escritores, y en especial a los que integraban el círculo de Fernando Benítez en *La Cultura en México*, el mote de *mafia*, aunque, como ya se ha visto con el caso de José Agustín, esta *mafia* podía ser no del todo excluyente.<sup>3</sup>

Un balance general de las publicaciones periódicas, tan sólo en el lapso que va de 1964 a 1967, revela la abundancia tanto de textos de creación (cuentos, capítulos y adelantos de novelas) como de reflexiones críticas sobre la narrativa

---

<sup>3</sup> Por ejemplo, el 29 de agosto de 1965, en *Diorama de la Cultura*, de *Excélsior*, se acusaba al grupo de acaparar las becas del Centro Mexicano de Escritores. Con motivo de esto, el redactor de la misma nota –quien sugerentemente no firma su texto– agregaba en franca confrontación irónica: “Si quiere usted pertenecer inmediatamente e *ipso facto* a la ‘mafia’, envíe usted a esta su mesa sus manuscritos originales en inglés, alemán o nahuatl, que nosotros tendremos el gusto de transmitirlos –previa censura del subcomité de expertos– a M, de la organización Specter” ([Sin firma], “Su mesa de redacción”, *Diorama de la Cultura*, de *Excélsior*, 29 de agosto de 1965, p. 2). Tiempo después José Agustín, en su autobiografía, *El rock de la cárcel*, señaló que tras esta columna se encontraba Guillermo Piazza (Agustín 1990, p. 64).

(balances anuales, reseñas, comentarios y ensayos a propósito de este tema), y si bien no se trata de la única preocupación en cuanto a géneros literarios, puesto que también dedicaban espacios para la poesía, el teatro, las artes plásticas, el cine y la cultura, quien revise sus páginas advertirá su importancia como materia y como asunto de discusión constante. Así lo dejó ver *La Cultura en México*, el 6 de enero de 1965, en su balance del año anterior, en el cual Emmanuel Carballo dio cuenta de la abundante producción tan sólo en el ámbito de la narrativa:

En 1964 se publicaron 19 novelas y 19 libros de cuentos. De las 19 novelas, 14 se editaron en la ciudad de México, 2 en Jalapa y una, respectivamente, en La Habana, Barcelona y Guadalajara. De los 19 libros de cuentos, 18 aparecieron en la capital y el restante en Jalapa. México, D.F. sigue siendo, y lo será por muchos años, el asiento de nuestra industria editorial [...]. En el campo de la novela, el número total de ejemplares impresos fue de 49,750. El tiraje promedio por título fue de 2,618 ejemplares. El tiraje individual más alto correspondió a *Los relámpagos de agosto*, de Jorge Ibargüengoitia, con 10 mil ejemplares. Le siguen, con 5 mil cada una, las novelas de Luis Spota: *La pequeña edad* y *La carcajada del gato*. En el campo del cuento, el número total de ejemplares impresos fue de 34,100. El tiraje promedio por título de 1,799 ejemplares. *Cantar de ciegos*, de Carlos Fuentes, fue la colección de cuentos que alcanzó el tiraje más alto, 4 mil ejemplares (Carballo 1965, p. III).

Por su parte, la *Revista de Bellas Artes*, desde sus primeros números, también se mostró como una publicación interesada en conjuntar las voces de los distintos narradores que por entonces convivían en el campo cultural del momento, ya tuvieran estos una trayectoria reconocida o una incipiente carrera en el medio. Por ejemplo, en su número 3, correspondiente al bimestre mayo-junio de 1965, fue publicada una selección de textos del ya por ese entonces célebre Juan José Arreola: “La noticia”, “Loco dolente”, “Cláusulas”, “El rey negro”, “Casus conscientiae”, “Kalenda maya” y “Homenaje a Johan Jakob Bachofen” (pp. 19-28), mientras que

## Kalenda maya

En larguísimos túneles sombríos duermen las niñas alineadas como botellas de champaña. Los maléficos ángeles del sueño las repasan en silencio. Golosos catadores, prueban una por una las almas en agraz, les ponen sus gotas de alcohol o de acíbar, sus granos de azúcar. Así se van yendo por su lado las brutas, las demisecas y las dulces, un día todas burbujear y núbiles. A las más exaltadas les aseguran el tapón de corcho con alambres, para sorprender a los ingenuos la noche del balazo.

Viene luego la promiscuidad de los brindis, conforme van saliendo las cosechas al mercado. Hay que compartir el amor, porque es una fermentación morbosa, se sube pronto a la cabeza, y nadie puede consumir una mujer entera. ¡Kalenda maya! La fiesta continúa, mientras ruedan por el suelo las botellas vacías.

Sí, la fiesta continúa en la superficie. Pero allá, en las profundidades del sótano, sueñan las niñas con funestas alegorías, preparadas por espíritus malignos. Silenciosos entrenadores las ejercitan con sabios masajes, las inician en equivocados juegos. Pero sobre todo, les oprimen el pecho hasta asfixiarlas, para que puedan soportar el peso de los hombres y siga la comedia, la pesadilla del cisne tenebroso.

*A Midsummer  
Night's  
Dream*



PETER BRUEGEL: *La lujuria enerva las fuerzas y afemina los miembros* (1557).

en el número 4, de julio-agosto del mismo año, se encuentran dos narraciones de los jóvenes Sergio Pitol y Juan Vicente Melo, “¿En qué parte se encuentra mi nombre?” y “El agua cae en otra fuente” (pp. 25-49). Al igual que otras publicaciones del momento, la *Revista de Bellas Artes* ofreció adelantos de novelas que por ese entonces se escribían o se encontraban próximas a publicar. Tan sólo algunos de los títulos que por esos mismos años vieron la luz en sus páginas son *Nostalgia de Troya*, de Luisa Josefina Hernández, *Los sueños del insomnio*, de Luis Spota y *Redil de ovejas*, de Vicente Leñero. Fue precisamente también en esta revista donde apareció la primera versión impresa del texto autobiográfico de Gustavo Sainz, presentado en *Bellas Artes*, la cual se acompañó de distintas fotografías de carácter personal, intervenidas con técnicas plásticas y demás elementos visuales, que no fueron recuperados en su edición en libro.<sup>4</sup>

El diálogo establecido entre los jóvenes escritores y los autores consagrados en la narrativa mexicana fue más allá de la puesta en página en distintas revistas y suplementos, pues, si bien compartían estos espacios, también tenemos constancia de la atenta lectura que los jóvenes hicieron de sus precursores inmediatos. Así lo deja ver, por ejemplo, Sergio Pitol en su prólogo a la edición polaca de *Al filo del agua*, texto reproducido en *Diorama de la Cultura*, del *Excelsior*, el domingo 29 de agosto de 1965:

---

<sup>4</sup> Luisa Josefina Hernández, “Nostalgia de Troya. Fragmento”, *Revista de Bellas Artes*, núm. 6, noviembre-diciembre de 1965, pp. 53-62; Luis Spota, “Los sueños del insomnio (fragmento)”, *Revista de Bellas Artes*, núm. 7, enero-febrero de 1966, pp. 83-91; Vicente Leñero, “Punto de vista”, *Revista de Bellas Artes*, núm. 9, mayo-junio de 1966, pp. 69-74; Gustavo Sainz, “Autorretrato con amigos”, *Revista de Bellas Artes*, núm. 11, septiembre-octubre de 1966, pp. 30-43.

Frente a este raquítico panorama [—se refiere al de la década de 1930—] surgen en los primeros años de la década del cuarenta dos experimentos novelísticos que tendrán decisiva importancia: las novelas del escritor marxista José Revueltas, y la obra de Agustín Yáñez: *Al filo del agua*. A ambos autores les interesa encontrar un nuevo lenguaje con el que describir y penetrar en un medio tan complejo y variado como el del México moderno; no tienen temor a emplear las técnicas más novedosas: el monólogo interior, los distintos planos de conciencia, los juegos con el tiempo. La influencia de los escritores españoles de la *Revista de Occidente*, de Faulkner, de Joyce, comienza a dejarse sentir en nuestra producción literaria. Ellos, Revueltas y Yáñez, abren las nuevas rutas en el terreno de la experimentación y de la búsqueda (Pitol 1965, p. 1).

Conscientes de estas rutas y búsquedas emprendidas por sus antecesores, no fue extraño para los jóvenes prolongar dicha tarea en sus textos de creación y en sus aproximaciones críticas, mismas que a su vez revelan una atenta lectura de distintos escritores alrededor del mundo. Así lo deja ver, por ejemplo, Juan Vicente Melo en la *Revista de la Universidad*, en mayo de 1965, cuando se ocupa de Louis-Ferdinand Céline, autor por ese entonces poco conocido en México y del que, con motivo de su cuarto aniversario luctuoso, fueron editados en Francia sus documentos y correspondencia:

Hasta su muerte, Céline asumió la actitud elegida y supo conservar, sin la menor traición o el más leve desfallecimiento, el rostro con que decidió mostrarse al mundo: el de monstruo. Por otra parte, instauró la literatura más cruel que se ha escrito en Francia con una voz y un tono inusitados hasta entonces. Su primer (y su mayor) libro es *Viaje al fondo de la noche*, consecuencia de la literatura populista de Eugène Dabit y antecedente directo de Sartre. Con este libro Céline consiguió otorgar nueva forma al lenguaje popular y conseguir que los puntos suspensivos se convirtieran en insulto. El



más bajo argot se entrevera con el imperfecto de subjuntivo, de la misma manera que el verbo purulento y el gusto de la provocación se enmarcaban en una composición clásica digna de Rabelais o de Voltaire (Melo 1965, p. 32).

De entre los jóvenes narradores convocados a presentarse en Bellas Artes, el que fue más propenso a reflexionar e introducir autores e ideas poco comentados en el país fue Juan García Ponce. La labor ensayística de García Ponce, que recorre un gran número de temas y obras, encontró en la narrativa norteamericana, en la italiana y, especialmente, en la escrita en lengua alemana una gran fuente de interés. Su producción de esos años, luego recuperada en *Cruce de caminos* (1965) y *Entrada en materia* (1968), puede rastrearse en las revistas y suplementos de la década de 1960, de entre ellos, sobresale su continua presencia en *La Cultura en México*, pero también en la *Revista Mexicana de Literatura*, en la cual desempeñó el cargo de director en su última época y hasta su cierre a mediados de 1965. Fue precisamente en esta publicación, en su número doble de enero-febrero de 1965, donde publicó un extenso artículo a propósito de tres escritores que recorren un buen número de sus ensayos: Thomas Mann, Hermann Hesse y Hermann Broch. De entre los distintos aspectos que aborda con pretexto de sus vidas y sus obras, resulta pertinente destacar la interpretación que ofrece de la figura del artista como individuo contemporáneo y como uno de los principales intereses de sus reflexiones ensayísticas:

La importancia de la figura del artista en su sentido más profundo y radical, aquel desde el que lo han examinado, tratado y glorificado escritores como el mismo Mann, Hesse o Hermann Broch, en la literatura de nuestra época, en nuestra literatura, se basa en esa

condición de símbolo perfecto, de ejemplo extremo de una determinada condición vital que nos envuelve y afecta a todos. A través de él, estos autores han tratado de evocar y conjurar las fuerzas que determinan nuestra vida. Se ha dicho muchas veces que el arte, la literatura del siglo xx es una literatura problemática, de crisis; no es difícil descubrir que esta característica obedece a que nuestro tiempo también lo es. El derrumbe de los valores, la crisis del idealismo, que paralelamente a la acción, al mero devenir cotidiano y su continuo precipitarse hacia la muerte, nos hace ver tan claramente la inevitabilidad del fin de los Buddenbrook [y] define en más de una dirección el destino de nuestro mundo. [...] Ante ella, el artista nos impone a su vez la verdad de la forma como una posible respuesta; pero ésta descansa en sí misma, actúa como un sustituto, como un refugio ante una realidad insoportable en lugar de llevarnos a ella. La unidad, la reconciliación de los contrarios, sólo parece posible dentro de ese ámbito helado y deshumanizado. (García Ponce 1965, p. 16).

Como se puede apreciar en las palabras de García Ponce, en buena medida, la lectura de estos escritores responde a esa búsqueda incesante por contraponer una nueva visión y una nueva sensibilidad ante lo que advierten como una crisis de los valores y del hombre contemporáneos. En esta encrucijada, la figura del artista –un avatar más del escritor– se vuelve un sujeto que cobra particular importancia, no sólo como agente de estas transformaciones y como único capaz de emprender una búsqueda mucho más profunda por una verdad distinta, sino como asunto y principal protagonista de las historias que en ese momento se narran y que son síntoma de los tiempos que corren. De tal manera que la condición de autor –y en buena medida el ejercicio de la escritura misma– se torna un problema central que recorre no sólo la obra de los jóvenes como Juan García Ponce, sino también los textos de la heterogénea pléyade de narradores que por aquellos años conformaban el campo intelectual mexicano.

No extrañan, entonces, iniciativas como *Los narradores ante el público* bajo estas circunstancias propensas a la reflexión del sujeto artístico y de su rol en la sociedad moderna. Quizá precisamente fue en parte este interés, conjuntado con los fines comerciales y publicitarios cada vez más imperantes en las dinámicas culturales del momento, así como el afán de ciertas instituciones y críticos por historiar una época, lo que finalmente se tradujo en una abundancia de materiales autobiográficos, que convivieron en estrecha relación con los textos críticos y de creación a lo largo de estas publicaciones.

Hasta este punto, he intentado bosquejar someramente el panorama de la narrativa y de sus protagonistas mediante los soportes hemerográficos que circulaban durante los años sesenta, mismos que eran leídos tanto por los autores como por los consumidores de sus obras. Ello responde, en primera instancia, a la necesidad de señalar su papel central en la vida artística y cultural, ya sea en su modalidad de *escaparate del presente*, que contrario al libro permite una lectura en conjunto del panorama y una mirada más integradora de sus partes, o en su función como espacios de diálogo y crítica, lugares donde expresar y discutir los distintos temas y obras que conformaban la realidad de los escritores mexicanos de ese entonces y que, como se ha visto, fueron objeto de una incesante reflexión. En muchos sentidos, puede decirse lo mismo de los textos reunidos en los volúmenes de *Los narradores ante el público* (1966-1967), pues ambos dan cuenta, no de grupos o generaciones definidos por su edad, estética, lugares de sociabilidad o afinidades personales, sino de la heterogénea realidad de la narrativa mexicana de la década de 1960, una que no se delimita y se circunscribe a unos cuantos nombres

o unas cuantas visiones sobre la literatura y su ejercicio, sino que exhibe y discute la multiplicidad de formas que tiene la identidad autoral en el México de mediados de siglo; por ello mismo hasta ahora no he querido limitar mi análisis a una generación o un grupo, sino ensayar una perspectiva unificadora de sus integrantes, tal como las publicaciones periódicas nos los presentaban y quizá también como deberíamos empezar a estudiarlos.

Hay, sin embargo, otro aspecto que atañe a los procesos del campo intelectual y del tránsito de las obras que conviene enfatizar; pues, al igual que las revistas y suplementos, modeló el desarrollo de la literatura y significó un elemento central en la configuración de la identidad autobiográfica de estos autores. Me refiero a ese otro tipo de vínculos que supusieron, por ejemplo, las reuniones entre escritores, los talleres de creación, las salas de redacción y el resto de sitios de encuentro y sociabilidad. Este aspecto, apenas rastreable en sus obras de ficción, aparece de forma constante y sugerente en sus relatos de vida y demás textos memorialísticos. Para ilustrar la importancia de este asunto, conviene volver al “Inventario” de José Emilio Pacheco a propósito de *La región más transparente*, pues ahí mismo Pacheco acentúa la relevancia que tuvieron estos encuentros para la vida cultural del momento:

Los autores convocaban a sus amigos para leerles su *obra en progreso*, práctica que en 1978 se ha vuelto ya impensable, y el rumor se difundía entre lo que entonces aún configuraba una “comunidad intelectual”: escritores, pintores, periodistas, profesores, editores, actores, músicos aspirantes y hasta unos cuantos héroes que llevaban a orgullo detentar con exclusividad el título de lectores sin condescender a la humillante debilidad de escribir. Todos, en fin, los que se reunían o se encontraban en los cafés, las exposiciones, los estrenos, las fiestas con whisky y jazz o ron y guitarrita, las muy

escasas conferencias, los velorios que comenzaban a arrasarse con la generación de 1910 y con el exilio republicano. En un entreacto, a la salida del cine, en la librería, en el café Chufas, en el Sorrento, el Palermo, el Kikos, alguien afirmaba orgullosamente: “Anoche Carlos nos leyó otros capítulos. Sensacionales”. Otro respondía: “Espérate a la novela de Fernando. Una obra maestra”. Un tercero agregaba: “Lo que conozco de la que está escribiendo Sergio me parece realmente extraordinario”. O bien: “¿Sabes que Pita acaba de comenzar también su novela?”, y otro más concluía: “Ayer le leí mi tercer capítulo –corregido por Juan José– a Joaquín y Alí. Van a hablar con don Arnaldo para que me incluyan en Letras Mexicanas. ¿Ustedes creen que aceptará leerla Octavio? Mañana ceno con Emmanuel. Voy a ver si logro que me entreviste en el Suplemento. Mi tío es íntimo amigo de Fernando” (Pacheco 2017, p. 286).

Como se puede apreciar, no es poca la relevancia de este fenómeno social como parte de las dinámicas del mundo cultural y literario de los años sesenta. En buena medida, puede advertirse la compleja red que interconectaba a los distintos escritores con los agentes editoriales, con las publicaciones periódicas del momento y con los distintos eventos y sitios de difusión de su obra. Pacheco ratifica, además, el cambio operado tras los desafortunados sucesos de 1968 y, en ese sentido, la atmósfera intelectual que los precedió, pues ciertamente ya no existían condiciones tan favorables como las que hubo antes, durante la radiante y festiva década de 1960. Pero, no solamente José Emilio Pacheco rememora en estos términos aquellos años; por su parte, Sergio Pitol, otro narrador que comenzó a publicar en el mismo periodo, evoca de manera similar el inicio de esta época:

Paralelamente, de un modo al inicio imperceptible y luego con un ritmo arrollador, se iba generalizando un espíritu de jubiloso carnaval, de vacilón libertario. México comienza a convertirse en una fiesta. Mi colonia, la Juárez, se transforma en la Zona Rosa de la ciudad. Se llena de galerías, de restaurantes, de cafés. Todo el mundo se da cita en ellos. He vuelto con la intención de pasar una breve temporada y conseguir traducciones para hacerlas en Italia. Pero cada día que pasa disminuye mi deseo de partir. Monsiváis y José Emilio

se han vuelto figuras importantes de la vida cultural. Su talento y su inmensa capacidad de trabajo les abren muchas puertas, tanto en la universidad como en los suplementos y revistas de cultura, que son en ese periodo los espacios disponibles para un escritor. *El cine y la crítica*, un programa de Carlos transmitido por Radio Universidad, se vuelve popularísimo (Pitol 2007, p. 59).

No parece fortuito que bajo estas condiciones –extensibles, como se puede apreciar, al desarrollo mismo de la urbe– hayan surgido iniciativas grupales y eventos públicos multitudinarios cuyo fin fuera reunir a los protagonistas de la narrativa mexicana, los cuales ya se conocían entre sí en los distintos espacios en los que coincidían, pero quienes todavía no habían sido mostrados de forma mediática ante el público lector. Como he señalado, esta relación estrecha que se formó, no sólo entre los jóvenes, como lo señala Pitol, sino también entre estos y los escritores con más trayectoria, que en buena medida fungieron como mentores y guías de sus primeras tentativas en la literatura, aparece como una constante en los distintos textos de índole autobiográfica y, por supuesto, en los que integran los volúmenes de *Los narradores ante el público* (1966-1967).

Lo anterior evidencia, entre otras cosas, la necesidad de analizar estas composiciones en conjunto, pues así fue como muchos de ellos se mostraron ante los asistentes de la sala Manuel M. Ponce y luego ante los lectores en su versión impresa. Escritores que formaban parte de una comunidad, que tenían distintas relaciones, amistosas, laborales o simplemente de cordialidad, admiración y afinidad con sus semejantes, compañeros de oficio.

## 2.2. AUTOR Y ESPACIO AUTOBIOGRÁFICO EN LA DÉCADA DE 1960

Ya se ha visto el estatuto que ocupaba la narrativa y sus autores durante la década de 1960 en el heterogéneo campo cultural mexicano. Como se pudo apreciar tras el rastreo de los materiales en publicaciones periódicas, la vida cultural estaba integrada por distintos agentes, empresas, instituciones y figuras que promovieron activamente la creación y el ejercicio crítico de la novela y del cuento; sin embargo, como se verá en el presente apartado, hubo durante esos mismos años otro tipo de textos que cobraron una relevancia notable en el medio cultural y artístico, me refiero a las distintas escrituras de carácter autobiográfico, con las cuales la narrativa de ficción y su crítica formaron una mancuerna muy estrecha.

Así como la década de 1960 constituyó un periodo de auge para el cuento y la novela, también lo fue para el desarrollo del espacio autobiográfico en México, entendido éste como el lugar discursivo donde convergen los distintos materiales escritos que proponen una autorreflexión del yo, la historia de su vida y la construcción de su subjetividad en el tiempo: autobiografías, memorias, entrevistas, diarios, correspondencias y declaraciones de índole personal lo integran (Arfuch 2002, pp. 33-34). Al intentar enmarcar en su contexto un proyecto como *Los narradores ante el público* (1966-1967), lo primero que se observa es la abundancia de textos e iniciativas autobiográficas similares, que sentaron precedentes y que señalaron las condiciones de producción, tránsito y lectura de estos materiales como parte del entramado de la literatura escrita por esos años.

Visto desde esta perspectiva, el ciclo organizado por Antonio Acevedo Escobedo, y luego impreso por la editorial Joaquín Mortiz en su versión en libro,

funcionó como un ejemplo más del proceso de transformación que experimentaba la narrativa mexicana y evidenció la importancia que tuvo la escritura autobiográfica como parte del sistema literario de los años sesenta. Como intentaré demostrar en las siguientes líneas, *Los narradores ante el público* (1966-1967) también fue una muestra notable de un fenómeno de *refuncionalización* de las narrativas del yo durante el siglo XX como textualidades que respondían a un proyecto cultural autónomo y presente. En ese sentido, se enfocaban en la necesidad de narrar –ya no desde la nostalgia de un pasado remoto, como muchos autobiógrafos lo habían hecho hasta ese momento– un campo literario próspero, plural, consolidado, interconectado y en vías de expansión; a su vez, iniciativas como ésta cumplieron el afán publicitario de las casas editoriales, que buscaban promover, mediante la escritura autobiográfica y la exposición pública del autor, el consumo de su literatura entre el público lector. A la par, proyectos como éste también dieron respuesta al interés de críticos y de promotores culturales por proporcionar información útil y relevante, en boca de sus protagonistas, para historiar distintos momentos de las letras mexicanas.

Uno de los antecedentes medulares en la configuración del espacio autobiográfico del siglo XX mexicano se remonta al notable y paradigmático texto de José Vasconcelos, *Ulises criollo* (1935). Como señala Rafael Olea Franco, desde el primer momento este volumen suscitó –además de una expectación enorme entre los lectores, dada la extensa trayectoria del autor en la política nacional– incertidumbre sobre su clasificación genérica, aunque no en lo que atañe a su referencialidad histórica; a veces calificado como *novela*, otras como *autobiografía*

o incluso descrito como una mezcla de ambos con la ambigua etiqueta de *novela autobiográfica* o *novela de la vida* (2012, p. 484), *Ulises criollo* fue leído por los opositores de Vasconcelos como un texto de carácter público y referencial, que necesitaba ser leído y debatido en el terreno político, a tal grado que Alberto J. Pani, quien aparece denostado en el *Ulises* de Vasconcelos tras el sugerente nombre de Pansi, tuvo la necesidad de subtítular su propio volumen autobiográfico, *Mi contribución al régimen (1910-1933)*, con la aclaración explícita (*A propósito del “Ulises Criollo”, autobiografía del licenciado don José Vasconcelos*) (Olea Franco 2012, p. 484). Tal como se puede apreciar, el ejemplo de Vasconcelos sirve para ilustrar las formas en que fueron escritos y leídos muchos de los textos de índole autobiográfica durante el periodo inicial e inmediatamente posterior a la Revolución Mexicana, textos destinados a encumbrar personalidades públicas o demeritar a otras, justificar sus acciones en el frente o en la tribuna, dejar constancia de sus opiniones sobre las decisiones, intrigas, apoyos y afinidades de ciertos caudillos o de sus seguidores. Casos todavía más tempranos, como el de *Ocho mil kilómetros en campaña*, del general Álvaro Obregón en 1917, ya señalaban la adhesión y el protagonismo de los textos autobiográficos en el terreno político y militar (Viveros Anaya 2021, pp. 678-679).

El proceso por el cual las escrituras del yo paulatinamente restaron importancia al interés político-testimonial y se desplazaron, en su lugar, al terreno literario puede rastrearse en el mismo espacio discursivo que también promovió activamente su función pública durante buena parte del siglo XX, me refiero, nuevamente, a la prensa periódica. Diarios como *Excélsior*, nacidos como empresas

periodísticas industriales y cuyo principal interés fue el suceso de actualidad, destinaron muchos de sus espacios a las narrativas de la memoria y del yo, desde sus primeros años de existencia, pues, de acuerdo con Elizabeth Gómez Rodríguez, estimaban necesario y hasta urgente registrar un pasado que todavía seguía sin consignarse o discutirse lo suficiente entre los lectores. Así, estas publicaciones argumentaban la urgencia de construir la verdad histórica desde la confluencia de perspectivas y mediante la memoria como un instrumento guiado por la imparcialidad y la libertad de expresión –por paradójico que esto último nos parezca en la actualidad– (Gómez Rodríguez 2021, pp. 48-49).

A ello habría que añadir el afán comercial y publicitario de los periódicos, empeñados en suscitar polémica y avivar el interés de consumo entre sus lectores, pues exhibían los puntos de discusión y encononazos de los distintos memorialistas revolucionarios. Con el tiempo, el cuestionamiento por la fiabilidad de la memoria –principal recurso intelectual sobre el que estaban hechas muchas de estas narraciones– naturalmente supuso un cambio en la valoración de estos discursos como constructores del pasado histórico. Como último recurso, los memorialistas buscaron incluir apoyos documentales y demás pruebas complementarias que acreditaran los pasajes descritos o las acciones referidas (Gómez Rodríguez 2021, p. 51). Sin embargo, quizá por la proliferación de estos relatos y por su puesta en duda, se fue gestando un cambio en el gusto de los lectores, quienes además encontraron en los relatos de vida una fascinación por las evocaciones del pasado, esta vez motivadas por sí mismas. De este modo, la subjetividad, la mirada retrospectiva y la nostalgia fueron encontrando su propio

espacio en las páginas de la prensa, a la vez que acercaron nuevamente estos discursos al campo de la literatura. Un caso ejemplar que ilustra este fenómeno fue el del escritor decadentista Ciro B. Ceballos y su *Panorama mexicano*, texto memorialístico difundido, luego de su muerte, en el diario *Excélsior* entre 1938 y 1940 (Gómez Rodríguez 2021, p. 55).

Una vez abierta la posibilidad de leer la escritura autobiográfica, ya no preponderantemente como constructora de la historia, sino más bien como una narrativa de la nostalgia y de la subjetividad, la emergencia de estos textos vinculados mucho más con la función literaria y su campo de acción aumentó considerablemente en estos mismos medios impresos. Los escritores vieron en este género una posibilidad de dar cuenta de su quehacer y así asentar su testimonio sobre su propia trayectoria, su formación y sus relaciones, aunque aquello pudiera verse a ojos de sus colegas y de ciertos lectores como un síntoma de su vejez o de su vanidad.

Entre los narradores que emplearon la prensa periódica bajo esta premisa destaca el caso de Mariano Azuela. Con la segunda serie de sus colaboraciones tituladas “El novelista y su ambiente”, en el suplemento *México en la Cultura*, del diario *Novedades*, iniciadas el 14 de agosto de 1949 (Monterde 1998, p. 10), Azuela narró el itinerario de muchas de sus novelas a la par de que daba cuenta de pasajes importantes de su vida y de su formación como escritor. Por ejemplo, este episodio a propósito de su famosa novela *Los de abajo*:

El que da sus primeros pasos en las letras lo que menos se imagina es que sus galantes obsequios vayan a caer en los puestos de libros

viejos cuando tuvieron la buena suerte de no servir para atizar el calentador del baño.

Ilustro mi aserto con un caso flagrante. Cuando se habló por primera vez en esta capital de *Los de abajo*, entre muchos de los literatos que se interesaron por conocerla estuvo mi maestro y amigo el renombrado escritor licenciado don Victoriano Salado Álvarez. Asentó que tal novela debía ser alguna curiosidad de bibliófilo, pues hasta entonces tenía noticia de ella. *Los de abajo*, como en otra ocasión lo dije, estuvo cinco años en la librería de Andrés Botas, centro bien conocido en la capital como en toda la República. Pero hubo algo más significativo contra el aserto de Salado Álvarez. Desde mis primeros ensayos en cuentecillos o relatos, por agradecimiento al que había sido mi maestro, acostumbraba enviarle una copia. De El Paso, Texas, donde se imprimió la primera vez *Los de abajo*, le envié a México un ejemplar. De una segunda edición hecha por mi cuenta en esta ciudad tuve cuidado de enviarle un nuevo ejemplar, dudando de que el primero hubiera llegado a sus manos en aquellos días de agitación política y militar en que los servicios públicos estaban por los suelos. Cuando ya no me cupo duda alguna de que sí había recibido mi novela, fue cuando uno de mis hijos me mostró el ejemplar con dedicatoria a ese escritor de mi puño y letra. Un estudiante de preparatoria lo había adquirido a vil precio en un puesto del mercado de la Lagunilla.

Los jóvenes escritores no deben confiar demasiado en los elogios que algunos de nuestros genios locales acostumbran prodigar. Dura experiencia me ha enseñado que la obra que se regala es la que menos probabilidades tiene de ser leída. Regularmente ocurre que el libro que nos interesa lo compramos (Azuela 1998, pp. 169-170).

Como se puede observar, hay cierto afán ejemplar y aleccionador al final del episodio que busca, de algún modo, justificar la evocación y restar importancia al escarnio de un crítico y escritor tan importante como Victoriano Salado Álvarez. Por otro lado, conviene destacar lo evidente, Azuela poco o nada alude al contexto revolucionario en que transcurren varias de sus obras y en el que se desarrolla esta anécdota, en su lugar se centra estrictamente en su experiencia y en la extensa réplica ante el presunto desconocimiento e inaccesibilidad a su texto que argumentó su

maestro. En este mismo sentido, Azuela enfatiza la estrecha relación que tiene su vida con su obra; por ejemplo, cuando a propósito de una de sus novelas más experimentales dice: “Para escribir *La Malhora* nunca tuve material más abundante y al alcance de mi mano. Desde mi infancia y en mi adolescencia conocí una gran variedad de hampones: mi padre era dueño de una tienda de abarrotes y en mis horas libres de las tareas escolares solía ayudarlo en el despacho” (Azuela 1998, p. 172). Se puede apreciar cómo esta escritura del yo remarca su íntima vinculación con la identidad autoral que la escribe. Los textos se vuelven relevantes para el público, no porque den cuenta de una época remota e idealizada ni de ciertas personalidades de la política, sino porque permiten conocer a fondo a un escritor destacado de la literatura mexicana, quien explícitamente se muestra como un creador que abreva de su experiencia y de su historia personal para construir el entramado de sus libros.

A pesar de esto, resultaría válido argumentar que Azuela, como muchos autobiógrafos antes, llegó a los géneros del yo al final de su vida, guiado quizá por la misma nostalgia que tanto gustó a los lectores de *Ciro B. Ceballos* en *Excélsior* y no por un afán de autopromoción. En tal caso, valdría entender estas colaboraciones como un momento de transición, pues –como se verá más adelante– luego de ejemplos como el anterior, la escritura autobiográfica adquirió un marcado protagonismo, que paulatinamente se distanció, también, de este gusto por la evocación y la nostalgia y, en su lugar, puso en el centro al autor como personalidad creadora y artística de su presente. Así, el escritor mexicano pasó a ser sujeto de análisis e interés de críticos y lectores, no precisamente por su capacidad de recordar y reconstruir un tiempo ido ni tampoco por su larga experiencia, sino por ser él

mismo una personalidad mediática y una fuente privilegiada de información sobre su obra, su persona y sus compañeros de oficio. Un caso notable de este fenómeno lo constituyen las entrevistas que, desde principios de 1958 y hasta la publicación del volumen *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana* en 1965, sostuvo Emmanuel Carballo con distintas figuras clave de las letras nacionales. Entre los participantes destacan nombres como José Vasconcelos, Martín Luis Guzmán, Julio Torri, Artemio de Valle Arizpe, Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet, Salvador Novo, Agustín Yáñez, Juan José Arreola, Rosario Castellanos y Carlos Fuentes.

Desde el prólogo a la primera edición del volumen, Carballo fue muy explícito al señalar el propósito que lo llevó a emprender una iniciativa de esta naturaleza:

Pensaba entonces y pienso ahora, que una de las tareas previas a la realización de una historia de la literatura mexicana, proyecto con que soñamos historiadores y críticos, consistía en conocer personalmente a los escritores, en dialogar con ellos acerca de su obra, su vida, sus compañeros de equipo y, en general, acerca de cualquier detalle que ilumine su carácter o su personalidad artística (Carballo 2003, p. 9).

Este esfuerzo por contribuir a la historia de las letras mexicanas se advierte desde la disposición de los materiales, los cuales fueron agrupados, en su versión en libro, dentro de rubros como el Ateneo de la Juventud, el Colonialismo, Contemporáneos, Narradores de la Revolución y Narradores posrevolucionarios. Si bien es posible argüir que detrás de esta iniciativa también se encontraba el interés personal del crítico por estrechar lazos y buscar el cobijo intelectual de estas figuras —muchas de ellas todavía con una influencia decisiva en el campo literario de la década de 1960—, hay que destacar su labor como entrevistador y recopilador de este

tipo de testimonios autobiográficos, los cuales, como él mismo señala, aportan datos sustanciales para la génesis de ciertas obras y, al mismo tiempo, permiten al estudioso de hoy reconstruir la imagen que proyectaron estos escritores en su presente.

Desde su historia textual, el libro de Carballo da muchos problemas a quien pretenda estudiarlo. Para empezar, porque varios de los textos que lo integran proceden de las páginas del suplemento *México en la Cultura*, del diario *Novedades* y –luego de la salida de Benítez– del suplemento *La Cultura en México*, de la revista *Siempre!* Por si fuera poco, en su prólogo el crítico apunta que, para su versión final, refundió en un solo texto por autor las múltiples entrevistas que sostuvo con ellos en distintos momentos de su vida. Además, Carballo informa que en las posteriores reediciones del libro fue añadiendo materiales y entrevistados, a la par que corregía algunos pasajes que consideraba confusos o que simplemente, a su juicio, no se entendían del todo. Como resultado, la última edición en vida de Emmanuel Carballo, publicada en la editorial Porrúa, en la colección “Sepan cuantos...”, dista mucho de aquella primera que fue motivo de reunión y hasta de una famosa fotografía grupal, en la cual aparecen casi todos los entrevistados junto con otras personalidades y editores involucrados en el proyecto.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> A propósito de este asunto, véase la crónica de Salvador Novo en su volumen *La vida en México en el periodo presidencial de Gustavo Díaz Ordaz*, pp. 120-122. De ahí recupero estas palabras: “Ya percibe usted cuán jugoso resultó un libro en que escuchamos la confesión hábilmente extraída por un entrevistador tan paciente como implacable de todos los personajes mencionados. Si se considera además que Carballo obtuvo fotografías que los muestran desde niños hasta el momento en que los sometió a inquisición, el valor documental presente y futuro de este volumen sube de punto”.

Como quizá ya se sospecha, el análisis e investigación de *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana* –o simplemente *Protagonistas de la literatura mexicana*, título bajo el cual se reeditó en ocasiones posteriores– presenta problemas similares a los de *Los narradores ante el público* (1966-1967), eso sin considerar las distinciones y precisiones de orden teórico que supone su estudio, por ello mismo en este apartado aludiré brevemente a dos de sus textos, con el objeto sólo de ilustrar el tipo de escritura autobiográfica que circulaba en la década de 1960 y que fue consumida por los lectores habituales tanto de suplementos culturales como de libros.

Lo primero que hay que tener en cuenta es la conceptualización del género entrevista desde la cual se gestó el proyecto, pues ésta da una idea de su naturaleza autobiográfica. Dice Carballo: “Concibo la entrevista como una confesión general. Al ejercitarla he procurado, para que tal examen de conciencia sea posible, estudiar la vida y la obra de cada uno de los escritores desde diversas perspectivas” (2003, p. X). En efecto, en muchos de los textos que integran el libro con frecuencia se pueden hallar intervenciones del entrevistador, quien, en su papel de investigador y lector crítico, conocedor de estas personalidades, añade información sobre lo que comentan u opinan, al tiempo que proporciona otros datos contextuales sobre su vida. Eso sin mencionar que, por las preguntas que realiza, se advierte de inmediato que conoce directamente la mayor parte de los títulos que integran la bibliografía de los entrevistados, así como los pasajes más importantes de sus trayectorias. Lo anterior se evidencia, por ejemplo, en la entrevista con Martín Luis Guzmán, de quien al inicio del texto proporciona datos biográficos, da algunos juicios críticos

sobre de su escritura y lo sitúa en el panorama de la literatura mexicana de su momento.

Si bien las preguntas de Carballo suelen centrarse en el aspecto profesional y público del escritor, pronto el entrevistado hace notar el componente autobiográfico e íntimo, indisociable de su trayectoria como autor:

—¿Cuáles fueron sus iniciales trabajos literarios?

—Comencé a escribir hace cincuenta y ocho años, en 1900. Con un compañero de escuela, Feliciano Prado, edité en Veracruz una hoja quincenal, *La juventud*, destinada (no esperábamos menos) a influir en las costumbres de la época. Creo recordar dos artículos que escribí en ese mi primer periódico: uno sobre Víctor Hugo, otro sobre *El contrato social* de Rousseau. Este periódico, como todos los de su género, duró muy poco: no hay que olvidar que yo tenía entonces sólo trece años.

—¿Y sus siguientes incursiones literarias?

—Continué escribiendo para mí mismo. En 1908 me atreví de nuevo a publicar. Ese año dije un discurso en una admirable procesión de antorchas que organizamos los estudiantes de las escuelas de México para conmemorar la Independencia. Se pronunciaron cuatro discursos. El mío versó sobre Morelos y el sentido social de la guerra de Independencia. Apareció en un periódico cuyo nombre he olvidado [...]. Este discurso permitió que me “descubriera” Jesús T. Acevedo, quien me llevó al Ateneo de la Juventud (Carballo 2003, p. 57).

Luego de esto, el entrevistador cuestiona a Guzmán sobre algunos de sus compañeros de generación, lo que da pie para ahondar en ciertas anécdotas con ellos y reflexionar un poco sobre su personalidad. De este modo, nos enteramos de las intensas charlas peripatéticas que sostuvo con Pedro Henríquez Ureña, tras las reuniones del famoso Ateneo en 1909, las cuales podían extenderse, incluso, hasta altas horas de la madrugada (Carballo 2003, p. 58). O de un encuentro una mañana

en casa de Julio Torri, quien vivía en una laberíntica pensión en la calle Isabel la Católica, y que, en esa ocasión, tuvo a bien invitar a Luis Guzmán a desayunar, pero, tras horas de plática y diálogo intensos, ambos perdieron la noción del tiempo a tal grado que, en lugar de desayuno, terminaron compartiendo la comida (Carballo 2003, p. 58).

Asimismo, Guzmán también reflexiona sobre los rasgos distintivos del Ateneo de la Juventud y del proyecto intelectual que –a su juicio– representaron. Sobre ello destaca como características principales la “seriedad en el trabajo y en la obra”, así como “la creencia de que las cosas deben saberse bien y aprenderse de primera mano, hasta donde sea posible” (Carballo 2003, p. 59). Probablemente uno de los momentos más interesantes de la entrevista sea el alusivo a la génesis y circunstancias de publicación de su novela *La sombra del Caudillo*. En este episodio, nuevamente, se hace patente la importancia de las coordenadas vitales del escritor y de su presente:

–¿Cómo surgió *La sombra del Caudillo* [Madrid, Espasa-Calpe, 1929], la primera gran novela política mexicana?

–Estaba escribiendo la primera parte de una trilogía novelística que pintaría la Revolución convertida en régimen de gobierno. La primera parte se encararía con la etapa de Carranza, la segunda con la de Obregón y la última con la de Calles. Llegaron a Madrid, por esos días, los periódicos mexicanos que relataban la muerte del general Serrano; estos mismos periódicos insertaban las doce o trece esquelas, no recuerdo, de los hombres sacrificados en Huitzilac. De pronto me vino la visión de cómo esos acontecimientos podían constituir el momento culminante de la segunda de las novelas. Abandoné mi trabajo y con verdadera fiebre me puse a escribir *La sombra del Caudillo*, arrebatado por la emoción. Los cuatro últimos capítulos los escribí en un día.

Sobre este mismo asunto, Carballo cuestiona a Luis Guzmán por la recepción de su obra entre la clase política mexicana de su momento. De nueva cuenta, el gesto incita a proporcionar información valiosa sobre los avatares editoriales de la novela y sobre cómo este episodio cambió el proyecto de escritura del narrador:

–Cuando llegaron a México los primeros ejemplares de *La sombra del Caudillo*, el general Calles se puso frenético y quiso dar la orden de que la novela no circulara en nuestro país. Genaro Estrada intervino inmediatamente (intervino por propia iniciativa) e hizo ver al Jefe Máximo de la Revolución que aquello era una atrocidad y un error. Lo primero, por cuanto significaba contra las libertades constitucionales y lo segundo, porque prohibida la novela circularía más. El gobierno y los representantes de Espasa-Calpe (editorial que publicó la obra), a quienes se amenazó con cerrarles su agencia en México, llegaron a una transacción: no se expulsaría del país a los representantes de la editorial española, pero Espasa-Calpe se comprometía a no publicar, en lo sucesivo, ningún libro mío cuyo asunto fuera posterior a 1910. En Madrid, la editorial se vio obligada a cambiar el contrato en virtud del cual yo tenía que escribir cierto número de capítulos al año, y el cambio se hizo de acuerdo con el requisito impuesto por Plutarco Elías Calles. Por ello, volví la vista un siglo atrás, y así nacieron *Mina el mozo*, *Filadelfia*, *paraíso de conspiradores*, *Piratas y corsarios*, y otras obras que quedaron en sus principios, éstas todavía de épocas más remotas, como la biografía de Drake y la biografía del Golfo de México (Carballo 2003, pp. 66-67).

Otro de los entrevistados por Emmanuel Carballo que sin duda llamó la atención fue Salvador Novo. En su texto, al igual que con Martín Luis Guzmán, Carballo incluye como introducción un breve panorama de su obra y de su trayectoria, a la par de que lo coloca como un integrante destacado del famoso grupo de Contemporáneos. Curiosamente fue en esta entrevista donde el poeta y satírico compañero de generación de Jaime Torres Bodet dijo aquella frase famosa –y ciertamente desafortunada– sobre que éste último no había tenido “vida” sino sólo

“autobiografía”, en alusión a su extensa carrera como funcionario público y diplomático en el exterior del país (Carballo 2003, p. 262).

En realidad, y pese a su natural predilección por el comentario irónico y agudo, las declaraciones de Novo estuvieron enmarcadas en un cuestionamiento directo por parte de Carballo sobre sus compañeros de generación, de quienes se muestra profundo conocedor de sus vidas, amigo íntimo de pocos y franco detractor de las trayectorias de otros. Por ejemplo, de Ermilo Abreu Gómez cuenta lo siguiente:

Llegó con el tiempo a irritarme tanto, que lo vi como un enano, un pigmeo, un pobre diablo. Cuando lo conocí, componía, para el teatro Lírico, minúsculas revistas frívolas. Ejercía el periodismo, el cual, tratándose de él, se transformaba en periodismo. Un día, en mi casa, le enseñé la *Inundación castálida*. Quedó maravillado. Supo que existía sor Juana. A partir de ese momento se declaró, a control remoto, sabio sorjuanista. Manuel Toussaint se reía a carcajadas de sus “investigaciones”. La única enemistad real y absoluta que Abreu Gómez adquirió en la vida fue con el talento (Carballo 2003, p. 262).

Uno de los pasajes más marcadamente autorreferenciales de la entrevista de Novo es el alusivo a la relación de discípulo que sostuvo con Pedro Henríquez Ureña durante su juventud.

Mi acercamiento a él fue totalmente puro y tal como debe satisfacerle a un maestro cuya categoría y a un erudito cuyo renombre ignora el súbito y espontáneo discípulo. Un medio día (¿el primero?) me quedé a almorzar en su casa, en que vivían los De la Selva bajo el cuidado de una tía de Pedro, la niña Ramoncita, de cabellos blancos. Por las tardes, cuando ya trabajaba yo a su lado, en mi primer empleo, solíamos caminar hasta su casa sin que yo experimentara la menor fatiga, oyéndole abrirme posibilidades (“¿Por qué no se hace usted filólogo?”), relatándome trozos selectos de su profesorado en Minnesota, haciéndome preguntas intempestivas, delicadamente sondeando mis lecturas, que guio en seguida; y nos hallábamos impensadamente conversando en inglés, en francés, alegre de que

supiera yo un poco de alemán. Pero cuando llegaban, puntuales, Daniel Cosío Villegas, Eduardo Villaseñor, Salomón de la Selva, que eran entonces sus más asiduos discípulos y que acogieron sin reservas al recién llegado al cenáculo, si su espíritu se complacía en la conversación, el mío languidecía, privado del diálogo exclusivo, y se negaba a fundirse en el grupo. Esto le disgustaba. Pronto conoció mis defectos, los conoció cruelmente, como un cirujano, y trató de combatirlos lanzando a una ruda lucha física a quien, en su atinado concepto, estaba del todo *spoiled* por una familia patológica que era indispensable arrancar. Mis insuperables resistencias acabaron por distanciarnos del todo, y llegué por ambivalencia a odiarlo. En 1923, casado ya, se marchó de México. Pero yo me esforzaba en silencio porque mi letra fuese tan clara como la suya y, como él, marcaba los libros con uno, dos, tres puntos al margen del párrafo importante (Carballo 2003, p. 266).

Como se puede apreciar, en ambos casos, nos encontramos frente a materiales que evocan la figura de los entrevistados en relación con los momentos decisivos de sus trayectorias como escritores, sin olvidar a los amigos y colegas con los que convivieron o con los que se formaron. Entre otros aspectos, las entrevistas de Carballo indagan también en los procesos de escritura y en las minucias del oficio, por ejemplo, cuando cuestiona a los autores sobre sus métodos de composición, sus influencias y escritores predilectos, así como sobre las distintas valoraciones que tienen de sus propios libros. Carballo tampoco olvida las preguntas sobre sus apreciaciones del tiempo presente, sobre los jóvenes escritores del momento y sobre los nuevos rumbos de la literatura mexicana. En términos generales, es posible señalar que estos textos profundizan poco en la intimidad del yo entrevistado, aunque en parte hay que considerar que esto depende mucho de la disposición del mismo escritor (¿o será también acaso de la pluma de Carballo, quien pudo o no censurar ciertos pasajes?). Vistas desde una perspectiva más ortodoxa, las entrevistas de *Protagonistas de la literatura* pueden considerarse más

cercanas al ámbito de lo memorialístico, en el sentido en que parecen retratar una época y no sólo a una individualidad y su personal relato de vida. Sin embargo, tras una lectura cuidadosa, se hace patente la imposibilidad de deslindar al yo y su experiencia de aquellas anécdotas, valoraciones y comentarios que en apariencia retratan a alguien más. Además, llama la atención que todavía para 1987, con motivo de la edición del volumen dentro de la mítica colección Lecturas Mexicanas, los reseñistas hagan énfasis en su aspecto confesional y no exclusivamente en el histórico o documental: “El libro se distingue por las confesiones rabiosas que Carballo supo escuchar de los protagonistas de nuestra literatura” (Sin firma 1987, p. 115). Visto en estos términos, en muchos sentidos, estas entrevistas conformaron una pieza clave del espacio autobiográfico de la década de 1960 –pues fueron leídas como parte de éste– y sentaron un precedente que fue discutido en el campo literario del momento.

Tras la indagación en las publicaciones de la época, se advierte que, si bien Emmanuel Carballo reunió gran cantidad de textos para este volumen, dejó otros tantos fuera del proyecto, ya sea porque algunas figuras eran demasiado jóvenes para ser consideradas “protagonistas de la literatura mexicana” o por una simple imposibilidad de orden material. Tal es el caso de “Casi una entrevista a Sergio Pitol”, publicado en *La Cultura en México* el 7 de abril de 1965. En este breve texto, que ocupa apenas la mitad inferior de una página del suplemento, se advierte el tipo de materiales que Carballo utilizó de base para confeccionar las conversaciones de su libro. Como su título lo anticipa, más que una entrevista –dada la escasez de las preguntas–, es un texto donde el crítico se concentra en evocar la figura y trayectoria

de Sergio Pitol como joven cuentista mexicano, aunque no por ello deja de incluir algunos cuestionamientos al narrador: “—¿Cuáles son los rasgos que caracterizan a su grupo?” y “—¿Cómo juzga los textos que aparecen en *Tiempo cercado*?”, último cuentario de su autoría. Además, dice el mismo Carballo, se complementan estas respuestas con otras preguntas hechas por correo a Pitol, quien en ese entonces se encontraba en Polonia.

Así, a pesar de sus particularidades textuales, esta “casi entrevista” permite vislumbrar la forma en que un escritor era colocado en primer plano en las publicaciones culturales de la época y llamado a rendir cuentas sobre su propia vida. Crítico de sí mismo, Pitol se encuentra próximo al tipo de materiales autobiográficos que integran los *Protagonistas de la literatura*, sin embargo también es muy posible que no haya sido incluido en este volumen porque precisamente él y otros tantos jóvenes novelistas serían convocados luego, por el mismo Carballo, para otro proyecto autobiográfico, conocido coloquialmente como las “autobiografías precoces”.

De nueva cuenta, sólo gracias el rescate y consulta directa de los materiales hemerográficos de la década de 1960 podemos dimensionar lo que de otro modo nos parecería una excepción si nos quedásemos estrictamente con los libros. Tal es el caso de las distintas entrevistas que no sólo Emmanuel Carballo, sino una gran variedad de otros críticos y periodistas culturales sostuvieron con los distintos escritores que integraban el campo literario del momento y que también conformaron el espacio autobiográfico de aquellos años. Por ejemplo, tan sólo en 1964, la revista *Cuadernos del Viento* incluyó en dos distintos números dos extensas

entrevistas de este tipo: una realizada por Huberto Batis a Juan Vicente Melo (número 45-46, julio-agosto) y otra de Beatriz Espejo a Sergio Fernández (número 47-48, septiembre-diciembre).

Desde su inicio, la entrevista de Beatriz Espejo enfatiza el marcado tono íntimo y autobiográfico que le interesa transmitir en su conversación con Fernández:

Conozco a Sergio Fernández hace cerca de diez años, lo conozco como maestro y conferenciante, he leído casi todo lo que ha escrito y conversado con él muchas veces y sin embargo ¿qué sé yo, en realidad, del alma de Sergio?, ¿qué de las otras almas con las que intento en vano establecer contacto?: alguna indicación difícil de esclarecer, una leve noticia, nada.

—Empecemos por lo elemental. ¿Dónde naciste, Sergio?

—En México, D.F.; pero soy medio tapatío. La familia de mi padre es de Jalisco.

—¿Y estudiaste...?

—Aquí, en la Escuela Primaria Inglesa, Secundaria 3 y Preparatoria de San Ildefonso. Luego me fui a la Facultad de Filosofía y Letras.

—¿Terminaste la maestría y el doctorado?

—Sí, aunque antes del doctorado estuve en España. Allí hice la tesis.

[...]

—¿Qué impresión tienes de ti mismo como niño?

—Me puedo ver con la perspectiva de los años y creo que debo haber sido muy antipático por personal, aislado, melifluo, consentido.

—¿Hijo único?

—Y con ciertas variantes que no viene al caso mencionar. Un niño muy solitario. Jugaba con plumas arrancadas de los plumeros. Plumas que se me convertían en gentes, seres monstruosos, hadas. Jugaba con otros objetos volátiles, siempre encerrado en mí mismo. Una niñez poco brillante y triste (Espejo 1964, p. 748).

A pesar de que la misma Espejo menciona haber sido alumna de Fernández en la Facultad de Filosofía y Letras, en términos generales se advierte soltura y cercanía en el trato, lo que se traduce en una conversación que aporta muchos datos de la vida íntima del entrevistado y establece un tono confesional en varios momentos, similar al visto en los textos de Emmanuel Carballo. Al igual que en *Protagonistas*, la entrevista de Espejo también indaga sobre la obra de Fernández, la génesis de sus libros, los posibles vínculos autobiográficos, sus influencias, sus opiniones sobre cada uno de sus títulos, la forma en que han sido comentados y los aspectos que destacan sus lectores.

Por su parte, la entrevista de Huberto Batis a Juan Vicente Melo, quien todavía se presentaba con su apellido materno, Ripoll, contiene elementos más señaladamente autobiográficos. En oposición a la de Fernández, Melo abunda mucho más en su propio relato de vida, desde la infancia, su adolescencia, sus primeras lecturas y el inicio de su vocación, hasta sus proyectos, sus apreciaciones sobre la literatura mexicana y sus valoraciones sobre las figuras que integran el campo intelectual de su época. Esto se explicita desde el inicio mismo del texto.

–Nací en el puerto de Veracruz el 1º de marzo de 1932, bajo el signo de Piscis, lo cual significa una desgracia: agua movable, estás fuera de la realidad, te gobiernan los pies, vives fuera de tiempo y de época, fuera de todo, es decir que estás en la calle.

–¿Tu primer recuerdo?

–Me retrataron vestido de médico, auscultando el pecho de una muñeca de mi hermana. Mi abuelo y mi padre fueron médicos. Esto, en mi caso, fue determinante. En mi casa había dinero, casi tanto como sentido del deber y del trabajo. Mi lado paterno es tabasqueño; la familia de mi madre, mallorquina, se estableció en Villahermosa (hacen el habanero Ripoll). Mi abuelo Melo era cazador, generoso

con la gente; murió hace veinte años y todavía lo recuerdan por todo el estado de Veracruz. Ahí regó millones de escopetazos y de hijos. Su generosidad era ilimitada, casi tanto como su sabiduría de la vida.

—¿Cómo te educaron?

—Aprendí a leer a la vez que a tocar el piano. Leía todos los cuentos que encontraba y la novela semanal cinematográfica, que traía resúmenes de películas, que yo coleccionaba. Era un niño triste, de esos que no salen a ningún lado. No me gustaba jugar con nadie y no tenía un solo amigo (todo lo contrario de ahora). No sabía jugar al trompo, ni a las canicas, ni siquiera patinar. Todo lo que hacía era tocar el piano, leer y jugar con títeres y con recortes de artistas de cine. Les daba funciones a mis hermanos. También tenía un altar, santos de barro y un cielo de tul con estrellas que me hizo mi hermana. Así que decía misas. Mi madre era muy religiosa, mi padre nada. Puedo asegurarte que hasta los trece años yo veía a Dios, a la Virgen y a los Reyes Magos, que venían tocando sus trompetas (les dejaba cubetas con maíz y agua para los camellos). Yo mismo me fomentaba tales fantasías (Batis 1964, 725).

Ciertamente, si se contraponen ambas entrevistas, la de Batis a Melo parece menos espontánea, menos dictada por la oralidad y la improvisación. Mientras Fernández concede hablar sobre sí mismo y aporta algunos datos y apreciaciones sobre su persona con un estilo sintético y sencillo, propio de una conversación más casual; Juan Vicente Melo construye una trama mucho más compleja, llena de comentarios y evocaciones que paulatinamente sugieren su interés por armar un relato de vida estructurado, coherente, en consonancia con la imagen que desea proyectar, es decir, una autobiografía en un sentido más estricto. Visto en estos términos, no resulta extraño que esto se deba en parte al procedimiento que muy probablemente empleó Batis: una conversación nacida de la oralidad y luego revisada y ampliada por el mismo entrevistado. Por otro lado, en el caso particular de Juan Vicente Melo, resulta imperativo considerar este texto como una de las

primeras tentativas de confeccionar un relato autobiográfico de parte del novelista, anterior a las otras dos de importancia central en su bibliografía, me refiero a su participación en *Los narradores ante el público* y a su autobiografía en Empresas Editoriales, dentro de la colección *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*.

