

01068

24.5

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
SECRETARÍA DE CULTURA Y FOLCLORE

LA CULTURA EN MEXICO (1959-1972) EN DOS SUPLEMENTOS

"México en la Cultura", de Novedades

y

"La Cultura en México", de Siempre!

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Tesis que, para optar por el grado de Maestra en Letras Hispánicas (Literatura Iberoamericana), presenta la alumna Kristine Vanden Berghe. División de Estudios de Posgrado. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México. 1989.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## INDICE

<u>INTRODUCCION</u> .....	1
<u>CAPITULO I : LA INSTITUCION</u> .....	17
Introducción .....	17
A. Testimonios explícitos .....	20
1. los <u>insiders</u> : la autoconciencia .....	20
2. los <u>outsiders</u> : la imagen de afuera .....	27
B. Informaciones implícitas .....	31
1. la institución hacia dentro .....	31
a. los colaboradores .....	31
b. el funcionamiento .....	37
2. México en la Cultura y La Cultura en México en relación con otras instituciones .....	46
a. MC/CM - <u>Novedades y Siempre!</u> .....	47
b. MC/CM - otras revistas y suplementos culturales .....	49
c. MC/CM - el circuito editorial .....	52
d. MC/CM - el recinto universitario .....	56
e. MC/CM - el INBA .....	58
f. MC/CM - otras instituciones .....	59
Síntesis .....	61
C. Apéndice : MC/CM y el "boom" .....	63

<u>CAPÍTULO II : LA IDEOLOGIA ARTISTICA</u> .....	66
Introducción .....	66
A. Poética literaria .....	68
1. modelos y antimodelos .....	68
a. escritores mexicanos .....	69
b. escritores latinoamericanos .....	72
c. escritores "mundiales" .....	77
d. antimodelos .....	83
2. poética .....	84
a. profesionalismo/dilettantismo .....	87
b. nacionalismo oficial/nacionalismo disidente	89
c. compromiso lingüístico/compromiso socio-político .....	93
B. Poética pictórica .....	96
1. modelos y antimodelos .....	96
2. poética .....	100
a. nacionalismo oficial/nacionalismo disidente	101
b. realismo socialista/subjetivismo artístico	101
C. Poética del intelectual .....	106
1. el intelectual a la defensiva .....	108
2. el intelectual a la ofensiva .....	111
Síntesis .....	114
D. Apéndice : MC/CM y la "nueva novela latinoamericana" ...	118

<u>CAPITULO III : LA IDEOLOGIA POLITICA</u> .....	125
Introducción .....	125
A. MC/CM y la cultura cubana revolucionaria : descripción .	129
1. el periodismo sobre Cuba por el núcleo de la redacción de MC/CM .....	129
2. las publicaciones en MC/CM de escritores cubanos	140
B. MC/CM : algunas hipótesis sobre su ideología política ..	145
Síntesis .....	154
<u>CONCLUSION</u> .....	156
<u>BIBLIOGRAFIA</u> .....	160

## INTRODUCCION

### A) base metodológica

Todo estudio literario debe fundarse en bases científicas lo más estables posible, o, por lo menos, como este carácter científico es muy discutido, no sólo desde el campo de las ciencias "positivas" sino también en el seno de las mismas ciencias "humanas", se le pide que parta de un conjunto de conceptos coherentemente relacionados en una teoría sólida. En lo que sigue intentamos cumplir con este requisito explicando los postulados metodológicos que sustentan el presente estudio.

Desde hace siglos, la investigación y la enseñanza de la literatura han oscilado entre dos concepciones del hecho literario. Mientras ciertos momentos históricos han favorecido el acercamiento al fenómeno artístico desde un punto de vista exterior (fomentan estudios sobre corrientes literarias, elucubraciones sobre la vida del autor, indagaciones en las circunstancias socio-económicas etc.), otras épocas han estimulado un acercamiento al texto literario como tal: florecen entonces los estudios "intrínsecos" ; antes tratando de descubrir temas y caracteres, ahora en busca de las voces y los juegos de tiempo y espacio.

Aunque en los últimos años las dos tendencias cuentan con muchos seguidores, quizás sea la última la que más adeptos ha conseguido: al mismo tiempo que las escuelas narratológicas francesa y estadounidense están protagonizando un debate semiológico de gran altura, el dialogismo de Bajtin despierta mucho interés.

El presente estudio no se sitúa en esta línea de las investigaciones literarias. Es al contrario un estudio histórico, opción que no significa sin embargo ningún desprecio hacia la otra corriente. Todo lo contrario: consideramos que ambos tipos de acercamiento al hecho literario deberán formar la "ciencia" futura de la cultura y colaborar según las leyes de la más prometedora concepción de lo interdisciplinario: enriqueciéndose e iluminándose mutuamente.

Mientras la historiografía literaria, hasta hace poco, nada-ba todavía en aguas decimonónicas, recientemente se han hecho esfuerzos de variada índole para ponerla al día y para evitar al mismo tiempo los puntos débiles del - ya muy discutido - estructuralismo. Una de las teorías nacidas en estas circunstancias es la del polisistema (polysystem theory) que hemos escogido como marco teórico del presente trabajo y la cual conviene pues examinar detenidamente.

La teoría del polisistema nace en los años setenta en la universidad de Tel-Aviv, Israel. Itamar Even-Zohar, uno de sus más eminentes y conocidos defensores, empieza a difundir sus puntos de vista en varias revistas literarias internacionales como Poetics Today, Canadian Review of Comparative Literature, etc. Rápidamente obtiene el apoyo de un grupo de investigadores literarios en la universidad de Lovaina, Bélgica, entre los cuales se destaca José Lambert, especialista en la problemática de la traducción, quien empieza a defender la teoría en francés y neerlandés.

De hecho, la polysystem theory no es ninguna innovación espectacular en el terreno de las investigaciones literarias y

culturales en general. Su más importante mérito consiste en que brinda un conjunto de conceptos que permiten organizar los acontecimientos culturales de manera sistemática: explicitarlos, relacionarlos y, si se puede, explicarlos.

El postulado básico de dicha teoría consiste en que cada cultura, continental, nacional, regional etc. es un gran polisistema (llamado en algunas ocasiones megapolisistema) que está integrado por varios polisistemas: el religioso, el económico, el artístico, etc. La noción "sistema" no en vano se alarga con el prefijo poli. Al contrario, éste nos recuerda oportunamente el carácter complejo de cada sistema, el cual siempre consiste en una multiplicidad de "subpolisistemas" relacionados de manera diversa entre sí: peleándose, contradiciéndose, compenetrándose.

El campo artístico, como objeto de nuestra investigación, está a su vez integrado por los polisistemas pictórico, musical y literario, los cuales también tienen carácter de polisistemas ya que están formados por una intrincada red de relaciones, en el caso de la serie literaria, entre literatura escrita y oral, culta y popular, vanguardista y clásica, etc.

El propósito de toda investigación polisistémica es la comprensión sistemática de una cultura o de un fragmento de ella. Para lograrlo son imprescindibles dos tipos de cuestionamientos: los que se refieren a relaciones intersistémicas y otros que trabajan en el nivel intrasistémico. El concepto "relaciones intersistémicas" aloja dos referentes. En primer lugar es fundamental interrogarse sobre los lazos entre varias culturas, pregunta que pone al descubierto el grado de apertura de un momento

o de una tradición cultural. Un ejemplo: ¿Cómo se relaciona la literatura hispanoamericana con la portuguesa, francesa, española? El segundo tipo de relación intersistémica se queda dentro de su propio espacio cultural: el polisistema literario frente al político, al pictórico, etc.

Los dos cuestionamientos de carácter intersistémico constituyen el principio mismo de la comprensión de los hechos culturales. Sin embargo, no menos atención requiere el planteamiento intrasistémico. Si queremos entender el polisistema literario o uno de sus aspectos, nos vemos obligados a contestar una multitud de preguntas sobre las categorías arriba mencionadas: literatura "vieja" y "nueva", oral y escrita, traducida y original, sobre la cuestión de los géneros, etc.

Para poder acercarse con mayor facilidad al objeto de estudio, es decir para lograr un entendimiento más cabal de las relaciones que lo conforman, la teoría ha forjado un instrumental de una serie de nociones básicas (centro/periferia, primario/secundario, tradición/importación/exportación) que presentamos a continuación en aplicación al campo literario.

El concepto "centro" se refiere a todo acontecimiento exitoso en cierta constelación cultural. Los elementos que lo conforman tienen fácil acceso a los medios masivos de comunicación y se les da espacio en revistas y suplementos literarios, por ser consagrados por el "establishment" cultural del momento. El "acontecimiento literario" central no lo constituyen forzosamente una serie de convicciones literarias reunidas más o menos coherentemente en una poética: a veces es un grupo de escritores con ideologías literarias contrarias, pero unidos por las mismas

convicciones políticas, o puede ser un género o un tema. La periferia al contrario es todo hecho cultural que no puede (muy de vez en cuando, no quiere) entrar en el Olimpo de lo consagrado.

Otra oposición básica es primario/secundario. Lo primario de una conjuntura cultural es lo nuevo, lo vanguardista (1). Lo secundario equivale a lo viejo, una poética inspirada en concepciones anteriores de la literatura, una obra hecha conforme a éstas, etc.

El trinomio tradición/importación/exportación se ha mostrado muy útil en las aplicaciones concretas de la teoría. La tradición consiste en la gran diversidad artística que conforma una cultura en un momento histórico y que - las más de las veces - se ha moldeado a partir de varias importaciones ya totalmente asimiladas o adaptadas al "patrón" cultural tradicional. A esta tradición formada se pueden, y eso ocurre con mayor o menor frecuencia según el grado de apertura de la cultura en cuestión, injertar elementos ajenos: se trata de un proceso de importación. Otras culturas (o la misma cultura en otros momentos) pueden ser valoradas por una tradición cultural extranjera o imponerse en ella: en estos casos se trata de una dinámica de exportación de sus normas y modelos.

• Estos dos últimos términos han sido y son todavía muy

(1) Concepto que no nos parece lo suficientemente unívoco para ser utilizado como sinónimo de primario. Acordémonos que se lo emplea frecuentemente para designar cierto momento literario histórico.

empleados en los estudios polisistémicos. No creemos que requieran mucha especificación. Las normas son las creencias, los valores, de un escritor o de un grupo de autores. Los modelos los constituyen obras o escritores admirados y de los que se reciben influencias directas o indirectas.

A primera vista estos instrumentos metodológicos parecen muy unívocos, simples e incluso algo ingenuos. En realidad esconden muchas contradicciones que necesitan ser explicitadas antes que falsamente camufladas. Para valorarlas, se requiere manejar conceptos que, según la situación cultural, tendrán implicaciones diferentes. Ejemplifiquemos esto con indagar someramente en las relaciones entre los conceptos "centro" y "primario". Partiendo de la actual situación cultural en las sociedades occidentales, se puede afirmar sin vacilaciones que lo nuevo está de moda: los recientes y sorprendentes hallazgos pictóricos tienen a su disposición el espacio requerido en las salas del arte. La vanguardia en el terreno de la moda es acogida con bastante rapidez en las revistas especializadas. En otras palabras, la distinción entre "centro" y "primario" parece superflua. Esta afirmación, por cierto, no sobrevive a diversas objeciones. Primero, no en todos los momentos de la cultura occidental ni en todas las sociedades modernas eran ni son casi inmediatamente consagradas las manifestaciones artísticas innovadoras. Segundo, algunos sociólogos del arte arguyen (hecho que también intuyen los artistas), que desde el momento en el que un fenómeno cultural celebra su entrada en el recinto consagrado, pierde su carácter primario. Opinan que lo primario (o lo vanguardista) significa la aceptación por una

minoría elitista en una posición periférica y que no se lo puede conciliar con una aceptación masiva que implica una exitosa comercialización.

Con este ejemplo queremos insistir en la utilidad del instrumental propuesto por la teoría polisistémica, al mismo tiempo que advertir contra su uso demasiado ingenuo: sus conceptos necesitan ser pensados y repensados cada vez que se requiera su uso. Además, el investigador descubrirá a menudo la necesidad de crear otros conceptos que se adecuen a una nueva realidad.

Dentro del marco de la teoría propuesta caben - ampliándola y afinándola - varios otros acercamientos al hecho literario como la teoría de la recepción y aquella de la institución literaria. Esta última es el resultado de investigaciones de Jacques Dubois y Pierre Bourdieu. Como la base metodológica de esta tesis es una combinación de la teoría del polisistema y la teoría de la institución literaria, explicamos brevemente los postulados básicos de ésta.

Como apunta el mismo nombre de la teoría, ella considera el polisistema literario como una institución. Sus elementos reguladores serán pues los mismos que los que determinan el funcionamiento de cualquier institución: existe una rígida organización interna que atribuye un papel bien delimitado a cada miembro; éstos tienen una ideología literaria o política común, lo cual les permite hacer un trabajo coherente; hacia fuera se dan a conocer por una serie de medios de comunicación, algunos propios de la institución, otros no. Tiene relaciones ambiguas con otras instituciones, relaciones a veces bajo el signo de la colaboración, a veces francamente conflictivas. Sin embargo, cualesquiera

que sean éstas, la institución está obligada a ser competitiva para poder sobrevivir en el mercado, en nuestro caso en el mercado cultural.

Ambas maneras de acercarse al hecho literario se complementan. Se podría afirmar que la teoría del polisistema da el marco en el cual se puede inscribir la teoría de la institución literaria. Esta hace hincapié en las relaciones entre la serie literaria y económica, mientras que la teoría polisistémica se niega a hacer una jerarquía a priori en la multiplicidad de relaciones. Dicha jerarquía, según este planteamiento, sólo podrá ser establecida después de una investigación detallada, y puede variar según el momento y espacio cultural.

Si hacemos omisión de la prioridad del aspecto económico en la teoría elaborada por Dubois y Bourdieu, ellos muestran de manera bastante pormenorizada cómo entender el proceso de canonización, es decir la transición desde la periferia hacia el centro, de los fenómenos culturales. Además, añadieron una buena cantidad de preguntas a la ya larga serie de cuestionamientos propuestos por la teoría polisistémica.

La aceptación de ésta no ha sido unívocamente positiva. De hecho, según algunos marxistas, ha caído en varios errores del pensamiento estructuralista. En realidad, los defensores de la teoría niegan su carácter estructuralista al alegar que permite pensar la dinámica de la historia cuando se advierten los cambios en las relaciones intrasistémicas e intersistémicas. No se puede negar que eso sea una importante enmienda a la tradición estructuralista-funcionalista.

Si a la teoría no se la puede ubicar en la corriente estructuralista, tampoco adhiere a los principios básicos del marxismo. La incompatibilidad más fundamental entre ambos se debe al rechazo de la determinación "en última instancia" de la base económica (1). Como ya anotamos, no acepta ninguna jerarquización previa de los diversos polisistemas. Además - y esta es otra diferencia fundamental - mientras la tradición marxista afirma que los cambios se generan en el interior mismo del sistema, la teoría del polisistema acepta como factor importante fuerzas modificadoras ajenas.

#### B) objeto de estudio y propósitos

A partir de la teoría del polisistema que acabo de exponer brevemente en el inciso anterior, pasaré luego a analizar un periodo de la cultura mexicana (1959-1972) a partir de dos suplementos culturales: aquéllos de las revistas Novedades (1959-1961) y Siempre! (1962-1972), respectivamente "México en la Cultura" y "La Cultura en México".

De hecho, las preguntas que se pueden hacer sobre tal material son inagotables: siempre un hecho se presta a ser relacionado con otros, los cuales a su vez remiten a problemáticas distintas y a veces no tan distantes.

Una de las mayores dificultades de la investigación consistió pues en hacer una selección adecuada de preguntas que

(1) Postula, al contrario, que cada sistema se va conformando por por una serie de luchas ideológicas internas, lo cual lo hace intrínsecamente contradictorio y por lo tanto también en sus relaciones con otros sistemas.

no fueran ni demasiado específicas, ni tampoco demasiado generales, de modo que concentraran en su respuesta la solución implícita de otras cuestiones no directamente aludidas.

Las preguntas hechas remiten a dos propósitos principales, uno directo, otro indirecto o a largo plazo. El primero es descubrir, mediante la explicitación de contradicciones, analogías, etc., la ideología cultural de dichos suplementos. El segundo, contribuir a una historiografía del panorama literario-cultural en el México de los años sesenta. Este, lo repetimos, no es ni puede ser el objetivo inmediato de nuestra investigación: se necesitaría un equipo de investigadores que estudien a la par de todo lo escrito sobre literatura en revistas, suplementos y periódicos, lo dicho en la radio y la televisión, la enseñanza literaria a todos los niveles educacionales, las actividades culturales oficiales de Bellas Artes, la vida cultural-social plasmada en cafés literarios, tertulias, etc. Como se ve, es un trabajo de largo aliento.

El objetivo directo se va perfilando mediante tres preguntas fundamentales. El primer propósito consiste en explicitar en los suplementos mencionados su funcionamiento como institución cultural. Esto presupone una larga lista de interrogantes: además de preguntarse quiénes son los colaboradores más importantes, cuáles son las relaciones entre ellos, cómo es la distribución de los papeles entre los integrantes del equipo, etc., es necesario averiguar sus relaciones con el mundo editorial, el estudio de su canonización, examinar cuáles son los lazos que los vinculan a la cultura oficial, etc.

Este cuestionario nos remitirá inevitablemente a la polémica en torno a la llamada, "mafia", de la cual no intentaremos escapar. Opinamos al contrario que ya es hora de que se traslade el tema hacia un terreno menos mafioso y peligroso: el de la investigación literaria sociológica.

El segundo cuestionario trata de la poética artística de los suplementos. Verificamos si existe una receta cultural compartida por el equipo entero o si, al revés, éste se caracteriza por una variedad de actitudes. Al explicitar esta poética o poéticas nos parece fundamental ver en qué medida se distingue o participa de las normas literarias sostenidas por la llamada nueva novela latinoamericana cuyo auge coincide con el periodo estudiado.

Es difícil separar las convicciones artísticas de un grupo de intelectuales de su compromiso o "indiferencia" políticos. Estos codeterminan cierto tipo de escritura, una postura como escritor e incluso a veces no son ajenos a la formación de un público o al éxito comercial obtenido. El tercer objetivo consiste pues en sacar a luz la posición política de la redacción de los suplementos, sin escamotear las divergencias virtualmente existentes. Veremos cuáles son las cuestiones más debatidas, seleccionando como caso representativo la relación entre esta sección de la intelectualidad mexicana y la revolución cubana cuya política cultural jugó un papel importante en esos años.

Las tres cuestiones claves: la radiografía del grupo, su poética artística y su ideología política nos obligan a abordar una enorme cantidad de temas que no hemos querido ni podido tratar con la misma profundidad. Sin embargo, consideramos importante haber advertido algunas cuestiones ya que, como decía José

Martí, "conocer un problema es ya más de la mitad de su resolución."

### C) estado de la cuestión

Aunque durante las últimas décadas la literatura latinoamericana ha hecho furor, ha despertado un "boom" de comentarios desde la calle hasta en el recinto universitario, el terreno que exploramos todavía tiene muchas zonas por descubrir.

En primer lugar, aunque varias universidades tienen programas de investigación de publicaciones diarias, semanales y mensuales, según nuestras informaciones, los suplementos "México en la Cultura" y "La Cultura en México" (1) todavía no han sido objeto de estudios sistemáticos.

Las preguntas que hacemos al material por otro lado tampoco se han hecho frecuentemente, algunas incluso son nuevas. Si es cierto que se han escrito ensayos sobre los temas sobresalientes en los suplementos, éstos a menudo son polémicos. Contribuyen a las tribulaciones hogareñas del ambiente literario de la época y, por lo tanto, son sujetos a caución. Estos textos, aunque sean muy parciales, advierten ciertos problemas, en la mayoría de los casos, sin embargo, sin profundizar en ellos. La falta de preguntas adecuadas se debe aparentemente al contexto polémico en el cual se inscriben estos ensayos; la distancia frente a los

(1) Desde ahora en adelante nos referiremos a los suplementos con los signos MC y CH.

eventos nos ayudará, así lo esperamos, a convertir la histeria en historia.

Finalmente, el método utilizado se ha aplicado pocas veces y menos en el campo de la literatura latinoamericana.

#### D) método de trabajo

Ahora que ya se conoce el fundamento teórico del presente trabajo, su objeto y propósitos, es preciso indicar brevemente cómo se hizo la investigación concreta. Empezamos por un estudio sistemático de todo lo que ha sido publicado en MC/CM: revisamos desde los anuncios publicitarios hasta ensayos de temas muy diversos, seleccionando toda la información útil desde las perspectivas propuestas. Para aprovechar al máximo esta información y advertir más fácilmente ciertos datos importantes, empezamos por elaborar una larga lista de preguntas. Fichamos los artículos sobre la revolución cubana, sobre el movimiento editorial mexicano y latinoamericano, tratamos de obtener la mayor cantidad posible de datos sobre los colaboradores, etc.

A partir de estas informaciones hemos podido diseñar un plan más detallado, empezando al mismo tiempo a llenarlo. Para esto nos han también ayudado las entrevistas hechas a Abelardo Villegas y Emmanuel Carballo, sin las cuales alguno que otro elemento relevante hubiera pasado desapercibido.

#### E) el corpus

El objeto inmediato de nuestra investigación es la institu-

ción literaria de los suplementos culturales de Novedades (1959-1961) y Siempre! (1962-1972). Se podría objetar a esta selección no haber optado por un objeto de estudio algo menos complejo como hubiera sido una revista propiamente literaria tipo Revista mexicana de literatura. Escogimos estos suplementos porque en ellos se desarrolla una parte importante de los debates en torno a la ideología cultural de los años sesenta y porque sus colaboradores son los protagonistas de la cultura mexicana de aquel momento (algunos siguen ejerciendo este papel hoy).

Como lo menciona Alfonso González, ambas publicaciones son "herederos de una gran tradición anticonformista" (González: 1978, p.1) cuyo arranque ya se advierte en El Pensador Mexicano, revista literaria fundada por Lizardi, que creó una genealogía ininterrumpida a través de la revista cultural Romance (1940-1941), los suplementos culturales de El Nacional (1947-1948) y Novedades (1956-1961), hasta llegar a Siempre! y dispersarse hoy en una diversidad de revistas culturales.

De hecho, la continuidad no sólo resulta de la nunca menguante actitud crítica de los equipos sino también de la infatigable labor de algunos colaboradores cuyos nombres se pueden rastrear en varios suplementos y que dejaron en ellos una huella imborrable. Tal es el caso de Fernando Benítez quien, después de haber fundado en 1949 el suplemento MC de El Nacional, es despedido y se traslada con el mismo bagaje ideológico-cultural al suplemento de Novedades, también llamado MC. Esta identidad de nombres indica el fundamental parentesco entre ambas publicaciones. A raíz de un caso de censura, Benítez es, una vez más, despedido de Novedades en diciembre de 1961 y acogido con todo su

equipo en la edición dominical de la revista Siempre! para la cual prepara el primer suplemento cultural CM el 21 de febrero de 1962 y cuya dirección deja a fines de 1971.

Son pues estas vicisitudes las que explican por qué nuestra investigación empieza con un suplemento para desembocar y terminar con otro. En realidad, consideramos que lo más diferente entre ambos son las revistas dentro de las cuales se insertan: en cuanto a normas y modelos culturales existe una perfecta continuidad debida a que las redactan los mismos equipos.

Tanto la selección de los suplementos, como las fechas que delimitan la investigación han sido cuidadosamente pensadas. Como veremos más adelante, el triunfo de la revolución cubana ha sido un factor determinante en el desarrollo de la literatura latinoamericana y su casi inmediata aceptación por el público internacional e inevitablemente ha influido en el polisistema cultural mexicano de aquella época. Eso justifica la opción de dar a nuestro estudio la fecha inicial de 1959, año de la derrota de Batista. Las relaciones entre el sector de la intelectualidad mexicana que colabora en MC y CM y la ideología cultural y política cubana atraviesan por un periodo muy turbulento, que culmina en la franca actitud de hostilidad frente a la "mafia" mexicana de parte de los intelectuales cubanos representativos de la postura oficial del gobierno revolucionario. Calibán, de Roberto Fernández Retamar, uno de los textos más explícitos de dicha actitud, es publicado en 1972: año del cierre del periodo estudiado.

Para lograr un entendimiento más cabal de la época, tanto

del ambiente cultural y político mexicano como cubano y latinoamericano, hemos consultado algunos otros textos. Son casi todos monografías escritas por investigadores latinoamericanos.

## I LA INSTITUCION

### Introducción

El siguiente capítulo se basa en el supuesto de que la redacción de MC/CM y sus actividades integran una institución cultural bastante particular, al mismo tiempo que forman parte de un aparato ideológico más amplio (las conclusiones a las cuales se va llegando demuestran -así lo pensamos- la legitimidad de tal punto de partida).

Estudiar el funcionamiento de una institución cultural siempre es útil en la medida en que saca a la luz las "reglas" del juego artístico en determinado momento histórico. Al mismo tiempo, semejante estudio es muy complejo, ya que, para conocer -aunque fuera a grandes rasgos- cierto recinto institucional, es preciso en primer lugar determinar cuál es la repartición de los roles entre los "actores" (en nuestro caso, intelectuales), es decir explicar su funcionamiento interno; y, en segundo lugar, ubicarla en el mapa cultural de su época: saber cómo se relaciona con otras instituciones afines o enemigas. A partir de la información encontrada en los suplementos hemos reconstituido su funcionamiento interno (como institución aislada de otras) y externo (en relación con otras instituciones con las cuales constituye un campo ideológico).

Nos pareció, sin embargo, revelador detenernos un momento en la autoconciencia de dicha institución. De hecho, la manera según la cual los integrantes de una institución presentan ésta a su propia conciencia y a un público tiene el interés de revelar su idea de lo que debe y no debe ser un aparato ideológico y de evidenciar ciertas incoherencias y contradicciones (inevitables) entre la norma institucional y su deficiente realización.

Además, para lograr un entendimiento más cabal de la situación cultural mexicana de los sesenta, integramos unas muestras de opiniones externas de personas no integradas a la institución estudiada. Estas declaraciones tienen la ventaja de iluminar la cuestión desde otro ángulo y -lo que en el cuadro de esta investigación es importante- de revelar algunas tensiones y a veces francas enemistades entre varias "zonas" del polisistema cultural mexicano. El conjunto de estas declaraciones, polémicas y contradicciones tiene además un alcance mayor: con base en ellas, el sociólogo de la literatura puede detectar ciertas "leyes" subyacentes del funcionamiento de los campos ideológicos y en particular del sistema artístico-cultural.

Hemos dividido el siguiente capítulo en tres partes. En primer lugar, estudiamos las declaraciones explícitas sobre la institución de MC/CM: damos primero los testimonios de sus colaboradores que nos informan sobre la autoconciencia del grupo; después escuchamos las opiniones de los llamados outsiders: personas o personajes culturales que a veces no pueden, a veces no quieren pertenecer a ella.

La segunda parte ya no se basa en referencias explícitas al equipo de MC/CM: recolecta información más o menos implícita

sobre la institución estudiada. A partir de esta información reconstruimos primero su funcionamiento interno, luego nos dedicamos a situarla en sus relaciones con otras esferas de poder cultural tales como universidades, editoriales, revistas, recintos gubernamentales, etc. Estos retratos "interno" y "externo" (distinción ante todo teórica porque es evidente que lo "externo" repercute en gran medida en lo "interno") permiten llegar a ciertas conclusiones sobre los límites sociales, geográficos, etc. de la institución MC/CM.

Finalmente, y bajo la forma de apéndice, ya que el periodo estudiado coincide con aquel de la extrema canonización de la llamada nueva novela hispanoamericana, estudiamos si hay coincidencias entre la institución cultural mexicana y su equivalente a nivel continental.

## A. TESTIMONIOS EXPLICITOS

### 1. Los insiders: la autoconciencia.

Contrariamente a la finalidad de las monografías o incluso de ciertas revistas literarias, un suplemento cultural cumple una función periodística y reúne en el seno de su redacción reporteros y críticos de varias tendencias quienes, además, escriben sobre temas muy diversos. Este carácter periodístico y disperso implica que no es evidente el hecho de que en sus páginas se encuentren expresadas explícitamente o sugeridas entre líneas manifestaciones de una autoconciencia como grupo, como equipo unido en torno a un programa común. Lo que tenemos que averiguar es por lo tanto la ausencia o presencia de una solidaridad de grupo explícita y, en caso de que exista, investigar cuáles son las ocasiones que propician su manifestación pública y quiénes se encargan de ella.

Hemos encontrado que el equipo se manifiesta como tal en dos circunstancias diferentes. Las primeras muestras de las vinculaciones estrechas que unen a los colaboradores se dan desde una posición ofensiva. La redacción entera o subgrupos enfrentados con una problemática común agraden (desde su propia ubicación que, según ellos, es periférica) a lo que llaman el Establishment o La Mafia, es decir una institución enemiga que mantiene el control sobre cierta área cultural. El tono de estas tomas de posición es por lo general agresivo y se plasma sobre todo en géneros que se prestan bien a la polémica: la carta y el

manifiesto. Esta primera autorrepresentación como grupo se da sobre todo en la primera mitad del periodo que estudiamos.

El otro tipo de situación que favorece la explicitación de una conciencia y solidaridad es totalmente distinto. Se trata de una actitud de defensa. Al ser agredidos por "outsiders" (ajenos a cualquier poder de decisión sobre la normatividad artística del momento) con el nombre "mafia" que funciona como genuina arma de ataque, contestan con tono irónico bajo la forma de ensayos o respuestas. Esta segunda forma de autorrepresentación es más frecuente en la segunda etapa del periodo: más o menos desde 1964/1965.

