

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES IZTACALA

“LA EXPERIENCIA LITERARIA:

**ANÁLISIS PSICOLÓGICO DE UNA COMUNIDAD DE ESCRITORES
NOVATOS EN LA CIUDAD DE MÉXICO”**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

LICENCIADA EN PSICOLOGÍA

PRESENTA:

VELASCO ORTIZ REBECA MARIANA

COMISIÓN DICTAMINADORA:

DIRECTOR:

MTRO. JUAN JOSÉ YOSEFF BERNAL

DICTAMINADORES:

MTRO. GILBERTO PÉREZ CAMPOS

LIC. IRMA DE LOURDES ALARCÓN DELGADO

**IZTACALA
TLALNEPANTLA, EDO. DE MÉXICO**

2004.



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 esta 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.

AGRADECIMIENTOS

Siempre se comienza por unos y se termina por otros, pero cuando se trata de agradecimientos los párrafos nunca llevan un orden estricto de importancia. Sin embargo, en este caso reconozco mi prioridad por agradecer a Juan José Yoseff, tan dueño como yo de este trabajo, porque esta tesis es mitad suya y mitad mía: por cada instante que estuvimos desmenuzando, por todos los procesos que recorrimos, por cada momento que me dedicó a pesar de todo el trabajo que le rodeaba y especialmente por una forma de ser que siempre admiraré y que deja una huella importante no sólo en lo académico sino a nivel personal, porque: *fuiste el elegido para guiar mi tesis mucho antes de que pensara en hacer una tesis y la experiencia con la que me quedo supera cualquier expectativa creada. Gracias Maestro.*

Muchas gracias a Irma Alarcón, primero porque representa una mujer que admiro y una profesora excelente, pero además por su espléndida ayuda en la revisión de este trabajo y su gran apoyo como catedrática y como amiga. Muchas gracias a Gilberto Pérez Campos, por su sabiduría compartida, por su paciencia y su apoyo, especialmente por sus comentarios y por su revisión. A ambos profesores gracias por representar mi jurado, por esperar todo este tiempo para ver consolidado este proyecto y por aceptar tanto mis estancamientos como mis apuros en tiempo.

Añado a profesores con los que la distancia no me aleja de sus enseñanzas y de las aportaciones que, deben saber, han creado mi formación, mi estilo y, en consecuencia, todo lo que sale de mí: Azucena Hernández, Andrés Mares, Sofía Saad, José Velasco, Carlos Fernández Gaos, y a todos aquellos que con clases o, en ocasiones, sin ellas, o sea sin haber conocido sus clases, han sido parte de la formación de mi Generación. Un poco fuera de ese contexto, quisiera agradecer a la Profesora Laura Angélica Moya López, de la Lic. en Sociología de la UAM Azcapotzalco, por haber influido, más de lo que ella debe saber, en mí.

Gracias UNAM, a Iztacala por sus corredores, sus clases, sus Ibros, sus fiestas y cada uno de los rincones a los que debo mi formación, que son parte de

mí ser, de mi raza. A todos aquellos que compartieron la carrera de Psicología, les debo un saludo y mi más grato agradecimiento: Ane, Chucho, Ángel, Quike, Sandra, Jano, Fosy, Betty, Pepe; en fin, una gran generación.

Gracias y toda mi dedicación a mis Papitos: Elsa y Alfredo, con todo mi cariño y porque las cosas recuperen lo que tienen que recuperar, gracias, que sin ustedes no quisiera que nada de esto fuera como es, puesto que nada de esto sería así. Igualmente agradezco a mis hermanos: Pato, sangre de mi sangre; Josepo, carne de mi carne; Bolis, ser de mi ser; a mis cuñis: Adrián, Arturo y Ale; y a mis chiquitines: Ale, Aldo y Pau.

Y porque me inspiran, gracias a los amigos que se han convertido en hermanos de la vida, gracias: a Alex-Coy, a mi Aurora, a las siete bachas: Bere, Tere, Claus, Xóchil, Brendis y Valeria, a la banda: Cauich, Juanjo, León, Chémoc, Butanda, Tipo, Bolillo ya mi hermano de nuevo, porque eres mi amigo además de mi hermano y te incluyes en este grupo que conformó mi primer intento por estudiar a una comunidad de práctica; y a todos los cuates lejanos que deben saber que aunque omita sus nombres son omisiones inconscientes, gracias a todos, familia de mi vida.

A mi Coy, mi amigo, mi escucha, mi otro yo, mi inspiración y mi entusiasmo, gracias mi amor que sin tí mi vida no sería lo que es: te debo, pues sí, lo que soy, creer en dios-alex. Y ligado a tí y por eso a mí, gracias a los tuyos ya míos: Yolanda Arechavaleta, José Juan Santos Coy, Andrea, Mauricio, Aarón, Iván, Patty, Gustavín y Maggy, a toda tu familia y a todos los que te acompañan y han acompañado tu apoyo y nuestro cariño.

Sin poder aplazarlo más, pero reiterando el completo desorden de mis agradecimientos, quisiera resaltar esta gratitud: al grupo que conformó mi población de estudio, a quienes debo toda palabra, toda reflexión, todo análisis, por quienes este trabajo se inicia y toma toda su forma; todo mi reconocimiento y mi más eterno agradecimiento por, sin saberlo, haber abierto en mí un interés tan profundo y sublime en la literatura. Gracias al grupo de literatos que, para mí, representará la *nueva generación de escritores del siglo XXI en la Ciudad de México*, a los Sogem: Rosy, porque en toda las medidas mereces un

reconocimiento triplicado, por ser maestra, hermana y amiga; población de estudio, objeto de admiración y sujeto de todo apoyo, y quien me ha hecho aterrizar y despegar de nuevo. Ligado a tí, y precisamente a partir de tu ayuda para contactarlos, agradezco a tus compañeros, al *taller de los siete locos*, los cuales, algunos sin saberlo muy bien, otros con toda su accesibilidad y su cooperación, forman este estudio: Gerardo Rodríguez, Alejandra Rodríguez, Cristina, Argentina, Anita y Pablo. Y a los demás que son parte de la Sogem: Ana, mil y más gracias, Maribel Uribe y demás.

Para cerrar estas páginas de agradecimiento agrego, con la intención de no omitir a nadie de los que me vienen a la mente, gracias a esas formaciones laborales que fueron acompañando tanto mi tesis como todo el proceso, a veces muerto a veces vivo, de este trabajo: especialmente a la Escuelita y a Gandhi Satélite y todo su complemento.

Y aunque este reconocimiento suene absurdo, gracias a aquellos que no me escuchan, pero que me han dicho todo lo que requerí, gracias a los autores de libros, artículos, planteamientos y demás documentos.

ÍNDICE

RESUMEN

AGRADECIMIENTOS

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 1 - 7

CAPÍTULO 1. Postulados Teóricos 9 - 74

¿Cómo funcionamos como sujetos psicológicos?

Psicología. Nuestro Enfoque

Psicología Cultural

Breves rasgos de la Psicología Genética Histórico-Cultural

Psicología Cultural como área interdisciplinaria

Una perspectiva del Arte

La Literatura

Campo Artístico y Práctica Literaria

Procesos Sociales: Creación y Recepción del Arte Literario

Creador – Artista

Público – Lector

Obra de Arte – Producto

El Géneros y su complejidad

Dos perspectivas de la Narrativa

El Arte en las Ciencias Sociales

CAPÍTULO 2. Primeras Aproximaciones 75 - 127

Metodología

Exploraciones de Escenarios

Panorama General

Antecedentes Institucionales

Antecedentes Remotos

Instituciones y Escenarios

Instituciones Particulares o de Carácter Privado

Instituciones de Gobierno o de Carácter Público

Delimitación del Campo	
Los Famosos	
Población Específica	
CAPÍTULO 3. Observaciones Específicas	129 - 262
Repasando a SOGEM	
Oficinas de SOGEM	
Biblioteca de SOGEM	
Escuela de SOGEM: Diplomado de Escritores	
Proceso de Selección y Deserción en la Escuela de SOGEM	
Divisiones por Ramas	
Clases en la Escuela	
Subgrupos dentro del Diplomado	
Clases fuera de la Escuela	
Clases a manera de Taller: Subgrupos que forman talleres	
Talleres de SOGEM	
El Taller de “Los 7 Locos”	
Historia del Grupo de Taller	
Oficio de Escritor	
Tres miembros del Taller	
El Proceso Creativo	
Desarrollo de un género y de determinados recursos	
La Publicación	
Los Lectores	
Empleos	
Testimonio de una Generación	
CAPÍTULO 4. Generación de escritores del siglo XXI	263 - 295
1) Enfoques en el estudio de lo Artístico – Literario	
2) La interrelación individuo-comunidad, génesis y consolidación de escritores	
La actual formación institucionalizada de los escritores (SOGEM)	
Una comunidad de iniciados	
Comunidad de práctica, Grupo – Taller	
El dominio de la técnica	

La narrativa creativa

El escritor en la literatura – una técnica narrativa

- 3) La postura en la literatura y la transformación del sujeto,
invitación al cambio

Límites y Propuestas de este trabajo

BIBLIOGRAFÍA

297 - 301

RESUMEN

El presente trabajo representa una posibilidad de estudio del arte literario, en la medida en que se concentra en una consulta teórica relacionada con el análisis psicológico del arte desde la Psicología Cultural y por componer una investigación de campo enfocada a la exploración y descripción de una comunidad de escritores mexicanos.

Partir de la Psicología Cultural ha permitido definir el quehacer literario como una práctica situada en la que participan sujetos sociales posicionados en la estructura del campo cultural. Además el apoyo tanto conceptual como metodológico que brinda esta disciplina construye una manera de pensar al escritor en su mundo.

Así es como, con la apertura de un enfoque como este, construimos un planteamiento que se dirige al análisis psicológico a partir de un panorama general del medio que rodea la práctica literaria y de un acercamiento al sujeto que viene formándose como literato. La intención específica es considerar el discurso, las observaciones, la interacción y cada una de las intervenciones con estos sujetos como un medio para comprender su subjetividad. En ese sentido, esta investigación se concentra en un grupo de escritores novatos que se reúnen en un taller literario convocado después de egresar del diplomado de la Escuela de Escritores de SOGEM; y se dirige específicamente a considerar la experiencia de tres de los miembros de este taller.

A partir de ese acercamiento a la práctica literaria he podido construir un medio de comprensión que me lleva a considerar especialmente dos asuntos generales en la constitución de las prácticas: una comunidad de práctica implica una participación en el campo que posiciona y compromete en la medida en que nos apropiamos de las estructuras de práctica social; pero además la interacción cotidiana, que legitima una práctica y consolida determinadas comunidades, es la que construye un oficio y disciplina una creación.

El análisis psicológico de la experiencia literaria ha sido abordado, a partir del testimonio de los escritores recién formados, como un proceso social e individual de la creación.

Todo este recorrido me conduce a concluir que la convivencia cotidiana construye modos de ser y actuar en la práctica y es esto lo que viene generando creaciones valiosas en toda práctica. La creación literaria es un medio que comunica y en el que las reacciones expresan sentimientos y emociones, por lo tanto representa una práctica local, situada, específica y peculiar que, para la actualidad y en nuestro contexto, abre la posibilidad de crear mundos y vivir experiencias creativas.

INTRODUCCIÓN

Este trabajo partió en sus inicios de tres nociones, bastante generales, que pretendían agrupar un estudio: la literatura, la vida ritual y el enfoque de la Psicología Cultural. Estos tres asuntos abrían un sin fin de líneas de estudio y, sin embargo, tuvieron que ser repensados para concretizar un trabajo que respetara y partiera del marco psicológico.

La Psicología Cultural representó el planteamiento guía, base de razonamientos y pensamientos, para toda propuesta que a partir de los anteriores temas pudiera nacer; por un lado, por su postura situada y la condición exploratoria hacia participantes de comunidades de práctica; y por otro lado, porque su interdisciplinariedad permitía acudir a diferentes ramas de la ciencia humana para construir un tema de abordaje y un análisis específico. La literatura, por su parte, se convierte en el objeto de investigación, población-comunidad, tema-intención y línea de exploración. Sin embargo, la vida ritual, que apareció como una vía de interés, se transformó, conforme avancé con la consulta e investigación teórica, en un asunto difícil de compaginar con este estudio, dando lugar a un replanteamiento que condujo a pensar la práctica social como el medio en el que determinada comunidad produce y reproduce sus propios modos de vida, sus estilos, su cotidianidad y, posiblemente, algunas de las formas de interacción que funcionan como rituales.

Así es como nació la construcción temática, en un principio bastante híbrida, de esta investigación. Evidentemente estos tres asuntos han tenido que ir concretizándose para generar un estudio específico y de pretensiones ajustadas a nuestras posibilidades, sin embargo, hasta la última reflexión, aportación, idea y palabra de este trabajo, ha resultado desbordante en el proceso tanto de construcción como de cierre. Por lo tanto, puedo decir que, en alguna medida, este trabajo es un intento para abrir nuevas dimensiones: teóricas, prácticas, disciplinarias, imaginativas

o creativas. El valor que puedo agregar está dado en función de una excelente guía, de un planteamiento temático fascinante y de un esfuerzo considerable.

En esta introducción pretendo resumir brevemente el contenido de este trabajo, pero para comenzar me gustaría relatar el acontecer del *proceso de creación*. En pocas palabras quisiera pensar esta investigación como un trabajo narrativo que se asemeja al quehacer literario, puesto que permite construir y reconstruir un mundo a partir de la experiencia. Sin embargo, es evidente que las particularidades del estudio que presentó hacen de éste un trabajo enfocado y orientado a la ciencia Psicológica, con intenciones claras de contribuir en el conocimiento del ser humano en sus mundos. Por lo tanto, la narrativa que aquí nace se sustenta en el planteamiento teórico de la Psicología Cultural, parte del discurso y la experiencia del propio escritor y está encaminada a construir un análisis situado de la comunidad de práctica que conforma un grupo de escritores, novatos del siglo XXI, de la Ciudad de México.

Entonces la experiencia que atañe a este estudio es la del escritor, él es la fuente que nutrió este análisis y la voz que hago hablar en estas páginas. El trabajo de investigación ha nacido del contacto con algunos de los escritores en búsqueda de un lugar dentro del campo literario y del reconocimiento de su trabajo como literatos. Es decir, la comunidad de práctica que pretendí estudiar viene representando a un grupo de participantes, sujetos en formación, de la práctica literaria actual.

Es así como el proceso que ha acompañado a esta investigación confiere a la Psicología Cultural toda la lógica y dirección, que como planteamiento base y línea de análisis, se desprende y me permite avanzar. Teoría y práctica han sustentado este estudio, y es a partir de ambas que se construye un proceso de investigación de aproximadamente tres años y de profunda riqueza en lo personal.

En términos concretos, esta investigación se llevó a cabo, primero, conforme a una revisión teórica de los materiales que tiene que ver con el planteamiento base de este estudio y con la temática a abordar; después a partir de las herramientas metodológicas que apoyarían el trabajo empírico y, por supuesto, del propio transcurrir de lo que considero el trabajo de campo (entrevistas y observaciones), y finalmente con el enlace de ambas líneas de investigación.

El estudio que a continuación se presenta está dividido en cuatro capítulos. El capítulo uno se concentra en plantear el marco teórico y razonamiento afines al tema de esta investigación, primero dando entrada a un planteamiento psicológico que permita entender a los participantes de comunidades de práctica como sujetos socio-culturales que intervienen en la estructuración de su propia práctica y del campo cultural al que pertenecen; para con ello recuperar ciertos fundamentos teóricos de la Psicología Cultural como base de este estudio y premisa de un razonamiento del arte-literario. Después de sondear la base teórica de este estudio, el capítulo uno abre el apartado del arte que, desde esta postura y concentrándome específicamente en la literatura, entenderé como práctica, quehacer y experiencia humana; abordaré los procesos sociales que vive la práctica literaria dentro del campo artístico: creación, recepción y producto u obra; una breve reseña de la visión *cultural* de los géneros literarios y la narrativa, para cerrar recapitulando qué ha representado el arte en las ciencias sociales y cuál es la propuesta de Psicología del arte que abre este estudio. Estos apartados son abordados a nivel teórico bajo el entendimiento de una psicología plural, interdisciplinaria y que brinda todo su peso al sujeto social.

El capítulo dos pretende, primero, condensar la base metodológica de esta investigación, y segundo, dar entrada al trabajo de campo. En todo caso, este capítulo representa las primeras aproximaciones. De entrada, describo la metodología cualitativa que apoya este trabajo y expongo la utilidad que ciertas herramientas brindan al mismo, declarando este

estudio como una investigación descriptiva-exploratoria; partiendo de esa exposición metodológica intento explorar los escenarios claves de este trabajo, planteando las intervenciones específicas que realicé, y describir la práctica literaria actual a partir de un panorama general de las instituciones que estructuran este campo. Posteriormente delimito el campo cultural al que pretendo incurrir para dar entrada a un sondeo de la actual escritura literaria en México (los famosos en Latinoamérica) y cerrar con la especificidad de la población que investigué.

El capítulo tres representa un análisis extenso y propio de un grupo de escritores que compone la nueva generación de literatos de la ciudad de México en el siglo XXI. Este capítulo se concentra específicamente en las intervenciones realizadas, pero su intención es ir explorando la información y los datos que tanto en entrevistas como en observaciones se fueron recuperando; partiendo de la cualidad de estos datos hago un recorrido por el discurso, la experiencia y la observación de un grupo de escritores, en especial de tres de ellos (los que formalmente fueron entrevistados). Este recorrido se guía por tema y no por intervención u observación. Así es como los temas que abordé en este capítulo comienzan por explorar y describir la institución que representa su formación en la práctica literaria: SOGEM, los lazos que ésta tiene con algunas otras instituciones vinculadas al quehacer artístico y el diplomado del que egresaron estos escritores, su estructura interna y procesos derivados de esta formación. Posteriormente toco el asunto de la literatura actual: divisiones, clases, grupos, subgrupos y talleres. Estos apartados nos encaminan al análisis del taller literario específico que forman algunos de los contactos de esta investigación, en donde adquiere importancia la estructura del taller, su historia y el oficio de escritor que se fomenta en él. La parte final de este capítulo se concentra en intentar comprender la subjetividad de tres miembros del taller, su proceso creativo: géneros y recursos, publicación, público lector y experiencia laboral; a partir de este sondeo de la creación literaria y de los elementos que socialmente la producen, concluyo con el testimonio del autor que abre

un último apartado de su discurso y cierra este capítulo de observaciones específicas que encaminan al análisis de una generación de escritores.

El último capítulo, el cuatro, representa una conclusión y el análisis final de esta investigación. Por ello, pretende enlazar teoría y práctica, dando lugar a la interpretación del testimonio de estos escritores desde el marco teórico de esta investigación. Se divide en tres apartados generales, el primero intenta analizar los enfoques en el estudio de lo artístico-literario, reconociendo la determinación que el Psicoanálisis ha tenido y recuperando las posibilidades que el planteamiento de la Psicología Cultural puede abrir. El segundo, aborda el asunto de la interacción individuo-comunidad, pretendiendo concluir cómo se forma el escritor de narrativa actual: la institucionalización de la práctica, una comunidad de iniciados, el grupo taller, el dominio de la técnica y la narrativa creativa, cerrando con las reflexiones que unen todo esto: el escritor en el campo literario – una técnica narrativa (aprendida y aprehendida, compartida y vivida) que se origina y se consolida a partir de dos fuerzas, la psicológica y la social. El tercero, representa la *invitación al cambio*, en la medida en que analizo y concluyo la postura del escritor en la literatura y las posibilidades de transformación del sujeto que abren mis contactos y la posición del escritor. El capítulo se cierra contemplando los límites de este trabajo y algunas de las vías que surgen a partir de este estudio.