Como se verá, no se trata de casos aislados ni de la única publicación interesada en esta modalidad de la entrevista. Otro espacio hemerográfico que se mostró abierto a incluir este tipo de materiales fue el suplemento *Diorama de la Cultura*, de *Excélsior*. De menor extensión que las de Batis y de Espejo, quizá precisamente por las pocas páginas a su disposición, destacan las distintas entrevistas realizadas por Carlos Landeros y José Agustín, durante 1965 y 1966, mismos años en que se desarrollaron las conferencias en Bellas Artes.

El 26 de diciembre de 1965 apareció en las columnas de este suplemento una entrevista de Landeros a Rosario Castellanos, quien para esa fecha ya contaba con algunos meses desde su presentación en la Sala Manuel M. Ponce.<sup>6</sup> De nueva cuenta, de entre los distintos temas y preguntas realizadas por el periodista destaca el componente autobiográfico en las respuestas de la autora de *Balún Canán*:

–Vayamos por el principio. Háblenos de sus inicios literarios...

–¿De la prehistoria?, yo creo [que] en mi caso no tuve el problema del descubrimiento de la vocación, sino que se me dio como un hecho más que de actitud para escribir, de ineptitud completa para cualquier otra forma de expresión o de vida.

---

<sup>6</sup> Rosario Castellanos se presentó en el ciclo “Los narradores ante el público” el 22 de julio de 1965.

A pesar de que en mi familia y en mi medio –(la “high society” de Chiapas)– la posibilidad de ser escritor no se contemplaba con frecuencia, hubo una serie de casualidades eslabonadas que facilitaron el hecho de que me dedicara a estudiar, ya que no habiendo en mi familia hijos varones, hubo la necesidad de que alguien de la familia siguiera una carrera universitaria. La Facultad de Filosofía y Letras no me fue difícil, ni tampoco entrar en contacto con otros jóvenes que tenían el mismo tipo de problemas que yo. Así, puedo decir que formé parte de la misma generación a la que pertenecen Emilio Carballido, Sergio Magaña, Sergio Fernández, Dolores Castro, Jaime Sabines, Rubén Bonifaz Nuño, Luisa Josefina Hernández, etcétera; y todos empezamos a publicar de una manera simultánea en la revista *América*, que entonces dirigía Efrén Hernández, esto fue en el año 1948 (Landeros 1965, p. 2).

Al igual que en otros tantos casos aquí estudiados, Rosario Castellanos no deslinda su trayectoria intelectual de los pasajes y momentos más decisivos de su vida. Y si bien, en estas breves líneas no ahonda mucho en su entorno familiar y en su intimidad –como sí lo hizo en su texto de *Los narradores*–, se evidencia que tanto su formación como profesora universitaria, así como la manera en que desea integrarse como autora de cierta generación, son indisociables de su relato de vida. Por lo demás, el resto de la entrevista ahonda, entre otras cosas, en los distintos géneros literarios que ha frecuentado su obra, sin que por ello no dé cuenta también de ciertas anécdotas de índole personal, como aquella en la cual, por solicitud de Emilio Carballido, publicó en la revista *América* una pieza dramática titulada *Tablero de damas*, por la cual –cuenta ella misma– se ganó la animadversión de varias colegas, quienes se sintieron aludidas en la ficción (Landeros 1965, p. 2).

Por su parte, las entrevistas de José Agustín destacan por su originalidad y por la selección de autores jóvenes, como Gustavo Sainz, Salvador Elizondo y Julieta Campos. Tomo brevemente la “Entrevista grabada con Gustavo Sainz”,

publicada en *Diorama de la Cultura*, el 16 de enero de 1966, la cual incluye una foto del autor de *Gazapo*, quien posa con gesto reflexivo para la cámara. Además de aportar datos importantes alrededor de la historia textual de su novela –sobre la cual no está de más decir que suscitó una gran cantidad de comentarios a favor y en contra en la prensa de la época–, Sainz también se muestra propenso a contestar los cuestionamientos del entrevistador con pasajes extensos de índole autobiográfica y no sólo mediante comentarios breves sobre su persona.

–Entiendo que tu novela tardó casi dos años en aparecer y que tardaste mucho tiempo escribiéndola. ¿Quieres decirme cuándo la iniciaste? Mejor: ¿cuándo comenzaste a escribir?

–Así como Bocanegra escribió a fuerza el Himno Nacional, tenía yo que escribir un periodiquito en la escuela primaria porque atarantado y avaricioso como soy, un día dije yo cuando me preguntaron quién podía hacerse cargo de un boletín interescolar o algo así. Estaba en cuarto año. Claro que esto no es propiamente escribir, pero por algo se comienza. En la secundaria también, casi a la fuerza, hice otro periódico, y en la preparatoria otro. Cuando estaba a la mitad del bachillerato de humanidades, un compañero, Luis Antonio Arteaga, publicó un libro, *Cuentario*, y no alcanzó nada más un lugar prominente en la sociedad preparatoriana y la admiración de las mujercitas que me gustaban, sino que despertó inmediatamente mi envidia. Yo sentí que también podía escribir y elaboré varios cuentos monstruosos. Uno sobre un ángel glotón, que por eso no podía volar; bueno, no importa, esto no lo vayas a poner, el caso es que, a través de una novia y esos engendros, fui a dar a manos de Otaola, un gran novelista que ha hecho profesión de lector como hay quien hizo profesión de caballero aventurero, y un gran amigo. Él me prestó un libro de Carson McCullers, uno de Marcel Schwob y uno de Borges, y yo dilaté cerca de dos semanas en leerlos y cuando se los devolví y él me habló de ellos, advertí que no había leído nada, que no había aprendido ni el 10 por ciento de lo que había tenido que aprender. Bueno, y siguieron muchos libros y aún hoy no encuentro en las lecturas comunes con Otaola ni la mitad de lo que encuentra él (Agustín 1966, p. 1).

En términos generales, el resto de la entrevista de José Agustín a Sainz se desarrolla en el mismo tono confesional y autorreferencial visto en estas líneas. Entre otras cosas, destacan las alusiones constantes a la forma tan particular en que estas conversaciones fueron presuntamente desarrolladas, pues, como se pudo advertir, no son pocas las veces en que el entrevistado pide que lo dicho no sea publicado en la versión final del texto, ruego que evidentemente José Agustín no cumplió, eso sin considerar aquellas otras veces en que el entrevistador le solicita a su interlocutor no estar del todo atento a la grabadora y continuar con su relato. Fuera de que, en efecto, estas conversaciones hayan sido grabadas o de que se trate solamente de una estrategia textual –similar a la que empleó el mismo Sainz en su novela y que reaparecerá tiempo después en otras obras como *El vampiro de la colonia Roma* (1979), de Luis Zapata–, estas entrevistas se adhieren en buena medida al conjunto de textos de índole autobiográfica que por esos años fueron moneda corriente entre jóvenes narradores, pero también entre los considerados “protagonistas de la literatura mexicana”.

Otro componente importante en la conformación del espacio autobiográfico de estos años puede hallarse en las distintas traducciones que aparecieron en las páginas de estos mismos suplementos y revistas. De nueva cuenta, *Cuadernos del Viento* se muestra como una publicación destacada en este ámbito. En su número 30, correspondiente al mes de enero de 1963, se incluyó un texto titulado “El arte de hacer novelas”, del escritor Anthony Trollope, traducido por Carlos Valdés. Al respecto, sin duda alguna llama la atención la nota introductoria que lo acompaña, de la autoría del mismo Valdés:

Los fragmentos que aquí aparecen fueron tomados de la autobiografía (*An Autobiography*) de este novelista inglés, prototipo del caballero victoriano, quien ocupa un distinguido lugar en la historia de la literatura del siglo XIX. Es difícil encontrar un hombre más activo: trabajó muchos años en la Administración de Correos, viajó casi por todo el mundo, con frecuencia se dedicaba a la cacería y a jugar a la baraja; pero ni su carrera burocrática, ni su vida social, ni los deportes le impidieron escribir más de cincuenta novelas. El interés de la autobiografía de Trollope, aparte del aspecto biográfico, consiste en sus consejos para los escritores jóvenes; muy pocos novelistas han tenido más conciencia del oficio, muy pocos lo han practicado con más honradez y constancia (Trollope 1963, p. 468).

Estas breves palabras permiten bosquejar algunas cuestiones relacionadas con la recepción y lectura de estos materiales en el medio cultural del momento. En primer lugar, conviene notar la consciencia que hay sobre el género textual, aspecto de no poca importancia, pues, como ya se ha visto, la escritura autobiográfica en Latinoamérica ha sido leída en muchas ocasiones, y al menos por los críticos contemporáneos, desde horizontes genéricos muy distintos. También es importante destacar que dicha autobiografía, al igual que las de los mexicanos de aquellos años, no corresponde a la de una personalidad ajena a la esfera cultural, sino que es, precisamente, el relato de vida de un escritor, esto sin importar que se trate de un autor extranjero del siglo XIX.

Aunque, si se piensa con detenimiento, se advertirá que no se trata de cualquier tipo de escritor, sino de uno que –como enfatiza el traductor– tuvo distintos oficios, varios intereses y hasta algunos defectos en su haber; con todo, nada de ello le impidió ser un novelista prolífico, con “conciencia del oficio”, que además lo ejerció con “honradez y constancia”. De algún modo, es imposible no comparar esta personalidad con la figura de los distintos narradores mexicanos que

se congregaron en la capital del país por los años sesenta: burócratas, en su mayoría dependientes de instituciones públicas o educativas, viajeros constantes, fascinados por la cultura europea y norteamericana, hombres y mujeres con una vida social muy activa, en la cual no faltaban las fiestas y los excesos. Ya lo dijeron Sergio Pitol y José Emilio Pacheco, la Ciudad de México tuvo en esos años un ambiente festivo y carnavalesco. Precisamente, a causa de todo ello, habría que pensar en el gran interés que despertaba la vida de un autor como Anthony Trollope entre los jóvenes escritores de la década de 1960.

Otro fenómeno interesante que se dio en las mismas páginas de estas publicaciones fue la aparición de diarios personales y de trabajo. Por ejemplo, en el número 213, de *La Cultura en México*, correspondiente al 16 de marzo de 1966, se anunciaba en su portada “Rodolfo Usigli: Diario inédito”, seguido de una foto del escritor y de una nota aclaratoria:

Iniciamos la publicación de *Voces*, diario de Rodolfo Usigli, cuya importancia más evidente –dice el mismo– “es la preparación del escritor que soy y que he podido ser”. Tenemos el privilegio de sacarlo de la voluntaria oscuridad a que lo había condenado su autor, muchos años después de que Alfonso Reyes y Xavier Villaurrutia le aconsejaron editarlo. Usigli sigue siendo el mejor dramaturgo de México y uno de sus más vigorosos, originales, polémicos ensayistas. Para *La Cultura en México*, que siempre ha tenido en Usigli uno de sus mejores amigos y colaboradores, es una gran satisfacción contar con la exclusiva de este *Diario* que irá apareciendo semanalmente. Son muy pocos los textos de este género con que cuenta la literatura mexicana, y menos los escritores de la categoría de Usigli que han llevado un registro cotidiano de su actividad intelectual, y la de los demás; trabajo que en otros países se considera indispensable para la formación y el “mantenimiento” de un escritor. Dobles razones para que *Voces* sea acogido con el interés que su importancia –y la categoría de su autor– merecen.

Como se puede observar, el ejemplo anterior coloca en primer plano la importancia de estos documentos de carácter autobiográfico, no desde la configuración del yo como testigo del entramado político y social ni desde su capacidad para evocar el pasado y reconstruir una época, sus costumbres y su vida cultural. Su relevancia estriba, por otro lado, en su utilidad para delinear una identidad autoral, una imagen de escritor con un estatus prominente y con una larga carrera en el medio literario. Asimismo, no debe pasar inadvertido el gesto de incluir precisamente esta nota y este anuncio en la portada del suplemento cultural más importante de la época, en igualdad de condiciones que otros contenidos, que también se anuncian como exclusivas de la publicación: textos de Carlos Fuentes y de Mario Vargas Llosa, así como una nota de Emmanuel Carballo a propósito de la literatura socialista en Cuba. Esta primera entrega del diario de Usigli se acompaña, además, de un extenso comentario del mismo autor, en el cual de nueva cuenta se destaca la consciencia sobre el género de escritura, la importancia de la subjetividad y del yo autoral en los distintos episodios narrados, así como aquella necesidad tan característica de los escritores que incursionan en los géneros autobiográficos por justificar la *audacia* de hablar sobre sí mismos. Sin duda alguna, entre todas sus particularidades, llama la atención que el mismo Usigli reconozca algunos modelos literarios que lo guiaron en la confección de su diario, en específico la lectura del *Diario* de los hermanos Goncourt, así como el hecho de que se trate de un texto de juventud, más precisamente, de los años 1932 a 1934, cuando el autor rondaba los 27 años, similar al Federico Gamboa de *Impresiones y recuerdos* (1893).

**EXCLUSIVAS DE**

**la  
CULTURA  
en  
méxico**

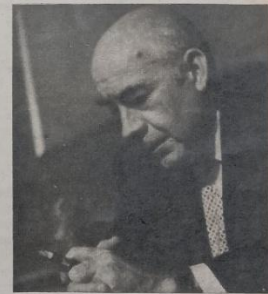
SUPLEMENTO DE SIEMPRE/213

**CARLOS FUENTES  
Y MARIO  
VARGAS LLOSA**

**HABLAN DEL CASO  
SINIAVSKI Y DANIEL**

Iniciamos la publicación de VOCES, Diario de Rodolfo Usigli, cuya importancia más evidente —dice el mismo— “es la preparación del escritor que soy y que he podido ser”. Tenemos el privilegio de sacarlo de la voluntaria oscuridad a que lo había condenado su autor, muchos años después de que Alfonso Reyes y Xavier Villaurrutia le aconsejaron editarlo. Usigli sigue siendo el mejor dramaturgo de México y uno de sus más vigorosos, originales, polémicos ensayistas. Para *La Cultura en México*, que siempre ha tenido en Usigli uno de sus mejores amigos y colaboradores, es una gran satisfacción contar con la exclusiva de este Diario que irá apareciendo semanalmente. Son muy pocos los textos de este género con que cuenta la literatura mexicana, y menos los escritores de la categoría de Usigli que han llevado un registro cotidiano de su actividad intelectual, y la de los demás; trabajo que en otros países se considera indispensable para la formación y el “mantenimiento” de un escritor. Dobles razones para que VOCES sea acogido con el interés que su importancia —y la categoría de su autor— merecen.

**RODOLFO  
USIGLI:  
DIARIO  
INEDITO**



**UN CUENTO  
DE ELENA PONIATOWSKA**

**EMMANUEL CARBALLO:  
EL PROBLEMA DE LA  
LITERATURA SOCIALISTA  
EN CUBA**

ARTES PLASTICAS / LIBROS / REVISTAS / CINE / LA NUEVA OPERA / CALENDARIO

Figura 5. *La Cultura en México*, núm. 213, 16 de marzo de 1966

Desde las páginas de otra publicación y con una naturaleza discursiva muy distinta, Emmanuel Carballo comenzó las entregas de su “Diario público”, en *Diorama de la Cultura*, de *Excélsior*, el 19 de junio de 1966. Además del gran número de columnas que el crítico tuvo a su disposición desde ese primer día – cuatro de las ocho de la página–, en el que tan sólo se ocupó del lapso del 11 al 17 de junio del mismo año, destaca la libertad discursiva para evocar sus primeras experiencias en la Ciudad de México y también su opinión sobre los distintos libros que le remitieron y que atrajeron su interés por aquellos días; por ejemplo, *Cayó sobre su rostro* y *Literatura argentina y realidad política*, ambos de David Viñas, o la novela del español Juan Marsé, *Últimas tardes con Teresa*, con la cual ganó el premio Biblioteca Breve en 1965 y que a Carballo le trae a la memoria las primeras impresiones que le dejó Marsé luego de leer, a inicios de la década de 1960, su novela, *Encerrados con un solo juguete*. Una revisión somera de este material revela la complejidad genérica del “Diario público” de Carballo. Por momentos, parece tratarse de un documento memorialístico, pero en otros se muestra también como una autobiografía intelectual, al mismo tiempo que da cuenta de su presente, de las distintas relaciones y encuentros que establece en el campo intelectual del momento y de sus muy personales juicios sobre algunas obras y autores, tal como se espera de un ensayo crítico o de una reseña. Si escribir un diario supone, en la mayoría de los casos, escribir para nosotros mismos, Carballo transgrede esta convención del género en su afán por compartir públicamente pasajes de su intimidad, fragmentos de su pasado, proyectos a futuro y apreciaciones sobre escritores que –para bien o para mal– han dejado una impresión en él.

Visto en estos términos, puede decirse que más allá del interés por las distintas escrituras autobiográficas que mostraron los escritores, editores, críticos y lectores mexicanos, la década de 1960 también se manifestó como un momento propicio para la experimentación con estos géneros o, al menos, para la flexibilización de algunas de sus convenciones más restrictivas. Tanto fue así que incluso se llegaron a construir, mediante la recopilación y puesta en página de los editores, textos que buscaron simular el discurso autobiográfico, aunque en su génesis el autor no los haya escrito con esa consciencia y bajo esas coordenadas genéricas. Un ejemplo paradigmático de este fenómeno se encuentra en la *Revista de Bellas Artes*, en su número correspondiente a enero-febrero de 1966. Ahí, el lector pudo encontrar anunciados desde su portada y al inicio del volumen unos “Textos” de Xavier Villaurrutia, que se acompañaban de algunos “dibujos inéditos” y de “fotografías poco conocidas”. Pronto uno advierte el objetivo principal de la selección, pues en parte lo evidencia el título del primero de los materiales: “Autobiografía en tercera persona” (Villaurrutia 1966, pp. 6-38).

No es de extrañar que, dadas las condiciones del espacio autobiográfico que imperaban en aquel entonces y con plena consciencia de ello, el homenaje que rinde esta publicación al poeta de Contemporáneos se centre en reconstruir una especie de relato de vida mediante sus textos críticos, sus ensayos, sus entrevistas y hasta fragmentos de su diario íntimo. De tal forma que el Villaurrutia de este *collage* no sólo parece que hace un repaso por sus obras dramáticas, su prosa y su poesía, sino también narra el trato con sus compañeros de generación, sus primeras experiencias

con la literatura y con la escritura, así como pasajes de su niñez, juventud y madurez.

Para muestra, este fragmento de “El teatro. Recuerdos y figuras”:

Mi infancia está llena de experiencias teatrales. Entre mil juegos infantiles figuraba el teatro. En mi casa improvisaba pequeños escenarios y actuaba con mis compañeros de juego. También, ¿y quién que es autor teatral no lo ha tenido?... tenía un teatro de títeres. Los muñecos hablaban por mi boca. Y el repertorio era, en principio, el de las obras que publicaba Vanegas Arroyo.

Mi más antiguo recuerdo de una presentación teatral es el de una función en el Teatro Fábregas. Mi padre gustaba más de invitar que de ir al teatro, de modo que los jueves, después de comer, sacaba de su cartera los billetes que había comprado por la mañana para la función de la tarde. En mi familia numerosa, mi madre elegía a aquellos de nosotros que iríamos al teatro, y en consecuencia, puesto que elegir equivale también a rechazar, a aquellos que nos quedaríamos en casa. Los billetes eran para una platea y con más frecuencia para el Teatro Fábregas que para el Teatro Arbeu, lo que en aquel tiempo equivalía a decir: más para la comedia que para la opereta; o, en otras palabras, más para ir a ver a la Fábregas que para ir a ver a la Iris (Villaurrutia 1966, p. 8).

Este ejemplo pone al descubierto, otra vez, el interés por penetrar en la intimidad de un escritor mediante los géneros autobiográficos, incluso aunque éste no se haya propuesto explícitamente trabajar sobre esta modalidad de escritura. También hay que mencionar que, si bien hay un énfasis en su dimensión como creador, y en ese sentido, se colocan en primer plano sus comentarios sobre arte, crítica y literatura, también hay lugar para pasajes como el anterior, que ilustran las dinámicas familiares, las distintas escenas de la vida cotidiana y algunos de los sentimientos asociados con dichos recuerdos.

Como he intentado exponer en el presente subcapítulo, el espacio autobiográfico de la década de 1960 estaba integrado por una amplia y diversa variedad de materiales de esta índole, que en conjunto señalaron a su vez las

condiciones de recepción de los distintos proyectos editoriales relacionados con estos géneros. Dicho en otros términos, se ha visto la forma en que las publicaciones periódicas habituaron a sus lectores a este tipo de materiales, por lo que no parece extraña la proliferación de colecciones y volúmenes señaladamente autobiográficos en el ámbito del libro impreso. Todo ello hizo más apremiante la necesidad del autor mexicano por adentrarse –con alguna de sus tantas modalidades y a veces quizá en contra de su proyecto creador– en las escrituras del yo, vistas desde ese momento como una estrategia discursiva eficaz en la construcción de su imagen dentro de la opinión pública.

Frente a las modalidades y convenciones más tradicionales de lo autobiográfico, los años sesenta se caracterizaron por su heterogeneidad y su innovación: ya se tratase de entrevistas, de traducciones, de publicación de diarios y documentos íntimos, hasta la construcción editorial de un presunto relato de vida, hecho a partir de textos y fragmentos que originalmente fueron publicados como parte de otros géneros discursivos. Todo llevaba irremediablemente al escritor a adentrarse en lo autobiográfico. Habría que añadir, también, que ni la edad ni el cultivo de cierta estética ni la posición en el campo literario fueron un impedimento para contar la propia vida. Bastaba con identificarse como escritor, como autor de literatura, para tener un modesto espacio en las páginas de alguna revista o suplemento y llamar la atención sobre la obra y, mucho más importante, sobre la persona.

Es en la década de 1960 que se puede apreciar mejor la popularización de un género que pocas veces ha sido reconocido como pieza fundamental del sistema

literario. En este sentido, los textos autobiográficos cumplieron una función medular en el trazado del campo intelectual de estos años, lo que se tradujo en un interés constante por develar la figura del autor a partir de su relato de vida, cuya importancia fue a veces equiparable a su obra de ficción.

Indudablemente, las revistas y suplementos culturales, como grandes escaparates de la vida pública, desempeñaron un papel protagónico en la difusión y circulación de estas escrituras. Tras su revisión, se advierte la persistencia y la abundancia de esta preocupación en sus páginas, así como la diversidad de formas que adquirió. Igualmente, es posible observar los distintos fines que perseguía y las maneras en que fue leída por los receptores de la época: para algunos, materiales y fuentes primarias para historiar una personalidad, una obra y una época de la literatura; para otros, “cartas de presentación” ante críticos, lectores y pares, auténticas declaraciones de principios y promesas de una obra fructífera. Se trató, también, de una escritura en tensión entre el interés crítico, el morbo por la intimidad del artista –que antes se mostraba como un sujeto fuera del alcance del público– y una estrategia efectiva de autopromoción y publicidad, que muchas veces estuvo motivada por compromisos y factores externos y no sólo por la voluntad del narrador.

### 2.3. LA COLECCIÓN *NUEVOS ESCRITORES MEXICANOS DEL SIGLO XX PRESENTADOS POR SÍ MISMOS*

Un 1º de junio de 1966 los lectores habituales de *La Cultura en México* tuvieron a su disposición, como parte de la columna “Los libros al día” de Huberto Batis y de Salvador Reyes Nevares, una breve nota sobre cierto libro, por lo demás inusual ante el abundante número de novelas y cuentarios que comúnmente se reseñaban en dicha sección. Se trataba de un comentario sobre un breve volumen autobiográfico con el que se inauguraba una colección de Empresas Editoriales. Como era de esperar, desde este primer momento el título se equiparó por su naturaleza genérica con aquellas conferencias dictadas hace no mucho en Bellas Artes, en las que los narradores mexicanos expusieron de propia voz su relato de vida:<sup>7</sup>

Gustavo Sainz: *Autobiografía* (Empresas Editoriales)

El editor Giménez Siles se propone mostrar la “calidad humana y el inteligente laborar” de los nuevos escritores para promover entre el público el deseo de conocer su obra y estimular a los que van llegando a las letras. Está al día, pues, con el tiempo del vedetismo, del “contacto” del escritor con sus lectores, que tanto éxito ha tenido en Bellas Artes (Joaquín Mortiz se apresura a imprimir las conferencias de *Los Escritores ante el público* [sic], que el INBA no se atrevió a editar). G[ustavo] S[ainz] se ha soltado el pelo cortado a navaja y ha contado sus intimidades apantallantes, con nombres, fechas y toda la cosa (Batis 1966, p. XVI).

---

<sup>7</sup> Aunado a las similitudes de orden genérico, no hay que olvidar las fechas; pues ya que, si bien el primer ciclo de conferencias inició con Rafael Solana, el 10 de junio de 1965, y concluyó con José Emilio Pacheco, el 11 de noviembre del mismo año, para 1966, nueve días después de la reseña de Batis al volumen autobiográfico de Sainz, comenzó el segundo ciclo con la presentación de Rubén Marín, a lo cual habría que añadir que ese mismo 1966 fue publicado el primer volumen impreso de *Los narradores ante el público*, cuyo colofón data su aparición en agosto de ese año. Sin duda alguna, 1966 fue un año clave para la escritura autobiográfica en la literatura mexicana.

Más allá del evidente descontento del reseñista, quien califica de “vetetismo” a la puesta en escena del escritor convocado para hablar sobre su propia vida, resultan notables las vinculaciones y el protagonismo que tuvieron ambas iniciativas entre la crítica de su momento.<sup>8</sup> La colección *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*, a la cual pertenece el texto de Gustavo Sainz, ratificó a la par de los volúmenes impresos *Los narradores ante el público* (1966-1967) la importancia de los géneros autobiográficos en el ámbito del libro. Como el mismo Emmanuel Carballo señaló tiempo después, esta colección de breves autobiografías “precoces” –porque reunieron sólo a jóvenes escritores, sin mucha trayectoria ni muchos títulos publicados, y porque así las nombró rápidamente la crítica desde este primer momento– fue uno de los tantos proyectos que emprendió en compañía de Giménez Siles dentro de Empresas Editoriales, pero quizá fue el que mayor repercusión tuvo en el panorama cultural de aquella época:

En un momento difícil de mi vida [Rafael Giménez Siles] me ofreció y después puso en mis manos la dirección intelectual de Empresas Editoriales, que había fundado años atrás con Martín Luis Guzmán. En unos cuantos años, cuatro o cinco, hicimos él y yo, con el beneplácito de don Martín, libros destinados a los habituales: las autobiografías precoces (y a veces procaces) de escritores jóvenes como [José] Agustín y [Gustavo] Sainz, [Carlos] Monsiváis y [Sergio] Pitol, [Salvador] Elizondo y [Vicente] Leñero, [Marco Antonio] Montes de Oca y [Raúl] Navarrete, [Juan Vicente] Melo y [Juan] García Ponce (Carballo 2013, p. 102).

---

<sup>8</sup> Contrario a lo que señala Huberto Batis, sería difícil ponderar que el INBA no se haya “atrevido” a editar el ciclo autobiográfico por algún extraño sentido del pudor o de la vergüenza. En realidad, es más probable que, visto el éxito de la iniciativa, Antonio Acevedo Escobedo haya logrado negociar con Joaquín Mortiz una impresión con el apoyo y la proyección comercial que suponía estar en su catálogo.

Quizá por mera equivocación o por un malintencionado olvido, a la lista de Carballo debemos añadir la autobiografía de Tomás Mojarro, quien tenía en los años sesenta un poco más de currículum que muchos de los ya mencionados, pues había publicado en el Fondo de Cultura Económica *Cañón de Juchipila* (1960) y *Bramadero* (1963), eso sin mencionar su novela *Malafortuna* (1966), la cual apareció en la hoy mítica Serie del Volador de Joaquín Mortiz. Sobre esta nómina habría que aclarar que, si bien se prometió en las solapas de los primeros volúmenes los textos de José Emilio Pacheco y Homero Aridjis, así como la de otros “nuevos escritores”, estos nunca aparecieron en la colección.

Cada uno de los volúmenes, que apenas superan las sesenta páginas, se acompañó con un prólogo del mismo Carballo, en el cual el crítico presentaba –y a veces elogiaba en exceso– a estos jóvenes escritores y su incipiente obra. Una lectura en conjunto de dichos prólogos deja al lector con la sensación de adentrarse en lo más reciente de la literatura mexicana y descubrir, porque quizá así se lo propuso Carballo, los nuevos talentos y nuevas tendencias que marcarían su desarrollo en el futuro. Es notable, además, la predilección del crítico por ciertas personalidades –Salvador Elizondo, Juan Vicente Melo y Juan García Ponce– y lo difícil que le es hablar de otros con quienes no tenía una relación muy cordial, por ejemplo Vicente Leñero. Como el mismo Huberto Batis señala en su reseña al volumen de Gustavo Sainz, todas estas autobiografías inician, antes del prólogo de Carballo, con una breve nota –firmada por Empresas Editoriales y no por Rafael Giménez Siles– que expone a grandes rasgos el “Propósito editorial” del proyecto:

La presente colección se inspira en el propósito de dar a conocer en páginas autobiográficas la fuerte personalidad de los jóvenes escritores mexicanos del momento, para que el lector de habla española, impresionado por la calidad humana y el inteligente laborar de estos nuevos valores literarios, acuda desde luego a conocerlos en su obra.

Pretende por tanto esta serie de magros libros ensanchar y prolongar el cauce a la producción de la joven literatura mexicana, y, por otra parte, estimular a la incipiente generación literaria que ya viene cerca, y la cual reaccionará ante el triunfo de sus inmediatos predecesores con mayor estímulo que con el ejemplo de las generaciones ya consagradas.

Como se advierte, la estrategia adoptada para promover estos libros sigue de cerca, de algún modo, el imaginario canónico de la autobiografía como relato ejemplar de una personalidad, incluso aunque estos autores todavía no contaban con los años ni con la experiencia suficientes para ser considerados de tal modo. Sin embargo, también es necesario destacar el énfasis de estas palabras respecto a la invitación que se le hace al lector, pues, luego de conocer a estos jóvenes autores por sus vidas, debe éste ir a buscarlos en sus obras. Sin duda alguna, detrás de esta operación hay mucho de estrategia publicitaria, pues de algún modo los libros fueron un breve ejemplo –así como seguramente también fueron una módica inversión– de la prosa de estos jóvenes autobiógrafos, a la par que sintetizaban y exhibían ante el público muchos de sus intereses, lecturas, ideas y proyectos. La idea parecía sencilla: si al lector le agrada esta sucinta muestra, puede entonces ir a buscar los libros del escritor a la librería más cercana. Naturalmente, el proyecto fue más allá de dar a conocer estos nuevos nombres al público lector, pues además brindó una oportunidad propicia para que distintos autores, con personalidades y estilos de escritura a veces disímiles, se aproximaran todos a un mismo género, el cual, quizá,

no se encontraba dentro de sus intereses por aquellos años. Superadas así las pretensiones iniciales de la editorial, los convocados supieron sacar partido de esta oportunidad para experimentar y apropiarse de una modalidad de escritura que cada vez cobraba mayor relevancia en la vida pública y en la cultura mexicana.

A la fecha, contamos con distintas valoraciones críticas alrededor del proyecto *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*, de entre las cuales sobresale el trabajo pionero de Fabienne Bradu, quien se ocupa, entre otros textos de corte autobiográfico, de los volúmenes de Sergio Pitol, Juan García Ponce, Salvador Elizondo y Carlos Monsiváis. De sus reflexiones, destaca cómo la especialista advierte la forma en que cada uno de los autobiógrafos buscó aprovechar el género para indagar temas como la condición del escritor contemporáneo, las vinculaciones con sus respectivos proyectos narrativos y las tensiones establecidas con sus asedios posteriores a los géneros del yo (Bradu 2011). Otra propuesta crítica indispensable en el análisis de estos textos es el trabajo de Humberto Guerra, *Narración, experiencia y sujeto. Estrategias textuales en siete autobiografías mexicanas* (2016), en el cual se propone una lectura en conjunto de los volúmenes de José Agustín, Carlos Monsiváis, Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Sergio Pitol, Vicente Leñero y Juan Vicente Melo, en el marco de las teorías autobiográficas de William L. Howarth y Elizabeth Bruss. Guerra destaca, como lo anuncia el título de su estudio, los distintos recursos textuales que permitieron a estos escritores articular una autobiografía próxima a la “experimentación formal” o a la “personalidad como espectáculo”. Más recientemente, los trabajos de Claudia Gutiérrez Piña han avivado el interés de la crítica con libros colectivos como

*Inflexiones de la autobiografía. Un proyecto editorial y una generación de escritores mexicanos* (2019), en el cual distintos especialistas se ocupan, con enfoques varios, de las once autobiografías precoces de Empresas Editoriales.

Resulta indispensable remarcar, considerando la importancia de la escritura autobiográfica mexicana a mediados del siglo XX, las distintas relaciones que estableció esta iniciativa con otros proyectos de naturaleza similar y con el creciente interés que mostró el campo cultural del momento por este tipo de textos. Ya que, si bien desde el presente nos puede parecer hasta cierto punto inusual que jóvenes narradores y poetas hayan escrito su autobiografía en este periodo, una revisión de los materiales hemerográficos –en los cuales abundan textos de esta naturaleza, sin importar mucho la edad–, así como un vistazo crítico a la producción autobiográfica en la literatura mexicana de aquella época apuntan, más que a una excepción o a un caso sin precedentes, a la continuidad de una tradición de escritura enmarcada por nuevas dinámicas culturales y comerciales, así como al aprovechamiento publicitario y sociocultural del interés lector por los relatos de vida y por las figuras autorales que los escriben. Dicho en otros términos, no extraña que un editor experimentado como Giménez Siles y un crítico al tanto de las novedades literarias como Emmanuel Carballo hayan apostado por estos breves volúmenes autobiográficos y hayan sabido aprovechar el interés que podía suscitar la aparición de una colección de este tipo, cuando era evidente que la escritura autobiográfica estaba en una suerte de apogeo como parte del trazado de relaciones y proyecciones autorales del campo intelectual del momento. No está de más señalar que el éxito de los volúmenes estaba, de algún modo, garantizado, pues muchos de los convocados

recientemente habían participado en las conferencias de Antonio Acevedo Escobedo en Bellas Artes, “Los narradores ante el público”, y habían logrado, cada uno por su cuenta, despertar el interés de los lectores.<sup>9</sup>

Como era de esperar, la colección no estuvo exenta de descalificaciones y suspicacias por parte de algunos críticos; prueba de ello son los comentarios de Gabriel Zaid en la prensa y luego recogidos en su libro *Cómo leer en bicicleta* (1975). Si bien su texto no trata estrictamente del proyecto, sino que se enfoca en dejar al descubierto los distintos conflictos de interés y relaciones comerciales desiguales del medio editorial al plantearse la pregunta sobre quién es el autor mexicano más vendido, Zaid alude brevemente a las autobiografías precoces y a la relación con su casa editora. Así, antes de mencionar el proyecto autobiográfico de Carballo y Siles, cuestiona los listados en los que se coloca a Martín Luis Guzmán como el primer lugar en ventas, pues revela que el mismo Luis Guzmán figuraba muchas veces como director o como propietario tanto de las publicaciones que hacían los listados como de las empresas editoriales con más ventas y, por supuesto, de la cadena de librerías más famosa de la Ciudad de México en la década de 1960: las Librerías de Cristal. De este modo, y como parte de sus señalamientos en contra del autor de *La sombra del Caudillo*, dueño también de Empresas Editoriales, Zaid comenta lo siguiente:

Caso aún más notable. Empresas Editoriales publicó una serie de “autobiografías precoces” que, sin excepción, aparecieron en el cuadro de libros más vendidos. Si se piensa en la publicidad con la

---

<sup>9</sup> Los que finalmente respondieron a la invitación de ambos proyectos fueron Gustavo Sainz, Salvador Elizondo, Tomás Mojarro, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Vicente Leñero y Carlos Monsiváis.

que se lanzaron, en el carácter, brevedad y bajo precio de los textos, en la multitud de reseñas que se escribieron, en las llamativas carátulas, en el poderoso aval del prologuista, etc., parecería que el cuadro refleja la realidad. Sin embargo, la serie se discontinuó, y algunos de los títulos anunciados nunca aparecieron. Lo que es más extraño aún, para libros tan bien vendidos, es que todavía se encuentran en las librerías, después de varios años, y a pesar de tratarse de ediciones de 2,000 ejemplares (Zaid 1986, pp. 95-96).

Más de uno podría objetar a Gabriel Zaid que no hay que confundir la calidad de un texto literario con su éxito en ventas, mucho más si ese éxito se mide apenas con el comportamiento de un periodo tan corto o con el tamaño de su campaña publicitaria, pues la historia nos ha mostrado ejemplos de libros que en su momento fueron ignorados tanto por la crítica como por los lectores y, mucho más tarde, revalorados por ambos sectores. No obstante, sin duda alguna, los comentarios del crítico aportan y corroboran mucho de lo dicho a propósito del interés del medio cultural y de las estrategias comerciales operadas alrededor de la escritura autobiográfica mexicana, pues, le gustara o no, se anunciaron como títulos relevantes y de gran difusión. Por tanto, resulta innegable la importancia que tuvieron estos géneros como parte de los distintos textos que circularon y fueron promovidos por las editoriales y por las publicaciones periódicas, así como lo atractivos que fueron gracias a su brevedad y a su costo accesible, aunque Zaid considere lo anterior como características que en realidad abonan más en su detrimento. Por otro lado, tarea pendiente sería rescatar esa “multitud de reseñas” de las que habla Zaid y analizar con cautela la forma en la que éstas operaron como discursos mediadores y publicitarios.

Como he señalado, si bien estos textos surgieron de una estrategia editorial y publicitaria que aprovechó el interés por lo autobiográfico en la década de 1960, resulta innegable que cada uno de los involucrados supo utilizar sus páginas para construir un relato de vida que los distinguiera del resto de los escritores mexicanos y, especialmente, de sus compañeros de generación. Tras su lectura, advertimos la relevancia que estos autores otorgaron no solamente a sus datos biográficos, sino a la forma en que construyeron una imagen de sí en el presente y al modo en que desarrollan su escritura a nivel estilístico.

Paralelamente, tampoco se pueden ignorar las distintas similitudes y diferencias que los mismos autobiógrafos trazaron entre *Los narradores ante el público* y estos libros. Así, mientras en el caso de Juan García Ponce se puede apreciar el proceso de escritura que coloca su participación en Bellas Artes como una versión condensada y resumida de lo que narra en su autobiografía para Empresas Editoriales, Vicente Leñero y Gustavo Sainz, respectivamente, desarrollaron textos independientes de esta iniciativa autobiográfica, eso sin mencionar el caso de Salvador Elizondo, quien se negó a hablar sobre sí mismo en su sesión de “Los narradores ante el público”, pues —él mismo señala— ya había escrito sobre ello en su autobiografía de la colección. Lo anterior nos habla de la necesidad, hasta cierto punto, de establecer deslindes y convergencias entre los distintos relatos de vida, aun tratándose del mismo autor, y apuntar con precisión las determinantes de cada caso. Es por ello que no está de más remarcar la importancia de evitar generalizaciones y considerar que *Los narradores ante el público* (1966-1967) fue una suerte de primer estado o borrador de un texto que luego se desarrolló

por extenso en la colección *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*, porque un análisis detallado de cada uno de los casos nos haría ver nuestro error, eso sin considerar que algunos autores primero participaron con su autobiografía en Empresas Editoriales y luego en el ciclo de Bellas Artes, lo que invertiría el orden del presunto proceso de escritura. En resumen, se trata más bien de dos iniciativas paralelas –interconectadas, sí–, pero con sus respectivos ámbitos de acción y estudio.

#### 2.4. *LOS NARRADORES ANTE EL PÚBLICO*. UN PROYECTO AUTOBIOGRÁFICO

Quien hoy revise el suplemento *La Cultura en México*, de la revista *Siempre!*, en su número 189, del 29 de septiembre de 1965, encontrará en su portada una foto del tamaño de toda la plana de Carlos Fuentes con el siguiente encabezado: “Carlos Fuentes habla de su vida y de sus libros”. Y aunque no era común que una de las publicaciones culturales más importantes del país dedicara su portada a un solo asunto y a un solo escritor, lo que quizá llame más la atención de quien revise este número sea la importancia y la cantidad de páginas que dicho suplemento otorgó al narrador mexicano. No era para menos, pues se trataba de la participación del aclamado autor de *La región más transparente* en el ciclo de conferencias organizado por Antonio Acevedo Escobedo en Bellas Artes, “Los narradores ante el público”.

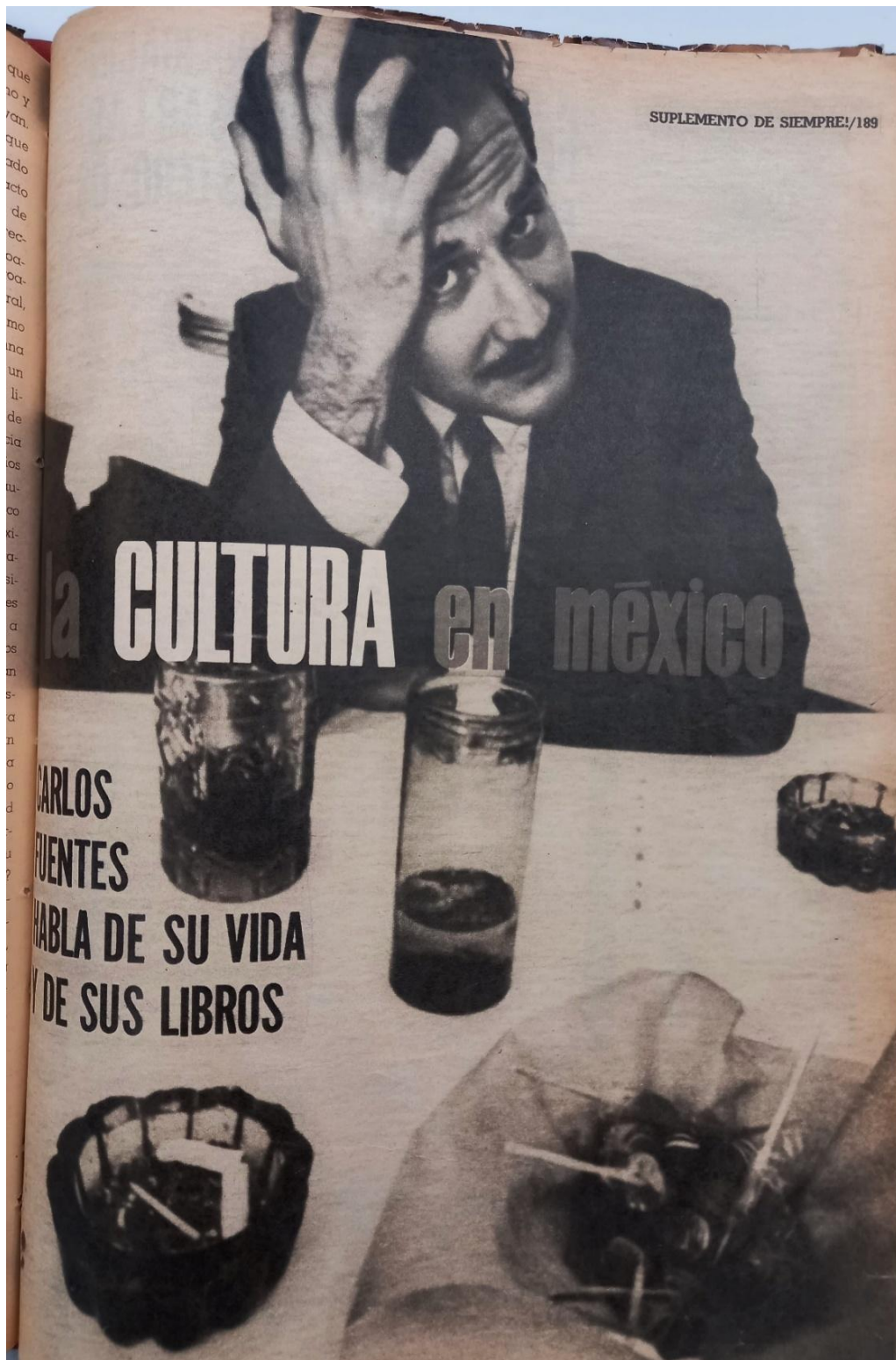


Figura 6. *La Cultura en México*, núm. 189, 29 de septiembre de 1965

Tal vez sin proponérselo, en este mismo número dedicado a Fuentes y a su ponencia dictada en la sala Manuel M. Ponce, Fernando Benítez, director del suplemento, hizo una de las primeras reseñas del proyecto y señaló algunos de los distintos temas y preocupaciones que suscitó en la vida cultural mexicana del momento este primer ciclo de presentaciones:

*La Cultura en México* se apresura a recoger la conferencia que Carlos Fuentes, no precisamente su colaborador sino uno de sus puntales, dio hace tres semanas en la funeraria sala Ponce de Bellas Artes.

La desventaja obvia de publicarla despojada de sus galas originales –fue más un grandioso *strip tease* que una conferencia tradicional–, la compensa el hecho igualmente obvio de poder difundirla, digámoslo sin jactancia, entre los 200 mil lectores, incluidos los asistentes a las peluquerías, que forman el público de *Siempre!*

Todo intento autobiográfico supone un acto de humildad y de soberbia, de entrega y de defensa simultáneas. Anticipación y ensayo de un juicio final, el escritor es a la vez reo, defensor y supremo juez de su vida y de sus obras. Emprende un examen de conciencia, una confesión general, una contrición, y al final él mismo se otorga una absolución a sabiendas que esta absolución es provisional o en el mejor de los casos, prematura.

El intento autobiográfico de Fuentes tiene además un interés especial porque representa a un nuevo tipo de escritor. Desde muy pequeño, al lado de Alfonso Reyes, aprendió “que la disciplina es el nombre cotidiano de la creación” y “que una cultura solo puede ser provechosamente nacional si es generosamente universal”. A los 37 años, con seis libros publicados, sólidos conocimientos y una reputación literaria nacional e intelectual, debemos reconocer que CF ha sabido asimilar las lecciones del Gran Hechicero, dándoles su propia, inequívoca, dimensión (F.B. 1965, p. II).

Llamar *strip tease* a la intervención de Fuentes puede que no haya sido del todo una exageración, o no al menos en cuanto al interés por penetrar en la vida privada de un autor que –como el mismo Benítez señala– ya contaba con el reconocimiento de los lectores. Para muestra, la cantidad de fotografías que

acompañan dicho número de *La Cultura en México*, en las cuales se aprecia un público diverso, con la presencia tanto de figuras de las letras mexicanas –entre ellas Elena Garro–, así como de la farándula del momento –como Yolanda Yvonne Montes Farrington, mejor conocida como Tongolele–. Pero eso no fue todo, pues el mismo suplemento ofreció una suerte de fotomontaje, a semejanza de una tira cómica, construido a partir de escenas de lo que se intuye fue la fiesta posterior a la conferencia de Fuentes. “Lo que la mafia se llevó”, con fotografías de “Héctor García” y textos de “Walt Disney” [sic], se encuentra inserto sin ningún tipo de nota explicativa en medio del extenso texto de Carlos Fuentes. Entre las distintas escenas retratadas en estas fotografías, destaca una donde se observa a Gabriel García Márquez bailando con Elena Garro en medio de un ambiente festivo.

Se advierte, pues, una suerte de ambivalencia alrededor de esta entrega. Mientras que la conferencia de Carlos Fuentes discurre con seriedad por distintos temas de índole artística y cultural, con un ánimo consagratorio y erudito, que sutilmente abandona el registro autobiográfico en favor del ensayístico, la composición gráfica brinda un tono más relajado y burlesco, pues se asume sin miramientos el mote de “mafia”, con el cual muchos detractores se referían al grupo reunido alrededor del mismo Fuentes y de Fernando Benítez. Se ve felices a los concurrentes a la fiesta, alrededor de una mesa, posando para la foto, en medio de la comida, en la pista de baile, riéndose unos con otros, como si le dieran la oportunidad al lector de adentrarse en su inexpugnable grupo, mucho más allá de una presentación oficial y también, por qué no decirlo, como si al mismo tiempo se burlaran de todos su opositores y enemigos.



Figura 7. La Cultura en México, núm. 189, 29 de septiembre de 1965, p. III.

*La Cultura en México* ofreció otros tantos materiales a propósito del escritor mexicano, ya que también se incluyó un breve fotorreportaje de la casa de Carlos Fuentes, con imágenes a color y en papel *couché*, distinto, naturalmente, al usado en el suplemento. En las imágenes se puede apreciar a Fuentes sentado en su escritorio, con un gran número de libros y documentos, se lo ve también comiendo en la terraza de su casa y llamando por teléfono desde su estudio, así como tecleando en su máquina de escribir. Todo esto, indudablemente, no sólo nos habla del protagonismo que tuvo alguien como Carlos Fuentes en el campo cultural del momento, sino además señala la importancia mediática que la prensa cultural y los lectores asistentes otorgaron no precisamente a la obra, pues curiosamente no se presenta algún texto creativo del autor –ni siquiera el que tuvo que haber leído como parte del ciclo–, sino a la persona, al escritor en tanto figura pública.

Todo esto apunta a que ya no bastaba solamente con los libros publicados y con los artículos en la prensa, tampoco con las apariciones ocasionales ni con las conferencias sobre asuntos generales de la literatura y de las artes; lo que tanto interés despertó en el público mexicano de los años sesenta fue la vida de estos mismos autores, tanto en su dimensión pública como en la esfera privada: fiestas con amigos, relaciones amorosas, lugares de trabajo y sitios de reunión, lazos familiares y círculos sociales, presentaciones y fotografías, muchas fotografías. Paulatinamente, los escritores mexicanos, y en especial los narradores, fueron parte de un proceso que podríamos denominar como *mediatización* y, en consecuencia, de *mitificación* de su persona, en el cual el componente autobiográfico constituyó un punto nodal de su figura como artistas. De ninguna manera parece fortuito que

este proceso coincida con la emergencia de un gran número de hombres y mujeres dedicados a la escritura, procedentes en su mayoría de la clase media letrada, ni tampoco con la estabilidad sociopolítica del llamado “Milagro mexicano”, así como con la necesidad de las instituciones gubernamentales y culturales por promover una buena imagen del país y de sus avances ante el resto del mundo. Habría que tener en cuenta también la atención que ya despertaba tanto la literatura mexicana como la escrita en el resto de Latinoamérica entre el público extranjero, y que finalmente se concretó en el fenómeno editorial ahora conocido como Boom Latinoamericano.

Dado este panorama, Antonio Acevedo Escobedo desempeñó un papel fundamental para concentrar este creciente interés y, al mismo tiempo, aprovechar a los distintos narradores del campo mexicano para reunirlos en una misma iniciativa de carácter autobiográfico. En una entrevista en 1968 con Elena Poniatowska, rescatada por Dayna Díaz Uribe, Acevedo Escobedo, jefe del Departamento de Literatura desde 1959 y hasta 1971, declaró en unas cuantas líneas la dinámica propuesta a los autores invitados en ese entonces:

Se les sugirió principiar sus respectivas lecturas con un testimonio de 12 a 15 cuartillas cuya lectura duraría aproximadamente media hora, referido a la vida y obra personales: el despertar estético, los métodos de trabajo, en fin, cuanto quisieran. En la restante media hora, darían a conocer muestras de su producción reciente (Poniatowska *apud* Díaz Uribe 2020, p. 216).

Si bien ésta fue la sugerencia, corroborada por muchos de los autores al inicio de sus textos en los volúmenes impresos, como era de esperar fue tomada con mayor o menor libertad entre los que aceptaron la invitación. Así, sería difícil asegurar que cada uno de ellos haya tenido en cuenta esta solicitud durante sus

presentaciones y mucho menos en la versión que enviaron para su impresión en libro. Un ejemplo claro lo hallamos en el texto de José Emilio Pacheco, que consta de dos extensas partes bien diferenciadas y que sería virtualmente imposible de enunciar en el lapso de media hora o reducir a 12 cuartillas, caso similar al de Juan José Arreola, Carlos Fuentes y Luis Spota, quienes igualmente exceden por mucho la extensión. A lo cual habría que añadir los cambios y variantes textuales que, como en el caso de Fuentes, distinguen las versiones primero publicadas en la prensa periódica y luego en la edición definitiva de Joaquín Mortiz. Visto lo anterior, no queda sino seguir el incierto camino de la especulación respecto de su historia textual, ya que su versión dictada como conferencia también pudo tener modificaciones sustanciales o quizá ni siquiera haber existido como texto, pues muchos narradores pudieron improvisar sobre la marcha y luego, pasada la presentación, estructurar un escrito a partir tan sólo de la memoria o de lo que quisieron expresar en ese momento. De ahí que resulte mucho más fructífero atenerse a su edición en libro, al menos en lo que atañe al análisis de los textos.

Así también, como ya se ha dicho en otras partes de este trabajo, muchos de los convocados ignoraron deliberadamente la petición de Acevedo Escobedo, como en el caso de José Revueltas, quien en ningún momento alude a lo solicitado y se contenta con reflexionar sobre la novela y sus problemas. O, nuevamente, Carlos Fuentes, quien más bien estructura un ensayo *montaigniano*, en la medida en la que intercala algunos pasajes de su vida y de su experiencia para ejemplificar sus puntos dentro de su disertación sobre la novela, el cuento, la historia mexicana y el escritor

contemporáneo, todo lo cual termina por difuminar la atención sobre sí mismo y sobre el exiguo relato de vida, que apenas se puede rescatar de forma fragmentaria.

Sin embargo, en su mayoría, los narradores convocados cumplieron con la exigencia autobiográfica, aun contra su explícito descontento y pública incomodidad, lo cual no pasó inadvertido para muchos de los críticos del momento, quienes se percataron de este pudor mucho más acentuado entre los hombres y no así entre las mujeres:

Indudablemente, fue un hecho de excepción, y algo más: un experimento de la más pura sicología. “Veinte personajes en busca del público” lograron el aplauso y la satisfacción de los asistentes, lo que quiere decir que lograron su objetivo: impresionar por lo que han hecho, callando lo que no han hecho. Es curioso observar que los “toros de bandera”, o sea los escritores más admirados por los lectores, ya sea por su anécdota personal o bien por la importancia de su obra, hayan sido, precisamente, los que, al comenzar sus confesiones, hablaron en un tono tremendamente dramático, como si los hubieran sometido al tormento, siendo que, en el fondo, estaban felices. Veamos: Rafael Solana calificó la tribuna de la Sala Manuel M. Ponce como un templo del “yoísmo”; Juan Rulfo “la hizo de emoción”: que si iba, que si no iba, y total, se presentó y dialogó con Arreola; Jorge López Páez declaró que hablar de sí mismo es “una ocupación muy desagradable”. Spota se aventó diciendo que “uno de los más graves peligros que enfrenta el escritor es el aceptar el compromiso de un encuentro con el público”; a Sergio Galindo, el acto le pareció “bastante vergonzoso”; Juan José Arreola “sintió una gran confusión”, y agregó que meditando en la conferencia pasó “horas difíciles”; Carlos Fuentes aseguró que aquello era “una empresa imposible”, y Juan García Ponce, muy joven, confesó que “la primera impresión es de absoluto desamparo”. Las damas les comieron el mandado a los varones, pues no se andaron [sic] por las ramas y entraron luego luego en materia, siendo la más sublime de todas, Rosario Castellanos, al asegurar que ella daba “por vivido lo redactado” (Alfredo Cardona Peña 1968, p. 5).

Por lo demás, no debe subestimarse lo dicho sobre la importancia del ciclo, ya que, si bien hubo una atención más acentuada por distintas figuras, mucho más

conocidas entre los lectores y hasta cierto punto consagradas ya dentro del campo cultural del momento, como por ejemplo, Juan José Arreola, Juan Rulfo, Rosario Castellanos y Carlos Fuentes, como se puede comprobar, la prensa habló también sobre otros tantos autores cuya obra suscitó interés en la época: Sergio Galindo, Juan García Ponce, Jorge López Páez y Rafael Solana. De tal suerte que lo dicho al inicio de los volúmenes, y que en apariencia podría pasar como una frase publicitaria común a tantas presentaciones de libro, en realidad no es sino la expresión genuina del recibimiento de esta propuesta en el panorama nacional: “un interés que trascendió con mucho a quienes habitualmente se ocupan de estos actos y llegó, en el amplio sentido de la palabra, al público”, apunta el primer tomo de *Los narradores...* (1966, p. 7).