En ambas circunstancias sin embargo los colaboradores se autotorgan las mismas características, las cuales son exclusivamente virtudes: consideran que son los mejores y que forman un grupo heterogéneo y abierto.

Aunque Fernando Benítez se refiera a la labor cuyos frutos constan de los suplementos con las palabras de "modesta tarea", en el mismo documento que publicó con ocasión del cambio de MC a CM retrata a su equipo como un "grupo numeroso de escritores y críticos que con su honestidad y eficacia hicieron del antiguo suplemento el mejor de su género en el mundo de habla española", integrado por "los escritores más reputados en México, en América Latina y en Europa" (CM, 1, 1962, p.1). La misma autoconciencia de superioridad intelectual se destaca del comentario de Cuevas quien pretende que:

"En realidad los mafiosos somos las gentes que estamos creando, que estamos trabajando, ¿no? y que representamos la parte así más vital, de la cultura en México" (CM, 305, 1967, p.6).

El segundo rasgo lo conformaría la heterogeneidad de criterios y creencias de los diferentes colaboradores, característica que sería una especie de prueba de la apertura del equipo. Citamos otra vez el manifiesto de Fernando Benítez por ser uno de los programas-autorretratos más unívocos: en el nuevo suplemento el lector podrá encontrar

"las voces más dispares, los criterios más encontrados, las ideas juzgadas como irreconciliables porque una Nación es en sí misma una pluralidad" (Fernando Benítez en CM, 1, 1962, p.1).

Henrique González Casanova va todavía más lejos que Benítez: no se limita a confirmar la pluralidad de ideologías sino que opina que ni siquiera hay comunidad. Lo que desde fuera parece un grupo inseparable

"es multitud dispersa de grupos, de soledades. Todos nos saludamos, muchos nos hablamos de tú; algunos nos leemos: seguramente nos queremos con ese amor frecuentemente nacido del odio; tal vez nos apreciamos, pero estamos dispersos, sin contactos, sin diálogo, sin comunicación y, por consiguiente, sin comunidad" (Henrique González Casanova en CM, 122, 1964, p.19).

Este es sin embargo el único testimonio de tal opinión que hemos encontrado a lo largo de los 14 años analizados. Contrasta marcadamente con varios otros textos que, aunque no desmientan el carácter pluralista de los suplementos, reivindican una unidad con base en la amistad, el trabajo de equipo y la calidad superior. Uno de estos artículos, entre cuyos firmantes figura el mismo González Casanova, es un manifiesto de solidaridad del grupo de los más fieles colaboradores (34 en total) con Fernando Benítez cuando es despedido de Novedades: "es este viaje cordial que hemos hecho juntos", "estamos satisfechos de la obra común", "juntos llegamos. Ahora nos iremos juntos" (MC, 665, 1961, p.1.

El subrayado es nuestro).

Aparte de subrayar constantemente la diversidad de criterios, varios críticos hacen hincapié en que el equipo no es nada cerrado o exclusivo, cosa que les es frecuentemente reprochada. Este rasgo de la apertura es pues fundamental en su discurso autodefensivo.

Huberto Batis opone al pasado cultural mexicano cicatrizado por rencillas entre varias islas literarias, una actualidad positiva en la cual "todos los jóvenes escriben en todas las revistas, sus editores han optado por no cerrar la puerta. Atrás queda la experiencia" (CM, 132, 1964, p.19), opinión compartida por Juan Vicente Melo quien sostiene que, "en contra de la opinión general, la mafia no es una organización cerrada, un castillo inexpugnable" (CM, 191, 1965, p.2).

Las cualidades que el grupo se atribuye: alta calidad intelectual y periodística, pluralismo ideológico y apertura hacia nuevas aportaciones de intelectuales desconocidos, funciona -así lo sugiere la cita de Melo- como arma de defensa contra el mito del monopolio absoluto de la vida cultural por una mafia de la cual MC/CM serían de los más fundamentales instrumentos propagandísticos.

Al mismo tiempo, los colaboradores se autorretratan en franca oposición a lo que ellos mismos consideran una mafia y Establishment: presenciamos pues un juego especular en el cual el grupo cultural 1 reprocha al 2 lo que el 3 reprocha al primero. Efectivamente: las primeras veces que aparece el nombre mafia en los suplementos, no es con referencia a lo que más tarde se

entendió por él. Se lo empleaba al contrario para criticar a las personalidades reunidas en torno a la "capillita" del viejo cine mexicano que los críticos de MC/CM se empeñan en destruir: una carta dirigida al presidente de la república por el grupo Nuevo Cine hace alusión a una "mafia de productores que señorea el cine nacional" (CM, 6, 1962, p.20); así el viejo cine sería como "único medio de comunicación internacional, prostituido por una mafia de ancianos codiciosos y sepultados bajo una montaña escatológica de tangos, fichadoras, charros, vampiros y tintanes" (CM, 23, 1962, p.1).

Sin embargo, en ningún otro artículo aparece de manera tan absoluta la oposición entre su propia apertura y la actitud mafiosa ajena que en el ya mencionado manifiesto de Benítez en el primer número de CM: mientras Novedades era la máxima encarnación de "la incomprensión y el sectarismo estulto", Siempre! está "lejos de constituir un refugio del sectarismo, un coto cerrado, una manifestación de ciertos intereses".

MC/CM en la ofensiva como antítesis a viejos monopolios culturales, pasa más tarde a la defensiva contra idénticos reproches ahora dirigidos contra su propia institución. Y, sin embargo, varios colaboradores no dejan de difundir una imagen que les presenta como parte de una nueva mafia: en 1964 aparece en CM un texto de Piazza titulado "En torno a la sátira y la parodia". Dice:

"Proponemos -seriamente- la aparición gradual en este suplemento de un boletín, diario de vida y ficción intelectual, que burla burlando [...], recree el ambiente cultural con el más serio buen humor [...] y cuyos protagonistas serían escritores, artistas, funcionarios, figuras, figurones, personajes todos de la comedia cotidiana" (CM, 136, 1964, p.13).

A partir de este artículo (que es una especie de pre-texto del libro La Mafia, publicado por Piazza en 1967) empiezan a proliferar artículos irónicos y autoirónicos sobre la mafia, los cuales tejen paulatinamente una mitología en torno a ella. La sección "La linterna", de autor anónimo, se encarga de difundir el empleo de la noción en ensayitos como "La Mafia encuentra la mafia" (CM, 183, 1965, p.20) y en el mismo año 1965 -en el suplemento fecha cumbre de la autorreferencia bajo el nombre de Mafia- se publica una especie de fotonovela "fotos: Héctor García, texto: Walt Disney" sobre "Lo que la mafia se llevó", en la cual el personaje principal Fuentes exclama:

"Yo soy mi propia Mafia: Presidente, Tesorero, Secretario Perpetuo y Miembro Unico. Cuento mis amigos próximos con los dedos de las manos: Flores Olea, Benítez, José Luis Ibáñez, Carlos Velo, Enrique González Pedrero, Xirau, Gabriel García Márquez, Donoso" (CM, 189, 1965, p.6).

En el mismo ciclo en el cual hablaba Fuentes: "Los narradores ante el público", organizado por el INBA y publicado por entregas en el suplemento, las confesiones de Melo aparecen bajo el título "La Mafia son los otros o la autobiografía precoz de Juan Vicente Melo". El crítico declara: "Como mi nombre lo indica, pertenezco a la mafia, ese maravilloso organismo cuyo valor mítico han ido estableciendo Luis Guillermo Piazza y Carlos Monsiváis" (CM, 191, 1965, p.2).

El análisis de CM demuestra que, aunque otros como Zaid (CM 280, 1967, p.16) escriben sobre la mafia, es sobre todo Piazza, más que Monsiváis, el que propaga la imaginaria mafiosa: da a conocer una lista de "Los Intocables", según el Rulfo, Benítez, Novo, Paz, Reyes, Melo y Monsiváis (CM, 221, 1966, p.18), publica

un "Rating publicitario del mes". "1. Nadim Honeine Raram 2. Carlos Arruza 3. José Luis Cuevas 4. Carlos Monsiváis 5. Nicole Laforce de Cárdenas-Elorduy 6. Un 'director -de- suplemento-cultural' inmortalizado en el primer curriculum dizque autobiográfico que publica Empresas Editoriales S.A. (con prólogo de Emmanuel Carballo)" (CM, 225, 1966, p.18), sigue con una crónica de la elección del presidente de escritores mexicanos, titulada "Otra maniobra de la mafia? Estrepitoso triunfo electoral en la asociación de escritores" (CM, 276, 1967, p.11); en un ensayo sobre Paz propala un vocabulario saturado de neologismos tipo 'antimafia', 'submafia' y 'seudomafia' (CM, 280, 1967, p.9) y el suplemento da a conocer una parte de su libro La Mafia, texto que además suscita varias reseñas: de Rosa Castro con dibujos de Cuevas (CM, 290, 1967, p.6-7), de Vicente Leñero (CM, 297, 1967, p.12) y de Emmanuel Carballo (CM, 307, 1968, p.3). Aunque ya en 1967 Piazza había escrito su novela "como requiem, como un testimonio de tiempos ¡ay! idos" (CM, 290, 1967, p.6), en el suplemento la moda mafiosa se extingue más tarde con un análisis de Guillermo García Oropeza, nombre desconocido para el público lector de CM pero mencionado por Piazza entre la "otra gente", "?quiénes son?" "?quiénes serán?" en los sillones frente a la chimenea "en la fiesta/en las fiestas/en la fiesta de todas las fiestas" (Piazza; 1967, p.159). Oropeza clausura el periodo, analizándolo ya con cierto grado de objetividad en su ensayo que lleva el título significativo de "Escarnio del bazar" (CM, 387, 1969).

Sin embargo, según todos estos críticos, esa mafia era

esencialmente una invención proyectada desde las periferias del polisistema cultural mexicano, de los años 50 y 60.

## 2. Los outsiders: la imagen de afuera

Ante todo es preciso subrayar que estas periferias integradas por los entonces llamados outsiders, en la casi totalidad de los casos están mediatamente presentes en el material: sus inconformidades y protestas -salvo algunas excepciones que vamos a referir- son citadas por los que están "in". La imagen que daremos a continuación es pues aquella proyectada desde una posición de control de los suplementos.

Al preguntarnos quiénes son estos outsiders, nos percatamos que desde el centro no se les confiere ninguna identidad: forman una masa amorfa hundida en el anonimato. Desde el punto de vista de los colaboradores de los suplementos no se trata de personalizarlos a ellos, sino de defenderse a sí mismos contra sus críticas principales. Sobre todo desde CM (porque en MC aún no se menciona la mafia como después será conocida) se proyecta la imagen de un grupo de escritores que no escriben en los suplementos analizados y que se caracterizan por ser muy conscientes de su propia marginalidad y casi traumatizados por ser ninguneados en el sistema cultural manejado por la mafia.

El único dato adicional que se proporciona varias veces al referirse a los "ninguneados-que-quisieran-pertenecer" es su origen provinciano. Enrique González Casanova contesta a una "Carta de un autor de provincia" que el "círculo de los elogios

mutuos es un fantasma" (CM, 86, 1963, p.20); según Carballo, La Mafia es un testimonio escrito "para los atarantados escritores de provincia" (CM, 307, 1968, p.3) y Zaid carnavaliza el ambiente cultural provinciano al contar la siguiente anécdota:

"En estos tiempos de conspiración literaria ya no sabe uno a qué atenerse. Nos contaba un joven, recién llegado de Durango, que había logrado infiltrarse hasta el sancta sanctorum de lo que (le habían asegurado) era el Verdadero Centro de la Mafia. El día del conclave secreto, al quitarse los capuchones, descubrió con horror a todos los escritores de la Prepa de Durango, mirándose unos a otros con ojos de reproche agonizante: Tú también, bruto?" (MC, 200, 1967, p.16).

Los autores periféricos reprochan a la mafia su cerrazón frente a los "extranjeros" y la importancia del llamado cuatismo en el proceso de canonización, actitudes que les permiten monopolizar el ambiente cultural. Carballo es por ejemplo varias veces criticado por su falta de objetividad al reseñar libros: según Castro Leal, sobre cuya publicación Carballo había emitido un juicio negativo, el crítico cultiva el "elogio inmoderado al amigo y el ataque gratuito al extraño" (CM, 161, 1965). La misma falta de ecuanimidad crítica en el suplemento es enfatizada por Luis Spota, en ese entonces director del suplemento cultural El Herald Cultural.

"Hay tribuna para todos, no como en SIEMPRE! que publica casi exclusivamente alabanzas de una camarilla y silencia las críticas contrarias a ella y por supuesto ignora a quienes no pertenecen a su grupo" (CM, 323, 1968, p.6).

Monsiváis niega la existencia de la compadrería mafiosa y la consiguiente omnipotencia de un grupo cultural restringido en base a sus propias experiencias:

"Fue leyendo MC, 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 adolescente consideraba inaccesible y mortal, rodeada de fosos y puentes levadizos y coronado por la figura de una princesa, desde luego Elenita Poniatowska. Después entendí que la mafia era sólo el nombre que quienes fracasaban o quienes aspiraban adjudicaban a quienes trabajaban y tenían éxito" (CM, 202, 1965, p.4).

Al mismo tiempo que la mafia y las implicaciones que este término tradicionalmente ha tenido (poder, monopolio, fraude, etc.) serían objetivamente inexistentes (cf. su autoconciencia), existiría como entidad ficticia creada desde una posición de inferioridad cultural. Eso que es sugerido por Monsiváis, es afirmado por Melo cuando pretende incluso que "la verdadera mafia son los otros, los que están fuera de lo que creen omnipotente" (CM, 191, 1965, p.2), y por Cuevas quien aclara que "nos han llamado la mafia nuestros detractores, nada más que como tenemos bastante sentido del humor no nos hemos ofendido, eh, es mínimo, ¿no?" (CM, 305, 1967, p.6).

Resumamos que desde una posición de control en los suplementos, la periferia está retratada como un grupo anónimo de escritores fracasados, en gran parte provincianos, quienes, por envidia, censuran a las "grandes" personalidades culturales por formar una secta esotérica que funciona según las leyes del cuatismo. Estas circunstancias les habrían llevado a referirse comúnmente al grupo con el término "mafia".

No obstante la negativa de los colaboradores a asumir la noción y sus implicaciones, es imposible negar que hayan contribuido de manera unívoca a convertir la Mafia en mito, de eso atestiguan las citas anteriores. Sugerimos que se trata de una recuperación en un terreno inofensivo de un término agresivo que servía inicialmente como arma de ataque frente a una formación

cultural enemiga. En las citas el "arma" no es esquivada, sólo se la neutraliza al cargarla de una buena dosis de ironía y autoironía. La ganancia para los mafiosos es doble. La ironía convierte el arma original en boomerang: en una actitud de condescendencia y burla constantes hacia los "atarantados escritores de provincia"; la autoironía -que culmina en el libro de Piazza- convierte la noción en un llamativo tema literario y la utiliza para fortalecer una mitología que se estaba formando en torno a la institución. En este sentido funciona como una forma de consagración y autopropaganda más.

## B. INFORMACIONES IMPLICITAS

### 1. La institución hacia dentro

Para determinar en qué medida es correcta la imagen que los "insiders" y sus "enemigos" propalan de la institución estudiada, se necesita proceder a un análisis del equipo de periodistas que hace los suplementos y de su funcionamiento interno.

#### a) Los colaboradores

La siguiente información cuantitativa sobre las colaboraciones en CM, la hemos procesado en base al Índice de CM (1962-1972) de Alfonso González. Nos limitamos al segundo suplemento porque aún no existe un índice de MC. Creemos sin embargo que los resultados no hubiesen sido significativamente distintos al tomar en cuenta los últimos tres años de MC ya que su análisis -aun sin proceder a un recuento de las colaboraciones de los distintos críticos- evidencia que el núcleo del equipo sigue siendo fundamentalmente el mismo.

Excepto los autores de las ilustraciones, hemos contado en el Índice de Alfonso González un total de 1175 colaboradores en CM durante el periodo que va de 62 a 72. Las contribuciones de estos 1175 críticos son muy desiguales: sólo 81 de ellos publican más de 10 artículos (que pueden ser ensayo, reseña, revista, ficción, etc.) y sólo 192 más de 3. Existe por lo tanto un grupo de redactores muy amplio de los cuales la colaboración de la mayoría es extremadamente esporádica e incluso en muchos casos

limitada a una sola publicación (1).

A fin de poder ofrecer un perfil general del colaborador de CM hemos recogido datos sobre los 22 críticos quienes contribuyeron con más de 50 artículos, lo cual llega a ser más o menos una publicación cada 10 semanas. A continuación damos en orden de la cantidad de colaboraciones una lista de estos periodistas acompañada de los datos más imprescindibles para poder dar una elemental descripción sociológica del equipo.

NOMBRE	No.COLAB.	SEXO	NAC.	AÑO	LUGAR FORMAC.	PROFESION
Solórzano, Carlos.	208	M	Guat.	1922	UNAM/ París	escritor prof.UNAM
García Riera, Emilio.	225	M	Esp.	1929	.	crítico de cine prof.UNAM
Pina, Francisco.	223	M	Esp.	1900	.	crítico de cine
Carballo, Emmanuel.	178	M	Gua- dalajara	1929	Guad.	Trabaja en FCE/dirige La Gaceta Cultural del aire, director Rev. Mex. de Literatura prof.UNAM

(1) Aunque la cantidad de colaboradores es tan alta que llevaría a rechazar el término mafia, la apertura del equipo es desmentida al tomar en cuenta el carácter circunstancial de la mayor parte de las contribuciones.

Melo, Juan Vicente.	177	M	Vera-cruz	1932	Medicina UNAM/ París	escritor dir. acti- vidades de Casa del Lago
García Ponce, Juan.	171	M	Mérida	1932	FyL/ UNAM	escritor
Reyes Nevares, Salvador.	161	M	Durango	1922	UNAM/ Der./FyL	abogado escritor
Ayala Blanco, Jorge.	158	M	D.F.	1942	IPN	ing. quí- mico acad. UNAM
Batis, Huberto.	156	M	Guada- lajara	1934	UNAM/ FyL COLMEX	escritor labor edi- torial
Monsiváis, Carlos.	156	M	D.F.	1938	UNAM/ FyL/Econ.	escritor radio- UNAM
González Casanova, Henrique.	105	M	Toluca	1924	UNAM/ COLMEX. Esc. Nac. Antrop.	Director de Publ. Univ. prof. UNAM
Alvarez, Federico.	81	M	Esp.	1927	La Habana Ingeniería UNAM/FyL/ Ingeniería	prof. UNAM
Chumacero, Alf	74	M	Acaponeta, Nay.	1918	Guad./ D.F.	Trabaja en FCE. poeta
Fuentes, Carlos.	71	M	D.F.	1928	UNAM/ Der./ Suiza.	director de Rev. Mex. de Literatura escritor/ diplomático

Campos, Julieta.	68	F	La Habana	1932	La Hab/ Paris	escritora prof.Univ. La Habana.
Pacheco, José Emilio.	64	M	D.F.	1939	UNAM/ FyL/ Der.	escritor
Zaid, Gabriel.	62	M	Monterrey	1934		ingeniero- poeta crítico
Cortés Camarillo, Felix.	56	M				
Suárez, Luis.	54	M	Esp.	1918		periodista
Benítez, Fernando.	53	M	D.F.	1912	Méx.	director suplementos culturales escritor
Poniatowska, Elena.	51	F	Paris	1933	Méx/EU	escritora
Manjarrez, Héctor.	51	M	D.F.	1945		1966 tra- baja en la embajada en Londres. crítico

Después aprovecharemos los datos sobre el tipo de colaboración en los suplementos y las profesiones (casi) todas culturales o paraculturales. Por ahora queremos analizar la información que este esquema brinda sobre el sexo, el lugar y la fecha de nacimiento, así como la formación de los periodistas. En primer lugar vemos que el equipo está casi exclusivamente integrado por hombres. Elena Poniatowska y Julieta Campos son las únicas mujeres que hacen un aporte realmente significativo desde el punto de

vista cuantitativo. Las siguen Adelaide Foppa (con 34 artículos), Beatriz Reyes Nevares (con 32), María Luisa Mendoza (con 27) y Rosario Castellanos e Isabel Fraire (con 22 cada una).

Luego, si analizamos las fechas de nacimiento, vemos que difieren demasiado para que nos podamos referir al equipo bajo el término "generación". De hecho, esta noción agrupa varias condiciones, una de las cuales sería que sus miembros tengan una edad similar. Ahora, entre el integrante mayor (Pina, 1900) y el menor (Manjarrez, 1945) del equipo existen no menos que 45 años de diferencia. Fernando Benítez, que sigue en edad a Pina, además de aparecer como una especie de guía por su papel de director de los suplementos, lo es también por su edad. Pero el peso más grande dentro de la facción intelectual estudiada, lo tienen sin duda los escritores nacidos entre 1928 y 1934 quienes, durante el periodo que investigamos, tenían más o menos treinta años. Son: Fuentes (1928), Carballo (1929), García Riera (1929), Melo (1932), García Ponce (1932), Campos (1932), Poniatowska (1933) y Zaid (1934). Notemos también que dentro de este grupo se encuentran algunas de las personas más unánimemente incluidas en la "mafia".

La nacionalidad de casi todos es mexicana. Los extranjeros (Solórzano, García Riera, Pina, Alvarez, Campos y Suárez) lo son sólo parcialmente, ya que todos pasaron la parte más larga de su vida en México. García Riera, Pina, Alvarez y Suárez, pertenecen a la comunidad de los exiliados españoles que jugaron un papel fundamental en la vida intelectual de México y más especialmente en sus suplementos y revistas culturales.

Más que la preponderancia de mexicanos en MC/CM nos sorprende aquella de los escritores "provincianos". Mientras Ayala Blanco, Monsiváis, Fuentes, Pacheco y Benítez nacieron en la capital, Carballo, Melo, García Ponce, Reyes Navares, Batis, González Casanova, Chumacero y Zaíd, son de ciudades de provincia. Eso significa una importante emigración intelectual de la periferia hacia el centro del país. Además, en última instancia, dicha emigración provoca una situación extraña: estos emigrados son considerados desde la provincia como una mafia capitalina, mientras algunos de estos "mafiosos" se refieren a sus paisanos despectivamente con el apelativo "atarantados escritores de provincia".

Es no obstante cierto que no todos se formaron en provincia: muchos de ellos empezaron su formación allí y se mudaron al D.F. para continuarla en alguna institución de enseñanza superior, casi exclusivamente la UNAM. El cuadro muestra que, al mismo tiempo que varios colaboradores pasaron por Filosofía y Letras, otros hicieron carreras diferentes, entre las cuales se destaca la de Derecho (Reyes Navares, González Casanova, Fuentes y Pacheco). Notemos también la formación en el extranjero de Solórzano, Melo y Campos en París, de Fuentes en Ginebra, de Poniatowska en E.U. y de Manjarrez en Londres. Además, la mayoría de los integrantes del equipo gozan de una formación poliglota: de eso testimonian las traducciones que hicieron, sobre todo del inglés y del francés.

Se trata, en conclusión, de una facción intelectual predominantemente masculina, relativamente joven en aquella época y con un gran porcentaje de sus integrantes de origen provinciano. Está

formada en un ambiente académico y la mayoría de sus "miembros" han cursado la carrera de Filosofía y Letras, aunque varios de ellos tienen una formación científica y algunos hasta dos e incluso tres carreras.

#### b) El funcionamiento

Como los suplementos estudiados constituyen instituciones rodeadas de un conjunto de otras instituciones con las cuales integran un mismo campo ideológico, sería lógico que su funcionamiento fuera el de cualquier institución: es decir más o menos racionalmente organizado.

Su carácter organizado se destaca en primera instancia de la distribución de los papeles. Cada agente tiene que cumplir con su "tarea": la institución es como una minisociedad capitalista en la cual reina la división del trabajo. Así es pues como se pueden determinar con bastante facilidad los aportes principales de cada uno de los colaboradores-protagonistas. Los clasificamos a continuación según dos categorías que nos parecen operacionales en el caso de los suplementos: el tema al que se dedican (teatro, literatura, música, cine, etc.) y el género en el cual se expresan (sobre todo reseña, ensayo y entrevista).

Solórzano es el único que se dedica de tiempo completo a la expresión teatral, sobre la cual escribe tanto reseñas como ensayos. Cortés Camarillo cultiva el mismo tema pero exclusivamente bajo forma de reseñas, además sus contribuciones son mucho menos frecuentes.

García Riera, Pina y Ayala Blanco casi monopolizan el espacio que los suplementos consagran a actividades cinematográficas; lo hacen sobre todo en reseñas de las últimas películas nacionales e internacionales.

El equipo que se dedica al género literario es, fuera de duda, el más numeroso. Carballo rompe los records cuantitativos y aunque publica principalmente reseñas, también escribe ensayos y da a conocer algunas entrevistas. Reyes Nevares, Batis, González Casanova, Álvarez, Chumacero, Campos, Manjarrez y Pacheco cumplen la misma función de reseñar libros generalmente recién editados. Pacheco recurre al mismo tiempo a géneros que no son reseñas. Aunque también García Ponce se dedique a temas literarios, en los suplementos su aporte cuantitativamente más importante es al estudio de temas pictóricos. Algo parecido sucede con Melo y Monsiváis: ambos escriben sobre literatura pero el primero también se dedica a la música y la danza y Monsiváis a la televisión y al cine. Los tres tratan sus temas no sólo bajo forma de reseña sino que recurren muchas veces a otros géneros, especialmente el ensayo.

Luego colabora Suárez, exclusivamente sobre temas de artes plásticas, y Zaid, quien se destaca por escribir sobre muchos temas diferentes aunque sus ensayos sobre hechos literarios sean probablemente los más numerosos.

Sigue Fuentes con artículos de variada índole y varios fragmentos de novelas suyas "a publicar". Muchas de sus colaboraciones tienen un contenido abiertamente político (en 1959 inicia una sección "Diálogo de sombras", que se dedica a problemas

políticos) o tratan de la relación entre la esfera del poder y la serie cultural.

Benítez, más que sobre política, publica sobre cuestiones sociales y da a conocer algunos capítulos de libros suyos posteriormente publicados. Además, interviene en varias ocasiones en polémicas que se desarrollan en los suplementos y asume la responsabilidad de cuantos textos aparecen en ellos sin firmar (CM, 302, 1967).

La lista se cierra con Poniatowska cuya contribución consiste casi de manera exclusiva en una serie de entrevistas con personalidades culturales mexicanas y extranjeras, y quien, por la gran habilidad que demuestra en esta actividad, es a menudo alabada en las mismas páginas de MC/CM.

Esta forma de división del trabajo no implica sin embargo una absoluta exclusividad, que consistiría en la dedicación por una sola persona a una sola función. Al contrario: cada "agente" puede asumir varios papeles, al mismo tiempo que un solo rol a veces es desempeñado por varias personas.

Así es como la distribución de los roles - sobre todo en el mero centro de la institución, "zona" que estamos estudiando - a menudo patentiza una acumulación de funciones, la cual es tributaria de la desaparición de la frontera entre función crítica y creativa: Solórzano, quien aparece en los suplementos sobre todo en su papel de crítico, también escribe obras de teatro; Benítez, director del suplemento, publica El Rey Viejo y una serie de textos entre antropológicos e históricos, Fuentes opina sobre literatura, política, cine etc., al mismo tiempo que sus novelas

son constantemente reseñadas y alabadas. Chumacero, García Ponce, Pacheco, Melo, Campos, Zaid y Manjarrez : todos observan además de un papel de crítico una función creativa y se convierten así simultáneamente en sujetos y objetos de los artículos en los suplementos. Y el hecho de que esta acumulación de funciones sea en realidad aún más grande, lo veremos cuando tomemos en cuenta las relaciones entre las instituciones de los suplementos y otras.

Estos rasgos típicamente institucionales : la división del trabajo, la acumulación del mismo y la desaparición de la frontera entre actividad crítica y ficcional acarrearán algunas consecuencias muy marcadas, como son cerrazón, promoción mutua y autoconsagración.

Que la cerrazón del equipo no sea absoluta, lo demuestra su renovación parcial : en los suplementos de 1962 los nombres de Ayala Blanco, Batis, Alvarez, Zaid, Cortés Camarillo y Manjarrez que después aparecerán con frecuencia están ausentes. Alvarez y Batis publican sus primeros artículos en CM en 1963, Zaid en 1966, Ayala Blanco en 1968, Manjarrez en 1969 y Cortés Camarillo en 1971.

Esta apertura es sin embargo muy reducida : aunque los colaboradores casuales sean numerosos y se renueven constantemente, el núcleo de la redacción sufre pocas transformaciones durante la década 1962-1972. Sigue siendo un reducto aislado con pocos integrantes, que funciona según las reglas arriba mencionadas.

En este recinto bastante exclusivo, la promoción mutua parece ser fundamental. Como ya advertimos, uno de los reproches más frecuentes contra las instituciones de MC/CM es el de conformar una sociedad de elogios mutuos. Por cierto, tal reproche no carece de fundamento pero aquí no se trata de emitir juicios sino de demostrar que esta promoción de grupo es un rasgo inherente a todo funcionamiento institucional. La solidaridad entre los "miembros" de una institución se debe tanto a los lazos amistosos que los unen como a la necesidad de sobrevivir como grupo, con sus valores e ideologías, en la jungla de la competencia. Se trata pues de una lógica defensa de los propios intereses.