Ese es el contenido de los cuatro capítulos que componen este estudio, para cuyo abordaje fui requiriendo de citas textuales de los teóricos que respaldan mi planteamiento y del discurso en entrevistas y observaciones de mis contactos. Así es como considero que este trabajo, en primer plano, pretendió *abrir un diálogo con los escritores*, con su oficio y su creación, con sus inquietudes, sus inspiraciones y sus motivaciones, con su formación y sus trayectorias, y con aquello que construye un enfrentamiento de sus vidas con el mundo. Y el diálogo, particularmente en lo que representa nuestra investigación práctica, fue abierto, enfrentado.

Los ejes de análisis que fui adoptando para construir el discurso de estas páginas considero que fueron sugeridos a partir de las propias intervenciones realizadas, sin embargo, las líneas que quedan única o escasamente señaladas no representan puntos sin importancia sino que escapan, en alguna medida, a esta visión y a las posibilidades limitadas de una investigación como esta.

En definitiva, el apoyo de las herramientas conceptuales de ciertas disciplinas al que he recurrido me ha facilitado un entendimiento más global, estructural y de proceso de la práctica literaria, pero puedo reconocer también que esto mismo ha llevado a descubrir un área de estudio abierta, como laberinto, en donde no es difícil perderse y en donde al encontrar conexiones infinitas e indescifrables se puede caer en la falta de dimensión. Sin embargo, tratando de contrarrestar esta falta de dimensionalidad me he enfocado en estudios culturales que, de una u otra manera, abordan al arte bajo una visión más social. La Antropología, la Sociología y la Lingüística han sido las áreas disciplinarias en las que este estudio de Psicología Cultural se ha apoyado, de algunos de sus enfoques ha derivado este planteamiento, pero la piedra angular que guía la estructura de este estudio parte del planteamiento Vygotskyano y de ciertas líneas del planteamiento sociológico ligado al arte que propone Bourdieu.

Las intervenciones de esta investigación parten de toda la lógica ligada a la Investigación cualitativa y se sustentan en los criterios epistemológicos de la Psicología Cultural propuesta por Shweder, encaminada y respaldada por planteamientos como el de Dreier, y fortalecida y apoyada por sus colegas y seguidores. Sin embargo, al pretender dar entrada a un análisis de la construcción de la imagen social de un escritor, me enfrento a lo artístico-literario de forma directa, y es así como este estudio en específico me vincula con las reflexiones teóricas que guardan un lazo con la creación literaria.

En este aspecto, las premisas de esta investigación vienen dadas por considerar que en toda creación vemos intervenir a nuestro ser psicológico y

a nuestro ser social, se interrelacionan aspectos personales con nuestro ente colectivo, así es como se admite un mundo social y un mundo individual en el proceso creativo. Ambos mundos actúan en un plano complementario y mutuamente determinante.

Desde mi punto de vista la investigación que se desprende de un estudio como este, es decir, la investigación que da peso primordial a la cualidad cultural, mantiene una distancia muy superficial con el mundo literario, esta distancia que sólo la representa lo que se ha dado por considerar *el estilo*, la forma o contenido artístico que va ligado a lo denominado *valor estético*. Por tanto, considero que desde el área de la Psicología Cultural se está intentando crear cuentos, historias, leyendas, narrativa que además de contribuir al conocimiento de determinado fenómeno, enriquezca, de alguna manera, en la medida en que enriquece la literatura. Es una pretensión quizá demasiado ambiciosa, pero no se requiere del reconocimiento artístico sino únicamente del apoyo y el conocimiento de técnicas que nos hagan describir de manera más sublime, más sensible, más creativa, y sin perder la seriedad, el respeto y la responsabilidad de una disciplina como la Psicológica.

La obra literaria aporta al mundo socio-cultural una gama infinita de sabiduría, puesto que sus construcciones son elaboradas por sujetos pertenecientes a ese mundo y están atadas al propio mundo, se generan en él y por él para representarlo y verse representadas.

Este estudio plantea la posibilidad de que el campo artístico de creadores se estructura bajo ciertas condiciones histórico-culturales que constituyen una realidad compartida, es decir, la producción artística así como los propios creadores instituyen un campo que a través de intereses y estilos de vida compartidos adopta determinados comportamientos y formas de convivencia que se traducen en símbolos y representaciones culturales.

CAPÍTULO 1. POSTULADOS TEÓRICOS

**“Cada uno de nosotros va dibujando su propia historia.
Pero comúnmente dibujamos un rato, aprendemos a unir
puntos (que en realidad son hábitos) y nos doblegamos
ante la comodidad de la costumbre”**

*Rosa Elena Velasco*¹

Este trabajo nace con la intención de trazar ciertas líneas comunes en la vida de la nueva generación de escritores mexicanos. Sin embargo, ya que dicho grupo conforma una población demasiado extensa para poderse explorar en su totalidad, he contactado a algunos de ellos, población mínima, para conformar una comunidad de práctica que represente de alguna manera a la nueva generación de escritores del siglo XXI en la ciudad de México. La Psicología es la ciencia sobre la cual me apoyo para esta exploración.

Tengo, por lo tanto, dos asuntos que tratar en este capítulo introductorio. Por un lado, el planteamiento psicológico del cual parto y, por otro, el estudio del arte literario, principalmente a nivel psicológico, que sostiene esta exploración y el análisis de la generación específica de escritores que atañe a este estudio.

“Así es como las líneas que estructuran este trabajo se dirigen, por un lado a concebir el ser escritor como estar involucrado en cierto tipo de prácticas sociales y formar parte de una determinada comunidad que se articula y produce/reproduce precisamente alrededor de ellas, y por otro lado, a concebir la literatura como un campo social históricamente delimitado, con reglas constitutivas que no son fijas sino que están ‘en juego’ como parte de su propia dinámica interna y sus vínculos con otros campos sociales” (Pérez Campos, comunicación personal, 2003).

Entre la ciencia y el arte existe una oposición franca, radical. Los dos “campos”² parten de planteamientos y filosofías distintas, que los enfrenta a una especie de *choque teórico*, puede ser debido a que ninguno reconozca el mérito del otro.

¹ Rosa Elena Velasco. Primeros Capítulos de su novela. Novela en proceso, sin publicar (Mayo del 2003).

² “Campo”, en el sentido que Bourdieu sostiene (1992; 1997) y el cual más adelante precisaré.

La literatura rechaza a la ciencia por considerar que destruye la “singularidad de la experiencia”, además de que la ciencia amenaza con romper la libertad y la concepción de práctica “inefable” y maravillosa que ha procurado mantener el arte en general (Bourdieu, 1992:10-13). Mientras que para la ciencia, la literatura no es más que una práctica única y singular, con todo el sentido artístico del que está dotada, que explora la exaltación y la vehemencia del ser humano.

En las bases de una están los rechazos de la otra, es decir, el análisis científico “amenaza” las condiciones singulares de la experiencia literaria, pero al mismo tiempo para la ciencia la experiencia literaria sólo abre un espacio de análisis con el arte, sin reconocer su contribución al conocimiento del ser humano en muchas áreas.

Aun cuando en la actualidad se han procurado establecer lazos y romper con esta oposición, ambos campos se han encargado de constituir sus determinantes y, en diferentes sentidos, su autonomía, por lo que la oposición es lo bastante radical hasta en los propios fundamentos de cada uno.

Dicha oposición radical será criticada por Bourdieu (1992) al referir que es particularmente a través de las Escuelas, Universidades, o de las Instituciones por medio de las cuales adquieren su independencia, como se reconocen los diferentes campos autónomos de nuestra sociedad. Así es como cada campo se determina y a la vez se inscribe en nuestras mentes “moldeando” nuestras visiones, es decir, se constituye como una franquicia con cierta soberanía, determinadas facultades y capacidades, con una demarcación concreta de sus límites y que se legitima de acuerdo a la aceptación distintiva que la sociedad le otorga, siendo así como los razonamientos que se desprenden de nuestra inscripción a un campo determinado se convierten en convincentes y lógicos sólo a partir de la propia lógica que los acompaña. Pensado como una construcción socio-cultural situada en un espacio y en un tiempo determinados, es posible integrarlo al mundo social (Bourdieu, 1992). Dicho en términos de Vygotsky, “el arte se convierte en objeto de investigación científica siendo estudiado como una de las funciones vitales de la sociedad, en conexión indisoluble con todos los demás aspectos de la vida social

en su condicionamiento histórico concreto” (Vygotsky, 1970:26), y es indispensable acentuar la idea de que en un estudio formal del arte necesitamos partir de las implicaciones que éste tiene en la vida social, comprometiéndonos a hablar de un *arte social*.

Siendo éste un estudio que parte de la ciencia psicológica se tiene el compromiso de valorar ciertos aspectos del arte literario que traspasen el reconocimiento hasta el arte entero. Así trataré de contribuir en la conciliación de algunos de los roces de estos dos campos. Sin embargo, antes de dar entrada al arte, su especificidad y las determinantes que de éste son útiles para el estudio de los escritores mexicanos, quiero dejar claro el enfoque psicológico del que parto.

¿Cómo funcionamos como sujetos psicológicos?

“Hay existencias pero no esencias”

Boris Vian

Los seres humanos somos antes que nada sociales, nuestras capacidades intelectuales, sensitivas, perceptivas y hasta biológicas están condicionadas por nuestro ser social, ya que tenemos la capacidad biológica de desarrollar una cultura, lo que nos hace individuos “sujetos” a nuestra sociedad o a vivir en sociedad, es decir, *sujetos a estructuras sociales*.

Cuando hablamos de estructuras sociales entramos en un terreno global, en un espacio enorme. En términos generales la estructura es la base, pero una base en orden, un estado de cosas, dispuesto o arreglado de determinada manera. La estructura social es entonces un orden social, en donde la disposición u organización de los componentes sociales está ligada a un contexto y a una historia socio-culturales (a un espacio y tiempo particulares).

Las estructuras sociales (materializadas como sociedades, instituciones, organizaciones, etc.) a las que estamos sujetos y de las que formamos parte son un todo contextual que involucra, precisamente, una cultura, una historia, una práctica, un contexto, y a los sujetos participantes dentro de este tejido o ambiente social.

Por lo tanto, siendo sujetos pertenecientes a una estructura social particular somos seres histórico-culturales, ya que participamos en un tiempo y espacio determinados, compartimos un contexto y adquirimos una ubicación concreta dentro de la práctica social (Dreier, 1999³).

La estructura social, parte constitutiva y orden de la cultura, está presente en todas partes de la vida de los individuos, pero además, está determinada por la actividad del sujeto, puesto que es modificada a partir de nuestra acción. La cultura se aprende y se transmite a partir de la socialización formal e informal (Tejera Gaona, 1999), pero es la estructura social la que establece un orden cultural e histórico a las sociedades. En este sentido una investigación cultural está comprometida con el estudio de la interacción de aspectos: organización social, valores y normas de una sociedad y redes de significados que imprimen sentido a la vida de los integrantes de una cultura. Y es a partir de la interdependencia cultura-individuo como se establece una conexión dialéctica entre nuestro ser social y nuestro ser psicológico.

Para ser más específica, intentaré explorar brevemente ¿qué es lo social y qué lo psicológico en el ser humano?

Lo social implica hablar de sociedad, de colectivo, de grupo, pero no desaparece en el aislamiento, ni cuando pensamos en el sujeto individual ni cuando nos dirigimos a su psique. Lo social se forma a partir de las relaciones que se establecen entre los individuos pero “aparece también donde existe solamente un hombre y sus vivencias personales” (Vygotsky, 1970:305⁴), puesto que

³ Aunque Dreier acude más frecuentemente al concepto de *posición*, señala tres conceptos implicados en la disposición personal del sujeto en la práctica social: *ubicación (lugar)*, *posición (social)*, y *postura personal (el punto de vista más la manera en que se concreta en nuestra participación)*. La distinción entre estos tres conceptos sirve para comprender una participación compleja en niveles variados, es decir, distingue cada una de las visiones sociales que se tienen de un miembro o participante de determinada comunidad, aunque los tres conceptos se complementan para situar la participación de un individuo en su contexto. En el párrafo expuesto arriba hablo de ubicación por considerar que estando sujetos a estructuras sociales adquirimos, principalmente, un lugar particular, aunque quiero suponer que al mismo tiempo se nos asigna una posición social y nos apropiamos de una postura o punto de vista personal.

⁴ Vygotsky, en su planteamiento sobre el arte, se apoya en una valoración social de éste, sosteniendo así la idea de que “lo social aparece también donde existe solamente un hombre y sus vivencias personales” lo cual permite contemplar al objeto artístico como un instrumento social. Sin embargo, en este momento me es útil esta idea para considerar la dimensión que tiene lo social en cada individuo. Como un embudo, la abertura grande está dirigida al mundo, por ésta el mundo

trasciende la interacción determinando e influyendo en lo individual. La convivencia, el estar en grupo, la interacción y las relaciones que mantenemos con otros individuos forman una identidad que puede ser vista como social pero que mantendrá también particularidades para cada uno de nosotros. Pero además de lo que pueda ser visto como social, la existencia y supervivencia del ser humano está condicionada por la capacidad propia de seres sociales.

Lo psicológico se vincula generalmente con la mente o el espíritu del ser humano, está relacionado con el comportamiento pero al mismo tiempo con pensar y sentir. Ideología, emoción y acción componen una actividad psicológica que nos remite a lo individual y a lo subjetivo pero que en su proyección siempre va vinculada con lo social. La construcción de pensamientos, los sentimientos que se desprenden de determinados sucesos y las reacciones y actuaciones que tenemos los seres humanos son fenómenos psicológicos.

Por lo tanto, somos sujetos sociales por naturaleza, únicos y singulares. Nuestra condición de seres sociales no viene dada únicamente a partir de la incorporación al mundo social, es además parte constitutiva de nuestra propia naturaleza, digamos que es un componente biológico de nuestra especie. Es así como el ser social viene dado como condición de ser humano; natural y biológicamente sociales entramos en contacto con los otros y con el mundo social en la medida en que actuamos, vivimos o establecemos relaciones, puesto que la vida social es una preadaptación biológica de nuestra especie ⁵.

Existe una interdependencia entre ambas esferas, lo cual se puede resumir en los siguientes términos: en los procesos psicológicos influyen las relaciones sociales que establecemos los seres humanos, pero al mismo tiempo nuestra condición innata de ser social determina nuestra forma de pensar y de actuar. Este condicionamiento mutuo forma la actividad humana, la cual se articula en un

penetra, y la pequeña se dirige a la acción (Vygotsky se apoya en otras referencias que profundizan en este enfoque. pág. 303-305), es así como el mundo (lo social) penetra, aún en el aislamiento y queramos o no, para dirigir, expulsar o devolver la acción.

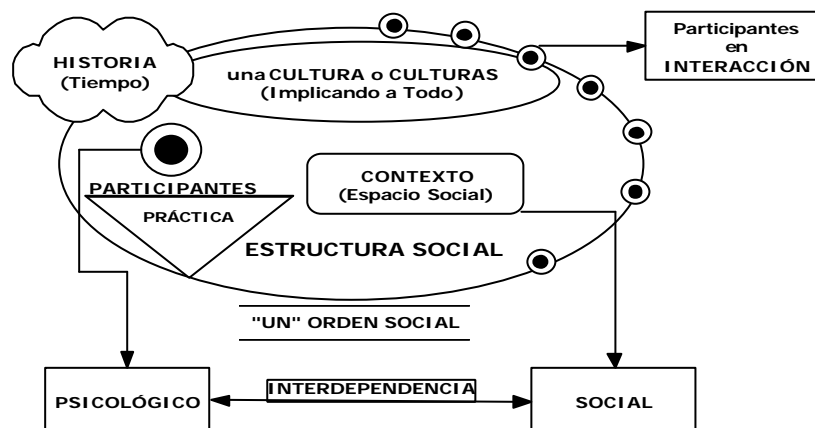
⁵ Para profundizar o comprender mejor la conexión biológico-social que plantea la Psicología Cultural, creo que Bruner es lo suficientemente claro y preciso en sus planteamientos vinculados a la preadaptación biológica de la especie humana a lo social. Mas adelante retomaré el asunto apoyándome en Vygotsky y la idea de que el individuo es una creación social; partiendo del mismo argumento expuesto arriba.

concepto más general, cultura. Recupero la siguiente definición de cultura, puesto que aunque este concepto implique una discusión mayor creo que es acertado partir de ciertas bases:

“...la cultura como un sistema de concepciones expresadas en forma simbólica por medio de las cuales los hombres se comunican y perpetúan y desarrollan sus conocimientos y actitudes a lo largo de la vida. La cultura es un sistema cuyo papel fundamental consiste en socializar un significado del mundo y, de esta forma, en hacerlo comprensible desde una perspectiva particular” (Tejera Gaona, 1999:45).

Así es como la cultura de determinada comunidad de práctica no sólo consiste de entendimientos conceptuales compartidos, además supone, precisamente, una actividad humana práctica, socialmente organizada, que conforma una parte constitutiva de nuestra *participación* en el conexto. Por lo tanto, el tratar de abordar un medio cultural implica hablar de una actividad compartida de forma muy peculiar en la que participamos con ideologías, prácticas, manifestaciones; participamos de manera personal en estructuras de práctica social (Dreier, 1999).

ESQUEMA 1:
Estructura de Práctica Social



Este esquema fue elaborado para comprender de manera integral algunos de los conceptos que he estado manejando. Dada la necesidad de contemplar estos elementos como un todo recurrí al círculo como representación de un *orden interdependiente*, sin embargo, las conexiones entre cada componente de la Estructura de Práctica Social no

simbolizan toda su complejidad en este esquema, puesto que la intención sólo es condensar los conceptos que he explorado.

Somos sujetos individuales que actuamos a nivel colectivo. Como seres sociales nos relacionamos e interactuamos con otros seres sociales, formando grupos que se integran en una sociedad determinada, el conjunto de sociedades forman a su vez el mundo en que vivimos los seres humanos. Pensando esta totalidad como un sistema, se puede reconocer que cada componente del sistema funciona como parte integral del todo y de la misma manera cada componente tiene subsistemas que desarrollan su propia totalidad. Los individuos, a su vez, somos componentes pero siempre parciales de la práctica social, desde esta perspectiva.

De esta manera, los seres humanos “hacemos mundos”, nuestra vida en sociedad se abastece de una cultura que se reúne y se comparte en grupos, pero que además, conforma un “esquema construido de cosas para personas con intenciones”. La cultura engloba a las personas, a la sociedad y a la naturaleza “tal y como los iluminan y los hacen posibles los mundos intencionales ya existentes, mundos intencionales compuestos de concepciones, evaluaciones, juicios, metas y otras representaciones mentales ya encarnadas en las instituciones, en las prácticas, en los artefactos, en la tecnología, en las formas de arte, en los textos y en los modos de discurso heredados socialmente” (Shweder, 1990:18). Así es como, de estas formas compartidas y encarnadas en nuestro ser, se desprenden actividades como las diferentes formas de arte (literario y de todo tipo), siendo éstas ejemplos de prácticas situadas, con característica muy peculiares, y que construyen “modos de vida”. Para este estudio, la práctica particular que nos atañe es la escritura literaria.