Estudios más recientes, como el de Dayna Díaz Uribe, corroboran la importancia de esta iniciativa autobiográfica en la cultura mexicana y como parte de los tantos proyectos que Antonio Acevedo Escobedo promovió durante sus años al frente del Departamento de Literatura del INBA (2020, pp. 214-215). Por su parte, la misma Elena Poniatowska, en entrevista con Acevedo, ratificó el recibimiento asombroso del ciclo: “El éxito sobrepasó a todas las previsiones. La Sala Ponce rebosaba de gente que acudía cada semana con una puntualidad digna de la plaza de toros. Y andamos lejos de la exageración, porque hubo algunas actuaciones tan espectaculares como la de las más grandes tardes en la México” (Poniatowska *apud* Díaz Uribe 2020, p. 216). En otra entrevista, esta vez para *La Cultura en México* en 1965 y a cargo de Carlos Landeros —en la cual ni siquiera Acevedo Escobedo pudo escapar del *boom* autobiográfico de los años sesenta, pues así como habla de sus

funciones y actividades en Bellas Artes, también evoca su natal Aguascalientes y los distintos lugares que han marcado su vida—, el Jefe del Departamento de Literatura volvió a mencionar el proyecto de *Los narradores ante el público* como uno de los puntos más relevantes de su plan de trabajo, entre los cuales también se encontraba la edición de distintos documentos y textos de la historia literaria, como el volumen *Cartas de Villaurrutia a Novo*, el rescate de *La Pajarita de Papel*, publicación periódica mexicana de 1924 y 1925, así como un libro titulado *El arte narrativo de Juan Rulfo*, de Hugo Rodríguez Alcalá (1965, pp. XIII-XIV).

Visto lo anterior, no es de extrañar la atención crítica que recibió el primer volumen impreso, que compilaba los primeros veinte textos autobiográficos presentados en el ciclo. Entre los primeros reseñistas aparece de nueva cuenta el crítico Huberto Batis, quien en “Los libros al día” en *La Cultura en México* dedicó un extenso comentario a este título. Por tratarse de un testimonio central para este estudio, lo reproduzco en su totalidad:

Varios: *Los narradores ante el público* (ed. Joaquín Mortiz).

El INBA contrató con J. Mortiz la edición de las autobiografías que veinte narradores presentaron el año pasado en la Sala Ponce. Sabemos que en este año el ciclo se reabrió, y que luego veremos reunidas otras presentaciones. El primer libro es una especie de muestreo. Conforme hablaron, nuestros narradores se definieron del lado de la literatura-en-sí (el grupo más numeroso y el que ofrece más garantías en cuanto a realización de una obra) y de la literatura-al-servicio-de. Algunos, los más, entendieron el sentido de la invitación que les hizo Acevedo Escobedo y hablaron de su oficio y de sí mismos en relación con su vocación literaria. Otros se lanzaron a explicarnos la situación política, social o intelectual de México. Podría sacarse como común denominador que la procedencia de casi todos nuestros escritores es de clase media alta, con algunas terratenencias perdidas durante el agrarismo, lloradas unas eternamente y algunas asumidas. Hay también una procedencia

burocrática producto de la Revolución, y dos o tres orígenes humildes. Más de la mitad de los escritores que se presentan han venido de la provincia, y según que se hayan concentrado en México en busca de un libre campo de desarrollo para su formación artística o que hayan venido con sus familiares desde niños absorbidos por la capital centripeta, son más o menos fieles al determinismo de sus lugares de origen. Indigenismo y folklorismo han ido dejando en general el sitio a los temas ciudadanos. En esta veintena de escritores aislables, o emparejables rara vez, se echa de ver una sorprendente coherencia de ideas en el grupo más joven, que por diferentes caminos se declara cultor ante todo de la búsqueda formal, cuya utilidad esté al servicio sólo del espíritu (Carlos Valdés); cuya posibilidad parta de un dar trascendencia al pasado personal, con un solo sentido en la dirección del destino individual (Inés Arredondo); cuya viabilidad sea conciliar la acción con la meditación para encontrar la “nueva cara” de la realidad que la inscriba en el futuro, persiguiendo –sin mayores esperanzas de encontrar respuesta– un absoluto, aceptándose el arte como antisocial, soñador, ambiguo, misterioso (Juan García Ponce); cuya materialización va por los caminos de la visión crítica, rigurosa, de una realidad que debe inventarse para conciliar el “yo que soy yo con el yo que puede ser otro” (Juan Vicente Melo); rigor que se manifiesta en la sumisión de la vocación del artista, que es instrumento de revelación, que es creador del mundo a medida que lo escribe (José de la Colina); cuyo fin último es la “iluminación” de que habla Octavio Paz y que se retoma prestada (José Emilio Pacheco). Preocupación formal que no desdeña la temática pero que no la circunscribe a lo nacional, al documento sociológico, al compromiso político, a la autoexplicación mítica de la *cosa nostra*, sino que se abre a lo universal. Intenso y sabroso es el recorrido nostálgico que hace Juan José Arreola por sus antecedentes de sibarita de las letras. Contundente el breve vislumbre del mundo deslumbrante de Juan Rulfo. Prepotente la historia de las obras de Rafael Solana. Minuciosa la confesión de Luis Spota, y sincera la de Ricardo Garibay. Jorge López Páez y Sergio Galindo fueron muy parcos en nudismos y sólo ambientaron la lectura de algún fragmento de su obra en gestación; ambos nos deben su autobiografía de escritores. Rosario Castellanos, Irma Sabina Sepúlveda y Beatriz Espejo explican sus estudios, el hallazgo indeclinable del deber de escribir y sus afanes por “perfeccionar lo que se alcanza, mantener lo que se logra, proseguir lo que se emprende”, como dice Rosario. María Amparo Dávila nos asoma al rito secreto y mágico de la literatura que ella llama “vivencial”, dentro de sus temas de enajenación mental, “atmósfera en que he vivido y padecido siempre”. La parte comprometida corresponde a Fuentes, Monsiváis y Pacheco. Este país, su cultura y su sociedad les

preocupan en la batalla que han enderezado contra el chovinismo. Yo les llamaría barrocos (quizá culterano al último) en sus teorías estéticas. Construyen, y destruyen esquemas que explican los mitos sociales, los mecanismos rastacueros de la política, la burocratización de la cultura, respectivamente; son los vulgarizadores de teorías políticas económico-sociales, de la praxis de una heterodoxia, profetas y monitores de nuestra separación del mundo moderno, del retraso con que –según decía Reyes– llegamos siempre al “banquete de la civilización”. Consciente del peligro de su actitud, Monsiváis por ejemplo grita sobre la necesidad de “elaborar una cultura a la que deje de preocuparle de dónde viene y empiece a interesarle a dónde va”. Escritores críticos, Fuentes y Monsiváis se contienen y disciplinan para no caer en el relajamiento, y se obliga a reír el serio Pacheco, la disciplina y el rigor andando. Los tres decidieron que para hablar de su obra tenían que situar su posición, acusar y acusarse; que la oportunidad que les daba el INBA no se debía desaprovechar para lanzar la propia interpretación de cómo andamos y a dónde nos vamos. Muy poco hablaron de su obra literaria, y sólo Pacheco se refirió a su formación, con los debidos reconocimientos. Creo que los demás escritores hubieran podido hacer algo semejante, pero que algunos lograron fijar su posición en el mundo y en México al hablar de su arte solamente. Resta hablar de un solitario por terquedad: Vicente Leñero, a quien veo inclinarse peligrosamente hacia el dragoneo de la anticultura: le interesa más la gente común, que habla de Vicente Saldívar, que la que muele con Lowry, Antonioni o Ionesco (1966, p. XVII).

Más allá de los usuales comentarios punzantes y sarcásticos, propios del estilo crítico de Huberto Batis, no debe pasar inadvertida la voluntad de formular un análisis panorámico del libro, mucho más si se tiene en cuenta que este mismo suplemento reprodujo en sus páginas varias de las primeras versiones de los textos de *Los narradores ante el público*. Batis acierta al ensayar en su aproximación una mirada de conjunto, que sabe integrar el estado actual de la figura del escritor mexicano de aquel entonces con las particularidades de cada una de sus personalidades. Por ejemplo, advierte con agudeza el “común denominador” de los autores respecto al estrato social del cual proceden o al que ahora pertenecen, que

no es otro que el de la “clase media alta” y burocrática, a lo cual habría que añadir la educación universitaria de la mayoría de los convocados y su enorme cultura, cuyo origen ellos mismos datan en su infancia y en sus experiencias de juventud. Así también, Batis señala como lugar de origen de esta pléyade de escritores los distintos estados de la República; en efecto, pocos habían nacido y crecido en la Ciudad de México durante aquellos años, por lo que sólo se conocieron hasta encontrarse en los salones de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en las salas de redacción, en los cafés de la ciudad o en las distintas fiestas y reuniones, habituales para la época.

Otra observación que sin duda hay que tomar en cuenta es la relativa a la transformación en cuanto a los temas y las preocupaciones estéticas. El crítico evidencia el abandono de los asuntos rurales, que él engloba como “indigenismo” y “folklorismo”, por los de índole urbana y universal; en esa medida, Batis enfatiza el grupo de Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Inés Arredondo y Carlos Valdés como los jóvenes preocupados, ya no por el campo mexicano ni por el compromiso social, sino por el lenguaje, la expresión literaria, la búsqueda del sentido y la visión crítica y rigurosa de la realidad. Y si bien, hasta cierto punto, no se puede disociar su predilección personal por estos escritores –con los que compartía una profunda amistad y distintos espacios en la prensa– resulta ilustrativo remarcar la claridad con la que Batis señala, en 1966 y anticipándose a los historiadores de la literatura, el punto de inflexión que se ha operado en la narrativa mexicana de los años sesenta, conclusión a la que pudo llegar –no está de más decirlo– luego de leer el primer volumen de *Los narradores ante el público* (1966).

Un rubro más que llama la atención en esta reseña es el alusivo a las escritoras, quienes vuelven a suscitar interés por parte de la crítica. En el centro, nuevamente, reaparece Rosario Castellanos, quizá como ejemplo paradigmático de la postura de la narradora mexicana de ese entonces: una autora de formación universitaria, preocupada fundamentalmente por la escritura y por el perfeccionamiento del estilo y del oficio literario. Si en términos cuantitativos no podemos ignorar la predilección por los escritores varones, pues suman más entre los convocados, lo cierto es que las mujeres participantes no fueron ignoradas por la prensa ni se le restó importancia a su intervención en el proyecto, tanto fue así que también muchos de sus textos fueron reproducidos y comentados en suplementos tan importantes como el ya citado *La Cultura en México*.

La opinión de Batis permite corroborar que “Los narradores ante el público” no fue un fenómeno circunstancial o una iniciativa que se reduzca a unos cuantos y selectos participantes; fue, más bien, una panorámica autobiográfica que colocó al escritor mexicano en el centro, un balance de las distintas formas de asumir esta identidad dentro del campo cultural del momento, un espacio donde se pueden hallar los puntos de convergencia y de divergencia de los principales nombres de la narrativa mexicana de la época. La propuesta de Batis redundaba en advertir cómo mediante la escritura autobiográfica los autores pusieron a discusión distintos temas y preocupaciones afines a su obra y sus intereses, y se mostraron de un modo u otro de acuerdo con sus relaciones y con la imagen que de sí mismos deseaban construir. No está de más recordar la influencia capital que este tipo de fenómenos de proyección autoral tuvo, y todavía tiene, en la circulación, recepción e interpretación

de una obra dentro de la literatura mexicana, de ahí que volver sobre estos temas resulte provechoso más allá del ámbito en que se desarrolla este estudio.

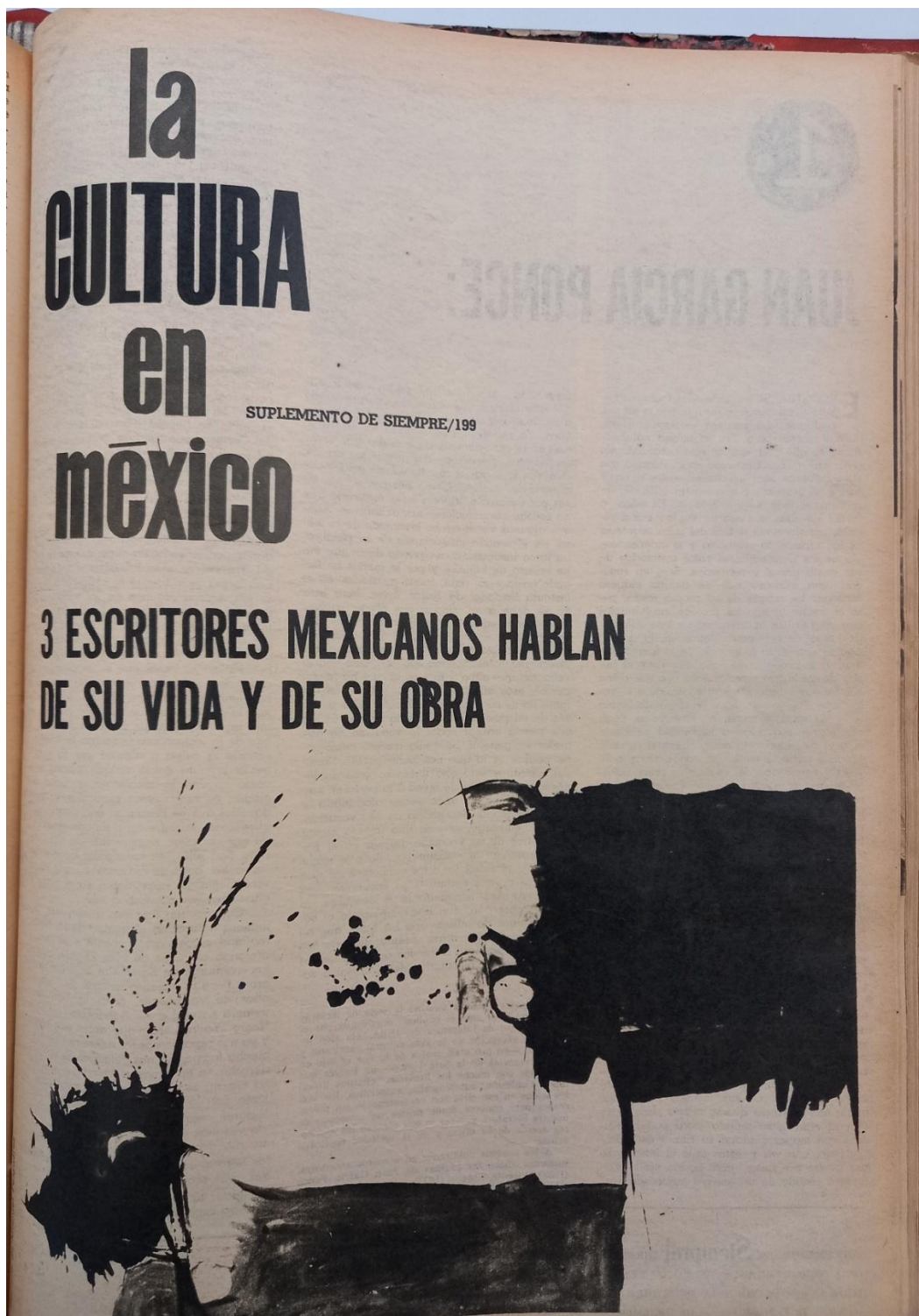
Otra de las publicaciones que tempranamente hicieron eco del ciclo fue *Diorama de la Cultura de Excélsior*. El 18 de julio de 1965 apareció un breve texto de Miguel Guardia a propósito del inicio de estas conferencias. Entre otros asuntos, el comentarista destacó el poder de convocatoria de Antonio Acevedo Escobedo, ya que, aunque consideraba que había algunos nombres faltantes, hubo muchos otros que usualmente no se presentaban en eventos de esta naturaleza, por lo que conseguir que aceptaran la invitación ya era por sí mismo –en opinión del crítico– un logro notable. Así también, Guardia puso en contexto el proyecto y lo comparó con el resto de iniciativas promovidas por Acevedo Escobedo, tales como “El trato con escritores” y “Las revistas literarias”, otro par de ciclos en Bellas Artes, también publicados en forma de libro, pero con objetivos distintos. No obstante, llegó a la conclusión de que:

*Los narradores ante el público* tendrá el mismo destino, y para mi gusto, será un volumen más importante todavía que los mencionados antes, porque ofrecerá un testimonio directo, datos de primera mano, interpretaciones y comentarios críticos fuera de toda duda. Muchas consejas dejarán de serlo a la luz de las «confesiones» de nuestros prosistas (1965, p. 5).

Miguel Guardia notó también con precisión no sólo la labor histórica y documental para las letras mexicanas derivada del proyecto, sino además el fenómeno de promoción, publicidad y exhibición mediática de los narradores nacionales, pues, para su gusto, Antonio Acevedo Escobedo se convirtió en “una especie de director de relaciones públicas” que supo congregar a los lectores más

allá del reducido grupo interesado por estos temas y, además, concentrar la atención de la prensa para volver materia pública a los autores mexicanos. Por eso mismo, no extraña que Guardia concluya lo siguiente: “Es un público, en una palabra, que ya respalda a sus autores, que los sigue y que ha dejado de ser, a fin de cuentas, una mera entelequia” (1965, p. 5).

Como ya se ha adelantado y como se verá a continuación, el seguimiento de “Los narradores ante el público” en las publicaciones culturales fue constante. En algunos casos, se publicó en sus páginas una versión escrita de la presentación, en otras una crónica o un comentario crítico de su intervención en Bellas Artes. Fue usual acompañar, como con Carlos Fuentes, el texto autobiográfico con fotografías personales de la infancia, adolescencia o vida privada del escritor o escritora. Asimismo, fue común encontrar textos del ciclo que se publicaron de forma conjunta o en pequeños grupos, eso sin considerar las entrevistas autobiográficas, que muchas veces aparecían en el mismo número o en las entregas subsecuentes, todo lo cual da como resultado un balance mucho más detallado que la simple presentación en vivo. Pocas veces el escritor mexicano –y no precisamente su obra, o no de forma exclusiva– había despertado tanto interés mediático y había sido exhibido como lo fueron los narradores participantes de esta iniciativa. Por ejemplo, en el número 199 de *La Cultura en México*, correspondiente al 8 de diciembre de 1965, se anunció en su portada lo siguiente: “3 escritores mexicanos hablan de su vida y de su obra”. Se trataba de los textos autobiográficos de Juan García Ponce, Vicente Leñero y José de la Colina, los cuales se dispusieron en ese orden y como los primeros materiales



*Figura 8. La Cultura en México, núm.199, 8 de diciembre de 1965*

con los que abrió dicho número del suplemento. Una breve nota explica el porqué de su aparición:

Hace algunas semanas terminó la serie de lecturas “Los narradores ante el público” organizada por el Departamento de Literatura del INBA. Ha sido un hecho de excepción en la vida cultural mexicana y suscitado –en pro o en contra de lo que se dijo en las conferencias de la Sala Ponce– un interés que trasciende con mucho los llamados “círculos literarios” (Sin firma 1965, p. II).

El texto de García Ponce se acompaña de tres fotografías del escritor, una retrata al niño Juan, viendo a la cámara, de perfil, con su uniforme de los Scouts; otra, lo pone de cuerpo entero, con las manos en el pantalón, durante su adolescencia; la última, lo pone nuevamente de perfil, pero esta vez mucho mayor –aunque no hay que olvidar que rondaba apenas los treinta años–, con un gesto meditativo y viendo hacia el suelo. Todo sugiere que la composición buscó ilustrar las distintas etapas que el texto autobiográfico de García Ponce abordó: su infancia en el interior de la República, su juventud como estudiante y su presente como narrador, con libros publicados y con futuros proyectos en el ámbito de la literatura. En el caso de Vicente Leñero, no es posible decir lo mismo, pues, probablemente afín a su actitud excéntrica y su bajo perfil, no facilitó materiales personales, por lo que sólo se acompaña su texto con dos fotografías del autor, una trabajando en una máquina de escribir y la otra de su rostro a semejanza de las usadas para credenciales de identidad. José de la Colina, en cambio, no sólo incluyó imágenes de su infancia, adolescencia y primera madurez, sino también un dibujo de su rostro, todo lo cual constituye un grupo de cinco materiales a manera de acompañamiento de su texto

autobiográfico que lo hacen destacar mucho más que el resto de sus compañeros en esta materia.

Hasta cierto punto, extraña la atención mediática sobre algunos escritores como Vicente Leñero, quien se presentaba como ajeno a los círculos y grupos intelectuales que dirigían la cultura, los suplementos y las revistas de la época. Una situación por lo demás contradictoria, pues, tras obtener el premio Biblioteca Breve de Novela de la editorial Seix Barral con *Los albañiles* en 1963, se posicionó como un escritor con proyección internacional. De Leñero no sólo se incluyó su participación en el ciclo de Bellas Artes, sino que, tan sólo en noviembre de ese mismo 1965, unas semanas antes, había aparecido una crónica de su presentación en “Los narradores ante el público”, a cargo de Blanca Haro en el mismo *La Cultura en México*. El encabezado anunciaba: “Vicente Leñero: Mi soledad es mi libertad” y en el texto, que ocupa toda una plana, la cronista reiteraba el éxito que había tenido la iniciativa de Acevedo Escobedo, así como las faltas de algunas personalidades notables y jóvenes promesas en la primera ronda del ciclo, casos como el de Fernando del Paso y Agustín Yáñez. Si bien Haro se muestra conocedora de Leñero y de su obra, se advierte cierta distancia crítica sobre sus declaraciones y sobre la postura autoral construida en su texto autobiográfico:

Leñero dice que es inofensivo... yo digo que quién sabe. Leñero dice que conoce a varios escritores de “quiúbole”, pero yo digo que en realidad los conoce a todos a través de sus libros de los que está muy al tanto porque le interesa la literatura mexicana (aunque muchos de esos escritores-críticos hayan procedido al disimules [*sic*] inmediato ante la obra de Leñero) (Haro 1965, p. XIII).

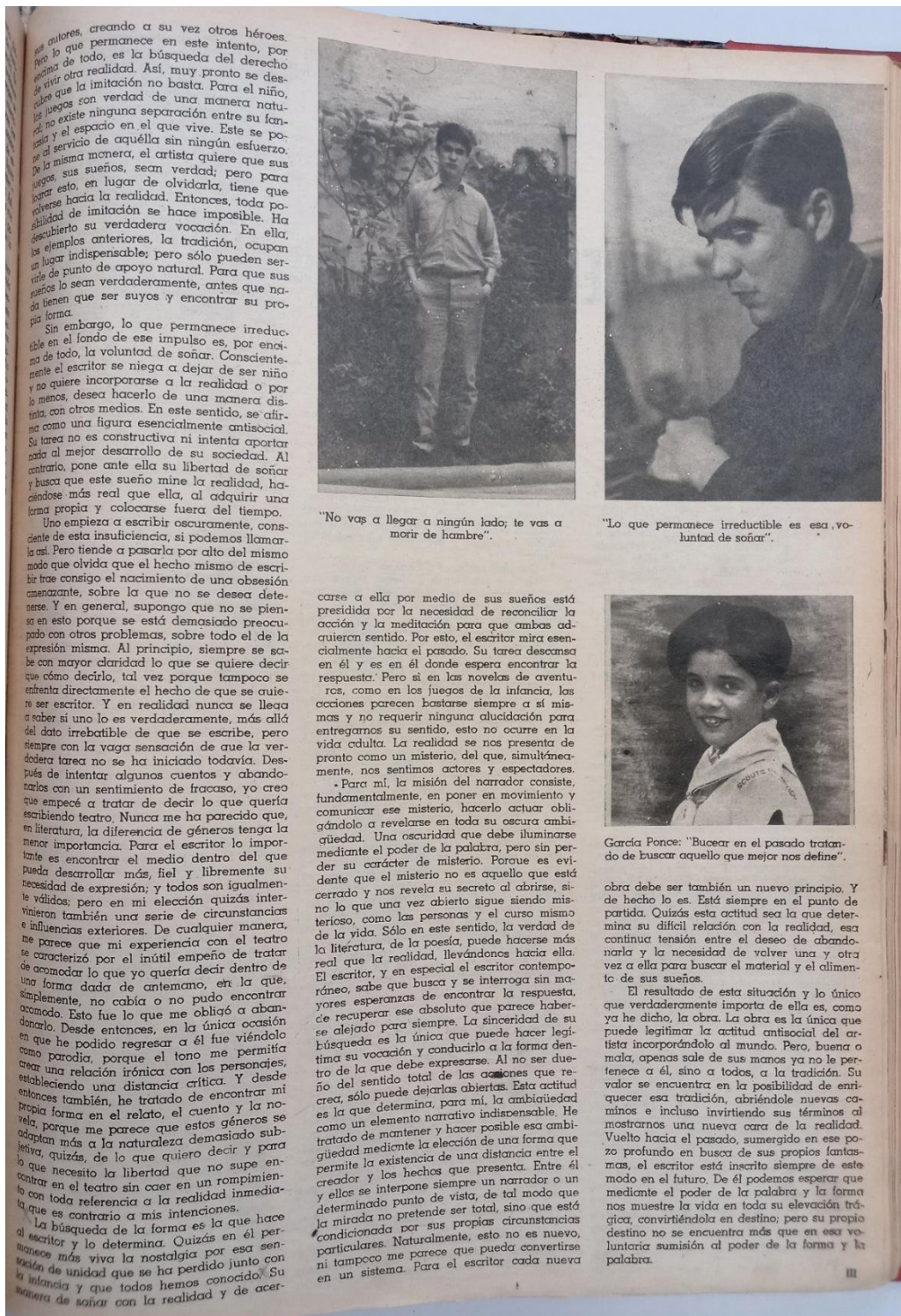


Figura 9. La Cultura en México, núm. 199, 8 de diciembre de 1965, p. III

En otros casos, parece ser que los textos autobiográficos funcionaron a la par como una suerte de alegato o declaración de principios frente a las descalificaciones contra el reducido grupo de escritores conocido como la “mafia”. Aunque cabría señalar que, en realidad, nunca quedó muy claro quiénes eran exactamente los integrantes de presunto grupo que controlaba, a manera de monopolio o asociación delictiva, los medios impresos y las editoriales mexicanas de la década de 1960. Así lo dejó ver el texto de Juan Vicente Melo, que se reprodujo en el número 191 de *La Cultura en México*, el 13 de octubre de 1965. Indudablemente, el encabezado que el equipo del suplemento utilizó –el cual se colocó en mayúsculas, negritas y con un tamaño mayor que el resto del título– tuvo que haber despertado el interés del lector de aquellos años: “La mafia son los otros”, a continuación, con una letra más reducida y a manera de subtítulo, “o la autobiografía precoz de Juan Vicente Melo”.

Al igual que con su amigo Juan García Ponce, con quien curiosamente aparece retratado en las distintas fotografías que acompañan al texto, se puede apreciar a un Vicente Melo niño, disfrazado de médico, luego se le ve impartiendo una conferencia en La Casa del Lago, de la cual fue director, pero además –caso hasta cierto punto excepcional– se acompañó su participación con un adelanto de “una novela en preparación”, que llevaba por título *Junto a la fuente, dentro del mar*, la cual se intuye fue el adelanto que leyó en la segunda parte de su conferencia, sin embargo no hay alguna aclaración o dato que lo corrobore.<sup>10</sup> Si bien no se

---

<sup>10</sup> Se trata del capítulo 6 de la novela *La rueda de Onfalia*, de la cual Juan Vicente Melo dio a conocer algunos avances en la prensa de los sesenta, pero nunca publicó en forma de libro. La novela apareció póstumamente, tras décadas de especulación sobre su escritura, bajo el sello de la Universidad Veracruzana en 1996.

destacó de manera particular alguno de los fragmentos del texto autobiográfico de Melo, quedó evidenciada la propuesta de lectura, la cual no sólo se circunscribe al relato de vida, sino a sus repercusiones en el presente y a la forma en que deseaba construir una imagen de sí mismo, para muestra sus palabras iniciales:

Como mi nombre lo indica, pertenezco a la mafia, ese maravilloso organismo cuyo valor mítico han ido estableciendo Luis Guillermo Piazza y Carlos Monsiváis. Públicamente confieso que no pretendo salirme nunca de ella porque, aunque la verdadera mafia son los otros (los que están fuera de la que creen omnipotente), me siento muy bien como miembro activo. Digo esto por varias razones: en primer lugar, porque me asustan los principios y más aún cuando se trata de una confesión personal ante un supuesto público y porque me resulta difícil responder a la angustiada pregunta que es el motivo de esta serie de conferencias: ¿por qué y para qué escribo? (Melo 1965, p. II).

El texto de Inés Arredondo fue otro que apareció en las páginas del suplemento de *Siempre!* El 26 de enero de 1966 se anunció en su portada “Inés Arredondo: la verdad o el presentimiento de la verdad”, que reproduce parcialmente su participación en “Los narradores ante el público”. Similar a los casos anteriores, el suplemento acompañó el relato de vida con distintas fotografías de la autora: de bebé, de niña, en su graduación y, finalmente, un par de fotos que la retratan como se veía en aquellos años. Quizá, a manera de complemento, para el 23 de marzo del mismo año, se presentó una entrevista con la narradora, en compañía de otras de sus compañeros de generación y colegas, Salvador Elizondo y Gustavo Sainz. En aquel número 214 de *La Cultura en México*, se anuncia en su portada a los tres autores con sus respectivas fotografías y con el siguiente encabezado: “Muestran, con su diversidad, que todos los caminos están ya abiertos a nuestra literatura”. La entrevista con Arredondo lleva por subtítulo “Soy mujer y soy el lado oscuro, es

# la CULTURA en mexico

EN COLOR:  
SIQUEIROS EN CUERNAVACA  
POR LUIS SUAREZ  
Y HECTOR GARCIA

SUPLEMENTO DE SIEMPRE/214

**SALVADOR  
ELIZONDO**



**INES  
ARREDONDO**



**GUSTAVO  
SAINZ**



**MUESTRAN,  
CON SU DIVERSIDAD,  
QUE TODOS  
LOS CAMINOS ESTAN  
YA ABIERTOS  
A NUESTRA  
LITERATURA**

Figura 10. La Cultura en México, núm. 214, 23 de marzo de 1966.

decir: pertenezco a la noche” y de esta manera es presentada por Juan Carvajal, su entrevistador:

En Inés Arredondo hay siempre un ardor de gesto, de mirada, de entonación, que nos hacen inmediatamente respetarla. Habla de las cosas como si le fuera en ello la vida. Al poco tiempo de estar con ella uno se da cuenta de que así es, de que su encendido dialogar es el exacto trasunto de su absoluta seriedad interior. Se desprende de ella una clara lealtad a los órdenes del espíritu. Su conversación se cifra en una serie de matices y entonaciones grávidas, plenas de sentido (Carvajal 1966, p. v).

Entre los distintos temas que se desarrollan, tales como el papel de la conciencia, la literatura de su momento, sus juicios a propósito de ciertos autores como Julio Cortázar o Thomas Mann, Arredondo se muestra como una escritora preocupada por el estilo, por la expresión de la lengua, pero ajena a los experimentos formales, a la inconciencia y a la falta de rigor, que ella encuentra en las obras dirigidas al público de masas. En algún punto, Carvajal pregunta su opinión sobre la “inspiración” y Arredondo contesta que, más que una iluminación, es una suerte de “conquista” del intelecto y de las capacidades del escritor:

Lo que yo trato de develar en mis cuentos es del género de cosas que fríamente racionalizadas se pierden o no son nada, y que sólo de un modo “inspirado”, desde dentro de ellas, pueden ser aprehensibles. Pero yo cortejo este tipo de conocimiento buscando lógicamente el rigor de los significados que entran en el plano de la inteligencia; no los sistemas filosóficos, sino los significados. Un pensamiento verdadero y estricto sobre algo o sobre alguien es fundamental (Carvajal 1966, p. v).

Naturalmente, no sólo los escritores jóvenes causaron interés en las páginas de *La Cultura en México*. Por su parte, también se publicaron de forma conjunta los relatos de vida de Edmundo Valadés y Salvador Reyes Nevares, en el número 246, del 2 de noviembre de 1966. Con una estrategia similar a los casos ya aludidos, en

2 nov 1966

246



ENTREVISTA CON  
**MIGUEL ANGEL ASTURIAS**

la **CUL**  
**TURA**  
en **ME**  
**XICO** Siempre!  
246 Suplemento de



**EDMUNDO VALADES  
Y  
SALVADOR REYES  
NEVARES**



HABLAN DE SU VIDA  
Y SU OBRA

**ARTICULOS Y NOTAS SOBRE**

JUAN SORIANO / ORSON WELLES / MARGARITA  
GONZALEZ / GEORG PABST / THOMAS WOLFE /  
JOSE AGUSTIN / BRAVO UGARTE /

El Melodrama • El Humorismo Involuntario •  
Los Discos • Las revistas • Los Guardias  
Rojos • Etcétera...

Figura 11. La Cultura en México, núm.246, 2 de noviembre de 1966.

su portada se anunció “Edmundo Valadés y Salvador Reyes Nevares hablan de su vida y su obra”, aunque en esta ocasión también se hacía mención de otros contenidos, como por ejemplo, una entrevista con Miguel Ángel Asturias y algunos “artículos y notas sobre” distintos escritores como Thomas Wolfe y José Agustín. Del mismo modo que con otros narradores, se incluyeron algunas fotografías personales de Edmundo Valadés: una de cuando era niño, otra de 1934 con algunos amigos jóvenes, otra de su carnet de la “Unión de Estudiantes Pro-Obrero y Campesino”, una más de adulto con un grupo de amigos entre los que destaca José Pagés Llergo, director de la revista *Siempre!*, y finalmente una con Maricruz Olivier en la redacción de *Novedades* (1966, pp. IV-VI).

En términos generales, *La Cultura en México* tuvo un interés constante por las actividades del ciclo de conferencias y luego por los volúmenes impresos. Si bien no se incluyeron todos los textos de los participantes y se dio más protagonismo a ciertas figuras, ya sea por su posición dominante en el campo intelectual o por sus relaciones y vínculos con la publicación, fue evidente para el lector de la época, así como para los comentaristas, que el proyecto de “Los narradores ante el público” marcó una especie de hito en la escritura autobiográfica mexicana, un género que se deslindó de la rememoración nostálgica por el pasado como principal objetivo, así como del afán por documentar una época, para ceder paso a la indagación de la identidad del escritor, al encuentro con su vocación, a sus lecturas y sus apenas confesadas influencias, a su experiencia y métodos de escritura, pero también como estrategia eficaz de promoción de su persona, mediatización de su intimidad y, en

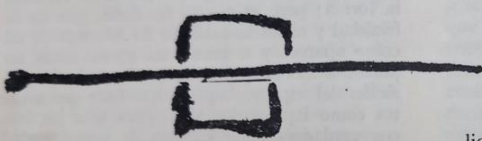
ese sentido, construcción de un panorama amplio de las distintas formas de asumir esta profesión en el país.

Un caso singular, no sólo por la naturaleza multiforme de su escritura, sino por la manera en que fue difundido en aquellos años lo constituye el texto de Gustavo Sainz. Ya que, a diferencia de sus compañeros, su participación en “Los narradores ante el público” no se reprodujo en un suplemento o en alguna sección cultural de algún diario, sino en la *Revista de Bellas Artes*, cuya dinámica de publicación era bimestral, con un papel y un diseño editorial mucho más cuidado y semejante al de un libro, además de tener una extensión y selección de textos menos dictada por el presente inmediato, todo lo cual hace pensar que, como con otros tantos casos de revistas culturales, estaba destinada no a la lectura efímera de los periódicos, sino a la conservación, al repertorio y colección de los materiales ahí reunidos. Éste fue el contexto en que se presentó el relato de vida de Gustavo Sainz, cuyo título, “Autorretrato con amigos”, pasó de la revista al libro como caso excepcional, pues el resto de breves autobiografías en ambos volúmenes sólo llevaron el nombre del autor en cuestión.

En aquel número de la *Revista de Bellas Artes*, vale mencionar, el texto no se anunciaba como autobiográfico, o no al menos a partir de las estrategias vistas ya en otros casos. Por el contrario, su disposición después de un ensayo de Juan García Ponce, titulado “Akutagawa y la literatura occidental”, y antes de un cuento de Sergio Pitól, “La pareja”, hace pensar que no se trata de su participación en el ciclo, sino quizá de otro texto de ficción o de reflexión crítica, común a los contenidos de la publicación. Pero, tal vez lo que más llamó la atención de los consumidores

# Gustavo Sainz

Yo, por ejemplo, misántropo, hosco, jorobado, pudrible, inocuo exhibicionista, inmodesto, siempre desabrido o descortés o gris o tímido según lo torpe de la metáfora, a veces erotómano, y por si fuera poco, mexicano, duermo poco y mal desde hace muchos meses, en posiciones fetales, bajo gruesas cobijas, sábanas blancas o listadas, una manta eléctrica o al aire libre, según el clima, pero eso sí, ferozmente abrazado a mi esposa, a flote sobre el río de los sueños. De pie a las seis de la mañana, enjabonándome: Rosita enjabonándose bajo el agua caliente-irrepetible de la regadera; desayunados y vestidos a las siete; a las siete y veinte en un taxi; a las siete y media en el cine: un



trabajo de supervisión, singular, comprometido, misterioso, que parece lo que no es; y a la salida, cien minutos después, comprar los periódicos: uno café para leer la sección verde y otro que parece impreso a sentones; regresar al departamento en un pesero, o a pie, y leer hasta mediodía; responder el teléfono mientras Rosita prepara la comida, perder el tiempo ante la máquina de escribir, morir un poco al lado de Claudio el Dios, Jvlian, Belisario, Pedro Martínez o el señor Martereau, en la última campaña del general Gordon, con las guerrillas de Vietnam o en un hospital de Natchez, junto al espantoso redentor Lazarus Morell. O de otro modo, ir al cine en la tarde y caminar, afectados dolorida por lo desafocado de las imágenes y los comentarios de la gente en la fila de atrás, muchas veces molestos. Fíjate Gabriel ir al cine en la tarde y caminar, afectados por la burguesa enfermedad flaubertiana que consiste en detectar la estupidez sin poder tolerarla. De todos los dolores del entendimiento, dice Unamuno, éste es el más insoportable. Eso de no descubrir más que las necesidades, la cretinez de los demás, ¿no será una enfermedad de nuestra ensorbercida visión? O falta de caridad, de amor al prójimo, en fin, de humanidad,

y comenzamos a caminar rumbo a casa siempre por una ruta que permita el acceso a varias librerías, y es que encuentro placer al descubrir libros nuevos en estantes conocidos más que de memoria, acaricio, pienso, leo las solapas, párrafos intermedios, arranques de capítulo, huelo, abro al azar, cachondeo de capítulo, la calidad de impresión y el gusto en el formato, y durante días y días me inquieta la posibilidad de adquirirlo; reúno el dinero y a la hora que sea, mejor si bajo tormentas devastadoras, salimos Rosita y yo bajo un paraguas, llegamos a la librería, lo compramos, inexplicablemente lo pedimos envuelto y apenas franqueada la puerta rompemos la envoltura, volvemos a hojear, a manosear, y regresamos a casa fe-



# A Auto

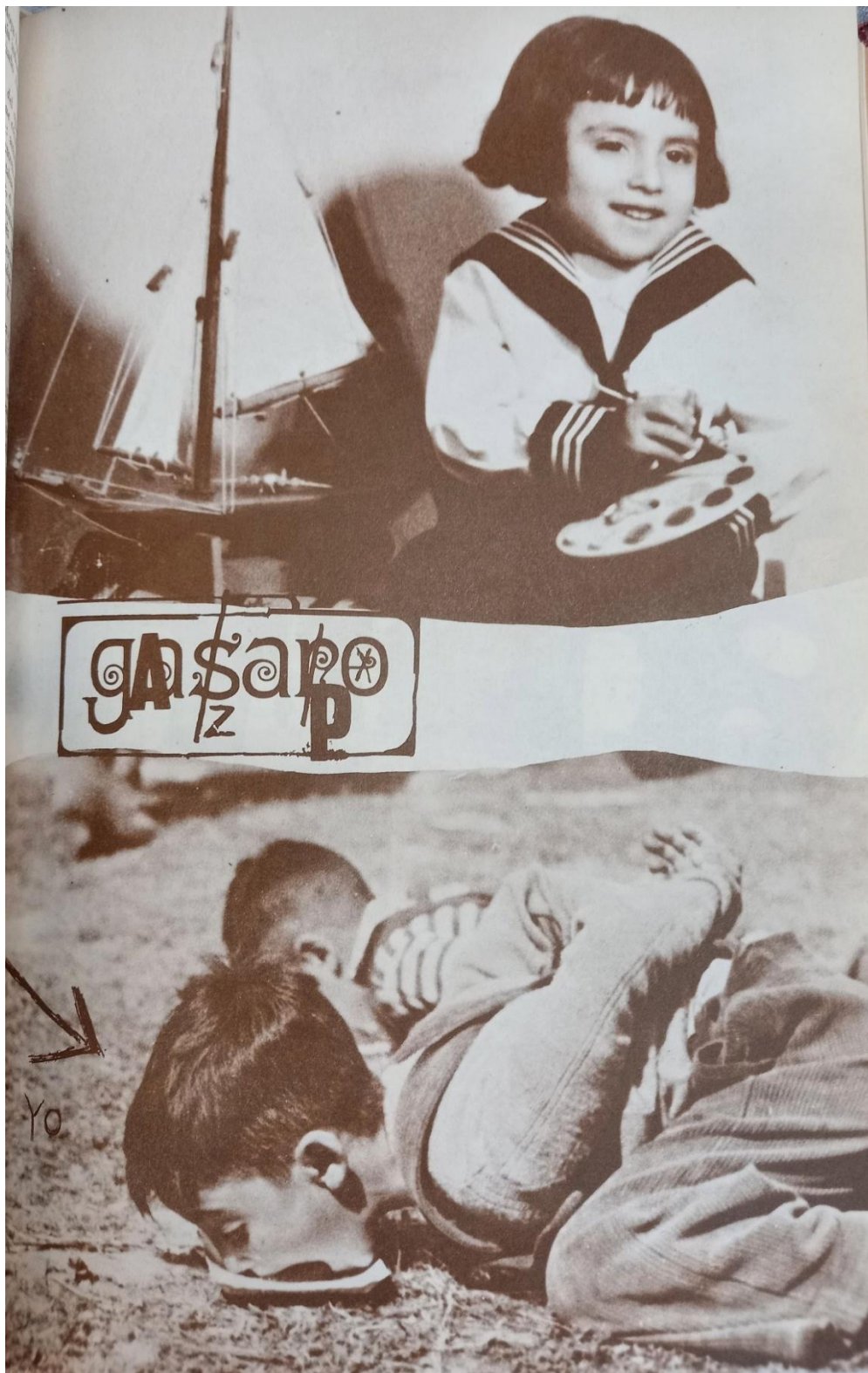
lices, como si hubiéramos ganado algo en una competencia, nosotros que odiamos jerarquizaciones y competencias; volvemos a leer, Rosita hinca los dientes en *A New Life*, de Malamud, y yo gozo las *Memorias póstumas de Blas Cubas*, y se comprende que con un régimen de vida así (nada de alcohol ni drogas, radio ni caja idiota, ninguna fiesta, muchos libros, cine y pocos amigos, y sobre todo un tumefacto, neurótico deseo de trabajar en mi nueva novela), no necesitamos dinero una vez cubiertos los gastos de renta, sirvienta, luz, gas y teléfono, ropa de vez en cuando, libros sí, pero los amigos nos los dan con descuento, o a crédito, o regalados, se comprende con facilidad, digo, que un día, de pronto, haya renunciado a mi trabajo en Mex-Abril, fácil y mejor pagado que cualquier otro, es decir, cuatro mil pesos por establecerme ocho horas diarias en un lugar con amigos envidiables, hablar de libros y en los ratos perdidos revisar nuestro trabajo literario (Leñero escribía *El garabato*, José Agustín comenzaba *El ruido*), y claro, traducir del italiano el horóscopo de Francesco Waldner o las entrevistas de Oriana Fallaci, y del argentino algún artículo sobre maquillaje, yo, que no creo en el maquillaje,



Figura 12. Revista de Bellas Artes, núm. 11, septiembre-octubre de 1966.

habituales de la revista fue el trabajo gráfico alrededor de este “autorretrato”, pues se aprecia a lo largo del mismo la intromisión de marcas de corrección ortotipográficas: el nombre de Gustavo Sainz aparece con bajas iniciales y se señalan las tres líneas usuales debajo de las letras para su corrección, así como la errata de su apellido, que ha sido impreso con “s” final y no con la “z” con la que firmaba. Por debajo de la primera página encontramos escrito “gazapo” con diferentes fuentes tipográficas, título de la novela con la cual se dio a conocer por aquel entonces y por la que recibió una amplia atención crítica; aunque también habría que mencionar la posibilidad de que el término hiciera alusión a los distintos errores y erratas propios de la impresión de una publicación periódica.

Del mismo modo, se incluyen fotografías del propio Gustavo Sainz, pero éstas se reproducen intervenidas y en toda la página. Por ejemplo, en una se le ve de niño, quizá con 2 años, aunque no hay ningún pie de foto, vestido de marinero con un pequeño barco a escala; mientras que en otra está en lo que parece ser un concurso o juego con otros niños, atado de manos y comiendo directamente de un plato en el suelo. En la página siguiente hay una serie de tres fotografías en las que se le retrata tal y como se veía en aquella época: un joven de 26 años, delgado, con camisa, aunque sin corbata, sentado en un patio y sobre un automóvil estrellado (Sainz 1966, pp. 29-44). Resulta hasta cierto punto evidente la imagen de sí que deseó proyectar Sainz y el equipo de la revista, así como la construcción de un discurso visual que funcionara de acuerdo con dicho objetivo: un escritor experimental, afín a los procedimientos de la vanguardia, sin la pose de un intelectual en ciernes ni de un crítico a la manera académica, más bien un joven escritor procedente de un entorno



gasapo  
Z P

Yo

Figura 13. Revista de Bellas Artes, núm. 11, septiembre-octubre de 1966.

urbano y quizá de un estrato social mediano. Si bien el título pudo ofrecer alguna pista sobre la naturaleza genérica del relato de vida, lo cierto es que no se colocó ninguna aclaración sobre la procedencia del texto, a excepción de una nota final que señalaba “Septiembre 8 de 1966, en la Sala Ponce del INBA”, por lo que pudo ser leído desde distintos horizontes: quizá experimento narrativo, una suerte de crónica o entrevista donde sólo se lee la voz del entrevistado, un ensayo personal o simplemente otro cuento más en el número.

En términos generales, y luego de esta somera revisión, es posible señalar que la iniciativa de Antonio Acevedo Escobedo cumplió, en más de un sentido, su cometido. Acercó a los narradores con el público mexicano y, al mismo tiempo, conformó un panorama plural de las distintas voces que constituían el entramado del campo intelectual de la época. Dicha iniciativa, como se valoró en su momento, tuvo un poder de convocatoria excepcional, aunque tampoco se puede ignorar el sentido hasta cierto punto consagratorio de dictar una conferencia en el Palacio de Bellas Artes y cuyo principal tema sea la vida de uno mismo, atractivo que seguramente no pasó inadvertido para muchos de los convocados.

Como ya se ha mencionado, “Los narradores ante el público” surgió como parte del plan de trabajo de la administración de Acevedo Escobedo y con antecedentes tan importantes en esta materia como el ciclo, también publicado en forma de libro, “El trato con escritores” (1961), en el cual se les solicitó a los convocados recordar sus relaciones y encuentros con distintas figuras de las letras nacionales. Sin embargo, la recepción crítica, los comentarios alrededor y el seguimiento en la prensa de la época apuntan a un fenómeno cuyas dimensiones y

repercusiones fueron más allá de los eventos y actividades de esta índole. Este grupo de breves textos autobiográficos surgió en medio de un periodo de amplio desarrollo y proyección para la narrativa y para la literatura mexicana en general y, en esa medida, supo cumplir con la tarea de incentivar un renovado interés por sus protagonistas, quienes se transformaron, o terminaron por transformarse, en auténticas figuras públicas, reconocidas y aplaudidas por sus lectores y quizá mucho más importantes que su obra misma.

La escritura autobiográfica, así, se transformó también en el género ideal para promover y exhibir el saludable estado del campo cultural del país, equiparable a su desarrollo en otras materias, tales como su proceso de urbanización y modernización, lo que permitió, precisamente, el surgimiento de una clase media universitaria y burocrática, la misma a la que pertenecían estas autoras y autores. Lo interesante, además, es notar la pluralidad de dicho campo, pues, lejos de intentar promover o proyectar una sola forma de ser escritor o una identidad muy bien definida, “Los narradores ante el público” fue una muestra fehaciente de la variedad y abundancia de personalidades y posturas autorales. En el fondo, el asistente y el lector de estos relatos de vida se percataron directamente de que los componentes del entramado cultural de este campo eran a veces disímiles entre sí: ni por el estilo, ni por el lenguaje ni por los temas, ni mucho menos por la edad, el género o la procedencia geográfica podía simplificarse este panorama.

Por tratarse de una institución pública, los objetivos de Acevedo Escobedo no perseguían pretensiones de índole publicitaria, o no al menos en su dimensión comercial; sin embargo, no por ello dejaron de ser aprovechados por las

publicaciones periódicas, las cuales cumplieron la doble función de contribuir a la difusión de estos textos interesantes para el estudioso, para el crítico y el historiador de la literatura, pero también para el consumidor que deseaba, movido quizá por el morbo, penetrar en la vida privada de sus autores favoritos, conocer sus métodos de escritura, sus primeras lecturas, sus experiencias, el descubrimiento de una vocación, sus labores y los distintos trabajos que debían desempeñar a veces para subsistir y así poder seguir escribiendo.

Es probable que “Los narradores ante el público” sea uno de los ejemplos paradigmáticos de la transformación operada en las dinámicas del campo intelectual mexicano de 1960, antecedente directo de las prácticas usuales en nuestros días, aunque ciertamente no supeditadas, como hoy, a la cantidad de ventas o cualquier otro interés comercial: las presentaciones públicas de un autor, las entrevistas que buscan indagar en su vida y su formación, la mitificación de su persona, sus opiniones, sus experiencias mediante el relato autobiográfico como paradigma de la identidad del escritor contemporáneo, todo ello aunado al componente empático y a la aspiración personal de los lectores, quienes, quizá de la misma clase social, imaginaron posible emular aquella vida.

Recuperar y, al hacerlo, enfatizar la importancia y las funciones que cumplieron los textos autobiográficos en este periodo no es, visto el caso, tarea ajena en el estudio de estas figuras y de sus obras, pues como se advertirá en el análisis textual de los relatos autobiográficos, los mismos escritores configuraron una imagen de sí mismos, una postura, acorde con sus proyectos de escritura, con sus preocupaciones en aquel momento, con su afán de agruparse o singularizarse en

medio de sus colegas, con su proyecto de vida y la forma en que deseaban incidir en su presente. A veces la autobiografía linda con la obra de ficción, contaminada así por las atmósferas, por los procedimientos, por las estrategias, pero también por las alusiones y las lecturas sobre las cuales desean construir su identidad. En otros casos, el texto se vuelve una declaración de principios, una forma de ordenar el tiempo y darle sentido al presente, una reflexión sobre el ejercicio de la escritura y del género literario, pero también un modo de estrechar vínculos y genealogías con sus pares y con otros escritores de cierta tradición. Todo lo cual conforma el repertorio de las distintas posturas autorales de la narrativa mexicana del pasado siglo.



### CAPÍTULO 3. *LOS NARRADORES ANTE EL PÚBLICO* (1966-1967).

#### CONFLUENCIA DE POSTURAS AUTOBIOGRÁFICAS

Como se ha señalado en los capítulos anteriores, durante la década de 1960 convergieron distintos factores que promovieron la emergencia renovada de los géneros autobiográficos como constructores de identidad para los narradores mexicanos. Este auge de la escritura autobiográfica encontró uno de sus casos más representativos en el ciclo de conferencias, luego editadas en dos volúmenes por Joaquín Mortiz como *Los narradores ante el público* (1966-1967). A lo largo de este estudio, se ha mostrado tanto el constante interés que tuvieron los medios impresos culturales como la discusión y opiniones alrededor de este proyecto, el cual, paradójicamente, ha sido soslayado por la historia de la literatura mexicana.<sup>1</sup> No obstante, como se ha visto en su dimensión mediática, los textos reunidos en ambos volúmenes no pasaron inadvertidos ni para los lectores ni para los distintos

---

<sup>1</sup> Un ejemplo significativo de su ausencia puede hallarse en el volumen titulado *Auge y declive del nacionalismo. La cultura literaria entre el compromiso, la ruptura y la tradición (1940-1968)*, perteneciente al proyecto *Historias de las literaturas en México. Siglos XX y XXI*, editado en 2019 por la UNAM.

integrantes del campo intelectual de su momento: escritores, editores, críticos y promotores culturales.

El siguiente paso en su estudio radica en analizar con detenimiento los distintos aspectos y particularidades que estructuran dichos relatos de vida, preguntarse por las posturas autobiográficas que construyeron y quisieron proyectar los narradores que se presentaron en Bellas Artes, así como por la imagen que de sí mismos exhibieron en estos breves textos, los cuales fueron leídos, ya sea en su versión en libro o desde su aparición en la prensa cultural, como parte de un conjunto, de un entramado de nombres y figuras adscritas a la literatura mexicana. Al emprender dicho estudio, más que ratificar o poner en duda lo expresado por los autobiógrafos, quedarán al descubierto los recursos y las estrategias empleadas para construir una imagen de sí mismos, los distintos cruces con el resto de su obra, las lecturas y nombres que usaron para trazar la genealogía literaria con la cual desearon vincularse y ser reconocidos, pero también se remarcarán las conexiones y tensiones con sus pares, con el medio en el que desarrollaron su obra, con la crítica y con los lectores, pues, como señala Jérôme Meizoz, la postura autoral se configura “gracias a la interacción entre el autor, los mediadores y los públicos, anticipando o reaccionando a sus juicios” (2014, p. 86). En la red de encuentros y fuerzas de poder que supone cualquier campo intelectual, el escritor mexicano de los sesenta buscó apropiarse de un lugar de enunciación mediante un relato de vida acorde con su persona pública, un texto que lo singularizara y al mismo tiempo diera cuenta de su trayectoria, de su encuentro con su vocación, de los temas que les interesaba desarrollar y de los distintos proyectos que orientaban su obra.

Los siguientes subcapítulos constituyen sólo una de las tantas rutas críticas que podrían desarrollarse en el análisis y estudio de un conjunto tan heterogéneo y complejo de relatos autobiográficos. En ese sentido, parto de una muestra de algunos de los casos más significativos de este amplio repertorio. Para orientar la selección, en primer lugar, se tuvo en cuenta el cumplimiento de la exigencia autobiográfica y luego la relevancia y permanencia de los narradores como integrantes del campo intelectual del momento, pues algunos de los participantes desaparecieron del panorama cultural o simplemente abandonaron el ámbito de la literatura. En este mismo sentido, las publicaciones periódicas orientan sobre la importancia de ciertos nombres o el papel que desempeñaron en relación con las tensiones del campo; por ejemplo, escritores como Vicente Leñero y Luis Spota, quienes se mantuvieron en una situación contrahegemónica respecto de los grupos y relaciones dominantes de la época, pero no por ello dejaron de estar presentes y cumplir una función notable en las discusiones y opiniones dadas en la vida pública cultural.

Así, a partir de esta selección, se han agrupado los textos en función de las afinidades alusivas a las estrategias, recursos y elementos centrales que dominan las distintas narraciones autobiográficas. Tal es el caso de aquellos narradores que otorgan mayor significación a la infancia y primeros años, como lo son Juan José Arreola, Amparo Dávila y Edmundo Valadés. Ya que si bien, en su mayoría, los autobiógrafos de ambos volúmenes se detienen en la niñez, son ellos tres quienes la dotan de un protagonismo quizá mucho más importante que sus años de madurez, por los cuales pasan muy brevemente. Otro tanto ocurre, aunque con distintos recursos y énfasis, con escritores como Inés Arredondo, Juan García Ponce y Juan

Vicente Melo, quienes, más que la vuelta a la infancia, les interesa construir una imagen como jóvenes autores cosmopolitas, con posiciones centrales o en vías de consolidación dentro del campo intelectual, tan es así que, como se ha visto, Juan Vicente Melo reconoce desde el inicio su adhesión al presunto grupo hegemónico conocido con el mote de “mafia”. Por el contrario, hay otros tantos relatos de vida que se apartan deliberadamente de las posiciones dominantes y buscan configurar una postura en contrapeso de estas figuras, para ello enfatizan sus singularidades, su soledad y su independencia creativa, ajenos a grupos y programas: Ricardo Garibay, Luis Spota y Vicente Leñero. Por su parte, también hay otros autores que desarrollan un texto autobiográfico no sólo con el objetivo de posicionarse en el campo intelectual y presentarse ante el público lector, sino también para analizar críticamente la figura del narrador mexicano y de su realidad socio-cultural, un afán que llega a poner en duda hasta las propias convenciones y estatutos del relato autobiográfico, tales son los casos de Carlos Monsiváis y José Emilio Pacheco. Finalmente, de entre la participación de las distintas escritoras en el ciclo, la revisión de fuentes hemerográficas ratificó la importancia y el protagonismo que tuvo una de ellas: Rosario Castellanos. Inclasificable en cualquiera de las categorías antes esbozadas, Castellanos participa por igual de todas, puesto que ahonda en la infancia como destino, en su postura dominante y universal como narradora activa del campo intelectual, pero, al mismo tiempo, enfatiza su independencia y singularidad respecto a dicho campo, todo ello sin olvidar el sentido crítico sobre su condición de autora y sus vinculaciones con el medio social y literario del que forma parte.