Aunque la parte anecdótica en los suplementos no es muy extensa, a veces el lector puede acceder a cierta información interesante tipo novela rosa: cuando el escritor colombiano Alvaro Mutis está encarcelado en México, Poniatowska le va a pedir una entrevista y escribe: "Me acuerdo de él hace un año, en una de aquellas fiestas que organizaba Carlos Fuentes en ausencia de sus padres" (MC, 545, 1959); y encabezamientos de cartas como alguna de Cuevas quien se dirige a "Mi querida Elenita" (MC, 556, 1959) podrían servir para trazar un mapa de las relaciones entre las personalidades culturales de la época. Aunque eso pueda parecer anodino, los lazos personales seguramente han sido determinantes en la publicación o exclusión de ciertos artículos: Benítez hace anteceder un artículo de García Ponce sobre la función de la Casa del Lago de la siguiente consideración: "Estamos en desacuerdo con lo que en este artículo se dice de nuestro amigo Gastón García Cantú, pero como Juan García Ponce ha hablado de integridad intelectual, nos concretamos a

publicarlo" (CM, 263, 1967).

En muchas otras ocasiones los suplementos dan la impresión de funcionar con base en una muy profunda solidaridad y una extrema promoción de grupo. De los análisis de los panoramas culturales publicados a principios de cada año se destaca que las publicaciones celebradas y los artistas aclamados son en su gran mayoría fieles colaboradores, es decir colegas o amigos. Y cuando aparece un nuevo libro de uno de ellos, varios otros se encargan de canonizarlo. Las personas quienes, dentro de la institución, asumen ante todo el papel de escritores de ficción alaban la actividad crítica cuyos responsables valoran constantemente las publicaciones de los primeros. Esta promoción mutua a veces es tan explícita que causa risa : bajo el título "Fuentes y Carballo resucitan el género epistolar y emprenden un amistoso viaje a Liliput", Fuentes confiesa a Carballo : "creo que eres el crítico literario mexicano más sólido y honesto" al mismo tiempo que éste le declara "eres la imagen ideal de nuestra literatura en los años sesenta" (CM, 215, 1966).

Además de funcionar como instrumento de propaganda mutua, los suplementos se prestan a diversas campañas de autopromoción: varios colaboradores aprovechan - unos más, otros menos - el espacio que se les otorga para difundir sus propios valores y trabajos. Unos pocos ejemplos bastarán para dar una idea de eso. En 1970 sale un número monográfico (hecho muy poco frecuente) en el cual Benítez da a conocer un fragmento de su nuevo libro : el tercer tomo de Los Indios de México (CM, 414, 1970); Carballo, después de haber publicado una antología del cuento mexicano,

estudia otras antologías : las de Enrique Congrains Martín y Seymour Menton. Concluye que la de aquél es "apresurada y comercial", advierte los errores de éste y afirma : "Con toda objetividad lo escribo, mi antología es una buena antología" (CM, 152, 1965). Sin embargo, el ejemplo más convincente de cómo uno se puede autocanonizar con éxito lo da Cuevas, cuya aportación total durante el periodo estudiado de CM consiste en 12 artículos. Pero es en el primer suplemento cuando sale de la obscuridad y empieza a imponerse en el ambiente artístico mexicano. En MC en 1959 se publican 11 artículos sobre Cuevas, de los cuales 7 son escritos por él mismo, los otros son reacciones contra sus ataques virulentos. Esta campaña da resultados casi inmediatos : al siguiente año, Cuevas es el autor de sólo 4 artículos de los 15 que se escriben sobre él. Ya forma parte del grupo y la promoción por amigos sustituye a la autopromoción.

El funcionamiento de los suplementos como se desprende de nuestro análisis corresponde bastante bien a la imagen de solidaridad proyectada por sus colaboradores y al reproche de los marginados de que constituyen un micromandarínato cerrado. Aunque sea por motivos totalmente contrarios, desde ambas posiciones conviene propagar la idea de unidad entre los protagonistas del equipo.

Es no obstante improbable que una institución que reúne tantos intereses pueda funcionar durante un periodo tan largo sin rupturas personales o de índole ideológica. Sin que sea nuestro propósito proceder a un estudio anecdótico de la época, pensamos

que podría ser útil mencionar algunas de las muestras de discordia que encontramos (pocas porque a nadie le conviene exhibirlas). De esta manera queremos subrayar que el equilibrio según el cual funciona una institución siempre es frágil y que lo que se llamó la "mafia" no puede durar una década sin que haya quienes "entran", "salen" y "cambian de posición".

Uno de los eventos que en ese entonces causó probablemente mucha bulla en los medios culturales es una confrontación en 1959 entre Carballo y Paz. Aunque el poeta no formaba parte del núcleo de la redacción de los suplementos (sus colaboraciones en CM se reducen a 36), y aunque en aquella época estaba fuera del país por su trabajo diplomático, desempeñaba un papel muy importante en la jerarquía institucional: junto con Reyes y en menor medida Rulfo, el equipo lo consagraba a menudo como una figura guía. Y Carballo se atreve a tener una opinión crítica sobre la falta de originalidad de El laberinto de la soledad, opinión que, además, difunde en MC (553, 1959). Paz replica a eso que "Carballo no critica mis opiniones, las falsifica. Esta actitud no sólo rebasa los elásticos límites de la crítica literaria, sino los más precisos de la moral" (MC, 561, 1959). La polémica llega a su cumbre en un ensayo muy atrevido que Carballo publica en el siguiente número:

"recordando el epigrama de Char que cita Paz, él está más cerca de los cerdos que de los dioses. Los que lo juzgamos con imparcialidad distinguimos el grano de la paja, al poeta de Libertad bajo palabra del ensayista irracional y ninguneador que se atreve a hablar de moral literaria cuando él mismo la trasgrede en repetidas ocasiones" (MC, 562, 1959).

La discusión sigue con una "Respuesta; y algo más" de Paz y termina con la intromisión de Rubén Salazar Mallén quien se

solidariza con Carballo y reprocha a Paz haberle "robado" ideas. Incluso Benítez se ve envuelto en la polémica : mientras la primera carta de Paz se encabeza "Querido Fernando", en la segunda, le reconviene su falta de objetividad : "el director de MC abandona toda imparcialidad y se erige [...] en juez y parte" (MC, 569, 1960).

La segunda polémica en el interior de la llamada mafia es más misteriosa : en 1965 llega a México el escritor chileno José Donoso. Como se pueda leer en su Historia personal del boom, establece una fuerte amistad con Fuentes en cuya casa se aloja. El novelista chileno publica varios artículos en CM, y sale en diferentes fotos integradas por Piazza en La Mafia, de lo que se puede derivar que era uno de los extranjeros relacionados con la institución de que tratamos. Pero, aparentemente, la presencia de Donoso no era unánimemente aceptada, porque, al final de un ensayo suyo sobre la novela de Ricardo Garibay Beber un Caliz (ensayo que hace preceder por unas consideraciones críticas sobre la literatura mexicana en general, recurriendo como ejemplos a textos de Fuentes, García Ponce, Pacheco y Leñero) aparece la extraña frase : "Muy bueno para criticar pero es una pobre bestia" (CM, 178, 1965). Benítez se ve de repente confrontado con un problema sobre el cual escribe que "ni Rojo, ni Pacheco, ni yo, tenemos hasta el momento la menor idea de quién pudo ser su actor ni de la forma como llegó a colocarse en la página 14 del Suplemento" (CM, 180, 1965). Y el mismo Benítez cierra el caso, alegando que :

"Un linotipista de los talleres en que estas páginas se imprimen, a quien distinguía un sentido del humor negro, un exceso de nacionalismo, y lo que es más grave, un afán de apostillar los muertos, fue el autor de la frase que apareció al final del artículo de Donoso y que há provocado tantos comentarios",

y prosigue:

"han sido algunos escritores mexicanos los que dudaron de la honestidad y la buena fe de otros escritores mexicanos totalmente incapaces de cometer un acto tan estúpido como cobarde" (CM, 182, 1965).

Este último comentario revela más que cualquier otro que no es correcta la imagen de una unanimidad total, que el término "mafia" designa algo fluctuante, en cuyo seno, a pesar de que reúne muchos intereses comunes, ha habido si no luchas por lo menos disidencias y antipatías.

## 2. MC/CM en relación con otras instituciones

El discurso de bienvenida al equipo por Pagés Llergo y el agradecimiento de Benítez, sus respectivas declaraciones tipo "Bienvenidos a este hogar que quiere ser la playa de todos los naufragos" (Pagés Llergo, CM, 1, 1962) y "asilo tradicional de perseguidos" (Benítez, CM, 1, 1962), que se refieren tanto a la revista Siempre! como a la redacción de su futuro suplemento cultural, insinúan que la institución que estudiamos, por su actitud rebelde, está totalmente marginada y alejada de los medios de comunicación que les permitan propagar sus ideologías.

Esta imagen difundida por Pagés Llergo y Benítez debe ser confrontada con la realidad, confrontación que permitirá confirmarla o desmentirla. La única manera de proceder a tal averiguación con base en el material que nos brindan los suplementos,

consiste en rastrear en ellos las huellas que denotan relaciones de solidaridad de MC/CM con otras instituciones. A continuación analizamos sus lazos a) con la revista y el periódico en los cuales se insertan cada semana, b) con otras revistas y suplementos culturales, c) con el circuito editorial, d) con el recinto universitario, e) con el INBA y f) con algunas otras instituciones. Insistimos en que esta investigación "interinstitucional" no podrá ser exhaustiva; para que se la pudiera calificar como tal, se necesitaría ir más allá de la información implícita en los suplementos e investigar a su vez el funcionamiento de cada institución cultural en el México de los años sesenta. Pensamos sin embargo que los datos publicados pueden ofrecer algunas conclusiones importantes y puntos de partida para investigaciones posteriores.

#### a) MC/CM - Novedades y Siempre!

La primera constatación a la que hemos llegado al analizar la relación entre MC/CM y Novedades y Siempre! es la de una inexistencia total en los suplementos de alusiones al periódico y a la revista: no hay referencias a su contenido ni a sus diversas ideologías. Eso de hecho sugiere la ausencia de un vínculo orgánico entre ambas publicaciones y aparenta una autonomía absoluta de los suplementos.

El único signo de la inserción de CM en una publicación semanal son las 4 páginas centrales. Estas "páginas a color" forman parte de la revista y no de su suplemento aun si de vez en

cuando están a cargo de los colaboradores de CM. Aunque las más de las veces no se diga explícitamente quién es o quiénes son sus "autores", no es nada difícil saberlo. Efectivamente, a veces su contenido está tan alejado de la ideología proclamada por los colaboradores del suplemento que es evidente que se publicó por otra redacción : algunas de estas páginas a color consisten en reproducciones artísticas de pinturas de Siqueiros y Rivera y, en algunas ocasiones, exaltaciones del gobierno (cf. CM, 396 : grandes fotos del equipo gubernamental de Díaz Ordaz; CM, 437 : reportaje sobre el día de la marina; CM, 451 : entrega por Díaz Ordaz de la ruta 2 del metro : "México en su hora estelar"; CM, 513 : inauguración de la escuela Pagés Llérigo por Echeverría). Aunque en los capítulos siguientes nos dedicaremos a analizar más a fondo las ideologías y las tomas de posición del equipo de los suplementos, queremos anticipar que muchas veces se ha pronunciado contra la omnipotencia de la escuela muralista en favor de una nueva corriente pictórica y que siempre se ha negado a exaltar al gobierno mexicano, al que, por el contrario, ha criticado en muchas ocasiones. Estas páginas intermedias aparentemente inocentes en algunas ocasiones sugieren pues una diferencia significativa entre las ideologías del suplemento y aquellas de la revista.

La despedida en 1961 de Benítez de Novedades y la consiguiente deserción del equipo entero remite a una falta de coincidencia ideológica semejante. Aunque se entienda que se trata de un acto de censura, intriga la falta de información : ni en la declaración de Benítez en el primer número de CM, ni en otros

textos se menciona el porqué de tal despedida. Este silencio incita a interrogarse no sólo sobre la causa del despido sino también sobre el ambiente de misterio creado en torno a ella. Esto puede ser debido tanto a que se tratara de información "confidencial" como al hecho de que todo el mundo, aunque de manera extraoficial, estuviera al tanto de la situación.(1)

La despedida de Novedades y el contenido de muchas de las páginas a color de Siempre! demuestran las profundas divergencias ideológicas entre el periódico y la revista y sus respectivos suplementos. Además, la despedida de Benítez de Novedades indica que, aun sin haber ningún tipo de censura previa, la autonomía de MC no era tan absoluta como aparentaba.

De hecho, una insuperable contradicción es causa de este tipo de incidentes : un equipo que se proclamaba constantemente izquierdista, antiimperialista y anticapitalista era financiado por los grandes capitalistas de Novedades y Siempre!, propiedad el primero de las familias O'Farrill y Alemán.

#### b) MC/CM - otras revistas y suplementos culturales

Las expresiones "náufragos" y "refugiados" sugieren que el equipo, despedido de Novedades, no sabía adónde ir, que MC había

(1)Según Carballo, la ruptura se debía a que el equipo de propagaba una ideología tan izquierdista radicalizada a raíz de la revolución cubana, que los directores de Novedades ya no lo podían sufrir. En cierto momento la tolerancia de los patrocinadores había pues alcanzado su límite: se colmó el vaso y corrieron a Benítez.

sido su único instrumento de canonización. Sin embargo, una lectura atenta de los suplementos completada por un rápido análisis de otros suplementos y revistas culturales de la misma época desmiente radicalmente esta suposición.

El primer indicio de que la imagen de marginalidad es falsa, consiste en que cuando lo habían despedido de Novedades, el propio presidente de la República, en ese entonces López Mateos mandó llamar a Benítez, y le ofreció dinero para que publicara una nueva revista cultural. Benítez aceptó el dinero pero lo dio a Pagés Llargo con quien ya se había puesto de acuerdo para iniciar la publicación de CM. ¿ Son naufragos los que se ven apoyados económicamente por un político poderoso y por una revista ya existente ?

Un segundo hecho que desdice este retrato : el núcleo del equipo que copaba MC/CM, también formaba parte de la redacción de otras publicaciones culturales importantes. Fuentes y Carballo fundaron en 1956 la Revista Mexicana de Literatura, cuyo comité de colaboración integró años más tarde a García Ponce (1960), Melo (1961) y Batis (1964), tres nombres que se encuentran en la lista de los más constantes colaboradores de CM. Batis y Carlos Valdés eran los editores de Cuadernos del Viento, cuyo primer número apareció en 1960, con colaboraciones de Fuentes y Pacheco. En el comité de redacción de la Revista de la Universidad de México vemos aparecer los mismos nombres : en 1959 García Terrés es su director, Henrique González Casanova, su coordinador y García Ponce y Valdés secretarios de redacción. En 1960, Melo se adna a ellos también como secretario y el año siguiente presencia

la entrada de Pacheco. En 1963 la redacción se integra pues por García Terrás, Dallal, García Ponce, Melo, Pacheco y Valdés.

Aunque de manera menos fuerte que en las revistas mencionadas, algunas figuras protagonistas de los suplementos estudiados también estaban presentes en la Revista de Bellas Artes y, algo menos, en los Cuadernos de Bellas Artes. El director de la Revista, una vez más, es Batis. El administrador, nombre conocido para los lectores de CM : Federico Campbell (con 28 colaboraciones). Ponce, Pacheco y Carballo publicaban en dicha revista. Vicente Rojo, tipógrafo de MC/CM, se encargaba de la tipografía de varias de estas publicaciones (Revista de Bellas Artes, Revista de la Universidad de México).

Ahora bien, todas estas revistas culturales no sólo se relacionaban por sus equipos de colaboradores sino que también se estableció una especie de circuito propagandístico : en Cuadernos del Viento aparece publicidad de La Revista Mexicana de Literatura, y en la sección "Reseña de Revistas" de MC, de las 39 reseñas dedicadas entre 1959 y 1961 a revistas mexicanas, 14 lo son a la Revista de la Universidad de México, 7 a Cuadernos del Viento y 6 a Revista Mexicana de Literatura. A las demás se consagran 3 (Cuadernos Americanos) o 2 o 1 reseña.

Subrayemos además la parcial identidad de los patrocinadores de las diversas publicaciones : sobre todo bancos (Banco Nacional de Comercio Exterior, Banamex) y grandes empresas privadas (Compañía Fundadora de Hierro y Acero de Monterrey).

Los vínculos entre MC/CM y otras revistas culturales de la época son por lo tanto de variada índole. Al mismo tiempo que las dominan iguales personalidades culturales, se crea una red de

publicidad en la cual unas publicaciones se anuncian o reseñan en otras y finalmente existen - en la mayoría de los casos con una posición antiimperialista y procubana - gracias a los mismos magnates capitalistas.

c) MC/CM - el circuito editorial

Pocos de los colaboradores más constantes han sido directamente involucrados en la tarea editorial : Chumacero y Carballo trabajaban en aquella época para el FCE, Carballo como "dictaminador oficial" y jefe de redacción de su "Gaceta" cultural del Aire", programa radiofónico que alcanzó 320 ediciones y que se suspendió en 1961; Chumacero como subdirector del departamento técnico y gerente general. Julieta Campos trabajaba para la misma casa editora como traductora. Además de que dos de sus más fieles colaboradores ocupaban posiciones claves dentro del sistema editorial del Fondo, existían otras relaciones entre el circuito editorial y los suplementos. Como éstos dedican la parte más grande de su espacio a la literatura, y como, ya que se trata de una labor periodística, reseñan sobre todo libros recién publicados, la dinámica editorial desempeña un papel protagonista en MC/CM, publicaciones que funcionan como instrumentos de propaganda de las actividades de casas editoras. De allí se puede derivar una dependencia mutua entre las instituciones editoriales y los suplementos culturales : éstos sobreviven en parte gracias a reseñas y ensayos dedicados a libros recientes, los cuales se venden en menor o mayor cantidad según los comentarios que se les

dedican en dichos suplementos.

Las bases sobre las cuales se asentaba la presencia editorial en MC (y suponamos que no difieren de las de CM) son explicitadas por Henrique González Casanova en una entrevista hecha por Carballo :

"No hay ningún producto en México al que se le haga una publicidad más barata que al libro. No hay ningún otro producto que haya dado origen a un suplemento literario y cultural como es el de Novidades, que no les cobra a los editores más que por los anuncios que publica de ellos, pero no por las reseñas y las constantes menciones" (MC, 613, 1960).

En los suplementos la publicidad directa (pagada) llena un espacio no excesivamente grande pero que tampoco se puede soslayar. Se trata casi exclusivamente de anuncios de librerías o de editoriales. Sin que exista ningún monopolio de la publicidad pagada (varias editoriales dan a conocer sus últimas publicaciones), el espacio ocupado por el FCE es el más amplio. Desde 1960 el Fondo empieza a publicar su "noticiero" : un pequeño texto que, aunque salga de los límites de la publicidad tradicional, no llega a ser reseña.

Sin poner en duda la efectividad de la propaganda comercial de libros en suplementos culturales, sugerimos que la publicidad indirecta (es decir no pagada), bajo forma de reseñas o artículos más elaborados, es más eficaz, ya que en ella una autoridad cultural emite su "veredicto". A continuación tratamos esta publicidad indirecta en MC/CM en las dos formas bajo las cuales hace su aparición : comentarios sobre actividades editoriales y reseñas de libros.

Las consideraciones en torno al circuito editorial se plas-

man en primer lugar en una serie de textos sobre el desarrollo de la industria editorial nacional. Los temas más reiterados en los artículos al respecto son el problema del alto costo del papel relacionado con la exigencia de una adecuada política editorial de parte del gobierno, la falta de una infraestructura bibliotecológica y las dificultades con las cuales tropieza la circulación de libros en los países latinoamericanos. Tanto el número bastante grande de los textos a propósito de los temas mencionados como su contenido, sugieren que el periodo estudiado es realmente importante para la industria del libro mexicano. Sin embargo, aunque muchos artículos advierten en un tono de júbilo una diversificación de la red editorial y una ampliación del público lector (cf. Carballo : "Los pasos de gigante de la industria editorial mexicana", MC, 564, 1960), otros tantos exteriorizan un actitud de expectativa por el gran número de problemas pendientes. De los suplementos se desprende por lo tanto una actitud ambigua frente a las transformaciones de dicha industria, actitud que, hacia finales del periodo analizado, se torna más incondicionalmente optimista. Paralelo con el cambio de un director a seis jefes de redacción, éstos quieren alentar "el propósito de reforzar la sección bibliográfica teniendo en cuenta la creciente actividad editorial mexicana" (CM, 501, 1971).

Por otro lado y en segundo lugar, se relatan también - y a veces como si fuera una crónica familiar (remitimos al reportaje de Poniatowska sobre el 25 aniversario del FCE : MC, 548, 1959) - los sucesos específicos dentro de cada editorial. De hecho, los acontecimientos editoriales que ocurren en aquella época propician artículos de este tipo. En 1960 se crea la editorial Era;

en 1962, después de haberse salido del FCE, Joaquín Díez Canedo funda su propia editorial Joaquín Mortiz, ejemplo seguido por Orfila Reynal aunque en circunstancias completamente distintas. El argentino es despedido del FCE a raíz de la polémica en torno a la publicación de Los hijos de Sánchez y remplazado por Salvador Azuela. En 1966, con el apoyo moral y la ayuda económica de varios de los colaboradores de CM (Poniatowska pone la casa), empieza a funcionar su editorial Siglo XXI. Ahora bien, aunque se reseñen las actividades de varias editoriales y se hagan encuestas a sus respectivos responsables, es obvio que primero el FCE y luego Joaquín Mortiz y Siglo XXI reciben casi toda la atención: a Orfila Reynal le hacen varias entrevistas (MC, 512, 1959; MC, 542, 1959; MC, 582, 1960) y mientras él está en el FCE, las actividades de esta casa editorial son minuciosamente reseñadas. Todavía en 1964 se publica un reportaje sobre "Los XXX años del FCE" (CM, 135, 1964), pero desde 1965 empiezan a aparecer artículos como "Al Chumacero: su salida es el tiro de gracia para el FCE" (Carballo: CM, 205, 1966) y también Fuentes comenta el caso en su sección "Versiones" (CM, 214, 1966). Apparently, la despedida de Chumacero del FCE significa también la desaparición del último vínculo personal entre el equipo de CM y la casa editora: a partir de ese entonces la publicidad indirecta, antes para el Fondo, se dirige a Siglo XXI. Carballo redacta una especie de discurso de bienvenida a la nueva editorial (CM, 218, 1966) y el mismo año se dedica un suplemento entero a fragmentos de sus primeros títulos (CM, 242, 1966). Todo eso demuestra cuán estrechos eran los lazos entre los suple-

mentos estudiados y las casas editoras, del Fondo, primero, de Joaquín Mortiz y Siglo XXI después.

Aparte de las consideraciones en torno a las actividades editoriales, existe otra forma muy efectiva de publicidad indirecta: las reseñas de nuevos libros. En la década de los sesenta se discutían casi exclusivamente libros publicados en editoriales mexicanas, la mayor parte de FCE, Era, Ediciones Universitarias, Siglo XXI y Joaquín Mortiz, aunque de vez en cuando también se comentaban publicaciones de otras editoriales. A partir de 1970 se advierte un cambio notorio: la industria española o, más precisamente la catalana, recibe cada vez más atención a través de múltiples reseñas sobre libros editados por Seix-Barral, Tusquets y Barral Editores.

d) MC/CM - el recinto universitario

La trayectoria de canonización de cualquier fenómeno artístico es larga y consiste en varias etapas de las cuales la universidad es sin duda una de las más importantes. Una de las instancias legitimadoras más decisivas. Quien trabaje en el recinto de la enseñanza superior detenta pues un gran poder de legitimación cultural. Para delimitar el poder de decisión detentado por la institución estudiada, es por lo tanto imprescindible ver cuáles son sus relaciones - si es que existen - con la Universidad Nacional Autónoma de México.

Los currícula del núcleo del equipo demuestran que Solórzaga

no, Carballo y González Casanova trabajaban como profesores en la Facultad de Filosofía y Letras. El último llegó incluso a ocupar importantes posiciones de decisión dentro de la UNAM : en 1954 lo nombraron jefe de la oficina de prensa, en 1955 director general de Información, y desde aquella fecha hasta 1961 desempeñó la función de director general de Publicaciones. Monsiváis colaboró desde 1960 en Radio Universidad y llegó a ser director de Voz Viva de México, cuyo tipógrafo era Rojo. Finalmente, Melo era director de las actividades de la institución cultural universitaria la Casa del Lago.

Si aunamos a este panorama la fundamental coincidencia entre los nombres que copaban la Revista de la Universidad y MC/CM, no es posible negar el gran poder cultural ejercido por el equipo.

Esta acumulación de funciones (son periodistas en MC/CM y "funcionarios" universitarios) provoca una vez más (hemos encontrado el mismo mecanismo en cuanto a la relación entre MC/CM y otras publicaciones culturales y el circuito editorial) expresiones de solidaridad con la Voz Viva de México, la Casa del Lago y Ediciones Universitarias desde las páginas de los suplementos. En ellos se hace una importante labor de difusión de las actividades y publicaciones universitarias de la UNAM. Ninguna otra institución de enseñanza superior recibe tanta atención. La única de todas ellas no ausente de los suplementos es la Universidad de Veracruz. Su política cultural y uno de sus responsables, Sergio Galindo (director de la Editorial Universitaria Veracruzana), han ganado la simpatía del equipo, cuyos elogios culminan en la dedicación de uno de los pocos números monográficos a la Universidad de Veracruz (MC, 656, 1961).

e) MC/CM - el INBA

En los suplementos varios periodistas establecen una distinción rigurosa entre la institución integrada por ellos mismos y el "Establishment" que vendría a ser el INBA. Solórzano hace hincapié en su exclusivismo cuando escribe :

"? Y el INBA ? Ese reducto último del 'si me lees te leo y te edito' (con Dinero del Estado, claro), bajó en estos 12 meses al último sótano de la incompetencia" (MC, 616, 1960).

? Es legítima la autorrepresentación del equipo como antagónica a un "establishment" cultural oficial ? Parece que no totalmente : algunos críticos de los suplementos también se encuentran en las filas del INBA. Además, ya escribimos que, a partir de 1965, Batis se hizo cargo de su revista. González Casanova trabajó en su departamento de publicaciones y tanto Pacheco como García Ponce y Fuentes aceptaron colaborar en el proyecto del INBA : "El trato con escritores". Incluso, fuera de las esferas estrictamente culturales, algunos constantes colaboradores trabajaban dentro de instituciones estatales : Reyes Nevares era abogado en varios Departamentos; González Casanova publicista del Departamento de Información para el extranjero de la Secretaría de Relaciones Exteriores y Fuentes y Manjarrez trabajaron en el Servicio Diplomático de la misma Secretaría. Aunque nunca sacadas a luz en los suplementos, las relaciones entre la esfera oficial y los intelectuales "disidentes" no dejan de ser reales.

canos y norteamericanos en una sociedad que iba a poner a su disposición varias becas anuales. En los suplementos se publican dos reportajes fundamentales sobre el funcionamiento del Centro : el primero en MC en 1961 consiste en una entrevista de Poniatowska a Margaret Shedd (653), el segundo en una encuesta de Margarita García Flores a sus becarios y funcionarios aparece en 1971 (495).

Tampoco esta institución está alejada de la esfera de influencia de los suplementos : de los 22 colaboradores que hemos llamado constantes o centrales y de los cuales apenas 13 pueden considerarse escritores, 8 han sido en algún momento becarios del Centro. Se trata de Carballo (1953-1955), García Ponce (1957-1958), Monsiváis (1962-1963), Chumacero (1952-1953), Fuentes (1956-1957), Campos (1967), Poniatowska (1957) y Ayala Blanco.

Finalmente, en los sesenta, el centro operaba gracias al patrocinio de Ramón Beteta, director de The News, perteneciendo al grupo de Novedades, de Bellas Artes, de la UNAM y de los mismos bancos y empresas privadas que financiaban las publicaciones culturales antes mencionadas. En su ensayo-panfleto Ambiente de los escritores en México, B.T. subraya la estrechez de los vínculos entre el equipo de MC y el Centro Mexicano de Escritores (B.T. : 1960, p. 26), observación cuya justeza es plenamente confirmada por los datos que hemos traído a colación.

## Síntesis

Si consideramos que todas las instituciones que hemos mencionado desempeñan, desde diferentes posiciones dentro del polisistema literario, una función como instancia de legitimación, tenemos que rechazar - con base en el análisis anterior - la imagen que los periodistas de MC propagaban de sí mismos cuando se cambiaban a Siempre!. No eran naufragos ni mucho menos perseguidos, detentaban por el contrario gran parte del control en la esfera de la cultura mexicana. Desde posiciones de poder podían, si no dictar, por lo menos orientar el gusto literario de la época: "seleccionar, jerarquizar, elaborar, desarrollar y orientar los contenidos de la cultura nacional en el sentido de sus propios intereses, y convertir su propia concepción de 'La Cultura' en cultura dominante" (Pérus: 1985, p. 32). Como demostramos, el equipo, o por lo menos algunos de sus miembros centrales monopolizaban parte de los instrumentos de canonización artística, por lo cual no es tan evidente la distinción, establecida por ellos mismos entre su propia institución y el "Establishment". Sin negar las cualidades intelectuales o artísticas de los colaboradores de los suplementos, podemos concluir que ellos mismos y la institución que integraban estaban bastante "establecidos" y que el nombre con el cual se empezó a designar a ésta -mafia- no es totalmente inadecuado.