Además “la actividad humana mental depende, para su expresión plena, de estar vinculada a un conjunto de instrumentos o herramientas culturales que constituyen el punto culminante en el desarrollo de las aptitudes humanas” (Bruner, 1986:27). Así es como todos estos elementos culturales constituyen los contextos *socio-culturales* en los que nos desenvolvemos, pero además a partir de ellos toma sentido la apropiación e incorporación de la cultura a nuestras mentes, a partir de la *mentalización* en el proceso de socialización construimos una realidad.

Parto del anterior razonamiento puesto que esta investigación está orientada al análisis de la estructura social de una comunidad de práctica particular, análisis que implica la exploración del contexto, del mundo en el que se desarrolla esta práctica; exploración como modo de conocer. Así es como el análisis que se elaborará en este estudio pretende partir de la estructura social en la que se desarrolla una práctica particular con participantes particulares, para de este modo contribuir a la construcción de un conocimiento, fundado en un punto de vista y una interpretación de la cultura.

He tratado de abordar de manera integral los conceptos más importantes del planteamiento teórico en el que se apoya este estudio. Sin embargo, estas reflexiones surgen del enfoque de la Psicología Cultural, en el cual me baso y del que plantearé enseguida algunos de sus fundamentos.

PSICOLOGÍA. NUESTRO ENFOQUE

Creo que no puede estudiarse la psique humana separando al ser social, ya que tanto lo psicológico como lo social se entrelazan para constituir a un sujeto singular. Puesto que somos sujetos sociales que interactuamos con otros, tan singulares como nosotros, a partir de nuestra condición de participantes en contextos socio-culturales de práctica. La sociedad como un conjunto de personas comunes se convierte en una *comunalidad* en la que funcionamos como un todo, pero aún siendo comunes, cada uno de nosotros mantiene particularidades, por lo tanto, el *ser singular* lo representan esas diferentes características que adquirimos debido a las circunstancias particulares del medio (social, cultural y biológico), que originan diferentes *formas humanas* en todos los sentidos. Aunque las diferencias no sean absolutas y debemos construirlas y observarlas dialécticamente como diferentes-en-unidad (Vigotsky, 1965; Ratner, 1997).

Para conocer al ser humano necesitamos verlo como un sujeto socio-cultural. Al hablar de ser psicológico me referí implícitamente a esta visión, puesto que las emociones del sujeto, el pensamiento, la actividad y la simple acción están dadas desde lo individual que implica a lo social.

Partiendo de que en nuestra psique intervienen factores sociales y culturales, y al mismo tiempo la construcción socio-cultural se hace a partir de nosotros, el análisis psicológico que se pretende hacer en este trabajo requiere de un enfoque abierto a ambas esferas.

PSICOLOGÍA CULTURAL

La Psicología Cultural es una ciencia interdisciplinaria que nace con la intención de explorar los mundos que construimos las personas y la interdependencia entre las personas y sus mundos. En términos generales, la labor del psicólogo cultural es adentrarse en el mundo en el que vive el sujeto y observarlo desde ahí para teorizar desde su mundo y poder comprender mejor, a partir de las condiciones particulares en que se vive, a los seres humanos y sus mundos.

Para hablar de una Psicología Cultural recurro, por un lado a las bases de la denominada Psicología Genética Histórico-Cultural que directamente se convierte en el antecedente más próximo. Por otro lado, es indispensable explorar los fondos interdisciplinarios que la Psicología Cultural supone para sus estudios como lo son la estrecha conexión con otras áreas (como la Antropología, la Etnografía, la Sociología, y la Lingüística) que hace de esta Psicología una propuesta interdisciplinaria (Shweder, 1990)

Breves rasgos de la Psicología Genética Histórico – Cultural

Los representantes más significativos de la Psicología Genética Histórico-Cultural son los psicólogos soviéticos Vygotsky, Leontiev y Luria, quienes a su vez formaban un grupo conocido como la “troika”⁶, en el cual posteriormente se incluyeron otros integrantes. Luria y Leontiev se unieron a Vygotsky como discípulos y colegas, siendo éste último el precursor de la tradición socio-histórica.

⁶ Troika: gobernada por tres líderes. Éste es un concepto ruso que ha sido utilizado en la denominación de *un trío con vista de poder*, es decir, tres elementos dominantes (el término original, troica, hace referencia a un trineo ruso tirado por tres caballos enganchados al frente). La troika que representan Lev Semionovich Vygotsky (1896-1934), A. Leontiev (1904-1979) y Alexander Románovich Luria (1902-1977) tuvo un carácter más cercano a una asociación, y la integración de nuevos elementos (o discípulos) constituyó nuevas corrientes dentro de diferentes áreas (triumvirato creado aproximadamente en los primeros años de la década de los 20's).

Los principios de la Psicología Genética Histórico-Cultural se basaron en las tesis de la “dialéctica materialista”, las cuales se refieren al ser humano bajo una concepción global: naturaleza – sociedad – cultura – hombre.

Vygotsky sostiene que la psicología o la psique del ser humano es social, por lo que se debe buscar la solución de sus enigmas en la historia de la sociedad. Sin embargo, en el desarrollo humano confluyen dos procesos: la maduración orgánica y la historia cultural, ninguna de las cuales pasan inadvertidas para Vygotsky. Contemplando ambas líneas evolutivas, Vygotsky propone que en el desarrollo cultural se crean instrumentos que, sin tener consecuencias biológicas, amplifican las capacidades naturales con que cada individuo está dotado. Estos instrumentos, elaborados en el transcurso de las relaciones e intercambios sociales, son fundamentalmente “signos” por lo que están investidos de significación y predispuestos a la transformación a partir de la actividad humana.

El sujeto humano actúa sobre la realidad; para adaptarse a ella utiliza instrumentos psicológicos que Vygotsky denomina “mediadores” y así es como transformamos la realidad y nos transformamos a nosotros mismos. El lenguaje es el instrumento principal y el de mayor valor funcional como mediador de la cultura, puesto que, tal como lo expresa F. Engels: “es la realidad inmediata del pensamiento” (Engels F. citado por: Ortiz de Zárate).

Para Vygotsky el proceso de formación de las funciones psicológicas superiores se dará a través de una “actividad práctica e instrumental” que implica una interacción social. Tal actividad es vista por Vygotsky como culturalmente determinada y contextualizada, además de desarrollarse en la relación con otros, siendo así una actividad social en donde el propio medio humano proporciona los instrumentos (herramientas y signos) “mediadores” que la constituyen produciéndola y reproduciéndola ⁷.

Por supuesto que el aprendizaje, para esta línea de estudio, se convierte en un proceso indispensable para la adquisición de los instrumentos mediadores de la

⁷ Para Vygotsky los mediadores representaban particularmente instrumentos de mediación entre el ser humano y el mundo, sin embargo, estos instrumentos implicados en el desarrollo de procesos psicológicos superiores adquieren un doble carácter: como herramienta prelingüística, instrumental y práctica; y como símbolo que adquiere sentido y significado a partir del contexto.

cultura. Para Vygotsky las funciones superiores eran resultado de la enculturación, introducir a la cultura o “culturizar” a alguien a partir del aprendizaje, el cual sólo podía ser explicado por su historia, situándolo en su contexto de origen. Así, la propia *humanización* es vista como producto de la educación formal e informal que se desarrolla a partir de la interacción.

La primera y más importante de las tareas de la Psicología Genética Histórica Cultural consistía en liberarse, por una parte, del conductismo y, por la otra, del enfoque subjetivo de los fenómenos mentales que supone que éstos son condiciones subjetivas, exclusivamente internas, que sólo pueden investigarse introspectivamente. En términos generales, las condiciones históricas que vive la construcción de la corriente Genética Histórica-Cultural están dadas con oposición al pensamiento surgido del Conductismo (Estadounidense) y de corrientes orientadas a la observación introspectiva (a cuyo enfoque se liga, de alguna manera, el Psicoanálisis) (Bruner, 1986:81). De esta manera, se pretende corregir este sesgo prevaleciente en la psicología, el cual considera los fenómenos psicológicos como originados de procesos intraindividuales, para desplazar el foco de atención a los procesos interpersonales.

La principal premisa de Vygotsky es: “que el hombre está sujeto al juego dialéctico entre la naturaleza y la historia, entre sus cualidades como criatura de la biología y como producto de la cultura humana” (Bruner, 1986:81 ⁸)

Vygotsky junto con otros teóricos determinados por su influencia u otros que siguieron la misma línea conceptual, como Bajtín, (Knox, 1993; citado por: Winkler Müller ⁹) planteaban que para comprender al ser humano interactuando en sus mundos históricamente constituidos, lo que se necesita es precisamente una teoría cultural.

Partiendo, en alguna medida de estas premisas, y dejando claro su interés hacia los fenómenos psicológicos, la Psicología Cultural pretende ser una psicología “plural, variable, específica al dominio y vinculada constructivamente

⁸ Bruner interpreta aquí la dialéctica como una cuestión de encuentro e intercambio entre dos esferas, enfatizando en la influencia marxista que el propio Vygotsky reconoce.

⁹ Aunque los planteamientos de Vygotsky y Bajtín pueden tener conexiones rastreables, no existen antecedentes claros respecto al grado de conocimiento entre ambos. Para la referencia consultar la bibliografía.

al estímulo de los mundos intencionales” (Shweder, 1990:10). Para este enfoque lo psicológico se refiere a la persona intencional, y lo cultural, al mundo intencional; personas y mundos intencionales se constituyen y reconstituyen dialécticamente a través de las actividades y prácticas intencionales que son sus productos, a la vez que los producen. Tal y como Shweder lo refiere:

“La Psicología Cultural, propone una visión de interconexión entre la cultura y la psique, que aspire a desarrollar un principio de intencionalidad por el que las realidades constituidas culturalmente (mundos intencionales) y las psiques constituidoras de realidades (personas intencionales) se conforman continua y mutuamente, perturbándose e interfiriéndose, interpenetrando sus identidades y condicionando su existencia” (Shweder, 1990:19).

Los mundos y las personas que se crean a partir de esta interconexión son intencionales de manera peculiar y particular. Así, la finalidad de la Psicología Cultural es explorar la manera como la actividad cultural organiza las funciones psicológicas, describiendo también la influencia recíproca de las funciones psicológicas con la cultura. Los fenómenos culturales, por encima de todo, son vistos como constructos llenos de significados, como formas simbólicas, y es así como tanto las expresiones y acciones cotidianas, como los fenómenos más elaborados (rituales, festividades u obras de arte) son siempre producidos o representados en circunstancias socio-históricas particulares, por individuos específicos provistos de ciertos recursos e investidos con diferentes grados de poder y autoridad.

La teoría histórico-cultural que se desprende del planteamiento Vygotskiano ha generado ideas muy esclarecedoras para comprender "al otro" desde lo antropológico así como desde lo psicológico, en donde el concepto de actividad nos indica una práctica sociocultural organizada que regula las funciones psicológicas, y a la inversa en un proceso de interacción dialéctica.

Además el propio Vygotsky desarrolla un estudio, muy a los inicios de su trayectoria, que bajo las mismas premisas intenta esclarecer y analizar los procesos psicológicos que tienen lugar en el arte. La *Psicología del arte*, de Vygotsky (1970) es un trabajo que recupero, en gran medida, para los fines de este estudio,

porque además de representar un planteamiento situado como antecedente de la Psicología Cultural y evidentemente coherente con los fundamentos de los que parto, es también un estudio vinculado estrechamente al elemento más importante de esta investigación: la práctica artística-literaria.

Psicología Cultural como área interdisciplinaria

Con base en las propuestas que hace la Psicología Cultural es evidente notar una invitación y una relación abierta hacia otras áreas, sin embargo, en la actualidad esta Psicología ha procurado dejar clara su dirección con el afán de no confundir, sino invitar a otras disciplinas ligadas, particularmente con la Antropología y la Sociología.

Lo que propone Shweder (1990:24) como Psicología Cultural es crear una psicología que logre “pensar a través de los otros” en todos los sentidos posibles. Para ello ha sido indispensable recurrir a otras áreas que de alguna manera prestan su enfoque y su visión para lograr precisamente pensar y comprender al “otro” desde una perspectiva más amplia.

Además, algunos teóricos que parten igualmente de un enfoque cultural contribuyen a la formación de un aparato teórico mucho más fuerte y sólido. Bourdieu, desde la Sociología, ha desarrollado una “teoría de la práctica” que considera a la actividad socialmente organizada como la base de las funciones mentales.

La evidente interdisciplinaria de la Psicología Cultural es reconocida por Shweder al formular que ella hace contacto y se nutre de disciplinas tales como la Antropología, la Sociología, la Lingüística, y de la utilización de metodologías complejas como la Etnografía; en tanto tienen que ver con las prácticas y los mundos intencionales de personas intencionales. En este mismo sentido se puede admitir que el arte es un producto humano que tiene que ser pensado como una actividad de personas intencionales, y es así como recupero la interdisciplinaria que nos ofrece la Psicología Cultural para abordar ciertos aspectos del arte literario que desarrolla un grupo específico de escritores.

Al enfrentarme a un estudio situado de las condiciones socio-culturales que vive un grupo específico de escritores, me enlazo, como ya mencionaba, con una teoría cultural, ya que mi pretensión es teorizar y reflexionar sobre la situación formativa, tanto a nivel interno como externo, del grupo de escritores mexicanos en pretendido despunte hacia la esfera consagrada. Me dirijo hacia la construcción de una lógica entre las tendencias y las experiencias, es decir, entre el discurso, el pensamiento y sus inclinaciones e influencias, y lo vivido, la propia práctica, sus trayectorias y rutinas; asuntos que están presentes tanto en la formación de los sujetos específicos que componen esta práctica, la práctica literaria, como en la construcción que ellos mismos hacen de su práctica. Entonces, teorizar acerca de determinada cultura implica tomar en cuenta lo que vive el sujeto y lo que refleja la práctica, lo que hace el sujeto y lo que piensa, y lo que se hace en la práctica y cómo se percibe este quehacer.

Para enfrentarnos a una visión algo panorámica de lo que es la “nueva” literatura en México, concentrándonos en los sujetos que desarrollan esta práctica, es necesario explorar las estructuras sociales que componen el universo cultural que interesa estudiar, al entender en dónde están parados estos sujetos y bajo qué condiciones se estructura su práctica podremos analizar su participación personal.

Por lo tanto, es necesaria la exploración de la Literatura como parte del Arte, pues de esta manera parto de las bases que estructuran la propia práctica, es decir, requerimos de la contextualización de la práctica literaria a partir de una explicación y un sondeo del campo artístico. En este momento doy entrada al Arte como apartado inaplazable que es necesario entender.

UNA PERSPECTIVA DEL ARTE

“No hay colores ni sonos en sí, desprovistos de significación: tocados por la mano del hombre, cambian la naturaleza y penetran en el mundo de las obras. Y todas las obras desembocan en la significación; lo que el hombre roza se tiñe de intencionalidad: es un ir hacia... El mundo del hombre es un mundo del sentido. ... la palabra se niega a ser mero concepto..., puesto que encierra una pluralidad de sentidos”
*Octavio Paz (1956:19)*¹⁰

Como ya he mencionado, uno de los temas centrales de este estudio es el arte, ya que al pretender estudiar a una comunidad particular de literatos entramos al campo artístico. He venido hablando del campo artístico, basándome en el planteamiento de Bourdieu, y dada la necesidad de contemplar a la comunidad de práctica que atañe a este estudio como un “medio auténtico donde se ejercen fuerzas sociales”, más adelante buscaré la oportunidad de profundizar (Bourdieu, 1992; 1997).

Por el momento, creo que es necesario reconocer ¿qué es el arte?, para lo que será necesario tomar en cuenta varios elementos.

El arte como concepto define una actividad en la que están implicados tanto una habilidad técnica como un talento creativo en un contexto particular. El arte como habilidad técnica tiene relación con los procedimientos y métodos que se utilizan, mientras que como talento creativo implica hablar de una aptitud intelectual valorizada.

Esta primera definición me lleva, por el momento, a considerar dos esferas relativas al artista: el arte como actividad (en el que interviene un contexto y sus sujetos) y el arte como creación (también valorado ante la estética de determinado contexto y representada por un sujeto “creador”), en donde la primera no niega ser creación y la segunda no niega ser actividad; es decir, ambas esferas se refieren a una actividad creativa, o, por decirlo de otro modo, a una *creación activa*.

En el sentido propio de actividad viene implicada la existencia de un sujeto activo que realiza un conjunto de acciones determinadas, en este caso “acciones

¹⁰ Con la misma lógica creo que el arte de la palabra, es decir, la literatura, guarda un sin fin de interpretaciones, aunque, tal como sucede con la palabra, tiende a identificarse socialmente con uno de sus posibles significados.

artísticas”. Al hablar de creación, de igual forma, no se puede dejar a un lado al sujeto “creador” de la obra y valorado respecto a su creación. Puesto que el arte no “es” sin su artista, es decir, se constituye a partir de personajes identificados con este campo y a la vez representa una manifestación o práctica particular del contexto social, por eso en todo caso nos remitimos al sujeto social.

Entendiendo precisamente al arte como un conjunto de prácticas sociales, inmersas en “un” tipo de práctica peculiar, en la que intervienen sujetos –artistas– que actúan e interactúan entre sí, así como con las demás esferas de la estructura social global, se requiere de una postura declaradamente psicológica, que ponga especial atención en la necesidad de estudiar la psique: “la mentalidad del hombre social”, en una de sus peculiares manifestaciones, la artística. Sin embargo, en cuestiones como el arte, la psicología se enfrenta a una grave dificultad entre la inclinación individualista y la social.

La propuesta que se abre en este estudio parte de una “conceptualización de los sujetos como *participantes* en estructuras de práctica social en curso” (Dreier, 1999:28), lo cual obliga a contemplar una participación individual inmersa en lo social, que nos conecta con ambas esferas, la psicológica y la social, en su interconexión e interdependencia; puesto que al pretender analizar una actividad creativa como el arte literario a partir de la relación entre los sujetos individuales que la desarrollan y su contexto social, se le concede al análisis psicológico el reconocimiento de lo social, que no nos aleja del individuo sino que lo sitúa a partir de una postura histórico-cultural.

Partiendo de la Psicología Cultural, admito al igual que Vygotsky (1970:31) “que el más íntimo y personal movimiento del pensamiento, de la sensación, etc., la entera mentalidad de un individuo aislado, sigue siendo social y socialmente condicionada”. Respetando las posiciones de la sociología del arte y de otras disciplinas que pudieran ser relevantes para el estudio de lo artístico, creo que es importante dejar claro que, aún cuando este estudio pueda estar apoyándose en análisis diversos, el objetivo primordial es reconocer que en el arte la “mentalidad del hombre social” juega un papel importante, de ahí la atención especial y específica a los escritores, y por consecuencia las intervenciones

dirigidas hacia los sujetos vinculados con la práctica literaria, los propios escritores. Y puesto que cada una de las disciplinas que se ocupa del estudio del arte expone su particular punto de vista y da énfasis a los aspectos indispensables para su tipo de investigación, este estudio admite, que aunque en nosotros “todo es social” esto no significa que las propiedades de la psique de un individuo sean inherentes a los restantes miembros de un grupo determinado.