Como se advertirá en el transcurso de estos estudios de caso, no serán pocos los cruces e interrelaciones identificables en más de uno de los textos; sin embargo, las funciones y objetivos que perseguirán serán a veces disímiles, pues se hallarán mediados por la posición que en ese entonces ocupaba cada uno de los participantes dentro de la esfera cultural mexicana. Convergencias y discrepancias autobiográficas no harán sino delinear desde la escritura autobiográfica una somera parte de las redes que estructuraban la sociabilidad y la práctica de la narrativa mexicana del medio siglo.

### 3.1. LOS NARRADORES ANTE LA INFANCIA COMO DESTINO: JUAN JOSÉ ARREOLA, AMPARO DÁVILA Y EDMUNDO VALADÉS

Pocos han sido los escritores mexicanos que han mostrado tanta apertura al hablar sobre sí mismos y sobre su trayectoria. Entre ellos, sin duda alguna, destaca Juan José Arreola, quien para la década de 1960 ya era reconocido como uno de los narradores más importantes del panorama literario nacional y, al mismo tiempo, como una figura habituada a las entrevistas de corte autobiográfico en la prensa del momento. De acuerdo con Emmanuel Carballo, desde el 25 de abril de 1962 se publicaron esporádicamente en *La Cultura en México* las distintas charlas sostenidas con el jalisciense, las cuales sirvieron luego como materia prima para el capítulo dedicado a Arreola en sus *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana* de 1965 (Carballo 2003, p. IX). Ese mismo 1965, Arreola participó en el ciclo “Los

# JUAN JOSE ARREOLA:

## EL HOMBRE, CRIATURA SUBORDINADA A LA MUJER

POR EMMANUEL CARBALLO

En la segunda edición de *Confabulario*, seguido de *Varia invención*, Juan José Arreola dio a conocer, el año de 1955, uno de sus cuentos más redondos y cargados de significados, "Una mujer amestrada" —escrito un año atrás. Este texto, que al leerlo produce miedo, es para mí la culminación de la manera como Arreola trata la ironía y, también, el que mejor muestra la visión que tiene de la mujer y de la imposibilidad tal vez absoluta del amor.

—¿Qué interpretación le das a este cuento? —De todo lo que he escrito, los dos únicos cuentos que reservan para mí entidades de misterio son "Una mujer amestrada" y "Parturient montes". Este último representa el drama del escritor: en cierto sentido, es la confesión de la imposibilidad casi absoluta de seguir siendo escritor. Yo podría dejar de ser escritor por falta de posibilidades, eso te lo juro, sino por una especie de desilusión radical cuya imagen se encuentra en este texto. El drama que cuenta "Parturient montes" es espantoso: "Entre amigos y enemigos se difundió la noticia de que yo sabía una nueva versión del parto de los montes". Es decir, que yo era escritor. Y qué va uno a hacer si es escritor sino salir con una batea de babas. Mi obra más importante es la que no he escrito, y no la que he llevado a cabo. En mi obra escrita hay una especie de desencanto previo a la realización. Existe una gran distancia entre lo que uno siente como posibilidad y lo que uno obtiene como resultado: así sea la realización más grande de Goethe, Shakespeare o Cervantes. "Una mujer amestrada" refiere la tragedia del amor y el desplome de la relación amorosa. Una amiga mía, Luisa Josefina Hernández, dijo que este texto es una escama doméstica. Para mí es algo infinitamente más trágico: la percepción de la mujer y la percepción del hombre como criatura subordinada a la mujer.

—¿Cómo surgió la anécdota de "Una mujer amestrada"?

—Caminaba con mi hermano por el Paseo de la Reforma cuando vimos a un tipo que trataba de educar a un perro. Le dije a Antonio: "Este desdichado debería amestrar a una mujer y no a un perro". El estímulo, como ves, me llevó a resultados que entonces no podía prever.

—¿Quiénes son y cómo son la mujer y el hombre de este cuento?

—Contemplada por un hombre absoluto, la mujer absoluta resulta caricatural. Es triste y amargante imaginar a un hombre que ha dedicado toda su vida a la tarea ridícula y sin esperanzas de amestrar a una mujer. Y cuando cree que lo ha conseguido, se dedica a exhibirla ante todos los hombres de la tierra. En este momento estoy llegando a la interpretación correcta del texto. El saltimbanqui es el amante, el amante por excelencia, el amante que ha encontrado a la mujer, que la ha amado y ha hecho de ella una diosa. Pueblo que tiene ese tesoro maravilloso, sale a exhibirlo por la calle. Es decir lo exhibe ante el universo, ¿y qué es el universo sino el coro de bobos que contemplan las hazañas de un saltimbanqui callejero? Aquí entra otra vez la ironía. La mujer existe independientemente del hombre, pero es él quien la consagra. Desde que el hombre se subordina por medio del amor y hace todo lo que hace por una mujer esa mujer ha sido exaltada por encima de sí misma. ¿Qué es lo que él exhibe? a una mujer que se puede asemejar a todos los tristes ami-

males amestrados. Es un espectáculo absolutamente miserable. Las cosas que hace (unos cuantos juegos malabares, unas cuantas operaciones de aritmética elemental, una especie de baile) son de una gracia tan infantil, de una habilidad tan grosera, que los hombres que contemplan el espectáculo se sienten horrorizados. Es nada menos y nada más que una mujer común y corriente, un ser caricatural por su cercanía con los osos, los perros y los monos.

—El vínculo que los une, la cadena, es ambivalentemente: es tan débil que pueden romperlo con toda facilidad, y sin embargo parece sumamente resistente ya que no se deciden a acabar con él.

—Representa el hábito de la relación matrimonial. El hombre tiene cogida a la mujer con una cadena, una cadena de no me acuerdo qué material, y lleva en la otra mano un látigo de seda que simboliza la energía del varón totalmente ambivalente por el amor.

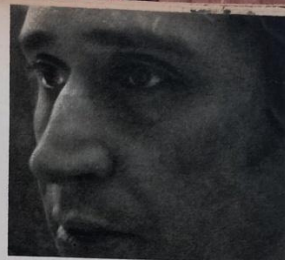
—Dice textualmente: "La cadena que iba de su mano izquierda al cuello de la mujer no pasaba de ser un símbolo ya que el menor esfuerzo hubiera bastado para romperlo". No se afirma de qué es.

—Podemos pensar que es casi de aire. Es como si llevara en la mano una cadena que no existe, porque él y ella podían romperla del mismo modo que todo hombre puede separarse de toda mujer y toda mujer de cualquier hombre. Pero esa especie de hábito es el símbolo del matrimonio, bendición o juramento civil que de hecho no es nada. En cambio el hombre y la mujer se sienten ligados por aquella ceremonia mágica que es tan inexistente como aquella cadena irreal, una idea de fuerza, pero es de seda y no golpea. Como las suertes que hace la mujer no provocan más que bostezos e indiferencia, el hombre, para animar el ambiente, la pone a repartir besos.

—El saltimbanqui le dice, a éste no, a éste sí...

—Besa al que arroja la moneda, que es quien ha caído en el arullo, el hombre de buena fe que tiene confianza en la mujer y en la realidad del juego. El saltimbanqui exhibe su prodigio del mismo modo como los hombres exhiben, conscientes o inconscientemente, la mujer que poseen a la curiosidad pública. El reparto de besos viene a significar que toda mujer, aunque esté ligada mediante el matrimonio a un hombre, se sigue reparciendo a los demás: reparte la gracia, la belleza, la bondad. En cierta manera, las mujeres indefectiblemente nos traicionan siempre dan algo de sí mismas, aunque sea como espectáculo. El saltimbanqui trata simbólicamente de utilizar a su mujer para conseguir una ganancia; trata de prostituir a la mujer amada de compartirla con los demás hombres. En *El eterno marido*, Dostoyevski se asomó a estas ambigüedades. Algunas veces yo mismo lo he hecho en varias de tolerancia, "El faro" existe una especie de tolerancia, "El faro" existe un sentimiento innato a ser de complacencia, de sentimiento innato a ser engañado, a participar de la mujer como bien colectivo. Para mí esta idea es demasiado misteriosa y, también demasiado peligrosa.

—Yo creo, Juan José, que quizá Genaro, el cornudo de "El faro", en el fondo esté emanando del narrador de este texto y amante de Amelia, la esposa adúltera. Pensar que la historia que cuenta es simplemente la de un adúltero, me parece sino gratuito sí elemental y obvio. En este texto encuentro tres historias



intimamente enlazadas: una de homosexualismo velado y embrionario, otra de amor no sólo adúltero sino también turbio y una última, la del cornudo, que insinúa que una situación de tal especie además de "asquerosa" y "falsa" es amargamente deleitosa.

—Nunca lo he analizado. Vuelvo a "Una mujer amestrada". El hombre que está viendo la escena pertenece a la especie de los no comprometidos, de los hombres que juzgan.

—Pero al cruzar el círculo de tiza se compromete, deja de ser juez de la escena callejera y cae en la tentación.

—Cae, pero antes su actitud era la de no dejarse atrapar. Al final comprende que si persiste en su postura se convertirá para siempre en un espectador, sería como en la frase de Goethe "un triste huésped sobre la tierra sombría". Al cruzar el círculo, se integra a la comunidad. Entra, se pone a bailar con la mujer, y dice: "yo acompañé mi ritmo con el suyo y no perdí pie ni pisada de aquel improvisado movimiento perpetuo". En ese momento, se resaca como hombre y sucumbe como ser superior: cae en la trampa de la carne. Yo sostengo que la mujer es la trampa de la carne y que está hecha para capturar el espíritu.

### MARTIN BUBER: EL SENTIDO DEL SUFRIMIENTO HUMANO EN LA TIERRA

A los 82 años ha muerto Martin Buber, uno de los grandes pensadores judíos contemporáneos, apenas conocido en nuestro idioma por algunos libros (*¿Qué es el hombre?*, *Yo y Tú*, *Moisés...*), que no dan una idea cabal de lo que ha sido la constante reflexión de Buber sobre el judaísmo, y más ampliamente sobre el sentido de la presencia y el sufrimiento humanos en la tierra. En febrero de 1953 escribía Buber estas palabras que, desgraciadamente, siguen siendo actuales: "¿Qué resultará en última instancia lo más fuerte? ¿La confianza común en la existencia del hombre o la desconfianza mutua? Aunque se encuentren los representantes en quienes, de su buena voluntad —enemiga de los sentados, de su honestidad sin restricciones, de su buena voluntad enemiga de la fraseología inútil— y de la exposición valiente de su propia persona. En la tierra a los representantes sólo puede llegarles de aquellos la fuerza que necesitan. La esperanza en esta hora está puesta en los mismos que esperan, está puesta en nosotros mismos. Quiero decir con esto que está puesta en aquellos de nosotros que más profundamente sienten la enfermedad del hombre actual y que en su nombre pronuncian las dos palabras sin las cuales no hay curación: Quiero vivir".

XV

Figura 14. La Cultura en México, núm. 178, 14 de julio de 1965, p. xv.

narradores ante el público” y su texto fue incluido en el primer volumen de 1966. Para 1971, con motivo de la edición de sus obras en la prestigiosa Joaquín Mortiz, se incluyó un breve prólogo autobiográfico, titulado “De memoria y olvido”, en el volumen dedicado a *Confabulario* (1990, pp. 7-11). Finalmente, luego de algunos años, apareció *Memoria y olvido* (1994), una extraña *autobiografía*, pues el relato retrospectivo se enuncia en primera persona del singular, aunque en realidad fue escrito por Fernando del Paso, fruto de sus conversaciones con Arreola. Este libro resulta interesante, precisamente, por el hecho de imitar el registro autobiográfico convencional, lo que implica la ausencia de las marcas de oralidad, de preguntas por parte del entrevistador y de la fragmentariedad y dispersión propia de una conversación. En su lugar, el lector tiene la impresión de hallarse ante una autobiografía tradicional, escrita por el mismo Arreola, y no ante una entrevista.

Durante el periodo que aquí nos ocupa, Arreola no sólo ya era considerado un escritor central del campo cultural, sino que también era reconocido por su labores editoriales y formativas entre los autores más jóvenes. Editor y promotor de la colección Cuadernos del Unicornio (1958-1963), así como conferencista habitual y mentor de la nueva generación; Beatriz Espejo lo recordó de este modo al inicio de su texto en *Los narradores ante el público*: “Fui a escucharlo y Arreola se me convirtió en una revelación. Pálido, el cabello oscuro y revuelto, los ojos de obsidiana punzante, las manos angustiosas en constante movimiento y una lucidez mental para tratar casi cualquier tema de manera notable” (Espejo 1966, p. 214).

Como se puede apreciar, Juan José Arreola fue prontamente reconocido no sólo por su obra, sino por la *postura* que de sí mismo construyó en sus distintas

labores, declaraciones públicas y actividades culturales. Por ello no extraña que, en su texto de *Los narradores ante el público*, el *ethos* que configura no busque posicionarlo como un intelectual o una gran personalidad con pretensiones renovadoras y ejemplares, pues, en buena medida, esto era innecesario para un autor que ya tenía el prestigio suficiente como narrador y como agente cultural, fundamental entre sus pares y entre los lectores. En su lugar, Arreola aprovechó su participación para ahondar en un periodo poco conocido pero, por lo que se verá, sumamente significativo para su presente, me refiero a su infancia.

Una revisión general de sus aproximaciones a la escritura autobiográfica confirma la importancia capital que Juan José Arreola otorgó al lapso comprendido entre su infancia, adolescencia y primera madurez, en especial a su experiencia en Zapotlán, Jalisco, a su primera estancia en Guadalajara y a sus primeros viajes a la Ciudad de México. Si como señala la especialista Sylvia Molloy, la infancia y la juventud habían sido territorios poco explorados por los autobiógrafos hispanoamericanos del siglo XIX (1996, pp. 17-18), en Arreola ocurre todo lo contrario, pues casi no tenemos noticia del periodo consagratorio que va de la década de 1950 en adelante, y sí mucho de su juventud. Así pues, lo que parece orientar muchos de los intereses de este autobiógrafo, de acuerdo con la tradición emanada de las *Confesiones* de Rousseau, es la prefiguración de su personalidad y carácter desde este momento inicial. La infancia de Arreola apunta en más de un sentido a los temas, a los gustos, a las obsesiones y a las labores de madurez, un ejemplo claro de lo anterior lo encontramos en el primer recuerdo con el que abre su texto:

En 1921 yo tenía por consiguiente tres años de edad. Mis hermanos mayores me llevaban a la escuela como “oyente”, para que a mi madre se le aligeraran los quehaceres de la casa, porque soy el cuarto de una familia de catorce hermanos. Como ustedes ven, no pude ser un niño mimado. Se trataba de un colegio de monjas francesas, y todavía no me explico por qué fueron a dar a Zapotlán. Allí aprendí a leer “de oídas” viendo a mi hermano mayor estudiar el silabario. Empecé a leer de corrido sin pasar por la etapa de “m-a, ma”. Allí ocurrió también otro hecho importante para mí: en un salón del cuarto año –porque yo circulaba por todos los salones de esta escuela–, estaban enseñándoles a los muchachos “El Cristo de Temaca”, del Padre Placencia, y yo me lo aprendí de memoria. Tenía entonces poca libertad de lengua, lo que se llama frenillo. Pronunciaba muy mal, pero recitaba el poema en todas partes para satisfacción del vecindario. A los cuatro años me aprendí los cuarenta refranes que venían en las cartas de la lotería. Ésas fueron, pues, mis dos primeras posesiones. De allí me vino el gusto por las cláusulas, por los periodos verbales armoniosos (Arreola 1966, p. 30).

Entre otros aspectos, del pasaje anterior sobresale la importancia del aprendizaje autodidacta. Arreola aprendió “de oídas” –y aquí no hay que ignorar desde este momento su figuración como joven prodigio– lecciones que iban destinadas a otros niños, mayores que él. En buena medida, esto se tradujo en una introducción precoz a la literatura y al manejo del lenguaje, el cual, antes de ser expresión escrita, en Arreola se manifestó en su dimensión performativa y oral: aprendió de memoria un poema y lo recitó con orgullo entre sus vecinos. Hay en el gesto mucho del Arreola actor, pero también del personaje conferencista y profesor, acostumbrado a acaparar la atención del auditorio con su conversación y con los alcances de su prodigiosa memoria. No está de más señalar la procedencia popular de su conocimiento, ya que, al menos en esta primera incursión, Arreola coloca como uno de los fundamentos de su estilo aquellos refranes de las cartas de lotería y no alguno de los referentes usuales del canon literario o de la cultura occidental.

Sin embargo, pronto aparecen los nombres y títulos de la literatura europea, como orientaciones de sus lecturas más avanzadas en aquella mítica infancia. Ya para 1926, mientras cursaba el segundo –y luego el tercero y el cuarto año de primaria con José Luis Martínez– leyó por primera vez *La canción de Rolando*, en una versión abreviada para niños; a la par, reaparece el elemento performativo en su experiencia de lectura: “Todos nos convertimos en caballeros medievales, armados con durandales, joyosas y santaclaras de otate y de carrizo” (Arreola 1966, p. 31). Luego, entre los ocho y los once años, vinieron las lecturas de Novalis, Baudelaire, Goethe, Henrik Ibsen, Selma Lagerlöff, Knut Hamsun, Sören Kierkegaard, Giovanni Papini, Oscar Wilde, Tolstoi y Valle Inclán, entre muchos otros escritores, a quienes Arreola consideró “la base de mi formación literaria”, eso sin olvidar a Marcel Schwob con *La cruzada de los niños*, de quien no tarda en aclarar que fue el “autor más importante de mi lista, ese señor que se me señaló como primera influencia y con razón” (Arreola 1966, pp. 32-33).

Con una formación ambivalente, Arreola construye su texto entre su experiencia en el campo y la provincia –sus juegos de infancia, sus amistades, las travesuras infantiles– y su acercamiento a la cultura occidental culta mediante la literatura, la pintura, el teatro y el cine. Esto no quiere decir, sin embargo, que ambas vetas de su formación intelectual coexistieran en contradicción o se estableciera una subordinación de una sobre la otra y así lo señala cuando rememora sus labores en Guadalajara en 1934:

El trabajo era muy pesado, pero yo me divertía mucho con los arrieros, oyéndolos maldecir y contando historias a la hora de la cena. Allí me daban casi siempre las doce de la noche, y más de una vez

pensé en irme con ellos. Estas cosas están en mí y me importan tanto como la formación intelectual. Desde 1930 estuve en contacto directo y diario con el pueblo, desde los mostradores de las tiendas. Conversaba mucho con los clientes y sobre todo con las clientas, y en el mesón, con el huésped y con los arrieros que venían de distintos lugares; yo los conocía por sus arreglos y sus cosas. Les compraba en las tiendas de Guadalajara los encargos que no eran de abarrotes: paliacates, mercería, muselinas, batistas, tiras bordadas y encaje de bolillo (Arreola 1966, p. 41).

Como se puede apreciar, Juan José Arreola buscó construir una postura autoral congruente con su propuesta narrativa en el plano de la ficción. No sin motivos Emmanuel Carballo señaló lo siguiente en su introducción a la sección dedicada a Arreola en sus *Diecinueve protagonistas*: “Innovadora y tradicional, su obra despierta el entusiasmo irrestricto de algunos y la conmiseración amarilla de otros” (2003, p. 429). Tradición y modernidad coexisten en el Arreola de *Los narradores ante el público* (1966) como identidad en equilibrio, así como su relación entre saber popular y saber intelectual. Así lo ratifica cuando, como muchos otros autobiógrafos, retoma el *autobiografema* de su encuentro con el libro y su iniciación en la lectura:

En mi casa había dispersos unos cuantos libros extraños que recuerdo muy vagamente, salvo los que haré notar. Una *Vida de Napoleón*, con estampas, y un *Quijote*, también ilustrado. No voy a presumir que lo leí entonces, pero en la escuela amé el pasaje del Caballero del Verde Gabán, y mi padre nos hacía a veces lecturas con muy buena entonación, de algunos capítulos, así como poemas de Gaspar Núñez de Arce (Arreola 1966, p. 34).

Salida, precisamente, del mismo *Quijote* resulta la escena del padre leyendo en voz alta algunos pasajes del libro de Cervantes, cuyo referente no funciona aquí sólo como una alusión de prestigio intelectual, sino también como un recuerdo de los usos y costumbres de su contexto familiar, elemento que el autobiógrafo

aprovecha para atenuar y resignificar mediante la oralidad y la lectura en segundo grado. Dicho en otros términos, Arreola no se muestra como el prodigio que se acercó directamente desde niño a una obra tan compleja como el *Quijote*, aunque sí tuvo noticia fragmentaria de la novela gracias a su formación escolar y su convivencia paterna.

En buena medida, Arreola confirma en su relato de vida la sentencia “infancia es destino”. Por ejemplo, cuando narra sus primeros contactos con el ámbito editorial como joven empleado en una imprenta: “en 1930 ya estoy trabajando con don José María Silva, como aprendiz de encuadernador. De este trato con los libros en cuanto objetos de artesanía, data, creo yo, mi amor «físico» por ellos” (1966, p. 38). Caso semejante a su breve y culposa afición por la tauromaquia, materia en la que cuenta que llegó a ser reconocido como un experto: razas, toreros famosos, ganaderías de México y España, reglas e historias notables, nada escapó a su curiosidad (1966, p. 39). De su paso por este gusto –del cual aclara que se distanció hace años y ahora considera “delito civil”–, aprendió “el encanto del vocabulario taurino y el estilo de las crónicas” (1966, p. 39), un conocimiento que se trasluce en su narrativa y, más especialmente, en su cuento “Pueblerina”.

Con todo, tampoco pasa inadvertido lo que Arreola calla, como sus relaciones amorosas, las cuales alude muy tangencialmente y más como para despertar la curiosidad del lector: “Descorazonado en todos sentidos (he dejado aparte el capítulo amoroso) me eché en brazos de la familia y salí de México, según he dicho, en agosto de 1940” (1966, p. 44). Ocurre igual con la génesis de sus libros y sus relatos, de los cuales sólo se contenta en mencionar de forma breve su

participación en algunas revistas y publicaciones como *El Vigía* de Zapotlán y *Eos*, aun cuando al inicio de su texto parezca que ahondará mucho más en este aspecto (1966, p. 29).

El relato de vida de Arreola, y en consecuencia su postura autoral, se construye a partir de un constante ejercicio de la memoria, que busca no sólo esbozar tangencialmente lo vivido, sino que se detiene en los detalles, en las anécdotas y en las digresiones. No hay apuro al adentrarse en el pasado, sino que más bien se evidencia una especie de gusto y de nostalgia por la evocación y los episodios cotidianos. Este gesto, más propio de un autobiógrafo en la vejez o en el exilio (Molloy 1996, p. 118), extraña hasta cierto punto en un autor que todavía vivió hasta inicios del siglo XXI. Aunque, visto desde otra perspectiva, esta misma actitud también es propia de la mitificación de la infancia como una especie de “paraíso perdido”; es decir, una construcción eminentemente literaria, pues configura un mundo propicio para la ficción. No obstante, en Arreola la subsecuente idealización del pasado mediante la nostalgia no redundaba en un distanciamiento ficcional del yo ni en un ejercicio con tintes egocéntricos, pues, como se ha visto, supo aprovechar su vuelta a la infancia para revalorar su trato con distintas personas, maestros y amigos, la adquisición de varios oficios y saberes, más allá del conocimiento culto y prestigioso, así como su enorme estimación de los lugares, comunidades y pueblos al interior de la República, ajenos a la centralización simbolizada por las grandes ciudades. En consecuencia, la postura de Juan José Arreola, más que una hiperbólica digresión nostálgica por un tiempo ido, se manifiesta como un relato que busca no la ejemplaridad, sino la empatía de su lector: “Estoy en posesión de un oficio y he

vivido una vida rica de experiencia. Hijo y nieto de carpinteros y herreros, sé trabajar la materia. Soy, ante todo, un buen artesano, y la angustia ha afinado prodigiosamente mis sentidos...” (1966, p. 47). No se trata del gran maestro, del escritor cosmopolita, con dominio cabal de su arte, sino de un “aficionado temeroso”, un modesto “artesano” que sigue en constante aprendizaje y al cual todavía lo agobian algunas dudas: “En algunos momentos de extravío y de arrebató he entrevisto la posibilidad de ser realmente un escritor, y me ha dado miedo” (1966, p. 47).

Como se verá con el caso de Amparo Dávila y luego con Edmundo Valadés, la mirada retrospectiva vinculada con la infancia puede adquirir no sólo este significado y esta postura autoral, sino que también se puede manifestar como un relato que anticipa, en más de un sentido, los mundos de la ficción o que, en su defecto, explica el éxito y el fracaso de una vocación y una trayectoria.

Si bien por momentos resulta hiperbólica la modestia con que el autobiógrafo se identifica como escritor, el gesto de elegir ésta y no otra *postura* es quizá lo más notable de su caso, ya que, tratándose de un autor con una posición dominante en el campo, no recurre en ningún momento a ella ni enfatiza sus labores ni su propia obra literaria, sino que, en buena medida, éstas se dan por sentadas. Por el contrario, hay un protagonismo de lo coloquial, de la vivencia y del recuerdo sin otra aspiración que la anécdota y el disfrute.

Por su parte, casi al final de su relato de vida, Amparo Dávila hace una declaración a propósito de su perspectiva sobre la literatura que ella escribe y le interesa: “No creo en la literatura hecha a base de la inteligencia pura o la sola

imaginación, yo creo en la literatura vivencial” (1966, p. 133). Esto, como se verá a continuación, no sólo sintetiza su poética de aquellos años, sino que también constituye la clave para comprender el *ethos* de su texto y, en consecuencia, la postura autoral que buscó comunicar con éste. Sin embargo, antes de adentrarnos en estas cuestiones, cabría preguntarse por su particular circunstancia dentro del campo literario del México de la década de 1960, pues, como ya se ha señalado en distintas ocasiones, el estudio de la postura autoral representa el cruce de la imagen producida por los integrantes del sistema literario, la intervención de los autores como promotores de su propia figura y la imagen que de sí mismos proyectan a través de sus discursos (Meizoz 2014, p. 86).

Así, lo primero que llama la atención sobre la imagen autoral de Amparo Dávila en los cincuentas y los sesentas es su perfil bajo y su relativa ausencia de los medios impresos culturales. Por ejemplo, tan sólo en la *Revista de la Universidad*, entre 1950 y 1960, hay apenas tres reseñas sobre sus libros, dos de las cuales, muy breves y severas, versan sobre sus primeros poemarios.<sup>2</sup> Contadas también son sus colaboraciones en la misma publicación, en la cual sólo tres de sus cuentos aparecieron: “Muerte en el bosque” (1958), “Arthur Smith” (1959) y “El entierro” (1961). Durante los años que comprende el proyecto de conferencias “Los narradores ante el público” (1965-1966), Dávila estuvo ausente de revistas y suplementos culturales tan importantes como *Diorama de la Cultura*, *Ovaciones*.

---

<sup>2</sup> C.V., “Meditación a la orilla del sueño de María Amparo Dávila”, *Revista de la Universidad*, mayo de 1954, p. 30 / C.V., “Perfil de soledades de María Amparo Dávila”, *Revista de la Universidad*, mayo de 1954, p. 30.

*Artes, Letras, Ciencias, La Palabra y El Hombre, Cuadernos del Viento, Revista Mexicana de Literatura y La Cultura en México.* Esta situación apunta a que, en ese entonces –y a pesar de ya haber publicado en el prestigioso Fondo de Cultura Económica sus libros *Tiempo destrozado* (1959) y *Música concreta* (1964)–, Amparo Dávila ocupaba una posición más bien contrahegemónica, fuera de los círculos de influencia intelectual, así como hasta cierto punto periférica. Lo anterior extraña pues en una entrevista poco antes de su deceso declaró que tuvo contacto con varias figuras del medio y que, por ejemplo, fue amiga de escritoras como Inés Arredondo y Guadalupe Dueñas, con quienes –según ella misma– compartía y revisaba sus textos (Abenshushan 2018, s/p.).

Si bien no lo menciona de forma directa en *Los narradores...*, es probable que su postura periférica se deba, en buena medida, no sólo a la singularidad de su narrativa, la cual, no está de más mencionar, no era afín a los intereses que circulaban en la literatura mexicana de ese entonces, sino también al consejo y guía de Alfonso Reyes, de quien fue secretaria en aquella época y que, ya en la madurez, reconoció como su mentor:

En mi escritura [Alfonso Reyes] no tuvo ninguna influencia, porque él trataba que el escritor fuera totalmente libre, en todos los sentidos. Pero me orientó con gran inteligencia en otras cosas. Por ejemplo, siempre me decía: “No te encasilles nunca en un grupo, porque los grupos llegan a asfixiar. Sé tú misma”. Esa enseñanza se la agradezco mucho, porque pienso que no tener ataduras es muy saludable (Dávila *apud* Abenshushan 2018, s/p).

Amparo Dávila, en este mismo sentido, se encargó de construir un texto autobiográfico acorde no sólo con sus intereses personales y estéticos, sino con su voluntad de distanciarse y sobresalir del resto de sus colegas y compañeros de

generación, gracias a su excentricidad y a la atmósfera particular –inquietante, espeluznante, enfermiza– que domina todo el relato de vida. Dávila, al contrario que Arreola, no era reconocida por el público lector de la época, como tampoco sobresalía por sus actividades como agente cultural en el campo literario, pero lo cierto es que esto pareció importarle poco, porque, aunque periférica, su postura autoral no se subordinó a ninguna pretensión de notoriedad. Lo anterior podemos ratificarlo desde el inicio de su texto y, en concreto, mediante el primer recuerdo que selecciona para evocar su infancia:

Pinos, el pueblo donde nací, es el pueblo de las mujeres enlutadas de Agustín Yáñez, es también Luvina donde sólo se oye el viento de la mañana a la noche, desde que uno nace hasta que muere. Situado en la cima de una montaña y rodeado siempre de nubes, desde lejos parece algo fantasmal [...]. Yo nací en la casa grande del pueblo y a través de los cristales de las ventanas miraba pasar la vida, es decir la muerte, porque la vida se había detenido hacía mucho tiempo en ese pueblo. Pasaba la muerte en diaria caravana. No había cementerios en varios ranchos cercanos, y a Pinos iban a enterrar a los muertos. Yo los veía llegar tirados en el piso de una carreta, atravesados sobre el lomo de una mula y a veces en una rústica caja. Detrás de los cristales de la ventana tampoco había esperanzas de vida para mí, y sí muchos augurios de muerte; había perdido a mi hermano, y yo era una niña sentenciada y sola (Dávila 1966, p. 129).

Como ya ha apuntado Sylvia Molloy, el primer recuerdo funciona, a la par de otros *autobiografemas* básicos tales como el encuentro del yo con el libro, la elaboración de la novela familiar, la fabulación de un linaje y la escenificación del espacio autobiográfico (1996, p. 28), como eje rector y anticipación de lo que será la vida narrada: “Colocado precisamente al comienzo, o muy cerca del comienzo del relato [...], el primer recuerdo constituye una especie de epígrafe, una auto-cita que, si bien no resume la esencia de lo que va a seguir, sí apunta en esa dirección”

(Molloy 1996, 257). Por ello, no resulta fortuito que Amparo Dávila formule en estos términos tanto la casa familiar como el pueblo del cual procede. El espacio rural, al contrario que la fiesta picaresca que construye Arreola en su texto, en Dávila se transforma en un sitio donde convergen la muerte y sus augurios, a la par de la mitificación del pueblo, o mejor dicho *fantasmagorización* del pueblo, amparada en referentes literarios fundacionales de este imaginario y de la literatura mexicana de aquellos años, tales como Agustín Yáñez con *Al filo del agua* y Juan Rulfo con “Luvina”. Tampoco conviene ignorar la ausencia de las figuras paternas y el resto de la familia –que sólo aparece de manera tangencial con la alusión al abuelo y su ataúd– la prematura muerte del hermano y la declaración explícita de soledad que enfrentó la niña Amparo Dávila desde aquellos años. Habituada a hacer frente a un mundo hostil y solitario, no extraña, pues, su necesidad de apartarse de sus colegas en el presente.

Como se aprecia, la niñez en el relato de Dávila se halla enmarcada por una naturaleza y una sociedad agrestes y crueles que dan como resultado la subversión del imaginario del “paraíso perdido”. Un mundo inhóspito, mediado por la muerte y las atmósferas terroríficas, que se traduce en pesadillas, miedo y enfermedad para esta niña: “El viento se filtraba por las hendiduras de las puertas y las ventanas calando los huesos. Yo siempre tenía frío, ni la chimenea de mi cuarto, ni mis perros y mis gatos lograban calentarme; durante el día muchas veces lloré de frío, y por las noches de frío y de miedo...” (1966, p. 130).

Sin embargo, Amparo Dávila no visualiza la niñez como una tragedia personal o como una etapa penosa que desee negar u olvidar, ni tampoco traza una

distancia segura entre su pasado y su presente, sino que, por el contrario, le otorga continuidad, lo asume como parte de su persona, como rasgo fundamental de su identidad, como origen de sus inquietudes y de su propia literatura. La infancia se transforma aquí en un mundo autónomo en el que Dávila tuvo que sobrevivir y adaptarse, pero sin ningún tipo de arrepentimiento, pues se sabe consecuencia del mismo y, por lo tanto, parte de su *postura* como autora en el presente.

Más allá del sugerente determinismo esbozado en este texto, los alcances de la infancia explican la obra de ficción desde otra óptica. Su narrativa no busca escapar a un mundo fantástico con miras a la evasión o la contemplación desde una distancia segura de una realidad alterna, habitada por distintas otredades monstruosas y terribles, pero finalmente ajenas; sino, más bien, se trata de una experiencia significativa, cercana a la vida misma de la autora, una forma de ver y de habitar el mundo que se sintetiza en lo que ella conceptualizó como “literatura vivencial”. Dicho en términos más generales, este tipo de relatos autobiográficos de infancia “sirven a menudo como pre-textos, como narrativas precursoras: el relato de niñez funciona aquí como matriz generadora de ficción a la vez que de vida” (Molloy 1996, p. 170), lo que termina por remarcar los vínculos entre la experiencia de mundo y la obra.

En esta misma línea, no pasa inadvertido el gesto de, por ejemplo, anteponer su autfiguración como niña alquimista y bruja, antes siquiera de su encuentro con el libro, con la biblioteca familiar y, en consecuencia, con la cultura letrada:

Mi primera afición fue la alquimia, tal vez por haber nacido en un pueblo de metales. Cuando no hacía tanto frío, y yo estaba en condiciones de salir, iba a la montaña con mis perros y cortaba toda

clase de flores y hierbas venenosas, juntaba pedernales y cualquier piedra que me parecía misteriosa; después pasaba muchos días encerrada en una bodega llenando frascos con pétalos de flores y moliendo hojas de yedras y ortigas; los pedernales y las piedras los bañaba en aguas de colores, y estaba totalmente convencida de que el día menos pensado obtendría perfumes increíbles, venenos, metales y piedras preciosas (1966, pp. 130-131).

Resulta hasta cierto punto difícil no encontrar cierta continuidad entre este pasaje y relatos como “La señorita Julia”, cuya protagonista, en medio de sus delirios, comienza a experimentar con distintas sustancias para crear venenos poderosos con los cuales acabar con las ratas que la acechan de noche (Dávila 1985, pp. 71-83). A pesar de lo anterior, Amparo Dávila es incapaz de escapar a la escena del libro en la mano, tan significativa para el imaginario autobiográfico de muchos escritores latinoamericanos y símbolo, como el primer recuerdo, del encuentro con su vocación y su destino como autora (Molloy 1996, p. 28). No obstante, como era de esperar, el libro y su presencia en el relato de vida se presentan en congruencia con la figura que de sí misma desea construir. Así, el título que signó su futuro y que se transformó en un elemento central de su identidad intelectual fue la *Divina Comedia*, pero, en realidad, no el texto por sí mismo, sino el objeto, la edición ilustrada con grabados de Gustave Doré: “Creo que deben de haber despertado mi curiosidad el tamaño del libro, los cantos dorados y los terribles grabados de Doré. Y éste, el primer libro que cayó en mis manos, ha sido símbolo de mi vida, pues si bien ahí conocí el rostro de los demonios que me perseguirían sin descanso, también descubrí el rostro del amor” (1966, p. 131). En consecuencia, no extraña cuando, algunas páginas más adelante, la misma Dávila declara que los temas de su narrativa se limitan a sus preocupaciones fundamentales: “amor, locura y muerte”. Esto,

además de constituir una velada alusión a Horacio Quiroga, supone también la forma en que la escritora interpretó y buscó comunicar su pasado infantil y su relación con el libro.

Dávila, al igual que muchos otros, no olvida la mención de nombres y títulos clásicos dentro de sus lecturas de infancia, obras como el *Quijote*, las *Rimas* y *leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer y autores como Dumas, Gautier, Zola, y más tarde, como parte de su educación básica en conventos, san Juan de la Cruz, fray Luis de León, Quevedo, sor Juana, Shakespeare, Nathaniel Hawthorne, Washington Irving, Longfellow y Walt Whitman (Dávila 1966, pp. 131-132). Todos nombres de prestigio en el canon occidental, así como ajenos, si exceptuamos a sor Juana, a la tradición literaria mexicana, la cual, no está de más remarcarlo, apenas y aparece aludida en su relato.

Casi como consecuencia lógica de su temprano descubrimiento del libro y de la cultura letrada, Amparo Dávila comenzó a escribir poemas a los 8 años, composiciones que ella consideraba, al menos para los años sesenta, confesionales, íntimas y vergonzosas. No obstante, más allá del contenido de los textos, no tarda en remarcar el gesto de la escritura: “El escribir se manifestó en mí como una necesidad natural y una forma de expresión ineludible” (1966, p. 131), y no sólo eso, sino que reitera líneas más adelante: “Yo hice cuentos con la misma naturalidad o facilidad con la que otros niños hacen palomas al jugar con barro; cuentos que sin duda eran malos, pero que eran cuentos” (1966, p. 132). Hay, evidentemente, una especie de propensión instintiva, un descubrimiento de las capacidades innatas,

hacia la creación literaria, pues se opera una sustitución de los juegos infantiles por la cultura escrita.

Lo anterior supone también, entre otras cosas, una aproximación precoz y autodidacta a la literatura, apreciación que se refuerza con la ausencia de una guía, profesor o un mentor en sus lecturas y en sus ejercicios de juventud. Amparo Dávila aparece como la niña que descubre por sí misma, en completa soledad, o si acaso como parte de los rutinarios ejercicios escolares, la cultura y las artes. Como era de esperar, ya en su adolescencia, esta *postura* cobra fuerza en su relato y se sintetiza en una idea de autorrealización intelectual:

Al terminar la secundaria una nueva y grave recaída de mi salud siempre frágil me tuvo confinada por un largo tiempo; esto y la carencia, en aquel tiempo, de Facultad de Filosofía y Letras, en San Luis Potosí, así como la imposibilidad de venir a México, y el desinterés de mi familia, me impidieron continuar estudiando como eran mis deseos. Todas estas trabas físicas y morales me obligaron a buscar por mí misma y con mis propios recursos el camino hacia las letras. Lo que había comenzado siendo una mera necesidad de expresión con los años había ido cobrando conciencia vocacional (Dávila 1966, p. 132).

Como en el caso de Arreola, entre más se aproxima la autobiógrafa a los años de madurez y al presente de su circunstancia, la narración se sintetiza más y se pasa de forma breve por algunos momentos significativos en su trayectoria; por ejemplo, sus primeras colaboraciones en revistas, sus primeros libros de poesía, su llegada a la Ciudad de México y su matrimonio con el pintor Pedro Coronel. Nada se nos dice de sus labores a lado de Alfonso Reyes, de sus amistades en aquellos años ni de sus relaciones con el campo intelectual de la época, o al menos no como sí lo hizo en entrevistas muchos años después.

Pero, lo que particularmente le interesó aclarar a Dávila, ya en sus comentarios finales en *Los narradores...*, fueron algunos juicios y opiniones alrededor de su obra y su persona, comentarios que, más allá del interés crítico, apuntan a la imagen autoral que los agentes del medio literario habían formulado sobre ella y que comenzaba a molestarle. Por eso mismo, Dávila aprovechó su relato autobiográfico para rectificar y encausar su imagen como narradora y, en esa medida, tener control sobre su *postura*:

Algunos críticos han comentado con cierta malicia mi tendencia o predilección por la enajenación mental. Yo quiero explicarles ahora, que al tocar el tema de la locura no lo hago por moda, pose, ni mucho menos elección, de igual manera que no se elige nacer hombre, mujer o pájaro. Yo sencillamente hablo del clima que me tocó habitar y observar, de la atmósfera en que he vivido y padecido siempre. Quiero y puedo confesar que nunca he conocido el equilibrio ni la cordura, nací y he vivido en el clima del absurdo y del desencantamiento, por eso mis personajes siempre van o vienen de ahí (1966, p. 133).

Como se puede apreciar, la postura autoral de Amparo Dávila se configura como una identidad contrahegemónica y periférica por voluntad, contestataria ante la crítica y las descalificaciones. Ella misma se encarga de conformar una niñez acorde con sus preocupaciones estéticas, como anticipo de los temas que le eran y serían atractivos y, quizá también, como una breve muestra de su obra de ficción para quienes no la conocieran en ese momento. Inútil resultaría esclarecer si su relato de vida se trata casi por entero de una ficción o si es más bien un testimonio fidedigno, pues lo importante aquí es el gesto, la forma en que la autora recupera el pasado y, en ese sentido, le da significado y se muestra ante los lectores y ante sus pares en la esfera pública.

Finalmente, otro de los autores convocados al proyecto que dio un protagonismo especial a su infancia y a su lugar de origen fue Edmundo Valadés. Para 1966, año en que participó dentro del segundo ciclo de “Los narradores ante el público”, Valadés ya tenía una larga trayectoria en los medios impresos y en el campo cultural de la época. Quizá ajeno al protagonismo de figuras como Juan José Arreola, pero no a su labor de difusión y promoción de la literatura, pronto se preocupó por establecer relaciones con otros escritores y con jóvenes aspirantes que, al igual que él, compartían un especial interés por el cuento. Precisamente, José Emilio Pacheco, en su texto introductorio a la selección de la obra de Valadés para “Material de Lectura” de la UNAM, lo recordó en estos términos:

En su casa de la colonia del Periodista nos espera Edmundo Valadés, va a regalarnos la mañana de su único día de descanso, porque en esta época, entre quién sabe cuántas otras cosas, hace la página de espectáculos de *Novedades* y publica tres veces por semana “Tertulia literaria”.

Con qué paciencia, con qué atenta generosidad Valadés escuchará los primeros borradores de nuestro aprendizaje interminable. El escritor y los aprendices somos adictos a los cuentos, en primer término a leerlos y en seguida a escribirlos [...]. Pero entonces con cuánta delicadeza, con cuánto pudor Valadés me decía: No, fíjese que no, por ahí no va la cosa; el tema da para mucho y ese lenguaje como que no funciona, está muy denso. ¿Por qué no lo guarda un tiempo y después lo relea? (Pacheco 2007, p. 3).

Como el mismo Pacheco declara en este texto, líneas más adelante, además de sus labores dentro del periodismo, Edmundo Valadés era reconocido entre sus colegas como el director de una publicación fundamental para la difusión de la narrativa breve en México: *El Cuento. Revista de Imaginación*. Si bien la revista tuvo una primera época con 5 números entre julio y diciembre de 1939, *El Cuento*

resurgió con una segunda época de más largo aliento desde mayo de 1964 y llama la atención que dentro de su consejo de redacción aparezcan nombres como el de Juan Rulfo. A la par de su obra en revistas y diarios, Valadés ya había publicado para la época algunos cuentos de su autoría en dos libros: *La muerte tiene permiso* (Fondo de Cultura Económica, 1955) y *Las dualidades funestas* (Joaquín Mortiz, 1966).

Así, a partir de lo anterior, es posible ponderar que la postura autoral de Edmundo Valadés dentro del campo cultural mexicano de los años 60 era reconocida y admirada por algunos escritores, en especial por los más jóvenes. Del mismo modo, más que narrador, Valadés construyó una imagen de sí mismo como cuentista: lector, difusor, editor y escritor de narraciones breves. Ello sin mencionar sus labores de orden periodístico en revistas y periódicos, como *Novedades* y *Hoy*, en la cual dio a conocer una serie de reportajes e investigaciones durante casi toda la década de 1940 (Pacheco 2007, p. 6). No está de más señalar el extraño fenómeno que ha ocurrido actualmente alrededor de su obra y su persona, pues Edmundo Valadés ya no tiene el reconocimiento y difusión que tuvo entre el público lector de aquellos años, prueba de ello es la ausencia de una edición completa de su narrativa breve, más allá del protagonismo que ha tenido el volumen *La muerte tiene permiso*, el cual todavía se encuentra en el Fondo de Cultura Económica; situación hasta cierto punto equiparable a la escasa bibliografía crítica sobre su obra, si descontamos, nuevamente, los análisis de su cuento más famoso.

Quizá bajo las mismas preocupaciones de un Juan José Arreola, Valadés aprovechó su participación en el ciclo de Bellas Artes como una oportunidad para ahondar más, no en su presente, sino en su pasado, el más remoto, el que constituye



Figura 15. La Cultura en México, núm. 246, 2 de noviembre de 1966, p. IV.

la infancia, el origen y, en consecuencia, el que explica en más de un sentido el ahora del yo autobiógrafo. Así lo deja ver desde el inicio con su primer recuerdo:

Mi padre cerraba uno de sus párpados. Cuidadosamente, como si con los dedos lo destornillara, se extraía el ojo oculto y lo dejaba caer en un vaso de agua. El ojo era invisible, pero allí estaba. Observaba yo el vaso, donde reposaba el ojo verídico, separado de su cuenca, y luego al párpado, tras el que habría un angustioso vacío. Era la edad para creerlo todo, esa fuerza inmensa que después se desmorona y nos insensibiliza (Valadés 1967, p. 39).

El niño Edmundo no es capaz de explicar cómo es que su padre puede “destornillarse” un ojo y dejarlo en un vaso con agua. La infancia, ya desde este momento inicial, se presenta como la edad de la inocencia, pero también como la etapa más fructífera para la imaginación y la sensibilidad, en oposición directa con la madurez “insensible” y carente de creatividad. Resulta significativo que el primer recuerdo de Valadés se distancie de los lugares comunes: la imagen del padre como hombre autoritario y jefe de familia o el encuentro con el libro y la cultura, y, en su lugar, se visualice al padre más como un personaje capaz de lo extraordinario y al niño como mero espectador del hecho. Asimismo, en una evidente continuidad con lo anterior, el relato de vida opta por desarrollar distintas escenas cotidianas y recuerdos de infancia con el mismo sentido extraordinario y de fascinación visto líneas arriba:

A la vuelta de la casa, como prolongación de la calle, se levantaba un imprevisto cerro. Era el límite, el muro, detrás del que se verían cosas insólitas: ciudades maravillosas o mundos mágicos. En un tiempo sin ubicación, según la leyenda hogareña, bajaban de este cerro los apaches, a cometer tropelías cuya terrorífica descripción era fascinante oyéndolas en la seguridad familiar [...] En el balcón de la casa de enfrente, la única de dos pisos, un niño se esforzaba diariamente por introducir la cabeza entre los dos barrotes. Una vez lo logró y no pudo ya sacarla. Sus gritos desesperados atrajeron al

vecindario. No olvido esa cabeza, convertida en mueca de espanto, aprisionada como en una tortura china. Llegué a creer que tendrían que cortársela y me quedé esperando el desenlace. Allí debí aprender que no ocurre siempre lo que uno espera (Valadés 1967, p. 39).

Como se puede apreciar, el lector no se encuentra en este inicio ante un relato con un orden cronológico o ante la invención de una genealogía estructurada, sino, más bien, con una suerte de escenas remotas, memorias desvinculadas argumentalmente y sólo evocadas en el presente con el objeto de construir una atmósfera y adentrarse en una época cuyo único hilo conductor parece ser el alcance de la imaginación y la credulidad infantiles. Pronto, no obstante, el autobiógrafo deja intuir el tono hasta cierto punto melancólico y nostálgico que dominará el resto del relato y será uno de los principales rasgos de identidad de su *ethos*. Así lo deja ver cuando, unos párrafos más adelante, ensaya el reencuentro con el lugar de origen desde su presente y, en esa medida, emprende la tentativa de recuperar, mediante la memoria, las ilusiones y los imaginarios asociados con la casa paterna en Guaymas, Sonora:

No hace mucho, un día de éstos, después de una ausencia que fue casi una vida, regresé. Esa esperada sorpresa inauditamente verde-azul del mar; esos cerros coronados de remates absurdos o imposibles [...]. ¿Qué recuerdas? Nada preciso. Imposible ensamblar este puerto con el que, nebuloso, fijé en la memoria. Tristeza. Un motel, rodeado de arena. Casas con techos de paja. Aire salino. Y una brisa que se unta a la piel, pertinazmente. Entre lo pasado y lo presente, ¿qué recuerdas? Sale la carretera a la calle principal del puerto. Todo extraño, remoto. Sensación de haber perdido para siempre lo mejor que pudo haber en mí mismo. El recuerdo no encaja. Trata de husmear tu pasado. Es tiempo inexistente, sin evidencias (Valadés 1967, p. 40).

Como se observa, el narrador enfatiza la confrontación entre ambos tiempos y la imposibilidad de una conciliación. Evidentemente, todo ha cambiado con los

años, pero ante ello el Edmundo Valadés de este texto no encuentra positiva esta transformación, sino como una muestra más del “paraíso perdido” que es la infancia, inalcanzable e ideal que ni con la memoria es capaz de evocar en plenitud. El extrañamiento operado ante este pasado configura, además, el profundo sentimiento de nostalgia y de derrota que dominará el resto del relato de vida. Contrario a Arreola y Dávila, para Valadés, la infancia es una pérdida irreparable que simboliza, en más de un sentido, el fracaso del presente.

El autobiógrafo emplea, también, el recurso del desdoblamiento para potenciar la distancia insalvable que media entre su yo niño, pleno de sus facultades imaginativas y habitante eterno de ese pasado inaccesible, y su yo presente, agobiado por los proyectos truncos y las esperanzas perdidas: “«Desde aquí te veo. No me gustas. No eres lo que yo era. Tus ojos no son los míos. Tú eres otro. Yo soy feliz, no tengo ningún fardo, ningún complejo, ninguna frustración»” (Valadés 1967, p. 41). Pocos son los convocados a *Los narradores ante el público* que desde sus primeros párrafos asumieron la escritura autobiográfica con la libertad discursiva y argumental que podemos hallar en este texto, el cual, en buena medida, se anticipa, quizá sin proponérselo, a experimentaciones que luego la crítica identificará con el término de *autoficción*: un relato que se mueve entre la ambigüedad de una promesa de referencialidad y la invención propia de la escritura novelesca. Resulta, por lo demás, sumamente significativo que Edmundo Valadés haya decidido iniciar así su participación en este proyecto, porque revela mucho de la forma en que deseaba construir su imagen autoral entre el público lector y ante el campo cultural mexicano

de aquellos años, pero al mismo tiempo nos habla de sus intereses en materia narrativa.

Sin embargo, al igual que en los casos anteriores, Valadés no escapa del todo a las convenciones del género, pues, luego de este episodio, informa sobre su lugar de nacimiento y construye la genealogía de los hombres que han integrado su familia: Diego Valadés, personaje que participó en la Conquista Española, y su hijo, humanista ordenado franciscano, con el mismo nombre del padre. El narrador tampoco pasa por alto la figura del abuelo y del propio padre, mucho más cercanos a su presente. Del primero, no tarda en señalar que combatió contra los franceses al lado de las fuerzas de Porfirio Díaz, que se volvió erudito y poeta, como muchos hombres del siglo XIX, y que fundó un diario político. Del segundo, menciona que fue condiscípulo de Diego Rivera y que “vivió la bohemia de fin de siglo” como aspirante a poeta (Valadés 1967, pp. 41-42). Y si bien es innegable la pretensión de establecer el imaginario de una estirpe letrada y sobresaliente, parte del devenir nacional, en buena medida, Valadés se refiere a los hombres de su familia no tanto desde el prestigio genealógico, sino desde la maravilla de los personajes, tan extraordinarios que a veces rondan los límites de lo verosímil. Por ejemplo, su propio padre: “Trabajó y fundó luego periódicos en tiempo de la Revolución. He visto su nombre en un manifiesto a la llegada de Madero a Guaymas. Fue perseguido, preso varias veces, desterrado otras. Mantuvo solidaridad con los huelguistas de Cananea y ocultó en su casa a uno de ellos, el después general Juan José de los Ríos” (Valadés 1967, p. 42). De este modo, la evocación de la familia sirve a su vez con tres objetivos: primero, como una forma de permitir la continuidad

de la maravilla del niño, luego como muestra fehaciente de su relevancia en las transformaciones y luchas sociales del país, y finalmente como una suerte de recordatorio infausto de las enormes expectativas que pesan sobre el joven Edmundo Valadés. El destino parece no ser tan favorable para el último eslabón de esta dinastía, pues, a su llegada a la Ciudad de México, el niño Edmundo se encuentra con una sociedad en crisis por las luchas Cristeras, por la presidencia de Calles, por un sistema de valores caducos y un imaginario del país sumido en el caos, o al menos así lo consideraba por aquellos años: “La imagen que recibíamos de México –y nos dolía así ser mexicanos– era casi siniestra” (Valadés 1967, p. 44).

Parece hasta cierto punto lógico que, visto este panorama, las primeras menciones a sus compañeros de escuela, y en especial a los de secundaria, sean en términos no tan optimistas sobre su futuro, las posibilidades de concretar sus proyectos y el espíritu que los animaba: “Si trato de ver en perspectiva a mi generación, buena parte de nosotros desviamos, retrasamos o incumplimos nuestras verdaderas vocaciones” (Valadés 1967, p. 46). Hay una suerte de sentimiento de insatisfacción y de derrota que une a estos jóvenes que, a la par, descubren la cultura letrada y el ejercicio de la escritura, una vocación a contracorriente de la realidad nacional. El lector se halla ante un retrato generacional signado, desde el punto de vista del autobiógrafo, por el *ethos* compartido del fracaso: “Salíamos de la infancia sin tener idea del rumbo por seguir. Creo que las crisis de juventud, tan naturales en cualquier generación, se exacerbaban en nosotros tentándonos a veces al suicidio” (Valadés 1967, pp. 46-47).

Contados fueron los autobiógrafos de estos volúmenes que, al igual que Arreola y Dávila, visualizaron la infancia más allá de los límites de su relación con la literatura y la cultura letrada. Ya que si bien, en más de un sentido, la niñez es anticipo, también es un momento de descubrimiento y de formación de la personalidad. En este tenor, Edmundo Valadés también abordó su temprano descubrimiento de la música: “Y mi sorprendida alma infantil, al contacto de la música, se ensanchaba o comprimía con los primeros goces del presentimiento del amor y con los sueños del más puro e ingenuo idealismo, o con las primeras lágrimas auténticas de una supersensibilidad” (Valadés 1967, p. 48). No extraña que, en esta misma línea, Valadés también señale, muy brevemente, sus primeras experiencias amorosas y, al mismo tiempo, sus primeras decepciones sentimentales: “Ella era una muchacha mayor que yo, con un efluvio femenino que para mí era como la floración de mis sueños enteros. Veía en su rostro la imagen del amor, del amor que puede ser capaz de concebir un niño sensible de diez años” (Valadés 1967, p. 49).

En términos generales y conforme avanza el texto autobiográfico, se establece más y más una tensión entre la infancia como momento idílico de grandes ilusiones y una realidad presente adversa, que dificulta el cumplimiento de las expectativas y metas de aquellos jóvenes entre los que creció Valadés. Así lo hace notar, por ejemplo, cuando habla sobre su adolescencia, periodo en que quizá opera de forma más contundente y significativa este desencanto y abandono de las aspiraciones vocacionales:

En todo ello nos acicateaba la duda de cómo decidir nuestro propio destino, lo que seríamos en la vida, lo que haríamos, pero

adolescentes apenas, ya teníamos encima traumas o frustraciones de las que sería difícil liberarnos.