En cuanto a la relación entre el grupo y el Estado, quizás sea más difícil calcular hasta qué punto se trata, bien de una

neutralización de un poder subversivo (para recurrir a términos marcusianos) bien de una infiltración voluntaria de la llamada mafia en los círculos política y económicamente poderosos. Lo que no se puede discutir es que en México, en los años estudiados, las instancias específicas de selección y de consagración intelectual, colocadas en situación de competencia por la legitimidad cultural, estaban en parte y en posiciones claves dominadas por la formación intelectual que estudiamos. Los suplementos MC/CM, aparte de integrar dos instituciones culturales, forman pues parte de un campo ideológico más amplio constituido por varias instituciones de las cuales hemos mencionado las más importantes. El peso que tiene estas instituciones en la política cultural mexicana demuestra de manera unívoca que se trata de un campo ideológico central en el polisistema intelectual y que, por lo tanto, la posición de sus integrantes no es nada marginal.

## APENDICE: MC/CM Y EL BOOM

Como demostramos que MC/CM son publicaciones parcialmente monopolizadas por una "mafia" y como ésta algunas veces es relacionada con el impresionante éxito internacional de la "nueva novela latinoamericana" (Piazza: 1967, p.122), y otras veces vista como su inmediato origen (Benedetti:1974, p.137; Blanco Amor: 1976, p.15), consideramos importante estudiar cómo en MC/CM se encuentran la mafia y el boom, si es que este encuentro tiene lugar.

Un análisis de los suplementos patentiza que, al mismo tiempo que funcionan como instrumento de canonización de un restringido grupo de escritores mexicanos, a partir de 1962, pero sobre todo en los años 1967-1968, empiezan a consagrar a los protagonistas de lo que después será llamado el boom de la novela latinoamericana. En el segundo capítulo esbozamos una imagen más detallada de la consagración de estos novelistas en los suplementos, pero por ahora queremos ya mencionar algunos datos significativos: Fuentes, quien es considerado como el integrante mexicano por excelencia del boom, es muchas veces reseñado, al mismo tiempo que su contribución llega a la considerable cantidad de 71 artículos. Vargas Llosa publica 8 textos en CM, García Márquez y Donoso 6 cada uno y Carpentier y Lezama Lima, generalmente considerados como precursores del boom, tienen cada uno 11 publicaciones en el suplemento de Siempre!. Es pues obvio que existan efectivamente vínculos entre la "mafia" literaria mexicana y su equivalente a nivel latinoamericano, lo cual por otro lado no significa que los suplementos mexicanos hayan sido el elemento

más importante o primero en el sistema de legitimación desarrollado alrededor de la "nueva novela". Para conocer su importancia frente a otros instrumentos de canonización, como lo han sido Primera Plana de Buenos Aires y Marcha de Montevideo, es preciso proceder a un estudio paralelo de estos últimos.

Aparte del manifiesto papel desempeñado por algunos integrantes de la institución estudiada en la trayectoria exitosa de ciertos novelistas latinoamericanos, se puede percibir una semejanza, casi una identidad, en el manejo de las nociones "mafia" y "boom" desde diferentes posiciones del polisistema literario.

Si partimos de la distinción hecha por Pierre Bourdieu entre valores simbólicos y valores económicos en el campo literario, podemos afirmar que tanto la palabra "mafia" como la noción "boom" hacen resaltar los valores económicos. Ambas accionan todo un paradigma monetario, refieren a dinero, fraude, poder, súbito auge comercial, etc. Ahora, según Bourdieu, las dos series de valores son relativamente independientes: para él, los libros son:

"des biens symboliques, réalités à double face, marchandises et significations, dont la valeur symbolique et la valeur marchande restent relativement indépendantes, même lorsque la sanction économique vient redoubler la consécration culturelle" (citado en Dubois: 1978, p.28).

El manejo de las nociones "mafia" y "boom" en el centro y desde las periferias literarias no dejan de demostrar todo lo contrario. Las personas involucradas en el juego cultural experimentan el aspecto económico como diametralmente opuesto al estético. Recordemos que los que están "in" reprochaban a los "out" la invención de la palabra "mafia"; lo mismo sucede con

"boom". Dice Carpentier:

"yo nunca he creído en la existencia del "boom".. A mí me parece que incluso a quien se le ocurrió aplicar a un grupo de escritores latinoamericanos contemporáneos la palabra boom [...] les ha hecho muy poco favor a estos escritores" (Carpentier: 1978, p.28).

Los dos términos serían pues, según el centro, proyectados e inventados por una periferia de envidiosos, quienes quieren resaltar los valores de comercialización y de poder. Que estos valores sean experimentados por los escritores canonizados como parcialmente incompatibles con la excelencia estética (1), lo atestigua su inicial rechazo tanto del término "boom" como del de "mafia". Después, cuando ya los dos han entrado demasiado en circulación, se trata de recuperarlos en la propia esfera, aceptándolos como hipótesis de trabajo o cambiándoles el referente, procedimientos utilizados por los novelistas y críticos del boom (cf. nuestra tesis de licenciatura) o cargándoles de una buena porción de ironía y autoironía como en el caso de la noción "mafia".

(1) El aspecto primario o innovador es experimentado como inversamente proporcional al grado de canonización de una obra. Cuando un texto es "consumido" de manera masiva, es imposible que sea primario ya que - y seguimos hablando desde el punto de vista de los encayistas - obras auténticamente vanguardistas, que abren el horizonte de expectativas, no llegan a las manos de las masas.

## II LA IDEOLOGIA ARTISTICA

### INTRODUCCION

El propósito principal del siguiente capítulo consiste en averiguar cuáles son las creencias artísticas que forman la poética o las poéticas, unidad o pluralidad que queda por averiguar, de las instituciones culturales integradas por MC y CM. Esta poética sería parcialmente derivable de los modelos de la vida intelectual nacional e internacional consagrados o desvalorados en los suplementos. A partir de un análisis cuantitativo de estos modelos, al mismo tiempo que con base en las declaraciones explícitas de los colaboradores sobre lo que debe y no debe ser el arte, vamos a reconstruir su credo cultural.

A este estudio de modelos y valores sigue, como una especie de apéndice, una pequeña investigación comparativa: las conclusiones a las cuales nos indujo el análisis de las creencias y discusiones artísticas nos hicieron entrever unas coincidencias y discrepancias interesantes con las polémicas en torno a la "nueva novela latinoamericana" que se iniciaron a finales de los sesenta. De hecho, se advierte un inesperado paralelismo entre el debate en torno a la "vieja novela" y aquél otro en torno a la escuela mexicana de pintura, más que entre dos problemáticas literarias, de las cuales una se desarrolló en el plano internacional y otra dentro de las fronteras mexicanas. Junto a otras

razones como son la importancia cuantitativa de los artículos consagrados a cuestiones pictóricas y el peso del debate entre vieja y nueva pintura en la escena cultural mexicana a partir de los cincuenta, ésta es la razón principal por la cual dedicamos tanto espacio a modelos y normas pictóricos como a la poética literaria.

En primer lugar estudiaremos, pues, los modelos y antimodelos literarios más sobresalientes en los suplementos analizados. A partir de su recuento podremos trazar las fronteras temporales y espaciales de las influencias explícitamente asumidas. El análisis de las declaraciones sobre la función y el carácter de lo literario sigue al recuento de los modelos.

Aplicaremos el mismo esquema para analizar los modelos y las normas pictóricos y las condiciones de la canonización del artista como intelectual.

Finalmente se trata de ver en qué medida coinciden los paradigmas de las poéticas estudiadas con los conflictos centrales en las discusiones en torno a la novela latinoamericana reciente.

## A. POETICA LITERARIA

### 1. modelos y antimodelos

A fin de poder reconstruir el mapa de la distribución temporal, geográfica e ideológica de los escritores más canonizados (modelos) en MC y CM, es necesario tomar en cuenta tanto reseñas breves como ensayos de varias páginas, homenajes que casi ocupan un número entero, entrevistas y la ficción literaria misma publicada en los suplementos.

La muy desigual importancia de estos textos como escalones de canonización (una reseña de media columna no tendrá evidentemente la misma repercusión que un homenaje en el cual participan los miembros importantes de la redacción) torna poco fiable un recuento rigurosamente cuantitativo de los artículos que han sido escritos sobre cada autor. Sin embargo, a pesar de esta dificultad, un análisis más o menos preciso de los modelos constituye un obligado punto de partida para saber cómo funcionan los suplementos en tanto "catalizador estético, intelectual y cultural entre el pasado y el presente, entre lo urbano y lo agreste (sic); entre lo nacional y lo cosmopolita" (Boyd Carter: 1959, p.19).

Ahora, partiendo de las categorías de Boyd Carter, notamos que hay, a lo largo de todo el periodo estudiado, una neta preponderancia del presente sobre el pasado, de lo urbano sobre lo rural y de lo nacional sobre lo cosmopolita.

a. escritores mexicanos

La primera sorpresa que nos llevamos al repasar las listas de autores entrevistados, reseñados y canonizados mediante la publicación de su prosa o poesía, la causó el marcado desequilibrio entre nacionales y extranjeros, que se inclinaba en favor de los primeros. De hecho, la inadecuación entre la realidad de los suplementos y nuestro horizonte de expectativas se debe a que éste se había moldeado tanto a partir de comentarios sobre el ambiente cultural de la época en el cual siempre se destaca una alienación por lo foráneo como por la confesión de una fuerte tendencia hacia lo cosmopolita en las propias páginas analizadas: en febrero de 1960, la redacción da a conocer con orgullo que:

"Los nuevos servicios de MC cubren ya el Continente con exclusivas de Jorge Zalamea, Ernesto Sábato, Jorge Icaza, Miguel Angel Asturias, Alejo Carpentier, Enrique Labrador Ruiz, Germán Arciniegas, Martínez Ezequiel Estrada y se extienden a Europa con los servicios exclusivos de L'Express y France Press"(MC,571,1960).

En contradicción con cierto afán universal, la preponderancia de lo nacional está no obstante totalmente conforme con el propósito de los suplementos, tal como lo reformula Benítez en el primer número de CM: "una tarea modesta pero animada por el deseo de exaltar los valores esenciales de México" (CM,1,1962).

El análisis de los comentarios sobre escritores mexicanos evidencia en primer lugar la abundancia de nombres: reseñas sobre autores ahora universalmente consagrados alternan con decenas de textos sobre escritores marginales o desconocidos. Esta abundante presencia mexicana se caracteriza además por un genuino sincrismo: todas las tendencias artísticas están presentes, desde la novela socialmente comprometida hasta la poesía más esotérica.

Este sincretismo, muy típico de la sociedad mexicana, no impide sin embargo que se privilegien ciertas "zonas" literarias. Desde el punto de vista del espacio, la literatura de provincia está muy claramente marginada. Tal vez sea cierto lo que, respaldado por una larga enumeración de casos ejemplares, pretende Sergio Galindo: "en las letras mexicanas, la mayoría somos de provincia" (MC,648,1960) pero de los suplementos se desprende más que nada la existencia de un movimiento emigracional de escritores provincianos hacia la capital y el ninguneo de la vida literaria desarrollada en zonas periféricas, lo que provoca la siguiente afirmación de Carballo: "El centralismo rige también en literatura: en nuestro país se escribe, se edita y se lee en la ciudad de México" (MC,617,1961).

La oposición geográfica entre centro (DF) y periferia (provincia) se acompaña de un desequilibrio semejante en el plano de las generaciones. Como la función de los suplementos consiste ante todo en el ejercicio de una forma de periodismo cultural (esta función difiere esencialmente de aquella desempeñada por revistas literarias como la madrileña Insula o la estadounidense Revista Iberoamericana de Literatura que se proponen publicar estudios más o menos profundos tanto sobre textos actuales como sobre literatura de décadas y siglos pasados), es lógico que se privilegie la producción literaria reciente o contemporánea. Entre los modelos más consagrados figuran Yáñez, Fuentes, Paz, Pacheco y García Ponce, a quienes se dedican muchos comentarios positivos. A ellos les siguen algunos escritores también muy valorados aunque no tan a menudo reseñados como Rulfo y Castella-

nos y un número casi infinito de autores menores.

Mientras un análisis de la distribución geográfica de los modelos demuestra que el peso de la capital hunde totalmente en el anonimato a la escritura provinciana, un estudio de la distribución generacional de los modelos evidencia que la importancia de los eventos editoriales contemporáneos no impide que se publiquen estudios sobre escritores mexicanos ya pertenecientes a la historia literaria. Al contrario, la abundancia y el sincretismo que ya mencionamos son también característicos de la tradición rescatada y dificultan distinguir la ascendencia literaria reivindicada por el grupo. Efectivamente, ensayos sobre novelistas de la revolución como Azuela y Guzmán se mezclan con textos sobre el Ateneo y los Contemporáneos. El sincretismo, no obstante, no implica un total relativismo: la cantidad de artículos que se les dedica evidencia sutilmente que los precursores aceptados por el grupo como suyos son los "miembros" del Ateneo y más todavía los Contemporáneos. Uno de los literatos más alabados en ambos suplementos, si no el más canonizado de todos, es Alfonso Reyes cuya lección vocacional es constantemente reclamada por los jóvenes y a quien Benítez rescata como "el primer colaborador del desaparecido suplemento MC, el más constante y en cierto modo ahora el póstumo ya que sus descendientes, de tarde en tarde, nos honran con un inédito suyo" (CM, , 1971). Un papel más o menos semejante de liderazgo cultural se confiere a Octavio Paz. La pareja Reyes (como precursor), Paz (como contemporáneo) dio aparentemente cierta dirección a la literatura mexicana, dirección que los más destacados colaboradores literarios de los suplementos quieren prolongar.

## b) escritores latinoamericanos

En comparación con la literatura mexicana, la latinoamericana (1) está más escueta y menos sincréticamente presente en los suplementos, lo cual está aparentemente en contradicción con el gran interés que el equipo manifiesta por la problemática de la integración política, económica y cultural de América Latina. De esta preocupación son pruebas las entrevistas con escritores latinoamericanos y los ensayos sobre latinoamericanistas como Zea (MC, 635, 1961; CM, 453, 1970) y Pedro Henríquez Ureña (a quien se dedica un número entero: CM, 224, 1966), la gran cantidad de artículos sobre congresos latinoamericanos, los ideales de Bolívar, el peligro representado por la O.E.A., el Congreso por la Libertad de la Cultura, la Alianza para el Progreso, etc.

La relativa escasez de la literatura latinoamericana en los suplementos no se debe por lo tanto a falta de interés, sino a las trabas, de las cuales se quejan los mismos colaboradores, que afectan a la libre circulación de libros e ideas. Estas hacen que "La literatura mexicana sea tan poco conocida en Buenos Aires como la argentina en nuestro país. El provincianismo que nos separa de los argentinos es verdaderamente lamentable" (Ayala Anguiano: MC, 635, 1960) o que José Luis Martínez proclame desde Lima: "La escasez de libros mexicanos aquí es penosa. Resulta

(1) A continuación emplearemos el término "escritores latinoamericanos" con exclusión de los mexicanos.

imposible, p.e., encontrar en plaza un libro de Rulfo, Pedro Páramo sobre todo, de Paz o Chumacero" (MC, 638, 1961).

El deseo expreso de conocer a compañeros de oficio de otras partes de América Latina y la incomunicación, debida al llamado fenómeno de balcanización, explican en buena parte las particularidades de la participación latinoamericana en los suplementos.

La primera conclusión que se puede sacar de un análisis de los modelos latinoamericanos es que su presencia cuantitativamente muestra altas y bajas. A finales de los cincuenta y a principios de los sesenta el espacio dedicado a autores latinoamericanos es muy restringido. Su casi total ausencia se torna en presencia bastante notoria al estrenarse desde mediados de los años sesenta una serie de nombres antes desconocidos para los lectores de MC y CM.

Los escritores con los cuales el público de los suplementos ya estaba familiarizado, sobre todo Borges, Carpentier y Neruda, poco a poco se ven marginados (Borges) o acompañados (Carpentier y Neruda) por una nueva promoción cuyos más altos representantes en los suplementos son García Márquez, Asturias, Vargas Llosa, Cortázar y Lezama Lima a quienes se dedican artículos desde 1962. La curva ascendente que marca la presencia de la escritura latinoamericana no es constante. Tomando en cuenta las reseñas, la ficción y las entrevistas, se puede distinguir una indudable cumbre en 1967 y 1968, años durante los cuales ya los autores mencionados suscitan muchos comentarios. Después de estas fechas se da una nueva baja: el interés por la ficción continental se ve otra vez desplazado en favor de la literatura nacional.

Aunque existen varias explicaciones posibles de esta evolución, nos parece que la hipótesis más plausible es aquella que toma en cuenta varios datos de sociología literaria de la época. Estos muestran que antes de los sesenta la comunicación cultural entre las diferentes naciones era mínima por razones de muy diversa índole que aquí no vamos a especificar. Los sesenta se caracterizaron por la voluntad de los intelectuales de elaborar una problemática latinoamericana como unidad, circunstancia agradable a Arnaldo Orfila Reynal quien declara a José Emilio Pacheco que "La mayor sorpresa es encontrar que se ha destruido la barrera de indiferencia hacia lo latinoamericano que parecía existir hasta hace poco tiempo" (MC, 582, 1960).

Más o menos contemporánea al resurgimiento del bolivarismo, se da la publicación en varios países de América Latina de novelas que rápidamente se convierten en best sellers internacionales de lo que después se llamaría boom: La ciudad y los perros se publica en 1962, Rayuela en 1963, Paradiso en 1966, Cien años de soledad y Tres tristes Tigres en 1967. Como buenos reporteros, los críticos de los suplementos reseñan estos libros y se dan cuenta de la importancia del movimiento a partir de la segunda mitad de la década de los sesenta. Después del estruendo provocado por la aparición casi simultánea de esta serie de textos, los novelistas latinoamericanos siguen produciendo pero, y eso podría ser la explicación de la nueva baja a partir de 1969, ya sin echar al mercado textos que provocaran la misma acogida que dio el público a los best sellers mencionados.

De manera paralela a las altas y bajas en la presencia de los modelos latinoamericanos se dan los grandes desequilibrios en cuanto a la presencia de las distintas literaturas nacionales. Muchas de ellas están absolutamente ausentes. El único escritor sobresaliente de Centroamérica en los suplementos es Asturias. El resto de la región está hundido en un silencio casi total. Paraguay, Bolivia, Costa Rica, Venezuela y Brasil también son países totalmente periféricos. A la literatura brasileña p.e. se dedica exactamente un artículo: mientras Carballo estudia la obra de Carolina María de Jesús (CM, 8, 1962), la moderna promoción encabezada por Guimarães Rosa se desconoce. Esta marginalidad se debe probablemente al desconocimiento del portugués por parte de los colaboradores habituales de estos suplementos. Luego sobresalen en cantidad las reseñas dedicadas a autores argentinos: Borges (sobre todo en los primeros años), Sábato (poco), Cortázar (hacia la segunda época del período estudiado), a autores peruanos: Mario Vargas Llosa, uno que otro comentario sobre Salazar Bondy y Ciro Alegria, a novelistas colombianos: García Márquez (quien entra muy tardíamente en escena) y Alvaro Mutis, a los autores guatemaltecos Asturias y Monterroso, y al chileno José Donoso. También a algunos escritores puertorriqueños (José Luis González y René Márquez), uruguayos (Onetti y Benedetti) y nicaragüenses (Ernesto Mejía Sánchez) son de vez en cuando objeto de la actividad crítica de los colaboradores.

De hecho, esta distribución geográfica, en relación con la curva temporal, se debe a que los escritores latinoamericanos reseñados casi exclusivamente son de los que después aparecerán incluidos en el boom. Como casi sólo reseñan a este grupo redu-

cido, las nacionalidades de los autores que lo integran son determinantes para el panorama literario latinoamericana que dan los suplementos: sin García Márquez, Colombia sería tan periférica como Paraguay, sin Donoso, Chile lo sería al mismo grado que Bolivia; lo cual lleva a la conclusión de que la única literatura latinoamericana no tan marginalmente presente en los suplementos es la del llamado boom.

Esta jerarquía de literaturas "nacionales": las ausentes, las marginalmente presentes y las más centrales es irrefutablemente cerrada por la producción literaria cubana. Al lector de MC y CM, probablemente ignorante del proceso de la literatura cubana, paulatinamente se le fue ofreciendo, en comparación con las otras literaturas nacionales, un panorama bastante crítico y amplio. Durante el periodo de 14 años, de las 85 entrevistas con escritores de todas las nacionalidades latinoamericanas y no latinoamericanas que hemos revisado (con exclusión, pues, de las conversaciones con políticos, editores y artistas no escritores) 10 se han hecho a autores cubanos (1): las 4 primeras a Carpentier (MC, 543, 1959; CM, 3, 1962; CM, 41, 1962; CM, 93, 1963), el indiscutido jefe de la delegación cubana, 2 a Fernández Retamar (CM, 239, 1966; CM, 283, 1967), una a Severo Sarduy (CM, 385, 1969), una a Nivaria Tejera (CM, 505, 1967) y una a Calvert Casey (CM, 81, 1963). La presencia abrumadora de los escritores cubanos en las entrevistas es un fiel reflejo de su gran peso en las reseñas y ensayos que se les dedican: aparentemente el bloqueo

(1) Este número sólo es superado por las entrevistas con mexicanos, le siguen las conversaciones con escritores españoles.

imperialista no hace sino estimular la curiosidad y el interés por cuanto se está produciendo en Cuba, destruyendo así una parte de la tradicional incomunicación latinoamericana (1).

De hecho, Cuba no sólo promueve su propia producción artística: de un estudio de MC/CM se destaca la gran importancia de Casa de las Américas en su papel de promotora de cierta corriente literaria que se está desarrollando al sur del Río Grande: varios escritores del continente son conocidos en los suplementos por los premios recibidos en el concurso de Casa de las Américas.

Hasta aquí la presencia de la escritura latinoamericana, una presencia fluctuante y parcialmente ascendente en la curva del tiempo, bastante desequilibrada en relación con la atención brindada a las distintas literaturas nacionales; panorama marcado por presencias y ausencias debidas tanto a razones políticas e ideológicas como a una compleja red de circunstancias y casualidades: amistades, viajes, leyes de importación y exportación de libros, presencia de autores extranjeros en México, factores estos que, según los casos, son más o menos determinantes.

#### c) escritores "mundiales"

Aparte de los artículos dedicados a las tradiciones literarias mexicana y latinoamericana, también se abre un espacio a escritores de otros continentes. Aunque este espacio es bastante menor que el reservado a la escritura mexicana, es más difícil calcular su importancia frente a la literatura latinoamericana,

(1) Para un análisis más detallado de la recepción de la cultura cubana cf. cap.3.

por lo cual, es preciso proceder a un análisis cuantitativo.

En cuanto a entrevistas con autores no latinoamericanos, son tan pocas que se las pueda enumerar exhaustivamente: conversaciones con Sartre (MC,575), con Raymond Aron (MC,622), Oscar Lewis (MC,652), Yvo Andric (CM,19), Ehreburg (CM,31), Salvatore Quasimodo (CM,141), y con los españoles Félix Grande (CM,438), Juan Goytisolo (CM,2), Carlos Barral (CM,363) y Marsé (CM,438). Tampoco se publica mucha literatura extranjera, probablemente por problemas económicos (el alto costo de los derechos de autor frente al bajo presupuesto de un suplemento literario) y problemas de traducción; sin embargo, su casi total ausencia durante los tres primeros años del periodo estudiado comienza a volverse una presencia notoria a partir de 1962, con fragmentos de Ehreburg, Tu Fu, Evtushensko, Hemingway, Faulkner, Robbe-Grillet, Steinbeck y Alberti, una presencia que se torna constante a partir de ese año hasta descender otra vez en 1966, año en el que se inicia el auge de reseñas sobre autores del boom. Desde 1966, la curva de la ficción extracontinental sigue baja en favor, primero, de la novelística latinoamericana y, luego, de una casi exclusiva presencia mexicana. Una hipótesis explicativa de esta baja es precisamente el auge de la ficción continental que provoca además, por parte de algunos escritores, una especie de desdén: Vargas Llosa p.e. proclama la literatura europea "atravesada un periodo bastante mediocre" (Vargas Llosa: 1970, p.91) mientras que Augusto Monterroso pasa revista a diversas novelísticas y concluye que:

"la mayoría de las [novelas] norteamericanas son vulgares, las rusas y las inglesas no existen, las francesas son afectadas o aburridas hasta lo indecible (todas las latinoamericanas son perfectas, pero tienen el defecto de ser muchas)" (citado en Ruffinelli: 1979, p.116).

Si sólo tomáramos en cuenta las entrevistas y la publicación de ficción, podríamos afirmar que la llamada literatura mundial ocupa un lugar muy periférico en los suplementos. Sin embargo, la alta cantidad de artículos escritos en otros géneros periodísticos como la reseña y el ensayo evidencia la importancia bastante grande de la literatura no latinoamericana. Efectivamente, sobre todo a partir de 1961 muchas reseñas y ensayos tratan de escritores europeos y estadounidenses. El número de artículos que se les consagra manifiesta no obstante un descenso en 1967, descenso que apenas será levemente recuperado a partir de la segunda mitad de 1969. Notemos que este descenso coincide exactamente con el auge de las letras latinoamericanas en los suplementos.

El interés de los colaboradores por la producción foránea se centra casi exclusivamente en modelos recientes: aunque se festeje de vez en cuando algún aniversario (cf. Baudelaire, CM, 293 y Valéry, CM, 511), o se traduzca algún poema de escritores de siglos pasados (cf. Rimbaud, MC, 660 y Nerval, CM, 467), éstas son excepciones. Existe pues un marcado deseo - congruente con la finalidad de los suplementos - de estar al día de las publicaciones europeas y estadounidenses, de las más recientes polémicas y problemáticas artísticas que se dan a conocer como "eventos": se presta mucha atención a las declaraciones sobre arte de Krushov y a las disidencias que éstas despertaron (cf. CM, 71,

1962), a la revolución novelística emprendida por los franceses (numerosos artículos sobre todo en la sección "El Mundo" a partir de 1961), etc.

A la vez que esta fuerte limitación temporal, las muy desiguales presencias nacionales son comparables con la tendencia selectiva frente a la tradición literaria latinoamericana. De hecho, de no haber sido por algún premio Nobel como el otorgado al yugoslavo Andric en 1961 o por tener la suerte de contar como intermediario cultural (a menudo revestido de diplomático) con un destacado miembro de la intelectualidad mexicana como Paz para la literatura oriental y Pitol para la polaca, estas literaturas hubieran pasado totalmente desapercibidas en los suplementos cuya redacción tiene la mirada sobre todo dirigida hacia España, Francia y la URSS y en muy menor medida Alemania e Italia.

Los escritores estadounidenses más canonizados proceden, a primera vista, de muy diferentes tendencias y parecen difícilmente clasificables. Sin embargo, los autores más comentados pueden ser "clasificados" en diferentes "categorías" según sus tendencias más notorias. Algunos parecen deber su presencia en MC/CM a que escriben sobre México (Lowry, Lewis), a ser exponentes de un poder contestatario (los escritores negros) o por haber llevado a cabo importantes cambios en el terreno literario (Faulkner: número entero en homenaje suyo CM, 24, 1962).

En cuanto a la representación francesa, Sartre funciona sin duda alguna como su más alto representante, aunque también De Beauvoir recibe bastante atención, sobre todo de parte de Rosario Castellanos (MC, 606, 1960; MC, 625, 1961); les siguen, en orden

de la cantidad de artículos que se les dedican : Mauriac, Gide y Robbe-Grillet.

De la importancia de Nueva-York y París como polos literarios prestigiosos, existen otros indicios además de la gran cantidad de artículos dedicados a escritores estadounidenses y franceses. En primer lugar, la influencia francesa se hace sentir a partir de las frecuentes referencias a las actividades culturales del IFAL en la sección "Autores y Libros" de Henrique González Casanova. Luego, a partir del número 512 de MC en 1959, Lya Cardoza y Aragón, la responsable de la sección "El Mundo" se propone dar a conocer en cada número el "ensayo de mayor actualidad e interés que ofrezcan las principales publicaciones extranjeras, completando así nuestro esfuerzo por difundir los hechos más característicos que centran hoy la atención del mundo" (MC, 512, 1959). Nos damos cuenta de que, para ella, las principales publicaciones extranjeras son exclusivamente francesas, inglesas y estadounidenses y que el "mundo" se reduce esencialmente a estas tres tradiciones literarias. Además, de la totalidad de 75 ensayos que se publican en esta sección durante los años 1959, 1960 y 1961, 53 son tomadas de 10 publicaciones francesas diferentes, 20 de 5 revistas neoyorquinas y el resto, o sea dos, del Times Literary Supplement.

La sección "Calendario" que, a partir de 1966 (CM, 243) sucede a "El Mundo" y que se crea para "informar sobre hechos culturales y artísticos extranjeros", maneja exactamente los mismos criterios: el "mundo" y lo "extranjero" siguen reducidos a los "eventos" culturales en Nueva York, París y, marginalmente,

Londres.