Dentro de la exploración de estudios que apoyan la perspectiva expuesta, me he encontrado con investigaciones del arte que se han visto en la necesidad de acudir a nuevas tendencias para contemplar un arte más social y menos individual, estas propuestas han sido recuperadas, en la medida de lo posible, para pretender una perspectiva más amplia del contexto artístico-literario, aun cuando ese estudio parta particularmente de lo psicológico. Por lo tanto, en ninguna medida admito que el autor y sus esfuerzos personales, es decir, el sujeto individual, sea irrelevante para el proceso creativo. En toda obra artística hallamos la existencia de dos momentos: “la creación personal” y “la tradición literaria” o tradición artística.

“El camino del nadador, por ejemplo, es igual que la obra del escritor, será siempre la resultante de dos fuerzas: los esfuerzos personales del nadador y la fuerza desviadora de la corriente”. (Vygotsky, 1970:305)

Dejando claras las raíces de este estudio, que parten de la Psicología Cultural y del más estrecho vínculo con los postulados que Vygotsky expone en su planteamiento sobre el arte, exploraré al *arte literario como práctica socio-cultural*.

Aún reconociendo que las artes guardan cierta especificidad, se tocan o se enfrentan también cuando abordamos una de sus manifestaciones particulares. En este estudio nos enfrentamos a un análisis psicológico del arte literario, sin embargo, de alguna manera y en términos generales, estamos entrando en el terreno de la Psicología del Arte, en todos sus abordajes, discursos e interpretaciones, por lo que ha sido necesario hablar en varias ocasiones del arte en general, aun cuando este estudio se concentra en la literatura.

LA LITERATURA

**“La función del escritor se realiza en vista
a las aspiraciones de todo un pueblo”**

Alejo Carpentier

La literatura, a través del lenguaje, genera una visión de la realidad que se transforma en una imagen de ella, convirtiéndose así en un “arte de la palabra” que se vincula con la construcción simbólica de una cultura. Dicha construcción crea alternativas narrativas para las personas. En tal sentido, la literatura se constituye en un diálogo entre escritor y lectores. La escritura envía un mensaje a partir de diversos géneros discursivos determinados y contruidos como significados compartidos (Bajtín, 1999; Bruner, 1986).

Así como en el arte existen diferentes modos de expresión que podemos denominar a partir del lenguaje que utilizan: lenguaje musical, lenguaje plástico y pictórico, lenguaje corporal, lenguaje verbal, escrito u oral; cada uno de éstos establecen a su vez ramificaciones que forman diferentes tipos de manifestaciones.

El lenguaje verbal, entendido como la forma de expresión que utiliza a la palabra, es decir que se expresa verbalmente, se sitúa como la base del arte literario. En sus dos vertientes: lenguaje escrito y lenguaje oral, desarrolla diferentes discursos, entre ellos precisamente el discurso literario, a éste generalmente lo identificamos con la representación gráfica, es decir, con lo escrito; sin embargo, siendo un discurso, despliega sus construcciones de diferentes formas, por ejemplo: un recital de poesía se desarrolla a partir de una manifestación del lenguaje oral; la literatura dramática, en la mayoría de los casos, está escrita para representarse, por lo que su finalidad es convertirse en una manifestación teatral que utilice el lenguaje corporal, verbal, musical y probablemente algunas otras formas de comunicación.

Precisamente los seres humanos nos expresamos a partir de manifestaciones y es por medio de éstas que establecemos un proceso complejo de socialización en donde adquirimos habilidades como el lenguaje que nos convierten en miembros de una comunidad particular.

El lenguaje sirve como instrumento de pensamiento y como medio de comunicación, además interviene como fuerza que une a los miembros de una

comunidad determinada, al mismo tiempo que los separa de otras comunidades. Por lo tanto, el lenguaje es cultura, puesto que se convierte uno de los instrumentos más esenciales del desarrollo humano (Vygotsky, 1965; 1979); por medio de éste describimos, retratamos, representamos y narramos nuestro mundo, pero también, en función de estas descripciones y representaciones, entendemos al mundo de determinada manera. Es decir, el lenguaje nos ayuda a expresarnos pero, para que el “otro” nos comprenda, existen ciertas categorías que, en términos generales, respetamos, con la finalidad de lograr comunicarnos. La relación entre el lenguaje y lo que puede llamarse actividad psíquica es evidente, no puede negarse la base de la psicología en los fenómenos lingüísticos en su conjunto, si partimos de que para Vygotsky: “*la palabra codifica la experiencia*”, su importancia funcional está dada como signo que significa y comunica, puesto que se encuentra ligada a la acción pero es transformada en un sistema de códigos para independizarse de ella, formándose así lo que denominamos *praxis*, pensamiento en la práctica, por eso cada palabra cuenta con un potencial de significado más o menos amplio para cada contexto situacional.

Podemos afirmar que hasta las expresiones emocionales, las cuales dentro de la literatura representan un contenido importante, son lenguaje, puesto que, de igual modo, funcionan como medio de comunicación, pero además son aprendidas, lo cual implica que están dadas dentro de una cultura y, de alguna manera, son funcionales para los miembros de esta comunidad. Quizá valga citar aquí a Octavio Paz, cuando afirma:

“Las diferencias entre el idioma hablado o escrito y los otros – plásticos o musicales– son muy profundas, pero no tanto que nos hagan olvidar que todos son esencialmente, lenguajes: sistemas expresivos dotados de poder significativo y comunicativo... El silencio mismo está poblado de signos. Así la disposición de los edificios y sus proporciones obedecen a una cierta intención. No carecen de sentido”. (Octavio Paz, 1956:20)

Entonces la literatura, como manifestación que comunica, está ligada a un proceso complejo de culturalización en el que a partir del lenguaje que emplea y de los modos de emplearlo, dicha práctica especializada se convierte en una manifestación cultural, pues se abastece de una cultura para subsistir o, en otros

términos, se desarrolla dentro de determinada cultura, ya que *el arte es un síntoma de la sociedad*.

Si sostenemos que todas las manifestaciones y prácticas se desarrollan conforme a una “intención” en el mundo, podríamos explicar la existencia de diferentes verdades para diferentes realidades y diferentes mundos. Bourdieu (1992:12) nos dice: “en la literatura la esencia se descubre de golpe, nos viene dada con su verdad, en su verdad, como la verdad misma del ser que se descubre”. En este estudio tengo el compromiso de destacar la lógica particular del campo artístico, una verdad dada en función de factores muy específicos. Esto puede entenderse a partir del siguiente planteamiento:

Ninguna de las ciencias literarias (al igual que ninguna de las ciencias naturales) puede penetrar en los momentos especiales que inspiran la creación. Sin embargo, cualquiera que sea el modo en que se originaron, construyen textos así como también mundos. Y estos textos merecen la atención disciplinada de todo aquel que trate de comprender los mundos simbólicos que crea el escritor (Bruner, 1986:15).

Entendido el arte como una manifestación, no sólo porque expresa sino también porque se expande, se difunde y se divulga, se puede visualizar en dos momentos: el de creación y el de recepción. Una manifestación implica particularmente dos tipos de participantes, los que se manifiestan y los que reciben lo manifestado, precisamente son ambos los que comparten y componen el momento creativo. Dicho así, la creación artística es un proceso que comprende y se integra por: el creador y el receptor de la creación; tal y como sucede en todo acto comunicativo: que pertenece tanto al hablante como al oyente. Ambos son necesarios en el proceso.

En función de lo planteado anteriormente, exploraré la estructura particular que conforma este contexto y que he venido denominando “campo artístico” junto con la práctica específica que se desarrolla dentro de este campo, que en lo general se distingue como actividad artística, pero que para este estudio es relevante únicamente en su vertiente literaria y, por lo tanto, llamo “práctica literaria”. Además, como rubros inmersos en éste apartado, exploraré los agentes del campo

artístico que funcionan como componentes determinantes del sistema cultural y comprenden tres visiones interdependientes del universo socio-cultural. Los tres puntos analizados y expuestos teóricamente son: el sujeto-creador, que es denominado dentro de su contexto como “artista”; el sujeto receptor, que en la literatura es nombrado “lector” aunque su implicación en la práctica artística dé oportunidad de englobarlo en un concepto más amplio: público; y el producto que se desprende de la actividad artística y que conocemos en la mayoría de las artes como “obra”.

Podríamos pensar, retomando el planteamiento *dialéctico* o de interdependencia entre dos esferas, que lo social en el arte está dado en función del público receptor y el factor psicológico es ubicado de manera más concreta en los personajes protagonistas de la creación, en los artistas; pero definitivamente no se puede reducirlo a esos términos. Aunque en un estudio de carácter psicológico como el presente, los escritores se convierten en el foco de atención directo, constituyendo la población de estudio y el contacto base de mis intervenciones; y el *lector o público lector*, no será objeto de abordaje en este estudio, aun así, ambos encaran puntos de interés. El lector es, de alguna manera, un punto periférico o indirecto que estará presente en este análisis de forma adyacente, es decir, constituye la visión de “*el otro lado*”, por lo que es complemento del proceso y será indispensable aclarar en que sentido integra la práctica artística.

El último punto, la “obra”, representa, más que una visión, el objeto, muchas veces material pero particularmente cultural, en donde emisor y receptor, es decir, artista y público se conectan, se podría decir: es el *medio en donde se codifica un entendimiento*, a partir de determinado lenguaje y dando lugar a diferentes formas de interpretación y niveles variados de comprensión. Es así como, para analizar el proceso de creación es preciso:

“percibir y plantear que la relación que un creador sostiene con su obra y, por ello, la obra misma, se encuentran afectadas por el sistema de relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de comunicación o, con más precisión, por la posición del creador en la estructura del campo intelectual” (Bourdieu, 1967:135).

En lo concerniente al proceso creativo, he hablado de tres visiones como asuntos a tratar, puesto que cada uno de estos agentes forma parte del campo, constituyéndose así como un sistema de líneas de fuerza que no se pueden ver de manera aislada. Sin embargo, abordaré punto por punto para ubicar sus interconexiones posteriormente y englobar el análisis de lo artístico, en donde el artista, el lector y la obra, son los elementos centrales. Para entender esto, doy entrada a la estructura social particular conformada por el campo artístico y la práctica específicamente literaria.

CAMPO ARTÍSTICO Y PRÁCTICA LITERARIA

*Un genio sería entonces un síntoma
social de determinada época...*

Para desarrollar este apartado, he retomado la conceptualización de Bourdieu como marco general, que aunque es una concepción sociológica no deja de proporcionar sugerencias importantes para el entendimiento del artista, en este caso. También creo, como lo he venido sosteniendo, que dicho planteamiento está ligado significativamente con una concepción sociocultural de la producción artística y de los procesos psicológicos implicados en ello.

Hablar de campo artístico va ligado a determinar la estructura del “espacio social” que define a una práctica, es decir, implica construir el espacio social a partir de las distintas redes que delimitan las prácticas sociales. Para considerar el espacio social es necesario insertarnos en el mundo en el que se mueven las personas y observar desde allí qué hacen, cómo lo hacen y con qué intención se producen y reproducen determinadas prácticas, pero además es indispensable contextualizar a los sujetos implicados en la práctica para reconocer su participación en estructuras sociales específicas. Por lo tanto, es necesario poner especial atención en las *relaciones* que se establecen entre los diferentes *agentes* que intervienen en la práctica. (Bourdieu, 1992; Dreier, 1999)

Además para el análisis de cualquier práctica hay que considerar los factores que en su conjunto estructuran el campo cultural en el que se desarrolla dicha práctica. En ocasiones podemos destacar factores como: las condiciones sociales, económicas, políticas, ideológicas o culturales; sin embargo, todas estas

circunstancias están dadas como un conjunto de determinantes que se agrupan en un orden constitutivo y al cual a veces no recurrimos de forma directa sino que consideramos, en términos globales, como “la estructura del campo”. Esta estructura representa un “todo organizacional”, que incluye cada una de las condiciones dadas para determinado contexto social.

La estructura del campo, o todo organizacional, implica una concepción en la que se ubican las posiciones como campo de fuerzas. En cada campo, las fuerzas sociales, a las que Bourdieu se refiere como *atracciones* y *repulsiones*, intervienen no sólo afectando las relaciones entre los componentes del campo, sino también constituyendo lo que pertenece y lo que no pertenece a cada campo, lo que somos capaces de entender y lo que está fuera de nuestro alcance, por ejemplo: en estilos de vida, en costumbres, en rechazos a ciertas cosas y en validación de otras.

Ante esto, la estructura del campo artístico–literario está determinada por un orden en donde la disposición de los sujetos que lo integran establece posiciones comunes pero no idénticas, es decir, las trayectorias personales estarán determinadas por la relación entre las fuerzas del campo y una “inercia propia”. Puesto que, tanto el campo como los sujetos que lo integran, desarrollan esta inercia, dada de las predisposiciones del origen y la trayectoria de cada miembro. Es decir, la trayectoria personal estará determinada, por un lado, por el *capital heredado* (capital económico y cultural), el cual define las posibilidades e imposibilidades que les asigna el campo, pero por otro lado, por la posesión o adquisición de aptitudes, habilidades y destrezas de las que el propio sujeto dispone, éstas determinan su trayectoria puesto que son lo que lo caracteriza, lo que lo une o lo separa de los demás.

“El porvenir, haz de trayectorias desigualmente probables situadas entre un límite superior y un límite inferior” (Bourdieu, 1992:29)

Además la transmisión del poder entre las generaciones se jugará como un momento crítico (no sólo el dinero o capital material sino la transmisión de legados ideológicos, posiciones y capital simbólico), porque la relación de “apropiación recíproca” entre el patrimonio material, cultural, social y simbólico y

los individuos biológicos formados para y por la apropiación, se encuentran provisionalmente en peligro, puesto que “el muerto, en ocasiones, se apodera del vivo”, poniendo en riesgo toda la estructura social (Bourdieu, 1992). Por ejemplo, los cambios en corrientes literarias ponen en peligro a los escritores nuevos, al estar en la línea de si son aceptados o rechazados por la generación a la que pertenecen, que aunque los ha creado y engendrado, quizá a partir de una ideología compartida, al mismo tiempo puede hacerlos perecer.

Ya en la disposición del campo “cada uno de los miembros está unido y separado a y de cada uno de los demás por un conjunto de similitudes y diferencias repartidas de una forma más o menos sistemática” (Bourdieu, 1992:30); forma sistemática que enfatiza en las diferentes construcciones que pueden existir en función de la repartición variada, no análoga y que forma diversas redes de conexión, lo cual establece las “posiciones pertinentes” del espacio social que representan un símbolo importante de la estructura del campo, “símbolo de una posición social”: Escritores, Artistas, Compositores, Directores, Editores, Marchantes, o con el nombre que se les designe conforme a su posición y a una época dada. Pero también, este orden define en gran medida las preferencias de todo tipo, incluyendo el o los tipos de conversación que establecen los miembros, los modales, la pose social, la comida, la bebida, los gustos y en general todas las características que determinan el estilo de vida de un grupo. Además, en el caso de la literatura, el escritor, conforme a su historia y trayectoria personal, las cuales están guiadas por factores socio-culturales, irá delimitando el público lector al que va dirigida su obra, en el que encuentra recepción.

Por lo tanto, la estructura social del campo literario define la práctica literaria: hacia dónde se dirigen, por qué tienen que pasar (etapas de desarrollo, instituciones o grados escolares, actividades específicas), hacia donde giran las miradas, las diferentes pero determinadas posibilidades que se tienen para elegir. Y puesto que, la práctica está vista como el conjunto de actividades, acciones o movimientos que suponen un quehacer; la práctica literaria consiste entonces en un quehacer artístico, específico al dominio de la palabra, que supone actividades relacionadas con el escribir como pudieran ser: la lectura, la discusión, la compra

de libros, el asistir a eventos artísticos, quizá específicamente literarios como recitales, lecturas en público, etc. y, posiblemente hasta el aislamiento comprende una actividad propia del escritor. Sin embargo, hay que aclarar que estas actividades variarán de acuerdo al contexto histórico-cultural (espacio-temporal) en el que se desarrolle la práctica, el cual va ligado precisamente a la estructura social específica del campo. No podemos hablar de campo sin considerar prácticas específicas, ni podemos hablar de una determinada práctica sin pensar en que ésta está inmersa en la estructura del campo.

La propia estructura de un campo, implica hablar de relaciones muy particulares entre participantes particulares en comunidades de práctica específicas. Pero el campo literario, como parte de una sociedad, no tiene sino cierta autonomía relativa, que permite apreciar a la diversidad de actores que lo conforman y las prácticas específicas que delimitan ese campo. Por lo mismo, tenemos que reconocer que el campo literario mantiene vínculos traslocales con otros campos que conforman a una sociedad. Según Dreier (1999), tales ‘estructuras de práctica social’ no necesariamente tienen una relación armónica. Pero este es un asunto que merecería otra tesis. Basta señalar que identificamos para un campo: determinadas prácticas, sujetos específicos, ciertos estilos de vida y las relaciones que los involucran; componentes que de alguna manera se enfrentan, a veces autodeterminándose, reconociéndose, oponiéndose, ignorándose o entrelazándose de manera íntima, con otros campos, con prácticas, sujetos, estilos de vida distintos y características relacionales diversas.

Volviendo al campo artístico, es preciso advertir lo que lo delimita como entidad relativamente autónoma y estructurante materializada en Instituciones. Pero en esa delimitación, no hay que perder de vista que el polo *receptivo* es parte del proceso creativo, puesto que alimenta la obra dándole sentido a lo expresado, y convirtiendo así, específicamente a la práctica literaria, en una práctica vigente, útil, renovable, trascendente y real. Si el arte se mantuviera sin receptores no expresaría, diría sin decir, sería entonces *un grito en el vacío, que se niega hasta en su propio eco*, es decir, el arte no existiría, por lo menos como expresión.

El hablar de campo implica tener que poner atención en los dos polos de la práctica literaria, indispensables para comprender la *doble naturaleza* del arte: un asunto que involucra al creador pero que necesariamente implica al lector y a todo el contexto que comprenden las diferentes personas que aparecen en su derredor. Ya me refería, en términos generales, al *proceso social de creación*, en donde ambos están presentes, pero ahora toca hablar de manera particular de cada uno, del creador y del lector como componentes que estructuran la práctica artística-literaria.

PROCESOS SOCIALES: CREACIÓN Y RECEPCIÓN DEL ARTE LITERARIO

**“...cada lengua y cada nación engendran el arte
que el momento y su genio particular les dictan.”**
Octavio Paz (1956:16)

Partiendo entonces de lo dicho anteriormente, considero los dos procesos que constituyen al arte como actividades que lejos de estar incluidas en un sujeto, en su interior, en su cerebro o en su inconsciente, implican una variedad de factores que abren posibilidades diversas. Así, la creación y la recepción pueden entenderse como partes constituyentes y constitutivas de procesos sociales en los que se juegan tanto individuos como prácticas, actividades específicas, discursos, ideologías y un sin fin de elementos culturales.

Si me ocupo de las diferentes explicaciones de qué es el creador o artista, y qué es el receptor o público lector, es para poder evidenciar que ellos están implicados en procesos sociales de los que forman parte y así, distinguir las concepciones establecidas de la que aquí estoy adoptando.