Cada nuevo libro nos revelaba mundos y seres sorprendentes. Queríamos ser escritores, queríamos ser famosos, pero no teníamos idea de cómo sería eso posible y creíamos que, predestinados, un día escribiríamos ese libro soñado que nos daría una gloria que nos había negado el heroísmo que esperamos de niños. Nos apasionábamos por México, al que veíamos en exaltaciones extremas de nacionalismo o en depresiones angustiosas cuando volvíamos a creer que era irredimible, pues nos fustigaba como contradicción quemante (Valadés 1967, p. 51).

Resulta casi imposible no contrastar la personalidad decidida y dominante de una Amparo Dávila, que, frente a las adversidades y la soledad, se autofigura como una narradora autodidacta capaz de hacerle frente al futuro; o un Juan José Arreola, que antes de señalar las incertidumbres y los momentos difíciles, se muestra como un hombre interesado por el aprendizaje de cada uno de los contextos en donde se desarrolló. Ante estas dos figuras, el lector se encuentra con un Edmundo Valadés lleno de dudas y de temores frente al ejercicio de la literatura y el desarrollo de su vocación en el medio cultural. Las circunstancias parecen no propicias, no sólo por las limitantes personales, sino por el contexto nacional compartido por toda una generación, el cual terminó, como el autobiógrafo enfatiza, con sus pretensiones literarias en favor de las labores periodísticas: “Era difícil entonces iniciarse en la literatura como en un oficio o en una profesión. Escribir era tarea destinada para que la apreciaran sólo los amigos, siempre dispuestos a un favorable juicio excesivo por el afecto o la admiración” (Valadés 1967, p. 52). Así, su paso por el periodismo se narra, más que como un momento favorable para el aprendizaje del escritor, como una vorágine de acontecimientos nacionales e internacionales ante los cuales nada

puede hacer el joven autobiógrafo, que ve más lejanas sus aspiraciones creativas: “Desde la redacción de *Hoy* un grupo de jóvenes asimila vertiginosas experiencias, sale del subdesarrollo de la clase media del que proviene, aprende a vivir de noche, se parte en la lucha por adquirir conciencia política y cumplir su vocación o dejarse tentar por lo dionisiaco, por el éxito fácil, por la frivolidad, por la información pagada” (Valadés 1967, p. 54).

En términos generales, el texto de Edmundo Valadés está configurado desde la experiencia de la derrota, de la nostalgia y del pesimismo por no haber cumplido con un destino anunciado desde la niñez. La infancia, momento irrecuperable, incluso mediante la memoria, acentúa el contraste entre las ilusiones, la capacidad inventiva, los alcances de la sensibilidad y las emociones del niño contra al desencanto y el abandono del adulto, quien ve frustrada su vocación, incluso aunque, fuera de la imagen que de sí crea en su texto, Valadés cuente para la época, y como ya se ha señalado, con dos libros significativos en su haber. Visto lo anterior, cabe preguntarse en qué medida esta autofiguración influyó desfavorablemente en el campo intelectual del que formaba parte y se tradujo, con el paso de los años, en un relativo olvido del autor, uno que todavía hoy se evidencia con la falta de acceso a ediciones modernas de sus libros. Como estrategia de posicionamiento en el medio, la postura autoral de Edmundo Valadés no pareció ser muy efectiva, porque no apoyó su permanencia en el campo, sino que terminó por desdibujarlo como integrante del entramado de la narrativa mexicana del medio siglo.

Los distintos modos de aproximarse a la infancia y a la primera juventud nos dicen mucho de la imagen que de sí construyeron estos autobiógrafos, pero, al

mismo tiempo, nos hablan también de la efectividad que estas posturas autorales tuvieron, en la medida en la que concretaron una posición específica en el campo intelectual de la década de 1960. Para escritores como Juan José Arreola, *Los narradores ante el público* sirvió como una suerte de temprana consagración, muestra de su estilo coloquial y ratificación de su persona como “artesano” de la palabra, en congruencia, evidentemente, con su obra de ficción. Para Amparo Dávila fue la oportunidad de reafirmar su singularidad entre sus pares, distanciarse de sus contemporáneos y apuntar muchos de los temas que aparecerían con más frecuencia en su narrativa, eso sin considerar el trabajo estilístico detrás de su breve texto, el cual parece estar más próximo a un trabajo profundo con el lenguaje y no tanto dictado por la circunstancia de enunciación. Finalmente, extraña el caso de Edmundo Valadés, pues se trata de un escritor con un perfil muy similar a tantos otros de sus contemporáneos: promotor cultural, experimentado en el periodismo, mentor de nuevas generaciones y, sin embargo, construye una imagen de sí mismo desde la frustración y el incumplimiento de una vocación. En su caso, el lector se halla más ante una suerte de “ajuste de cuentas” consigo mismo que frente a un gesto consagrador o el aviso de una fructífera madurez. No está de más reiterar que estas tres visiones sobre la infancia coexistieron no sólo como parte de un mismo proyecto en tanto conferencias dictadas en el ciclo de Bellas Artes, sino también como parte del repertorio de ambos volúmenes, por lo que su análisis en conjunto no resulta del todo gratuito, pues bien pudo ser una de las tantas aproximaciones y lecturas que tuvo el lector de aquellos años.

### 3.2. LOS NARRADORES ANTE LA INDEPENDENCIA Y LA SINGULARIDAD: RICARDO GARIBAY, LUIS SPOTA Y VICENTE LEÑERO

Cuando Ricardo Garibay se presentó en Bellas Artes el 8 de julio de 1965, apenas unas semanas después que Rulfo y Arreola, no había pasado mucho tiempo desde su regreso al panorama literario con la aparición de su más reciente libro, *Beber un cáliz* (1965), bajo el sello de Joaquín Mortiz. Como era habitual y también quizá por tratarse de un título de dicha casa editora, pronto se ofreció un adelanto del libro a los lectores de *La Cultura en México*, acompañado por su respectiva reseña.<sup>3</sup> Pero, tal vez lo más relevante de este asunto sean las palabras del reseñista, que ilustran muy bien la imagen que se tenía de Garibay por aquel entonces:

RG publicó hace diez años *Mazamitla* (Los Presentes), un largo relato perfectamente construido, digno de una antología del cuento mexicano; antes, en aquella Colección Lunes, de Pablo y Henrike González Casanova, había publicado *La nueva amante* (1946), y luego otros cuentos, *Cuaderno* (Col. Los Epígrafes). RG, nacido en Tulancingo, Hgo. (1923), fue absorbido por el cine (argumentalista) y durante años, con ocasionales señales de vida ¿o de muerte?, se perdió para las letras. Sin embargo, creo que empleó inmejorablemente esos diez años si lo prepararon para escribir *Beber un cáliz*, una de esas piezas raras en que el mexicano se deja traspasar por la emoción y se arriesga a compartir su dolor (Batis, p. XVII).

Es verdad que, al menos si nos atenemos a las publicaciones periódicas culturales, no encontraremos una participación activa de Ricardo Garibay durante la segunda mitad de la década de 1960. Con muy pocas y breves colaboraciones para

---

<sup>3</sup> Este adelanto, anunciado en la portada del mismo número 172, del 3 de junio de 1965, se reprodujo en dos planas completas en las cuales se destacaba el título de la obra y un acompañamiento gráfico que aludía a un grupo de tumbas (pp. VI-VII).

el suplemento, y también con algunas notas dedicadas a su persona, sorprende el interés que su libro despertó entre los colaboradores y escritores reunidos alrededor de ésta y otras publicaciones en 1965, mucho más tratándose de un escritor que estuvo fuera de la escena literaria durante tanto tiempo y quien, además, era visto todavía con cierto recelo por aquellos que consideraban su trabajo en el cine en detrimento de su labor escrita, situación que se hizo evidente hasta en la breve nota a propósito de su participación en el ciclo “Los narradores ante el público”:

Antonio Acevedo Escobedo, Jefe del Departamento de Literatura del INBA, está alborotando al cotarro con el ciclo de conferencias en que los escritores hablan de sus obras (Sala Ponce, jueves, 7 pm.). Ricardo Garibay, en su turno, tocó el tema de la incapacidad: “se es escritor porque no se sirve para la vida”, “las páginas que se escriben son hijas de la incapacidad para encontrar el objetivo que se busca”. José Donoso había dicho que Garibay era bueno escribiendo de las cosas que pasan, pero que había que esperar a ver qué tal le iba cuando publicara un libro de invención; Garibay (“el que me ninguneare ningún ninguneador será”), en respuesta, leyó parte de la novela-western que prepara con el tema que malbarató en la película *Los hermanos del Hierro* (los hnos. Rodríguez). Garibay trabajó para el cine de 1955 a 1963, pero se propone resucitar (“el cine mata el centro mismo del alma del escritor”). (Sin firma, p. xx).<sup>4</sup>

Dadas estas circunstancias, si bien la figura de Ricardo Garibay no ocupaba un lugar central en el campo literario de aquellos años, su regreso lo colocó como un escritor sobre el cual se acrecentaba un renovado interés y unas grandes expectativas. Es verdad que dicho interés tal vez se debía en parte al impulso del sello en el cual apareció su libro, pues ya para entonces Joaquín Mortiz era considerada una editorial con una presencia importante en el medio o quizá también

---

<sup>4</sup> Se refiere a la novela luego publicada como *Par de reyes* (1983).

a ciertas influencias personales no explicitadas, al menos, en lo que a la prensa se refiere.

Sin embargo y a pesar de dicho interés, Garibay no dejó de ser durante aquel tiempo una personalidad hasta cierto punto enigmática e independiente, más bien inclasificable dentro de aquellos grupos de la cultura y ajeno a las amistades que conformaron el campo literario de los años sesenta. Tal vez, por eso mismo, se podría sostener que el año de 1965 fue un momento de definición sobre la postura pública que asumiría en adelante y que serviría de carta de presentación ante lectores y colegas, pues además de anunciar sus distintos proyectos, haría saber el lugar que deseaba ocupar dentro de la compleja red de relaciones y tensiones del medio intelectual mexicano.

Así pues, resulta hasta cierto punto congruente que buena parte de su texto en *Los narradores ante el público* lo ocupe como una especie de justificación, como si de algún modo tratase de acreditar su presencia como una figura importante en la narrativa y, por lo tanto, ratificara la relevancia de su obra presente y futura. Para ello, Garibay se vale de dos estrategias determinantes; la primera es su genealogía e historia familiar; mientras que la segunda fue su formación intelectual y su descubrimiento como joven prodigio y escritor precoz. Ambas, como en una suerte de simbiosis, se articulan a lo largo de su intervención y actúan a veces como destino, pero también como muestra de sus capacidades tempranas y de su versatilidad, pues no sólo se autfigura estrictamente como narrador, sino más bien como un escritor cercano igualmente a la poesía y a la literatura en un sentido mucho más amplio.

Si bien no fue extraño que los participantes del proyecto aludieran a su familia y a la influencia que de un modo u otro ésta tuvo en ellos y en su relación con la cultura escrita, en el caso de Ricardo Garibay aquel gesto resulta mucho más definitorio y explícito desde las primeras líneas:

Mi padre se llamaba Ricardo Garibay Zendejas; mi madre, Bárbara Ortega Céspedes; la sangre de él venía de Jalisco, de Autlán de la Grana; la de ella, de Metztitlán, en Hidalgo. Ambos tenían un amor muy preciso por leer y escribir; escribían con pulcritud, hasta con hermosura, y él leía como a nadie he oído mejor: los versos brotaban con misterio de su voz, musicales y dolorosos, y la prosa conseguía una como grandilocuencia natural que la alejaba de quehaceres cotidianos. Así, desde el principio supe que esas tareas, leer y escribir, siendo cosa de todos los días, son un lujo (Garibay 1966, p. 61).

Resulta interesante la forma en la que Ricardo Garibay sintetiza en unas cuantas líneas algunos de los *autobiografemas* que Sylvia Molloy reconoce como rasgos distintivos del género en Hispanoamérica: el primer recuerdo como destino, la fabulación de un linaje y la escenificación del espacio de lectura (1996, p. 28). Todo parece apuntar de manera contundente a forjar una imagen de sí mismo como un escritor predestinado a la literatura desde su nacimiento e incluso antes.

Así, la escritura y la lectura, como actividades elementales y fundadoras de la cultura letrada, señalan no sólo un hábito doméstico para el niño y, por consecuente, un aprendizaje heredado, sino también un claro destino, pues es el hijo quien reúne estas dos vetas y también será, quizá, el que mejor las sepa aprovechar. Del mismo modo, no es para nada fortuito que Garibay seleccione la lectura paterna en voz alta de poesía y prosa como el primer recuerdo de su relato autobiográfico, ya que no sólo se trata de una anticipación de sus principales intereses –como se verá a lo largo de su texto–, sino que también actúa como una breve alusión a su

reciente libro, *Beber un cáliz*, donde se ocupa por extenso de la figura del padre a causa de su agonía y muerte.

De este modo, Ricardo Garibay desarrolla la revisión de sus antecedentes familiares y amplía la evocación de su círculo sanguíneo para introducir también su precoz formación literaria. Para ello recuerda tanto a su abuelo materno como a su tío, ambos poetas y este último primer mentor del niño: “Me hablaba de clásicos, de románticos, los recitaba sin término; me sometía a ejercicios de rima y de ritmo, enderezaba mis adjetivos, los aplaudía, los tachaba; se alegraba de mis esfuerzos” (Garibay 1966, p. 61). No deja de ser significativo que Garibay haya elegido, antes que cualquier otro *autobiografema*, como por ejemplo la escena con el libro en la mano, el descubrimiento de la biblioteca familiar o su encuentro con la lectura, un recuerdo relacionado directamente con la participación activa en la escritura literaria como ejercicio intelectual. La escena, por lo demás, demuestra su interés por construir una imagen de sí mismo como parte de una estirpe letrada y, al mismo tiempo, deja entrever sus aptitudes como joven prodigio desde la infancia.

Cuando Ricardo Garibay alude a su relación personal con la lectura, lo hace como una actividad que se da por sentada y sólo con el objeto de ratificar mucho de lo ya expresado sobre sus relaciones familiares y su formación privilegiada en este ámbito: “Es decir: la literatura era ejercicio tradicional en mi casa, por las dos ramas. Los autores –españoles, franceses, mexicanos– eran viejos conocidos, personas amadas, personas de nuestra intimidad” (1966, p. 62). Alimentadas, así, las expectativas del joven aprendiz y de toda la familia, quienes –lo dice el mismo autobiógrafo– no obtuvieron el reconocimiento que creían merecer en la creación,

resulta hasta cierto punto lógico que el Garibay de este relato decida abandonar la carrera de abogado y concentrarse por entero en la literatura: “«Éste ya tropezó, ni modo... Ahora, lo de ser escritor... pues a ver si sale, aunque no sea gran cosa, pero a ver si sale»”, sentencia el padre tras la decisión del hijo. (1966, p. 62).

Es interesante notar que sólo después de explicar por extenso, no su elección, sino una suerte de destino y vocación innata para la escritura, el autobiógrafo recupere muy brevemente la escena de la casa familiar, sus primeros años y su personalidad de aquel entonces, porque nos habla, en más de un sentido, de la relevancia que Ricardo Garibay le otorgó a esta etapa, pero también apunta al *ethos* discursivo que deseó construir y enfatizar en su texto autobiográfico:

El clima de mi casa era severo: principios sólidos, duros como hierro, y catolicidad vigilante, sin muchos rezos, como conciencia diaria de ser y de deber ser.

Nací en 1923. Mi infancia, mientras escribo esto, se me aparece bajo tres luces: el terror ante mi padre, la exasperación y la fatiga en el templo, la algarabía y la guerra en la calle [...]. Era yo vivaz y cobarde y vivía cercado de pesadillas (Garibay 1966, p. 62).

Además de joven prodigio de la literatura, el yo de este relato de vida se visualiza en la infancia y en la juventud rodeado por un ambiente severo y estricto en lo que refiere al hogar, pero, en contraposición, festivo y dinámico en la calle y en el exterior. Así, el niño no sólo se muestra conocedor de la cultura letrada, sino también como un individuo que sabe sacar provecho de su inteligencia y sortear las dificultades prácticas: “En la escuela hacía con fácil velocidad los trabajos de los más fuertes, para que me protegieran contra los más débiles” (1966, pp. 62-63). Y si bien menciona muy brevemente algunos maestros en la Escuela Nacional

Preparatoria, como Erasmo Castellanos Quinto, y algunos amigos, como Rubén Bonifaz Nuño, Garibay construye una imagen de sí mismo como un escritor solitario y hasta cierto punto autodidacta: “Nada de aulas, mucho billar, gimnasio, amor [...], libros, música y soledad. No la soledad de veras, que se ha vivido momentáneamente en años adultos, sino la que el hombre de veinte años fabrica dinamitando puentes a su alrededor” (1966, p. 63).

Como en muchos otros relatos autobiográficos en *Los narradores ante el público*, las expectativas de juventud sobre el ejercicio de la escritura literaria como única actividad profesional se ven truncadas por distintas circunstancias, tales como la necesidad de trabajar en otros ámbitos mejor pagados, el ingreso a la burocracia o al servicio público y, en el caso de Garibay, a la industria del cine, de la cual confiesa terminó completamente decepcionado. No obstante, lejos de construir un *ethos* melodramático sobre su vocación frustrada, el yo autobiógrafo concluye su texto de forma optimista y sumamente premonitoria: “Y sin embargo, fueron buenos años, vi de cerca la «fábrica de sueños» [...], viajé por casi toda la República, y amontoné bocetos de novelas, cuentos, retratos y crónicas que ahora, vuelto al trabajo verdadero, comienzo a revisar” (1966, p. 65). Nótese la expresión final sobre el “trabajo verdadero”, que ratifica mucho de lo ya dicho por el mismo autor.

En términos generales, la postura autoral de Ricardo Garibay en 1965 está determinada por su regreso al medio literario, un medio sumamente diversificado y en consecuencia mucho más competitivo de lo que tal vez era hace diez años, un hecho que el mismo proyecto de “Los narradores ante el público” corroboró tan sólo con su lista de participantes. Por lo tanto, no resulta del todo gratuita la imagen que

de sí construye, pues debe abonar en su legitimidad como miembro activo del campo y distanciarse de su etapa en otras labores ajenas a éste; es por eso mismo que quizá el Ricardo Garibay de estas páginas no se extiende en las evocaciones nostálgicas del pasado remoto ni en la autocompasión trágica por su vocación y, en su lugar, se concentra en legitimar y exhibir mediante su relato de vida sus dotes como escritor, su amplia cultura y sus capacidades para saber aprovechar incluso sus periodos de silencio.

Pero, si bien el caso de Garibay era complicado, quizá los dos escritores con mayores dificultades para hacerse con un espacio de enunciación y, por lo tanto, con el reconocimiento y la legitimidad del competido panorama literario mexicano de los años sesenta, fueron Luis Spota y Vicente Leñero. Todavía en 1990, a propósito de la segunda edición de la biografía de Spota por su viuda, Elda Peralta, los reseñistas aluden a su condición periférica y paradójica como narrador; pues, por un lado, había logrado y mantenido un gran éxito en ventas, pero, por el otro, se había granjeado la animadversión de los integrantes del medio intelectual, quienes no reconocían en su obra valores literarios: “Luis Spota fue y sigue siendo un fenómeno editorial en México. Mientras las obras de Salvador Elizondo –Premio Nacional de Lingüística y Literatura 1990– desde hace muchos años no se reeditan y sólo son leídas por académicos, las de Spota siguen reimprimiéndose” (Aguilera 1990, p. 272).

En realidad, las tensiones entre Luis Spota y los escritores e intelectuales mexicanos datan de mucho antes y pueden hallarse, precisamente, en las páginas del suplemento *La Cultura en México*. Un buen ejemplo son las palabras del crítico

Emmanuel Carballo, quien en el recuento de los libros publicados en 1964 incluye dos novelas del escritor y se refiere a ellas en los siguientes términos:

*La carcajada del gato*, también de Luis Spota, será junto con *La pequeña edad* un *best-seller* en los próximos meses [...]. Esta obra tiene el sello de la casa –de la casa Spota–: mucho sexo, mucha violencia, un clima opresivo, relaciones anormales, sangre, descripciones crudas, sensacionalismo, nota roja, lenguaje desenfadado. El editor y el autor ganarán dinero y el lector sencillo se dirá, después de haberla terminado: “qué gran escritor es Spota; qué bien conoce la vida, sus horrores y sus alegrías” (Carballo 1965, p. IV).

Para 1965, año en que participó como el sexto ponente en el ciclo “Los narradores ante el público”, Luis Spota ya contaba con una amplia carrera en el mundo del periodismo nacional. Tan sólo a la edad de 17 años, en 1943 Spota ingresó a las salas del prestigioso diario *Excélsior*, aunque antes ya se había dado a conocer por sus colaboraciones en revistas como *Hoy*. (Islas 2021, pp. 224-226). El que fuera llamado “el niño terrible de Bucareli” pronto incursionó también en la novela, en 1947 publicó su primer título, *El coronel fue echado al mar*, y ya para la fecha del ciclo en Bellas Artes contaba con un número considerable de obras en este género. Paralelamente, en 1963 Luis Spota fundó el Consejo Mundial de Boxeo y se mantuvo el resto de su vida cercano a este deporte, así como también a distintas figuras políticas, como el expresidente Miguel Alemán (2021, pp. 223-233).

No extraña que, al igual que Garibay, Spota haya aprovechado su participación en “Los narradores ante el público” para legitimar su labor como escritor frente a un medio literario y crítico hostil, situación a la que el mismo autobiógrafo alude al final de su texto (1966, p. 84). Como se verá, la imagen que de sí construye Spota redunda en una identidad como un autor con una amplia

experiencia vital, con una trayectoria intelectual y profesional igual de extensa y con una dimensión internacional como narrador profesional.

Spota optó por iniciar su relato de vida con una larga digresión sobre por qué el escritor sólo debiera ser conocido por su obra y no por su persona. La tesis central de su argumentación, que expone los casos de cinco autores extranjeros, los cuales tuvo la oportunidad de entrevistar y de los que sólo nombra explícitamente a Ernest Hemingway, se basa en la incompatibilidad entre estos dos elementos y, por lo tanto, en la incongruencia generalizada y pocas veces excepcional de estas figuras (Spota 1966, pp. 69-75). Lo importante, no obstante, de este inicio no es tanto lo que Spota intenta destacar sobre estos autores, sino lo que se infiere de su relación con ellos y de su postura como escritor. Resulta evidente que Luis Spota ensaya en esta primera parte una especie de autorretrato oblicuo, o al menos así lo deja ver en distintos momentos.

Por ejemplo, cuando a propósito de Hemingway declara: “Al escritor hay que estimarlo o detestarlo por lo que escribe, no por como es en persona. Como personas casi todos somos malos bichos, si se nos juzga conforme al patrón moral de cada extraño” (Spota 1966, p. 70). Pero, más allá de estas opiniones, que ilustran el modo en que deseaba presentarse ante la opinión pública y que, a su vez, conforman el *ethos* de su relato de vida, Spota se vale de sus desafortunados encuentros con estas figuras internacionales para apuntar, casi al sesgo, que evidentemente tuvo contacto directo con estos escritores, porque además de su labor de periodista, tiene relaciones comerciales con una editorial de Nueva York, la cual publica sus libros en inglés (1966, p. 70), que estuvo en París como corresponsal de

los conflictos con Argel y que frecuentaba “los corredores” de los medios de radio y televisión franceses (1966, p. 71); pero no sólo eso, sino que también se codeó con distintos escritores de la generación *Beat* en San Francisco y es asiduo invitado a las fiestas y reuniones que congregan a artistas, dramaturgos y demás personalidades públicas mexicanas (1966, pp. 73-74).

Por todo ello, cuando el autobiógrafo termina su digresión y comienza a hablar propiamente sobre su persona como un escritor que empezó “a llenar cuartillas” en los periódicos, esta afirmación sobre sus orígenes en la prensa adquiere un sentido distinto al de un *humilde periodista*. Así, la estrategia adoptada por Spota no es encubrir sus labores en los diarios nacionales, ejercicio mal visto por la intelectualidad literaria del momento si no se trata exclusivamente de asuntos culturales o artísticos, sino adoptar una actitud que, al igual que Ricardo Garibay, sabe aprovechar el aprendizaje de los distintos trabajos que ha ejercido: “Si bien la tarea periodística ofrece pocas oportunidades de auténtico ejercicio intelectual, las concede prácticamente sin límite para adquirir valiosísimas experiencias”, a lo que añade: “Lo que he aprendido en el ejercicio del periodismo diario sirve de mucho cuando el que lo practica intenta nuevas, más complejas y rigurosas formas de expresión. Al menos, me ha servido a mí” (Spota 1966, pp. 75-76). Visto en estos términos, Spota se muestra partidario de aquella concepción clásica que estima que el escritor debe acumular las suficientes experiencias vitales para emprender, entonces, sus labores en el campo de la literatura.

Lejos de la imagen del periodista desalineado, ajeno a la cultura libresca y sin ningún interés en la expresión y en el estilo literarios, Spota construye una

postura autoral como un narrador con un amplio bagaje intelectual, empezando éste por sus lecturas predilectas: “Me gustaba leer, y leía anárquicamente, sin consejo de maestros, sin programa, sin diferenciar lo bueno de lo malo, y así, fuera de todo plan, iba lo mismo de las obras biográficas de Ludwig y Zweig a las policiacas de Collins, Lerroux, Walpole, Doyle, Agatha Christie y Simenon” (1966, p. 76). Nombres como Sófocles, Platón, Aristóteles, Vasconcelos, San Juan de la Cruz, Neruda, López Velarde, Alfonso Reyes y Thomas Mann también son aludidos por Spota como parte de su genealogía intelectual durante su juventud (1966, p. 76). Declaraciones como ésta también funcionan como una especie de reafirmación de su independencia y de su singularidad en lo que refiere a la diversidad de textos a los que alude. Lector autodidacta, formado en la lectura por placer y no en las aulas o por la intercesión de algún mentor, Luis Spota refiere su encuentro con la literatura como si se tratase de un rasgo natural de su persona, uno que supo aprovechar para distanciarse de una clasificación de su obra que lo reduzca a ciertos títulos, a ciertos rasgos o temas, aunque en el gesto el lector se percate de cierta falsa modestia en el *ethos* del autobiógrafo: “Como se deduce de esta nómina de autores que leí arrebatada, prematura y desordenadamente en la adolescencia, mi formación cultural fue caótica, incompleta y llena de fallas” (1966, p. 76).

Una particularidad que llama la atención en Luis Spota es que, al contrario de algunos otros que construyen su imagen como escritores hechos por sí mismos, pero nunca la explicitan de forma contundente, él la reconoce sin ningún problema en su texto: “Pertenezco, en consecuencia, al insufrible grupo de los autodidactos, que deben inventar lo que no saben y suplir, con otros, los recursos o conocimientos

que no tuvieron ocasión de arbitrarse por medio de un aprendizaje bien dirigido” (Spota 1966, p. 77). Este tipo de afirmaciones constituyen un aspecto importante de la autofiguración que Spota deseó proyectar, pues redundan en su honestidad y congruencia como escritor –tal como él mismo admiraba en Hemingway– y dotan a su relato de vida de cierto añadido de autenticidad ante los lectores.

De esta manera, la imagen autoral que Luis Spota construye está enfocada no sólo en su legitimación como escritor, en un campo literario con una franca animadversión por su persona y por sus textos, sino también en corroborar su postura como un narrador independiente, ajeno a grupos y mafias, formado por sí mismo en el *trabajo duro*:

Lanzado al terminar el sexto año de escuela primaria a la aventura de vivir en absoluta independencia personal, supe muy temprano de los rigores del trabajo difícil y tomé contacto con el mar, el arte taurino y la fatiga de repartir anuncios en la vía pública o de gastar zapatos intentando vender enciclopedias de puerta en puerta. Conocí la dádiva desdeñosa de la propina como mesero de un café-botica de la Avenida Juárez, y, en los campos de Texas, la resignación de los braseros ilegales, y, por último, me enrolé como *office-boy* de una revista semanaria, que era entonces la mejor de México (Spota 1966, p. 76).

Para entender cabalmente esta declaración sobre sus orígenes y su infancia es necesario recordar aquellas palabras de Huberto Batis sobre la procedencia de la mayoría de los escritores participantes en el ciclo: en su mayoría pertenecientes a la clase media alta, emigrados desde jóvenes a la Ciudad de México, con una formación universitaria, con el respaldo del poder económico que les permitió viajar por el mundo –en especial Estados Unidos y Europa– y hacerse con un capital cultural considerable. Esta característica, mucho más acentuada, como se verá, en

autores como Juan Vicente Melo, Inés Arredondo y Juan García Ponce, demuestra hasta qué punto Spota se distancia de estas identidades autorales emergentes, aunque ya por ese entonces dominantes del campo literario, gracias a revistas y suplementos. Al mismo tiempo, hay que notar también que Spota se distingue de otras posturas autorales conocidas en ese momento, como la de Juan Rulfo y Juan José Arreola, quienes se mostraron en sus participaciones como escritores determinados por sus orígenes rurales.

Ni lo uno ni lo otro, sino él mismo, Luis Spota omite, sugerentemente, mencionar a colegas, amigos o compañeros de generación y se limita a referir la lectura de escritores mexicanos como Martín Luis Guzmán, Agustín Yáñez, José Revueltas, Rafael Solana, Andrés Henestrosa y Mauricio Magdaleno, los nombres más cercanos a su tiempo y su circunstancia. Así pues, Spota reafirma su independencia y se concentra en ahondar sobre sus métodos de trabajo en la narrativa:

En lo que a mí se refiere, sigo métodos de trabajo muy simples. Escribo a diario y no tengo predilección por hacerlo de día o de noche –aunque, por regla general, pues otras cosas ocupan también mi tiempo, comienzo a partir de las siete de la tarde. Destino de cuatro a seis horas a cada jornada y en ese tiempo logro apenas, si las condiciones son favorables, de dos a tres párrafos útiles. No es infrecuente que luego de haberlos corregido, de esos dos o tres párrafos sólo conserve una docena de líneas (Spota 1966, p. 80).

Nuevamente, no resultan fortuitas estas declaraciones, porque, frente a críticos que lo acusan de seguir una fórmula, de practicar una escritura más bien improvisada, comercial y sin pretensiones artísticas, Spota busca construir una imagen de sí como un narrador disciplinado, profesional, ajeno a la improvisación

y a la inspiración, en otras palabras, se trata de un escritor con un estilo propio y al mismo tiempo preocupado por el oficio: “Tengo por norma descreer de la eficacia de la inspiración, en lo que a la novela se refiere, porque las novelas no se hacen con inspiración, sino con aplicado trabajo” (1966, p. 81). Todo lo cual redundaba en un contrapeso significativo de su imagen pública y dota a su texto de cierto sentido de réplica ante las distintas acusaciones que había recibido en detrimento de su prestigio como novelista:

Todavía no entiendo por qué lo que en mí se censura, se festeja en otros; por qué lo que en mis libros es inmoral, escatológico y de pésimo gusto, en los de otros es acierto, arte, genialidad; y me pregunto si los críticos de Estados Unidos, Canadá, Francia, Inglaterra, Alemania, Dinamarca, Italia, Yugoslavia, Suecia y Suiza, o los de México, España, Argentina, Colombia, Ecuador, Chile y Venezuela que han comentado con imparcialidad los mismos libros que los críticos locales a quienes no les simpatizó consideraron buenos sólo para la hoguera, ¿no serán unos pobres tarados que nada saben de juzgar novelas, como lo demuestra el hecho de que encomien las que escribe Luis Spota? (1966, p. 84).

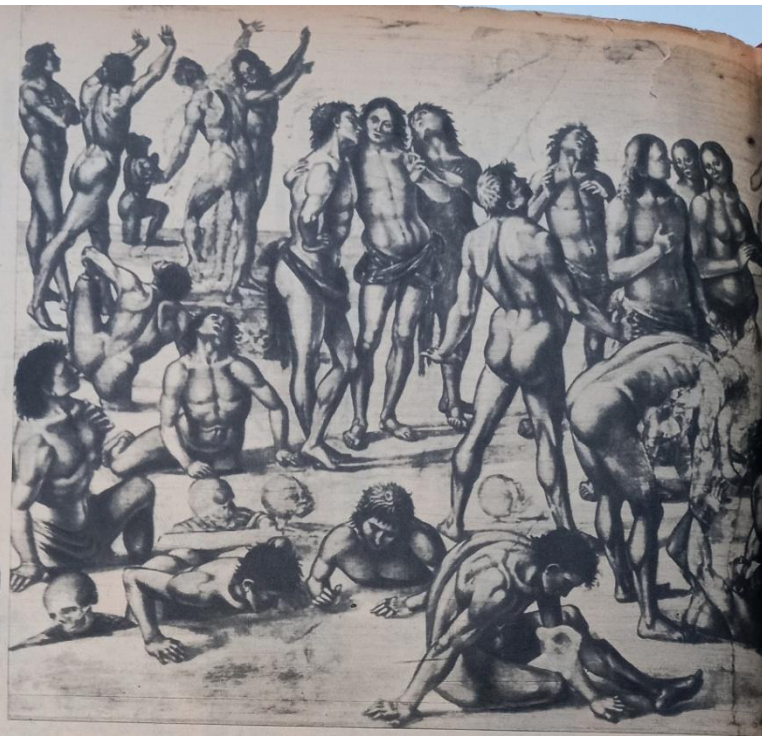
Dadas estas circunstancias, no está de más reiterar la necesidad de situar los distintos textos autobiográficos dentro de las coordenadas en las que fueron escritos, pues como en el caso de Luis Spota, el narrador no sólo configuró una imagen de sí mismo ante los asistentes al ciclo, sino que además confrontó directamente y puso en duda las opiniones y concepciones que los críticos y demás integrantes del campo literario tenían sobre su persona. Reafirmar la independencia y proyectar una identidad de narrador preocupado por la escritura y la expresión literaria adquiere otra dimensión cuando se lee a la luz de los distintos conflictos y encuentros que un escritor como Luis Spota sostuvo con la cúpula intelectual desde los años sesenta en México. Sin embargo, el de Spota no fue el único caso de una postura autoral

*disidente*, entendida en los términos antes expuestos, y al mismo tiempo singular y excéntrica, en contraposición a los integrantes del medio.

La imagen que como lectores en el presente tenemos de un autor como Vicente Leñero dista mucho de la opinión pública y de la postura que éste configuró durante la década de 1960 y, más específicamente, a propósito de su participación en *Los narradores ante el público* (1966). Hoy, Leñero es visto como uno de los iniciadores de lo que se conoce como el “nuevo periodismo mexicano”, autor de títulos indispensables para comprender las transformaciones de la prensa moderna como *Los periodistas* (1978), pero también como dramaturgo destacado, promotor de las artes escénicas e introductor del teatro documental en México. Pero, para 1965 Vicente Leñero todavía no había incursionado de forma tan determinante en estos dos ámbitos; se trataba, en realidad, de un narrador recién descubierto por el público, con tan sólo unos cuantos títulos impresos y que hace poco había acaparado los reflectores internacionales por haber ganado el Premio Biblioteca Breve de Seix Barral con su novela *Los albañiles* (1964), lo cual, en realidad, no era poca cosa, pues el mismo premio había lanzado a la fama a un autor como Mario Vargas Llosa, tan sólo un año antes.

Contrario, también, a lo que podría esperarse, dicha distinción fue recibida con suspicacia por los integrantes del medio literario y se tradujo, en más de una ocasión, en descalificaciones hacia su trabajo como novelista y hacia su persona. Por ejemplo, así lo hizo saber el mismo Emmanuel Carballo en su recuento anual de los libros publicados en 1964 para *La Cultura en México*:

**LA  
NOVELA  
Y EL  
CUENTO**



**PANORAMA  
DOMINADO  
POR  
LOS  
JOVENES**

POR  
EMMANUEL  
CARBALLO

- SE PUBLICARON 19 NOVELAS Y 19 LIBROS DE CUENTOS. 49,750 NOVELAS Y 34,100 VOLUMENES DE CUENTOS.
- LOS ERRORES DE REVUELTAS, LA NOVELA ANTICOMUNISTA DE UN COMUNISTA.
- LOS ALBAÑILES, DE LEÑERO, UNA NOVELA ARTESANAL.
- SERGIO FERNANDEZ, LAS EXCELENCIAS DEL ESTILO.
- SPOTA: MUCHO SEXO, MUCHA VIOLENCIA Y MUCHA POBREZA LITERARIA.
- GARCIA PONCE A PUNTO DE CONVERTIRSE EN UN GRAN NOVELISTA.
- YAÑEZ, GRAN NOVELISTA Y CUENTISTA MEDIANO.

SUPLEMENTO DE DIRECTOR GENERAL: JOSE PAGES LLERGO

DIRECTOR: FERNANDO BARRERA \* JEFE DE REDACCION: JOSE EMILIO PACHECO \* DIRECTOR ARTISTICO: RAMON PUYOL  
TODA CORRESPONDENCIA DEBE DIRIGIRSE A "LA CULTURA EN MEXICO". REVISTA SIEMPRE!. VALLARTA 20.  
MEXICO, D. F. NUM. 151 \* 6 DE ENERO DE 1965.

II

Figura 16. La Cultura en México, núm. 151, 6 de enero de 1965, p. II.

Juzgada desde el punto de vista teórico, *Los albañiles* es una novela. Algo más, es una novela que no desmerece frente a la mayoría de las novelas que se escriben en México. Pese a sus 250 páginas, no se cae de las manos. Sin embargo, no se advierten en ella las condiciones objetivas que permiten adivinar en Vicente Leñero la personalidad, la gracia, la hondura que se manifiestan en autores jóvenes como Carlos Fuentes, Sergio Galindo o Sergio Fernández. Lanzar a este prosista como lo ha hecho Seix Barral equivale, en el mejor de los casos, a aumentar nuestra ya crecida nómina de escritores sin personalidad –no quiero decir, por supuesto, sin recursos técnicos ni estilísticos (Carballo 1965, p. III).

Semejante a Luis Spota, cuando Leñero se presentó un 7 de octubre de 1965 en el Palacio de Bellas Artes, éste se encontraba rodeado por la polémica y por los comentarios encontrados de distintos sectores de la crítica en publicaciones periódicas; por eso mismo, como se verá a continuación, no es de extrañar la forma particular en la que el novelista configuró una imagen de sí mismo ante los asistentes y luego ante los lectores de los volúmenes impresos. “El solitario por terquedad”, lo nombra Huberto Batis en su reseña general del primer tomo de *Los narradores ante el público* (1966, p. XVII), Vicente Leñero optó por iniciar su texto autobiográfico – “confesión”, en sus palabras– con un primer recuerdo de infancia que sintetiza la postura autoral que deseaba construir:

Triunfó desde luego el afán exhibicionista y aquí estoy, tratando de protegerme y ocultarme detrás y dentro de estas cuartillas: la única arma con que ahora se defiende mi timidez, como se defendía cuando niño –relata mi madre– con las cortinas tras las que iba a esconderme apenas llegaban visitas a la casa. (1966, p. 179).

Sin importar si se trata de una timidez impostada o genuina, este gesto resulta significativo como punto de partida para el relato autobiográfico, porque sitúa al autor como un sujeto sin grandes pretensiones de notoriedad, y al mismo tiempo, como recurso retórico, abona en la construcción de un *ethos* capaz de suscitar

# VICENTE LEÑERO:

## MI SOLEDAD ES MI LIBERTAD

POR BLANCA HARO

**E**l jueves 7 de octubre le tocó a Vicente Leñero hablar de sí mismo en Bellas Artes para el ciclo **Los narradores ante su público**.

El escritor número catorce no sabía cómo iniciar su plática "porque lo difícil es empezar, como en la novela" —como en la confesión, como en el psicoanálisis— y "porque los escritores deben escribir y no hablar" y porque "cuando un novelista hace teoría de la novela es para justificar su propia obra".

Y a continuación, Vicente Leñero, rapidito, rapidito, confesó sus pecados: el de haberse hecho escritor por la doble presión de la vanidad y el exhibicionismo. El de haber diseñado a Salgari y haberse interesado por él sólo al saber que se había suicidado. El de haber amado a Julio Verne por sus descripciones técnicas, pseudo científicas y antilitéricas. El de leer a Graham Green por agradecimiento (de que en un tiempo hubiera sido su acicate y su gigante). El de haber tenido una formación de lecturas desordenadas (en los libros que robaba de los libreros de sus hermanas). Y el de haber soñado que, algún día, Bertha Singerman declamaría sus poemas en el Palacio de Bellas Artes...

### LEÑERO DETRAS DE LAS CORTINAS

"Pero al darme cuenta que no podía con la poesía, me quedé haciéndole al cuento..." dice el escritor, el niño tímido que corría a esconderse detrás de las cortinas de la sala cuando llegaban "las visitas", el muchacho que durante mucho tiempo se ocultó detrás de una montaña de números infinitos y progresivos hasta que un día, haciéndole al cuento, se dio cuenta que las letras eran, y habían sido siempre, para él, más importantes que los números, y que lo que tenía que hacer era ordenarlas en ecuaciones literarias.

"Cuando yo sentí que estaba escribiendo en serio, fue en la época en que participé en el concurso universitario de cuento..." (en el cual Leñero ganó el primer premio y el segundo pero del que no le dieron más que uno porque el jurado descubrió que ambos seudónimos correspondían a la misma persona).

Por aquel entonces Leñero se relacionó con el grupo de escritores que frecuentaban a Juan José Arreola y por primera vez en su vida entró a formar parte de un ambiente literario, pero como sus lecturas anteriores no coincidían en ningún modo con las de los otros, Leñero, muy apurado, tenía que correr a su casa a leer para tratar de ponerse al día en cuanto a escritores del pasado, y aún así, "siempre corría el riesgo de que el resultado en turno —el escritor— fuera sepultado para siempre en la siguiente sesión".

"No sé cómo no me volví mítomano en ese tiempo. Yo no conocía a Tolstói ni a Balzac, ni siquiera sabía de quién era la poesía que Arreola leía en las reuniones".

Pero Leñero empezó a cansarse de celebrar los chistes —ingeniosos o irónicos— de los otros, empezó a asustarse de hablar a todas horas de literatura, a sentirse molesto de que todos se preocuparan tanto por aparecer comentados en los suplementos culturales ("biblias semanales" de aquel tiempo), hasta el grado de querer alcanzar "de pérdida un insulto".

"Mejor alejarse un poco —pensó Leñero— y charlar con las buenas personas", mejor leer lo que a él interesaba, escribir más.

"Los genios se dan en maceta. Si uno no ha nacido genio es inútil que se rompa la cabeza tratando de llegar. La literatura no es un campeonato de fútbol y, en todo caso, es mejor la respuesta olímpica: lo importante es llegar. Mejor tratar de ser un escritor decoroso, pues hasta que uno entiende eso, hasta entonces, se puede escribir con verdadera libertad y entusiasmo".

Sin embargo, Leñero reconoció que de no haber sido por la beca del Centro Mexicano de Escritores, (que mereció en 1963) y por la gran ayuda de Ramón Xirau (cuando él despertó Xirau todavía estaba allí) y de Arturo Souto "él se hubiera quedado anclado en un librito de cuentos".

"Después, para mi evolución posterior, me han servido también los errores de los que están a punto de sucumbir".

Y de vuelta a la confesión. Leñero se definió como un ser limitado porque no va al teatro ni al cine, porque no sirve para la crítica (!) y ni para el ensayo, porque no le interesa la música ni la poesía ni nada que no sean los libros, los suyos o los de los otros.

### "SOY INOFENSIVO"

Leñero dice que es inofensivo... yo digo que quién sabe. Leñero dice que conoce a varios escritores de "quíbole", pero yo digo que en realidad los conoce a todos a través de sus libros de los que está muy al tanto porque le interesa la literatura mexicana (aunque muchos de esos escritores-críticos hayan procedido al disimulase inmediato ante la obra de Leñero).

Leñero defiende su soledad en la ciudad como un león en la selva pero ahora, con sus múltiples apariciones públicas ya se amoló, ya ni modo. Ahora tendrá que aguantarse que la gente se meta con él (no con su obra), que le descubra cosas de sí mismo que él no había hecho conscientes. Tendrá que aguantarse que lo describan, que lo interpreten, que se comente si es flaco o gordo, si tiene manos finas o chatas, si se rió o se enojó. Tendrá que aguantarse que lo quieran, lo admiren o lo repudien, pues, como escritor, Leñero es ya un hombre público y como tal es ya presa de la jauría, de los que tomamos en vez de dar, de los que reproducimos sus frases en vez de crear las nuestras propias. Es de los que analizan sus personajes en vez de construirlos, de los que compran sus libros y los leen o no, de los que oyeron sus telecomedias (escritas a la manera de México y firmadas sin temor con nombre y apellido), de los que aprovechan sus reportajes de revistas ilustradas, como una versión nueva, fresca, veraz e imaginativa, como un modelo de construcción lógica a seguir, como un ejemplo de humildad de gran escritor que sin pretensiones le lanza a un público que no lee libros, una verdad sintética, fácil de digerir y estupendamente bien escrita y con una gran calidad alimenticia y pedagógica.

### PECADO—REDENCIÓN—PECADO

Pecar, redimirse, pecar. Ir al encuentro de la realidad, volver sobre uno mismo. Salir a la superficie, tomar contacto con ella —como con un hierro ardiente— y sumergirse otra vez en las profundidades haciendo sshhh... y entonces: escribir.

"Escribir aceleradamente para impedir que se rompa el clima de la novela" (la atmósfera envolvente, el volumen inexistente de la

obra que no debe resquebrajarse). "Robarle tiempo al sueño, el sábado al domingo. Intentar que la historia se vaya escribiendo a sí misma" (como si estuviera viva, como si fuera un ser independiente de nosotros, como si no fuera nuestra hija, como si no nos perteneciera. "Yo soy siempre el espectador de los hechos que están sucediendo, de los gustos de los otros, de los intereses de los demás".

"Cada novela nueva me resulta más difícil, el esfuerzo se ha ido duplicando pero no puedo dejar de pensar en las siguientes..."

Y de su próxima novela Leñero lee a su público lo que él ha bautizado como "las cuartillas de calentamiento", de tanteo del tema y que no son más que unas cuantas, porque de las sesenta que llevaba escritas ya rompió cuarenta. (¡Qué bárbaro Leñero! yo conozco muchos que con ese "tanteo" en sus manos, no sólo no se atreverían a romperlo, pero ni siquiera a borrar o a corregir y al que guardarían —para dar una sorpresa— como un tesoro inapreciable).

Esta novela será, dice el escritor, "la novela de una mentalidad" (y por lo que oímos, Leñero se refiere a la mentalidad católica); no tengo todavía idea de lo que va a ocurrir en esa historia, estoy apenas en el esbozo de los personajes... (¡pero qué esbozo, qué personajes!).

"Di tus pecados rapidito..." y la prosa intensa de Leñero vuelve a aparecer ante nosotros —tan requestada, tan resabiada— pero ahora saltando de sus propios labios (con esa entonación nasal y esa acentuación al final de cada frase que prevaleció durante toda la conferencia) renovada, inquietante, peligrosa y ahora en un tema más difícil y más profundo que todos los anteriores y tan intoxicado, como los otros, por los escritores mexicanos.

Graham Green le dio a Leñero "una solución obvia: la de que no existen temas prohibidos para el escritor cristiano. Graham Green y no el catolicismo le permitió asomarse al misterio de la gracia".

Sobre esto y sobre el cristianismo en el cual Leñero encuentra la caridad, versará su novela.

Pecado, redención, pecado. Otra novela circular de Vicente Leñero.

### ESTO AVANZA

El ciclo "Los narradores y su público" que el Departamento de Literatura del INBA promovió para poner en contacto directo al escritor y al lector, ha tenido un gran éxito. El público curioso y emocionado ha llenado la sala Manuel M. Ponce jueves a jueves y ha agradecido con aplausos el regalo que el escritor le hace al relatarle su vida y milagros y al adelantarle algunas páginas de su próximo libro. Pero todavía quedaron por allí algunos que no fueron incluidos (por ejemplo Fernando del Paso) y para los que podría hacerse otro "ciclo" reparador de olvidos o desconocimientos, aprovechando la fidelidad y el entusiasmo del público. Esto avanza.

MATERIALES  
PARA ARTISTAS  
MARCOS  
LIBROS DE ARTE

ARTE



Gariés

TELS.: 12-12-13 21-82-23  
SAN JUAN DE LETRAN No. 5

XIII

Figura 17. La Cultura en México, núm. 194, 3 de noviembre de 1965, p. XIII.

simpatía entre sus lectores: “Siempre he sido insoportablemente tímido”, agrega el mismo Leñero líneas más adelante (1966, p. 179) y ya desde este momento su identidad nos parece distinta de ese “solitario por terquedad” que tanto descalifica Batis; aunque es verdad que páginas después el mismo Leñero reafirma en varias ocasiones su decisión de permanecer al margen de los círculos y publicaciones del ambiente literario de la época.

Otro rasgo distintivo que pronto destaca este autobiógrafo es su formación académica heterodoxa, en la medida en la que no sólo se muestra como un autor preocupado por la literatura, sino como un sujeto con gustos y conocimientos amplios, los cuales abarcan las ciencias y disciplinas afines: “Las matemáticas y la literatura me atrajeron desde chamaco. Crecí leyendo cuentos de hadas y novelas de Julio Verne, de quien nunca he olvidado sus prolongadas, antiliterarias pero apasionantes descripciones técnicas y seudocientíficas” (1966, p. 179). La alusión a Julio Verne funciona, más que como una filiación intelectual –pues Leñero no practicó la ciencia ficción durante estos años–, como un momento de descubrimiento de sus intereses, los cuales sobrepasan lo estrictamente literario y ya apuntan a la excentricidad y la singularidad de su persona en el presente.

En este mismo sentido, y a semejanza de los autores analizados en este apartado, la lectura funciona, más que como el encuentro con una vocación, como el itinerario intelectual que reafirma mucho de lo ya dicho o esbozado:

La lectura dejó de ser un vicio en el momento en que las exigencias de mis estudios me llevaron por el mundo de los números. Seguí siempre leyendo, pero con menor frecuencia y sin método, sin que nadie en especial –afortunadamente, pienso ahora– orientara mis lecturas. Lo mismo un libro de Rafael Pérez y Pérez encontrado en la

habitación de mis hermanas, que Chesterton, el Padre Coloma, los clásicos españoles, Rafael Delgado, o algún autor de un solo libro mediocre... desordenado revoltijo de lecturas, pero que yo libremente podía elegir, ensalzar o condenar, sin tener que rendir cuentas a nadie, y sobre todo sin el peligro de quedar como un estúpido ante el tribunal de la cultura (1966, p. 180).

Nótese cómo en Leñero, y a diferencia de Luis Spota y de Ricardo Garibay, la mención de las lecturas impuestas sólo por el gusto del joven lector y no por la guía de un programa o de un profesor cumple la función de delinear la formación de un criterio propio, independientemente de las modas y gustos del momento, lo que se traduce en una lectura crítica y libre de prejuicios sobre los textos. Más que acentuar el afán autodidacta o de joven prodigio, Leñero opta por remarcar los distintos momentos que lo hicieron darse cuenta de su *rareza* e independencia como narrador: “Siempre sin orden, pero también sin prejuicios. Buscando y disfrutando lo que a mí me satisfacía. Thomas Mann podía ser un gran novelista, y a pesar de eso no gustarme. Y así decirlo, claro está” (p. 181).

En este mismo sentido, por ejemplo, mientras que otros participantes del ciclo se abstuvieron de mencionar sus creencias religiosas y espirituales, y se mantuvieron en el terreno de la literatura o de los asuntos públicos, Vicente Leñero trata la cuestión a propósito de su afinidad con el narrador inglés Graham Greene, a quien considera un autor decisivo para su trayectoria como escritor:

A Greene le debo ante todo la respuesta a un falso dilema de orden moral que absurda y escrupulosamente me planteaba yo en aquel entonces. Leyendo a Greene hallé una solución obvia: no existen temas prohibidos para un escritor cristiano. Más aún: los temas que mi ingenua conciencia condenaba eran los temas dignos de ser abordados por un autor creyente. En las novelas de Greene y no en el catecismo, me di cuenta de lo que significaba el misterio de la gracia (1966, p. 180).

Lo que a primera vista pudo tratarse como un distanciamiento de orden moral y adhesión irrestricta al sistema de valores cristianos, en el relato de vida de Vicente Leñero adquiere otro sentido y no deja de apuntar a una búsqueda estética en el terreno de la creación. Como lo dice el mismo Leñero, no se trata de una profesión de fe que raye en el fanatismo o que de algún modo justifique la censura de ciertos temas, sino del descubrimiento de sus alcances como novelista y, a la vez, de la identificación intelectual con un escritor semejante, el cual, por mucho que impere el gusto, también es objeto de la visión crítica del yo autobiógrafo: “Me leí todas sus obras, y aún ahora sigo leyendo las últimas que publica, más por agradecimiento y terca fidelidad, que por verdadera devoción literaria” (1966, p. 180).

Más que construir una imagen de sí mismo como conciencia combativa de las prácticas y de los integrantes dominantes del medio literario, Leñero se visualiza como un escritor que sólo pone en duda lo que de ordinario se asume como principios incuestionables para la creación. Bajo esta misma premisa, el yo toma una actitud antes bien conciliadora y de apoyo a la heterogeneidad de las diversas estéticas narrativas: “creo que la novela con mayúsculas no se define, sino se hace entre todos los novelistas de todos los países; surge y se enriquece con las diferencias, más que con las semejanzas” (1966, p. 182), a lo que añade: “Hay campo, hay lugar, hay mundo para todos” (p. 182).

Así pues, Vicente Leñero no buscó mostrarse como un escritor *ejemplar*, en la medida en la que propugnara por ciertos criterios estéticos y artísticos válidos, que deberían ser tomados en cuenta por sus contemporáneos y por las nuevas generaciones. No está de más, entonces, señalar también el contraste entre esta

particular postura autoral y, por ejemplo, la intervención de un Carlos Fuentes, que apenas unas semanas antes se había presentado en la misma sala en Bellas Artes con una serie de reflexiones sobre el destino del novelista mexicano y la literatura nacional, como parte del mismo ciclo.

En esta reafirmación de la validez de las subjetividades –rara, en realidad, entre los participantes del proyecto– y de los distintos rumbos que un autor puede seguir también hay un gesto identitario decisivo para el *ethos* que domina el relato autobiográfico:

Hoy más que nunca considero absurdo incensar a un escritor que no me agrada sólo porque es pública e internacionalmente reconocido. O volver las espaldas a una corriente literaria nada más porque otras corrientes le niegan trascendencia. Me resisto a ceder a los chantajes intelectuales de los teóricos y ensayistas-novelistas, que a veces con más inseguridad que convicción adoptan la postura del “no hay más ruta que la mía” (1966, p. 181).

No resulta gratuita esta defensa cuando sus propias novelas han sido señaladas por incluir o adaptar distintos recursos de, por ejemplo, la llamada *nouveau roman* francesa, una corriente con la que los narradores mexicanos tuvieron una relación tensa que se tradujo en un descrédito público de su estética, pero al mismo tiempo en la lectura asidua de sus títulos más representativos y en la inclusión de sus estrategias en sus propias obras.

Tampoco extraña que Leñero ocupe su relato autobiográfico para ilustrar su relación de mutua incompreensión e incompatibilidad con el medio literario y con sus prácticas. Por ejemplo, cuando narra su experiencia como alumno en el taller de Juan José Arreola o su estancia como becario del Centro Mexicano de Escritores: “me di cuenta de que mis pobres lecturas casi no coincidían con las de mis

compañeros y maestros [...], era incapaz de adivinar de qué autor eran esos versos que Arreola estaba declamando en francés” (1966, p. 182). Pero, no sólo eso, sino también lo “fastidioso e inútil” que le resultaba discutir sobre cualquier cosa relacionada con la literatura en dichas reuniones, “reírse de los chistes con que el más ingenioso desbarata a un escritor encumbrado; en lugar de aprovechar ese tiempo escribiendo, trabajando, leyendo o simplemente dando la vuelta por la Alameda” (1966, p. 183).