La imagen de París como polo cultural fundamental desmiente pues lo que pretenden varios historiadores sobre la época, a saber que el ambiente artístico mexicano refleja exclusivamente el de Nueva York. Esta opinión se llega a defender incluso en las páginas de los propios suplementos en un ensayo de García Oropeza quien contrasta el snobismo afrancesado de las generaciones intelectuales anteriores con la época vivida por él en la cual serían exclusivamente los E.U. e Inglaterra los que funcionarían como "fuente de sus impulsos creativos" (CM, 387, 1969). Aunque está fuera de dudas que la influencia cultural estadounidense ya se estaba volviendo muy fuerte en esa época, no por eso es legítimo declarar de entrada la desaparición de las fuerzas atractivas que emanan de París. Como éstas han sido muy importantes durante un largo tiempo, su repentina desaparición habría resultado muy improbable. Es pues más correcto decir, porque así lo demuestra la realidad histórica, que en la década estudiada la vida literaria francesa sigue desempeñando su papel de imán y que, al mismo tiempo, un polo de atracción anglosajón está aumentando su influencia.

Aparte de París y Nueva York, se destaca la existencia de un tercer centro cultural cuyas tribulaciones también son fielmente relatadas. Decimos tribulaciones porque de hecho la atención prestada a la tradición literaria rusa casi se limita a las desviaciones frente a la normatividad comunista: Pasternak, Ehrenburg, Evtushensko y Solzenitzin son algunos de los escritores soviéticos más aclamados.

El cuarto y último gran polo cultural para los colaboradores

de MC/CM es España, más precisamente Barcelona o, para ser más exactos todavía: el núcleo literario de la llamada "Gauche Divine". Los hermanos Goytisolo, encabezados por Juan, representan esta tendencia junto con Castellet, Barral y Marsé. Como centro cultural, Madrid parece completamente relegado hacia la periferia.

Finalmente, como ya dijimos, a estos 4 puntos cardinales: París, Nueva York, Moscú y Barcelona, se añaden algunas regiones culturales marginales como Italia (se discute la obra de Pavese, Ungaretti y Visconti) y Alemania (Grass y Brecht).

Las tradiciones literarias del resto del mundo, lo repetimos, están prácticamente ausentes.

#### d) antimodelos

Ahora que hemos dado un panorama de la constelación de los modelos literarios "positivos", es decir de los autores y de las obras cuya aparición en la escena literaria es aplaudida por la redacción de los suplementos, conviene señalar cuáles son los libros cuya publicación es reprobada, o sea aquéllos que funcionan como modelos "negativos" o antimodelos. La primera constatación sorprendente: es difícil encontrarse con modelos "negativos" porque son muy contados. Son libros de autores poco conocidos, generalmente jóvenes que empiezan su carrera literaria: Ana Mainera (CM, 650), Miguel Donoso Pareja (CM, 406), Humberto Guzmán (CM, 516), Hernán Lavín Cerda (CM, 524), Raúl Leyva (CM, 534), Nivaria Tejera (CM, 539) y Díaz Valcarcel (CM, 593). Por cierto, muy de vez en cuando también se puede leer algún comentario

polémico sobre un escritor ya canonizado (cf. CM, 50, Benadetti sobre Borges; CM, 559, Paloma Villegas sobre Carpentier) pero éstas son excepciones que no ponen en cuestión la validez de la escritura del autor estudiado. Más tarde veremos cuáles son las implicaciones - causas hipotéticas y consecuencias seguras - de esta ausencia de antimodelos.

## 2. poética

Aunque los colaboradores más constantes, como ya vimos en el primer capítulo, no dejan de formar una verdadera institución literaria y aunque esa circunstancia implica cierta igualdad de criterios de valoración, no es por eso evidente que compartan, hasta en los detalles, el mismo ideario cultural. Así sabemos p.e. que los colaboradores de la llamada "onda" (sobre todo Sainz y Agustín) no profesan exactamente la misma concepción literaria que aquella propagada por la generación que los precede y que de hecho constituye el núcleo literario de MC/CM (Fuentes, García Ponce, Pacheco, Elizondo, etc.). Se podría pues deducir que en los suplementos se expresan varias poéticas si no totalmente opuestas o excluyentes, si distintas. Nada es menos seguro que eso: las divergencias que hallamos son tan irrisorias que no conviene destacarlas en la presente investigación. Esta constatación afirma pues, de un golpe, la relativamente gran homogeneidad de criterios de selección y canonización, es decir que los suplementos dan la fuerte impresión de funcionar bajo una poética, un ideario literario común. Eso, evidentemente, suscita un interrogante inevitable: ¿Por qué esta unidad de criterios en los suplementos, cuando sabemos, por otros documentos históricos, que

en otras publicaciones estos criterios no son tan uniformes?

Se puede pensar en tres explicaciones, que además no se excluyen. En primer lugar es necesario no perder de vista que el material que estudiamos proviene de suplementos culturales. Su índole periodística implica que el carácter de las reseñas sea rápido y algo impersonal, lo cual hace difusa la expresión de las creencias estéticas que se pueden extraer de ellos. No es como en las monografías literarias o autobiografías que por lo general traducen explícita y unívocamente las concepciones artísticas de su autor.

Pero se puede objetar a esta primera interpretación que en MC y CM también aparecieron ensayos más meditados y entrevistas en las cuales se pide al entrevistado, que a veces forma parte de la redacción, que defina su poética. Tomando en cuenta estos textos, es necesario recurrir a una segunda explicación: en lo fundamental, las normas literarias de los integrantes de este equipo coinciden; las divergencias entre los criterios de valoración de los distintos colaboradores no se subrayan ni a menudo se las puede advertir porque, en comparación con los acuerdos básicos, son realmente irrelevantes.

Finalmente, es perfectamente posible la ausencia de una poética explícita de parte de varios colaboradores.

Para empezar este panorama con algunas reminiscencias del tono con el cual se esgrimían los argumentos "poéticos", nos parece fundamental advertir que los valores literarios difundidos por los más constantes colaboradores no se desprenden de un análisis superficial de los artículos que ellos publican en los

suplementos. Una de las razones más fuertes de eso - aparte del carácter periodístico ya mencionado - es indudablemente la falta de un ambiente polémico que por lo general propicia una muy explícita definición de posturas. En realidad la única polémica literaria abarcadora que resalta en MC/CM es la que ya hemos tratado (cap.1) y que se desarrolla desde la periferia del polisistema literario hacia el centro, a fin de desplazar las relaciones de fuerza dentro de éste, más precisamente para abrir un espacio central a los escritores marginados. Esta lucha, no obstante, no pone en ningún momento en cuestión un credo poético.

Pero todavía más sorprendente que la ausencia de una polémica entre varios grupos culturales contemporáneos, es la inexistencia de una lucha generacional. Aunque encontramos varias veces a lo largo de los suplementos declaraciones como la siguiente de Benítez: "Yáñez y Fuentes rompen con 'lo anterior'" (CM, 14, 1962), este "anterior" está profundamente inmerso en el anonimato, no se mencionan los protagonistas de las promociones antagónicas anteriores, ni mucho menos se entabla la polémica con ellas. Parece, al contrario, que se evitan en lo posible estos conflictos generacionales en favor de la reivindicación de una continuidad en la tradición literaria nacional, continuidad que se distila fácilmente de los artículos dedicados a la inmediatamente anterior generación de los Contemporáneos.

La ausencia de un choque generacional confiere a la serie literaria una posición excepcional en los suplementos, ya que éstos funcionan como plataforma desde la cual se da a conocer el manifiesto del grupo Nuevo Cine (1961), se aboga por una renovación de la danza nacional y se lanza a un grupo de nuevos

pintores.

a) profesionalismo/dilettantismo

En los suplementos la disyuntiva poética más clara que parece orientar la reivindicación de determinada ascendencia literaria, está formada por la oposición entre profesionalismo (1) y dilettantismo. La exigencia de un rigor literario semiprofesional funciona como catalizador de canonización de escritores de todas las nacionalidades. Es una de las normas que confiere cohesión a los criterios de los colaboradores más destacados.

Así es como Pacheco, en esa entonces por Carballo llamado "benjamín de los escritores", afirma que en los autores de su generación arraiga "la noción de que la literatura debe tomarse en un sentido plenamente profesional" (MC, 523, 1959). Apparentemente existe una concordancia entre esta y otras declaraciones programáticas del grupo y su propia producción literaria. Según Yáñez:

"Desde luego debe destacarse como valor positivo lo que llamamos una mayor conciencia profesional y mayor disciplina que en las promociones anteriores" (MC, 645, 1960).

La prueba de que esta norma literaria sigue siendo fundamental a lo largo del período estudiado es que sobresale una

(1) Cuando en los suplementos se habla de profesionalismo no es en su sentido socio-económico de escritores que pueden vivir exclusivamente de las ganancias de sus obras, lo cual en América Latina es muy raro, sino en oposición a los llamados escritores de domingo quienes escriben sin preocuparse demasiado por el rigor de los valores artísticos.

y otra vez en las encuestas hechas a los jóvenes. En una "Encuesta a 14 nuevos escritores y sus puntos de vista", Margarita García Flores destaca un rasgo que ellos tienen muy en común: "el rigor con que afrontan el oficio literario", característica que ella menciona para explicar la extrema idealización a que toda la generación somete a la figura de Paz (CM, 408, 1969). Casi una década antes, una encuesta de Beatriz Reyes Nevares lleva exactamente a la misma conclusión, por lo cual las da a conocer bajo el título "Por primera vez los jóvenes enjuician a los viejos escritores. La huella más profunda: el rigor y la vocación de Alfonso Reyes" (MC, 593, 1960). Estas declaraciones coinciden además con la opinión de Sergio Pitol según el cual la influencia de los Contemporáneos se explica por la "calidad", por su "preparación", por un "deseo manifiesto de poner al corriente la literatura nacional" (MC, 517, 1959).

Las exigencias de "rigor", "vocación", "calidad", "preparación" y "profesionalismo", invocadas por estos escritores y que pertenecen todas al mismo paradigma poético, sirven pues para crear desde un punto de vista contemporáneo una genealogía literaria cuya más reciente ramificación de los jóvenes colaboradores de MC/CM encontraría su origen en la estirpe Reyes/Paz.

El valor del profesionalismo se vuelve incluso tan fundamental que sirve para rechazar ciertas obras. Así ocurre con un texto de Ramón Rubín, desvalorado por Carballo bajo el comentario siguiente:

"ciertos críticos [...] exigen a sus obras valores que él nunca se propuso realizar. Estos críticos entre los cuales yo figuro, piden a sus cuentos y novelas que trasciendan la categoría de 'documento' y sean auténticas obras de arte" (MC, 602, 1960).

y, evidentemente, la autenticidad de una obra artística implica las categorías poéticas arriba mencionadas.

b) nacionalismo oficial/nacionalismo disidente

Casi como una constante los historioradores han analizado la literatura mexicana según las categorías de universalismo y nacionalismo y han advertido una continua oscilación entre uno y otro extremo. Así ocurrió también con el periodo estudiado que se clasifica unánimemente en la tradición universalista. Sin embargo, algunos investigadores como Abelardo Villegas, al reflexionar sobre los sesenta, matizaron el supuesto rechazo del nacionalismo:

"el afán internacionalista de la Mafia, acompañado de una buena dosis de snobismo, desacreditó el nacionalismo en los círculos intelectuales de vanguardia en los que se habló mucho de 'mexiquito', aludiendo a estos aspectos nacionalistas reaccionarios e incluso comerciales" (Villegas: 1985, p.168).

Villegas, al mismo tiempo que establece la tradicional oposición entre lo universal y lo nacional, advierte la existencia de diversos aspectos de lo nacional: los reaccionarios y comerciales que son "las consecuencias políticas que deducía el grupo en el poder" (idem, p.148) y "el sustrato original" en el cual muchos intelectuales sí creyeron (idem).

Un análisis de los suplementos como documentos de una época histórica evidencia la profunda crisis de las categorías que tradicionalmente habían servido como instrumentos de comprensión de la cultura mexicana.

Si estudiamos la estética de MC/CM según las pautas tradi-

cionales de universalismo y nacionalismo, se nos plantea pronto una serie de contradicciones: nos encontramos con que, al mismo tiempo que se nota, como ya advertimos, un gran deseo de estar al tanto de la vida cultural en las metrópolis artísticas, no se puede escamotear la genuina preocupación por los problemas nacionales, ni las críticas lanzadas contra el nacionalismo.

Antes de tachar esta contradicción de insuperable, queremos hacer el intento de encontrar en ella una lógica que, por un posible falso planteamiento, ha sido escondida, y crear un nuevo esquema más adecuado. Como la disyuntiva nacionalismo / universalismo no deja de ser problemática, recurrimos a una categorización no muy tradicional pero sí bastante útil para resolver las contradicciones.

De hecho, mientras el valor del universalismo no es discutido por nadie en los suplementos (siempre es considerado como positivo), no es unívoca la categoría del nacionalismo. Como sugiere Villegas, para entender la década de los sesenta, es fundamental hacer una especie de tipología de los nacionalismos. De aquí en adelante hablaremos de un nacionalismo oficial (rechazado por la ideología de la redacción), frente a un nacionalismo disidente (aceptado).

La categoría del nacionalismo se ubicaría en la serie encabezada por el antivalor del dilettantismo cuando refiere a la escritura de los "honestos defensores de la moral mexicana" (García Ponce: MC, 410) o al chauvinismo. Este es siempre nefasto ya que "nada bueno puede esperarse de una cultura cerrada a las influencias del exterior" (Pitol: MC, 517); efectivamente "en los países donde los artistas no aceptan las influencias renova-

doras el arte decae y se vuelve académico" (Valadés: MC, 653). Aquí no se plantea pues el dilema entre universalismo y realidad local que, como escribe Paz en un ensayo sobre Yáñez, es falso (MC, 651, 1961). Lo que se rechaza es por un lado, un nacionalismo retórico, "revolucionario" con carácter conservador que encuentra sus portavoces en el tipo de escritor "honesto defensor de la moral mexicana" y por el otro aquél que favorece el aislamiento de México frente a otras tradiciones culturales.

Sin embargo, el nacionalismo rechazado de la escritura como retórica oficial, como guardiana de valores pequeñoburgueses y barrera entre lo nacional y lo universal encuentra su contrapartida en otro tipo de nacionalismo del cual está imbuida la ideología de la redacción: se trata de defender al mexicano, de entenderlo y de exaltar sus valores. A la retórica vacía del PRI corresponde la defensa del pueblo y de los grupos marginados, asumida p.e. por Benítez en sus trabajos antropológicos sobre los indígenas o por el grupo entero en ocasión de la defensa de Los hijos de Sánchez de Oscar Lewis.

A la literatura que defiende la moral mexicana corresponde otra que busca la psicología de lo mexicano, corriente muy fuerte en aquella época y que cuenta con la participación de destacados miembros de la redacción. Fuentes contribuye a su desarrollo con La región más transparente y con La muerte de Artemio Cruz y Paz encabeza con El laberinto de la soledad toda una promoción de escritores, ensayistas e historiadores en busca de una comprensión del mexicano como individualidad y diferencia psicológica y del proceso histórico de la nación como resultado complejo de la

revolución.

Finalmente, al valor negativo del aislamiento del país tras una cortina de nopal (cf. Cuevas, MC, 1956), corresponde en el campo de acción de los suplementos un esfuerzo de guardar los auténticos valores mexicanos y protegerlos contra la ofensiva estadounidense de colonización cultural. En esta corriente destacan sobre todo los artículos de Monsiváis al respecto. En nombre de su estética, la redacción de MC/CM rechaza pues tanto la reducción de la nacionalidad a una isla alejada de las corrientes de vanguardia como de su nueva condición de colonia.

Monsiváis escribió alguna vez que "los artistas y los intelectuales mexicanos han decidido, las más de las veces, su visión de la cultura apoyando, denigrando o ignorando el proyecto oficial de la nación y su consecuencia directa" (Monsiváis: 1988, p.1579). En el material estudiado, la relación es indiscutiblemente conflictiva: mientras el equipo rechaza el nacionalismo literario que se inserta en el proyecto oficial de moralidad y aislamiento, su profunda preocupación por lo nacional es reconocible en sus obras literarias e históricas como proyecto de defensa (contra los abusos de los detentadores del nacionalismo oficial), de investigación antropológica, psicológica e histórica (contra las medidas que intentan preservar la moral pequeñoburguesa), y de anticolonialismo (contra el aislamiento retrógrado).

Este, según su ideología, es el único nacionalismo que no traba su meta de llegar a ser "contemporáneo de todos los hombres". El nacionalismo no oficial o disidente del equipo es pues en última instancia conciliable incluso con su condición de universalidad.

c)compromiso lingüístico/compromiso socio-político

Lo que llamamos "crisis de las categorías tradicionales de la historia literaria" también se hace sentir en la oposición generalizada entre arte comprometido y arte puro o arte por el arte.

Quien se dedique a estudiar los suplementos culturales u otros documentos de la época, se dará cuenta de que se evita en la medida de lo posible acudir a la denominación de arte puro. Parece que se le tiene miedo porque implica una especie de impunidad y, por consiguiente, de inutilidad de la actividad artística. Eso podría explicar que en su lugar aparezca un nuevo concepto: el compromiso con el lenguaje. De hecho, este nuevo tipo de compromiso tiene todas las implicaciones inherentes al paradigma del profesionalismo y del arte puro en cuanto rechaza resueltamente la tradición del arte comprometido con causas sociales y políticas. Tomás Mojarro lo dice explícitamente: "Creo que el contenido social del cuento que se escribe ahora [...] le resta calidad y lo inclina hacia el voladero del panfleto" (MC, 634, 1961), mientras Paz declara a su entrevistadora Mercedes Valdivieso: "Nunca creí en la literatura de compromiso. Creo que el escritor ante todo tiene un compromiso con su lenguaje" (CM, 426, 1970), de lo cual Fuentes se hace eco afirmando que :

"Personalmente creo que nada ganan los movimientos revolucionarios cuando intentan reducir la creación literaria a las premisas de la razón política, y menos gana la literatura cuando intenta sustituirse a la concreción del acto político" (CM, 512, 1971).

Al mismo tiempo, estos creadores a menudo se defienden con

alegar que el escritor comprometido con su lenguaje, o sea, artísticamente revolucionario, no puede menos que escribir una obra con repercusiones socialmente progresistas. Además, el compromiso lingüístico cumple, según esta poética, el papel efectivo de "abrir a la conciencia, a largo plazo, una serie de puertas y ventanas" (Fuentes en MC, 14, 1962).

Los propósitos artísticos del grupo reunido alrededor de los suplementos niegan por lo tanto dejarse captar dentro del tradicional dilema entre arte comprometido y arte puro. Sin embargo, la nueva disyuntiva entre compromiso socio-político y lingüístico en favor del último, al fin y al cabo traduce la misma ideología que se hace portavoz de la desconfianza en los alcances socio-políticos del arte y reivindica la hegemonía en el campo artístico de sus propias "leyes".

Las preocupaciones políticas y sociales no son totalmente ajenas al arte, sólo lo son cuando enajenan la producción artística de sus propios fines, posición tajantemente resumida en una reseña de Alf Chumacero sobre Emilio Abreu Gómez, quien, según el crítico "resume con hondura lo que no debe ser un relato con intención revolucionaria cuando se descuida el arte de la expresión" (MC, 651, 1960).

Los valores del profesionalismo y los antivalores de la literatura como expresión del nacionalismo oficial y de la expresión literaria panfletaria revelan una ideología literaria unívoca. Al revisar los comentarios citados, uno se dará cuenta de que todos en menor o mayor medida abogan por una más grande o absoluta autonomía del polisistema literario. Este se debe "pu-

rificar", librar de las solicitudes que le llegan de "fuera", sobre todo de los campos políticos y sociales (otros, como el religioso, ya no se mencionan por estar casi automáticamente fuera del juego) y, en un movimiento inverso, aspirar a unos cada vez más "puros" valores literarios: preocuparse extremadamente por cuestiones de estilo, estructura y técnicas.

Esta ideología de la total inmunidad del coto literario en primer lugar no equivale a un absoluto aislamiento del polisistema artístico frente a otros campos de la creación y del quehacer humano. Sólo significa que, en su propio terreno, dominan las normas artísticas. Sin descuidarlas, el arte se puede nutrir de las realidades políticas y sociales.

En segundo lugar, esta ideología de la autonomía literaria no se desprende fácilmente de los suplementos. Al contrario, a primera vista el lector sacaría probablemente conclusiones muy diferentes. Esta ambigüedad se debe a la gran cantidad de artículos sobre el escritor y la política, sobre la actitud que debe asumir éste hacia la dictadura, el fraude electoral, la guerrilla, etc. Sin profundizar en el tema ya que lo trataremos más adelante, queremos advertir que en estos casos se trata de las responsabilidades del artista como intelectual y no como artista en su trabajo de ficción.

## B. POETICA PICTORICA

Aunque ya lo hicimos someramente, no creemos que sea superfluo insistir una vez más en las diferentes circunstancias que nos decidieron a insertar en esta investigación un análisis del ambiente pictórico que se desprende de MC/CM.

En primer lugar, el espacio ocupado por artículos sobre pintura es cuantitativamente bastante importante, mucho más que aquel dedicado a la danza y la música, dos expresiones artísticas periféricamente presentes en los suplementos. Luego, aunque los comentarios sobre eventos cinematográficos sean tan numerosos que aquellos que tratan de artes plásticas, no son tan definitivos en la historia del cine mexicano como lo son los artículos en MC/CM para entender el cambio en la constelación pictórica del país. La importancia histórica del periodo en la evolución de la pintura mexicana era pues el segunda acicate para no despreciar su presencia en el material.

El tercer estímulo para contraponer al análisis de los modelos y de la poética literaria su equivalente en el terreno pictórico ha sido la certidumbre, resultado del análisis de los suplementos, de que un estudio paralelo de ambos campos de creación podía iluminar, por la fuerza de la diferencia, ciertas particularidades de los dos.

### 1. modelos y antimodelos

La primera gran diferencia salta a la vista al investigar cuáles son los pintores más comentados. Como los suplementos se dedican esencialmente a propagar ciertos valores literarios, a

difundir los últimos chismes que circulan entre los literatos, los textos dedicados a pintura son claramente menos numerosos. Uno de los corolarios de esta situación es que la selección de los modelos es más fuerte: en realidad, casi toda la pintura comentada es nacional. Las corrientes latinoamericanas y "mundiales" son reseñadas con extrema escasez, casi exclusivamente con ocasión de importantes encuentros internacionales dentro o fuera del país.

También los "momentos" pictóricos reseñados son bastante restringidos: los comentarios se hacen sobre la tradición mexicana a partir del muralismo, lo cual evidencia una vez más el carácter periodístico de los suplementos.

Si tratamos de hacer un listado de los modelos, nos damos cuenta pues que éstos son muy pocos: después de 14 los suplementos de Novedades y de Siempre!, el lector conocerá a los "tres grandes" de la pintura muralista: Orozco, Rivera y Siqueiros; los nombres de Tamayo, Pedro Coronel, Vicente Rojo, Gironella, Cuevas, Carrington y Vlady le serán, unos más, otros menos, familiares (1).

Estos modelos, no obstante, no funcionan todos como modelos positivos. Al analizar los textos sobre pintura, publicados en 1959, se nota que ya existen dos corrientes opuestas: en aquel año, Cuevas publica una serie de ataques, más que de críticas, dirigidos a la "vieja escuela" y en particular a Rivera y Si-

(1) En el siguiente análisis se verá que insistimos sobre todo en las declaraciones y actitudes de Cuevas. Eso se debe a que, por lo menos en los suplementos, aparece asumiendo el papel de vocero de su generación. Su liderazgo en el material es indiscutible.

queiros. Sin embargo, es difícil, en referencia a 1959 y 1960, afirmar rotundamente la existencia de una vena positiva y de su contracorriente negativa para la redacción de los suplementos, ya que, si bien es cierto que a Cuevas se le dan muchas oportunidades de expresar su inconformidad con la realidad pictórica nacional, también se debe admitir que la polémica se desarrolla exclusivamente entre pintores y críticos de artes plásticas sin que participe el núcleo de la redacción. Además, a los atacados no se les niega la oportunidad de replicar en los mismos suplementos. Así es como en 1959 la crítica de Cuevas provoca una respuesta muy polémica de Raquel Tibol (MC, 591, 1959) y una amistosa amonestación de Raúl Flores Guerrero (idem) y, en el año siguiente Arturo García Bustos publica "Una aclaración" en la cual utiliza todos los argumentos posibles contra el por él llamado "cuevismo" (MC, 591, 1960). En estos dos primeros años de polémicas, el lector de los suplementos podía pues seguirlas con las características de un auténtico plurivocalismo bajtiniano: las diferentes posiciones, traducidas en varias voces, podían escucharse simultáneamente en las mismas páginas: de un lado vituperaban y defendían a los vituperadores Cuevas, Raúl Flores Guerrero, Horacio Flores-Sánchez, Carpentier, García Ponce, Gironella y Carrillo - Gil y del otro lado levantaron sus protestas Raquel Tibol y la gente del INBA: García Bustos, en representación sobre todo a Salas Anzures y Celestino Gorostiza.

El solo hecho de que a Cuevas se le publican sus artículos muy polémicos y que se le permite reiterar una y otra vez su inconformidad, no basta, como ya dijimos, para afirmar que la redacción lo ve como modelo positivo, y, casi de manera automá-

tica, como valores anticuados los representados por la Escuela Mexicana de Pintura. Sin embargo, esta circunstancia ya permite establecer una hipótesis que se verá confirmada después: la redacción de MC/CM tomará partido al convertir a Cuevas en modelo positivo y a los pintores de la Escuela Mexicana de Pintura en chivos expiatorios. Sobre todo a partir de 1961 se inicia una rápida evolución en la valorización de modelos pictóricos. Se trata de un proceso de creación de antimodelos, de un desplazamiento importante en el mundo de las artes plásticas: los valores establecidos se ven de repente rechazados y convertidos en anti-valores.

De hecho, a partir de ese año, los comentarios sobre los viejos artistas se vuelven cada vez más polémicos y sus defensores apenas abogan por ellos en dichos suplementos: el dialogismo continúa, pero en tono muy menor porque la segunda voz se vuelve cada vez más sorda y se inicia un proceso de canonización de la nueva generación que es cada vez más apoyada por la redacción.

Esta canonización de los pintores más jóvenes como Girone-lla, Rojo y sobre todo Cuevas es llevada a cabo por una serie de personalidades culturales de no poca autoridad. Benítez p.e. declara en 1964 como introducción a unos comentarios sobre Giro-nella: "Nosotros que apoyamos con todas nuestras fuerzas las manifestaciones válidas de los jóvenes artistas mexicanos, estamos muy contentos de poderle hacer este homenaje a Alberto Giro-nella" (CM, 139, 1964). Exclusivamente sobre Cuevas escriben a partir de 1961: Jomí García Ascot, Marta Traba, Benítez, Fuentes, Melo, Piazza, Monsiváis, Roberto Páramo, Jorge Alberto Manrique,

Ramón Xirau, Paz, García Flores, José Luis Merino, Alaide Foppa y Roberto Sanesi en traducción de Foppa; esta campaña de publicidad llega a su cumbre en 1970 cuando se dedica un número monográfico al pintor rebelde (CM, 449, 1970).

## 2. poética

Ahora que trazamos el proceso de formación de dos grupos de modelos pictóricos en los suplementos, es preciso destacar cuáles son sus respectivas poéticas, de las cuales una, profesada por los "viejos", será desvalorada, mientras que la otra, expresada por los jóvenes apoyados por la redacción, será bien recibida.

El hecho de que en el plano pictórico presenciemos un genuino debate generacional es la primera gran diferencia con el espacio literario en los suplementos: se acordará que, aun cuando había referencias críticas a un momento literario anterior, en este terreno no se desarrollaba ninguna lucha generacional explícita.

El ambiente polémico, en el caso de la pintura, facilita pues más el detectar los valores que están en juego. Estos son bastante complejos porque, al mismo tiempo que presenciemos un choque generacional debido al gran ánimo parricida de una nueva generación, se libra una lucha entre pintores patrocinados e independientes y entre los valores del realismo socialista y del subjetivismo artístico.

a) nacionalismo oficial/nacionalismo disidente-universalismo

La información sobre el momento pictórico que se brinda en MC/CM demuestra que todo el enfrentamiento entre las dos promociones artísticas se desarrolla porque está en juego el poder en el ámbito pictórico mexicano. De los textos sobre pintura aparecidos en los suplementos, se deduce que durante mucho tiempo el control sobre la pintura nacional estaba en manos de los muralistas y sobre todo de los llamados tres grandes: Rivera, Orozco y Siqueiros. Los subvencionaba el Estado desde cuando fungía Vasconcelos como secretario de Educación Pública y, según Félguerez, en 1971 seguían siendo apoyados (CM, 516, 1971). Los muralistas se habían vuelto una especie de establishment artístico que, como productor de la pintura oficial, gozaba de una posición firmemente institucionalizada.

En el margen del polisistema pictórico se empezó a crear un movimiento de oposición a la llamada dictadura muralista; movimiento sin apoyo oficial, sin medios publicitarios, sin salas donde exponer, en fin, que pasaba por las dificultades tradicionales de cualquier movimiento principiante, enumeradas por Cuevas en "La breve historia de una generación arrinconada" (MC, 607, 1960).

Como alternativa, a la falta absoluta de medios de legitimación, está un suplemento cultural cuya ambición consiste en dar una nueva orientación a la cultura nacional; como lo recuerda Cuevas en 1967, por los años 50:

"se me permitió, por primera vez, empezar a escribir una serie de artículos en los que ya expresaba mi oposición a la dictadura ejercida en mi país por los llamados tres grandes de la plástica. Ningún otro

periódico me permitía publicar esos artículos y Fernando Benítez me abrió las puertas del Suplemento" (CM, 305, 1967).