“La función del arte no reside en transmitirnos el sentimiento del autor, contagiarnoslo”. La función del arte consiste más bien en “ plasmar este sentimiento de tal forma que al hombre se le descubra algo nuevo, en una verdad más elevada, más humana” (Leontiev, en Vygotsky, 1970:9). Si el contenido afectivo es el que genera *reacciones*; unos y otros serían el verdadero objeto de investigación en una visión del *arte con función social*. Puesto que aquel descubrimiento no está dado única y exclusivamente para el autor, aunque él lo

proponga, está dado para todo aquel que tenga contacto con la obra, para el público. Entonces, la *reacción* se desarrolla en dos direcciones opuestas pero confrontantes, la del que crea y la del que percibe, ambas tienden a un punto concluyente, la obra.

Sin embargo, en cualquier sentido y para cualquier contexto o época la obra está sujeta a sus vaivenes, así lo refiere García Canclini:

“Que muchos artistas en la actualidad prefieran sustituir el nombre de obras por el de propuestas confirma que los productores se sienten cada vez menos capaces de controlar el sentido último de su trabajo”. Esta idea se deriva de las reflexiones de Umberto Eco sobre la obra abierta (citado por GARCÍA CANCLINI Néstor, 1979:12)

Asunto que será interesante retomar al abordar las nuevas tendencias que se han desarrollado en el arte; en algunas de las cuales, además de que se viene hablando de propuestas en lugar de obras, también se ha adoptado una concepción del arte y del artista mucho más abierta y en ocasiones opuesta al elitismo que se vivió en el arte en otros tiempos. Esto también me lleva a contemplar la oposición entre la expresión artística como exploración del sentimiento o como intelectualidad, es decir, arte emocional versus arte racional. Sin embargo, veremos que tanto la obra abierta como estas tendencias en el arte, quizá no sean del todo pretensiones y situaciones del arte específicamente literario actual, dados los diferentes géneros literarios y la historia que acompaña ciertos movimientos.

Leontiev interpreta las aportaciones de Vygotsky a partir de “una tesis muy precisa: la actividad humana no se volatiliza, no desaparece en su producto, simplemente pasa de la forma de movimiento a la forma de existencia u objetividad”, por lo que se inserta en el mundo social convirtiéndose en una *actividad intencional*, en la que el autor es una parte en movimiento que representa la existencia. (Leontiev A. N., en el prólogo de: VYGOTSKY Lev Semyonovich, 1970:10)

El lector interpreta las palabras que le fueron dadas en la obra, el escritor las plasmó de acuerdo a lo que quería decir, pero puede haber ciertos desfases entre lo que se dijo y lo que se entiende.

La traducción o interpretación del lector da el sentido real a la obra, por lo que forma parte del proceso creativo dando carácter de artístico a lo expuesto. Además, la recepción proporciona a la obra el valor de aceptación o rechazo, desprendiéndose así otros procesos como los de recomendación, reconocimiento o consagración de la obra, o los de expulsión, censura, secularización, descrédito o fracaso, pero éstos procesos adjuntos unen al arte con otras manifestaciones, con otras prácticas o hasta con otros campos. Algunos de estos enlaces pudieran conectar al arte con manifestaciones populares, exhibiciones, revueltas públicas, corrientes del pensamiento diversas, prácticas educativas, recreativas o marginales o con campo como el intelectual o el político. Sin embargo, el proceso receptivo, aun cuando une a la creación con otras líneas de enlace, forma parte de la causa social del propio proceso creativo, porque permanece ligado a la consolidación del arte, al afianzamiento del campo artístico y al fortalecimiento de prácticas específicas como la literaria.

Particularmente en la literatura reconocemos ambos procesos en función del sujeto que los representa. Para el proceso creativo identificamos al escritor, que es el autor de la obra y quien emite el mensaje, para el proceso receptivo tenemos al sujeto que recibe, el lector o público lector. Escritor y Lector viven el arte literario como un proceso desdoblado que comunica, en su doble desarrollo, el transcurso de una relación; es decir, la obra literaria como un medio de comunicación se determina en el momento que alguien que emite (el escritor) es escuchado (por el lector), haciéndose así bilateral el proceso creativo.

La obra es entonces el medio en el que ambos procesos se enfrentan, en donde la creación y la recepción se integran en una sola práctica y constituyen un significado. Ya que el arte va acompañado de *una emoción* determinada importante e inherente al proceso completo, tanto de creación como de recepción (Vygotsky, 1970).

Por lo tanto, necesitamos ver al arte a partir de un análisis de la estructura del espacio social que construyen sus procesos, en donde no nos abstraigamos del contenido, sino que lo penetremos, pues, tal como lo considera Vygotsky, el verdadero contenido de la obra de arte es su *contenido activo*, aquello que

determina el carácter específico de la vivencia estética que provoca, es decir, lo que hace a la obra y sale de ella.

“La estética se nos presenta como una teoría del comportamiento estético, es decir, de la condición general que abarca y penetra a todo el ser humano y que tiene como punto de partida y centro la impresión estética ... La estética debe estudiarse como psicología del placer estético y de la creación artística” (Vygotsky, 1970:25)

El placer estético representa una reacción persuasiva hacia la obra, o sea la conclusión del gusto; la creación artística es la revelación de un sentimiento traducida, a partir de la reacción que provoca, en un resultado, en un producto. Los dos procesos encarnados en sujetos específicos, convirtiéndose así en procesos psicológicos (Vygotsky, 1970), representan las extremidades de la comunicación, puesto que son las fronteras entre la comunicación artística y otros tipos de comunicación. Es así como se compone una práctica con participantes interdependientes que marcan una posición en el espacio social que ocupa el campo artístico. Abordé entonces las particularidades que suponen cada uno de estos procesos.

• CREADOR – ARTISTA –

El artista “absorbe y redistribuye, por destellos y ocultaciones, la tonalidad continua, cargada de sentido, cargada de ruido, del nosotros”
Michel Serres (citado por García Canclini, 1979:141)

Aunque las determinantes que caracterizan al escritor pueden distinguir a un personaje específico: el “literato”; es decir, un estilo muy peculiar de artista, hablaré primero del artista en general para precisar los *referentes* que funcionan como símbolos de una posición en el espacio social. Estos referentes irán conectados con el contexto social en el que se define una estructura de práctica particular (la estructura social de la práctica literaria) en el campo de la creación artística.

El artista: escritor, pintor, músico o actor, es antes que nada *un ser social*, que vive dentro de un sistema social que lo configura y al que a su vez conforma e influye en su orden, puesto que: persona y mundo funcionan interconectándose y

afectándose mutuamente. Puede variar la *representación de un artista* pero la determinación que lo hace ser, siempre irá ligada a una posición en el espacio social y a su participación en el campo artístico. Es decir, el artista adquiere su *nombre* como una asignatura de la estructura social pero, al mismo tiempo, lo adquiere al asignarse, él mismo, el papel que debe jugar.

Un artista que no se considera artista rechazará todos los apelativos, vinculados con el quehacer artístico, que se le otorguen, pero además se incorporará en otra esfera del universo social, una persona que no se reconoce como artista no es artista. Sin embargo, el que reniega de ciertas líneas que ha tomado el arte, es artista en la medida en que se mantenga, aunque sea a niveles marginales, alimentando las vertientes diversas que el arte adopte o proponiendo un nuevo arte. El artista que no se identifica con el campo artístico, no es que no se identifique con la gente que lo compone, sino que rechaza la estructura interna que ha creado al arte, rechaza así al propio arte. Por otro lado, aquel que es rechazado por el campo, tampoco es artista en el sentido de no pertenecer a las determinantes estructurales que integran el campo artístico, no funciona como artista puesto que sale del contexto accediendo a otras estructuras, es decir, convirtiéndose en demandante de otra posición. No me refiero al que rechaza cierto grupo de personas porque, aún así, éste seguirá conformado por la estructura social del arte, como disidente que construye nuevas propuestas y así retroalimenta al arte, nutriéndolo o devorándolo.

Sé que las consideraciones anteriores pueden provocar algo de confusión o reticencias, pues cualquiera puede considerar la actitud de varios individuos como visiblemente artística, pero creo que aunque la vida misma, evidentemente, está impregnada de sentimiento, y existen prácticas, así como individuos, en las y en los que la experiencia sublime se vive y se hace partícipe de diferentes maneras, la práctica artística guarda particularidades de las que otros sujetos no pueden darnos testimonio, más que en su condición de observadores. Para considerar a un individuo y a su práctica como artísticos, además de apegarse al tan indispensable requisito de observar su producción o la obra que se desprende de su trabajo

creativo, se requiere también de un reconocimiento recíproco de su participación como artista, reconocimiento del campo y de él mismo (identidad y membresía).

En este estudio no podría incluir a un sujeto que se niegue a la asignatura de escritor, pues no tendría caso una intervención, una entrevista o una observación hacia alguien que nos dice: yo no soy escritor o yo no escribo literatura. Para un estudio enfocado a la práctica literaria requiero intervenciones con sujetos literatos o escritores, así como puedo pensar que, en términos generales, el que niega su condición como artista no estaría incluido en un estudio sobre artistas, a menos que estos personajes pretendieran representar una posición opositora al quehacer artístico o algo similar y, que de algún modo fueran reconocidos por el campo, por quienes están en él.

Aunque es necesario ver al creador-artista como un sujeto inmerso en el mundo social, también es necesario considerar una línea clara del “ser artista”. De acuerdo a algunos criterios generales creo que puedo puntualizar las siguientes características (Sustentándome en propuestas como la de Giménez ¹¹ y García Canclini, 1979). Un artista es aquel:

- que ha tenido una exposición personal o ha tomado parte en colectivas
- que ha hecho obras de arte
- cuyas obras han sido vendidas (a museos, colecciones o editoriales)
- cuyas obras han sido presentadas o reseñadas en publicaciones del ramo
- que ha recibido una enseñanza formal en este campo
- que pertenece a un sindicato de artistas
- que es mencionado en un listado de profesionales
- que figura como "artista" en el censo, oficina del fisco, guía telefónica, etc.
- que vive del arte
- que pasa la mayor parte de sus horas de trabajo haciendo arte
- que ha recibido un premio, etc.
- que ha tomado parte en concursos (tal vez con éxito)

¹¹ Gilberto Giménez: Artículo de Internet titulado *La investigación cultural en México, una aproximación*. En: <http://www.crim.unam.mx/cultura/ponencias/GGimenez.hym1> (consulta realizada en Febrero del 2003).

- que es conocido en instituciones de arte y en el mundo del arte como artista.

Posiblemente se tenga que aclarar cuáles son las características que definen a los sujetos –escritores– que componen este estudio, sin embargo, en este momento lo que es importante determinar va dirigido a las características que definen a un hombre creador particular, el artista-escritor.

“El artista y el hombre se unen de manera ingenua, con frecuencia mecánica, en una sola personalidad; el hombre provisionalmente se retira de la turbación de la vida hacia la creación, al mundo de la inspiración...”
(Pushkin, citado por Bajtín, 1982:11).

Arriba se define a un artista en dos planos, que aún cuando aparentemente permanece cada uno en su ambiente, es decir, intervienen en el juego de la personalidad o en el universo subjetivo del ser de manera *provisional*, ambos determinan a un sólo hombre, al artista, puesto que ni en el más recóndito de los espacios, “ni en lo más íntimo de su creación”, ni en el más completo aislamiento “el hombre deja de ser social” (Vygotsky, 1970). Además el artista que *es en forma*, es decir, que se reconoce y es reconocido como artista, evidentemente ha adoptado una *postura* que se vive bajo estructuras determinadas. En el propio aislamiento, en los espacios más íntimos y en los momentos desbordantes de su creación, el artista no deja *de inspirarse* de acuerdo a una intencionalidad, dada probablemente por su propia iniciativa pero determinada por el sistema social en el que la desarrolla, es decir, el mundo es intencional en la medida en que el hombre propone intenciones y es así como el propio hombre ve afectadas sus intenciones por las ya determinantes y determinadas estructuras sociales, las cuales someten a juegos diversos la vida. Intentando recalcar el vínculo entre lo subjetivo (contemplado en lo psicológico) y lo social (ubicado a veces pobremente en lo externo u objetivo), con palabras de Bajtín, cito:

“La inspiración que menosprecia la vida y es igualmente subestimada por la vida, no es inspiración sino obsesión” (Bajtín, 1982:12).

Con esto quiero decir que la inspiración no está dada fuera de la vida, y aunque hablar de obsesión en el terreno de la psicología pueda abrir otra puerta y desviar este entendimiento, creo que precisamente los diversos juegos a los que se

somete la vida, en un mundo intencional y con personas intencionales, no son lineales, puesto que se definen en función de una amplia, aunque determinada, gama de posibilidades. Así es como la inspiración, creación personal o intención subjetiva, no puede desarticularse de la vida, de lo que nos rodea y por ende de las estructuras sociales, sin convertirse en un desajuste, en una enfermedad psicológica o social.

Entendida la posición del artista en su dimensión social, es decir, ubicándolo en contextos socioculturales específicos, nos enlazamos con una visión *participativa* de la creación, que además de suponer que la interacción del sujeto está dada dentro de prácticas socio-culturales, nos permite contemplar la actividad, las manifestaciones, las acciones o las intervenciones de los *participantes* como *procesos sociales*. Es decir, al ver al creador-artista como un ser que participa en una práctica artística, lo estamos visualizando como un agente de la propia estructura de práctica social. Su participación lo convierte en parte del contexto, de la práctica y del campo sociales, ubicándolo y posicionándolo; pero a la vez, él es quien constituye una posición específica en el contexto, una ubicación concreta en el campo y una postura personal en la práctica, todo lo cual determina una “participación peculiar en la estructura de práctica social” (Dreier, 1997:36). Se podría decir de este modo:

“El creador más original siempre comienza siendo sujeto en el sentido de estar sujeto a una estructura, pues las manifestaciones subjetivas que se desprenden de la creación son, en primer término, relaciones objetivas interiorizadas” (García Canclini, 1979:140).

Sin embargo, todavía en la actualidad tienen gran peso los planteamientos que sostienen que “el arte y el genio proceden de múltiples componentes que siempre conservarán una parte misteriosa”. Puesto que el artista, aun reconociendo que pertenece y se mueve dentro del mundo, mantiene una posición *singular*, no sólo en el contexto al que pertenece sino, de manera generalizada, en el ámbito universal.

En demasiadas ocasiones a los artistas se les trata como seres excepcionales, afirmando así que “el genio domina los siglos y trasciende la humanidad”, o que el arte “es una herencia de nuestra historia y continúa siendo

uno de los grandes interrogantes de nuestro espíritu” (Brenot, 1998 ¹²). Estas consideraciones vienen dadas en la búsqueda de una explicación acerca de esa singularidad que caracteriza al creador, pero desatienden en buena medida su carácter social y se pliegan a un planteamiento que aísla al individuo del mundo – al como Vygotsky (1970) critica a este subjetivismo-. La práctica artística y literaria es desarrollada en los contextos existentes, son realizadas por participantes reales y están determinadas, al igual que las demás prácticas socio-culturales, por estructuras sociales. Sin embargo, las prácticas artísticas desarrollan y juegan con factores de los que otras prácticas y otros sujetos no se ocupan: el sentimiento y la emoción, es decir, el arte trabaja con *impresiones*. Las *impresiones*, nos acercan a un arte con *efecto*, es decir, que propone algo, un cambio, una negociación o una idea, y en consecuencia hacen del arte un proceso comunicativo. También marcan las transformaciones, transacciones e ideologías del mundo social, dejando huella.

El artista encabeza el proceso creativo para conformar, a partir de su trabajo y de las herramientas que tiene para hacerlo, una señal del sentimiento, por eso es que el arte mueve adentro, mueve estructuras, no compone experiencias superficiales o limitadas a un plano exclusivo, sino prácticas particulares arregladas conforme a los sujetos socio-culturales que las integran e inmersas en una estructura social específica.

Ya he dicho que en la unidad, cada uno de los seres son diferentes, pero además el artista crea y en este sentido mueve mundos, a veces hacia direcciones ya abiertas o expuestas y otras veces hacia nuevos rumbos. Su ubicación y su posición dadas en un espacio y un tiempo determinados y en una sociedad particular, construyen una postura con carácter situado, disponiendo una perspectiva y una participación personales. Pero esto sucede con todos y cada uno de los individuos que componemos el universo social, adquirimos una ubicación,

¹² Puede suceder lo mismo con otros sujetos en posiciones sociales distintas, un ejemplo muy claro en cuanto a genialidad lo representan los científicos, quienes desarrollan una producción increíblemente valorada. Así es como algunas comunidades de práctica se colocan en estratos inalcanzables al análisis ordinario, representando, en ocasiones, *sujetos misteriosos*, reservados o enigmáticos, o élites consideradas de excelencia, superioridad o grandeza humana. Posiciones sociales como estas se ligan, en muchas ocasiones y de diferentes formas, con la esfera del poder que estructura las condiciones políticas, sociales y económicas que nos rigen.

una posición y asumimos una postura que nos precisa como seres únicos; sin embargo, lo que hace singular al artista está representado por las relaciones que sostiene con el mundo bajo las capacidades y destrezas que ha desarrollado, éstas son construidas a partir de las posibilidades que le asigna el campo, enfrentándose así a la *corriente* que nos envuelve a todos y a cada uno de los seres que componemos las diferentes estructuras sociales. García Canclini nos dice:

“Hay que abandonar toda referencia al artista como genio o dios y nombrarlo mensajero, transmisor... un producto que produce” que comparte una “ubicación intersubjetiva” (García Canclini, 1979:140).

Bajo esta visión, el artista se hace, se vuelve; lo distingue de los demás un mayor entrenamiento para “interceptar mensajes sensibles, situarse en la red multicentrada de los conflictos sociales y levantar señales imaginarias de lo real”, pero su condición social sigue dada como persona. Éste entrenamiento define destrezas que a su vez definen una práctica. Entonces la posición que el artista adquiere en la estructura social viene dada por una ubicación específica pero también, y enmarcado con mayor importancia, por una postura personal, la cual mueve los verdaderos telones que suponen al arte como una práctica peculiar.

Aunque “la conciencia que está dada para el artista brota siempre de una fuente colectiva” (García Canclini, 1979:141), el factor que caracteriza al creador es la construcción de reacciones a partir de su obra, es decir, “algo” se mueve tanto en él como en el que observa su creación. El artista, como participante de la práctica artística y por consecuencia del arte mismo, construye mundos al mismo tiempo que es construido por los mundos.

Puede ser que haya artistas que no son reconocidos en su época, precisamente porque lo que crean mueve en sentidos difusos, ininteligibles o que provocan controversia o conflicto, sin embargo, su creación puede permanecer aún cuando para él haya cobrado menor importancia u otro sentido su obra. Definitivamente este asunto requeriría de mayor profundización si se tratará de explorar en qué sentidos el artista puede dejar de ser creador, o cómo abandona su obra, pero en esta investigación no cabe detenernos en ello.