Reafirmar la soledad y la independencia de criterio, así como la franca antipatía por la sociabilidad literaria en un momento en que la literatura mexicana estaba conformada por redes de escritores que, como mencionaba José Emilio Pacheco, se reunían en fiestas, charlas, presentaciones y demás eventos públicos, también tiene algo de afrenta tácita ante estas prácticas, por mucho que Leñero haya querido visualizarse como un escritor conciliador, pacífico y sin afán de desacreditar a nadie: “Mejor alejarse un poco, convivir a distancia, charlar de cuando en cuando con fulano o con mengano que son buenas personas, inteligentes, lúcidos” (1966, p. 183). Más que un excluido o un enemistado con los integrantes del medio, Vicente Leñero se ve a sí mismo como una conciencia solitaria, un escritor libre de prejuicios y ajeno al campo intelectual por voluntad propia: “Mi soledad es mi libertad” (p. 184). Esta estrategia resulta hasta cierto punto más provechosa, en la medida en la que no define su identidad en función de los otros, sino que llama la atención sobre su persona y su obra, a la par que lo visualiza como un caso extraordinario, pero no sólo eso, sino que le proporcionó cierto sentido enigmático, el mismo que practicó, por ejemplo, Juan Rulfo durante aquellos años.

Los tres relatos de vida aquí analizados resultan particularmente relevantes porque nos hablan de los distintos modos que encontraron los escritores mexicanos para sobresalir y contraponerse mediante la escritura autobiográfica ante circunstancias desfavorables, al menos en cuestión de relaciones públicas y prestigio intelectual. Tanto Ricardo Garibay como Luis Spota y Vicente Leñero configuraron una imagen de sí mismos como escritores autónomos, más o menos autodidactas, con el conocimiento y las capacidades para practicar una literatura singular y original, en la medida en la que no se adhería a un grupo o una estética concreta. Los tres, desde distintas perspectivas y siempre reafirmando su independencia, supieron sacar provecho a su relato de vida y a su condición de figuras ajenas al dominio del campo literario, para presentarse ante el público de la sala Manuel M. Ponce y ante los lectores como narradores de valía con una obra tan legítima como la de sus contemporáneos. Ahora bien, también es necesario remarcar algunas de sus diferencias, entre las cuales destaca aquella paradoja del éxito comercial de Luis Spota y su actitud de abierto desafío al medio intelectual que lo menospreciaba, o la situación incierta de un Ricardo Garibay, que pretendía reingresar a un campo literario sumamente competitivo, o un Vicente Leñero sobre el cual se quiso indagar más sobre su persona tras el reconocimiento de un premio internacional.

Llama la atención, no obstante, que en los tres casos no sólo se trata de escritores que se mantuvieron distantes de las publicaciones culturales del momento, sino que además practicaron públicamente distintos trabajos, vistos con recelo por la intelectualidad dominante: periodismo, cine y televisión, labores que además permearon de un modo u otro su escritura y sus proyectos artísticos. Esto no sólo

nos habla de cómo configuraron su postura como autores ante los otros, sino del prestigio y de las formas socialmente aceptadas por el campo cultural como válidas en cuestión de identidades autorales durante este periodo.

Habría que preguntarse, quizá como materia de otra investigación, por el éxito o por el fracaso de dichas posturas en lo que respecta a su permanencia en el medio literario. En qué sentido esta forma de autfiguración *independiente* resultó provechosa para su carrera como escritores y les otorgó o negó un lugar en el imaginario de la historia y del canon literario. Ello sin mencionar en qué medida esta imagen de sí mismos como autores y como figuras públicas de las letras sigue o no presente en nuestras prácticas lectoras y en la crítica que hoy se hace de sus obras.

### 3.3. LOS NARRADORES ANTE EL COSMOPOLITISMO Y LOS GRUPOS DE PODER: INÉS ARREDONDO, JUAN GARCÍA PONCE Y JUAN VICENTE MELO

Si algo caracteriza, y al mismo tiempo distingue, a escritores como Inés Arredondo, Juan García Ponce y Juan Vicente Melo del resto de figuras que participaron en el proyecto “Los narradores ante el público” (1965-1966) es su presencia constante en los medios impresos culturales de la época. Como ya se ha comentado en otro apartado, resulta difícil establecer la existencia fehaciente de un grupo hegemónico que controlara la vida artística y cultural en el México de la década de 1960; sin

embargo, lo cierto es que ellos tres, junto con escritores como Carlos Fuentes, Salvador Elizondo, José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis y Sergio Pitol, y críticos y editores como Fernando Benítez, Emmanuel Carballo y Huberto Batis, fueron quienes constantemente figuraron como colaboradores, como parte del equipo de las distintas revistas y suplementos que circularon por esos mismos años o simplemente fueron asunto común de sus distintos números gracias a la abundancia de entrevistas y demás textos sobre su obra o trayectoria; lo anterior, si bien no es prueba irrefutable de sus métodos coercitivos o de presunta exclusividad, sí evidencia hasta qué punto tuvieron dominio sobre los medios de comunicación impresos y, por lo tanto, nos habla de su posición central dentro del entramado de tensiones y afinidades del campo literario.

Así pues, como ya se ha señalado, es indispensable tener esto en cuenta en el análisis de sus distintos relatos de vida, porque las circunstancias de enunciación determinan en qué medida un escritor opta por configurar una u otra postura autoral ante sus pares y ante el público lector. Mientras que, por ejemplo y como ya se ha visto, Luis Spota o Vicente Leñero se encontraban en pugna por legitimar su obra y su figura como narradores de valía ante un medio cultural hostil, el caso de los tres autores aquí estudiados se halla en el sitio opuesto y por lo tanto mostrará cuál fue la estrategia de los escritores que tuvieron a su disposición las revistas y suplementos, el visto bueno de la crítica y el prestigio suficiente ante el resto de los integrantes del medio literario.

No extraña, entonces, que el texto autobiográfico de Inés Arredondo haya sido reproducido en el suplemento *La Cultura en México*, en su número 206, el 26

de enero de 1966, que además dicho texto se anuncie desde la portada en compañía de colaboraciones de León Felipe y Juan Goytisolo, y que se complemente con fotografías en las que se ve a la autora en distintos momentos de su infancia, en su graduación o simplemente maquillándose y sentada a la mesa (p. IV-V). Ya desde el tratamiento visual y de composición de la página, como en el caso de Carlos Fuentes, se puede observar hasta qué punto estos autores eran mostrados en las publicaciones no tanto como se acostumbraba exhibir a los escritores e intelectuales en otros tiempos —con rasgos más meditativos, serios y despersonalizados—, sino más bien como figuras públicas, a medio camino entre escritores y estrellas de cine, de la farándula o la cultura pop, como si se tratase de personalidades internacionales, en ese sentido, sujetos habituados al reconocimiento y a la exposición mediática.

En el caso de Arredondo, como en el de Ponce y de Melo, además contamos con entrevistas publicadas con unos meses o apenas con semanas de diferencia en estas mismas publicaciones, en las cuales el tema vuelve a ser la vida y obra de los narradores, así como los distintos tópicos que les obsesionaban o interesaba desarrollar en su obra futura. En este tenor, Inés Arredondo se mostró en su entrevista con Juan Carvajal para *La Cultura en México* (23 de marzo de 1966) como una escritora preocupada, primero que todo, por la conquista de la conciencia artística y el autoexamen crítico en su labor como narradora:

Creo que la conciencia es el único camino para la exigencia, para la auto-exigencia, que me parece fundamental; y que, finalmente, cuando yo hablo de la aristocracia del artista, de lo que hablo en realidad no es de un privilegio sino de una condena, y es de esa condena, la de la autoexigencia, de la que hablo cuando hablo de aristocracia (Carvajal 1966, p. v).

A lo largo de esta charla, Arredondo sostiene en distintos momentos el papel protagónico que tiene el rigor, la razón, la autocrítica y el oficio de la escritura como complementos indispensables de la inspiración y la sensibilidad del artista, sin los cuales su obra no sería posible. Al mismo tiempo, no resultan del todo gratuitas las constantes alusiones a escritores como Xavier Villaurrutia, Marcel Proust, Hermann Broch, Cesare Pavese y Robert Musil, con los cuales halla afinidad intelectual, pues considera que en sus obras se encuentra mucho de aquello que intenta explicar (1966, pp. v-vii).

Para quien haya asistido a su presentación en el Palacio de Bellas Artes, el 12 de agosto de 1965, unos cuantos meses antes de esta entrevista, o para los lectores de la versión impresa ese mismo año, estas declaraciones en la prensa no hicieron sino confirmar mucho de lo ya expuesto en el relato autobiográfico compartido en la sala Manuel M. Ponce. Lo primero que destaca del texto de Arredondo en *Los narradores ante el público* (1966) es el nivel de consciencia que muestra la autora sobre el género literario al que se aproxima y, en ese sentido, la forma en que hace explícita la condición electiva de la memoria del autobiógrafo y las convenciones que le son propias:

Nací en Culiacán, Sinaloa.

Como todo el mundo, tengo varias infancias de donde escoger, y hace mucho tiempo elegí la que tuve en casa de mis abuelos, en una hacienda azucarera cercana a Culiacán, llamada Eldorado [sic].

Elegir la infancia es, en nuestra época, una manera de buscar la verdad, por lo menos una verdad parcial. Ya no orientamos nuestras vidas hacia el merecimiento de un paraíso trascendente, sino que damos trascendencia a nuestro pasado personal y buscamos en él los signos de nuestro destino (1966, p. 121).

Este giro, que por ahora podemos llamar *meta-autobiográfico* y que como se verá más adelante se halla en menor o mayor medida en los otros dos narradores de este apartado, nos habla de hasta qué punto los escritores de la época, y por supuesto este grupo en especial, estaban familiarizados con este tipo de géneros. Recuérdese, para el caso, la abundancia de relatos de vida en la prensa: diarios íntimos, entrevistas, autobiografías, etc. Así pues, al poner al descubierto algunos de los entramados de la escritura autobiográfica, Arredondo no hace otra cosa sino llamar la atención sobre sus límites referenciales y al hacerlo pone al descubierto ante el lector sus dimensiones narrativas, así como los objetivos particulares que a ella le interesa destacar. Todo esto proyecta a Arredondo como una escritora consciente y con dominio absoluto de los distintos problemas que rondan los géneros de yo.

Poco, en realidad, importa si lo dicho tiene o no un sustento referencial más allá de las alusiones a sitios concretos de la geografía, como en este caso el complejo azucarero. Lo verdaderamente relevante aquí es la voluntad explícita de la autora por elegir el tipo de infancia con el que desea presentarse públicamente y la manera en la que sabe que mediante ésta los distintos autobiógrafos encuentran sentido a su existencia: “[...] al interpretar, inventar y mitificar nuestra infancia hacemos un esfuerzo, entre los posibles, para comprender el mundo en que habitamos y buscar un orden dentro del cual acomodar nuestra historia y nuestras vivencias” (Arredondo 1966, p. 121). No debe pasar inadvertido, además, aquel gesto de las posibilidades excluidas, pues nos habla de hasta qué punto el silencio o las omisiones son significativas en un relato de esta naturaleza: “para mi infancia escogí el mundo

artístico de mi abuelo y con ello creo que también mi manera de ver y de vivir” (p. 122).

Contrario a lo que podría entenderse con esta introducción, Inés Arredondo ahonda poco en su yo infantil y, en cambio, describe y configura el espacio del *paraíso perdido* que es Eldorado en su imaginario autobiográfico, lo que se traduce, finalmente, en su relación personal y simbólica con este lugar de la memoria: “en Eldorado la existencia de un orden básico hacía posible entrar a ser un elemento armónico en el momento mismo en que se aceptaba ese orden. En Eldorado se demostraba que, si crear era cosa de locos, los locos tenían razón” (Arredondo 1966, p. 121). Una de las primeras cosas que destacan en la descripción de este sitio es la composición heterogénea de sus elementos, en su mayoría, extraídos de sus contextos naturales o lugares de origen y trasplantados en aquella zona: guayabos, lichis “traídas de China”, “*cuadrados* de la India”, “caimitos del Perú”, “nísperos del Japón”. Ni siquiera la fauna ni parte de las personas que lo habitan tienen su origen en este territorio: “Huertas donde quedaron los únicos chinos de Sinaloa que no fueron deportados en la época del callismo [...]. Huertas que contenían enormes jaulas con pájaros traídos de todo el mundo” (1966, p. 121).

Esto, que en apariencia puede interpretarse como una mera casualidad dentro de su entorno infantil, en realidad, como ella misma nos ha hecho saber a nosotros como lectores, es la forma específica en que desea construir este espacio y situarse desde su origen. Una niña que habitó una especie de oasis, un lugar que naturalmente resultaría improbable en el territorio mexicano, por la diversidad tan heterodoxa de sus elementos y que sólo fue posible gracias a la determinación de un grupo de



INES  
ARREDONDO:

## LA VERDAD O EL PRESENTIMIENTO DE LA VERDAD



ACI en Culiacán, Sinaloa. Como todo el mundo, tengo varias infancias de donde escoger, y hace mucho tiempo elegí la que vive en casa de mis abuelos, en una hacienda azucarera cercana a Culiacán, llamada Eldorado.

Elegir la infancia es, en nuestra época, una manera de buscar la verdad, por lo menos una verdad parcial. Ya no orientamos nuestras vidas hacia el merecimiento de un paraíso trascendente, sino que damos trascendencia a nuestro pasado personal y buscamos en él los signos de nuestro destino. Es evidente la pobreza relativa de esta aventura enmarcada sin remedio dentro de las limitaciones de cada uno y de la infancia misma; salta también a los ojos la nueva limitación que le impone la moda del análisis psicológico, pero a pesar de todo al interpretar, inventar y mitificar nuestra infancia hacemos un esfuerzo, entre los posibles, para comprender el mundo en que habitamos y buscar un orden dentro del cual acomodamos nuestra historia y nuestras vivencias.

En Culiacán, en la escuela, con mis padres, me sentía incrustada en una realidad vasta, ajena, y que me parecía informe. En cambio en Eldorado, la existencia de un orden básico hacía posible entrar a ser un elemento armónico en el momento mismo en que se aceptaba ese orden. En Eldorado se demostraba que si crear era cosa de locos, los locos tenían razón.

La hacienda comprendía muchas miles de hectáreas, y todos los caminos estaban bordeados de guayabos. El pueblo y el ingenio quedan circunscritos por kilómetros y kilómetros de huertas; huertas de lichis (o lychis) traídos de China, de cuadrados de la India, de caimitos del Perú, ni nisperos del Japon, de mangos-piña, mangos-guayaba, mangos-pera. Huertas donde quedaron los únicos chinos de Sinaloa que no fueron deportados en la época del callismo, y que allí seguían construyendo pacientemente sus mosaicos, de legumbres y hablando del Expreso de Pekin. Huertas que contenían enormes jaulas con pájaros traídos de todo el mundo; canales frescos que se ensanchaban en albercas encerradas entre pilares dóricos, y que luego volvían a correr al lado de las avenidas sombreadas de bambú.

IV

Eldorado fue creado, construido árbol por árbol y sombra tras sombra. Dos hombres locos, padre e hijo, en dos generaciones, inventaron un paisaje, un pueblo y una manera de vivir. Mi abuelo fue cómplice de los dos, y trazó y sembró con sus manos las huertas que yo creí que habían estado allí siempre. El ayudó con toda su vida a lograr la realidad inventada que yo viví. Y que fue hecha para eso, para vivirla y no para hacer literatura, lo sé. Pero cuando uso esa realidad es con la conciencia de que tiene un peso real por sí misma aparte del que pueda tener en mi vivencia.

Mi abuelo, con su uno noventa y tantos de estatura y su enorme seriedad, iba vestido como un inglés de las colonias: lino blanco, polainas de cuero y sarakof. Pero esa indumentaria, que en cualquier lugar sería un disfraz, en Eldorado era apenas el vestido adecuado, por el simple hecho de ser el elegido. No hace mucho tiempo —mi abuelo estaba ya muerto y todos mis hijos habían nacido ya— descubrí un día que en ningún lugar de México la gente se viste así, ni vive así, ni quiere la cosa fundamental que en Eldorado se quería: el lujo de hacer, no el lujo de tener, de hacer una manera de vivir.

Así pues, crecí rodeada de árboles y pájaros que pensé que eran míos, lo mismo una cacatúa que un gorrión: fatalmente míos. Pero se ve que desde mi nacimiento estoy hecha para no creer en los determinismos, ni siquiera en los geográficos. Los pericos australianos y los flamencos en medio de las huertas inmensas, fueron para mí no sólo lo natural sino la naturaleza. Así se cumplió el deseo más caro de todos los hombres con los cuales mi abuelo inventó ese mundo que tuve la fortuna de comprender y habitar con todas mis fuerzas. Mis fuerzas de niña, que fueron las mejores.

Todo esto no quiere decir que no haya padecido al mismo tiempo, la melancolía terrible de los chaparrales resacas de mi tierra, la sequía, el polvo y el calor, la realidad de unos

problemas familiares, pero como ya dije, para mi infancia escogí el mundo artístico de mi abuelo y con ello creo que también mi manera de ver y de vivir. Puede ser que en el fondo de mí estén esos problemas, dolores y paisajes, y hasta que sean muy importantes en mi historia, pero es la forma, el estilo, lo que aprendí en Eldorado. Y no solamente quiero tener para hacer, sino que quisiera llevar el hacer, el hacer literatura, a un punto en el que aquello de lo que hablo no fuera historia sino existencia, que tuviera la inexpressable ambigüedad de la existencia.

Y ya que hablo de literatura, diré que a los seis años tomando nieve bajo un flamboyán, o a mi padre recitar para mí, de memoria, lo que después supe que era el *Romanceo del Cid*. Quizá ese fue mi primer contacto real con la literatura. Tan real que ahora mismo sigue teniendo para mí un gran significado aquello de:

Entre ellos iba Rodrigo,  
el soberbio castellano.  
Todos cabalgan en mula,  
sólo Rodrigo en caballo;  
todos visten oro y seda,  
Rodrigo va bien armado

...  
todos sombreros muy ricos,  
Rodrigo casco afinado;  
y encima del casco lleva  
un bonete colorado.

A caballo, armado, diferente a los otros héroe absoluto, Ruy Díaz me hacía reír con la extravagancia peculiar de su bonete colorado. Nunca pensé que el Cid perdiera nada de su dignidad con mi risa, ni que el bonete fuera algo más que un subrayado último, peli-groso; un lujo y un desafío: el símbolo de una magnífica soberbia capaz de mostrar lo cotidiano, una punta de la intimidad, sin comprometerse a mostrarlo todo. Para mí, el bonete colorado del Cid fue la representación perfecta de lo que debió ser una divisa caber-

Figura 18. La Cultura en México, núm. 206, 26 de enero de 1966, p. IV

hombres –entre los cuales, evidentemente, se halla su abuelo–, que decidieron moldearlo así (1966, p. 122). No se trata, pues, del mismo campo ni de los entornos rurales de un Juan José Arreola o un Juan Rulfo, moldeados conforme a la geografía natural del terreno, sino de una especie de lugar maravilloso, implantado por el poder económico y la voluntad de unos cuantos, que reúne naturaleza y seres exóticos propios de otras latitudes, pero que coexisten en armonía a pesar de su inesperada conjunción. Este sitio, visto desde la perspectiva que propone Arredondo, también anticipa de forma clara su particular punto de vista sobre la literatura y sobre su identidad como narradora de ficción: ajena, en más de un sentido, a los imaginarios nacionalistas de la primera mitad del siglo y abierta a todo aquello que le sea útil, sin importar su lugar de origen en el mundo: “Pero se ve que desde mi nacimiento estoy hecha para no creer en los determinismos, ni siquiera en los geográficos. Los pericos australianos y los flamencos en medio de las huertas inmensas fueron para mí no sólo lo natural, sino la naturaleza” (1966, p. 122). Así lo reitera también en su entrevista con Carvajal: “¿Cuál es tu relación con los escritores que amas? ¿Quiénes son? / Es una relación un poco de antropófaga, yo estoy sólo con los escritores que me alimentan. En este sentido podría mencionar una lista que iría desde Esquilo hasta Ray Bradbury, o viceversa” (1966, p. VI).

De acuerdo, también, con esta manera de construir su postura, Inés Arredondo evoca su encuentro con la literatura rodeada de elementos que en sentido estricto no tienen relación con los imaginarios nacionales y que, en cambio, la vinculan más con la cultura occidental desde una mirada mucho más abarcadora: “a los seis años, tomando nieve bajo un flamboyán, oí a mi padre recitar para mí, de

memoria, lo que después supe que era el *Romancero del Cid*. Quizá ése fue mi primer contacto real con la literatura” (1966, p. 123). En este mismo pasaje, Arredondo narra cómo la figura del héroe épico se transformó en un personaje fascinante gracias al cual también tuvo su primer contacto con la ironía, pues no sólo despertó en ella la admiración, sino también la risa por su indumentaria anacrónica (1966, p. 124).

El texto construye, así, una suerte de tensión entre lo que se supone es propio de la cultura mexicana –y por supuesto de su literatura– y la afirmación de esta narradora por apropiarse de todo aquello que desee de la cultura occidental, sin ningún conflicto al respecto y sin importar su procedencia; así lo señala, por ejemplo, cuando describe su encuentro con la Ciudad de México y aquello que aprendió durante su primera estancia:

[Descubrí] que ser mexicano limitaba terriblemente en todos los sentidos: Teotihuacán excluía a Chartres, Tenochtitlán a Florencia, Cuauhtémoc a Cortés, lo católico a lo liberal, lo moreno a lo blanco. Por si fuera poco, me enteré de que el haber nacido en la República Mexicana me había hecho hipócrita, melancólica, sanguinaria y tierna, triste e inferior. Cargué con todo eso durante mucho tiempo, demasiado; pero tampoco forma parte de mi verdadera historia. Ya se vio que, entre otras, tuve la fortuna de tener un padre liberal, delahuertista, que, sin embargo, me enseñó que la literatura española era tan suya y tan mía como la Revolución (1966, p. 125).

Como varios de sus colegas y amigos, Arredondo desea proyectarse como una escritora con dimensiones universales, o al menos no circunscrita a lo que presuntamente le es propio por haber nacido y crecido en México. En este mismo sentido, en el pasaje anterior cabría también una velada crítica al ensayo insignia de Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* (1950), texto que si bien no exalta la

mexicanidad del mismo modo que las políticas culturales oficiales lo propusieron, sí pretende desentrañar algunos de los rasgos que le son propios a la identidad del mexicano. Otro aspecto que vuelve a remarcarse en este fragmento es la constante reafirmación de la autonomía intelectual de Arredondo sobre su propia trayectoria, pues reconoce el peso de sus prejuicios, pero se deslinda pronto de ellos por considerar que no son propios de, dicho en sus palabras, su “verdadera historia”.

Cabría añadir que este relato de vida resulta singular porque en un determinado momento llega a poner en duda algo tan fundamental para la escritura autobiográfica como lo es el pacto de lectura. Este gesto nuevamente se halla motivado, más que por el afán de experimentar con la forma, por el objetivo de construir un *ethos* autobiográfico crítico de sí mismo y, al mismo tiempo, con el dominio suficiente de estas convenciones genéricas; se trata pues, dicho por la misma Inés Arredondo, de “la conciencia como el único camino para la exigencia”:

Y bien, ustedes saben que legalmente no me llamo Inés Arredondo, que esta manera chocante de pronunciar la *s*, la *ch* y la *j* no significa ninguna extranjería, y que quizá esta historia de mi infancia que acabo de contarles sea inventada. Pero mi nombre y mi historia los he escogido yo (Arredondo 1966, p. 125).

La ruptura del pacto, o al menos su puesta en duda, funciona entonces como una estrategia efectiva para reafirmar la autonomía sobre su postura autoral: artífice de su propia historia, es capaz de seleccionar y mostrar públicamente el tipo de vida que ella quiere comunicar y no simplemente limitarse a construir un recorrido desde una perspectiva con pretensiones de objetividad. Por lo demás, tampoco debe pasar inadvertido mucho de lo que Arredondo calla: no menciona amistades y compañerismo entre colegas de generación, tampoco ahonda en su vida íntima ni en

sus inicios en la escritura de ficción ni mucho menos da cuenta de mentores o maestros. Así pues, al igual que varios de los autobiógrafos del proyecto, Inés Arredondo se muestra como una autora hecha por sí misma, autoexigente por iniciativa propia y deslindada de grupos y *mafias*, interesada, solamente, en la escritura, en desentrañar la búsqueda constante por su sentido y por sus límites.

Resulta significativo que, en una línea semejante, Juan García Ponce inicie su texto en *Los narradores ante el público* (1966) de modo parecido, o al menos en lo que se refiere a conciencia crítica sobre la escritura. García Ponce se presentó en Bellas Artes un 2 de septiembre de 1965 y para ese momento ya era considerado por los críticos de la época como un escritor sobresaliente de su generación, de ello dan prueba las constantes reseñas sobre sus libros y su participación regular en los suplementos y revistas más importantes. Director de la *Revista Mexicana de Literatura* durante su última época hasta ese mismo 1965, ensayos de su autoría sobre figuras como Robert Musil, Gertrude Stein, Heinrich Böll, Francis Scott Fitzgerald, Marcel Proust, Jorge Luis Borges y Dante fueron publicados habitualmente en *La Cultura en México*.

Todo lo anterior ya anticipa de algún modo la postura autoral que Ponce buscó configurar como miembro activo del campo literario de los años sesenta. Al igual que Arredondo, un narrador cosmopolita, interesado por autores y obras de los principales centros intelectuales del mundo, desvinculado en buena medida de su circunstancia nacional, pero conciencia crítica de su presente. No extraña, entonces, que su aproximación a los géneros autobiográficos fluctúe entre el relato de vida y

la reflexión ensayística sobre el papel del escritor, el descubrimiento de su vocación y la tarea del artista en la sociedad contemporánea:

Por la misma naturaleza de su oficio, el escritor está acostumbrado a recurrir a un doble juego en su relación con él. Sus obras son simultáneamente el lugar donde se descubre por completo y donde encuentra el más seguro refugio. En ellas, a través de ellas, entrega su verdad transfigurada detrás del puro acontecer de los sucesos, de la presencia y la independencia de los personajes, el valor metafórico de sus sentimientos y recuerdos. Son, en realidad, una máscara que de alguna manera conserva los rasgos de su propio rostro, pero al mismo tiempo los protege, ocultándolos tras un velo de apariencia. En este voluntario juego de revelación detrás de la ocultación se encuentra la esencia de la fuerza que lleva a la creación literaria (1966, p. 159).

Estas reflexiones iniciales le permiten a Ponce señalar las distintas dificultades a las que se enfrenta el narrador de ficción cuando pretende trasladar su escritura a los géneros autobiográficos, los cuales se enuncian desde un pacto distinto. Sin embargo, visto desde otra perspectiva, esta introducción sirve al mismo tiempo para dilatar de forma efectiva el inicio de la narración de vida, a la vez que dota a la experiencia de Ponce con una dimensión mucho más general, que abarca en un sentido más amplio los límites de su subjetividad como individuo. García Ponce busca, entonces, sortear aquel pudor presente en la mayoría de los participantes, causado por ser ellos mismos materia de su intervención, y para ello construye un texto en el que sea su vida tan sólo un ejemplo de los problemas que le interesa desarrollar alrededor de la figura del artista, o al menos eso es lo que intenta demostrar en reiteradas ocasiones.

El primer recuerdo de este particular autobiógrafo aparece ya avanzado el texto y, como era de esperar, se encuentra en función del sentido que busca transmitir

a su vida: “Yo recuerdo que cuando mi padre se resignó al conocimiento de que iba a intentar ser escritor, me dedicó dos frases lapidarias: «No vas a llegar a ningún lado» y «Te vas a morir de hambre». Como siempre ocurre, tal vez por desgracia, la vida ha demostrado que no escoge nunca colores tan definitivos” (1966, p. 160). Así, García Ponce se mantiene al margen de su infancia, de su juventud y de su vida privada, y sólo acentúa aquellas primeras experiencias vinculadas explícitamente con lo que él mismo llama su “vocación”, que es lo que realmente parece importar.

Desconfía, de igual modo que Inés Arredondo, de la pretendida referencialidad u objetividad de los géneros del yo y, mucho más importante, incluye esas mismas reflexiones como parte de su texto, lo que lo aproxima a aquel sentido *meta-autobiográfico* que caracteriza a este grupo de narradores en particular:

Sin embargo, apenas uno intenta seguir los rastros de su vocación, bucear en el pasado tratando de rescatar aquello que mejor la define, el momento o los momentos en que apareció clara y definitiva, se encuentra ante una oscuridad impenetrable o descubre, lo que es peor aún, que está empleando el socorrido truco de utilizar una luz falsa, que no le pertenece [...]. En cada acontecimiento sin importancia tratamos de acomodar su aparición, pero la imagen se sale muy pronto del marco en que intentamos encerrarla injustamente y entonces nos damos cuenta de que hemos buscado acomodar nuestra vida interior al propósito de escribir a una especie de modelo de la figura del escritor, dentro de las infinitas variantes a las que nos da libre acceso la tradición (1966, pp. 160-161).

El gesto, igual que en el caso anterior, nos habla de la imagen autoral que desea construir: escritor hiperconsciente del género de escritura que practica, analista de su realidad y por supuesto de su persona, ensayista casi por naturaleza, o al menos en la medida en la que busca indagar sobre los alcances de su propia experiencia y sobre el tema que quiere desarrollar. Con todo, Ponce no evade por

entero algunos de los lugares comunes, propios de los géneros del yo. Por ejemplo, el que atañe a la genealogía:

Yo podría decir ahora que nací en Mérida, Yucatán. Mi padre es español; pero creció dividiendo su tiempo entre el mar de Ciudad del Carmen, que todavía ama, y un internado de jesuitas en Asturias, que no le afectaron mayormente. Por parte de mi madre pertenezco a la que algunos de nuestros ilustres periodistas llaman “la casta maldita de Yucatán” y me parece que este hecho no me ha atribulado, sino al contrario. Siempre he amado mucho a Yucatán y en algunas ocasiones hasta supongo que lo entiendo (1966, p. 161).

No está de más señalar algunas implicaciones derivadas de lo anterior. En primer término, su origen heterodoxo, alejado –nuevamente– de los imaginarios nacionalistas oficiales, pues no se trata de un escritor con ambos padres mexicanos por nacimiento, ni procedentes de la clase media urbana o de las poblaciones rurales, producto de las transformaciones sociales del país. A esto habría que añadir cierto sentido de distanciamiento frente al lugar de origen, efecto que logra mediante la sutil ironía, en contraposición a la común adopción de un orgullo regional irrefutable y que muchas veces no da cabida al humor.

Cuando, al igual que muchos autobiógrafos, llega a su relación con la lectura y con la escritura, da la impresión de que busca reafirmar aquella naturaleza crítica que le es propia, pues, como él mismo señala, ambos elementos cumplieron un papel fundamental como principales estimulantes de su vocación: “Creo que como se hacen todas las cosas en la vida, exceptuando el amor, uno empieza a escribir por imitación [...]. Y creo que en este proceso tiene una gran importancia, como es natural, el hábito de la lectura” (1966, p. 161).

Siguiendo, pues, la idea de la imitación infantil alrededor de la literatura y de la escritura, García Ponce rememora los juegos con sus hermanos en la niñez, en los que era usual que el joven lector encarnara a los personajes protagónicos que más le eran significativos:

Cuando uno empieza a leer, vive de manera natural el mundo de los libros. Su realidad crece paralelamente a la otra, y se prolonga a través de ella. El niño que sigue las aventuras de Sandokan o el Corsario Negro y tiene la inmensa fortuna de pasarse *Dos años de vacaciones*, pasa también de una manera natural a ser Sandokan o el Corsario Negro. Yo recuerdo que entre mis hermanos y yo nos repartíamos los diferentes héroes (García Ponce 1966, p. 162).

Como ya se ha visto en otros casos, lo que en apariencia parece ser sólo un episodio sin importancia de la memoria o del pasado, muchas veces implica una serie de consideraciones significativas alrededor de la identidad que un autobiógrafo desea construir y comunicar en su presente. En este caso, lo primero que salta a la vista es la familiaridad y la cercanía que tuvo Juan García Ponce con la cultura escrita desde muy niño. En comparación con otros relatos de vida, en los cuales el descubrimiento de la literatura se da como parte de un ámbito muy preciso de la biblioteca familiar o como un ejercicio vinculado con la educación escolar, aquí hay una especie de apropiación profunda de los textos, lo que se traduce en su asimilación más allá de unas circunstancias específicas y en la pretensión de hacer de la literatura una expresión de la vida cotidiana del autobiógrafo, una elección propia motivada más por el gusto que por la obligación. No extraña, pues, que este juego de roles infantil se traslade luego de los personajes de los libros a los autores que los escribieron y así lo hace saber Juan García Ponce:

Después, con la edad, al evolucionar el tipo de lecturas, esta transferencia se va haciendo cada vez más difícil. Si nos empeñamos en ella, un día descubrimos que en vez de seguir a los héroes, cuya naturaleza se ha hecho cada vez más problemática al tiempo que la otra realidad, la cotidiana, ocupa cada vez más nuestro espacio, estamos tratando de imitar a sus autores, creando a su vez otros héroes (García Ponce 1966, p. 162).

Consciente, pues, de los alcances de su experiencia, Ponce construye una postura autoral autocrítica de su identidad y que al mismo tiempo plantea una serie de preguntas sobre lo que significa hallar la vocación de la escritura en su presente. En este sentido, considera que los autores de literatura se hallan frente a un constante cuestionamiento de la realidad que les rodea y que ante ello terminan por imponer esa otra realidad de la que son artífices, sólo de ese modo se puede revelar la vocación creativa.

Visto desde otros términos, Juan García Ponce no parece un autor preocupado por los asuntos de orden práctico: como presentarse ante un público o un grupo de lectores que quizá no lo conocía, tampoco se muestra interesado en hablar sobre la gestación de su propia obra o por dar a conocer sus distintas labores en la industria cultural del momento; el lector se queda con la impresión de estar ante una personalidad segura de sí misma, que no requiere pugnar por la legitimación de sus textos ni por el prestigio ante sus pares. Da la sensación, también, de ser un escritor alejado de grupos y *mafias*, pues hábilmente se abstiene de mencionar mentores y compañeros de oficio, mucho menos amigos de generación. Es probable que, ante las acusaciones de coto cerrado, tanto Arredondo como Ponce optaron por el silencio como la mejor respuesta.

No fue así, curiosamente, con Juan Vicente Melo. Ya desde la aparición de su texto en el suplemento *La Cultura en México*, el 13 de octubre de 1965, se puede advertir el sentido polémico con que fue interpretada su participación en el ciclo: “La mafia son los otros”.<sup>5</sup> Este caso es hasta cierto punto excepcional, pues el mismo suplemento muchas veces se mantuvo al margen de las acusaciones de grupos y figuras rivales, así también fue raro que se empleara un texto autobiográfico para este tipo de discusiones.

Si bien –como ya se ha comentado líneas arriba– es muy probablemente que la elección del título fuera ajena al mismo Melo y estuviera influida más bien por fines comerciales y con el objeto de suscitar polémica, pronto el lector de la época se percató de que, en efecto, aquellas palabras eran las mismas con que el autobiógrafo iniciaba su relato de vida:

Como mi nombre lo indica, pertenezco a la mafia, ese maravilloso organismo cuyo valor mítico han ido estableciendo Luis Guillermo Piazza y Carlos Monsiváis. Públicamente confieso que no pretendo salirme nunca de ella porque, aunque la verdadera mafia son los otros (los que están fuera de la que creen omnipotente), me siento muy bien como miembro activo (Melo 1966, p. 169).

Lo primero que habría que notar sería la actitud de desafío que rápidamente asume Melo, si bien conforme desarrolla su argumento ésta termina por matizarse. Dicha estrategia no sólo le permite captar la atención de sus lectores, sino que también actúa como un recurso retórico efectivo que diluye la acusación endilgada al grupo, pues se asume de frente y luego se desmiente con cierta ironía.

---

<sup>5</sup> Sobre las particularidades de la versión hemerográfica, véase el apartado 2.4. Los narradores ante el público. Un proyecto autobiográfico, en esta misma tesis.



“Cuando nací, mi abuelo me regaló su estetoscopio”.

Entre los finales del siglo XIX y 1940. Tuvo una batalla inatigablemente escribiendo poemas, cuentos, novelas y crónicas para mi familia, ella es un modelo de escritor porque se sabe de memoria el Diccionario de la Real Academia Española, la Enciclopedia Espasa y varios tratados sobre el arte de escribir versos. Ella y yo estamos en paz: cada uno creemos que el otro es el mejor. Ni tengo nada contra la herencia pero pienso, en todo caso, hablar de una segunda herencia: la música, arte que me fue enseñado desde muy pequeño, que practiqué algunos años con torpeza pero con constancia y que, en un tiempo, constituyó un acceso a la literatura. Estoy sentado en el piano, tocando arpegios y arpegios, ejercicios de octava, el *Burgmüller*. Luego, hice mis primeras actuaciones en público, tan funestas como la de ahora, en las que llegué a atreverme a tocar algunos de los *Pequeños preludios* de Chopin, una página de Schumann, un hermoso *Walse* de Chopin. Esas tardes me obligan a recordar una casa que ahora pertenece a otras personas y a no reconocer como mía en la que paso ocasionales vacaciones, casa destinada a la música y en la que se celebran, casi exclusivamente, conciertos en un auditorio que



Melo en una conferencia en la Casa del Lago.

desemboca en una alberca. Esas tardes me obligan, también, a recordar que me gustaba ir al cine, que siempre tuve facilidad para hacer amistades, que me gustaba tocar los libros (sin abrirlos) de la biblioteca de mi abuelo, que luego fue de mi padre y que nunca será mía. Pero ya he dicho que sólo ahora —y tal vez sea inexacto— trato de encontrar una raíz en ese niño. Lo cierto es que después de tocar el piano, escribía cuentos, y que lo primero que publiqué, a los 15 o 16 años, fueron unas críticas de unos conciertos de la Orquesta Sinfónica de Xalapa. Nadie creyó que yo las hubiera escrito. En ellas, afirmaba mi entusiasmo por el *Capricho español* de Rimski-Korsakoff. Creo que mi juicio crítico ha cambiado en favor de otros autores y otras obras. Desde entonces, he seguido escribiendo sobre música, a tal grado que todas las personas (de la mafia) que me han hecho el honor de escribir sobre mis cuentos hablan del ritmo musical de mi prosa lo que se ha convertido ya en un lugar común que me fastidia. Pero tal vez esto no tenga importancia: escribo porque no sé hacer otra cosa, por vocación, por necesidad de inventar una realidad más próxima a mí, porque presiento que, un día, me será revelada, a través de lo que escribo, una

verdad que me explique a mí mismo. Entonces, creo, podré decirles algo válido a ustedes. Una vez leí a un poeta que se llama Paul Valéry y en uno de sus libros una sentencia en la que dictaba que se escribe por debilidad. Otro día, leí a Raymond Radiguet y, de él, una página en la que confiesa que la debilidad consistiría en no escribir. Ese es mi caso.

Ya he dicho que no se cuando, en qué momento exacto, empieza una historia, una serie de actos que luego obligan a la justificación, a ser explicados. Acaso podría decir, atrevidamente, que soy escritor porque nací escritor. Tuve 10 o 15 años y ya escribía, inventando siempre maravillosas historias. Pero eso no es cierto, aunque quiera que así haya sido, simplemente porque resulta cómodo afirmarlo, porque uno se siente más o menos protegido. Lo que sí es cierto: soy escritor porque escribo y tengo que remitirme, para explicarme, a lo que he escrito (que no es mucho, ni bueno, pero que para mí resulta importante puesto que significa el primer paso al descubrimiento de algo que, necesariamente, me tendrá que ser revelado por la obra misma).

Si no estoy contento de lo que hasta ahora he escrito, si lo estoy de una importante decisión: la de escribir. Pertenzo a una familia entregada fatalmente (¿me atrevo a decir obsesivamente?) a la medicina. Hijo, nieto, biznieto de médicos, aprendí a hablar escuchando términos médicos y horrorizándome con el relato de intervenciones quirúrgicas. Mi primera experiencia médica anticipa la que sería mi actitud ante problemas quirúrgicos: mi padre se vio obligado a abrir, en la casa, un absceso a un tío mío. Yo, como hijo mayor, heredero de una inviolable y orgullosa tradición fui elegido como asistente. De esa operación recuerdo que caí al suelo varias veces, llevado al balcón a tomar aire, reanimado con el olor a alcohol, regresado a la habitación en la que mi padre vociferaba sin dejar de manejar, hábilmente, bisturí y tijeras. Todos terminamos extenuados. Por ese tiempo, fui retratado vestido de médico auscultando una muñeca de mi hermana. Hoy, cuando recuerdo a ese niño ridículo, no me veo a mí mismo sino que vuelvo a mirar, asombrado y divertido, las caras de las personas que me miraban, tranquilas y satisfechas, detrás del fotógrafo que se ocultaba, atento, en el gran canon de una cámara que, seguramente, todavía utiliza para estos grandes acontecimientos hereditarios. Como mi padre cree que la fuerza de carácter remedia todo me obligó a asistir a otras, múltiples operaciones quirúrgicas en las que, irreme-



Juan García Ponce.

Figura 19. *La Cultura en México*, núm. 191, 13 de octubre de 1965, p. III.

Así, el sentido que Melo le otorga a su pertenencia a la mítica *mafia* pronto cambia conforme el lector se adentra en su relato de vida. De ser un grupo “omnipotente” pasa a ser una cadena de amigos y conocidos solidarios, que comparten las salas de redacción, que se apoyan para conseguir algún puesto y subsistir medianamente gracias a ello, un grupo de personas que comparten lecturas y aficiones y, quizá mucho más importante para el propio Melo, que han asumido la labor crítica como un compromiso generacional y como sello distintivo de su escritura (1966, pp. 169-170). De tal modo, al igual que Juan García Ponce e Inés Arredondo, Juan Vicente Melo configura una imagen de sí mismo como un narrador preocupado, primero, por el pensamiento crítico y por el ejercicio de una escritura consciente de su importancia: “A fin de cuentas debo confesar que la tarea de crítico me resulta igualmente importante que escribir cuentos y novelas. Se trata, creo, de un rasgo común a la generación a que pertenezco” (1966, p. 169). Nótese, entonces, cómo Juan Vicente Melo optó por una estrategia distinta a la de sus compañeros al momento de visualizarse como un escritor crítico, pues lejos del encumbramiento de su singularidad y de su intelecto o de las pretensiones de mostrarse como un escritor “hecho por sí mismo”, se reconoce, antes que todo, como parte de una colectividad, como un narrador con relaciones que lo motivan, lo influyen y lo estimulan a seguir escribiendo desde el rigor y la consciencia crítica. Así, más que un proyecto personal, la visión crítica de la literatura se transforma en una realidad colectiva que caracteriza a los narradores con los que mantiene trato: “Hay un deseo de rigor, una voluntad de claridad, una necesaria revisión de valores que nos han

permitido una firme actitud ante nuestra propia literatura y ante la de los demás” (1966, p. 170).

No es de extrañar, entonces, que al igual que sus compañeros, Juan Vicente Melo se muestre cauteloso con las convenciones del relato autobiográfico y las transgrede desde su particular estilo. Por ejemplo, reconoce pronto algunos de sus lugares comunes y en apariencia parece cumplir con ellos:

Para empezar por el principio podría decir que nací en Veracruz, bajo la maléfica influencia del signo de Piscis y los Piscis, dicen, tienen tendencia a decir mentiras, a vivir una realidad que no es la verdadera y a tratar de ingresar en la cierta precisamente a través de la ficción. De niño, yo era el que contaba historias fabulosas a mi nana mientras ella, desobedeciendo encargos paternos, me escuchaba preguntándome, de vez en cuando, quién me las había enseñado. Más tarde construí un teatro de títeres en el que inventaba pequeñas escenas para mis hermanos. Hoy escribo cuentos y nunca digo la verdad (Melo 1966, p. 170).

Ahora bien, no resulta del todo común que un autobiógrafo se considere a sí mismo como un “mentiroso” desde su nacimiento, o al menos no lo es en esta época, previa a los juegos autoficcionales y demás libertades discursivas que caracterizarán el final del siglo XX. Y si bien aquí la mentira cumple una función que podríamos denominar *inventiva*, porque anticipa en buena medida al narrador de ficción, al mismo tiempo que nos lo presenta como un individuo talentoso y precoz con una propensión casi “natural” por la literatura, será la mentira el elemento que termine por poner en duda mucho de lo narrado en este relato de vida. Por ejemplo, cuando líneas más adelante Melo utiliza los *autobiografemas* del libro, de la biblioteca familiar y del abuelo paterno como guía intelectual en este espacio, menciona: “Quisiera hablar de él porque me enseñó el juego de inventar historias y me obligaba

a contar mentiras que, supongo, él mismo terminaba por creer” (1966, p. 171) ¿No era acaso que su propensión a la mentira era innata o debida al menos a su signo zodiacal? ¿O es quizá que fue el abuelo quien lo instruyó en este campo?

Las transgresiones son sutiles, pero no por ello menos significativas. Podemos hallar otro buen ejemplo cuando prueba otra forma de empezar su relato: “Podría empezar de otra manera: crecí en el orden familiar y leí todos los libros que pude leer. Reinventé *Cumbres borrascosas*, la novela que más me impresionó en la adolescencia y, luego, sin darme cuenta, me convertí en un aplicado estudiante de medicina” (1966, p. 171) Pero, ¿cómo es que se convirtió en un aplicado estudiante de medicina, siendo que líneas más adelante él mismo cuenta la forma en que, todavía niño, tenía repulsión por cualquier elemento relacionado con una sala de operaciones (1966, p. 174)? No dejan de llamar la atención, además de estas contradicciones, las múltiples veces en que Melo reinicia una y otra vez la narración autobiográfica, como si se planteara las diferentes formas de entrar a un relato de esta naturaleza y, al hacerlo, dejara al descubierto muchos de sus lugares comunes: “Podría empezar también por esa herencia literaria que mi familia se afana en achacarme. De esta manera dejaría de otorgar al niño que fui un sentido, una responsabilidad y una justificación que, seguramente, no tiene. Mi madre escribía crónicas; mi abuela paterna es autora de un libro de memorias” (1966, p. 172). Pero Juan Vicente Melo, al igual que Inés Arredondo, no sólo se queda en el plano de la sugerencia, sino que también se aproxima al punto crítico en que pone en duda el pacto que sustenta su propio texto:

Ya he dicho que no sé cuándo, en qué momento exacto, empieza una historia, una serie de actos que luego obligan a la justificación, a ser explicados. Acaso podría decir, atrevidamente, que soy escritor porque nací escritor. Tuve diez o quince años y ya escribía, inventando siempre maravillosas historias. Pero eso no es cierto, aunque quisiera que así haya sido, simplemente porque me resulta cómodo afirmarlo, porque uno se siente más o menos protegido (1966, p. 173).

No parece del todo extraño que sea Juan Vicente Melo uno de los narradores más experimentales al momento de escribir esta breve autobiografía. Pues él mismo se encarga de señalar, tan sólo por mencionar algunas de sus aficiones narrativas, que le interesa sobremanera explorar la invención de otras realidades posibles mediante la ficción, eso sin considerar que ya para esta fecha él mismo anuncia la próxima aparición de su novela *La obediencia nocturna*, un libro que se caracteriza por la inclusión de técnicas y recursos experimentales provenientes de la música, el psicoanálisis y su contacto con la *nouveau roman* francesa.

En términos generales, al igual que sus colegas aunque con su particular estilo, Juan Vicente Melo se muestra a sí mismo como un narrador cosmopolita: está al tanto, ya sea por recomendaciones de amigos o por interés personal, de las novedades literarias, así también de algunos escritores clave para su generación: William Faulkner, Ernest Hemingway, Louis-Ferdinand Céline, Julien Green, Cesare Pavese, Thomas Mann, Marcel Proust, Albert Camus, Jorge Luis Borges, Virginia Woolf, Thomas Wolfe. Aunado a todo ello, Melo acentúa su formación musical, la cual tuvo desde muy joven en Xalapa y continúa mediante la crítica de conciertos y presentaciones en la Ciudad de México: “Desde entonces he seguido escribiendo sobre música, a tal grado que todas las personas (de la mafia) que me

han hecho el honor de escribir sobre mis cuentos hablan del ritmo musical de mi prosa, lo que se ha convertido ya en un lugar común que me fastidia” (p. 173).

Del mismo modo que con sus amigos, la publicación de su relato en *La Cultura en México* no hizo sino corroborar la postura autoral que Melo buscó construir. Se lo ve en la primera plana del suplemento en un *close up* sobre su rostro como completo protagonista del número; luego, ya en las páginas dedicadas a su texto, se lo ve en distintos momentos de su vida: muy niño, vestido de médico, ya mayor dictando una conferencia en La Casa del Lago y en compañía de su amigo Juan García Ponce. Todo este entramado de imágenes no hizo sino comunicar al lector de aquella época la importancia de la figura de Juan Vicente Melo como un escritor que merecía toda la atención pública y cuya vida era del mismo interés, o quizá más, que su obra.

Inés Arredondo, Juan García Ponce y Juan Vicente Melo fueron, sin lugar a dudas, algunas de las personalidades más mediáticas de aquellos años. Siempre presentes en las revistas y suplementos de mayor relevancia, siempre colaborando con textos de ficción o de crítica, siempre siendo entrevistados sobre su persona, sus proyectos o sus labores. Fueron ellos, al menos en este momento, protagonistas jóvenes del campo literario y, en ese sentido, los escritores que quizá tuvieron mayor influencia dentro de sus dinámicas, pues si bien todavía no eran considerados como “maestros” a la manera de Arreola o de Rulfo, sí sintetizaban los nuevos rumbos que la literatura mexicana tomaba en materia de cuento y de novela. Por eso no es de extrañar que los tres se esforzaran, más que pugnar por una legitimidad que ya tenían, por proyectarse como autores con alcances internacionales, al mismo nivel

que las figuras provenientes de Europa y Estados Unidos; por ello optaron por desvincularse explícitamente de todo tipo de determinismo, romper con los moldes culturales de la cultura mexicana oficial y visualizarse a sí mismos como narradores universales, esto se evidencia desde las lecturas que dicen haber leído, pasa por los distintos temas que les interesa desarrollar y se sintetiza finalmente en esa consciencia crítica que los lleva a cuestionar las convenciones y alcances de la escritura autobiográfica.

#### 3.4. LOS NARRADORES ANTE LA CONCIENCIA CRÍTICA Y LA CONDICIÓN AUTORAL: CARLOS MONSIVÁIS Y JOSÉ EMILIO PACHECO

Como ya se ha señalado en este estudio, no es difícil rastrear la imagen que el medio cultural de los sesenta tenía de ciertos escritores, pues en buena medida hoy basta con hojear algunas de las publicaciones y suplementos más importantes de aquellos años para hacernos una idea de su presencia o, en su defecto, de su ausencia como figuras protagónicas de la literatura mexicana. Así pues, si bien no abundan los comentarios sobre Carlos Monsiváis quien, junto con José Emilio Pacheco, Gustavo Sainz y José Agustín, era considerado todavía como un escritor joven y con una carrera en ciernes, sí contamos con algunos testimonios reveladores que permiten reconstruir la forma en que su imagen se iba consolidando dentro del campo cultural. En este sentido, hay una nota en *La Cultura en México*, correspondiente al número

263 del 2 de marzo de 1967, a propósito de la aparición de la autobiografía de Monsiváis en *Empresas Editoriales* y que ilustra muy bien este último punto:

Para Andrés Henestrosa, Carlos Monsiváis es “una prolongación de la generación de Contemporáneos: por su formación literaria, por sus gustos depurados y estrictos, por la audacia y el valor de sus opiniones, y hasta por sus caprichos en la selección que no excluye (en su *Antología*) a los compañeros, sin importarle el credo estético”.

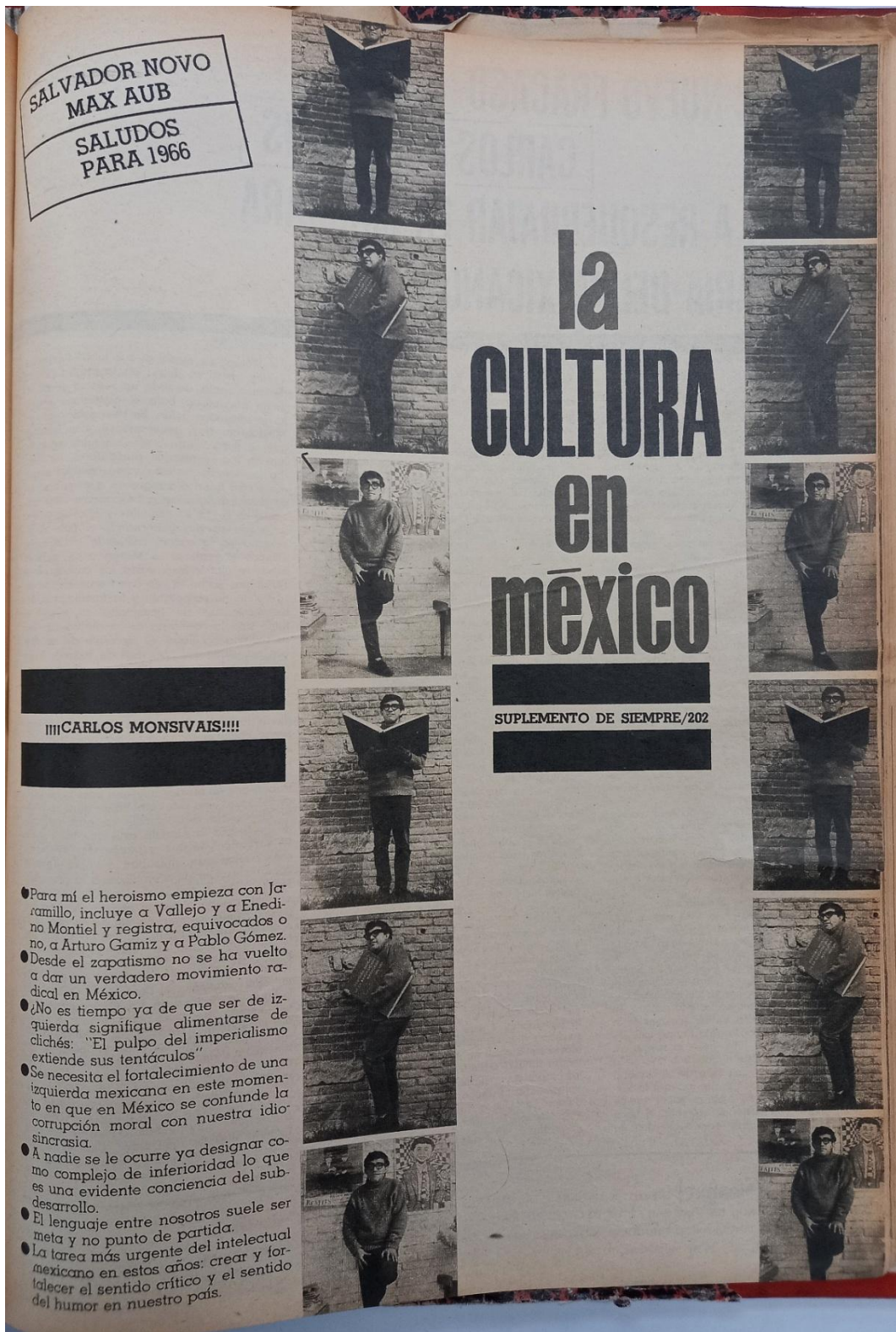
Tanto por las circunstancias que menciona Henestrosa como por su actitud crítica ante el medio, por su curiosidad y su inteligencia; por su oposición al nacionalismo y por ser un espíritu siempre al día de lo que ocurre –intelectualmente sobre todo– fuera del país. Monsiváis reúne las características que definieron a los “Contemporáneos” (Sin firma 1967, p. XII).

Resulta hasta cierto punto evidente y definitorio que sostener una continuidad entre la generación de Contemporáneos y un escritor como Carlos Monsiváis es, por sí mismo, un gesto sumamente significativo respecto de la imagen que proyectaba el joven autor entre sus compañeros. Curiosidad, inteligencia y ante todo una “actitud crítica” frente al “nacionalismo” como identidad y programa cultural oficial son algunos de los aspectos que destacan de este autobiógrafo precoz, mismos que, curiosamente, ya había expuesto, aunque de forma ligeramente distinta y mucho más breve, en su texto del “Los narradores ante el público”, un 4 de noviembre de 1965.

Como era de esperar, su participación en el ciclo de Bellas Artes fue reproducida en su totalidad como parte del suplemento *La Cultura en México*, tan sólo unas pocas semanas después de su presentación, en el número 202, del 29 de diciembre de 1965. Al igual que con otras plumas vinculadas con el presunto grupo de la *mafia*, desde la portada del número se puede apreciar el protagonismo del

escritor: una serie de fotos de cuerpo entero de Carlos Monsiváis constituye la identidad gráfica de la entrega, además, se acompañan estas imágenes con algunas citas extraídas del mismo texto, en su mayoría alusivas a sus opiniones sobre la historia mexicana, los “héroes nacionales”, su particular visión sobre el papel de la izquierda política y la tarea de los intelectuales respecto a la formación del sentido crítico y también incluso sobre el sentido del humor.