Después de este arranque, el "grupo", llamado por Felguerez "movimiento de casos aislados" (CM, 516, 1971) se empieza a organizar, a integrar más. Ya en 1969 se reúnen en el primer salón independiente. Y en los mismos suplementos se advierte que la oposición pierde su carácter marginal: a la rápida canonización del nuevo grupo en MC/CM sigue, más lenta y tardíamente, su aceptación a nivel nacional. Aunque los "gangsters" (Cuevas en CM; 588, 1960) siguen siendo subsidiados por el Estado, "los homenajes rendidos a Tamayo y a Mérida prueban el cambio operado en las artes plásticas: la mayoría de los pintores jóvenes se han alejado de la 'escuela mexicana' y ya no se les considera como 'traidores a la patria'" (García Ponce en CM, 1, 1962). La situación ha cambiado tanto que en 1970 Jorge Alberto Manrique considera que "Resulta que esa misma cultura que antes lo desconocía oficialmente, ahora reconoce el arte de Cuevas y de otros pintores como parte integrante suya" (CM, 449, 1970).

Este esbozo de las cambiantes posiciones de fuerza en el ámbito pictórico nos pareció necesario porque ayuda a entender la oposición entre los valores del nacionalismo oficial y del universalismo de la corriente nacionalista disidente. La escuela muralista no sólo estaba del lado oficial por ser económicamente dependiente del Estado, sino que este patrocinio significaba que sus expresiones artísticas traducían la concepción oficial de la historia mexicana, la revolución y la sociedad salida de ésta. Resultaba ser la genuina expresión de "la perspectiva cerrada del

regodeo en lo nuestro" (Manrique en CM, 449, 1970). Tanto como los escritores de su generación, los pintores "independientes" reaccionan pues contra la cerrazón (la insularidad) y el conformismo (retórica revolucionaria vacía), ambas características de la cultura oficial, e intentan modificar los parámetros del arte mexicano. Deciden mantenerse al tanto de la pintura que se está creando en otros continentes y, rememora Corzas, "Cuando algunos pintores salimos a Europa a mediados de los 50's, nos dimos cuenta de que lo que hacían allá era absolutamente otra onda" (CM, 516, 1971). Sin embargo, y en eso también acorde a la actitud de los escritores, no se trataba de rechazar todo valor nacional, al contrario, Cuevas se declara nacionalista, "fiel a la tradición plástica mexicana" (MC, 597, 1960), lo que pone una vez más en guardia contra la disyuntiva nacionalismo/universalismo en la cultura de aquella época.

#### b)realismo socialista/subjetivismo artístico

En los suplementos, las divergencias poéticas son representadas de manera muy esquemática, probablemente atendiendo a los fines directos de la polémica.

Quien conozca, aunque sea mínimamente, la historia del movimiento muralista, sabe que la postura de Orozco no coincide en absoluto con la de Rivera, ni es idéntica a la de Siqueiros. Hecha la salvedad de Orozco, a quien, por sus ideas críticas del arte proletario y por su reclamo de una completa libertad artística no se ataca nunca como pintor individual, los críticos de pintura en los suplementos reducen las diferencias y plantean al lector el movimiento muralista como ejemplar expresión del rea-

lismo socialista al cual oponen un subjetivismo artístico absoluto. Monsiváis, al comentar el tantas veces citado slogan de los muralistas "no hay más ruta que la nuestra", hace hincapié en la falta de subjetivismo del movimiento: "es la síntesis de una decisión generalizada. No hay más ruta que la expresión grandilocuente epopéyica trágica, dolorosa. No hay personas, hay símbolos" (CM, 540, 1972).

Los argumentos contra el realismo socialista se esgrimen con mucho vigor sobre todo en las polémicas de 1959: sirven a Cuevas para arremeter contra su principal enemigo, Siqueiros.

La lucha contra el realismo socialista equivale en gran medida a la exigencia de rigor en el campo literario: expresan la convicción común de que el polisistema artístico, sea pictórico, sea literario, es una zona franca en la cual son vigentes una serie de valores muy propios que tanto los artistas como las autoridades de otras esferas deben respetar en su especificidad: más que hacer hincapié en eventuales méritos extra-artísticos de la obra, se la sustrae de otros campos del conocimiento y del quehacer humanos para calificarla según las reglas de la autonomía artística.

En el caso particular del muralismo mexicano, éste está doblemente sujeto a la crítica de los jóvenes porque además de plegar la producción artística a demandas que le son ajenas, éstas provienen de esferas oficiales. El tipo de intromisión vicia pues aún más la pintura muralista al infiltrarse en ella con su abominada ideología nacionalista.

De la misma forma que las creencias estéticas de los inte-

grantes de la "Escuelita mexicana de pintura" (Cuevas en MC, 558, 1960) no pueden ser reducidas a una sola, sus enemigos tampoco tienen un credo pictórico absolutamente uniforme. En realidad, su unidad se debe más a la oposición que asumen juntos contra la estética muralista que a cuestiones de pintura ya más detalladas. Así es como, aunque se profiera un grito unánime a favor de la pintura como terreno autónomo, no todos toman el mismo partido en las discusiones sobre arte "abstracto" y arte "figurativo" que se desarrollan en aquellos años. De hecho, en este caso ya no se trata de una polémica entre dos bandos enemigos, sino de una discusión en la cual los integrantes de la misma facción tratan de defender y propagar sus propias convicciones en un tono exento de agresividad y hasta amistoso. Un buen ejemplo de eso lo constituyen los altercados entre Cuevas y Carrillo-Gil en 1960, que se inician con una "Carta abierta a José Luis Cuevas" (MC, 591, 1960), en la cual Carrillo-Gil defiende la vigencia del arte abstracto; le sigue la "Respuesta de Cuevas al Dr. Carrillo-Gil", en la cual Cuevas arguye respetuosamente que "México no puede echar en saco roto un arte realista de 2000 años" (MC, 592, 1960). La discusión termina con dos otras cartas de Carrillo-Gil (MC, 593 y 595) en las cuales redefine su posición. Aunque Cuevas declare el mismo año a Poniatowska que "hay que pelear contra esta falange que no ve más que lo que es abstracto" (MC, 597, 1960), admite que estas son cuestiones en las cuales deben privar la absoluta libertad y las inclinaciones individuales del artista, con lo que esta discusión es inmediatamente remitida a otro nivel.

### C) POÉTICA DEL INTELLECTUAL

Hasta ahora vimos cuáles debían ser las características de una obra literaria o pictórica para que se le diera una acogida favorable en los suplementos. Notamos que de hecho las diversas exigencias podían ser reducidas a la norma fundamental de la autonomía del polisistema artístico: autonomía que al mismo tiempo implica una autosuficiencia total del propio campo y un violento rechazo de la importación de escalas valorativas propias de polisistemas extra-artísticos como el social y el político. Con base en esta norma sustentadora del credo cultural manifiesto en MC/CM, se niega el reconocimiento del muralismo, del panfleto literario y demás formas estéticas emparentadas con el realismo socialista.

Ese programa desarrollado en base a la autonomía del campo artístico no afecta sin embargo a éste en su totalidad: mientras que el cumplimiento de estas exigencias es la condición de la canonización de la obra artística y mientras que la autonomía funciona como fórmula mágica a la cual debe obedecer el artista como artista, el pintor como pintor, el escritor como escritor, cuando ensanchamos la poética que emana de los suplementos al quehacer o al comportamiento del artista como intelectual (y ya no como artista), el investigador se ve confrontado con una ideología bastante inesperada por ser muy diferente. Pues, generalmente, a la creencia en la autonomía de la producción artística, corresponde aquella del aislamiento del artista en su torre de marfil o, por lo menos, como no militante. Esta lógica co-

correspondencia entre la función del artista como artista y del artista como intelectual es violentamente rota por la normatividad establecida de modo general en los suplementos al reclamar, el núcleo de la redacción, un real compromiso del intelectual con su tiempo.

Este compromiso es, además, muy específico, tanto en cuanto a su objeto como en cuanto a su índole: su objeto es la libertad incondicional, su forma, la oposición sistemática. Efectivamente, en la acción comprometedora predomina esencialmente el rechazo. Un análisis minucioso del material saca a la superficie decenas de palabras pertenecientes al paradigma de la oposición, del descontento, de la rebeldía; énfasis que nos autoriza a hablar de una genuina poética de la rebeldía, de una auténtica institución de rebeldes.

El anticonformismo como signo distintivo del grupo se desprende ya de una manera privilegiada del primer número de CM en el cual el director general de Siempre!, José Pagés Llargo, da la bienvenida al equipo en un texto titulado "La consecuencia de una rebeldía". Sin mencionar la causa concreta de la ruptura, Pagés Llargo la enfatiza al contrastar de manera maniquea la libertad de su propia revista a la coacción de Novedades y establece una identidad entre la ideología del nuevo equipo con la de su revista, al presentarla como "playa de todos los naufragos que han librado, bajo el signo de la adversidad, la gran batalla por las libertades del hombre" (CM, 1, 1962).

Al igual que la categoría de rigor funcionaba como punto de partida para reivindicar un parentesco del grupo con intelect-

tuales como Reyes y Paz, la categoría moral de la rebeldía sirve para legitimar el proceso de canonización de otros modelos. Se recordará que en el panorama que brindamos de éstos, se destacaba, en cuanto a España, la gauche divine, entre los franceses, Sartre y De Beauvoir, entre los estadounidenses, los inconformes escritores negros y la generación "camp", y que la presencia rusa estaba exclusivamente integrada por los disidentes más conocidos, todos buenos ejemplos de una actitud contestataria. De hecho, se puede incluso hablar de la utilización de los rebeldes como auténticos mascottes: Pasternak y Nabokov en 1959, Luis Goytisolo en 1960, Buñuel en 1961, los intelectuales franceses frente a Argelia en 1962, Ehrenburg y Evtushensko en 1963 etc., se convierten en verdaderos temas de moda.

Efectivamente, como lo apunta Pagés Llergo, la meta - ambigua por su carácter general e inequívoca por su índole absoluta - de las luchas semanales del equipo son las "libertades del hombre", un hombre que, en primera instancia, es el artista.

### 1. el intelectual a la defensiva

El intelectual consagrado en los suplementos no es el tipo olvidadizo que pasa sus días en la calma aislada de su torre de marfil, sino el intelectual que sale de ella para defenderla contra los intrusos. Estos son ante todo las autoridades políticas que desean imponer limitaciones al campo artístico, limitaciones que toman esencialmente diferentes formas de censura. Estas son unánimemente condenadas en los suplementos, donde y cuando quiera que se produzcan.

En cuanto a la censura mexicana, no parece afectar demasiado a los escritores, probablemente porque, como dice Fuentes, "dado el alto índice de analfabetismo en nuestros países, tradicionalmente se ha considerado de escasa repercusión lo que se dice en un libro" (CM, 459, 1970). Las numerosas quejas que se publican no tratan por lo tanto de censura literaria sino de las restricciones impuestas a los medios masivos de comunicación (p.e.cine) o en expresiones artísticas públicas, aunque con un público restringido (p.e.teatro). Aunque se publica una encuesta sobre si existe libertad de prensa en México (CM, 18, 1962), y en cierto momento MC se hace portavoz de las quejas de los pintores Gironella, Cuevas, Coronel y otros contra las "Graves anomalías en el INBA" (MC, 590, 1960), es decir contra una especie de censura previa, la mayor parte de los comentarios sobre "el tema inagotable de la censura" (Pina en CM, 230, 1966) están relacionados con el teatro y el cine ya que son las expresiones artísticas más controladas. En 1961 aparece en MC el manifiesto del grupo Nuevo Cine, cuyos integrantes afirman, entre otras muchas cosas: "nos opondremos a toda censura falta de criterio" (MC, 625, 1961). Al siguiente año, Manuel Michel escribe en una "Carta a las autoridades que tienen que ver con el cine y otras cosas", llena de ironía (un tono a menudo adoptado en los suplementos cuando se trata de criticar): "Para terminar, gracias sobre todo por la lección que dan a los ilusos que creen que por el hecho de nacer en nuestro suelo se merecen la libertad. Háganles saber que si alguna se obtiene es porque se gana" (CM, 23, 1962). No sería además nada difícil citar decenas de títulos como "Moya, estulto censor, guillotina las mejores cabezas" (CM, 498, 1971) y "La estulticia del

inefable licenciado Peredo" (MC, 540, 1959), los cuales se refieren a la también muy criticada censura teatral. El conjunto del material da pues una impresión de un estado de cosas formulado en los siguientes términos por José Carreño Carlon:

"La machacona verborrea priista contra la cultura en general y la muy particular represión periódica contra sus exponentes han creado un clima de terror que tiende a implantar la autocensura, la crítica inocua y, con ellas, la incomunicación, el aislamiento intelectual" (CM, 459, 1970).

Paralelamente a la absoluta condena de la censura mexicana por parte de los intelectuales, se convierten en "affaires" muchos casos de censurados extranjeros, de los cuales ya enumeramos algunos. Los colaboradores de los suplementos nunca se contentan con narrar lo ocurrido: siempre toman partido contra el censor y en favor del intelectual, y a veces toman parte activa en el debate. Firman manifiestos y redactan cartas de protesta.

Cuando en 1963 Sábato es encarcelado en Argentina, "La CM une su voz a la de todos los intelectuales hispanoamericanos que exigen la libertad de Ernesto Sábato" (CM, 67, 1963); en 1965 critican al gobierno boliviano que está limitando la libertad de expresión (CM, 183, 1965); en 1967 defienden a Jorge Zalamea "objeto de violentos ataques en su país" (CM, 261, 1967); en 1969 el escritor guatemalteco Huberto Alvarado cuenta con la simpatía del equipo que arremete contra el entonces presidente Montenegro por censurar al autor y así se podría seguir enumerando. Trátese de "subversivos" en las dictaduras latinoamericanas, como en los casos mencionados, o de "disidentes" dentro del campo marxista, el equipo toma una y otra vez partido en favor del intelectual perseguido; como lo proclama Fuentes: "Estamos con ellos, con

Evtushenko, con Nekrassov, con Tarkovski y los jóvenes de Novi Mir, con Voznessenski, con Solyenitzin"; "no caben mediaciones: o se está con los escritores perseguidos o se está con sus fiscales e impugnadores" (CM, 211, 1966).

Incluso los periodistas menos combativos o politizados del equipo como García Ponce, exigen una absoluta libertad de expresión:

"dentro del arte no hay sólo una verdad sino una serie de verdades que se afirman a sí mismas a través de las obras; pero esa verdad interior, que es la que el artista desea comunicarnos, sólo puede alcanzarnos mediante la más absoluta libertad para la creación" (CM, 1, 1962).

Estas pruebas de solidaridad con el intelectual perseguido y la exigencia de una absoluta libertad de expresión insertan el equipo de los suplementos en una milenaria tradición anticonformista. La redacción se autopresenta al lector como parte de la intelectualidad mexicana en "El banquillo de los acusados" (CM, 397, 1969), censurada por una retrógrada, farisaica cultura oficial a la cual Benítez aconseja "oirlos, en lugar de golpearlos con el terrorismo y la calumnia" (CM, 350, 1968).

## 2. el intelectual a la ofensiva

El compromiso del intelectual rebelde es a la vez conciliable y está en contradicción con la poética de la autonomía cultural. Autonomía y compromiso no son excluyentes cuando éste se asume para defender la absoluta independencia del propio terreno, pero en la medida en que el intelectual se compromete con otras causas que no sean reductibles a la hegemonía y libertad artísticas, la compatibilidad parcial se desvaneca y se instaura una

esquizofrenia entre el artista "puro" y el intelectual "comprometido", dos caras adoptadas, según la circunstancia, por la misma persona.

Incluso habiendo entre los redactores intelectuales como García Ponce y Melo que se distancian frente a intromisiones en campos que no sean propiamente artísticos, en ningún momento en los suplementos ellos ni otros discuten la legitimidad del compromiso intelectual. Aunque no sea generalmente asumido, sí es por todos aceptado como válido.

Además, aparte de contadas excepciones, los miembros nucleares del equipo asumen y propagan todos generosamente sus derechos y su deber de hacer escuchar su voz en cualquier campo del quehacer humano. Se autotorgan la responsabilidad de ser conciencia de su época y como tal propugnan en todos los ámbitos su ideal supremo: la libertad. En defensa de ella, intervienen en todos los grandes problemas políticos de su tiempo.

En 1961, Tomás Mojarro esboza la situación:

"Cada día mayor número de jóvenes abandona la torre de marfil para enfrentarse a los problemas de nuestro tiempo. Hay verdadera euforia por encararse a las cuestiones sociales y de política internacional. No hay escapismo. Hay exactación. Hay euforia. Hay rebatiña" (MC, 634, 1961).

La actitud de los colaboradores es totalmente conforme con esta descripción: en 1960 Fuentes declara que "Hoy, cuando los políticos no hacen política ni revolución, es un deber hacerlas para el escritor" (MC, 595, 1960) y en su sección "Personas y lugares", Henrique González Casanova arremete contra los intelectuales de la torre de marfil: no se le puede decir al intelectual zapatero a tus zapatos (CM, 101, 1964).

Así es pues como el grupo aboga, en el plano internacional, contra el imperialismo, colonizaciones y dictaduras, impedimentos para la libertad de los pueblos. Los artículos sobre España tratan casi exclusivamente dos problemas, por lo demás difícilmente separables: la censura y el franquismo; durante todo el periodo estudiado se destaca una sincera simpatía por los pueblos tercermundistas y las minorías en vía de emancipación; se publican largos análisis de las guerras coloniales en Argelia, el Congo, etc.; Cuba y Vietnam se encuentran entre los temas más debatidos. En 1967 Fuentes, Monsiváis, Carballo y García Márquez publican en CM una "Carta abierta al presidente de Bolivia", René Barrientos en defensa de Régis Debray.

También en lo que toca a problemas nacionales, el equipo se da a conocer como vocero de la libertad. Paralelamente a sus defensas de la revolución cubana, de la descolonización argelina etc., proclama su inconformidad con la falta de libertad y la injusticia dentro de las fronteras mexicanas. En 1962 se dedica todo un número al asesinato de Rubén Jaramillo (CM, 21, 1962), después continúa habiendo un fuerte movimiento crítico de la política mexicana, crítica que se vuelve más radical a partir de los años durante los cuales se fortalece el movimiento estudiantil. El equipo aboga por una absoluta libertad en el terreno de la enseñanza. En su ensayo: "La única cultura capaz de sacarnos del subdesarrollo ha perdido una batalla", Monsiváis se pregunta: "¿Hasta cuándo la Autonomía Universitaria va a seguir significando, según lo decidan los intereses políticos en turno, lo mismo el derecho a la impunidad total que una simple e inofensiva

abstracción?" (CM, 222, 1966).

Después de los sucesos de 1968 y de 1971, CM se convierte en un auténtico tribunal anti-PRI: da a luz fotos de la violencia utilizada contra los estudiantes, inserta semanalmente un juego en el cual se ironiza la falsa retórica priista, el poder de los líderes charros, los fraudes electorales, etc.

### SINTESIS

La actitud de los intelectuales es la de un redentor elitista. Ellos son los que saben qué es lo bueno, lo bonito y lo justo, tanto en el terreno artístico como en el social, político, económico, etc. Desde su propio terreno quisieran, pues, coordinar otras actividades, dependientes de sus "instrucciones"; son los detentadores de la verdad, no sólo de la suya ya que no la relativizan. Es una verdad absoluta que contrasta claramente con el sentido del humor, siempre relativizador, que quieren introducir en el arte latinoamericano y con su posición antiburguesa.

La poética del compromiso nos autoriza a afirmar que se trata de algo más que de la autonomía del polisistema artístico-intelectual: es su hegemonía la que se proclama y reclama. Ahora bien, para que la intelectualidad, como capa social, pueda subsistir, es preciso que subsista su razón de ser: la función de criticar, de estar inconforme, necesita pues una realidad conflictiva, ella es su "pan de cada día".

Consecuencia: el intelectual como inconforme tiene una posición ideológica bien definida: la que proclama la incondicional libertad del trabajo intelectual, posición que, al fin y al cabo,

inserta esta intelectualidad dizque izquierdista en una antigua tradición liberal.

Esta posición explica también la existencia de una especie de gremio de intelectuales que no tiene las mismas fronteras que los bloques ideológicos. De hecho, cualquier escritor que escribe en contra, sea de un régimen capitalista, sea de un Estado socialista, entra en el gremio porque desempeña muy bien su papel de redentor - de - la - humanidad, crítico - del - estado - de - cosas, porque pudo irritar a los que detentan el poder. Consecuencia lógica: un escritor no comentado o apenas reseñado se convierte en un héroe desde que se le queman sus libros o lo encarcelan.

La celebración del artista que pugna por la libertad es sin duda extraordinaria y en ciertos casos sugiere que la actitud rebelde es, en la escala valorativa manejada por el grupo, más fundamental que los valores artísticos de su obra.

Tomemos el caso, el "affaire" José Revueltas... Como artista no tiene la poética de la autonomía literaria compartida por el núcleo de MC/CM. Eso podría explicar por qué no se le había prestado atención. A partir del momento de su encarcelamiento, sin embargo, casi no hay ningún número sin que aparezca su nombre: en 1968 se publica una carta "En defensa de José Revueltas" (CM, 357, 1968) suscrita por "escritores españoles y latinoamericanos de conocida tendencia democrática y antiimperialista"; sigue una carta del PEN-club con la misma protesta (CM, 360, 1968); en 1969 Neruda escribe una carta a Díaz Ordaz, titulada: "Yo reclamo la libertad de José Revueltas" (CM, 367, 1969); los

escritores chilenos siguen su ejemplo, otra vez la carta es publicada en CM (392, 1969). Después de todo ese estruendo, la moda "Revueltas" decae mientras el novelista sigue encarcelado.

La intelectualidad que se expresa en los suplementos está además convencida de la importancia de su gremio. No lo considera como espacio de juegos o de pasatiempos. Todo lo contrario: piensa que su arte sirve para concientizar al lector y que su propia actitud puede redimir. Los manifiestos, las cartas están "in". Existe la firme convicción que la exigencia de la libertad de fulanito de tal dirigida al dictador X, firmada por la cumbre de la pirámide gremial, 1) no pasa desapercibida y 2) tendrá su efecto. Todo lo cual constituye una imagen dictatorial del mismo intelectual: manda sin querer ser mandado. Hace frecuentes incursiones en el campo político pero no tolera que un político le pida compromiso con tal causa ni mucho menos que se lo exija.

Pero lo más contradictorio es que la mayoría de estos intelectuales tienen esta actitud y adoptan esta posición en el interior del sistema: el "establishment" es su doble fuente de ingresos, al criticarlo el intelectual gana prestigio, al trabajar para él, recibe un salario directo como empleado o burócrata.

Es cierto que a veces es más eficiente tratar de cambiar el sistema desde dentro, infiltrándose en él. A lo mejor no es correcto ver la situación cultural de los años sesenta en los términos de dentro/fuera, sobre todo porque dentro del partido único había varias corrientes y, por consiguiente, diversas disidencias. Es menos coherente, sin embargo, que la intelectualidad que estudiamos dé una impresión totalmente distinta: se autorretrata sólo en una de sus dos caras: en la de la disidencia, de la

franca oposición al "establishment". De este retrato de frente, uno tiene que derivar o adivinar el de perfil: el del empleado del gobierno, pocas veces exhibido. El único que se expresa con completa honestidad a propósito es Gironella quien admite: "Yo me expreso pintando y para comunicarme prefiero hacerlo con los medios del Establishment" y "Yo creo que la manera de disentir, de pelear, debe hacerse en los pasillos del poder" (CM, 516, 1972).

## APENDICE: MC/CM y la "nueva novela latinoamericana"

Dos razones nos han motivado a añadir al análisis de la poética de los suplementos un estudio comparativo con la poética de la nueva novela latinoamericana tal como aparece en publicaciones de canonización exclusivas de esta corriente, como son las monografías. En primer lugar, el periodo que va de 1959 a 1972 coincide con los momentos principales de legitimación de la llamada nueva novela. En segundo lugar, algunos críticos han considerado a los suplementos MC/CM entre los primeros eslabones de aceptación internacional de dicha corriente.

Al querer acercarse al material a partir de esta función, es preciso rastrear la presencia de la nueva novelística, la cual ya advertimos brevemente. Concluimos que la curva que marca las altas y bajas cuantitativas de la literatura latinoamericana se debe casi exclusivamente a las reseñas y a los ensayos dedicados a escritores recientes, más precisamente a los llamados nuevos novelistas, y que el resto de la enorme producción literaria anterior o contemporánea se descuida. Por el otro lado, consta que, en comparación con la de la literatura mexicana, la importancia de la latinoamericana es reducida. Al cumplir su propósito de dar a conocer la cultura nacional mexicana, difieren esencialmente de revistas como Mundo Nuevo y Libre que son casi exclusivamente instrumentos de canonización de la nueva novela.

Aunque no sea pues su propósito principal, los suplementos cumplen indudablemente un papel de eslabón en la progresiva internacionalización de la nueva novela. Los artículos que sobre

ella se publican son de algunos de sus más destacados críticos como José Miguel Oviedo, Julio Ortega y Emir Rodríguez Monegal y de sus protagonistas como Fuentes y Vargas Llosa. La participación del novelista mexicano podría incluso considerarse como vínculo entre el movimiento continental y su repercusión en México. No olvidemos además que en CM aparece en embrión La nueva novela hispanoamericana, monografía de suma importancia para el desarrollo de las reflexiones sobre el tema.

Luego de haber considerado todo eso, creemos que es legítimo considerar los suplementos como eficiente órgano propagandístico de la contemporánea novelística latinoamericana e investigar si los colaboradores literarios manejan la misma poética que la que está en base a la "nueva novela".

Si reducimos la poética que se desprende de los suplementos a lo que, según nuestro análisis, es su característica fundamental, la hegemonía literaria, vemos que los "grandes" de la novelística latinoamericana de los años sesenta adoptan la misma actitud ante la ficción y su creador. Un análisis de 12 monografías sobre el tema y de los programas, manifiestos y declaraciones que proclaman las creencias estéticas del grupo, nos llevó a la misma conclusión: la exigencia de un campo integralmente autónomo reservado al creador y la legitimación de compromisos de toda índole asumidos por éste puede también traducirse por el concepto de hegemonía artística (cf. nuestra tesis de licenciatura). Lógica consecuencia de esta semejanza de criterios sería una reproducción en miniatura del debate entre las llamadas vieja y nueva novela, básico para la legitimación de la nueva novelística

a escala internacional. Sin embargo, y contra nuestras expectativas, este paralelismo no se da en absoluto.

Efectivamente, mientras los nuevos novelistas desarrollan su poética en constante oposición a unos chivos expiatorios seleccionados como representantes de la vieja veta, vimos que no existe ningún debate generacional en cuestiones de literatura a nivel nacional, por lo menos en cuanto a los suplementos. Al contrario, se destaca un ambiente pacífico que se caracteriza por la utilización de representantes de generaciones anteriores como modelos literarios. La disyuntiva no se plantea entre lo viejo y lo nuevo sino entre los "in" y los "out", entre los mafiosos y los marginados (cf. capítulo 1). Al mismo tiempo, nos percatamos también que en otros terrenos de la creación, el choque generacional sí se da: son los años de discusión sobre la "nueva danza", de la exigencia de un "nuevo cine", de la pelea entre "viejos" y "nuevos" pintores.

Es precisamente un acercamiento más profundo a este último debate el que nos reveló su semejanza con los planteamientos hechos por los nuevos novelistas y sus críticos. Nuestra hipótesis es pues que la discusión que, a nivel continental, se desarrolla en el polisistema literario, a nivel nacional, en México, es casi ajeno a ese campo pero se desliza hacia el terreno de la pintura. Porque, si en los suplementos se nota un tono pacífico, tributario de la ausencia de disyuntivas radicales y de ánimo parricida en cuanto a la crítica literaria, hemos insistido en que, en cuestión de artes plásticas, presenciemos un momento histórico de ruptura entre un "antes" y un "ahora". Esta ruptura acarrea violentas polémicas en las cuales las diversas posiciones

se plantean bajo forma de oposiciones absolutas. En este aspecto existe una sorprendente coincidencia entre el discurso en torno a la nueva novela y aquél que se crea en México en torno al "Cuevismo" y la escuela mexicana de pintura. Los nuevos y sus críticos rechazan la vieja veta. A su propia autonomía frente a las normas europeas oponen la dependencia de los "viejos" y a su éxito como creadores de una nueva conciencia, el fracaso de los propósitos sociales de la novelística comprometida del indigenismo.

Más que dar explicaciones, quisiéramos proponer algunas hipótesis que permitan entender el panorama creado por esta red de coincidencias y disyuntivas algo inesperadas. La semejanza entre la actitud de los nuevos novelistas en el plan latinoamericano y de aquella de los nuevos pintores mexicanos se debe probablemente a que las dos promociones se enfrentaban a una situación idéntica. Los textos de los "nuevos" en ambos casos esbozan un anterior estado de cosas caracterizado por el monopolio de los medios de comunicación en tanto instrumentos de legitimación en manos exclusivamente de la vieja promoción. Ella detentaba por lo tanto todo el control en su propia esfera de creación. En el momento que se empieza a formar una nueva generación que ya no puede creer en los viejos valores, ésta se ve forzada a emprender una genuina lucha a fin de quitar el monopolio a los viejos, relegándolos a la periferia del sistema, para luego tomar el control. Para lograr esto, las dos promociones acudían a lo que Villegas llama "una conciencia antidialéctica" (Villegas: 1985, p.120): existe un afán de negación del pasado y de fundación de

proyecto futuro a partir de esta negación.