Todo lo expuesto arriba acerca del creador – artista, nos conecta con la afirmación previa de que existen dos momentos que influyen para la

determinación del autor: el momento de creación personal o esfuerzo personal, y la tradición literaria o herencia cultural. Ambos constituyen al artista dándole habilidades y talentos para el desarrollo de su práctica, pero además traducimos éstas capacidades en dos planos, algunas representan la técnica y otras la creatividad, aunque todas constituyan, en primer término, a un sujeto, su quehacer y finalmente a una obra. Tanto las habilidades técnicas como el talento creativo están dados dentro del contexto social, todas son destrezas representadas por un esfuerzo personal pero encarnadas de una tradición o herencia cultural. Puesto que el artista elabora su producción, a lo cual he denominado proceso social propiamente creativo, a partir de las herramientas que adquiere en la vida. García Canclini propone:

“clausurar la explicación de las diferencias de nivel estético y la naturalización de las desigualdades sociales (por nacimiento, fortuna o talento) y situar su origen en la organización global del sistema social, en los modos de adquisición de cultura.” (Garcías Canclini, 1979:140)

Siendo el escritor un artista que crea en función de un arte singular, la literatura, se determina conforme a las estructuras sociales pero a su vez conforme a circunstancias subjetivas que constituyen la singularidad de cada uno de los escritores. Es en este proceso en el que el escritor se crea como *creador*, habiendo una disposición del medio y de los *otros*, que define a la práctica que realiza como práctica artística literaria.

Además, la práctica del escritor, como ya he mencionado, implica a un público, que en la mayoría de las ocasiones no existe de antemano sino que se construye a partir de la propia práctica, es decir, en el transcurso del proceso creativo, junto con éste y a partir de factores muy diversos, que van desde una dirección en el propio texto, hasta elementos circunstanciales o casuales en la trayectoria del escritor. En ocasiones, cuando está decantado el “tipo de lector” al que va dirigida la obra, el escritor se reconoce y quizá se clasifica en determinado género. Sin embargo, creo que aún más importante es que el momento de recepción de la obra precisa el propio proceso creativo que vive el escritor (o el artista en general), puesto que en un enlace dialéctico define a esa práctica *singular y específica* como práctica literaria (o artística).

El escritor que es reconocido, lo es en función de un público determinado pero además de un movimiento en el continuo de las estructuras, no necesariamente una ruptura pero si una sacudida al medio que le dio forma al propio sujeto. Y para mover estructuras el artista –escritor– encabeza una especie de lucha, en la cual, sin estar propiamente en contra de las estructuras sociales, pues éstas han sido *la cuna que le dieron posibilidad de existir*, se enfrenta exponiendo su propio ser, puesto que el artista entrega un sentimiento que le pertenecía pero que al disponerlo para los otros se convierte en un sentimiento social, es decir, una emoción abierta a diferentes interpretaciones. El artista se abre entregando parte de su espacio y su tiempo, él ha “aprovechado las posibilidades que le presentó el campo” para constituir un producto que significa y que *vivifica la emoción*.

“El mérito del artista no reside en ese minimum de contenido que se le ocurrió durante el proceso de creación, sino en cierta flexibilidad de la imagen, en la fuerza de la forma interna para hacer brotar los más diversos contenidos” (Vygotsky, 1970:25).

- **PÚBLICO – LECTOR**

“El objeto estético adquiere su carácter estético específico únicamente a través de la percepción, el sentimiento y la fantasía del sujeto receptor”
Volkelt J. (citado por Vygotsky, 1970:26)

Hay diferentes tipos de público y de alguna manera éstos se definen en función del propio artista, pero a la vez los definen las condiciones en que se desarrolla la creación entera. Puesto que el artista de acuerdo a las estructuras que le han dado forma, es decir, de acuerdo al cómo ha ido consolidando su participación dentro del campo artístico, también ha ido construyendo “una” obra para “un” público.

Vygotsky (1970) dice que la obra, es decir, la imagen que presenta el artista, se completa con la fantasía del lector o espectador, puesto que la obra es un objeto que significa y su significado deviene como acto comunicativo. Una obra es una labor, un trabajo y una misión, es realidad palpable y sólo en la medida en que se expone adquiere sentido. Siendo el artista a partir de su obra, y la obra a partir

de su público, es entonces el artista en función de quien reconoce, para bien o para mal, su trabajo, es en función de alguien que lo escucha.

En este apartado, corresponde dar una explicación de cómo lo hace, cómo el lector completa el proceso creativo que supone la creación artística. Comenzaré por considerar al proceso social de creación artística como un proceso activo, ya que se incorpora en la esfera del universo social como un transcurrir vivo, que desarrolla acción y que mueve realidades en el mundo.

Bajtín (1979:16) sostiene que la clave de todo proceso *activo* está “en la interacción cotidiana del sujeto cualquiera con los otros hombres, privados y particulares”, excluyéndose hasta el límite cualquier generalización. Por lo tanto, creo que el arte para considerarse como un proceso que actúa a nivel social, comunicando, manifestando y vinculándose con el ser humano, requiere de una posición ambivalente en el universo de la participación. La posición ambivalente obviamente es representada por dos polos que participan, es decir, sujetos representantes de una posición en el espacio social que interactúan en una especie de *reconocimiento mutuo*.

Para cualquier ámbito específico de la actividad del hombre, lo que define al ser humano en cuanto tal, es la relación con el otro en el acto creador. Cada quehacer nuestro tendrá el carácter de un encuentro con el otro basado en una responsabilidad específica que la relación con el otro genera: debido a mi posición única e irrepetible en el espacio y el tiempo (Prólogo de Tatiana Bubnova, en: Bajtín, 1979:16)

El acto va vinculado directamente con el actor o autor del acto, pero a éste sólo lo define *el otro*, otorgándole la primera confirmación del *mí*, es decir, reconociéndose en éste proceso “*mi acto*” (Bajtín, 1979). Por lo tanto, todo acto es una respuesta a algún acto anterior que de esta forma adquiere sentido, y al provocar una respuesta en el otro genera otro sentido nuevo.

Entonces el arte despierta realmente al mundo de los hombres cuando se convierte en acto creativo, y es así como se encuentra con un mundo ya “trabajado” previamente por los conceptos y valores del lenguaje y la sociedad (Bajtín, 1979), pero a su vez se topa con una búsqueda, un interés, y una intención externa, que en consecuencia provoca una respuesta social. Sin embargo, ni la

emisión, expresión o creación pura, ni la interpretación o el sentido que le otorga el receptor, trabajan solas, el arte en su conjunto construye respuestas o “reacciones” que no están desvinculadas del mundo social, de alguna manera las determina el autor pero a partir de una situación implicada en el contexto social. Por lo tanto, puedo decir que las respuestas al arte están dadas por la compleja red de relaciones que se establecen en una sociedad.

El arte entra en el mundo social para ser escuchado, traducido, interpretado y posiblemente comprendido por el sujeto receptor, el cual asume un papel igualmente activo por ser quien otorga sentido a lo expuesto. Pero además la interpretación supone la posibilidad de una variedad de sentidos, puesto que los significados que adquiere cualquier acto están ligados y permanecen conectados a nuestro ser psicológico, es decir, a un ser que se construye en lo social pero que se interioriza para formar a un sujeto.

“Cada lector busca algo en la obra de arte. Y no es insólito que lo encuentre: ya lo llevaba dentro” (Octavio Paz, 1956:24)

Los factores que nos componen como sujetos particulares de un contexto social también particular *nos hacen leer con ojos distintos un mismo texto*, por eso el sentido que otorgamos como lectores a la obra literaria varía de cultura en cultura pero además de sujeto en sujeto. Nuestra historia particular regida por elementos socio-culturales y por una trayectoria de vida específica nos hace tener y buscar diferentes propósitos (fines e intenciones).

El lector o receptor, al igual que el autor, son sujetos y están sujetos a estructuras de práctica social que definen un orden social específico, en esta medida su participación es *intencional* puesto que se resuelve en función de arreglos y disposiciones concretas. El lector no absorbe, sino que interpreta y da sentido a la obra en la medida en que su *subjetividad* entra en contacto con lo expresado, es decir, participa de la obra (de acuerdo a su situación concreta en el espacio social), expresando a partir de una reacción, su sentimiento y su emoción. Es por eso que lo que encontramos en el arte no está dado propiamente en la obra ni es el sentimiento puro del autor, lo que encontramos es la interpretación de un sentimiento traducida en otro sentimiento.

“En diferentes épocas de desarrollo social, el hombre recibe de la naturaleza diversas impresiones, porque la ve desde diversos puntos de vista” (Vygotsky, 1970:28)

Tanto la historia como la cultura, vinculadas con las condiciones sociales específicas desarrolladas en un pueblo o en una sociedad, determinan los sentidos otorgados y los gustos e inclinaciones en arte, así como en otras esferas de la vida. Además el factor histórico-cultural define los diferentes puntos de vista de los grupos sociales.

Con esto llego a la conclusión evidente de que tanto creador como receptor adquieren posiciones situadas conforme se apropian de su participación en contextos particulares, pero la particularidad del lector o espectador en el proceso creativo que implica la práctica artística se visualiza a el nivel propiamente social, puesto que la obra, que representa al arte mismo, aunque tiene una carga social implícita del sujeto que la elabora, se torna verdaderamente social sólo a partir de su exposición para ‘otro’ cuando es recibida por el público y éste admite su existencia en el mundo.

Es más, el arte al ser comunicación tiene la posibilidad de ser además intercambio. El artista-creador tiene en gran medida el control sobre la forma de su obra, de alguna manera puede cuidar o vigilar el contenido, pero será sumamente complejo manipular la reacción del público. Puesto que la relación entre escritor y lector, por ejemplo, está dada mediante la obra, esto es, de modo indirecto; aunque como procesos, en el universo de la actividad, tengamos que verlos interrelacionados. Si pensamos al arte como una reacción humana de correspondencia que se da dentro de una cultura, estamos pensándolo, además de como proceso comunicativo, como un medio de interacción, en el que artista y público actúan y se relacionan, sin embargo, esta relación además de tener diferentes posibilidades depende específicamente de la obra.

En la interacción cotidiana de un sujeto particular en una práctica particular, un escritor, con los *otros* sujetos particulares y específicos en todos sus dominios, un público lector determinado; la acción con la que participan es la que determina los procesos que se viven. Pero ésta interacción específica, escritor-lector, en el ámbito de la literatura se da a partir de un texto, evidentemente un

texto literario, en donde éste compone la acción y representa un medio de comunicación e intercambio a partir de un lenguaje, puesto que conduce el mensaje o *contenido* codificado hacia la comprensión, interpretación o visión del lector. El relato textual u obra literaria es el *esqueleto a partir del cual el lector construye su interpretación*, es decir, en donde el lector relaciona ciertos eventos con otros, ya sean eventos puramente ficticios, o sea contruidos para la obra por el autor, o eventos que se prestan a proyecciones personales. A partir de esa relación de eventos es como cobra sentido la obra.

Jorge Luis Borges (en conferencia pronunciada en 1978) indicaba que “un libro sólo adquiere existencia cuando tiene un lector que lo lee”, pero además agregó que “sus significados cambian con sus lecturas” (citado por Chartier, 1999:12); considero que esto sucede no sólo a partir de las diferentes interpretaciones que dan los diferentes sujetos que leen, sino también a partir de la lectura de un mismo sujeto en diferentes momentos de su vida: históricos (de etapas en el tiempo), sociales (de relaciones), ideológicos (en evolución de pensamiento) y psicológicos (en donde se conjuga el pensamiento y la acción, la emoción y la reacción).

El ‘otro’, que representa al lector en el caso de la literatura, afecta e interviene en el proceso creativo para convertir a la obra literaria en una práctica viva, puesto que activa o mueve a la obra, a veces para aquello que el autor contempló pero otras veces para fines muy ajenos a los dados por el propio escritor.

Aunque, definitivamente y de forma muy apremiante, corresponde al autor, de todo tipo de texto, proporcionar al lector ciertas líneas o instrucciones de cómo leer la obra, en el arte esta directividad o direccionalidad por parte del autor se ha convertido en un sinónimo de restricción de la que el artista intenta escapar para no limitar al sentimiento. En consecuencia, existen infinidad de corrientes vanguardistas que disponen líneas predominantes en el arte, pero paradójicamente es así como se construyen ciertas direcciones para entender al arte. Sin embargo, a pesar de las diferentes evoluciones que ha tenido el arte, en todo caso, la libertad del autor para expresar, al igual que el orden o los formalismos que el lector

emplea para interpretar, son determinados a partir de las características socio-culturales de las comunidades dentro de las que se produce y se recibe la obra. Ambos, tanto las libertades como las ordenanzas de nuestros pensamientos y de nuestras acciones, se siguen mediante una interdependencia de lo social y lo psicológico.

“Contra una visión simplista que supone la servidumbre de los lectores respecto de los mensajes inculcados, se recuerda que la recepción es creación, y el consumo, producción. ...contra la perspectiva inversa que postula la absoluta libertad de los individuos y la fuerza de una imaginación sin límites, se recuerda que toda creación, toda apropiación, está encerrada en las condiciones de posibilidad históricamente variables y socialmente desiguales. De esta doble evidencia resulta el proyecto fundamental, que cree descubrir cómo en contextos diversos y mediante prácticas diferentes..., se establece el paradójico entrecruzamiento de restricciones transgredidas y de libertades restringidas.” (Chartier, 1999:14)

Aunque se pueda ubicar de manera más clara una *restricción transgredida* del lado del lector y una *libertad restringida* del lado del autor, ambas corresponden, y en este sentido se *entrecruzan*, a toda acción que se viva como proceso. Puesto que, por ejemplo, para el lector (que vive el proceso de recepción), las palabras que interpreta le pintan una línea a seguir en el pensamiento, bajo la cual puede establecer una ruptura o procurar seguir las líneas del pensamiento que se proponen a partir de las posibilidades que tiene para interpretar. En el caso del proceso creativo que vive el artista, también él tiene *restricciones* y *libertades* para poder expresarse, puesto que a partir de su trayectoria en comunidades de práctica, el escritor o artista *restringe* o *transgrede*, se apega o rompe, la norma o disposición social.

Y puesto que parto de la misma línea para entender tanto al creador-artista como al público lector, concluyo que los dos procesos encarnados en sujetos específicos son determinados de manera análoga por la interdependencia de: la subjetividad del que crea o del que interpreta y una tradición o herencia cultural. Éste último factor lo compartimos los seres humanos que componemos grupos sociales de manera más generalizada pero no es idéntico en cada uno de nosotros,

puesto que al entrar en contacto con nuestra subjetividad permite diferentes apropiaciones, construyendo diferentes sujetos.

Así es como, en particular, el proceso receptivo dispone elementos para la creación mediante un intercambio mutuo con el propio proceso creativo, y por lo tanto se convierte en parte indispensable del quehacer artístico, de su practicidad; es decir, en su condición de práctica social, el arte es interacción y es así como se sitúa en el universo de la producción social que supone el campo artístico.

La cita de Chartier (1999), expuesta arriba, creo que resume y clarifica por completo la visión de los dos procesos implicados en la práctica artística–literaria, recalcando que tanto la recepción del arte como la propia creación artística forman parte del *proceso social creativo*, y es así como la recepción crea significados en el esfuerzo de comprender, y la creación recibe o acoge sentidos para poder expresarse. Ambos procesos son interdependientes y se desarrollan interconectándose o afectándose mutuamente.

• OBRA DE ARTE – PRODUCTO

**“La obra no es sino... posibilidad, algo que sólo se
anima al contacto de un lector, de un oyente.
Hay una nota común a todo el arte,
sin la cual no sería nunca arte: la participación”**
Octavio Paz (1956:25)

Ya está claro que la obra es un producto que significa y en esa medida involucra la participación de dos: el que produce y el que consume, por eso dejamos este apartado hasta el final, puesto que requerimos de las suposiciones previas acerca del autor y del lector para entender qué es la obra.

Podría pensarse a la obra como el producto de la labor artística, “en cuya estructura se cristalizó el trabajo” (Vygotsky, 1970:10), pero además es necesario visualizarla como el *medio* de una actividad humana, la cual no se volatiliza, no desaparece en su producto, más bien pasa de la forma de movimiento a la forma de existencia u objetividad. Por eso la obra no es puro material, es además signo y lenguaje.

Ya que la obra no es sin el proceso creativo y tampoco sin el proceso receptivo o sin ser observada, la obra es un producto, pero a la vez es más que eso,

es material formado que representa un espacio y un tiempo y que trasciende su propio momento, puesto que elabora una visión no lineal que está sometida a la interpretación y se vivifica en cada sentido que se le da. Es forma pero también es contenido.

En el arte, no podemos separar de manera radical la “forma” del “contenido”. Se trata siempre de *contenidos formados*, de *formas conceptualizadas*, que nacen unidas, sintéticamente enlazadas. Tan importante es el cómo se escribe como lo que se escribe.

El artista no introduce desde fuera el contenido de la obra, sino que lo crea en ella (Vygotsky, 1970). La obra es un sentir plasmado en un objeto, que al ir atado a otros *sentires*, es decir, a los sentimientos de otros, adquiere cierta autonomía. Sin embargo, se rompe con lo que la obra tiene histórica y transhistóricamente, según Bourdieu (1992:15), cuando la obra de arte es tratada como un signo intencional habitado y regulado por algo distinto, de lo cual también es síntoma, es decir, pensar que fuera del campo literario o artístico se explican mundos paradójicos que dan vida a la inspiración y a la creación. En particular, la literatura como campo impulsa expresiones e impresiones que, ya lejos del autor o del lector, se convierten en obras, arreglos sociales intencionales impuestos por las necesidades del propio campo.

Queda claro que siendo la obra un *producto que significa*, y en consecuencia un *signo intencional* (hecho por y para personas intencionales en mundos intencionales), interviene como parte activa y activada en y por el sistema social que compone el campo artístico. Sin embargo, esto me lleva también a entender a la obra en su situación concreta, entenderla como *señal* de una época: de una historia, de un acontecer, de un sujeto y de una situación concretos, es decir, *señal de una cultura*.

Por lo tanto, la obra es resultado del *campo artístico*, de la compleja red de personas e instituciones que condicionan la producción de los artistas y median entre la sociedad y la obra, entre la obra y la sociedad (García Canclini, 1979). En términos concretos, la obra, al igual que todos los agentes del campo, está regida por instituciones (por estructuras formales), y éstas establecen una mediación entre

sujeto y objeto, pero el cómo se estructura la sociedad es tan complejo que los objetos llegan a formar parte del sujeto y los sujetos de los objetos, por eso las que mediatizan son precisamente entidades materiales, objetivas, visibles pero fundadas por sujetos, por historias, por culturas. En alguna medida, la obra está vista como un objeto real de lo social, puesto que a partir de ella se lleva a cabo una transformación de lo material en *uso social*, uso como intención, es decir, en la obra se vierten *estructuras sociales*, cultura, por lo tanto en ella se reflejan algunas de las formas de convivencia entre los agentes del campo, las relaciones, y gran parte de las características que acompañan a éstos agentes, los arreglos de sus prácticas, ciertas rutinas, probablemente sus vicios, sus inclinaciones, o aquello que construye identidades, modos de vida o estilos.

El estilo, entendido como la manera común de un grupo de artistas o de una época, colinda con la técnica, tanto en el sentido de herencia y cambio, cuanto en el de ser procedimiento colectivo. Sin embargo, ni por sus materiales ni por sus significados las obras trascienden al hombre. Todas son “un para” y “un hacia” que desembocan en un hombre concreto, que a su vez sólo alcanza significación dentro de una historia precisa.