Del mismo modo que con el resto de las breves autobiografías del ciclo que aparecieron en las páginas del suplemento, se acompaña el cuerpo del texto con otras fotografías del escritor; sin embargo, el caso de Monsiváis resulta por lo demás interesante, porque al contrario que el resto de sus compañeros, las imágenes incluidas no son todas estrictamente de carácter personal, sino que se trata más bien de una mezcla entre imágenes del autor con algunas escenas extraídas de películas norteamericanas, en las que se aprecia, por ejemplo, a Frankenstein en compañía de una niña o a una mujer rubia con vestido de noche, rodeada por un grupo de hombres; en otras fotografías se observa a líderes revolucionarios a caballo o se retrata el monolito de la mítica Coatlicue, esta última imagen aparece a lado de una fotografía del mismo Monsiváis, de perfil y en la cual se distingue de fondo un poster de los *Beatles* y otro de una portada de la revista *MAD*. En términos visuales,



SALVADOR NOVO  
MAX AUB  
SALUDOS  
PARA 1966

# la CULTURA en m̄xico

SUPLEMENTO DE SIEMPRE/202

!!!CARLOS MONSIVAIS!!!!

- Para mí el heroísmo empieza con Jarro y Amillo, incluye a Vallejo y a Eneidino Montiel y registra, equivocados o no, a Arturo Gamiz y a Pablo Gómez.
- Desde el zapatismo no se ha vuelto a dar un verdadero movimiento radical en México.
- No es tiempo ya de que ser de izquierda signifique alimentarse de clichés: "El pulpo del imperialismo extiende sus tentáculos"
- Se necesita el fortalecimiento de una izquierda mexicana en este momento en que en México se confunde la corrupción moral con nuestra idiosincrasia.
- A nadie se le ocurre ya designar como complejo de inferioridad lo que es una evidente conciencia del subdesarrollo.
- El lenguaje entre nosotros suele ser meta y no punto de partida.
- La tarea más urgente del intelectual mexicano en estos años: crear y fortalecer el sentido crítico y el sentido del humor en nuestro país.

Figura 20. La Cultura en México, núm. 202, 29 de diciembre de 1965.

se puede decir que domina una identidad ecléctica: por un lado, se tiene la impresión de estar frente a un escritor crítico de las transformaciones sociales y de la historia de su país y, por el otro, tenemos la imagen de un joven para quien el cine de Hollywood y la cultura pop juegan un papel determinante en la configuración de su identidad personal y su relato de vida. Nacional y cosmopolita, creador e intelectual, pero al mismo tiempo divertido.

De forma similar a lo ocurrido con el texto de Juan Vicente Melo, el suplemento presentó el texto bajo un título no precisamente asociado con el perfil autobiográfico de la colaboración. En su lugar, la redacción optó por: “Con un nuevo fracaso Carlos Monsiváis ayuda a resquebrajar la máscara funeraria del mexicano” (1965, p. II). Así pues, si bien la elección de esta estrategia pudo estar nuevamente motivada por fines comerciales –en el sentido en que estas declaraciones podían suscitar interés y hasta polémica entre los lectores–, resulta significativa la elección del perfil ensayístico, y en específico de la mirada crítica sobre la identidad del mexicano, un gesto que posiblemente pudo interpretarse por los consumidores del suplemento como otro intento de continuidad intelectual, pero esta vez con el ensayista y poeta Octavio Paz, a quien el mismo Monsiváis alude en su relato de vida como una de sus mayores influencias (1966, pp. 232-233).

Esta breve autobiografía de Carlos Monsiváis se caracteriza desde su inicio por intentar configurar un *ethos* lúdico, irónico y con plena consciencia del género literario en el cual se inscribe:

La Merced, 4 de mayo de 1938. Como principio, ni el de mi vida ni el de estas notas resulta aparatoso, pero tiene en cambio el privilegio de una veracidad avalada por mi madre, la partera y los organizadores

de este ciclo. Como entre brumas, escucho ahora las voces de mi primer recuerdo literario, un primer recuerdo que me iniciará en una vocación de la que ya no podré desprenderme, la de escritor: es una llamada de Bellas Artes invitándome a formar parte de un ciclo de narradores (1966, p. 223).

Así pues, al igual que algunos otros participantes del ciclo, pero con un sentido de la ironía y del humor que lo distingue y lo singulariza, Monsiváis se muestra desde el inicio como un escritor conocedor de las convenciones autobiográficas y, en ese sentido, crítico de sus lugares comunes y de la solemnidad con que comúnmente estos se desarrollan. Sin embargo e incluso con esta actitud, habría que acotar que Monsiváis no dejó de cumplir con algunos de los tópicos más significativos de la escritura autobiográfica; para ello, el autobiógrafo recurre a distintas estrategias, que en conjunto dan la impresión de satisfacer estos requisitos y al mismo tiempo eludirlos o tratarlos de forma poco convencional; por ejemplo, cuando evoca su perfil de niño y de adolescente, Monsiváis niega la existencia de estas primeras memorias infantiles, aunque inmediatamente después rectifica lo dicho con cierto tono de duda y –por qué no decirlo– de burla hacia sí mismo: “No, no hay recuerdos de infancia o tal vez sí, la imagen de un odioso niño libresco para quien lo importante no es leer sino competir contra la cultura y que después hará mutis para volver convertido en un odioso adolescente libresco” (1966, p. 223).

Pronto, ya sea por su fe protestante, por su iniciación a la literatura a través de la Biblia en su edición Reina-Valera o simplemente por su afición a los comics y a la cultura pop, Carlos Monsiváis construye una personalidad sumamente distinta del intelectual recatado, una postura autoral excéntrica, que –como él mismo señala– se identifica siempre, lo quiera o no, con las minorías sociales: “Y la herejía, mi falta



Este siglo mexicano que sigue dependiendo de la *joie de vivre* de la Coatlícue...

te de sus limitaciones, no le queda sino el camino del respeto o de la rebelión. Este siglo ha sido testigo de la batalla por conquistar un idioma, por ganar el derecho de crear nuevas palabras y usar libremente las antiguas. En tanto que el español no sea vencido, acorralado, desollado, incorporado para siempre a la sensibilidad profunda de todos los mexicanos, nuestra literatura seguirá siendo en términos generales, inflexible y rígida, el conducto de nuestras limitaciones y dilaciones y no el de nuestras capacidades y semejanzas.

Una prueba evidente de este continuo vasallaje a una lengua que a pesar de todo, por miedo o timidez o rencor, no nos decidimos a maltratar o a poseer, es la ausencia del humor en nuestras letras. En el mejor de los casos se cae en el chiste, pero no se ha incursionado en el sentido del humor, porque se piensa (con el criterio de quien usa criterios ajenos) que el lenguaje debe ser utilizado sólo para los fines trascendentes. Y estos fines trascendentes, el amor, la religión, la patria, la humanidad (con o sin mayúsculas) no pueden alterar con ninguna forma del humor, que (como es bien sabido por todos los habitantes del siglo XIX) es falta de respeto a las instituciones. Desde el momento en que hemos convertido al lenguaje en institución, hemos trastocado sus funciones: entre nosotros suele ser meta y no punto de partida. Y por eso, porque no es la tierra que pisamos, sino el cielo a que aspiramos, porque no nos sirve para construir sino para idealizar nuestras deficiencias, el español continúa inquebrantable. Sobre esta base, libros como *Ulises* o como *Finnegans Wake* no son concebibles entre nosotros, porque Joyce descendía a las profundidades de su idioma para usarlo desde dentro; y el literato mexicano (y el latinoamericano en general) debe ascender a la superficie de su idioma para admirarlo desde fuera.

En la literatura mexicana, la tarea de juzgamiento y apropiación del idioma ha correspondido casi siempre y hasta hace muy poco en forma exclusiva, a la poesía: Tablada, López Velarde, Pellicer, Novo, Paz, han sido los nombres fundamentales en esta lucha contra el sentido de ajénidad que el español depara. Otros grandes poetas (Gorostiza, Villaurrutia, por ejemplo) han preferido perfeccionar su expresión formal antes que librar esa lucha

VI

despiadada. Y en estas singulares declaraciones de independencia, las literaturas extranjeras han desempeñado un papel fundamental. Al principio, y como las ideas liberales, las influencias renovadoras de la literatura, nos vinieron de Francia. Después, con la generación de *Contemporáneos* se institucionalizan las letras anglosajonas, que ahora constituyen en forma dominante el principal contacto con el exterior.

El resumen de las otras admiraciones, las no templadas por el fulgor del Anáhuac, es prácticamente infinito. En primer término incluye a Borges, a Julio Cortázar, a —¿vale la pena negar mi snobismo?—, Victoria Ocampo. Son ellos, junto con Reyes y Alejo Carpentier, los primeros escritores del siglo XX latinoamericano. La suya ya no es una prosa que se debe desmatar, desmalezar, ni en donde sólo el machete se abra paso. En su literatura, y eso nunca acabaré de agradecerseles, no gruñe Doña Bárbara como boa constrictora ni se desliza la totalidad de liana en liana. Ellos inventan el rigor imaginativo, la audacia estilística, el acán de ser contemporáneos.

Mi gratitud a la literatura francesa concluye en André Gide, Proust y las letras de Charles Aznavour. En cambio, es total mi deuda con lo que ya descompondría en literatura inglesa y norteamericana, y Luis Guillermo Pizarro unificaría con la frase "just anglosaxon attitudes". Mi apatridismo literario siempre se ha desenvuelto gustosamente en lo que no sin retórica designaría como mis patrias chicas. En la literatura inglesa, de Fielding a Angus Wilson, de Sterne y Trollope a Thomas Harding y Bernard Shaw, de Samuel Butler a Evelyn Waugh, de Swift al affaire Profumo, he visto el proceso y la sólida presencia de un ánimo artístico que no teme ni desdeña la autoburla. En la literatura norteamericana he aprendido lo demás: a sentir la necesidad de indagar, de mirar y desentrañar la sociedad a la que pertenezco; he comprendido la urgencia de ser autoconciente, de seguir los movimientos de mi época venciendo el temor de esa acusación funesta: "Estar al día es desatender a los clásicos", cuya observancia ha vuelto tan deliciosamente anacrónica a nuestra cultura. Para mí, Norteamérica es la gran lección, la enorme y vasta posibilidad de apren-

dizaje. Soy, para emplear otro término denigratorio, un proto-pochto, y confieso que salvo el pequeño defecto de su conducta política, económica, social y racial, todo lo demás de los Estados Unidos me parece definitivamente admirable.

El cine para mí es, a todas luces, y la frase aunque rebuscada es exacta, no un lujo sino una necesidad apremiante. Mi vida se transforma puerilmente según las películas que va contemplando y estoy seguro que la máxima experiencia de mi vida sigue concentrada en mi primera visión de *Sopa de Ganso* de los Hermanos Marx. En un cine de barriada, mi solemnidad se sintió súbitamente golpeada, vejada, sacudida. Ni Groucho, ni Harpo ni Chico eran como mis maestros de la Preparatoria; ni ninguno de mis compañeros quería ser como ellos. Y cuando Groucho pronunció esa línea inmortal: "Señora, he pasado una velada inolvidable pero no ha sido ésta", y cuando Harpo extrajo un soplete encendido del bolsillo para encender el puro de Chico, comprendí que mi vida había sido irremediablemente dañada. ¿Cómo volver a contemplar esos inimitables rostros de quienes se habían vuelto estatuas del deber y el orden, sin ceder a la tentación de reproducir un comentario de Groucho? ¿Cómo volver a creer que sólo la parálisis facial garantiza el homenaje de la patria agradecida? ¿Cómo escuchar esos discursos interminables dichos en esa voz in the Jesus Uructa style, sin intentar prorrumpir en una de esas carcajadas que la China Mendoza llama del cine Odeón? Los Marx destruyeron el primer burócrata que había en mí, hicieron pedacitos mi tarjeta de checar y hasta la fecha no me he recuperado totalmente, aunque el burócrata de mis adentros ya esté en un pie de guerra que generosamente nadie insiste en aprovechar.

Y el cine he ido extrayendo mis recursos de conversación, mi imaginaria, mi manera de ver la realidad. Rata de cine-club, he caminado después mi práctica en el manejo visual de la burguesía mexicana y sus posibilidades humorísticas gracias a Stan Laurel y Oliver Hardy, Buster Keaton, Jerry Lewis, Frank Tashler, Lubitch y last but not least, Richard Lester. Por Lester entendí que los Beatles o The Kinks son un espléndido antidoto contra la pomposidad de este siglo, en especial de esta

Figura 21. La Cultura en México, núm. 202, 29 de diciembre de 1965, p. VI

de solidaridad ante el edipismo nacional que rodea a la Virgen de Guadalupe, me inició en saber qué se siente vivir en la acera de enfrente, el unas veces codiciado y otras aborrecido don de pertenecer a las minorías” (1966, p. 224). No obstante, lo que en términos generales podría ser tomado por otros como una desventaja o una situación desfavorable, pues vivir al margen supone también muchas veces cierto grado de exclusión, para Monsiváis adquiere un sentido de distancia crítica que lo nutre y que redundo en su capacidad de análisis de la realidad social y cultural del país. Dicho en otras palabras, al situarse en aquella “acera de enfrente”, Monsiváis es capaz de apreciar con mayor detenimiento y objetividad las transformaciones sociales e históricas que, como individuo sustraído del centro, atestigua desde su infancia hasta su presente.

Este distanciamiento crítico se puede apreciar desde su paso por la educación pública, en la cual estuvo sometido a los discursos oficiales de exaltación nacional del régimen posrevolucionario y al estricto imaginario de reverencia cívica en el que se formaban todos los alumnos de estas instituciones. Como era de esperar, no transcurrió mucho tiempo para que el joven estudiante cobrara conciencia de la impostura y el fanatismo de esta situación y, de ese modo, marcara su distancia intelectual:

Allí, en El Generalito, oyendo a mis compañeros saludar el galope de todos nuestros jinetes históricos, me di cuenta de lo que esa retórica significaba y seguiría significando para mí: nada, absolutamente nada. Todavía hasta la fecha creo que ese delirio por el pasado y sus vitalidades no equivale a actualizar la Historia sino a detener, a embalsamar, a inmovilizar el porvenir. Y los discursos no me decían nada, y entonces ¿a ti qué te pasa? Y algo terrorífico me pasaba, sin darme cuenta me había convertido en un prevaricador de la Revolución (1966, pp. 224-225).

Así pues, al contrario que varios de los participantes del ciclo de Bellas Artes, que en realidad simplemente optaron por el silencio o el distanciamiento ante estos temas y no ahondaron más en el asunto, Carlos Monsiváis señala de forma explícita su postura disidente ante esta forma de promoción oficial de la cultura y de la historia mexicanas. Hay en todo el texto, como consecuencia de esta pretensión de análisis de la realidad nacional, una suerte de ir y venir desde la circunstancia particular del individuo que es Carlos Monsiváis hacia la generalidad de la clase media urbana, pues él mismo se define en reiteradas ocasiones como tan sólo un “caso típico” y no como un creador único cuya experiencia sea irrepetible. Así, al igual que Juan García Ponce pero con un objetivo muy distinto, el relato de vida le permite a Monsiváis extender los límites de su experiencia y proponer un análisis mucho más amplio de su circunstancia como joven intelectual.

En este mismo sentido, su texto señala dos características definitorias de la juventud universitaria de este Monsiváis autobiógrafo: por un lado, el escepticismo ante los ideales oficiales pro-nacionalismo y, por el otro, su compromiso con la izquierda política mexicana, un compromiso que no vacila ante la autoevaluación de su desempeño y la puesta en duda de muchas de sus contradicciones: “Aún se acepta como actitud izquierdista la reticencia ante el idioma inglés o la abstención de la Coca-Cola. Ese izquierdismo nacionalista aspira a un estado de gracia en donde no influyan ni los anglicismos ni el rock’n-roll” (1966, p. 228). No obstante, la imagen que de sí mismo construye Carlos Monsiváis no se circunscribe tan sólo a estos dos ámbitos muy definidos, sino que también aprovecha su relato de vida para narrar su ingreso a las salas de redacción de la prensa cultural de aquellos años, así

como sus distintas amistades y relaciones en este campo, sin olvidar, por supuesto, su presunta adhesión al grupo de la *mafia*:

Fue leyendo *México en la Cultura*, en la gran época que dirigían Fernando Benítez, Gastón García Cantú y Vicente Rojo, cuando descubrí la existencia de la Mafia, a quien entonces mi epatamiento [*sic*] adolescente consideraba inaccesible y mortal, rodeada de fosos y puentes levadizos y coronada por la figura de una princesa, desde luego, Elena Poniatowska. Después entendí que la Mafia es el nombre que quienes fracasaban o quienes aspiraban adjudicaban a quienes trabajan y tenían éxito [...]. Más tarde, al ingresar, gracias a la generosidad del doctor Elías Nandino, a la revista *Estaciones*, redescubrí en la ya desde entonces literaria figura de José Emilio Pacheco a uno de los niños con quien compartí el adjetivo de catedráticos (1966, pp. 229-230).

No está de más subrayar la mención que hace Carlos Monsiváis tanto de su cambio de opinión sobre la *mafia* como de estas amistades y figuras intelectuales con las que forjó una amistad o al menos una relación cordial, pues como se ha visto en otros casos aquí estudiados, era poco común que los narradores participantes de este ciclo reconocieran dichos vínculos de forma pública. Por el contrario, en su mayoría estos escritores construyeron una imagen de sí mismos como creadores independientes, con algunos mentores ocasionales, pero fundamentalmente hechos por sí mismos, por su obra literaria y por sus capacidades intelectuales como artistas.

Monsiváis, siempre a contracorriente, no sólo reconoce su amistad con Juan Vicente Melo –tan sólo por añadir otro ejemplo–, sino que también aprovecha su participación para comentar algunas de sus *admiraciones* por algunas de las figuras más influyentes de las letras y la cultura mexicanas, lo que en realidad no es otra cosa sino la genealogía intelectual con la cual deseaba que los lectores y los asistentes a Bellas Artes lo asociaran: José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Jorge

Cuesta, Salvador Novo y Octavio Paz. En todos los casos, Monsiváis enfatiza el perfil de estos personajes no sólo como escritores, sino como críticos agudos y analistas certeros de su presente; por ejemplo, ve a Vasconcelos como “la lúcida y penetrante conciencia de quien sabe que lo único que no se perdona en México es el talento” (1966, p. 231). En Jorge Cuesta, y en general en toda la generación de Contemporáneos, destaca “su capacidad analítica, su rechazo de los caminos fáciles” que le permitieron “entender las crisis y padecimientos del primer desarrollo nacional” (1966, p. 231). De Novo, llama la atención sobre la apropiación del lenguaje que logró mediante su obra y la enseñanza de que “el sentido del humor no difamaba la esencia nacional ni mortificaba excesivamente a la Rotonda de los Hombres Ilustres” (pp. 231-232). A Octavio Paz, como ya se ha señalado, lo visualiza como “el más importante escritor y pensador mexicano” de su generación (1966, p. 232). Así, más allá de las apreciaciones desmedidas y de un claro fanatismo –no exento también de cierto sentido irónico–, estos comentarios evidencian hasta qué punto las cualidades que más apreciaba Monsiváis en estas figuras fueron probablemente las que más deseaba proyectar como escritor y como intelectual en aquellos años, cualidades que a la larga permiten comprender mucho mejor no sólo su propia obra sino su identidad como autor.

Si bien Carlos Monsiváis, al igual que Inés Arredondo, Juan Vicente Melo y Juan García Ponce, muestra un gran dominio e interés por la literatura que en ese entonces se escribía en Europa y, especialmente, en Estados Unidos, se distancia de este grupo en lo que respecta a su conocimiento de la tradición literaria mexicana, así también por su afición al cine, la música y la cultura de masas, lo que termina

por delinear una identidad muy distinta a la de sus compañeros en las páginas del suplemento:

El cine es para mí, a todas luces, y aunque la frase es rebuscada es exacta, no un lujo sino una necesidad apremiante. Mi vida se transforma puerilmente según las películas que va contemplando y estoy seguro que la máxima experiencia de mi vida sigue concentrada en mi primera visión de *Sopa de ganso* de los hermanos Marx. En un cine de barriada, mi solemnidad se sintió súbitamente golpeada, vejada, sacudida [...]. Y del cine he ido extrayendo mis recursos de conversación, mi imaginaria, mi manera de ver la realidad (1966, p. 236).

Es verdad que el caso de Carlos Monsiváis dentro de *Los narradores ante el público* (1966) resulta hasta cierto punto anómalo, no sólo por la postura autoral que se empeña en construir —mezcla de consciencia intelectual con aficionado a la cultura pop—, sino también por su casi nula relación con el género cuento o novela en aquellos años, requisito principal que se usó para convocar a los participantes. Sin embargo, más allá de esta precisión, su presencia en el ciclo apunta de manera sugerente, por un lado, a su influencia y creciente prestigio en el medio cultural mexicano y, por el otro, a la forma en la que el proyecto autobiográfico de Acevedo Escobedo deseó mostrarse ante la opinión pública, pues da la impresión de incluir una amplia diversidad de identidades autorales.

Más que un artista preocupado exclusivamente por su obra y por sus proyectos creativos, Carlos Monsiváis optó por configurar una postura autoral próxima a la de los intelectuales mexicanos que él mismo cita, pero también semejante a personalidades del ámbito internacional como Jean-Paul Sartre, quien apenas en 1964 había ganado —y también rechazó— el Premio Nobel de Literatura, y quien además era considerado como una figura clave en discusiones de temas

sociales y políticos. Su influencia como intelectual fue tan notoria en aquellos años que otro de los autobiógrafos del ciclo, José Emilio Pacheco, aludió directamente a sus juicios sobre el papel del escritor y de la literatura en el mundo contemporáneo:

Sí, es horrible saber que en los próximos diez años, nada más en la India, morirán de hambre cincuenta millones de niños. Más horrible darse cuenta de que en los desiertos de México también los niños y sus padres mueren de hambre o de enfermedades producto del hambre. No obstante, veo un gran trecho entre dolerse de este genocidio y convertir (como hace un año Sartre) la literatura en la gran cabeza de turco culpable del hambre y de todo mal. Pues, como respondió en aquella ocasión Ives Berger, las palabras no pueden convertirse en panes ni en fusiles y no es posible maldecirlas por ello. La literatura es inepta para ser un levantamiento popular. Es un chantaje exigir de las letras y los escritores lo que nadie se atreve a esperar de los otros hombres ni de Dios. Pues, a fin de cuentas, la literatura es simplemente una tentativa de salvación individual (Pacheco 1966, p. 261).<sup>6</sup>

Tal como se puede apreciar, al contrario que su amigo Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco toma cierta distancia de la figura del intelectual público, sumamente politizado, involucrado activamente en asuntos de carácter social y que, en esa medida, superpone estas materias a la creación artística. Así también habría que advertir el gesto significativo de disentir explícitamente con una personalidad internacional como Sartre y, al hacerlo, posicionarse dentro de dicho debate como un participante más y ya no sólo como un seguidor o discípulo pasivo. En realidad

---

<sup>6</sup> El asunto con Sartre, por lo demás, permite ejemplificar de forma clara, aunque en otra latitud, el fenómeno autoral del que se ocupa esta investigación. Es decir, Sartre encarnó en su momento al escritor que no solamente participaba de la vida pública a través de su obra escrita, sino también mediante su persona, como figura intelectual activa con sus declaraciones en distintos medios de comunicación. No se trata, pues, de un autor que mantenga su identidad al margen de sus ideas, sino que, por el contrario, busca salir a escena e incidir como miembro del campo cultural. Y aquí cabría preguntarse en qué medida escritores e intelectuales como Sartre fueron decisivos para la conformación de la postura autoral de los narradores mexicanos de los años sesenta, no en lo que atañe, claro está, propiamente a sus ideas, sino más bien en la manera de presentarse ante los lectores y el medio cultural.

–y como cualquier lector puede apreciar a lo largo de su texto–, el José Emilio Pacheco de estos años construye una postura autoral ambivalente y a veces contradictoria, una imagen que fluctúa y mezcla al intelectual público y al escritor preocupado por la creación verbal, sin supeditar del todo uno al otro y siempre con un sentido crítico no exento de autoevaluación.

Resulta inusual que, en comparación con otros narradores del ciclo, el texto autobiográfico de José Emilio Pacheco no haya aparecido reproducido en las páginas del suplemento *La Cultura en México*. Quizá esto se debió, entre otras cosas, a la modestia, ya que Pacheco figuraba como jefe de redacción de este mismo semanario en 1965, año en que se presentó en Bellas Artes un 11 de noviembre. Digo esto, además, porque si bien se encontraba ligado al grupo del suplemento, sus colaboraciones en el mismo fueron mínimas durante este periodo. Así pues, además del presunto pudor de este joven narrador, habría que considerar la notable extensión de su relato de vida, pues nuevamente al contrario de sus colegas su texto autobiográfico resulta mucho más amplio y detallado, tan es así que se compone de dos secciones perfectamente divididas con un número romano, cada una acompañada con una extensa cita textual a manera de epígrafe. Y es que, en términos prácticos, habría que pensar en la dificultad de dedicar tantas páginas del suplemento a un solo texto, más cuando se trataba de un escritor que apenas se consolidaba en el medio y no era considerado todavía como una figura de alcances internacionales, o no al menos como ya lo eran en ese momento Carlos Fuentes y Juan Rulfo.

En términos generales, la breve autobiografía de José Emilio Pacheco resulta de una enorme complejidad en cuanto al desarrollo de los distintos temas que trata

construcciones, o el de otros conquistadores, en el Sureste, que simplemente desalojaron los centros urbanos teocráticos militares y se desplazaron hacia las nuevas ciudades en las que se establecieron los gobernantes que representaban a la Corona de España y las iglesias del culto católico... De aquí la preocupación de hacer consciente la necesidad de estudiar cada problema urbanístico o de desarrollo regional considerando hasta donde sea posible la conservación, defensa y protección de todos aquellos elementos, edificios o sitios que subsistan, a fin de poder integrar un catálogo vivo de ejemplos que en su conjunto, nos enseñen a conocernos en nuestras raíces, acentos y tradiciones."

### Homenaje a Le Corbusier

Le Corbusier, el arquitecto europeo recientemente fallecido, fue objeto de un homenaje en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes. Ofreció el acto Ruth Rivera, directora del Departamento de Arquitectura, y participaron Raúl Cacho, Alejandro Prieto y Vladimir Kaspé.

De la crónica de *Excelsior* (16 de octubre) reproducimos algunos párrafos: "Hombre de febril actividad, Le Corbusier levantó la arquitectura y el urbanismo a la altura que nuestro tiempo exigía, más que al través de una pasión por el trabajo y el estudio, por medio de la clara comprensión de las necesidades creadas en un espacio dado, por las diferentes actividades humanas que en él se desarrollan y del adecuado aprovechamiento de los recursos de la técnica constructiva", dijo el arquitecto Raúl Cacho...

"El arquitecto Alejandro Prieto dijo que el aprovechamiento de los principios como aquellos por los que luchó Le Corbusier, contra el criterio tradicionalista, para aprovechar la ciencia y la técnica contemporáneas, para procurar al hombre un mejor lugar en donde vivir, se convierten en una bandera internacional que habrán de aprovechar todos los países, incluyendo a México...

"A su vez, Vladimir Kaspé calificó a Le Corbusier como el constructor de una vida nueva y más digna para el hombre. Lo llamó también héroe que luchó contra todos, pero que antes que aislarse dejó una escuela, una técnica, una filosofía que todos siguieron. Bajo su influencia se crearon ciudades, edificios, aulas, casas, viviendas populares, etcétera.



Carlos Monsiváis

"La obra, las ideas de Le Corbusier en 1923 —la etapa decisiva en la arquitectura en su lucha contra la academia— fueron expuestas por el arquitecto José Villagrán García, gran revolucionario de la arquitectura mexicana".

Finalmente, los asistentes visitaron la exposición fotográfica sobre la obra de Le Corbusier, proyectada por los arquitectos Teodoro González de León, Armando Franco y Lorenzo Carrasco.

### □ NARRADORES

Vicente Leñero, José de la Colina, Irma Sabina Sepúlveda, Beatriz

Espejo, Carlos Monsiváis y José Emilio Pacheco participaron en el ciclo de conferencias Los narradores Ante el Público que se venía desarrollando en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes.

En *Siempre!* (3 de noviembre), Blanca Haro escribió la crónica de lo que dijo el primer conferenciante: "No sabía cómo iniciar su plástica 'porque lo difícil es empezar, como en la novela' —como en la confesión, como en el psicoanálisis— y 'porque los escritores deben escribir y no hablar' y porque 'cuando un novelista hace teoría de la novela es para justificar su propia obra'."



José Emilio Pacheco

Figura 22. Revista de Bellas Artes, núm. 6, nov-dic de 1965, p. 97.

con el pretexto de su vida y su experiencia en el campo cultural. Sin embargo, antes bien habría que cuestionarse por el lugar que ocupaba Pacheco dentro de las dinámicas y relaciones de dicho campo. Ya se ha dicho que para 1965 figuraba como jefe de redacción del que fue el suplemento cultural con más influencia y protagonismo de esa época; además, en ese mismo año se publicó *La poesía mexicana del siglo XIX*, una antología bajo el sello de Empresas Editoriales, en la cual Pacheco se encargó de la selección, el estudio preliminar y la cronología. Así también, con apenas 26 años, Pacheco ya había publicado la plaquette *La sangre de Medusa* (1958) y el volumen de cuentos *El viento distante* (1963), títulos a los cuales habría que añadir su producción poética con *Los elementos de la noche* (1963). Eso sin considerar sus colaboraciones en *Cuadernos del Viento* y *La Revista de la Universidad*, tan sólo por mencionar su paso por publicaciones periódicas culturales.

Tal como se puede apreciar, se trata de un escritor precoz, que a su corta edad contaba con mucho más currículum y experiencia que algunos otros de sus compañeros. No extraña, visto lo anterior, que su relato de vida esté lleno de una gran cantidad de referencias literarias, principalmente alusivas a escritores y libros de la tradición mexicana, europea y norteamericana del siglo XX. Aunado a ello, Pacheco tampoco se mostró ajeno a las convenciones más clásicas de la escritura autobiográfica, las cuales cumple a cabalidad. Para muestra el inicio de su texto:

Nací en México, el incómodo año de 1939, y en Guanajuato 183, Colonia Roma. Nací el viernes 30 de junio; por tanto, según la astrología –pensamiento mágico de nuestra época–, correspondo a un tipo mixto Cáncer-Aries, singular naturaleza que tiene la nostalgia de un paraíso perdido, se encuentra atada a la familia, la seguridad, el

pasado, las tradiciones. Sin embargo, sufre un impulso a la emancipación, la innovación, el progreso. La sensibilidad extremada, el idealismo capaz de conducir a utopías porque el carácter no tiene firmeza; la familia y la amistad como centros afectivos resultan otras características generales de la conjunción (1966, p. 243).

Inmediatamente después de esto José Emilio Pacheco traza brevemente su genealogía: de padre con orígenes cubanos –abogado y militar de profesión– y madre con orígenes franceses, ambos, de algún modo, ligados en el imaginario del joven escritor con la literatura a través de sus apellidos. Pacheco, personaje célebre de Eça de Queiroz; y Berny, mecenas y protectora de Honoré de Balzac (1966, pp. 243-244). No olvida, tampoco, algunos de los *autobiografemas* más recurrentes entre los escritores latinoamericanos: el encuentro con el libro –“un resumen infantil de *Quo Vadis?*” (p. 244)–, las primeras lecturas y los primeros esbozos de escritura durante la infancia –“recorrí la obra completa de Emilio Salgari; en cambio, Verne y Dumas no me entusiasmaron. Hice muy pronto novelitas de piratas” (244)– y hasta un rasgo común a varios de los participantes en el ciclo de Bellas Artes, el giro *metaautobiográfico*, que aquí se evidencia mucho más en el momento en que desarrolla su imagen de niño y adolescente: “hay siempre el peligro de inventarse un personaje terrible que ve jugar a los demás, atormentado por su inteligencia precoz. Ese niño que nunca fuimos descubre una noche de viento y de lluvia un secreto que es el origen de su vocación literaria” (p. 244).

Pero si hay una característica que distinga notablemente el texto de Pacheco del resto de sus compañeros –y hasta del de su amigo Carlos Monsiváis– sería la contradicción. Claro, no en el sentido peyorativo del término, sino como una estrategia retórica y estructural en su relato de vida; estrategia que, como se puede

apreciar, se halla desde el inicio mismo, cuando alude a su personalidad con base en los postulados de la astrología; por un lado, llama a ésta “pensamiento mágico de nuestra época” y da la impresión de no ser partidario de sus principios; pero, inmediatamente, da una detallada explicación de su perfil según esta lógica, una personalidad que en ningún momento desacredita –aun cuando se perciba cierta ironía en el gesto– y, por el contrario, al ahondar en este asunto da la impresión de validar tácitamente.

Una situación similar ocurre cuando, líneas más adelante, comenta su relación con la figura de Alfonso Reyes. Dice en algún momento con cierto tono admonitorio: “Sí me gustaría, en cambio, aclarar un malentendido, engendrado por la benevolencia, que no me daña a mí sino a un escritor que admiro: yo no quiero seguir los pasos de Alfonso Reyes ni los de nadie, ni menos constituir una actitud ejemplar” (p. 253). No obstante, cuando Pacheco discute su relación con la cultura oficial de corte “nacionalista”, no tarda en recurrir a Reyes para explicar su punto de vista y la afinidad personal que tiene con sus opiniones y enseñanzas: “Reyes abrió la posibilidad *moderna* de escribir en México. Arrojó al surco la semilla para que el campo verdiciera. Todos, hasta quienes no lo leyeron, hemos salido de él; y si nos apartamos es para regresar con mayor fuerza” (p. 256). No está de más señalar que, al igual que el caso de Monsiváis y el grupo Contemporáneos, la simple mención de Reyes como guía intelectual –incluso aunque Pacheco mismo la niegue– constituye por sí misma un gesto de significación crucial para la construcción de la postura autoral que deseó bosquejar en aquellos años, pues invariablemente y a pesar

de la negativa –impulsada quizá por la modestia– hay una trasposición de una identidad autoral sobre el incipiente proyecto de otra.

Considero que la contradicción de Pacheco se debe en parte a su voluntad de configurar un *ethos* discursivo crítico y al mismo tiempo conciliador, en la medida en la que evalúa los pros y contras de un asunto y al hacerlo se muestra menos dogmático y categórico en sus opiniones. Pero también habría que añadir que se trata de un *ethos* sumamente modesto y fraterno, pues reconoce sin reservas la amistad y la ayuda que ha recibido de otros compañeros de oficio, la cual muchas veces se materializó en la enseñanza de aspectos y nombres que él mismo ignoraba de la literatura, la cultura y las artes. Todo esto se traduce, finalmente, en una identidad en constante aprendizaje, abierta a explorar distintos ámbitos de estudio y siempre en diálogo con los otros.<sup>7</sup> Aunque, tampoco hay que olvidar que, al igual que con Monsiváis, muchas veces las admiraciones y afinidades intelectuales cumplen la doble función de delinear la genealogía con que el autobiógrafo desea que lo asocien; una sugerente lista que en el caso de Pacheco va desde Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Salvador Novo y Carlos Fuentes, hasta llegar a sus compañeros de generación, Carlos Monsiváis, Sergio Pitol, Juan García Ponce y Juan Vicente Melo, un anclaje que da como resultado un escritor vinculado con la

---

<sup>7</sup> Habría que volver con mayor detalle al asunto con Alfonso Reyes, pues si bien no es objeto de este análisis profundizar en las afinidades de José Emilio Pacheco con él, no deja de resultar sugerente la forma en que el *ethos* de su relato autobiográfico se asemeja en mucho a la imagen que actualmente la historia de la literatura tiene del autor de *Visión de Anáhuac*: hombre de letras, con un enorme bagaje literario, enemigo de la polémica y el escándalo, conciliador, cuidadoso y razonable en sus pronunciamientos.

tradicción mexicana, pero al mismo tiempo relacionado directamente con los nombres y plumas de su presente.

En este mismo sentido y afín a su espíritu conciliador, Pacheco define su relación con el canon y la tradición literaria no en términos de superación o ruptura absoluta. Pues, si bien él mismo reconoce que en un primer momento de su carrera como reseñista ejerció una crítica lapidaria contra distintas figuras del medio literario (1966, p. 246), no considera que sea necesario acabar con sus predecesores guiado por un afán fratricida, y para ejemplificarlo utiliza la metáfora del desarrollo urbano: “Creo que se puede construir en los suburbios una nueva ciudad que no implique la muerte de la antigua [...] Creer que todo empezó con nosotros, por nosotros, y terminará cuando acabemos, me parece *L'illusion comique* de las generaciones” (p. 254).

Pero sin duda, la gran contradicción que define el relato autobiográfico de José Emilio Pacheco es su faceta como crítico literario y como analista de la realidad de su tiempo. Como era de esperar, no tarda en abjurar explícitamente de este rasgo: “Puesto que he subsistido gracias al periodismo literario, con la mejor intención algunas personas suponen que soy o pretendo ser un crítico. No es verdad. Me interesa, nada más, hablar de lo que me gusta. Siempre desde el ángulo de un lector vocacional, nunca de un crítico” (1966, p. 252). Sin embargo –y al igual que con los ejemplos anteriores–, el texto de Pacheco desarrolla por extenso no solamente sus afinidades intelectuales y literarias, sino también su análisis del lugar que ocupa el escritor en la sociedad contemporánea.

Ya se ha tratado, a propósito de Reyes, el asunto con el “nacionalismo”: “Por mis orígenes se entenderá que ni siquiera me he planteado el problema de ser o no nacionalista: me basta con ser mexicano; no veo la necesidad de promoverme a mexicano profesional” (1966, p. 256), pero Pacheco también se ocupa de la relación del escritor mexicano con el trabajo y su subsistencia económica:

Que nadie pueda vivir en México de la “creación literaria” es acaso una secreta ventaja. Gracias a ella puedo hacer mis poemas, mis cuentos sin premura ni obligación, nada más cuando siento necesidad de hacerlos; no tengo que escribir a plazos ni al gusto de nadie. Esto, también, nos convierte en aficionados, *écrivains á dimanche*, con todas las ventajas y limitaciones de esta condición preindustrial. Por eso, en mayor o menor medida, abiertamente o de modo velado, casi todos los escritores mexicanos vivimos del gobierno, para decir las cosas claras. Si no fuéramos modesta, indirecta o quincenalmente subsidiados por el presupuesto, estaríamos en la otra orilla de la sociedad dual: en la indigencia, en el desamparo, y no entre dos aguas, hijos de la clase media que no se atreven a llevar la vida que económicamente nos corresponde, la de un proletariado al que desconocemos y hacia el cual sentimos el temor de su rechazo, de su recelo. Parásitos de la burocracia porque nadie puede exigir a nadie que se muera de hambre, cuando menos aún no llegamos a la resignación de creer que trabajar para el gobierno, o gracias a los dineros del gobierno, nos obliga a guardar silencio sobre lo que nos parece mal y nos digna así en nuestro país como en el mundo (1965, p. 259).

Como menciona Rafael Olea Franco en su estudio dedicado a este mismo texto autobiográfico, José Emilio Pacheco optó por desdibujar gradualmente cualquier asunto relacionado con su experiencia íntima y, en su lugar, llamó la atención sobre el “ejercicio de una profesión artística”, lo que dio como resultado una “autobiografía intelectual”, que delinea el perfil del escritor que Pacheco desea ser (Olea Franco 2016, p. 412). En ese sentido, la cita anterior resulta un buen ejemplo del método empleado por Pacheco, pues si bien inicia su reflexión sobre su

vivencia directa, pronto la escritura se mueve al plano de lo general, de lo abarcador, lo que termina por englobar al resto de autores que, como él, conforman el campo literario del momento. No hay que dejar de observar, tampoco, la particular manera que tiene este yo de enunciar sus declaraciones: “para decir las cosas claras”, una expresión que deja al lector con la impresión de estar ante una personalidad honesta, un *ethos* sincero, que no teme decir las cosas con claridad y de frente, incluso si éstas también lo atañen.

Ya se ha visto también, con el caso de Sartre, la actitud de este joven José Emilio Pacheco ante las distintas acusaciones lanzadas contra los escritores contemporáneos en relación con su compromiso político. Así pues, al igual que Monsiváis pero al contrario que muchos de sus colegas, Pacheco no eludió el asunto, que le parece de una importancia clave, pero que tampoco transforma en el centro de su discusión. Nuevamente, hay más bien una actitud conciliadora y de análisis crítico; se trata de un escritor que no es ajeno a las transformaciones sociales y políticas de su tiempo, pero que tampoco supedita estos temas a su proyecto creador: “no cedo a la corriente que obliga a muchos escritores hoy en día a pedir perdón por escribir” (1966, p. 258). Lo que resulta en una postura autoral con un perfil mucho más definido y complejo en comparación con el resto de algunos participantes en el ciclo y que apunta, en el caso particular de Pacheco, a un rasgo definitorio de su producción escrita: me refiero al “profundo sentido ético”, que pronto se materializó en su novela *Morirás lejos* en 1967 (Olea Franco 2016, p. 415).

### 3.5. UNA NARRADORA ANTE EL PÚBLICO: ROSARIO CASTELLANOS

“Comparto la opinión de los antiguos en el sentido de que vivir no es necesario. Pero ya que se vive, por lo menos habrá que superar esa contingencia escribiendo”, de este modo inicia el breve texto autobiográfico de Rosario Castellanos incluido en el primer tomo de *Los narradores ante el público* (1966, p. 89), una conferencia que según los datos del mismo volumen fue dictada el 22 de julio de 1965 en el Palacio de Bellas Artes. Como se puede advertir, ya desde este primer momento el lector tiene una idea del *ethos* que la escritora quiso configurar, pues, al contrario que muchos de sus colegas y amigos, Castellanos eludió el lugar común del agradecimiento inicial y también de lo que se podría llamar el “descargo de culpa”, pues –tal como se ha señalado en varios momentos– en su mayoría los participantes del ciclo aprovecharon sus primeras palabras para justificar su presencia y el hecho de hablar sobre sí mismos, sobre su obra y sobre sus trayectorias, ante el público de la sala Manuel M. Ponce.

Así, muchos recurrieron al amparo de la “invitación institucional”, lo que en parte los deslindaba ante el auditorio de ser ellos los de la iniciativa. Este recelo del yo ante la exhibición pública y su subsecuente justificación son quizá las dos principales características que comparten en su mayoría el conjunto heterogéneo de breves autobiografías, reunidas en ambos volúmenes. No obstante, y de forma por lo demás significativa, estos rasgos están ausentes en el relato de vida de Rosario Castellanos, un texto que se distingue, entre otras cosas, por evitar sistemáticamente los rodeos y las atenuaciones. Todo lo cual se traduce en un *ethos* caracterizado, antes que todo, por su honestidad y por su libertad para expresarse.

Pero lo singular del caso de Rosario Castellanos y las razones por las cuales merece ser estudiada aparte de sus compañeros van mucho más allá de este último aspecto. En primer término, debemos comprender cuál era la impresión que de ella tenía el campo literario de los sesenta, pues como en el resto de los relatos autobiográficos aquí analizados, es en la tensión entre la imagen pública –construida por la crítica, los lectores y el medio cultural– y la idea que el escritor o la escritora tiene de sí mismo en la que se configura una *postura autoral*. Rescato, pues, a propósito las declaraciones de Emmanuel Carballo, en su clásico *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana*, publicado por primera vez en 1965:

Quizá, y entre la producción de los jóvenes, los poemas de Rosario Castellanos y Jaime Sabines sean los puntos entre los que oscila nuestra lírica: respectivamente, la inteligencia que ordena los apetitos y atempera las percepciones de los sentidos y la emotividad que saca de sus cauces a los elaborados productos de la razón y, a su modo, reedifica el mundo de lo real [...]. Entre la prosa de sus compañeros de generación, la de Rosario Castellanos es la mejor construida e ideológicamente la mejor orientada. (No puede decirse, en cambio, que sea la más hermosa, la más significativa ni la más innovadora). El ensayo y la crítica de libros (actividades que ejerce en forma esporádica) le permiten reafirmar dones que todos le reconocemos: la sagacidad y la ironía...

Consagrada profesionalmente a las letras, Rosario Castellanos demuestra que la inspiración y el talento se complementan con la paciencia y el trabajo (Carballo [1965] 2003, p. 499).

Como se puede apreciar, Castellanos pertenece al reducido grupo de escritores que durante la década de 1960 proyectaron una imagen multifacética y abarcadora, pues su obra iba más allá de un solo género literario. Aunque, si bien es cierto que fue con su narrativa con la cual Carballo se muestra un poco más receloso, vale recordar que Castellanos ya había publicado para 1965 muchos de sus títulos

más importantes en este rubro: las novelas *Balún Canán* (1957) y *Oficio de tinieblas* (1962) y los volúmenes de cuentos *Ciudad real* (1960) y *Los convidados de agosto* (1964). Por otro lado, ya contaba con una producción igual de importante –y quizá mucho más reconocida– en lo que se refiere a la poesía, desde que en 1948 incursionó en este género con *Trayectoria del polvo*, eso sin mencionar sus constantes colaboraciones con crítica y ensayo en la prensa cultural de la época.<sup>8</sup>

“Consagrada profesionalmente a las letras”, dice Emmanuel Carballo. Sin dudas, la imagen que el campo literario tenía de Rosario Castellanos era la de una escritora central y determinante, uno de los puntos en los que oscilaba, no solamente la lírica, sino los cuatro principales géneros literarios del México de aquel momento: novela, cuento, poesía y ensayo. Sin embargo, en una entrevista concedida a Carlos Landeros en *Diorama de la Cultura*, el 26 de diciembre de 1965, Castellanos reconoce que, si bien en sus inicios estaba avocada casi por entero a la poesía, en su presente ocupa un papel mucho más protagónico la narrativa, o al menos al mismo nivel que el resto de sus preocupaciones literarias:

Yo escribía en ese entonces casi pura poesía, aunque me interesaba mucho la crítica y el ensayo, y por la influencia directa de mis amigos dramaturgos, el teatro.

De todos esos años no creo que pueda salvarse nada, aunque fueron muy importantes por la experiencia que me permitieron

---

<sup>8</sup> En la ya citada entrevista con Emmanuel Carballo, Rosario Castellanos explora mucho más a fondo su faceta como poeta que como narradora. Aunado a ello, en su texto dentro de *Los narradores ante el público*, ella misma enumera algunos de los títulos de su autoría más importantes en este género: *Trayectoria del polvo*, *El rescate del mundo*, *Presentación al tiempo*, *Misterios gozosos*, *El resplandor del ser* y *Al pie de la letra*, sólo por mencionar algunos ejemplos, quizá todo ello sea la razón principal por la cual Carballo destaque su obra en verso y no en prosa. Respecto a sus colaboraciones en la prensa, recientemente ha sido publicada una nueva edición del volumen *Mujer de palabras. Artículos rescatados, I*. Compilación, prólogo y notas de Andrea H. Reyes (2024), por el Fondo de Cultura Económica, que reúne casi 400 artículos de la escritora, publicados a lo largo de su vida.

obtener. Incluso entonces (1950), hice algunas tentativas de relato, también frustrados, y no fue sino hasta 1955 que inicié la redacción de mi primera novela, *Balún Canán*.

A partir de entonces he escrito tanto prosa narrativa como crítica y ensayo, sin abandonar la poesía (Landeros 1965, p. 2).

Así pues, la Rosario Castellanos que se presentó en la sala Manuel M. Ponce se encontraba, de algún modo, en medio de un proceso de definición pública como escritora profesional de todos estos géneros. Este fue quizás el motivo principal por el que buscó consolidar –vistas las circunstancias de la imagen construida por la crítica– su identidad como narradora de ficción, ámbito en el cual había incursionado de forma mucho más reciente. A pesar de todo ello, no está de más señalar que era innegable que, al igual que con Juan José Arreola o con Carlos Fuentes, para mediados de la década de 1960, Rosario Castellanos ya contaba con el renombre suficiente dentro del campo cultural como para ser considerada –ya se tratase por su poesía, por sus ensayos o por su narrativa– una personalidad central en la literatura mexicana, por lo que su participación en el ciclo de Bellas Artes no necesariamente debe ser comprendida como una introducción de su persona ante el público lector, sino más bien como una suerte de consagración.<sup>9</sup>

Quizá a causa de este mismo prestigio, Castellanos tuvo la seguridad y la libertad de adentrarse en su infancia, en su círculo familiar y en su vida privada con

---

<sup>9</sup> En esa misma entrevista con Carlos Landeros para *Diorama de la Cultura* se hace evidente la posición que ostentaba Rosario Castellanos, ya que el entrevistador no pierde la oportunidad para narrar cómo lo recibe la escritora en su despacho del undécimo piso de la Torre de Rectoría: atareada por sus muchas actividades y por las constantes interrupciones de su secretaria, Castellanos apenas y puede contestar a sus preguntas. Aunado a ello, los temas que desarrolla Landeros revelan hasta qué punto Rosario Castellanos era considerada una autora con una posición central en el campo y, por lo tanto, con una opinión determinante en ciertas materias, pues éstas versan principalmente sobre su opinión al respecto de la figura del escritor mexicano y de los distintos caminos que puede seguir la literatura nacional.



mucha más profundidad y soltura, más allá del cumplimiento de los lugares comunes, propios de cualquier autobiografía. Así, el lector no solamente se entera por la misma Castellanos sobre su lugar exacto de nacimiento –“en el Distrito Federal, en una casa ya demolida marcada con el número 108 en la Avenida Insurgentes” (1966, p. 89)–, sino que también conoce cómo fue la difícil relación que tuvo con sus padres y el trágico desenlace de su hermano:

Tuve un hermano, un año menor que yo. Nació dueño de un privilegio que nadie le disputaría: ser varón. Mas para mantener cierto equilibrio en nuestras relaciones nuestros padres recordaban que la primogenitura había recaído sobre mí. Y que si él se ganaba las voluntades por su simpatía, por el despejo de su inteligencia y por la docilidad de su carácter yo, en cambio, tenía la piel más blanca.

Esta rivalidad, cuyos matices amenazaban con ser infinitos, se interrumpió abruptamente con un hecho brutal: la muerte de mi hermano, recurso que le permitió expulsarme para siempre del campo visual de unos padres ciegos de dolor y de nostalgia.

Recuerdo un jardín enorme y abandonado; unos corredores desiertos; unas alcobas clausuradas. Recuerdo la cripta, húmeda, oscura, fragante de flores y de ceras, resonante de sollozos y alaridos. Me recuerdo a mí misma, sola (1966, p. 89).

Resulta significativo que Castellanos haya seleccionado esta escena como el primer recuerdo de su infancia, pues, como ya se ha señalado en los distintos relatos de vida de los que se ocupa esta tesis, el primer recuerdo cumple una función semejante a la de un epígrafe, pues anticipa muchos de los rasgos definitorios para la identidad del autobiógrafo (Molloy 1996, p. 257).

En este caso en particular, si bien se advierte cierto dejo trágico, el hecho se vuelve pieza fundamental en la personalidad de la autora no por las emociones que suscita en ella, sino por el cambio que supuso en su relación familiar, una especie de vivir a la sombra del hermano ausente, que se tradujo en un distanciamiento

rotundo con sus padres. La soledad y la ruptura de los vínculos familiares, ocupados estos últimos en el duelo por el hermano, en Rosario Castellanos se transforman en la necesidad patente de asumir una independencia impuesta y precoz.

No extraña, pues, que cuando la autobiógrafa se ocupa de su encuentro con la lectura, lo haga en los mismos términos. Un descubrimiento voluntario, autodidacta, que no estuvo guiado ni mediado por persona alguna, sino más bien se trata de un contacto directo con los textos. Las circunstancias, como se verá, nunca fueron favorables a sus intereses, por lo que el encuentro tiene un doble añadido de búsqueda intelectual, la cual no pierde su valor incluso si no se trata en sentido estricto de un objeto como el libro, porque el hallazgo de la letra impresa, en el caso de Rosario Castellanos, fue mediante las publicaciones periódicas que tuvo más a la mano en el seno familiar:

Mi padre, que había hecho sus estudios de ingeniero en una universidad norteamericana, poseía una biblioteca a la que yo tenía acceso. Pero, desgraciadamente para mí, la mayor parte de los libros eran acerca de las materias técnicas de su especialidad, y esos y los otros estaban escritos en inglés. No me quedaba, entonces, más remedio que conformarme con la lectura de los periódicos que descuidadamente dejaban a mi alcance [...] mi hambre de tragedia qué bien se saciaba con la lectura de la nota roja (Castellanos 1966, p. 90).

De tal modo que cuando Castellanos narra su primer contacto con el ejercicio de la escritura lo hace, nuevamente, en términos semejantes: no motivada por la iniciativa de algún mentor o mentora, sino por “un instinto simiesco de imitación”, que en esta primera etapa halla en la nota roja y en los casos criminales los cimientos necesarios para colmar “el vacío” de su infancia y su juventud (1966, p. 90). Y aquí habría que advertir el énfasis sobre estos primeros borradores, ya que se trata de

textos en prosa, ficciones cercanas al cuento, y no a algún otro género literario. Como si Rosario Castellanos se preocupara por legitimar esta veta de su obra desde una edad temprana.

El descubrimiento de la vocación literaria –no es de extrañar– se dio de forma muy semejante, cuando por un “brusco remordimiento” los padres, normalmente ajenos a la niña, le regalan una suscripción a una revista infantil y Castellanos, tras hojearla un momento, toma consciencia de que “allí, en esas páginas, tenía yo reservado un lugar” (1966, p. 91). Nótese cómo la escritora recurre al tópico autobiográfico de la determinación artística desmedida, pues a pesar de ser una niña muy joven, nos narra con mucha seguridad cómo tomó plena consciencia de su vocación futura. No hay vacilación, no hay alternativas, sino un único camino, el de la escritura: “Tardé algunos meses en ocuparlo. Y lo hice con unos versos en los que mi musa inspiradora fue un perro policía –al que no había visto sino en el cine– cuyas cualidades morales e intelectuales eran muy superiores a las de cualquier persona [...]. A partir de entonces supe que mi profesión era la literatura” (1966, p. 91).

La infancia y juventud de Rosario Castellanos, cuenta ella misma, se desarrolló siempre en circunstancias parecidas: guiada por su determinación personal, por su sentido de independencia contrapuesto al abandono familiar; su vocación supera incluso algunos obstáculos y reticencias de sus padres: “Cuando cumplí trece años, y en vista de la tenacidad de mi insistencia, mis padres consintieron en darme un libro de poemas” (1966, p. 92). El reconocimiento de sus dotes creativas llegó pronto, al menos en lo que respecta a su labor como poeta:

“recibí encargos de escribir tal o cual composición para satisfacer unos celos, para confesar un sentimiento secreto y aun para ser alarde de un desdén” (1966, p. 92).

Los ejercicios narrativos continuaron, ahora en forma de un “diario íntimo”, en el que, lejos de concentrarse en su experiencia personal, aprovecha para consignar “con la mayor fidelidad y exactitud, todos los chismes que circulaban en el pueblo acerca de la honra de las señoritas, de la armonía de los matrimonios, de la solidez de las fortunas” (1966, p. 91). Quien conozca la obra de Castellanos no dejará pasar inadvertida la sospecha de que en aquel diario se halla la génesis de algunos de sus textos luego compilados en *Los convidados de agosto* (1964).

En lo que respecta a las lecturas y a su genealogía literaria –que, como ya se ha visto, cumple un papel central no sólo en la obra, sino también en la postura autoral de estos escritores–, las afinidades de Rosario Castellanos fueron bastante plurales, pues así como menciona a Amado Nervo, José Gorostiza, Jorge Guillén, Salvador Novo, Pablo Neruda, César Vallejo, Oscar Wilde, Aldus Huxley y Gerardo Diego, también señala haber leído a Juana de Ibarbourou, Delmira Agustini, Alfonsina Storni y Gabriela Mistral. Sin olvidar a sor Juana Inés de la Cruz, con quien –significativamente– se sentía identificada durante su etapa universitaria en la licenciatura de Filosofía:

Pero, ay, como sor Juana, como los transterrados españoles, como tantos mexicanos no repuestos aún del trauma de la Conquista, yo vivía *nepantla*. Entre los estudiantes de filosofía pasaba muy bien por una retrasada mental; y entre los estudiantes de Letras (muchos de los cuales apuntaban ya como escritores) como una extraña con la cual no había ningún motivo para entrar en relación (Castellanos 1966, pp. 93-94).