Esta voluntad antidialéctica está radicalmente ausente del ámbito de la literatura en MC/CM. Se advierte incluso una conciencia totalmente contraria: de los suplementos se desprende una voluntad de crear una continuidad literaria, una tradición integrada por antecedentes prestigiosos que culmina en la actualidad.

Aparte de este deseo de continuidad, deben existir las condiciones de su posibilidad. En otras palabras: se puede rescatar, en nombre de una misma poética, tendencias ligeramente diferentes, sobre todo en una tradición que tan fácilmente hace concesiones al sincretismo, pero ya es más difícil hacerlo con corrientes diametralmente opuestas. Eso implica que la voluntad de una historia literaria sin bruscas rupturas se ve satisfecha por la ausencia de una lucha por el control entre poéticas de recursos legitimadores de fuerza semejante. Y, de hecho, parece que la literatura mexicana ya conoció su época polémica, su medir fuerzas: el debate entre los Contemporáneos y los escritores "comprometidos". Como los Contemporáneos salieron vencedores, y como su poética, aun teniendo ciertas diferencias, coincide en lo fundamental con la que se desprende de los suplementos, los "nuevos" escritores mexicanos ya no necesitaban emprender la lucha por el poder literario. Con lo cual subrayamos la notable diferencia entre la constelación pictórica nacional y la literaria continental por un lado y por otro con la situación literaria nacional.

Para poder confirmar esta hipótesis que se sustenta en la creencia de que la situación adopta matices diferentes en las

otras literaturas "nacionales" de América Latina, es imprescindible estudiar minuciosamente sus respectivos suplementos culturales y revistas literarias.

A grandes rasgos, se pueden dar dos posibles resultados: o bien se repite la ausencia de polémicas literarias, característica de los suplementos, o bien se reproduce el choque generacional que determina los términos según los cuales se formula el debate literario a nivel continental. Si se llega a la segunda conclusión, tendremos que deducir que México ocupa una posición muy particular: mientras en América Central y en el Sur las promociones literarias que surgen en los sesenta rompen decididamente con cualquier antecedente nacional, los escritores mexicanos adoptarían una actitud de conciliación y de continuidad.

Si se confirma sin embargo la primera conclusión, se tendrá que aceptar la existencia de una diferencia básica entre el discurso dominante a nivel nacional, en revistas y suplementos nacionales, dirigido a un público nacional a fin de hacer conocer la cultura nacional, y el discurso de monografías, de conferencias y revistas hechas para el lector y el investigador extranjero, en primer lugar estadounidense y europeo. El primer discurso aceptaría pues la generación anterior, probablemente por no ofender al escritor nacional frente a su propio público en su propio país o por miedo de que se le niegue el acceso a los medios de comunicación, todavía en manos de los "viejos". La situación cambiaría notoriamente al dirigirse la "nueva" promoción a un público extranjero con medios de publicación extranjeros: el respeto y el miedo momentáneamente se debilitarían frente al anhelo de autopromoción que siempre se muestra más efectivo cuando uno se puede caracteri-

zar en términos de novedad revolucionaria en vía de derrumbar a un viejo "establishment" reaccionario y estancado.

### III LA IDEOLOGIA POLITICA

#### Introducción

En este último capítulo nos proponemos ahondar en algunas cuestiones ya tocadas al final del capítulo anterior. Trataremos de definir, a partir de un caso específico, la ideología política del equipo. Una vez más, será necesario empezar por averiguar si existe una unidad de pensamientos políticos ya que esta unidad no es evidente por el ya mencionado carácter periodístico del material. Además, tampoco se puede aceptar por dado que el núcleo de la redacción tenga una ideología política coherente y bien definida. Tendremos pues que puntualizar la índole de su actitud e ideario políticos, verificar si se trata de un manejo consciente y serio de ciertas categorías del pensamiento político o de una serie de tomas de posición ocasionales y más o menos coherentes.

Estas preguntas se hacen a partir de la única seguridad inicial : la gran importancia concedida a asuntos políticos y sociales desde las páginas de los suplementos. Efectivamente, para el equipo el término "cultura" no se agota con las diferentes expresiones artísticas. Acciona al contrario un campo referencial más vasto en el cual se ubican todas las ramas del conocimiento humano de las cuales la política es de las más fundamentales.

Dentro del marco de la presente investigación sería un sinsentido enumerar las tomas de posición de los colaboradores frente a todas las preocupaciones político-sociales de aquellos años durante los cuales Argelia, Vietnam, China, Guatemala, el Congo, Santo Domingo y la comunidad negra en los E.U. captaban la atención mundial. Y no sólo es la década de la guerra fría : también en el plano nacional son años turbulentos. La lucha democrática que se inicia con el problema ferrocarrilero culmina diez años más tarde con las reivindicaciones estudiantiles.

De todos estos focos de inestabilidad política hemos escogido uno que tendrá que servir como caso representativo de la posición política de los suplementos. Cuba, la política del gobierno revolucionario -y especialmente la política cultural- será ese punto de partida. Varias son las razones que indujeron a tal elección. En primer lugar : la insistencia con la cual el problema cubano es tratado durante casi todo el periodo. Los colaboradores de los suplementos lo tocan de manera fugaz al mismo tiempo que publican ensayos y reportajes más extensos en forma de libros y muchos de ellos hicieron viajes a Cuba durante el periodo estudiado. La segunda razón consiste en el papel fundamental desempeñado por este sector de la intelectualidad mexicana en el famoso bloqueo económico de la isla. Era el único grupo cultural latinoamericano con bastante poder que se esforzó - y logró parcialmente - por romper la incomunicación entre Cuba y el resto del continente. Huelga decir que este logro ha sido posibilitado por la propia política exterior de México. El tercer estímulo ha sido la importancia numérica de colaboraciones cubanas en MC/CM, hecho que ya advertimos en el

capítulo anterior. En cierta forma los suplementos se transformaron en interlocutores de la revista cubana Casa de las Américas. También en este sentido se los puede considerar como instrumentos que protagonizaban la comunicación cultural entre la isla y el continente. Cuarto : ya se advirtieron los lazos entre la institución estudiada y el "boom", entre la poética artística del equipo y aquella de la "nueva novela latinoamericana". Muchos investigadores e incluso los mismos novelistas han advertido que el súbito auge de la novelística continental en los años sesenta se debió en parte a la fascinación ejercida por la revolución cubana en Europa y los E.U. y por el sentimiento bolivariano de unidad que suscitó en la propia América Latina (1). De la existencia de una relación orgánica entre Cuba y el "boom" por un lado y entre el boom y los suplementos por el otro, se deriva lógicamente el vínculo entre Cuba y MC/CM.

La última razón para escoger la actitud hacia Cuba como representativa del ideario político del equipo se debe a los problemas de la política cultural después de la revolución. Como las actitudes gubernamentales relacionadas con la problemática cultural cambian varias veces a lo largo de aquellos años, también cambia, de manera concordante, la posición de los colaboradores de los suplementos. En última instancia son estos cambios los que permiten conocer su verdadero pensamiento político. La primera parte del capítulo consistirá en una descripción de la presencia cubana en los suplementos. En primera instancia la

(1) Benedetti:1978, p.91; Rodríguez Monegal:1972, p.19; Collazos:1960, p.109; Fernández Retamar:1969, p.125.

analizaremos a partir de los artículos publicados por mexicanos. En segundo lugar estudiaremos las colaboraciones de los propios periodistas cubanos.

Después, como segunda parte, ofrecemos una interpretación de dicha presencia. Para tal fin, ha sido necesario recurrir a documentos exteriores a los propios suplementos.

## A. MC/CM y la cultura cubana revolucionaria : descripción

### 1. El periodismo sobre Cuba por el núcleo de la redacción de MC/CM

La presencia de Cuba en ambos suplementos culturales es tan nítida que de ninguna manera se la puede soslayar. Los colaboradores demuestran un interés realmente grande por cuanto sucede en la isla caribeña. Aunque en MC/CM a lo largo de los años estudiados también se publican artículos sobre Cuba de extranjeros. (Sartre, Gérard Philippe, Goytisolo) o de mexicanos no pertenecientes al núcleo redaccional, la mayor parte de los textos sobre el tema se deben a los colaboradores más constantes. Son sus participaciones las que analizamos a continuación.

De los 22 periodistas que conforman el centro de la redacción de los suplementos, 14 han dedicado artículos a la revolución y cultura cubanas. Son - en orden de la cantidad de textos sobre dicho tema : Carballo (6), Fuentes (6), Pina (4), Alvarez (2), Benítez (2), García Ponce (2), González Casanova (2), Melo (2), Pacheco (2), Solórzano (2), Zaid (2), Chumacero (1) y García Riera (1). Poniatowska, sin escribir ningún artículo sobre Cuba, hace invariablemente alusión al tema en entrevistas a Carpentier (MC, 543, 1959), García Terrés (MC, 638, 1961), Goytisolo (CM, 2, 1962), Silva Herzog (CM, 40, 1962) y Fernández Retamar (CM, 239, 1966). La periodista es además muy consciente de la recurrencia de preguntas sobre Cuba en sus entrevistas, ya que, cuando trasladada al papel su conversación con Jesús Silva Herzog, escribe :  
"¿ Por qué deben estar con Cuba los países de América Latina ?

(Otra vez Cuba; siempre Cuba)" (CM, 40, 1962).

El primero que escribe ensayos sobre Cuba es Carlos Fuentes. Dedicó tres de sus "Diálogos de sombra" a cuestiones en relación con la isla. En ellos vemos aparecer los temas más frecuentes en los primeros años del periodismo sobre Cuba. Hasta 1962 los artículos sobre arte cubano son extremadamente contados. Las discusiones se hacen sobre todo en torno a problemas ideológicos.

En los suplementos se desarrolla una auténtica cruzada contra la campaña difamatoria dirigida por la prensa internacional contra Cuba : "una campaña internacional de falsedades" (Fuentes, 520, 1959).

El afán de desmentir estas "falsedades" se relaciona directamente con la posición antiimperialista de la redacción : ésta vitupera sin tregua el bloqueo económico, critica a la OEA, a la CIA y a otros organismos imperialistas que concentran sus fuerzas contra la revolución cubana.

Otro tema recurrente es la obligación de parte del pueblo mexicano de apoyar a la revolución cubana por su propia historia revolucionaria. Fuentes proclama por primera vez lo que varios colaboradores después de él van a confirmar : "Acaso como ningún otro pueblo, México debe comprender y alentar la Revolución cubana. Fidel Castro está haciendo lo que Madero debió hacer" (MC, 515, 1959). Las comparaciones entre ambos países se ven incluso llevadas hacia el terreno artístico en afirmaciones del tipo "En Cuba, seguramente, se está haciendo un cine que pudo haber sido mexicano" (García Riera, MC, 567, 1960). Como se puede deducir de tales comparaciones, los colaboradores consideran tanto en el plano político como en el artístico, la nueva

sociedad cubana como un ejemplo a seguir.

Para que esta imagen ideal sea posible, un hecho se revela fundamental : desde los primeros artículos que ni siquiera tratan directamente de acontecimientos artísticos, se hace hincapié en la absoluta libertad de expresión. Los colaboradores oponen esta libertad en el plano ideológico a las (por ellos) aborrecidas normas stalinistas : "Ejemplo mundial : el socialismo se realiza sin las aberraciones que el stalinismo impuso a la vida cultural y social" (Fuentes, CM, 25, 1962).

De estos tres temas centrales en los discursos en torno a Cuba antes de 1962 : la falsedad de la prensa internacional, la moralmente obligada solidaridad de México y la absoluta libertad de expresión, es especialmente el tercero el que se retoma durante lo que podríamos llamar la segunda etapa del periodismo sobre Cuba en los suplementos.

Los primeros artículos sobre arte cubano tratan del desarrollo cinematográfico : García Ascot, Gérard Philippe, García Riera y Pina empiezan a comentar las primeras películas "revolucionarias" desde 1959, adelantándose mucho al periodismo sobre otras expresiones artísticas. En sus reseñas, el cine cubano es siempre bien visto. Incluso, según Poniatowska : "La Revolución Cubana puede encontrar en el nuevo cine cubano, la mejor manera de expresarse" (CM, 28, 1962).

Este tono de elogio absoluto en los textos sobre la cinematografía cubana se repite más tarde en aquellos sobre la organización editorial. En una entrevista hecha por Pacheco, Orfila Reynal insiste en el afán de lectura que encontró en su viaje a

Cuba (MC, 582, 1960) y Carballo elogia la vida editorial en la isla (CM, 118, 1964). En cuanto a otras "bellas artes" Solórzano escribe tres reseñas sobre el teatro cubano (CM, 31, 1962; CM, 150, 1964; CM, 334, 1968); García Ponce publicó un texto sobre "dos pintores cubanos" (CM, 251, 1967) y Vicente Melo, entusiasmado con su viaje a Cuba, da a conocer dos artículos sobre música, cuyos títulos prefiguran el tono alabatorio de su contenido: "Urge que México conozca la nueva música de Cuba" (CM, 257, 1967) y "Cuba bloqueada es el resonador de la cultura latinoamericana" (CM, 258, 1967). Pero mucho antes de estos tardíos comentarios sobre pintura y música, habían aparecido ensayos y reseñas sobre el desarrollo de la literatura cubana. Es especialmente Carballo quien se hace cargo del tema. Aun siendo un ferviente defensor de la revolución, el crítico no es incondicionalmente optimista frente a su literatura. Ya desde 1964 expresa sus dudas: "en los terrenos de la ideología los jóvenes cuentistas cubanos aún no encuentran la actitud que traduzca sus ideas en palabras" (CM, 125, 1964), opinión que sostiene hasta en sus últimos ensayos sobre el tema en 1966 (CM, 212-213, 1966).

Aunque ciertos colaboradores tengan pues sus dudas sobre el nivel de las realizaciones artísticas específicas salidas de la revolución, dudas plasmadas en preguntas como la siguiente de Poniatowska:

"Hasta hoy, la Revolución Cubana no ha dado una sola obra de arte. ¿ Dónde está la obra maestra escrita sobre la Revolución Cubana? ¿ Dónde el cuadro? ¿ Dónde la obra de teatro? ¿ Dónde la novela? ¿ Dónde el ensayo? ¿ Dónde la escultura? Todavía no vemos nada" (CM, 28, 1962),

el tono en los textos sobre arte cubano es predominantemente de

elogio. Este optimismo se debe a que, según los colaboradores, existe la condición básica para que, un día, se produzca la Gran Obra : es decir, la absoluta libertad de expresión artística. Es un refrán que se recita tanto en los comentarios sobre cine como en los textos sobre literatura, pintura y teatro. Al reseñar la revista "Cine Cubano", Pina declara que "tiene además la impronta de todo lo que se hace bajo el doble signo de la sinceridad y de la libertad" (MC, 599, 1960) y, en un comentario sobre el teatro de Arrufat, Carballo sostiene que :

"en la Cuba socialista no se les imponen a los escritores consignas y recetas : en ella todo está permitido, menos ejercitar la contrarrevolución con las armas en la mano. En otras palabras, la calidad artística priva sobre la eficacia política" (CM, 66, 1963).

Este tema de la subjetividad artística es constantemente enfrentado a la normatividad cultural preconizada por Zhdanov. Cuba contra el realismo socialista. En una crónica sobre "el espectáculo fascinador de un país latinoamericano que construye el socialismo", Benitez opina que :

"La originalidad de Cuba en medio de un conjunto de naciones socialistas ha consistido precisamente en que Fidel nunca ha intentado ejercer un control sectario sobre la cultura, ni en decirles a los escritores lo que deben escribir, o a los pintores lo que deben pintar" (CM, 113, 1964).

Los escritos sobre Cuba en estas dos primeras etapas testimonian un genuino sentimiento de euforia : Cuba no sólo ocupa un lugar central en el campo de intereses del equipo (lo cual se desprende de que se le dedican dos números monográficos : MC, 587, 1960 y CM, 25, 1962), sino que los suplementos brindan un apoyo casi incondicional a su revolución. En uno de sus artículos, Juan Goytisolo, ideológica y personalmente muy relacionado con ciertos

miembros del equipo, exclama : "Al que no está con Cuba yo le niego el pan y la sal" (CM, 2, 1962).

Además, cada vez que muere una personalidad cultural se resalta, en forma de homenaje, su apoyo a Cuba. Pablo González Casanova lo hace en su adiós a Wright Mills (CM, 13, 1962), Benítez lo recalca sobre Ezequiel Martínez Estrada (CM, 149, 1964), y la tradición se repite en un homenaje no firmado a Salazar Bondy (CM, 180, 1965).

En un movimiento contrario, los adversarios de Cuba aparecen como enemigos de los suplementos. En una nota elogiosa sobre Borges, Pacheco lamenta su oposición a la revolución (CM, 4, 1962); y Fuentes arremete contra el grupo cultural que se reúne en torno a Sur con las siguientes palabras :

"Frente a la vieja inteligencia vacuna, gótica, del castillo feudal de Victoria Ocampo, surge una nueva. La dramatiza la renuncia de José Bianco a la secretaría de "Sur" : no se podía estar, al mismo tiempo, con Cuba y con "Sur" (CM, 8, 1962).

No sólo cierta formación de la intelectualidad argentina recibe golpes : en MC aparece una reacción virulenta de F. Fernando Revueltas sobre un artículo contra Cuba aparecido en Excelsior (CM, 545, 1959) y Alvarez censura con una serie de duras críticas el libro sobre narrativa cubana de Seymour Manton, según él, hostil a la revolución (CM, 127, 1964).

Quizás, y para cerrar este panorama de las llamadas dos primeras etapas, no sobra advertir que el equipo asume explícitamente su papel de defensor de la revolución cubana en algunas declaraciones autorreferenciales, como aquella de Melo :

"La Cultura en México se ha preocupado, insistentemen-

te, en romper ese silencio que rodea a Cuba. Alejo Carpentier, Fernando Benítez, Emmanuel Carballo, Francisco Pina, el mismo Retamar, Carlos Fuentes, Edmundo Desnoes, Juan García Ponce, Lisandro Otero y otros más han dado cuenta sucesiva del desarrollo de esa cultura en todos los ramos" (CM, 258, 1967).

El que sea uno de los colaboradores menos politizados quien hace esta declaración, prueba con más fuerza aún el compromiso que el equipo asume.

Es difícil decir cuándo empieza exactamente la tercera etapa ya que varias actitudes hacia la revolución cubana y su política cultural coexisten y se entrelazan. Sin embargo, podríamos situar alrededor de 1967 cierto cambio en cuanto a la presencia de Cuba en los ensayos escritos por los colaboradores más constantes. Es durante ese año y en 1962 que los artículos sobre Cuba alcanzan dos cumbres. Pero mientras en 1962 se publicaban exclusivamente textos llenos de exaltación frente a la dinámica revolucionaria, el panorama de 1967 ya no es tan homogéneo: al lado de artículos que continúan la anterior actitud hacia Cuba, aparecen algunos textos que dejan vislumbrar ciertas problemáticas que afectan la relación entre la intelectualidad organizada en torno a CM y sus colegas cubanos.

En primer lugar queremos insistir en que ningún miembro del comité de redacción de CM en ningún momento ataca a la revolución cubana. Algunos colaboradores llegan a expresarse en un tono de franca crítica, pero nunca de abierta hostilidad o total condena. Además, cuando aparece algún ensayo polémico, de manera casi concomitante también se pueden leer textos que dulcifican esa nota crítica. En segunda instancia, el cambio de actitud hacia Cuba (cuya índole definiremos más adelante) es más notable en los

silencios que en alguna modificación de tono. Mientras en 1966 aparecen 6 artículos exclusivamente dedicados a Cuba y 17 en 1967, al año siguiente este número se reduce a 3 y en 1969 a uno.

Notemos también que la transición de una actitud casi incondicional a una relación crítica, de un tema periodísticamente central a su tratamiento periférico se acompaña de un cambio genérico: los reportajes y crónicas de viaje, frecuentes sobre todo en el primer periodo, los ensayos y reseñas, géneros cultivados con especial asiduidad durante la segunda etapa, aunque no desaparezcan, son desplazados por la importancia de géneros como la carta, la "declaración" y la polémica.

El primer texto con ingredientes polémicos dado a conocer desde el recinto de la redacción, es del propio Benítez. Insistimos: no es un escrito agresivo, sólo se propone aclarar algunas cuestiones. Se trata de una carta a Fernández Retamar en defensa de Fuentes (CM, 264, 1967). Nótese la importancia del debate en el cual son involucrados los dos jefes de fila de ambas partes, además de uno de los escritores y defensores de la revolución cubana más prestigiados en aquel entonces. Benítez reacciona contra las calumnias de Desnoes y Fonet, quienes injurian a Fuentes por su comportamiento como escritor complaciente y cómplice de la política imperialista. Contesta: "a partir de enero de 1959, a lo largo de estos años, Carlos ha escrito algunas de las defensas más lúcidas y apasionadas de la Revolución" (idem), y continúa definiendo su propia posición:

"Sabes bien que yo formo parte de un grupo y que ese grupo ha estado siempre totalmente al lado de ustedes. Podemos tener discrepancias. Sin embargo, hemos preferido silenciarlas ante el temor de aumentar las preocu-

paciones que ya pesan sobre ustedes" (idem).

Aunque muy sutiles, las implicaciones del texto son claras : Benitez, Fuentes y "el grupo" siguen manteniendo una actitud favorable hacia el proceso revolucionario, sin embargo, el entusiasmo inicial se trocó en una postura menos incondicional y optimista : "Podemos tener discrepancias."

Un mes después, se publica una entrevista de Alberto Díaz Lastra hecha a Fuentes, titulada : "La definición literaria, política y moral de Carlos Fuentes" (CM, 268, 1967). En ella, Fuentes proclama : "mi solidaridad con la Revolución Cubana es hoy la misma que en los momentos de la Bahía de Cochinos" (idem).

Durante los tres años siguientes, Cuba se convierte en un tema totalmente marginal. Apenas si se le dedican artículos. Además, y es un hecho significativo, varios artículos sobre arte cubano ya ni siquiera aluden a la dinámica revolucionaria y sus problemas ideológicos (ver Solórzano, CM, 334, 1968 y Melo, CM, 365, 1969).

En 1971, el panorama cambia una vez más : Cuba llega a estar de moda por el "caso Padilla", todo un acontecimiento en el mundo cultural, ya que se trata aparentemente del primer caso de disidencia intelectual y de censura por parte del gobierno. El primer documento que aparece al respecto consiste en una carta dirigida desde París a Fidel Castro y enviada al suplemento para su publicación. La firman 56 intelectuales europeos y latinoamericanos, entre los cuales aparecen dos mexicanos: Fuentes y Paz. Su primera frase es significativa en cuanto retoma exactamente el mismo tono de la carta enviada por Fernando Benitez. Dice :

"Los firmantes, solidarios con los principios y metas

de la revolución cubana, se dirigen a usted para expresarle sus preocupaciones con motivo de la detención del conocido poeta y escritor Heberto Padilla y pedirle quiera tener a bien examinar la situación que plantea dicha detención" (CM, 482, 1971, el subrayado es nuestro).

Dos semanas después, se dedica un número entero al asunto : se publica la carta de Heberto Padilla al gobierno revolucionario, una auténtica autoconfesión, siguen las reacciones a esta carta de José Revueltas y de Paz, un ensayo de Fuentes y otro de Eduardo Lizalde sobre la misma carta y, finalmente, una encuesta de Federico Campbell que :

"obedece a un compromiso con la Revolución cubana que en sus diez años en el poder había abierto una brecha en los usos o en las actitudes de los gobiernos socialistas ante la cultura.

La gravedad de los hechos surgidos a partir de la detención y la autocritica del poeta Heberto Padilla [...] hace impostergable recoger la opinión de algunos escritores que siempre han visto con atención y simpatía el proceso revolucionario de ese país" (CM, 484, 1971).

14 personas participan de la encuesta, dos de ellas, García Ponce y Pacheco, pertenecen al núcleo de la redacción. 4 de las respuestas son incondicionalmente a favor del gobierno cubano : son las de Juan Bañuelos, Edmundo Domínguez Aragonés, Isabel Fraire y María Luisa Mendoza. Las otras reacciones son o muy críticas, o llenas de dudas por lo que está pasando con Padilla. En las respuestas polémicas pululan las comparaciones entre el régimen cubano y el stalinismo, entre Padilla y Pasternak, Solzhenitzin y otros disidentes soviéticos. García Ponce y Pacheco están con estos críticos. Ambos reclaman sin ambages el derecho a la crítica en un régimen socialista.

La encuesta suscita reacciones. Juan Manuel Torres y Gerardo de la Torre vituperan a los detractores de Fidel y asumen la

defensa de la política cultural cubana. Sus ensayos cierran el "caso".

Que Cuba sea más que un obligado tema por su actualidad periodística, lo demuestra no sólo el hecho de que provoca discusiones entre la intelectualidad cubana y la mexicana, sino también que causa malestares e incluso rupturas dentro de la institución analizada. En una entrevista, Carballo me dijo que en aquellos años, Cuba era tan fundamental que la posición del intelectual, por lo menos de aquel ubicado dentro del grupo que estudiamos, frente al proceso revolucionario, le daba prestigio o causaba enemistades : "dime con quién estás y te diré quien eres". Según el mismo crítico, salió del equipo de CM para Excelsior porque sus antiguos compañeros habían traicionado la revolución.

Otro enfrentamiento a causa de la política cultural cubana opuso en 1971 a Zaid y Alvarez. El origen inmediato de la discordia era una reseña polémica de Zaid en torno a la publicación de El intelectual y la sociedad, una discusión entre varios escritores cubanos y filocubanos sobre el trabajo intelectual en una sociedad revolucionaria. Zaid se preocupa por el rumbo que estaba tomando la política cultural oficial :

"Parecería que el poder en Cuba está 'poniendo en su lugar' a los intelectuales, y que éstos, en cuanto necesitan someterse con razones, no simplemente aplastados, tienen que desarrollarlas : encontrar con razones que, en efecto, ese es su lugar (CM, 409, 1969).

Alvarez contesta a las dudas expuestas por Zaid en un tono de insulto bajo el título "Las fulleras de Zaid". Le reprocha que "se aterre y gusane", que trabaje en una empresa yanqui y con-

cluye tajantemente : "Cuando tantos hacen el difícil tránsito desde la llamada 'intelligentsia' burguesa hacia una nueva cultura revolucionaria, Zaid transita, por lo visto, al revés" (CM, 417, 1970). A lo que el propio Zaid responde en un "Segundo Round" que simpatiza con la revolución cubana, pero que no puede estar de acuerdo con la incondicionalidad exigida por Alvarez (CM, 417, 1970).

## 2. Las publicaciones en MC/CM de los escritores cubanos

En los suplementos las contribuciones sobre Cuba no sólo vienen de escritores mexicanos. Existe al contrario una presencia directa de escritores cubanos no menospreciable. Ya vimos que se les hacen entrevistas y que se les publican varios fragmentos de ficción. Además, los suplementos tratan de ganar simpatía por la causa cubana mediante la reproducción en sus páginas de imágenes visuales representativas de la revolución : niños sonriendo, Fidel en medio de una multitud alegre y muchas más.

Los ensayos firmados por cubanos llegaron a los suplementos de dos maneras : por vía directa o enviados por Prensa Latina. No sólo colaboran escritores consagrados a nivel internacional como Carpentier y Lezama Lima, sino que también se brinda espacio a autores menores en el plano mundial. Estos autores están por lo general muy comprometidos con la causa revolucionaria. Pensamos, entre otros, en Fernández Retamar, Fornet, Otero y Desnoes. En tercer lugar se publican varios textos cuyo "autor"

es la institución cultural oficial de Cuba : Casa de las Américas.

También la presencia directa de los cubanos en MC/CM acusa altas y bajas. Mientras los periodos de un alto número de contribuciones coinciden más o menos con aquellos de una gran atención brindada a Cuba por el equipo mexicano (es decir con dos cumbres en 1962 y 1967), la periodización que se puede introducir para hacer la presencia directa cubana más inteligible difiere un poco.

La primera etapa va de 1959 hasta 1965. En ella los artículos escritos por cubanos son relativamente escasos. Se trata de ensayos sobre varias expresiones artísticas peculiares de Cuba (los bufos, el cartel revolucionario, el idioma) y su tono es tranquilo y seguro. Dos textos responden además directamente al apoyo brindado por el equipo de los suplementos. El primero es un recado de José Antonio Portuondo, embajador de Cuba en México. Escribe :

"A 'La Cultura en México' no podemos decirle adiós porque hemos de seguir semanalmente su brillante trayectoria, en las páginas amigas de Siempre!. Ella representa, como ninguna otra publicación, la vigilante y ardiente militancia de la más granada porción de la joven y pujante intelectualidad mexicana : intelectualidad progresista, revolucionaria, tanto en lo estético como en lo político. Para los compañeros de 'La Cultura en México', va un abrazo fraterno y nuestra profunda y sincera gratitud por su gallarda defensa de la Revolución Cubana" (CM, 13, 1962).

Este mensaje no deja dudas sobre la buena relación entre la institución cultural cubana y la redacción de los suplementos. Aunque de un modo menos directo, otro texto ilustra este buen entendimiento. En 1964, Fernández Retamar manda una carta a Pagés Llergo en la cual se queja de que un poema suyo, mandado a

El cono emplumado, se le había devuelto, mientras que la misma revista sí publicó la carta de un empleado de la Unión Panamericana contra los escritores cubanos (CM, 129, 1964). El hecho de que Fernández Retamar haya mandado la carta a Siempre! y que haya sido publicada en su suplemento cultural demuestra tanto la confianza de parte de los cubanos como el apoyo de la institución mexicana estudiada.