No es que quiera regresar a pensar al arte como una práctica inefable, con esencia misteriosa que transforma el material en contenido sin perder su forma. La obra tiene formas y contenidos que van vinculados para construir un producto con sentido y que no se construye ni se transforma de manera aislada sino que es una *reacción* en sí misma. La percepción de la obra me envía a un punto que es encuentro de dos polos: creativo y receptivo, pero además es movimiento, por eso puede regresar a ser lo que era antes de convertirse en obra de arte, puede transformarse en lo que nunca se pensó ser, puede constituir el estilo de una generación o puede sostener sus cambios conforme cambia la sociedad. En alguna medida “una obra es una batalla contra las convenciones” (Zola E., citado por Bourdieu, 1992:196), un encuentro global de los supuestos que rigen la vida de una sociedad.

El medio que comúnmente utiliza el arte literario es el escrito, y el producto que se desprende de esta práctica, también regularmente, es el texto, así

es como se conforma un texto escrito que conocemos como obra literaria. Sin embargo, existen infinidad de productos escritos que no representan textos literarios, aunque devengan de la práctica escrita y compongan un producto de intercambio y comunicación. Así mismo, existen formas literarias que no necesariamente se apegan a la enunciación escrita, aunque para su constatación o trascendencia generalmente se apoyen en éste medio o forma de expresión.

Aunque cada enunciado separado es, por supuesto, individual, todos estos tipos de enunciación forman lo que se denomina como *géneros discursivos*, los cuales son elaborados con una relativa estabilidad de enunciación por cada esfera del uso de la lengua. Los géneros discursivos incluyen “tanto las breves réplicas de un diálogo cotidiano como las múltiples manifestaciones científicas, y, evidentemente, todos los géneros literarios”, es decir, incluyen todo el universo de la enunciación. Puesto que tal como sostiene Bajtín:

“Las diversas esferas de la actividad humana están todas relacionadas con el uso de la lengua, por eso el carácter y las formas de su uso son tan multiformes como las esferas de la actividad humana. El uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados (orales o escritos) concretos y singulares que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana” (Bajtín, 1982:248).

Bajtín además recalca: “El estilo, el contenido temático y la composición son tres momentos que están vinculados indisolublemente en la *totalidad* del enunciado y se determinan por la singularidad de una esfera de comunicación” (Bajtín, 1982:248). En este estudio se entienden estos tres elementos como: forma, contenido y unión de la obra. En la literatura o discurso literario *la forma* representa una estructuración, un arreglo o un tipo de ordenamiento, *el contenido* refleja probablemente el tema pero visto como propósito sujetado al material, es decir, el interior de la obra que contiene propiamente al mensaje, por último, *la unión o composición* es la obra en sí, forma y contenido. Pero aún cuando ya he hablado de esto, de los contenidos formados y las formas conceptualizadas y contextualizadas, lo recupero para recalcar que en la obra literaria el discurso o enunciación está implicado con una práctica, los sujetos participantes en ella

(escritor y lector), la estructura social que para y por ellos se forma y una singularidad en la unión de todo esto.

En resumen, siendo el arte literario una manifestación cultural específica y situada, que presupone una práctica peculiar del lenguaje en la que los participantes entregan su discurso literario, mediante un proceso de intercambio comunicativo; la posibilidad tangible u objetiva sólo puede estar vista en la obra. Con esto no quiero decir que un análisis del arte literario tenga que enfocarse a la obra, especialmente si se trata de un análisis psicológico-cultural, pero sí considero importante este intento por recalcar la importancia de la especificidad de la obra literaria para, a partir de ella y de su *significación*, dar entrada al proceso de circulación social en el que intervienen los agentes que he explorado. Precisamente, en ninguno de los tres puntos abordados: creador-artista (escritor), público espectador (lector) y obra de arte (texto literario), pude abstenerme de tocar sus implicaciones mutuas ¿por qué?

El artista que crea, en cualquier condición, ve o envía para que otros vean su creación, por lo tanto se vincula con un producto y con un observador o receptor. Aunque en el caso más extremo y posiblemente más extraño fuera él mismo su único receptor, de cualquier forma, como autor, externa una emoción, idea o acción, que vincula y conecta lo subjetivo al mundo público, mundo social. Para este estudio, el artista, como sujeto que expresa a partir de su creación, se convierte en el punto clave de inserción al campo artístico, puesto que representa y encarna propiamente el testimonio de la creación. Sin embargo, el artista también vive sus propios oscurantismos, puesto que su punto de vista está permeado de ciertas proyecciones, influencias y condiciones sociales, y sostenido en un producto específico. Es decir, para explicar su proceso creativo, ni el artista, ni este estudio, puede analizar la práctica artística sin recurrir al cómo lo ven (recepción) y qué es lo que se ve (producto).

Por lo tanto, el público espectador representa, en este estudio, un factor que condiciona la propia práctica literaria. Sin embargo, cada uno de los sujetos que conforman al público tiene prácticas y vidas específicas que pudieran ser de las que se desprendieran otros estudios de Psicología y en donde, por lo tanto, estarían

ocupando el lugar preponderante de análisis. Pero para esta práctica y la experiencia literaria, los personajes que observan, reciben y *consumen*, es el público, el que influyen en la producción y reproducción de la práctica artística, ya que asumen, rechazan o admiten lo observado, reconociendo, tanto en la obra como en el autor, un estilo, un movimiento, un intento o un fracaso. Es así como el público tampoco puede representar a un receptor sin un de quién y un qué (sin un sujeto creador y una obra).

La obra entonces, siendo el producto–objeto dado por el arte, implica un dar de alguien y para alguien, puesto que al ser objeto vil perdería todas sus propiedades de comunicar, es más, puedo decir que ningún objeto es vil en ese sentido puesto que los objetos están contruidos con una intención, por y para una intención, y esto los vincula a un *uso social* que desemboca en intercambio, en comunicación. Pero la obra artística además de representar el producto de un proceso de intercambio y comunicación, define los rasgos estilísticos de un período determinado, es decir, la obra es lo que queda plasmado como señal de la historia y de la cultura de un grupo social específico, es la *estética formal* (Alsina, 1984) y, al entenderlo así, el grupo social representa los personajes que participan de este estilo específico y peculiar en el arte, de este estilo que se señala en la obra, participantes creadores y participantes espectadores; productores y consumidores. Puesto que un estilo construye condiciones sociales que determinan historias culturales.

Lo que constituye la expresión de un periodo determinado participa de lo que llamamos estilo. Todo estilo es histórico y todos los productos de una época, desde sus utensilios más simples hasta sus obras más desinteresadas, están impregnados de historia, es decir, de estilo (Octavio Paz, 1956:20)

Al demostrar que el arte es producido socialmente se pone de manifiesto la inconsistencia de reflexiones históricas que pretenden descubrir una esencia de lo estético independiente de las condiciones particulares en que se produce (García Canclini, 1979), pero además se sitúa al creador, al público y a la obra en una dimensión estructurante, que nos habla de un proceso social de interacción y comunicación, peculiar y específico, complejo y completo.

A partir del estilo, y de todo el desarrollo que han tenido los últimos apartados abordados, me conecto con *lo estético* como un proceso de recolección social de reconocimientos, en donde “no existen propiedades inalterables de los fenómenos simbólicos, ni facultades permanentes de una supuesta naturaleza humana, puesto que el campo simbólico se forma en el sistema de relaciones de producción, distribución y consumo de cada sociedad”, y es así como *lo estético* no es sino una recolección específica y situada de *hábitos estéticos* (García Canclini, 1979:138).

Así es como García Canclini propone que un estudio del arte debe partir, más que de las propiedades de ciertos objetos (las obras de arte) o de las actitudes de ciertos hombres (los artistas o el público), del estudio de las relaciones sociales entre los hombres y los objetos.

La Literatura, en particular, se conecta con ciertos tipos de actividades, temas y prácticas, como el alfabetismo, el saber culto y los libros impresos, y más tarde hace hincapié en la escritura “creativa” o “imaginativa” como un tipo de práctica cultural especial e indispensable. De esta manera, las características del escribir están dadas, por un lado, en “la multiplicidad del acto de escribir”, es decir, en la diversidad de formas de escritura que se desarrolla no sólo en la literatura sino en todas las realidades interpretativas del lenguaje escrito, pero además y por lo tanto, la escritura, en sus diferentes formas, representa “prácticas distintivas de la objetivada composición del lenguaje”, puesto que es lenguaje definitivamente, escrito particularmente, pero cada una de sus formas tiene su especificidad y una práctica distintiva y propia, que construye sus símbolos, figuras, significados y representaciones en función de la lógica del campo y de las *intenciones* de los agentes que participan en él.

Por otra parte, el hecho preciso de expresarse constituye una *posición*, aún en los casos en que la posición sea “impersonal” (como en el ensayo científico), en donde el modo práctico de escribir es el que establece esta ausencia de personalidad en pro de la creación necesaria de un “observador impersonal” (Williams, 1977:215). A partir de las diferentes posiciones sociales que adquirimos, a los seres humanos nos son accesibles nuevos aspectos y vínculos de

la vida, cuestión que ya hemos tratado en el apartado de “autor”. Sin embargo, para este estudio, más importante es la dinámica de ciertas posiciones en el campo literario.

Estos asuntos me permiten abordar el siguiente apartado sobre los ‘géneros discursivos’ (Bajtín, 1999) y ‘los géneros literarios’. Cómo aquéllos pueden formar parte de éstos.

EL GÉNERO Y SU COMPLEJIDAD

El género es la forma tipificada de la totalidad de la obra, de la totalidad del enunciado. Una obra sólo es real en la forma de un género determinado,
*Bajtín (1994:207)*¹³

En particular, en el estudio del arte se abren varias propuestas, puesto que hasta las corrientes artísticas son diversas y plantean diferentes modos de ver las realidades, los mundos. Es así como las técnicas artísticas componen métodos diversos de creación que rigen no sólo el modo de crear sino la forma de ver al arte.

Las artes, siendo los diferentes modos de expresión artística, también se han venido clasificando de diferentes modos, una de las clasificaciones actualmente más recurrente es la que tiene que ver con la *naturaleza del medio en que se crean*, es decir, el canal o conducto por medio del cual se transmite el mensaje y en donde el código o forma de expresión se determina para este fin.

Así es como denominamos a las artes auditivas que incluyen todas las artes del sonido, relacionadas principalmente con la música; las artes visuales, que incluyen gran variedad de formas, entre las más importantes: la pintura, la escultura, la arquitectura, y actualmente la fotografía; las artes del movimiento, que implican a la danza y de alguna manera a artes relacionadas con la acción en

¹³ Como lo expresé en líneas anteriores, Bajtín hace una distinción entre ‘géneros discursivos’ para referirse a modos de expresión en el habla cotidiana y familiar (género primario) y los otros modos de expresión, si se quiere, más especializados o que corresponden a ciertas prácticas escolares o científicas (género secundario). Para él la diferencia entre poesía y narrativa no es una diferencia de género, sino que son usos de esos géneros de modo más o menos amplio o restringido. Para Bajtín, la narrativa establece la posibilidad de una mayor flexibilidad y posibilidad de creación expresiva que la poesía o las otras formas de expresión mitificadas o santificadas como el discurso religioso. Aclaro esto para prevenir al lector de no confundir esto con lo que yo trato como los géneros literarios.

un espacio, como el teatro y actualmente el cine. La literatura también podría ser considerada como un arte del espacio, pues en su creación involucra la construcción de un espacio a partir de la palabra, pero al mismo tiempo, el viaje al que nos envía la literatura nos traslada además a una dimensión creativa de un mundo imaginario, en ocasiones bastante real, en ocasiones bastante fantástico, pero siempre inmaterial en el sentido estricto, que no tiene que ver con sonidos reales, ni con imágenes reales, ni con espacios reales. Es por tanto, la literatura un arte complejo, puesto que al crear mundos se involucra con diversos *medios*, pero su medio específico es la palabra, por medio de ella la literatura nos ofrece su universo creativo; aunque puede ser concebida para diferentes fines, como el de ser encarnada y constituir una representación material, el ejemplo más reconocido bajo esta finalidad es la representación teatral que se deriva de la literatura dramática.

Precisamente a partir de la complejidad de ciertas artes se establecen otro tipo de clasificaciones. En la literatura hablamos de géneros literarios, para referirnos a las diferentes formas de expresión que agrupan modos de manifestarse por medio de la palabra. Sin embargo, el género implica un concepto mayor que ha venido a representar las diferentes vertientes del discurso, los géneros literarios no son más que categorías taxonómicas útiles en diferentes períodos históricos pero que conciernen exclusivamente al ámbito literario. Enseguida aclararé las implicaciones de ambos conceptos.

Pero además me parece importante señalar que hay una diferencia substancial entre la clasificación taxonómica de géneros literarios y las tendencias que se desarrollan en un momento y un tiempo determinado, que a veces pueden estar dadas para un género, para determinado arte o para todo el mundo del arte, estas tendencias históricas se denominan corrientes, y se manifiestan en la literatura, así como en todos los demás movimientos artísticos, a partir de personajes y momentos determinados regidos bajo cierto estilo.

El género literario es una clasificación distintiva dentro de los tipos de obra literaria que, aunque también fue establecida por el hombre, agrupa *inclinaciones creativas* y no precisamente movimientos históricos, a pesar de que la aparición de

cada género se remonte a ciertos acontecimientos dados en determinado lugar y en determinado tiempo. Es así como la clasificación o categorización en géneros, dentro de la literatura, no deja de ser una construcción social, siendo resultado de la “popularización de una amplia área de la experiencia, racionalizada y secularizada” (Williams, 1977:169). Gran parte de los mismos impulsos seculares, racionales o populares han modificado desde dentro las formas particulares de la escritura o han creado nuevas formas literarias.

Entonces los géneros literarios son específicamente tipos de escritura o formas de literatura. Existen, sobre de estos y de otras variedades de disposiciones taxonómicas, formas de representación discursiva que engloban “complejos sistemas de recursos y modos de dominación conceptual de la realidad”, y los cuales son denominados géneros discursivos. Cada género discursivo es capaz de abarcar tan sólo determinados aspectos de la realidad, puesto que posee determinados principios de selección, determinadas formas de visión y concepción de la realidad, y determinados grados en la capacidad de abarcarla y en la profundidad de penetración en ella (Bajtín, 1994). Así es como Bajtín sostiene:

“Si nos acercamos al género desde el punto de vista de su vínculo temático interno con la realidad en proceso de generación, podremos decir que cada género posee sus recursos y modos de ver y concebir la realidad que sólo a él le son accesibles”. (Bajtín, 1994:207).

Y son los géneros discursivos los que se convierten en una parte importantísima de la creación, puesto que, no sólo abarcan las representaciones de modos particulares de crear, sino que se dirigen hacia un determinado modo de interpretar la realidad. Los géneros literarios, en cambio, se subordinan a un tipo de discurso, el discurso literario, y clasifican al interior de la práctica, modos de escritura y no de creación.

Los géneros literarios en particular determinan diferentes orientaciones o inclinaciones en el arte de escribir, y cada una de éstas se vincula, en alguna medida, con determinadas formas de vida o diferentes sentidos de vivirse dentro de una realidad. Pero los géneros discursivos van ligados a una concepción general de ideología, que no sólo remite a formas de pensar sino a modos de actuar, decir, convivir, relacionarse y estilos de vida enteros. El término común, género, define

precisamente una *especie determinada* dentro de variedades más abarcadoras que construyen razas, grupos, prácticas o *generaciones humanas*; y podemos decir que los géneros literarios abarcan una variedad discursiva; la obra literaria, en general, es decir, sin consideración de género, representa un modo de discurso.

Bajtín dice: “una obra está orientada, en primer lugar, hacia los oyentes o receptores y hacia las determinadas condiciones de ejecución y percepción”, (ejecución y percepción relatadas, en el caso de la literatura), pero “en segundo lugar, una obra está orientada en la vida, desde el interior, por así decirlo, mediante su contenido temático”. Es así como a su modo, “cada género discursivo se orienta temáticamente hacia la vida, hacia sus sucesos, problemas, etc.” (Bajtín, 1994:209).

Por lo tanto, las realidades de los géneros discursivos son realidades sociales o posibilidades de realización en el proceso de la comunicación artística, ya que cada tipo de discurso es un conjunto de modos de orientación colectiva dentro de la realidad, cuya orientación puede permitir comprender nuevos aspectos de la realidad. Y así es como la concepción de la realidad se desarrolla, se genera, en un proceso de comunicación ideológica social.

“Se puede decir que la conciencia humana posee todo un repertorio de géneros internos para la visión y la concepción de la realidad. Una conciencia puede ser más rica en géneros, otra más pobre, de acuerdo con el medio ideológico en que una conciencia determinada se desenvuelve. En este sentido, las artes ocupan un lugar importante, puesto que al enseñarnos a ver, profundizan y amplían la zona de lo visible; de la misma manera, la literatura, al elaborar los géneros, enriquece nuestro discurso interno con nuevos procedimientos, encaminados a conocer y a concebir la realidad” (Bajtín, 1994:207).

En lo concerniente a la literatura, por ejemplo, para crear una “novela” hay que comprender y ver la vida de tal manera que ésta pueda convertirse en material de una novela, hay que ver nuevas relaciones más profundas y más amplias y movimientos de la vida a gran escala, puesto que “existe un abismo entre la capacidad de comprender la unidad aislada, y la lógica interna de toda una época” (Bajtín, 1994:209). En este ejemplo en particular, no estoy partiendo del género

literario para entender la disposición del individuo, sino de la conjugación formativa que el escritor dentro de una comunidad de práctica específica ha tenido. Algunos autores a partir de sus obras, han logrado construir composiciones bastante globales que parecen reflejar la realidad entera de un momento dado en la historia, pero también de un grupo social determinado, puesto que no podemos negar que esto dependerá en gran medida de los niveles de identificación del público lector, además de las capacidades o destrezas de las que el autor se ha hecho y las cuales le permiten construir una obra verdaderamente artística, una obra que abarca y trasciende.

Concentrándonos en el discurso literario para pretender penetrar en una comunidad de práctica que desarrolla obras escritas clasificadas como 'narrativa', creo que adquiere importancia una exposición breve de los géneros literarios más reconocidos para nuestros tiempos, entre estos se nombran: precisamente el género narrativo que contempla principalmente al cuento y a la novela, el género lírico que se identifica con los diferentes tipos de poética, el género dramático como el propio drama, la comedia y la tragedia, y el ensayo que puede ser considerado literatura pero que además sale del arte para constituir otro tipo de manifestaciones actualmente ligadas a disciplinas científicas.

El género literario nombrado 'narrativa' representa un tipo de texto que describe y narra, pero para hablar de obra literaria me remito a aquellas composiciones que cubren ciertos requisitos estéticos, ligados evidentemente a lo artístico, pero además indispensablemente siendo creaciones que se realizan dentro de la considerada práctica (artística) literaria. La característica de lo descrito está dado particularmente en función de los detalles que ameritan ser precisados (lugares o espacios, rasgos de los personajes, etc.) mientras que lo narrado se acentúa en los acontecimientos (en la descripción de los acontecimientos).

A partir de estas definiciones globales del género literario y de la narrativa literaria, doy entrada a uno de los apartados que finalizan este capítulo teórico. La narrativa, que además de referir un aspecto interno de la práctica literaria, es decir, un tipo de escritura, tiene implicaciones más profundas desde el planteamiento

teórico–metodológico del que parto, implicaciones que espero que cubra el siguiente apartado.