De nueva cuenta, las comparaciones no resultan gratuitas, pues nos hablan, incluso en este contexto, de la imagen que deseaba construir de sí misma la autobiógrafa en su relato de vida. Así, más que lamentarse por los nuevos obstáculos que halla a su paso, Castellanos opta por configurar una imagen de sí como una escritora con una voluntad tenaz de aprendizaje, independiente y constante, que logra sobreponerse a éstas y otras situaciones, muy semejante a la de la monja que escribió la famosa respuesta a sor Filotea de la Cruz.

Sin embargo, resulta curioso que, en comparación con el resto de autobiógrafos aquí estudiados, esta independencia no se traduce en una absoluta soledad, en la niña genio exiliada del mundo social y sus relaciones, pues no olvida a los amigos y compañeros de generación, de los cuales destacan los nombres de Dolores Castro, Emilio Carballido, Sergio Magaña, Luisa Josefina Hernández, Jaime Sabines, Augusto Monterroso y Sergio Galindo (1966, p. 94). Este rasgo también nos habla del interés de la misma autora por insertarse en la vida cultural desde muy joven, a la par que atenúa su imagen como mujer solitaria, condenada por la inteligencia; por el contrario, nos la presenta como una escritora en constante diálogo con sus colegas de oficio y quizá también como una mujer un poco más modesta y sensible en comparación con los escritores de aquellos años, quienes – como ya se ha visto– cuando suelen optar por esta postura de genio olvidan al resto del mundo.

Otro rasgo interesante en la construcción del *ethos* de esta breve autobiografía es el sentido autocrítico con el cual Castellanos repasa algunos momentos de su vida, pero en especial su escritura literaria: “Yo me engañaba con

la ilusión de que las admiraciones que me traspasaban, los entusiasmos que me conmovían eran perceptibles en los textos que por esas fechas me aplicaba a escribir” (Castellanos 1966, p. 94). En realidad, esta característica fue una constante en las declaraciones de Castellanos durante la década de 1960. La encontramos, por ejemplo, en la ya citada entrevista con Emmanuel Carballo en *Diecinueve protagonistas* (1965) cuando habla de sus primeros poemarios (pp. 501-502) o en la ya mencionada conversación con Carlos Landeros en *Diorama de la Cultura*, ese mismo 1965.

Tras ocuparse de su etapa de formación, Rosario Castellanos desarrolla por extenso sus labores como escritora. En ningún momento se la ve vacilar y, por el contrario, cada experiencia resulta, de algún modo, útil o significativa para su trayectoria artística. Por ejemplo, cuando trata el asunto de su tesis de grado, que en un primer momento parecería ajena a sus labores creativas, Castellanos dice de ésta que le ayudaba porque la “ejercitaba en la prosa” (1966, p. 95). Algo semejante ocurre con la muerte de sus padres, un hecho que por sí mismo puede parecer trágico, pero que, desde la perspectiva del yo en este texto, supuso la conquista de su autonomía como escritora: “Libre, asumí la responsabilidad de manejarme sola y de administrar las propiedades heredadas [...]. Libre, también, podía ya dedicarme ya de modo profesional a la literatura. La publicación del primer libro era, más que nada, un compromiso” (1966, p. 95).

El asunto de la profesionalización de la escritura ocupa un papel medular en la segunda parte del relato autobiográfico. Si bien, como ya se ha visto, fue materia de discusión para José Emilio Pacheco o, en su defecto, se conceptualizó como una

# LA NUEVA MORAL y FELLINI

Nadie pone en duda que los valores morales, como los estéticos, son inestables. El siglo XX ha visto surgir y caer infinidad de mandamientos. Entre otros, el cine es creador de moral. Fellini, en 8½, propone lo siguiente:

"Lo más importante en la vida es poder decir la verdad sin herir a nadie". "Si no se puede lograr todo, la única verdadera perfección es la nada". "Nos ahogan las palabras, las imágenes, los sonidos que no tienen ninguna razón de ser. Vienen del vacío y regresan al vacío. Es preciso educarse en el silencio". "Yo no tengo necesidad de ocultar, de enmascarar mi confusión. La confusión soy yo. Decir la verdad, decir lo que no sé, lo que busco, lo que todavía no he hallado..., sólo así puedo vivir, respirar, mirarte francamente a los ojos. Aceptame como soy". "¿Qué debo hacer? ¿Desaparecer o matarme? Nunca volverás a ser mi marido, y yo jamás volveré a ser tu mujer. ¿Cuándo te casarás conmigo verdaderamente?" "¡Qué fea es la ceniza de las cosas mal nacidas!" Todavía impura, a pesar del fuego, con un no sé qué de corrompido". Un chiste del cardenal: "Estoy enamorado de Mario —dice una joven a su confesor—, quien le responde: ¿Cómo? ¿De un comunista?" (Del libro "200 días con Fellini", de Deena Boyer).

## EDICIONES DE TEATRO MEXICANO

El teatro suele perderse para la posteridad porque no llega a ser impreso. Recientemente, dos obras de Jorge Ibarguen-goitia fueron editadas por revistas: El atentado (Revista Mexicana de Literatura) y La conspiración vendida (Revista de Bellas Artes). Cuadernos del Viento acaba de incluir los dos primeros actos de La feria distante de Juan García Ponce. Por su parte, la Editorial Aguilar decidió arriesgarse a continuar con sus tomos de Teatro mexicano; el de 1963 incluye La guerra de las gordas, de Salvador Novo; ¡Silencio, pollos pelones, ya les voy a echar su maíz! de Emilio Carballido; Ensalada de Nochebuena, de Rafael Solana; y Los duentes, de Luisa Josefina Hernández. He aquí un fragmento de la solapa: "se inicia el volumen con 1963 no fue un año favorable para los autores mexicanos, comentario de Antonio Magaña Esquivel..."



## EZRA POUND DEFIENDE A HOMERO ARIDJIS

El poeta HA se dio a conocer este año como traductor de Tomás Stearns Eliot y de Dante Alighieri. Los lectores encontraron que utiliza versos enteros trasladados por anteriores traductores, porque HA los consideró **immejorables**. Muchos consideran discutible su criterio. En cambio Ezra Pound afirmó: "La literatura no pertenece a ningún hombre determinado y las traducciones de las grandes obras deberían ser realizadas por un comité." De hecho, históricamente, así se han ido completando las traducciones, que nunca han podido darse como "terminadas".

## EMMANUEL CARBALLO Y SUS PORCENTAJES LITERARIOS

Todo mundo se pregunta cómo lo hace EC para sacar sus estadísticas. En el número 28-29 que Casa de las Américas dedica a una nueva literatura Mexicana, se ofrece un enmarañado cuadro estadístico que arroja, finalmente, un total de 7,336 páginas publicadas por los literatos mexicanos en 1963, con la salvedad de que sólo 2,728 de ellas tienen "valor artístico". La *Linterna* acecha y descubre cómo se hace el escrutinio: Primero se lee un libro cualquiera y, al final de cada página leída, contando las falsas y los títulos, se hace uno seriamente y a conciencia la pregunta: ¿tuvo valor literario o no lo tuvo? Si sí toda la página, no hay duda; si media, se echa un volado; si un cuarto, se pone en la balanza del cuatrimo, que de algo ha de servir. Entonces se procede a

arrancarla del libro y se coloca en el cajón de IN o de OUT, según sea el caso; al terminar, todo está hecho; se llevan las páginas de IN al cerebro electrónico del PRI para el recuento. La *Linterna* está de acuerdo con el procedimiento excepto en una cosa: cuando se encuentra una frase, o una palabra al menos, con valor literario, para ser totalmente justos, habría que recortarla (con navaja o con tijeras), pegarla en un papel (es mejor el engrudo tradicional) y esperar a ver si al final de la lectura queda llena para el cómputo. Hay un inconveniente, y es que no todos los países están de acuerdo en aceptar una página estándar para los escrutinios de "valor literario", ya que la literatura hoy en día se edita incluso en formato pocket-book de chaleco.

## UNA NUEVA RETORICA

Contra lo que todos piensan, la literatura del siglo XX se rige por principios tiránicos claramente establecidos. He aquí algunos:

**CANONIMIA:** "Si comienza tu frase con tamborazos y platillos, deberás terminarla con un cañonazo de TNT" —Henry MILLER.

**ALBURQUE:** "Tras la más luminosa descripción yacen oscuros significados" —George SANTAYANA.

**ALEGORIA:** "En la alegoría no es necesario comprender primero el significado para gozar la poesía, sino que nuestro goce de la poesía nos hace desear comprender el significado" —T.S.ELLIOT.

**DE LA TRADUCCION:** "El traductor debe conservar los errores del original, y no corregirlos." —Ezra POUND.

**EL ESCRITOR:** "El poeta es cada uno de los hombres de su mundo ficticio, es cada soplo y cada pormenor." —Jorge Luis BORGES.

## ¿GANARAN LOS ESCRITORES MEXICANOS EL PREMIO CASA DE LAS AMERICAS?

La casa de las Américas (La Habana) convoca a los escritores mexicanos para que participen en su concurso anual de literatura: novela, teatro (obra), ensayo (tema latinoamericano), poesía (libro), cuento (libro). En cada género se ofrece al ganador la publicación de la obra, mil dólares promover su traducción y, en cuanto a la obra de teatro, su presentación en el Festival de Teatro Latinoamericano de la Casa de las Américas; para la novela y el cuento, además, su candidatura al Prix Formentor. Es de alardear que en el concurso de 1965 no hubiera siquiera mención para escritores mexicanos, no por otra razón que por la ausencia de participantes. Los triunfadores fueron: José Triana, cubano (teatro); Jorge Zalamea, colombiano (ensayo); Víctor García Robles, argentino (poesía); Jorge Onetti, uruguayo (cuento). El premio de novela fue declarado desierto por los jueces Mario Vargas Llosa, Camilo José Cela, David Viñas, José Pedro Díaz y Jaime Sarusky (apenas otorgaron mención a la novela del cubano Rafael Alcides Pérez: **ContraCastro**).

## ROSARIO CASTELLANOS EN LAS TERMAS PONCE

**H**abló con ferocidad autocrítica de su obra en el INBA, ante un público numerosísimo que sudaba como en el mejor baño turco de México (la Sala Ponce debe cambiar su nombre por el de Termas de Poncecalle). Se ocurre que si cada uno de los asistentes a estas conferencias comprara libros, tendríamos muchos **best-sellers**... pero el público está formado por familiares y amigos, y éstos sólo leen regalado. RC dijo que ha ido cerrando etapas: poesía mística, novelas y cuentos juchitecos; ahora escribe una novela en la que personajes-abstracciones se mueven en una ciudad de México excesivamente "construida"; ayendo a fragmento que leyó, se vino a la memoria aquel principio: "Los hechos no deben ser ilustraciones de una teoría que ya tenemos, sino fundamento de la teoría que vamos a tener".

Figura 24. La Cultura en México, núm. 182, 11 de agosto de 1965, p. xx.

especie de imposibilidad en el caso de Juan José Arreola y Edmundo Valadés, el texto autobiográfico de Rosario Castellanos se empeña en construir la imagen de una escritora ocupada casi por entero en el desarrollo de su obra literaria y sus capacidades intelectuales, lo que contraviene con las ideas de la presunta imposibilidad para ejercer la literatura como actividad de tiempo completo en México.

Es verdad que por mucho que Castellanos intentó configurar en esta breve autobiografía una postura autoral como escritora profesional –incluso menciona la necesidad de viajar y conocer el mundo para nutrir su obra (1966, p. 95)–, la realidad distaba mucho de ser así, pues como ella misma reconoce, añadió a sus actividades creativas la docencia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y sus colaboraciones en la prensa cultural. No obstante, más que un obstáculo, Castellanos presenta éstas y otras obligaciones como una prueba de su versatilidad y de su capacidad para desarrollar más de una tarea a la vez, todo esto sin abandonar su proyecto de escritura. Un pasaje que ilustra muy bien esta situación se halla cuando alude a su distinción con el Premio Xavier Villaurrutia y las circunstancias en que se encontraba:

En octubre de 1961, la misma noche en que se me concedió el Premio Xavier Villaurrutia, nació mi hijo Gabriel. Entre biberones y pañales yo escribía el prólogo a la *Vida* de Santa Teresa, a la antología poética de sor Juana, a la novela picaresca, a *Las relaciones peligrosas* de Choderlos de Laclos. Y colaboraba semanalmente con los suplementos culturales que dirigía –primero en *Novedades* y actualmente en *Siempre!*– Fernando Benítez. Esa colaboración consistía en crítica bibliográfica (1966, p. 98).

No hay, pues, atisbos de quejas o arrepentimientos, o no al menos como en muchos de los casos antes analizados. Por el contrario, el final de la breve autobiografía de Castellanos es sumamente contundente: “En lo demás no creo haberme equivocado ni siento que deba arrepentirme, sino sólo perfeccionar lo que se alcanza, mantener lo que se logra, proseguir lo que se emprende” (1966, p. 98). En términos generales, el caso de Rosario Castellanos es excepcional en la medida en la que incorpora muchas de las características vistas en otros textos o, visto desde otra perspectiva, el resto de los participantes parece dialogar con la presentación de Castellanos, pues no hay que olvidar que fue la séptima ponente en el ciclo.

Como Juan José Arreola, Amparo Dávila y Edmundo Valadés, Castellanos ahonda en su infancia como momento definitorio de su vocación literaria y su relación con el mundo. Como Ricardo Garibay, Luis Spota y Vicente Leñero, durante algunos años se sintió en una suerte de periferia intelectual –al menos en lo que respecta a su formación universitaria– y también comparte con ellos una suerte de alegato –aunque quizá menos explícito– sobre sus capacidades como escritora. Al igual que Inés Arredondo, Juan García Ponce y Juan Vicente Melo, se visualiza a sí misma como una autora cosmopolita, en la medida en la que da cuenta de sus viajes al extranjero y de su amplio catálogo de lecturas, que va más allá de la tradición mexicana o hispánica, eso sin considerar su presencia constante en los suplementos y revistas culturales del momento. Como Monsiváis y como Pacheco no se desvincula del todo de su realidad presente, pues también da cuenta de su interés por Chiapas, por sus culturas originarias y por los distintos problemas raciales que vive la región, eso sin considerar su consciencia crítica, que, según se

ha visto, se manifiesta como un profundo sentido de autoevaluación y una necesidad de rigor en sus labores como escritora.

Dicho de otro modo, el relato autobiográfico de Rosario Castellanos participa casi a partes iguales –y como quizá ninguno de los otros relatos de vida aquí estudiados– de las distintas facetas que componen, según Dominique Maingueneau, la identidad de autor. Ya que, en primer lugar, el lector conoce a Rosario Castellanos como *persona* civil y sujeto histórico desde el momento que alude a sus relaciones familiares, pero también cuando menciona su matrimonio, el nacimiento de su hijo y la muerte de sus padres.

A su vez, podemos construir su imagen como *escritora* en la medida en la que se muestra como participante activa del campo cultural, pues tiende amistades y redes con otros creadores, colabora en publicaciones periódicas y da entrevistas y conferencias, tal como la que aquí se estudia. Finalmente, también es posible revisar su faceta como *inscriptora*; es decir, como persona que se encarga de gestionar las distintas obras asociadas con su nombre, pues nos habla brevemente de la génesis de algunos de sus textos, el proceso de su escritura y el papel que ocupan en su trayectoria. Habría que preguntarnos, visto lo anterior, en qué medida podemos decir lo mismo del resto de participaciones del ciclo.

No hay que olvidar, sin embargo, que toda escritura autobiográfica está determinada por las circunstancias de enunciación de su presente. En ese sentido, antes que exactitud, debe considerarse que la *postura* de Rosario Castellanos en *Los narradores ante el público* (1966) obedece, en buena medida, al momento exacto en que se encontraba como creadora de literatura, pero también a la posición dentro del

campo que ostentaba o, en su defecto, en la que aspiraba consolidarse. Resulta por lo demás inusual hallar un caso como el suyo, uno que sintetiza en buena medida muchas de las preocupaciones, estrategias, inquietudes y recursos que emplearon los narradores mexicanos para proyectarse como autores de literatura en los años sesenta.



## CONCLUSIONES

Habría que volver, una vez hecho todo este recorrido, a las palabras con las que abre el primer volumen impreso de *Los narradores ante el público* (1966) para valorar, visto en perspectiva, lo que hay de cierto en ellas:

De Rafael Solana (1915) a José Emilio Pacheco (1939), veinte cuentistas y novelistas cuyas fechas de nacimiento se tienden a lo largo de un cuarto de siglo hablaron ávida o tímidamente de su infancia, el surgimiento de su vocación, el clima en que se formaron, sus lecturas determinantes, sus admiraciones y rechazos, la disparidad o la consonancia entre la vida y la obra, los medios de ganarse la subsistencia, las dificultades de que está empedrada su tarea de escritores y las facilidades que la allanan, sus métodos de trabajo, sus grandes esperanzas y sus ilusiones perdidas, su renuencia o entusiasmo, en fin, ante un espectáculo que, por primera vez en México, convertía al autor en personaje y lo obligaba a una pública rendición de cuentas, a un concurrido examen de conciencia (1966, pp. 7-8).

Es verdad que hay en estas declaraciones un cierto tono hiperbólico o hasta si se quiere en exceso publicitario, y ese mismo tono sería, más que un contraargumento para debatir la importancia de estos textos, una prueba de la profunda transformación que se operaba sobre los géneros autobiográficos y sobre la imagen de todos aquellos que eran considerados escritores en aquella época. Convertir al “autor en personaje” y *obligarlo* a “una pública rendición de cuentas”

no fue poca cosa, así lo demuestra la amplia variedad de relatos de vida analizados en estas páginas y, por supuesto, las distintas reacciones y respuestas suscitadas en la prensa cultural.

Como ya se ha señalado en otro momento de este estudio, el proyecto “Los narradores ante el público” no solamente se trató de una actividad más en el marco del programa de Antonio Acevedo Escobedo durante su gestión en la Dirección de Literatura del INBA, sino que significó una especie de punto climático que, en nuestro presente, ayuda a ilustrar y comprender mucho mejor la función e importancia que por ese entonces tuvo la escritura autobiográfica como constructora de una identidad autoral y como parte crucial del fenómeno de mediatización al que estuvieron expuestos los escritores mexicanos.

Pero también, desde una perspectiva más abarcadora, lo anterior ilustra muy bien el entramado de tensiones y relaciones que se dieron en el campo literario de ese entonces. Prueba de ello fue el gran interés que despertó el proyecto en las revistas y suplementos culturales más importantes de aquellos años, los cuales cumplían la función no solamente de publicar los textos sino también de moldear la opinión pública en lo que respecta a las artes y las letras en el México de los sesenta. Gracias a dicho seguimiento podemos rastrear no sólo el protagonismo y las estrategias con que estos medios promovieron este tipo de discursos, sino que además es posible notar los hábitos de consumo entre sus lectores, pues ilustran la familiaridad entre estos y los textos de índole autobiográfica.

Vale preguntarse, quizá con mucha mayor precisión, qué no sabíamos antes de esta tesis y, en esa medida, qué ha ayudado a esclarecer sobre la cuestión. En

primer término, ha quedado establecido el estatuto que tuvo la escritura autobiográfica en el complejo sistema de discursos hemerográficos y géneros literarios de los años sesenta. Más que tratarse de un género marginal, las evidencias señalan su papel central en el campo literario. Y aunque, si bien resulta difícil sostener su primacía sobre textualidades como la novela o el cuento –que incluso hasta nuestros días ostentan la hegemonía–, tampoco es posible argumentar su ausencia, excepcionalidad o una falta de interés generalizada; más bien, se trata aquí de una suerte de relación simbiótica en la que un género acompaña irreductiblemente al otro, en un paradójico giro o retorno al estudio y difusión de la vida y la obra de un autor, similar a los modelos decimonónicos, pero en este caso refuncionalizado, pues es el mismo sujeto autorial quien se encarga de reconstruir su trayectoria.

En esa medida, conviene acotar que ambos volúmenes de *Los narradores ante el público* (1966-1967) –como la serie de autobiografías precoces *Nuevos escritores mexicanos...* y muchos otros ejemplos– no fueron en sentido estricto un “hecho de excepción”. Y para prueba, la abundante cantidad de materiales autobiográficos que circularon tan sólo en las principales publicaciones culturales del país: autobiografías de escritores extranjeros y nacionales, diarios públicos y personales reproducidos por entregas, entrevistas con un marcado énfasis en la vida de los creadores y algunas correspondencias íntimas entre ellos mismos; eso sin tener en cuenta las traducciones, reseñas y comentarios críticos sobre títulos de esta misma naturaleza o sobre la figura del escritor y su persona como tema principal. Y aquí hay que mencionar que, al contrario de la tradición, los sujetos autobiográficos

no fueron necesariamente sólo aquellos escritores con una amplia trayectoria en el medio o con el reconocimiento pleno de los lectores, sino que más bien se trató de un conjunto heterogéneo de individualidades, a veces afines entre ellas, a veces contrarias, con edades disímiles, con posiciones dominantes o marginales, pero siempre con la particularidad de presentarse ante los lectores y críticos como escritores de literatura.

¿A qué se debió este *boom* de lo autobiográfico y de lo autoral en el México de los años sesenta? Ciertamente, como ya se ha señalado páginas arriba, no a un afán memorialístico, con una finalidad más bien histórico-política de reivindicación de ciertos personajes o sucesos, como ocurrió con algunos textos gestados tras la lucha armada de la Revolución. Pero tampoco a la nostalgia de una época ida, como sí ocurrió con un sector importante de la población que, a inicios de siglo XX, anheló como un pasado remoto la sociedad porfiriana de finales del XIX. El gran *boom* de lo autobiográfico en el México de los años sesenta tuvo una de sus principales causas en la transformación que tuvo el escritor como un integrante del campo cultural, mucho más expuesto a los medios de comunicación, a la publicidad y, en consecuencia, al consumo del público lector. Y es que ser narrador en aquel entonces no suponía solamente ser un nombre en la portada de un libro ni un colaborador recurrente en los diarios más importantes del país, sino que además implicaba ser un rostro en las fotografías, un relato de vida escrito y difundido entre el público, un ser humano concreto y reconocible por sus gestos y sus opiniones, un alguien que acompañara y dotara al texto literario de una significación añadida, y no ya una vaga firma sobre el papel. Los lectores comenzaban a habituarse no sólo a adquirir la obra

sino también todo el imaginario autoral asociado con la personalidad del creador. Esta situación lleva a suponer un necesario diálogo entre la postura autoral y los textos literarios, dos partes de un todo que para ese momento se muestran ya irremediamente como un hecho indisociable, un fenómeno que incluso hasta nuestros días constituye un rasgo significativo y definitorio de nuestras prácticas como campo intelectual y consumidores de literatura.

Es verdad que, como ha señalado Michel Foucault, la *función autor* no es para nada un fenómeno nuevo y, por lo tanto, no se puede negar su papel como una fuerza determinante en la circulación de un entramado diverso de textos desde hace varios siglos. Pero también es cierto que todo parece apuntar que encontró uno de sus momentos climáticos, al menos en lo que respecta a la esfera literaria del México de aquellos años, durante la década de 1960. Ante todas estas circunstancias, es posible argumentar que los géneros autobiográficos cumplieron, quizá con mucha mayor fuerza que en épocas pasadas, un papel central en la configuración de nuestra idea de lo que es un autor, un concepto que tras estas transformaciones adquirió un significado mucho más complejo, mediático y reconocible por el gran público.

El asunto no es para menos, porque nos habla no sólo del papel protagónico del creador de literatura en la sociedad contemporánea, sino —entendido en otros términos— de la resignificación de la identidad autor y la proyección cultural que el campo intelectual mexicano deseaba comunicar al extranjero en aquellos años. Ya que si bien no es un asunto que se desarrolle directamente en estos relatos de vida, o no al menos en todos, el tratamiento en los medios hemerográficos revela hasta qué punto este grupo de escritores, pero también de instituciones, editores y críticos,

estaban interesados en construir y proyectar una imagen de la narrativa mexicana y de sus creadores como un ámbito fértil, diverso, cosmopolita y, mucho más importante, capaz de competir en situación de igualdad con otras latitudes y centros culturales. No parece fortuito, entonces, que estemos en los mismos años en que se gestó ese fenómeno editorial conocido luego por los especialistas como “Boom Latinoamericano”, que si bien supo promover a muchas figuras a nivel internacional –y en especial en España– también fue en parte la consecuencia lógica de todas estas coordenadas socioculturales que ya eran una realidad en muchos otros países de América Latina.

Pero, qué nos dicen este conjunto de breves autobiografías sobre ostentar la identidad *narrador* en el México de mediados del siglo XX. Nos muestran, en primer término, las formas socialmente aceptadas, posibles y promovidas en el campo literario para ser considerado por los pares y por los lectores como un escritor de literatura relevante en el medio. Nos hallamos lejos ya del hombre público, con rasgos enciclopédicos, inmiscuido por igual en distintas disciplinas como la política, la diplomacia, la historia y la economía, que fue una constante en el ámbito mexicano durante el siglo XIX y la primera mitad del XX. Y no me refiero aquí a los distintos intereses que de manera individual podrían tener cada una de estas figuras sobre estas materias, sino al hecho de que pocos de los participantes ocuparon cargos de relevancia en la administración pública, como todavía lo hicieron Carlos Fuentes y Rosario Castellanos, ambos con labores diplomáticas y en cierta medida excepciones si se les compara con el resto de los ponentes de ambos ciclos.

En otro sentido, también habría que añadir que durante los sesenta –y por mucho que esto contravenga con algunas concepciones generalizadas sobre esta década– todavía nos hallamos un poco distantes de ese otro tipo de escritor asociado con la contracultura, ajeno por entero a las instituciones gubernamentales o universitarias y vinculado, en su lugar, con una urbanidad mucho más popular y con temas como las disidencias sexuales y la cultura pop. Un tipo de postura que en su momento ostentaron autores como José Agustín, Luis Zapata y José Joaquín Blanco, pero ya bien entrados los años setenta y ochenta, aunque no por ello habría que dejar de señalar la anticipación de algunos rasgos en escritores como Carlos Monsiváis y Vicente Leñero. Y si bien se trata, claro está, de un espectro, pues varios de los autores incluidos en *Los narradores ante el público* (1966-1967) comparten o avizoran aspectos y características de tiempos pasados y futuros, son necesarios estos deslindes en la medida en la que ayudan a comprender con mucha mayor precisión y exactitud no sólo a los integrantes del campo cultural sino también la manera en que fueron leídas y comentadas sus obras e identidades dentro de sus dinámicas.

Aun así, podemos hablar de un conjunto tentativo de elementos que atraviesan a la mayoría de estas figuras y que permiten bosquejar una somera radiografía de su identidad durante estos años. Por un lado, se trata de escritores que nacieron y pasaron su infancia en el interior de la República –en la mayoría de los casos, su lugar de origen se manifiesta idealizado o como una suerte de *paraíso perdido*–. Luego, a causa del imperativo de una formación universitaria o simplemente por iniciativa familiar o personal, tuvieron que emigrar a la capital del

país, en la cual se establecieron, formaron amistades, relaciones laborales, se adaptaron a la urbanidad y desarrollaron la mayor parte de su carrera literaria.

Resulta importante remarcar esta particularidad, pues si bien no es del todo extraña en la historia de la literatura mexicana y al mismo tiempo nos habla del centralismo imperante incluso en nuestros días, también señala las condiciones propicias en que se hallaba la Ciudad de México tanto para la escritura, como para la sociabilidad, la crítica literaria, la difusión y, por supuesto, la publicación de los textos. Simplemente, basta recordar las palabras de Sergio Pitol tras su regreso a la capital durante esos mismos años: “Mi colonia, la Juárez, se transforma en la Zona Rosa de la ciudad. Se llena de galerías, de restaurantes, de cafés. Todo el mundo se da cita en ellos. He vuelto con la intención de pasar una breve temporada y conseguir traducciones para hacerlas en Italia. Pero cada día que pasa disminuye mi deseo de partir” (Pitol 2007, p. 59). Sin embargo, dichas condiciones fueron menguando tras los sucesos de 1968 y su violenta represión por parte del Estado, lo que dio como resultado, en la mayoría de los casos, la disolución y debilitamiento de grupos y *mafias*, y, por consiguiente, la desbandada de la capital a otras ciudades del interior, mucho menos politizadas. Habría que añadir también la ruptura de algunas relaciones, el reacomodo desfavorable de los puestos en la cultura oficial y la administración universitaria, así como los escasos espacios de sociabilidad que permanecieron disponibles para los narradores mexicanos.

Así mismo, como ya se ha señalado en distintos lugares, otro rasgo que emparenta a estos narradores fue su presencia constante y protagónica en las publicaciones culturales de los sesenta. Pues, si bien en unos casos fueron asiduos

colaboradores y en otros, asunto de polémica o descrédito, siempre se hallaba su nombre y su rostro en las páginas de estos mismos soportes. Otra situación que no debe pasar inadvertida, porque remarca la necesidad de abandonar las perspectivas *libro-céntricas* en favor de un análisis mucho más plural y multidisciplinario, que conjunte tanto los libros como las revistas y suplementos literarios del momento. Importa también reiterar esta cuestión porque estos mismos medios de comunicación contribuyeron decisivamente a conformar el imaginario sobre la identidad autoral y quizá también sobre nuestra idea de la literatura mexicana de aquellos años. No era extraño, pues, hallar números dedicados a estos escritores que anunciaban al homenajeado desde la portada, o en su defecto daban cuenta sobre un evento importante en el que participaron algunos de estos mismos personajes, todo acompañado con una serie de fotografías en las que se los ve contentos y compartiendo con otros colegas. El narrador mexicano se transformó en las páginas de estos títulos en una celebridad semejante, en más de un sentido, a las del mundo del cine y del espectáculo, aunque con el añadido –por supuesto– del prestigio de la cultura y de las artes. De tal modo que su persona terminó por ingresar de forma definitiva dentro de la opinión pública, más allá de sus textos y sus discursos, y al hacerlo cambió la manera en la que hasta ese entonces el lector mexicano interactuaba con la esfera literaria.

En este mismo sentido, otra característica fundamental que atraviesa cada uno de estos relatos autobiográficos, aunque a veces de forma mucho más sutil, es la relación de estos narradores con el trabajo y su proyecto creativo. Hay que decirlo, ninguno de ellos se dedica por entero a la escritura de su obra literaria y lo señalan

abiertamente en sus relatos de vida. Ni siquiera Luis Spota, que se vanagloria de sus nexos con editoriales en el extranjero y de su éxito comercial, escapa al periodismo; así como tampoco José Emilio Pacheco, que si bien desempeña labores muy próximas como la traducción, la elaboración de reseñas y el cuidado editorial de libros y suplementos, termina por calificar estas actividades tan sólo como un medio para ganarse el sustento. No se trata, pues, de *escritores profesionales* en el sentido de que la escritura y comercialización de su obra literaria –claro está, fuera de los circuitos de las publicaciones periódicas– les permita subsistir por entero, ni siquiera bajo las condiciones tan propicias de la Ciudad de México durante los años sesenta.

En algunos casos, la vida laboral aparece como una obligación ineludible o como un asunto complementario aunque tangencial a sus preocupaciones intelectuales, como por ejemplo Rosario Castellanos y su faceta de profesora universitaria. En otros, sin embargo, el trabajo se presenta en franca oposición a sus aspiraciones artísticas, como lo ilustra el caso de Ricardo Garibay y su periodo dentro de la industria cinematográfica. Otras veces, se habla del trabajo en términos de crisis y búsqueda de una vocación, y aquí habría que pensar en escritores como Juan Vicente Melo que, tras estudiar medicina y así cumplir con el impostergable mandato familiar, termina por abandonar esta profesión para dedicarse por entero a la literatura y las artes, ya sea al menos mediante conferencias, puestos administrativos en la cultura o el inevitable trabajo periodístico. Hay incluso quienes, como Juan García Ponce, añaden un cierto tono irónico al afirmar que se dedican a la literatura porque no tienen talento ni son buenos para nada más en la vida.

Hace falta preguntarse, con mucho más énfasis quizá, por la complicada y a veces oculta relación del escritor mexicano con el trabajo. En qué medida esta actividad favorece o dificulta su proyecto creador, en qué grado llega a influir en sus obras y en qué sentido se ha mantenido como una preocupación constante, a veces subterránea y otras a pesar de los apoyos gubernamentales, las becas y demás subsidios. Porque si bien ninguno de estos autores llama la atención sobre la posible precariedad de su estilo de vida, es cierto que tras la lectura de sus breves autobiografías el lector tiene la sensación de que el oficio siempre se manifiesta como una conquista individual del tiempo entre las múltiples ocupaciones y compromisos que por necesidad desempeña y le permiten subsistir.

En este sentido, el encuentro con la vocación se revela no sólo como el descubrimiento de los intereses creativos y estéticos, sino como la necesidad apremiante de sobreponerse a las circunstancias económicas, familiares y personales, las más de las veces desfavorables a estos mismos fines. “No vas a llegar a ningún lado” y “Te vas a morir de hambre”, escribe Juan García Ponce, fueron las primeras palabras que recibió de su padre tras comunicarle su decisión de ser escritor (1966, p. 160). Y aquí vale recordar el abierto alegato incluido por José Emilio Pacheco en su relato de vida sobre este mismo asunto, quien resalta las dificultades del oficio cuando no se tiene una posición económica holgada: “Habría que ver también la fuerza que un joven hispanoamericano tiene que derrochar para defender su voluntad de escribir. Más tarde, para un escritor, cada nuevo campo de trabajo paraliterario es una renovada forma de corrupción” (Pacheco 1966, p. 251). Así pues, es probable que sea éste uno de los principales rasgos que defina y agrupe al

heterogéneo conjunto de sujetos autobiográficos aquí estudiados y, en ese sentido, esta característica ayuda a ilustrar mejor la postura autoral del narrador mexicano de los años sesenta.

Otro tema fundamental que se advierte en estos breves textos es el profundo y pleno conocimiento que tuvieron estos escritores de los géneros autobiográficos y de sus convenciones. Es cierto que la mayoría inicia sus respectivos relatos de vida con la autojustificación –en realidad una *captatio benevolentiae*– de no ser ellos los de la iniciativa de hablar ante otros sobre sí mismos, lo que se traduce en un presunto distanciamiento sobre su propia escritura, como si se tratase solamente de cumplir con un compromiso y no de un gesto voluntario, motivado por la egolatría o la vanidad.

No obstante, pronto el lector advierte que no se encuentra ante un texto de naturaleza ingenua o que pretenda simplemente *contar* una vida. En todos los casos, existe un evidente trabajo con el lenguaje y el estilo que termina por enfatizar en más de un sentido los intereses estéticos de cada una de estas personalidades de la literatura. Esto, aunado al problema de la escritura autobiográfica como un género límite y siempre en un terreno ambiguo entre la realidad y la ficción (Pozuelo Yvancos 2006, p. 17), dio como resultado un extraño fenómeno: la puesta en crisis de muchas de las convenciones hasta ese momento vigentes en la tradición autobiográfica. Con ello en mente, conviene preguntarse qué tan común era en ese entonces encontrarse en un texto de este género ciertas estrategias como el desdoblamiento del yo que ensaya Edmundo Valadés al inicio de su intervención, cuando pone a discutir a su yo niño con su yo presente como dos sujetos

independientes y con diferencias irreconciliables. O como cuando el mismo Valadés pone al descubierto el sutil y complicado proceso que implica recobrar el pasado mediante la memoria, un fenómeno que por lo común suele darse por sentado en este tipo de textos y que aquí se narra a la par de las escenas de su propia vida: “Entre lo pasado y lo presente, ¿qué recuerdas? Sale la carretera a la calle principal del puerto. Todo extraño, remoto. Sensación de haber perdido para siempre lo mejor que pudo haber en mí mismo. El recuerdo no encaja” (Valadés 1966, p. 40).

En realidad, en su mayoría los narradores mexicanos cumplen con ciertos lugares comunes o *autobiografemas*, reconocibles por el público lector de estos géneros, y casi motivos obligados del pacto de lectura que ampara sus textos. Pero, ciertamente existe algo que podríamos llamar una hiperconsciencia sobre sus alcances y las funciones que desempeñan al interior de un relato de vida, un gesto que hace sospechar en más de un sentido sobre su pretendida ingenuidad y, por el contrario, revela de forma explícita el artificio y la voluntad de construir una postura autoral en el ámbito público. Tal es el caso de Vicente Leñero, que selecciona como primer recuerdo una escena de su infancia en la cual se oculta tras las cortinas, tan pronto llegan visitas inesperadas a su casa, y que en el presente de la enunciación él mismo equipara con el acto de presentarse en la sala Manuel M. Ponce *protegido* y *oculto* tras las cuartillas que lee en aquella ocasión (1966, p. 179).

Por otro lado, tenemos escrituras como las de Amparo Dávila, que experimentan deliberadamente con la imbricación entre el pasado evocado y los mundos contruidos por la ficción, como si uno se afanzara en el presente gracias al apoyo del otro, pues no hay que olvidar que: “Pinos, el pueblo donde nació, es el

pueblo de las mujeres enlutadas de Agustín Yáñez, es también Luvina donde sólo se oye el viento de la mañana a la noche, desde que uno nace hasta que muere” (Dávila 1966, p. 129). La voluntad de conjuntar la ficción y el mundo de la experiencia se vuelve evidente, pero también el gesto genealógico, la elección específica de la atmósfera creada a partir de dos obras que ya por esos años formaban parte del canon de la literatura mexicana del siglo XX: *Al filo del agua* y *El llano en llamas*. Me interesa remarcar, pues, esa constante puesta al descubierto de las ambigüedades del pacto autobiográfico, así como de los recursos empleados en la construcción de una identidad autoral que comparten por igual todos estos textos.

Del mismo modo, importa mencionar la forma en que la referencialidad de estas breves autobiografías parece debilitarse en favor no sólo de la ficción, sino también de la reflexión sobre la escritura y, por ende, sobre el género y sus características. Por ejemplo, Juan García Ponce practica una autobiografía a medio camino entre la narración y el ensayo, pues resulta común la constante intromisión de digresiones y preguntas sobre el acto de narrar su propia vida: “¿Cómo enfrentar, entonces, la verdad única, propia, íntima y personal cuando es muy probable que precisamente se haya escogido la tarea de narrador con la esperanza de llegar a ella sólo a través de otra general y colectiva?” (1966, p. 159). En más de un momento, García Ponce se muestra como un escritor reflexivo y por ende se cuestiona a sí mismo (y quizá también en compañía de su virtual auditorio) de manera significativa: “Pero, una vez puestos ante el intento, se nos ocurre preguntar: ¿cuál podría ser el verdadero sentido de un ensayo autobiográfico? En realidad, cuando se

trata de un escritor, que nos condujera a sus obras, puesto que si hay algo que importa en relación con él, son ellas” (1966, p. 160).

Pero, sin lugar a dudas, el texto que mejor ilustra el gesto meta-autobiográfico y la puesta en crisis de las convenciones del género es el de Inés Arredondo: “quizá esta historia de mi infancia sea inventada. Pero mi nombre y mi historia los he escogido yo”, dice en algún momento de su relato (1966, p. 125). Aquí, como ya se ha señalado, la voluntad de ruptura se debe en mayor medida a la declaración explícita de la autobiógrafa por ser ella quien ejerza control sobre su postura autorial; sin embargo, no habría que dejar de mencionar que la innovación introducida por Arredondo avizora lo que tan sólo unos años más tarde se conocería en la tradición literaria como *autoficción*, una narración en primera persona cuya principal característica es, precisamente, esta misma ambigüedad en lo que respecta al pacto de lectura, un pacto que fluctúa, pues, entre lo novelesco y lo autobiográfico, sin permanecer de forma definitiva entre uno y otro. Dice Manuel Alberca: “El autor de autoficciones no se conforma sólo con contar la vida que ha vivido, sino en imaginar una de las muchas vidas posibles que le podría haber tocado en suerte vivir” (Alberca 2007, p. 33).

Muy probablemente estos autores no se propusieron de forma consciente problematizar la escritura autobiográfica como parte de su proyecto en la narrativa de ficción, puesto que muchos de ellos no continuaron con este tipo de textos luego de su participación en el ciclo de Bellas Artes y sólo volvieron hasta muchos años después a los géneros del yo. No obstante, estos relatos de vida sugieren de forma elocuente la manera singular que tuvieron de aproximarse, poner en crisis lo

autobiográfico y renovar sus características desde sus muy personales asideros creativos y estéticos. Este hecho no fue poca cosa, pues si bien es cierto que no trabajaron desde lo que hoy conocemos como *autoficción*, sus incursiones bien pueden ser leídas como tal, o al menos como un antecedente significativo de su génesis en la literatura mexicana.

Ambos volúmenes de *Los narradores ante el público* (1966-1967) nos hablan también de la constante preocupación por legitimar la obra y la imagen pública del escritor mexicano. Como ya se ha mencionado en reiteradas ocasiones, los participantes de estas conferencias buscaron señalar la importancia de sus labores y atraer la atención sobre sus proyectos. Para conseguirlo, fue usual que recurrieran a ciertos motivos y estrategias como el relato de la genealogía intelectual, en el que desfilan nombres que van desde Juan Rulfo, Jorge Luis Borges y José Revueltas hasta William Faulkner, Virginia Woolf, Graham Greene, Thomas Mann y Marcel Schwob.

También es usual hallar menciones a sus métodos de trabajo, a la forma en la que estructuran un libro, a sus obsesiones y hábitos en la tarea de la escritura y, por consiguiente, al esmerado cuidado que ponen en cada uno de sus títulos. En la mayoría de los casos, el lector tiene la impresión de estar ante un individuo especializado, que ha invertido una gran cantidad de tiempo y esfuerzo en la escritura, aun en contra de las obligaciones e impedimentos de su presente. Del mismo modo, algunas figuras se empeñan en construir una imagen de sí mismos como artistas excepcionales, prodigios que desde la infancia estaban predestinados a la creación literaria, y aquí es común la mención de su precocidad en la lectura y

la escritura, las más de las veces sin ningún tipo de guía, sino sólo su inteligencia y gusto desmedidos.

Visto desde otro ángulo, *Los narradores ante el público* (1966-1967) son una prueba de la inoperatividad de ciertas categorías generacionales demasiado estrictas. Pues, como se puede apreciar a simple vista al hojear el índice de los autores incluidos, cohabitan en ambos libros escritores vinculados con distintos momentos de la historia de la literatura mexicana. Debe resultar por lo demás significativo que no se utilizó un criterio generacional cerrado para seleccionar a los involucrados en el proyecto, sino que se buscó dar una mirada panorámica e integral de los distintos actores del campo literario en el ámbito de la narrativa de ficción. ¿De qué sirve, entonces, agrupar a ciertos nombres u obras dentro de etiquetas como “la Generación de Medio Siglo”, “la Generación de la Casa del Lago” o de “la Revista de la Universidad”, si en los hechos todos sus integrantes interactuaron de forma directa en un entramado complejo de relaciones sociales y artísticas, que excede por mucho a estos conjuntos defendidos por la crítica contemporánea?

Basta con remarcar no sólo su inclusión en los volúmenes, sino las distintas menciones que unos y otros hacen de sí mismos, sin distinción generacional, en sus respectivos relatos de vida; ya que, si bien es cierto que figuras como Arreola o Valadés tuvieron en los sesenta un estatuto de creadores con trayectoria y de mentores literarios, esta identidad no supuso una distancia insalvable entre ellos y los que en ese entonces eran considerados las jóvenes promesas de la novela y el cuento.

Esta idea se corrobora mucho más si atendemos, nuevamente, a las publicaciones culturales de esos mismos años, en las que se muestra a los escritores mexicanos como en una suerte de mosaico y al hacerlo es difícil distinguir las presuntas brechas de los conjuntos generacionales creados por la crítica especializada *a posteriori*. Ni siquiera al hablar de *mafias* o de sus detractores se puede sostener el argumento generacional o de grupo cerrado, porque incluso narradores tan contrarios a estas prácticas como José Agustín no estuvieron exentos de colaborar y ser reseñados en suplementos tan dominantes de la esfera literaria como lo fue *La Cultura en México*.

A manera de tareas pendientes, me gustaría destacar la necesidad de repensar la historia de la literatura mexicana del siglo XX a partir del reconocimiento y debida inclusión de la escritura autobiográfica como parte fundamental del sistema de géneros literarios. En esa medida, es indispensable plantearse la labor sobre qué fue lo que pasó con los géneros autobiográficos luego de la década de 1960, qué transformaciones sufrieron, qué nuevas funciones cumplieron o integraron a sus objetivos y qué papel tuvieron en la conformación de la postura autoral de los escritores mexicanos. Para responder estas cuestiones resulta indispensable, de nueva cuenta, reflexionar sobre lo autobiográfico a partir de una investigación en la prensa cultural, pues fue un espacio de discusión que se mantuvo sumamente activo incluso pasada la década de 1960 y bien entrada la segunda mitad del siglo XX.

Así también, no está de más remarcar la importancia de incluir como parte de los análisis e investigaciones de todas estas figuras y de sus textos el necesario diálogo con la postura autoral que construyeron y proyectaron como actores del

campo literario de su momento. Porque, como se ha visto, la circulación, crítica y recepción de su obra en buena medida estuvo condicionada por su imagen en la opinión pública. Una imagen que, si bien está sometida las transformaciones históricas y a la trayectoria e intereses de cada escritor en particular, no deja de formar parte del horizonte de expectativas mediante el cual los críticos y los lectores nos aproximamos a sus textos literarios.



## BIBLIOGRAFÍA

- ABENSHUSHAN, Vivian 2018. "En el jardín del miedo", *Avispero*, no. 13, s/p. Disponible en: <https://www.avispero.com.mx/blog/articulo/en-el-jardin-del-miedo-entrevista-amparo-davila>
- AGUSTÍN, José 1990. *El rock de la cárcel*. Joaquín Mortiz, México.
- ALBERCA, Manuel 2007. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- AMOSSY, Ruth 2014. "La doble naturaleza de la imagen de autor", en Juan Zapata (comp.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, Universidad de Antioquia, Medellín, pp. 67-84.
- ARFUCH, Leonor 2002. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- ARREDONDO, Inés 1966, "Inés Arredondo", en *Los narradores ante el público*, Joaquín Mortiz / Instituto Nacional de Bellas Artes, México, pp. 119-126.
- ARREOLA, Juan José 1966. "Juan José Arreola", en *Los narradores ante el público*, Joaquín Mortiz / Instituto Nacional de Bellas Artes, México, pp. 27-48.
- ARREOLA, Juan José 1971. "De memoria y olvido", en *Obras de J.J. Arreola. Confabulario*. Joaquín Mortiz, México, pp. 7-11.
- AZUELA, Mariano 1998. *Páginas autobiográficas*, Fondo de Cultura Económica, México.
- BAJTIN, Mijail 1989. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, Taurus, Madrid.
- BARTHES, Roland 1994 [1968]. "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Paidós, Barcelona, pp. 65-72.
- BOURDIEU, Pierre 2002. *Campo de poder; campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Montessor, Buenos Aires. (Jungla Simbólica).
- BRADU, Fabienne 2011. "La vida que vale. Autobiografías mexicanas", *Literatura Mexicana*, XXII, 2, pp. 183-201.
- CAMPOSECO, Victor Manuel 2015. *El suplemento México en la Cultura (1949-1961). Renovación literaria y testimonio crítico*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- CARBALLO, Emmanuel 2003. "Juan José Arreola", en *Protagonistas de la literatura mexicana*. Porrúa, México, pp. 429-472. ("Sepan Cuantos...").

- CARBALLO, Emmanuel 2003. "Rosario Castellanos", en *Protagonistas de la literatura mexicana*. Porrúa, México, pp. 499-511. ("Sepan Cuantos...").
- CARBALLO, Emmanuel 2003. *Protagonistas de la literatura mexicana*, Porrúa, México. ("Sepan Cuantos").
- CARBALLO, Emmanuel 2013. *Párrafos para un libro que no publicaré nunca*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- CASTELLANOS, Rosario 1966. "Rosario Castellanos", en *Los narradores ante el público*, Joaquín Mortiz / Instituto Nacional de Bellas Artes, México, pp. 87-98.
- CATELLI, Nora 2007. *En la era de la intimidad. Seguido de El espacio autobiográfico*, Beatriz Viterbo, Rosario. (Biblioteca Ensayos Críticos).
- DÁVILA, Amparo 1966. "Amparo Dávila", en *Los narradores ante el público*, Joaquín Mortiz / Instituto Nacional de Bellas Artes, México, pp. 127-134.
- DÁVILA, Amparo 1985. "La señorita Julia", en *Muerte en el bosque*, SEP / Fondo de Cultura Económica, México. (Lecturas Mexicanas, 74).
- DÍAZ URIBE, Dayna 2020. *Itinerario intelectual de Antonio Acevedo Escobedo*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México.
- FOUCAULT, Michel 2005. *El orden del discurso*, Tusquets, Buenos Aires.
- FOUCAULT, Michel 2014 [1969]. "¿Qué es un autor?", en Juan Zapata (comp.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, Universidad de Antioquia, Medellín, pp. 33-48.
- GARCÍA PONCE, Juan 1965. *Cruce de caminos*, Universidad Veracruzana, Veracruz. (Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias, 29).
- GARCÍA PONCE, Juan 1966. "Juan García Ponce", en *Los narradores ante el público*, Joaquín Mortiz / Instituto Nacional de Bellas Artes, México, pp. 157-165.
- GARCÍA PONCE, Juan 1968. *Entrada en materia*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- GARIBAY, Ricardo 1966, "Ricardo Garibay", en *Los narradores ante el público*, Joaquín Mortiz / Instituto Nacional de Bellas Artes, México, pp. 59-65.
- GÓMEZ RODRÍGUEZ, Irma Elizabeth 2021. "Del 'eterno ahora' a las evocaciones del ayer: desarrollo de los géneros de la memoria en *Excélsior* (1920-1940)", en *Cien años de cultura y letras en Excélsior*, Armando Gutiérrez Victoria (ed.) y Luz América Viveros Anaya (coord.), UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, pp. 45-69.
- GUERRA, Humberto 2016. *Narración, experiencia y sujeto. Estrategias textuales en siete autobiografías mexicanas*, Bonilla Artigas/Universidad Autónoma Metropolitana, México.
- GUTIÉRREZ PIÑA, Claudia L. (coord.) 2019. *Inflexiones de la autobiografía. Un proyecto editorial y una generación de escritores mexicanos*, Universidad de Guanajuato/Ediciones del Lirio, Guanajuato.
- LEJEUNE, Philippe 1994. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. Ana Torrent, Megazul/Endymion, Madrid.
- LEÑERO, Vicente 1966. "Vicente Leñero", en *Los narradores ante el público*, Joaquín Mortiz / Instituto Nacional de Bellas Artes, México, pp. 177-188.

- Los narradores ante el público* 1966. Primera Serie, Instituto Nacional de Bellas Artes/Joaquín Mortiz, México.
- Los narradores ante el público* 1967. Segunda Serie, Instituto Nacional de Bellas Artes/Joaquín Mortiz, México.
- MADAME DE STÄEL, “La teoría de la novela en el Ensayo sobre las ficciones de Madame Stäel (ordenado y dispuesto para imprenta por María José Rodríguez León”, *Analecta Malacitana*, 33, 1, 2010, pp. 171-192.
- MAINGUENEAU, Dominique 2014 [2009]. “Autor e imagen de autor en el análisis del discurso”, en Juan Zapata (comp.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, Universidad de Antioquia, Medellín, pp. 49-66.
- MAN, Paul de 1991 [1979]. “La autobiografía como desfiguración”, *Suplemento Anthropos*, no. 29, pp. 113-118.
- MAY, Georges 1982. *La autobiografía*, Fondo de Cultura Económica, México.
- MEIZOZ, Jérôme 2015. *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*. Trad. y pról. Juan Zapata, Universidad de los Andes/Ediciones Uniandes, Bogotá.
- MELO, Juan Vicente 1966. “Juan Vicente Melo”, en *Los narradores ante el público*, Joaquín Mortiz / Instituto Nacional de Bellas Artes, México, pp. 167-176.
- MOLLOY, Sylvia 1996. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, México.
- MONSIVÁIS, Carlos 1966, “Carlos Monsiváis”, en *Los narradores ante el público*, Joaquín Mortiz / Instituto Nacional de Bellas Artes, México, pp. 221-239.
- Novo, Salvador 1998. *La vida en México en el periodo presidencial de Gustavo Díaz Ordaz I*, Conaculta, pp. 120-122.
- OLEA FRANCO, Rafael 2000. “Al filo del agua: la inminencia del acto”, en Yvette Jiménez de Báez y R. Olea Franco (eds.), *Memoria e interpretación de Al filo del agua*, El Colegio de México, México, pp. 67-87.
- OLEA FRANCO, Rafael 2007. “Para vivir el morir: tiempo de fiesta en *Al filo del agua*”, en R. Olea Franco (ed.), *Agustín Yáñez: una vida literaria*, El Colegio de México, México, pp. 107-129.
- OLEA FRANCO, Rafael 2012. “La novela de la revolución mexicana: una propuesta de relectura”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, no. 2, pp. 479-514.
- OLEA FRANCO, Rafael 2016. “Una autobiografía intelectual. José Emilio Pacheco ante el público”, en Blanca Estela Treviño (coord.), *Aproximaciones a la escritura autobiográfica*, Universidad Nacional Autónoma de México/Bonilla Artigas, México, pp. 409-420.
- PACHECO, José Emilio 1966, “José Emilio Pacheco”, en *Los narradores ante el público*, Joaquín Mortiz / Instituto Nacional de Bellas Artes, México, pp. 241-263.
- PACHECO, José Emilio 2007. “Presentación”, en Edmundo Valadés, *El cuento de Edmundo Valadés*, UNAM, México. (Material de Lectura, 12).

- PACHECO, José Emilio 2017. “Carlos Fuentes en 1958”, en *Inventario. Antología. I (1973-1983)*, ERA / El Colegio Nacional / Universidad Autónoma de Sinaloa / UNAM, México, pp. 285-289.
- PASO, Fernando del 2003. *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947)*. Fondo de Cultura Económica, México. (Tierra Firme).
- PAZ, Octavio 1994. “Poeta secreto y hombre público: Jaime Torres Bodet”, en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (eds.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, El Colegio de México, México, pp. 3-12.
- PEREIRA, Armando 2019. “La Generación de Medio Siglo”, en *Auge y declive del nacionalismo: la cultura literaria entre el compromiso, la ruptura y la tradición, 1940-1968*, Alberto Vital y Adriana de Teresa Ochoa (coords.), Coordinación de Humanidades / Instituto de Investigaciones Filológicas / Instituto de Investigaciones Bibliográficas / Facultad de Filosofía y Letras, México, pp. 177-202.
- PITOL, Sergio 2007. *Trilogía de la memoria [El arte de la fuga, El viaje y El mago de Viena]*. Anagrama, Barcelona.
- POZUELO YVANCOS, José María 2006. *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Crítica, Barcelona.
- ROGERS, Geraldine 2019. “Las publicaciones periódicas como dispositivos de exposición”, en Verónica Delgado y G. Rogers (coords.), *Revistas, archivo y exposición. Publicaciones periódicas argentinas del siglo XX*. Universidad Nacional de la Plata, La Plata, pp. 11-28.
- SARLO, Beatriz 1992. “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, *América. Cahiers du CRICCAL*, no. 9-10, pp. 9-16.
- SIBILIA, Paula 2008. *La intimidad como espectáculo*. Trad. Paula Sibilía y Rodrigo Fernández Labriola, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Sin firma 1987. “Protagonistas de nuestra literatura”, *La Palabra y el Hombre*, abril-junio, no. 62, pp. 115-117.
- SPOTA, Luis 1966. “Luis Spota”, en *Los narradores ante el público*, Joaquín Mortiz / Instituto Nacional de Bellas Artes, México, pp. 67-86.
- VALADÉS, Edmundo 1967. “Edmundo Valadés”, en *Los narradores ante el público*, Joaquín Mortiz / Instituto Nacional de Bellas Artes, México, pp. 37-56. (Segunda Serie).
- VIVEROS ANAYA, Luz América 2015. *El surgimiento del espacio autobiográfico en México. Impresiones y recuerdos (1893)*, de Federico Gamboa, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- VIVEROS Anaya, Luz América 2021. “Obregón y Villa en el espejo autobiográfico”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, no. 2, pp. 677-709.
- ZAID, Gabriel. 1986. *Cómo leer en bicicleta*. Joaquín Mortiz / Secretaría de Educación Pública, México. (Lecturas Mexicanas, Segunda Serie, 62).