A partir de 1966 esta relación parece tomar un matiz diferente: aunque la participación directa de los cubanos se incrementa, el tono no es tan cordial como en el periodo anterior. Las cartas que se publican en CM ya no son de agradecimiento. En ellas se nota al contrario un matiz de advertencia, de persuasión y de defensa. De hecho, aunque ninguna de las tres cartas que se mandan en 1966 desde Cuba tenga como destinatario confeso al equipo de redacción de CM, se verá que tampoco son completamente extrañas a él.

En primer lugar se publica la polémica entablada por correo entre Fernández Retamar y Rodríguez Monegal a propósito de la nueva revista Mundo Nuevo, publicada por éste y financiada por el Congreso por la Libertad de la Cultura. Rodríguez Monegal solicita colaboraciones cubanas y Fernández Retamar las niega por el tipo de subvención, al cual considera como una nueva maniobra imperialista. Contesta Rodríguez Monegal alegando que le han garantizado completa libertad de acción. El diálogo se agudiza con la siguiente respuesta de Fernández Retamar: "Tu abierta defensa del Congreso por la Libertad de la Cultura y tu invocación de autoridades como Salvador Mandarriaga y Theodore Draper no necesitan apostilla" (CM,

El corno emplumado, se le había devuelto, mientras que la misma revista sí publicó la carta de un empleado de la Unión Panamericana contra los escritores cubanos (CM, 129, 1964). El hecho de que Fernández Retamar haya mandado la carta a Siempre! y que haya sido publicada en su suplemento cultural demuestra tanto la confianza de parte de los cubanos como el apoyo de la institución mexicana estudiada.

A partir de 1966 esta relación parece tomar un matiz diferente: aunque la participación directa de los cubanos se incrementa, el tono no es tan cordial como en el período anterior. Las cartas que se publican en CM ya no son de agradecimiento. En ellas se nota al contrario un matiz de advertencia, de persuasión y de defensa. De hecho, aunque ninguna de las tres cartas que se mandan en 1966 desde Cuba tenga como destinatario confeso al equipo de redacción de CM, se verá que tampoco son completamente extrañas a él.

En primer lugar se publica la polémica entablada por correo entre Fernández Retamar y Rodríguez Monegal a propósito de la nueva revista Mundo Nuevo, publicada por éste y financiada por el Congreso por la Libertad de la Cultura. Rodríguez Monegal solicita colaboraciones cubanas y Fernández Retamar las niega por el tipo de subvención, al cual considera como una nueva maniobra imperialista. Contesta Rodríguez Monegal alegando que le han garantizado completa libertad de acción. El diálogo se agudiza con la siguiente respuesta de Fernández Retamar: "Tu abierta defensa del Congreso por la Libertad de la Cultura y tu invocación de autoridades como Salvador Mandarriaga y Theodore Draper no necesitan apostilla" (CM,

Esta discusión se sitúa en un plano muy diferente de la primera : aquí no se trata de reproches dirigidos desde el campo socialista cubano a otros intelectuales latinoamericanos quienes, consciente o inconscientemente, estarían entrando en el juego imperialista. El asunto es menos polémico ya que los cubanos confían firmemente en la ideología política izquierdista de Carballo. La causa inmediata de la polémica consiste esencialmente en una diferencia de interpretación de la realidad literaria cubana.

La tercera carta retoma los postulados de la primera y tiene el título significativo : "¿ Se olvidan de Cuba los escritores latinoamericanos ?" (CM, 226, 1966) El texto lleva las firmas de Desnoes, Fernández Retamar, Fonet y Otero y está dirigido a Fuentes, Vargas Llosa, Benedetti, Claribel Alegria, Héctor Catlólica y Efraín Hurtado. Estos últimos se habían reunido para discutir los problemas de América Latina sin hacer mención de Cuba. Los cubanos se sienten defraudados y atribuyen el silencio (como en el caso de Rodríguez Monegal) a la omnipresencia del imperialismo :

"Atacarnos o tratar de silenciarnos, decir horrores de nuestra lucha o no decir una sola palabra, son dos aspectos de una misma táctica y con un solo propósito : mantenerlos aislados, para cuando decidan que ha llegado de nuevo el momento de lanzarse sobre nosotros" (CM, 226, 1966).

Aun sin que signifiquen una ruptura entre dos formaciones de la intelectualidad latinoamericana, las tres cartas contrastan marcadamente con el tono de completa euforia y confianza que imperaba en el primer periodo y sacan a luz ciertas discrepancias.

Las 3 declaraciones dadas a conocer por Casa de las Américas durante los años siguientes continúan problematizando la actitud política de un grupo de compañeros de antaño y siguen insistiendo en sus relaciones con el imperialismo. Los títulos de estas declaraciones son un reflejo exacto de su contenido : "Frente a la nueva ofensiva de los EE.UU. urge la unidad de los escritores latinoamericanos" (CM, 259, 1967), "La intervención de los E.U. en la vida latinoamericana " (CM, 298, 1967) y en la última se hace alusión a un proceso de gorilización y de violencia reaccionaria en América Latina que indirectamente afecta la vida cubana (CM, 363, 1969). Los otros textos publicados por cubanos durante esos últimos años del periodo se caracterizan sobre todo por iniciar el proceso de "heroización" del Che y de Régis Debray.

#### E. KC/CM : su ideología política algunas hipótesis

Ya lo advertimos al hablar de su poética literaria y pictórica : los integrantes de la institución estudiada se niegan a encerrarse en una torre de marfil artística y se empeñan en comprometerse en otros planos de la realidad. Así es como, además de protagonizar una serie de compromisos con intelectuales censurados o presos, protestan por la destrucción de los antiguos edificios de Tacuba, se escandalizan con el robo del tesoro de Chichen-Itza y consiguen que los E.U. lo devuelva en parte a la nación mexicana.

Esta actitud de compromiso se asume también en el terreno político aunque de manera desigual : algunos de los colaboradores más constantes, como Monsiváis, Carballo y Fuentes, se involucran

mucho más en la cuestión política que escritores como García Ponce y Solórzano. Sin embargo, que incluso estos últimos no sean indiferentes a los procesos políticos, lo demuestran sus artículos sobre la dinámica artística en Cuba, en los cuales también aluden a sucesos políticos como el bloqueo imperialista.

La posición política que el equipo se apropia de manera unánime gira alrededor del eje del antiimperialismo. En 1960, Carlos Fuentes proclama: "Espero en mi vida dos cosas: el derrumbe del imperialismo yanqui y el reconocimiento verdadero en este país de la obra de Alfonso Reyes" (MC, 595, 1960). El propio Fuentes, Benítez y otros colaboradores dicen formar parte de una nueva izquierda mexicana que se opondría tanto a los viejos liberales como a la vieja izquierda. Ideológicamente, este grupo estaba ligado a otras "nuevas izquierdas" (por cierto muy de moda en aquel entonces) como "the New Left" que se agrupaba en E.U. en torno al liderazgo de Wright Mills y la llamada "Gauche Divine" cuyo centro geográfico era Barcelona.

La posición antiimperialista del equipo no sólo llevó a que la mayoría de sus miembros se declarara abiertamente izquierdista sino también a asumir constantemente una actitud de solidaridad con los pueblos tercermundistas y latinoamericanos. Recordamos que el grupo compartía esta preocupación latinoamericanista con intelectuales de todo el continente. Era la época de los primeros congresos de escritores latinoamericanos en Concepción (1960 y 1962), en Génova (1965) y en México (1967).

Cuando irrumpió la revolución cubana como un milagro en el panorama continental, es pues comprensible que ejerciera una fuerte

atracción sobre una intelectualidad con simpatías izquierdistas y preocupada por la emancipación de América Latina. Lo hemos demostrado : en un primer momento la institución de MC/CM brinda todo su apoyo al movimiento castrista. Este apoyo casi incondicional no sólo se debía a la coincidencia entre ambas formaciones en cuanto a ideología política (antiimperialista, emancipadora y latinoamericanista) sino también a que Cuba respetaba de manera total el libre albedrío de cada artista. Como anotamos, era una actitud constantemente elogiada en artículos sobre los temas más diversos.

Al mismo tiempo que los intelectuales reunidos en torno a los suplementos brindaban su apoyo a la revolución cubana, a ésta le interesaban mucho estas muestras de simpatía. En cuanto revolución principiante necesitaba de ellas, del favor de la intelectualidad internacional para mantenerse firme y ganar más adhesión para su causa. Así es como escritores de reconocida fama mundial son invitados como jurado de los premios anuales de Casa de las Américas (papel desempeñado entre otros por Carballo y Fuentes), y este interés explica también la variedad de nacionalidades que integran el comité de redacción de la revista Casa de las Américas. Ya en 1959 Benítez, Fuentes, Poniatowska y Rojo emprendían un viaje de estudio a la isla. Orfila Reynal la visitó en 1960, Carballo en 1963, etc.

? Cómo se explica entonces el gradual deterioro de las relaciones entre ambas facciones intelectuales, cuyos testimonios encontramos al mismo tiempo en ciertos silencios inexplicables y en un notorio cambio de tono en el correo internacional ? Para entender esta transformación, se necesita partir de la evolución

de la política cultural a lo largo del proceso revolucionario, evolución cuyos momentos esenciales vamos a recordar a grandes rasgos.

Como afirma Benedetti, "una cultura no se improvisa en una década" (Benedetti, 1968, p.9). De hecho, el inicio de la larga búsqueda de una normatividad cultural y el procesamiento de una jerarquía de obras que pudieran funcionar como modelos, crean en los primeros años de la revolución una gran libertad literaria, característica de la llamada "luna de miel" o "periodo romántico de la Revolución" (Menton, 1975, p.1). Así es como Lunes de Revolución, el órgano cultural más representativo de este periodo (presidido entre otros por Padilla y Cabrera Infante) daba prueba de un "caudaloso y abigarrado tropel de textos que irrumpían en el panorama literario cubano durante esta inicial etapa revolucionaria" (Caballero : 1958, p. 13).

La primera normatización importante en la política cultural, las famosas Palabras a los Intelectuales de Fidel se fecha en junio de 1961. La frase-clave de este discurso : "Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada" es un ejemplo paradigmático del lenguaje ambiguo que integra el sistema cultural de aquella época. Sin embargo, el discurso ha sido útil en cuanto abrió el camino a discusiones posteriores, las cuales, a su vez, sentaron las bases de un código cultural más elaborado.

El año 1961 es, por lo tanto, un importante eslabón en la progresiva institucionalización del campo literario, institucionalización a la cual - aparentemente a la par del proceso político - acompañaba una tendencia no oficial hacia una izquierda dura.

En 1962, sin embargo, año en el cual los miembros del viejo partido comunista habían logrado ocupar muchos e importantes puestos de dirección, se lleva a cabo una intervención contra la política sectaria de los viejos comunistas contra los que no compartían su ideología. Y cuando los dirigentes del PSP acusaron al grupo de Lunas, Fernández Retamar y Otero - ambos portavoces oficiales del régimen - salieron en su defensa (Karol : 1970, p. 241). Este gesto era un prólogo significativo de la lucha contra el sectarismo librada en los años 1962 y 1963.

En el período siguiente se trató de acabar con otro tipo de intelectual no deseado : los escritores burgueses,

"que arruinarían sus plumas en maniobras contrarias a la verdad y a la vida, como los que llevarían al extranjero, al otro lado del mundo de los trabajadores que construyen el tiempo nuevo, sus tristezas y carencias. (Algunos con gestos de cobra que indagaran inútilmente de dónde son los cantantes; otros, viviendo las noches de su Arcadia con la vista puesta en el Trópico, y, en el alma, los tres o cuatro tristes tigres de los recuerdos o de la amargura" (Alvarez : 1980, p. 141).

Las alusiones son claras : en 1965, Cabrera Infante rompe con el gobierno al renunciar a su puesto diplomático; en el mismo año, Antón Arrufat sale de Casa de las Américas y es remplazado por Fernández Retamar y en 1968 la Unión de Escritores y Artistas Cubanos critica las obras de Padilla y Arrufat, considerándolas contrarrevolucionarias.

En octubre de 1968, durante el congreso de la UNEAC en Cienfuegos, se formuló una nueva política cultural que fue corroborada en 1971 durante el primer Congreso Nacional de Educación y Cultura en La Habana y que pretendía establecer el perfil de una cultura revolucionaria. Este se caracterizaba por un criterio

cuantitativo-desarrollista : "la cultura revolucionaria es para todo el pueblo" y exigía una cualidad específica del creador : la "unidad monolítica ideológica" (Villegas : 1978, p. 15), además de que buscaba sustraerlo de "los férreos mecanismos de la oferta y la demanda imperantes en la sociedad burguesa" (Menton : 1975, p. 150).

Es innegable que conclusiones como "El apoliticismo no es más que un punto de vista vergonzante y reaccionario en la concepción y expresión culturales", emitidas durante estos congresos son menos indefinidas e indulgentes que "Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución nada".

Nuestra hipótesis es la siguiente : aunque también puedan interferir otros factores, como la aparición en escena de acontecimientos periodísticamente más actuales y apremiantes, la cantidad de los artículos consagrados a Cuba, al mismo tiempo que su contenido, están estrechamente vinculados a la evolución de la normatividad artística cubana. Insistimos : hablamos en forma de hipótesis y, lo que es más, de hipótesis parciales. Vimos que el primer año de una auténtica eclosión de reportajes y ensayos sobre Cuba fue 1962. Entre enero y diciembre de ese año la vida de la isla fue comentada por Pina, Salvador Reyes Nevares, Goytisoló, Poniatowska, Fuentes, Carballo, González Casanova y Solórzano. En varios de estos escritos se hace hincapié en la total libertad de expresión y en el rechazo de los escritores cubanos frente a la vieja fórmula del realismo socialista.

Nos parece significativo que la insistencia en tal tema y la consiguiente aprobación de la realidad artística en Cuba coincida

con la lucha contra el sectarismo que se estaba librando en la isla. Es como si los intelectuales mexicanos quisieran alentar a sus colegas cubanos de proseguir en tal combate:

Luego advertimos, después de algunos años de una relativa marginación periodística del tema Cuba, un interés nuevamente creciente a partir de 1966 y sobre todo en 1967. Sin embargo, el tono había cambiado. En adelante escaseaban reportajes que pintaban a Cuba con atributos sólo imaginables en el paraíso terrenal. Estos se habían trocado en correspondencias polémicas y "declaraciones". El silencio primero y luego las reacciones coinciden con un endurecimiento en la actitud de los organismos cubanos oficiales hacia el campo artístico. Aun sin hablar jamás en términos de realismo socialista, la poética oficial cubana se acercaba peligrosamente a aquella institucionalizada por Zhdanov. Se recordará que, al revisar las normas artísticas sostenidas por el equipo de los suplementos, insistimos en su rechazo de cualquier intrusión de la mano política en el terreno artístico y, por consiguiente, en su aborrecimiento de todo lo que tenía parentesco con el realismo socialista.

En función de su ideología artística, el retroceso frente al inicial entusiasmo es pues perfectamente comprensible. Este retroceso, como se podía prever, suscitó una actitud belicosa en ciertas personalidades culturales cubanas. En 1972, Fernández Retamar habla en su libro Calibán de :

"una zona de la intelligentsia mexicana que, aunque comparte la ubicación y la conducta clasistas del equipo de Borges, difiere de éste, por razones locales, en aspectos accesorios. Pienso, concretamente, en la llamada maffia mexicana, una de cuyas más conspicuas figuras es Carlos Fuentes. Este equipo expresó cálidamente su simpatía por la Revolución cubana hasta que,

en 1961, la Revolución proclamó y demostró ser marxista-leninista, es decir, una revolución que tiene al frente la alianza obrero-campesina. A partir de ese momento, la maffia le espació de modo creciente su apoyo, hasta que en estos meses, aprovechando la alharaca desatada en torno al mes de prisión de un escritor cubano, rompió estrepitosamente con Cuba" (Fernández Retamar : 1972, p. 64).

Advirtamos que, en el caso de CM, encontramos esta evolución descrita por Fernández Retamar con, sin embargo, algunas discrepancias que vale la pena mencionar. En el suplemento, el proceso de distanciamiento sólo se nota a partir de la segunda mitad de la década de los años sesenta. Las inquietudes por lo tanto no tendrían su causa inmediata en la proclama del carácter socialista de la revolución, sino más bien en ciertas medidas culturales que recordaban la política cultural stalinista.

En segundo lugar, el tono de los artículos - aun de los más polémicos - publicados a raíz de ciertos desacuerdos y especialmente en ocasión del caso Padilla no permiten hablar de una "ruptura estrepitosa". Pocos de los colaboradores más constantes opinan en las páginas de CM sobre el caso. Parecen respetar la ley del silencio y de la cautela, proclamada en 1967 por Benítez en su defensa de Fuentes : "Podemos tener discrepancias. Sin embargo, hemos preferido silenciarlas ante el temor de aumentar las preocupaciones que ya pesan sobre ustedes" (CM, 264, 1967).

Ahora bien, ¿ podemos, tomando en cuenta toda esta información, sostener que la ideología política del equipo organizado alrededor de los suplementos sea izquierdista y, más precisamente, socialista, como ellos mismos sostienen ? Se puede afirmar sin lugar a dudas que no tienen absolutamente nada que ver con las realizaciones concretas del socialismo que se conocían en

aquella época. Pero ese no era su propósito. Querían formar una nueva izquierda. ¿ Las principales características de tal posición ideológica ? Democracia. Es decir, autodeterminación, absoluta libertad de expresión, respeto a los derechos humanos, etc.

Se confirma lo que ya habíamos sugerido en el capítulo anterior : más que de una ideología de izquierda se trata de una antigua posición democrático-liberal. Esta se hace especialmente patente en la actitud ante el "caso Padilla". El artista-intelectual se considera como un ser superior que detenta el derecho a criticar, pero que, al mismo tiempo, está a salvo de toda crítica ajena. La libertad de expresión, de la cual debe poder gozar el pueblo entero, cuenta en especial para él.

El uso del término "izquierda" para designar una posición esencialmente liberal y democrática puede tener varias explicaciones que por lo demás no se excluyen. En primer lugar, el que hayan dado por autollamarse socialistas se puede deber a la cercanía de los E.U. La posición antiimperialista del equipo pudo haberlos llevado a ubicarse a ellos mismos en el otro extremo de la escala ideológica. Otra explicación sería la moda izquierdista de aquellos años, que estimuló que brotaran en todas partes núcleos de intelectuales que se decían de izquierda. Era, en cierta forma, un atractivo. Es pues probable que el silencio que Benítez preconizaba sobre ciertos desacuerdos con la política cubana no se haya debido sólo a su preocupación por no desacreditar la revolución, sino también por preservar la atractiva imagen izquierdista de su propio equipo.

## Síntesis

Se habrá notado la profunda similitud, la casi identidad, entre las conclusiones a las cuales hemos llegado en este capítulo y a las que llegamos en el capítulo anterior.

Esta coincidencia se puede atribuir a varios hechos. El más evidente sería que existe una perfecta coherencia entre la ideología artística y la ideología política del equipo. Sin embargo, el análisis de los suplementos mostró más bien la ausencia de una ideología política sistemática y coherente. Nadie puede negar que los colaboradores toman, de manera unánime, una serie de posiciones sucesivas: están en contra del franquismo, en contra de los proyectos colonizadores, en contra del racismo. No obstante, incluso en los artículos con tema político, no se encuentra un pensamiento político profundizado y desarrollado. De hecho, el único tema con incidencia política en torno al cual se organizan sus discursos es la exigencia de una absoluta libertad para el trabajo intelectual y artístico.

Así es como los comentarios sobre Cuba no evolucionan ni en cuanto a su tema ni en cuanto a su tono a la par de los cambios políticos fundamentales que sufrió la revolución durante la primera década de su existencia. Si hubieran tenido una real ideología política, los colaboradores hubieran sin duda opinado sobre la dinámica del proceso revolucionario, cosa que no ocurre.

El cambio fundamental, pero a la vez algo silenciado y escondido, se da cuando aparentemente la esfera política empieza a imponer sus leyes en el campo artístico. Intromisión que parece culminar con el "caso Padilla".

Se podría objetar ciertamente que acaso nuestras conclusiones se deben menos a la ausencia de una ideología política poco desarrollada que a una inadecuada elección del tema estudiado, que hubiera podido resultar más provechoso analizar la postura del equipo frente a la política cultural mexicana. El examen del material llevó a la conclusión contraria. Las discusiones en torno a la política nacional, tratan o de la falta de democracia (el "caso Jaramillo", el "peligro estudiantil") o de la ausencia de libertad de expresión. Además, no existe una alternancia tan fundamental frente al proceso político mexicano como frente al desarrollo de la realidad cubana.(1) Y se sabe que son los cambios de actitud los que evidencian unívocamente los valores que están en juego.

(1) Aunque la actitud del equipo cambie con cada nuevo presidente, no hay ninguna transformación tan profunda que pueda informar sobre su pensamiento político. Incluso los acontecimientos del 1968 en CM no se acompañan de un cambio cultural muy notorio. La única transformación considerable consiste en el tono y la frecuencia con las cuales se critica al gobierno. Aquél se torna cada vez más agresivo, y ésta aumenta de manera espectacular.

## CONCLUSION

Quizás el lector se habrá sorprendido de no encontrar en el análisis de una década tan turbulenta como fue la de los sesenta en el ámbito mexicano, más énfasis en sucesivas rupturas en el plano cultural. Aunque mencionamos ciertas disidencias como la de Carballo y cambios como el de la relación con Cuba y otro a partir del movimiento estudiantil del 68, es cierto que no insistimos particularmente en ellos. Optamos por hacer más hincapié en la continuidad que en las rupturas porque la realidad que encontramos en los suplementos demostró la mayor importancia de aquella: funciones como una especie de melodía continua la cual, de vez en cuando, recibe alguna modulación momentánea que luego desaparece casi imperceptiblemente. Las transformaciones no afectan un consenso muy arraigado y constante durante toda la década.

¿Cuál es el consenso que se puede derivar del material encontrado en los suplementos? Nuestro análisis demostró que existen esencialmente dos, por lo demás excluyentes. Uno se sitúa en el plano de la "idealidad", el otro en el de la realidad. Ambos se pueden definir a partir de un concepto que los caracteriza de manera privilegiada: apertura y clausura.

El paradigma de lo abierto funciona como eje en torno al cual se organiza el discurso dominante en los suplementos. El equipo se autorretrata como una facción abierta, apertura que se proyecta hacia varios campos.

En primer lugar notamos la resistencia del grupo frente al nombre con el cual se lo empezó a designar en aquella época: mafia. Ellos mismos intentaban al contrario convencer al público

de que tenían una serie de características totalmente inconciliables con ese término: se decían heterogéneos, dispersos y abiertos frente a nuevos valores culturales.

Esta supuesta apertura de la facción intelectual estudiada frente a otros valores dentro del mismo campo, se acompañaba - según la misma autoconciencia - de una segunda apertura a otros polisistemas, sobre todo el político y el social. La gran mayoría de los colaboradores se decían izquierdistas y asumían sucesivos compromisos con diversas problemáticas contemporáneas. En este nivel de la apertura del campo artístico hacia otros campos se debe situar la relación con Cuba, en un primer momento integralmente positiva y entusiasmada.

Este discurso característico de la autoconciencia del grupo se opone sistemáticamente a los resultados de nuestra investigación, los cuales, a su vez, hemos tratado de organizar de manera coherente en otro discurso.

La primera cerrazón, la encontramos a nivel institucional. Contrariamente a lo dicho en el discurso autorrepresentativo, la posición de la intelectualidad reunida en torno a MC/CM no es ni tan desintegrada ni tan marginal. Vimos que constituye un terreno bien organizado y delimitado y que dentro de su campo de influencia se ubican varias instituciones importantes. Lo central y lo integrado, dos características que por lo general son inseparables, también implican clausura: aparecen siempre los mismos nombres y verificamos ciertos procedimientos típicos, como son la autopromoción y la canonización mutua.

La cerrazón real frente a intelectuales desconocidos o fren-

te a facciones diferentes se desdobra en la política de la autonomía artística. Mientras los suplementos - por la cantidad de artículos dedicados a temas político-sociales - dan la impresión de ser realmente publicaciones de un grupo que preconizaba la supremacía de estos campos, un análisis pormenorizado nos hizo desembocar en conclusiones contrarias: el terreno artístico debe preservar su autarquía, el artista no puede permitir que necesidades ajenas al arte se impongan en su obra. La libertad de expresión debe ser total y sólo aquel escritor o pintor que refuerce los valores intrínsecamente estéticos la utiliza para bien.

Hablamos de una esquizofrenia entre la labor intelectual y el trabajo artístico. El análisis entero nos hace ver que sólo se trata de esquizofrenia parcial ya que, mientras el intelectual actúa bajo el signo de la apertura y el artista bajo el del cierre, ninguno de los dos acepta una apertura bidireccional entre el polisistema artístico y otros polisistemas. Se trata, por el contrario, de un modo de acción exclusivo desde el campo artístico-intelectual hacia otros campos. El hecho de que no se permite en ninguna circunstancia que autoridades políticas o de otra índole hagan incursiones en la serie literaria o pictórica, permite hablar no sólo de autarquía del terreno artístico sino de su hegemonía.

Incluso parece que ésta es la palabra clave que rige toda la política y las posiciones políticas del equipo. En base a ella - que también implica indirectamente rigor en el trabajo artístico - se crea una genealogía literaria, se canonizan ciertos modelos pictóricos y se rechazan otros. La infracción a sus normas en

Cuba lleva a un deterioro de las relaciones entre el equipo y la revolución cubana. Este distanciamiento gradual finalmente nos sirvió como ejemplo convincente de la relativa ausencia de una ideología política - en el sentido de un pensamiento sistemático y coherente - de parte de la intelectualidad estudiada. La ruptura que, según Fernández Retamar, se produjo al tomar Cuba la vía del socialismo, de acuerdo a la información encontrada en los suplementos, ocurre esencialmente a partir de las primeras intromisiones políticas manifiestas en el terreno sagrado de la cultura.

El hecho de que la transición hacia una nueva ideología política (y concomitantemente hacia otra esfera de influencias) no provoque las reacciones estimuladas por el encarcelamiento de un poeta, demuestre claramente que la autarquía del polisistema artístico funciona como valor que impera sobre todos los demás.

## BIBLIOGRAFIA

### materia básica

"La Cultura en México" (1962-1972), suplemento cultural de Siempre!

"México en la Cultura" (1959-1961), suplemento cultural de Novedades

### otros textos sobre la época

ALVAREZ, Imeldo, La novela cubana en el siglo xy. La Habana, Letras Cubanas, 1980.

BENEDETTI, Mario, El escritor latinoamericano y la revolución posible. México, Nueva Imagen, 1978.

B.T., Ambiente de los Escritores en México. s.a., s.e., 1960.

CABALLERO, Ronald, Narrativa cubana de la revolución. Madrid, Alianza, 1968.

CARTER, Boyd G., Las revistas literarias de hispanoamérica. Breve historia y contenido. México, de Andrea, 1959.

COLLAZOS, Oscar, "Contrarrespuesta para armar", 1969, en Literatura en la revolución y revolución en la literatura. México, siglo XXI, 1970.

DONOSO, José, Historia personal del "boom". Barcelona, Seix-Barral, 1983.

FERNANDEZ TETANAR, Roberto, Calibán. Apuntes sobre la cultura en Nueva América. México, Diógenes, 1972.

- GONZALEZ, Alonso, Indice de la Cultura en México. (1962-1972). Los Angeles, California State University, 1978.
- KAROL, K.S., Guerrillas in Power: The course of the Cuban Revolution. New York, Hill and Wang, 1970.
- MENTON, Seymour. Prose Fiction of the Cuban Revolution. Texas, Texas Press, 1975.
- MONSIVAIS, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en Historia General de México. México, Colegio de México-Harta, 1986.
- PIAZZA, Luis Guillermo, La Mafia. México, Joaquín Mortiz, 1967.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir, El boom de la Novela Latinoamericana. Caracas, Tiempo Nuevo, 1972.
- RUFFINELLI, Jorge, Crítica en Marcha. Ensayos sobre literatura latinoamericana. México, Premia, 1979.
- VANDEN BERGHE, Kristine, La nueva novela latinoamericana: boom y boomerang. Tesis de Licenciatura. Universidad Católica de Lovaina, 1967.
- VARGAS LLOSA, Mario, "Luzbel, Europa y otras conspiraciones", 1969 en Literatura en la revolución y revolución en la literatura. México, Siglo XXI, 1970.
- VILLEGAS, Abelardo, Autognosis. El pensamiento mexicano en el siglo XX. México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1985.
- \_\_\_\_\_, Cultura y política en América Latina. México, Extemporáneos, 1976.

teoría literaria

- BOURDIEU, Pierre, "Campo intelectual y proyecto creador" en Problemas del estructuralismo. México, Siglo XXI, 1967. pp.135-182.
- DUBOIS, Jacques, L'institution de la littérature. Brussels, LABOR, 1978.
- EVEN-ZOHAR, Itamar, "Polysystem Theory", en Poetics Today, Vol.1:1 - 1-2 (1979), pp.287-310.
- LABBERT, José, "Production, tradition et importation: une clef pour la littérature et de la littérature en traduction" en Canadian Review of Comparative Literature, Spring 1980, pp.240-252.
- \_\_\_\_\_, "Un modèle descriptif pour l'étude de la littérature. La littérature comme polysystème." Courtrai, K.U.L.C.K., paper 29, 1983.
- PERUS, Françoise, "Cultura, ideología, formaciones ideológicas y prácticas discursivas", en Discurso, núm. 5. México, UNAM, 1985.