DOS PERSPECTIVAS DE LA NARRATIVA

**“El objeto de la narrativa son
las vicisitudes de las intenciones humanas”**
Bruner (1986:27)

Tengo dos aspectos que cubrir para finalizar la exploración teórica de los conceptos más esenciales para este estudio. La narrativa como modo de aprehender la realidad, como tipo de encuentro entre personas y como una forma de discurso, entendido así bajo las premisas de la Psicología Cultural (y su vinculación con estudios de Antropología y Lingüística); y la narrativa como género literario que aborda estilos específicos como la novela y el cuento (o novela corta). Para lo primero me fueron más útiles Bruner, Ochs y algunos planteamientos ligados a éstos, para lo segundo retomaré a Kundera con *“El arte de la novela”*, aun cuando existen infinidad de autores que abordan el tema de la narrativa desde la perspectiva literaria. Sin embargo, estos teóricos en especial me han sido útiles para entender desde ambas perspectivas la narrativa, puesto que sus propuestas se entrecruzan dando un tono complementario a esta visión.

De entrada, Ochs aclara esta doble forma de utilizar el concepto diciendo que “el término ‘narrativa’ se utiliza, o bien en un sentido restringido para especificar el género de relato, o bien en un sentido amplio para abarcar un vasto espectro de géneros” (Ochs, 1997:277), puesto que las propias estructuras narrativas, en tanto estructuras de la acción, no pertenecen solamente al ámbito de la literatura. Las caricaturas, historietas, informes, transmisiones deportivas, noticiarios, planes o programas educativos y las iconografías prehispánicas, así como otras formas de expresión verbal, nos muestran que la narratividad es parte constitutiva de nuestra forma de pensar, lo cual evidentemente construye nuestros discursos.

Las narraciones en estos términos tienen sus raíces en sistemas culturales de conocimiento, creencias, valores, ideologías, modos de acción, emociones y otras dimensiones de orden social. En cada contexto, la narrativa adquiere

significación respecto de algunas propiedades de la cultura local, pero debemos ser cautelosos al formular generalizaciones que identifiquen una cultura con un estilo narrativo, puesto que: “las narraciones se organizan en virtud de los contextos en las que se construyen”, pero además “la producción interactiva de la narración mantiene y transforma a las personas y sus relaciones” (Millar, 1992, citado por Ochs, 1997:276).

Por lo tanto, al acercarnos a la narrativa como un modo de construir diferentes discursos, entre ellos el de ciencias como la Psicología, enfrentamos además a la narrativa en su dimensión constructora de realidades

“La narrativa no sólo puede alojar otras actividades lingüísticas, sino que ella misma puede estar incorporada en un género o una actividad mayor” (Ochs, 1997:275).

Así es como, por ejemplo, en los géneros específicamente literarios, existen distintos elementos de los que el escritor puede disponer en una *auténtica unidad*: el verso, la narración, el aforismo, el reportaje, el ensayo, todos pueden conjugarse en una obra, aun cuando su clasificación genérica encaje en una sola de estas formas. “Un autor precisamente puede convertirse en *revolucionario* cuando integra géneros en líneas radicalmente diferentes” (Kundera, 1986:74).

Pero cuando hablamos del discurso como acción en la sociedad, precisamente estamos implicando un análisis del discurso como acción social permanente que se concentra en el *orden* y la *organización*, es decir, en la estructura social. (Dijk, 1977).

“Las personas llevan a cabo acciones de índole político y social cuando utilizan textos o hablan”. “El discurso es también, un fenómeno práctico, social y cultural” (Dijk, 1977:20).

Así es como el discurso no es una entidad independiente de la actividad social, puesto que involucra diferentes papeles de participación. Entre estos Bajtín distingue el papel narrativo de autor, el papel del narrador, y el papel de la audiencia que puede estar representando a un coautor de formas y significaciones narrativas. La narración es una actividad que tiene su sentido y es además un vehículo primario que permite retener experiencias en la memoria. Por eso los coautores influyen en la comprensión de esa experiencia (Ochs, 1997).

Es por ello, que la narración no es una categoría estrictamente literaria, puesto que penetra el uso del lenguaje en la medida en que concebimos el mundo en función de una ley de causalidad: un cambio en el mundo es antecedido por una serie de cambios y seguida por otra serie de cambios cuyas relaciones son más o menos previsibles.

Sin embargo, en este estudio también adquiere su importancia la narrativa como género literario que comprende el cuento y la novela, puesto que el discurso que interesa para esta investigación es el dado por un sector de escritores que se refieren a su producción como *narrativa*, pero tendré presente que los escritores como narradores son entes sociales que utilizan un discurso intencional y cargado de raíces culturales. La narración en colaboración con experiencias personales es un terreno que permite socializar las destrezas intelectuales (Ochs, 1997).

La *narrativa* como género literario, deviene del tipo de discurso denominado relato, y siendo el relato “una enunciación derivada de la perspectiva personal de un participante real o potencial que está situado de modo que algún desarrollo dramático temporal del suceso informado” (Irving Goffman, citado por Ochs, 1997:282), es entonces la narrativa un recurso literario que recupera la descripción, la historia, la anécdota, evidentemente en forma de relato escrito.

Dentro de la narrativa literaria, específicamente de la novela, Kundera sostiene: “aunque soy yo quien habla, mi reflexión está ligada a un personaje. Quiero reflexionar sobre sus actitudes, sobre su forma de ver las cosas, en su lugar y con mayor profundidad de lo que podría hacerlo él”. Desde su punto de vista: “la novela es una meditación sobre la existencia vista a través de personajes imaginarios” (Kundera, 1986:78-81)

“La novela no examina la realidad, sino la existencia. Y la existencia no es lo que ha ocurrido, la existencia es el campo de las posibilidades humanas, todo lo que el hombre puede llegar a ser, todo aquello de que es capaz. Los novelistas perfilan el mapa de la existencia descubriendo tal o cual posibilidad humana” (Kundera, 1986:45).

Y así es como el propio Kundera, incorporándose ya al análisis de una de las formas de literatura narrativa: la novela, habla de los personajes y los mundos creados para la obra, en el mismo sentido:

“El personaje no es un simulacro del ser. Es un ser imaginario. Un ego experimental. Pues crear a un personaje vivo significa: ir hasta el fondo de sus problemas existenciales. Lo cual significa: ir hasta el fondo de algunas situaciones, de algunos motivos, incluso de algunas palabras con las que está hecho...” (Kundera, 1986:38)

El novelista, para Kundera, no es un historiador ni un profeta: *“es un explorador de la existencia”*. Y es así como un tema es una *interrogación existencial*, con lo que Kundera (1986:82) insiste en que *“la novela se basa ante todo en unas palabras fundamentales..., las cuales finalmente se transforman en categorías de la existencia”*

“En el terreno de la novela no se afirma: es el terreno del juego de las hipótesis. La meditación novelesca es, pues, esencialmente interrogativa, hipotética” (Kundera, 1986:77)

La narración en el cuento, por su parte, es una representación ficcional con predominio de la función estética. Y la ficción, claro, es un fingimiento, es hablar de mundos que no existen sino sólo en el lenguaje. Desde esta perspectiva, los referentes cotidianos de las palabras no son importantes pues ellas adquieren sentidos nuevos en el cuento. La realidad es sólo un eje de referencia para evaluar los mundos ficticios del cuento. Y así, la única manera que tenemos de comprender un mundo ficticio es comparándolo con la descripción del mundo real.

La definición de ficción, *“un relato de aquello que no ocurrió ‘realmente’”*, depende de la definición opuesta, la definición de lo *“real”*. (Williams, 1977:167-173)

Así es como, por ejemplo, la historia del arte es *“una historia de la representación narrativa”* (Ochs, 1997:272), pero no por ello implica que esa historia sea arte literario, aun cuando pueda constituirse como narrativa. Podría decirse que la narrativa escribe o narra la historia y habla de las demás artes.

Sin embargo, tampoco hay que confundir, tal como nos lo indica Kundera, una narrativa, por ejemplo una novela, que examina la dimensión histórica de la existencia humana, con otra narrativa que ilustre una situación histórica, que describe una sociedad en un momento dado, por ejemplo una historiografía novelada (Kundera, 1986).

EL ARTE EN LAS CIENCIAS SOCIALES

**“El arte consiste precisamente en
ocultar el propio arte.”**

Vygotsky (1970)

La ciencia ha pretendido “conocer de manera formal al hombre y su entorno”, y así como las diferentes manifestaciones ideológicas pretenden formar o transformar un trozo de la realidad, es decir, modificar estructuras (tal como lo hacen las diferentes corrientes en el arte) la propia ciencia ha construido un aparato teórico y metodológico apoyado en una ideología coherente pero al mismo tiempo dogmática (Bourdieu, 1992 ¹⁴).

Por tal motivo, el partir del planteamiento de la Psicología Cultural implica abrirse a una perspectiva de discusión que construya sus avances de acuerdo a reflexiones constantes, para no caer en el dogmatismo prevaleciente en muchas áreas de la ciencia y poder valorar los aspectos que nos vienen dados en el transcurso de nuestra investigación.

Existen numerosos tratados sobre el arte, pero su estudio a nivel social sólo ha sido abordado a partir de marcos algo recientes, es decir, las ciencias sociales tuvieron en otros tiempos un interés limitado en lo relacionado a lo artístico. La infinidad de abordajes dedicados al arte que se realizan a partir de personajes e historias específicas, la mayoría de las veces, cierran la posibilidad de vincular sus orígenes o sus intenciones por la amenaza que supone la comparación y el análisis profundo del arte, lo cual lo expone a enfrentarse al mundo real. Por ello, en muchas ocasiones el arte en las ciencias sociales, como campo de estudio disciplinario, ha sido reducido a áreas que no se conectan entre sí o que representaron aportes sin relación.

Existen teorías que intentan comprender al arte como un campo relacionado con nuestro mundo social y entrelazado con los demás campos. Algunas corrientes recientes piensan que el contexto social y psicológico en que se desenvuelve el arte es esencial para comprenderlo. Particularmente dentro de la

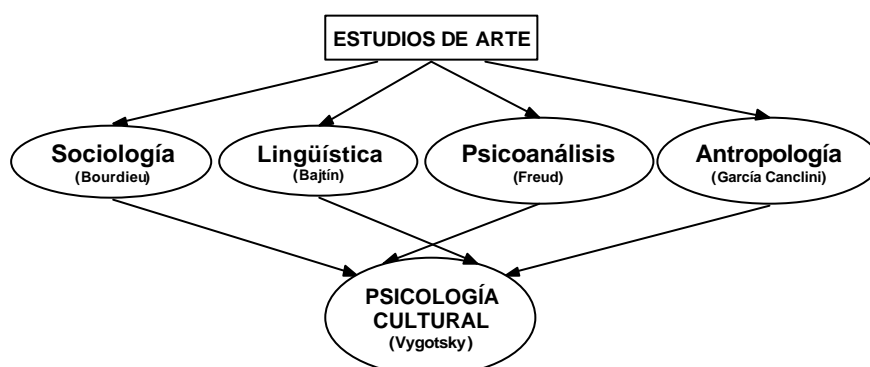
¹⁴ Bourdieu interpreta esta postura dando énfasis en la predisposición negativa del arte hacia los estudios científicos, sin embargo, creemos que existe también una predisposición negativa de la ciencia hacia toda construcción del conocimiento que no se apegue a las normas establecidas por el paradigma científico.

Antropología y la Sociología se han venido desarrollando teorías que incorporan o contemplan al arte (así como a las esferas “consagradas” o “elitizadas”) como manifestaciones con contenidos culturales, con autonomía pero al mismo tiempo como parte de la estructura que conforma nuestro contexto socio-cultural.

Sin embargo, muchas veces la evolución de las disciplinas sociales se produce por separado lo cual no ha permitido conjuntar las contribuciones que cada una de ellas ha tenido en el campo del arte, ni mucho menos poder contrastarlas o ponerlas en discusión.

En tiempos más recientes los estudios culturales constituyen un aporte que reúne elementos de la antropología, la sociología, la psicología y la lingüística, permitiendo una visión menos parcializada dentro de campos complejos como el arte.

ESQUEMA 2:



Este esquema viene dado para reforzar lo que propongo explorar inmediatamente después, sin embargo, creo importante aclarar que las flechas de implicación, particularmente las que llevan a la Psicología Cultural, no son líneas cerradas e idénticas puesto que cada una guarda una relación crítica distinta, es decir, el enlace ha propiciado diferentes grados de oposición entre las áreas. Por último, los teóricos que vienen señalados en el esquema son sólo una referencia al planteamiento que se abre desde el área específica hacia el estudio del arte, no implica una visión cerrada.

Como ya abordé al inicio de este capítulo, el arte en la ciencia ha tenido un tratamiento especial pues se presta a la presencia pura de interpretaciones subjetivas, es decir, corre el riesgo de verse influenciado por estilos demasiado

individualistas u opiniones personales a veces tendenciosas o manipuladas que nacen de intereses específicos.

En este estudio trataré de recuperar únicamente los planteamientos que han representado aportes formales dentro del estudio del arte. Entre éstos identifico particularmente cuatro líneas¹⁵ que en sus composiciones dejan algunos elementos para el planteamiento que nos servirá de base. Estas cuatro líneas, que se han abierto al estudio del arte, desde una perspectiva social, son: la Antropológica, la Sociológica, la Lingüística y la Psicoanalista. De alguna manera he estado hablando de estos planteamientos, particularmente basándonos en lo recuperable para la Psicología Cultural del planteamiento teórico señalado en el esquema, sin embargo, creo que lo que corresponde destacar en este momento es la contradicción entre la visión propuesta y un planteamiento que da énfasis a la *genialidad del artista* y todo lo que esto implica.

Algunos autores sostienen que “el arte y el genio proceden de múltiples componentes que siempre conservarán una parte misteriosa” (Brenot, 1998:11). “La obra parece nacer de una sabia mezcla de la dificultad de ser y un factor energético constitucional...”. Por eso, recurrir al estudio científico de la obra de arte parece ser un proceder sin sentido, puesto que el componente *misterioso* nos ubica en una imposibilidad de análisis objetivo. Sin embargo, como hemos venido sosteniendo, el análisis científico tiene desde sus orígenes una carga subjetiva (siendo un paradigma constituido y construido a partir del sujeto). Particularmente las ciencias sociales no pueden desvincularse de ciertos tonos impresos por el investigador, es decir, de la visión subjetiva del que observa. El estudio del arte entonces requiere de una posición firme y fundamentada pero que reconozca la presencia del sujeto como objeto y como sujeto mismo de investigación.

Este sería uno de los principales problemas con los que se enfrenta el estudio de arte, la objetividad del análisis, sin embargo, no es el único, puesto que en un intento por desafiar lo misterioso del arte, existen otros autores que han

¹⁵ Hablo de líneas por referirme únicamente a las contribuciones dadas para el estudio del arte y no pretender abarcar todas las implicaciones que suponen cada una de estas disciplinas científicas, puesto que precisamente cada una ha enfrentado la búsqueda de su “autonomía” como disciplina científica de diferentes modos y con diversas complicaciones y alcances.

pretendido abordar al arte como una *patología*. Sosteniendo, en base a planteamientos muy antiguos, que: “Aquellos a los que el cielo ha bendecido o maldecido con este don están más o menos sujetos a estos síntomas, los padecen con más o menos frecuencia, de manera más o menos violenta. Se les encierra o encadena, o bien se les erigen estatuas...” (Diderot D., citado por Brenot, 1998:13). No cabe duda la incongruencia e invalidez de esta postura, por lo menos respecto al planteamiento que he destacado, puesto que las explicaciones que acompañan al arte innato han perdido su vía al encontrarse con realidades sociales que reflejan posibilidades diversas en torno a esta manifestación. Por otro lado, la vinculación del arte con sujetos encerrados dentro de una *patología*, aparte de parecerme reduccionista, trae consigo otras propuestas de investigación dirigidas a ubicar al artista, además de en un plano de genialidad, en el ámbito de la locura. Para sostener esta postura, hay autores que se han encargado de afirmar que:

“La exaltación creadora es íntima de la melancolía, hermana de la depresión e hija de la manía, pero también pariente cercana de la locura cuando la obra ya no consigue contener todos los afectos” (Brenot, 1998:11)

Creo que definitivamente a lo que lleva este planteamiento es a manejar a los artistas como seres excepcionales, que en términos reales no es falso, pero mientras podamos reafirmar la excepcionalidad, o complejidad, de cada uno de los seres que componen nuestro universo social y a su vez de cada una de las prácticas que se desarrollan dentro del mismo. La locura, en términos generales, creo que se desarrolla como un síntoma social, es decir, viene dada contextualmente, se sitúa en un espacio determinado y a partir de condiciones específicas. En la misma línea, expuesta arriba, se ha sostenido:

“El genio domina los siglos y trasciende la humanidad. Es una herencia de nuestra historia y continúa siendo uno de los grandes interrogantes de nuestro espíritu” (Brenot, 1998:11).

De igual manera, la genialidad, es una noción bastante cuestionable, que creo que se asigna desde lo social y que ha tenido diferentes connotaciones de acuerdo al tiempo y el espacio en que se aplica. Ambos son temas que no corresponde profundizar en este estudio, pero que sin embargo, de acuerdo a lo que he venido planteando acerca del arte, creí importante tocar.

No quiero encasillar a estos planteamientos dentro de determinada ciencia o disciplina, aunque es evidente notar sus raíces psiquiátricas y en ocasiones psicoanalíticas. Pero creo que en este sentido es importante reconocer que, aunque se ha dicho que los psiquiatras y los psicoanalistas no han comprendido bien la parte que desempeña la cultura en la formación del individuo, el propio Freud reconoce que las actividades del individuo pueden ser comprendidas únicamente en relación con el grupo (Klineberg, 1954:16).

Lejos de estos planteamientos, existen visiones un poco más abiertas a la postura socio-cultural, pero que de cualquier forma se alejan del contexto para situarse en un análisis del sujeto, destacando así al arte como una práctica determinada por un individuo aparentemente aislado. Aquí ubico estudios personalizados de artistas reconocidos a nivel histórico, y en ocasiones idolatrados como seres excepcionales, que se vinculan con la postura que arriba expuse de la genialidad. Sin embargo, “ya no es posible idealizar al artista como genio, sacralizar su obra, atribuir el goce que ofrecen a la inspiración o a virtudes misteriosas que nada deberían al contexto social” (García Canclini, 1979:11).

No dudo que “toda” obra de arte propone un nuevo modo de ver y al proponerlo, no sólo transforme una determinada porción del espacio, sino que transforma también al hombre que está frente a ese espacio (De Micheli – Labastida, 1985–). Sin embargo, junto con esto se expone una visión crítica hacia la sociología del arte, en la que se sostiene que los productos artísticos permanecen, más allá de lo económico y político, ideológico y social, que les permitió surgir. Y yo considero que permanecen en la medida en que eso que les permitió surgir los hace permanecer, puesto que el condicionamiento que deriva de la producción, la circulación y el consumo de los *bienes artísticos* es el que destaca la estética predominante y ésta sólo puede ser vista de manera situada, es decir, determinada por la estructura social específica del campo interno al que pertenece.

Esta postura individualista surge de planteamientos ligados a las nacientes disciplinas del arte, que en ocasiones sostienen además que el acudir a los antecedentes y a las condiciones sociales que dieron origen a determinado

movimiento artístico hace permanecer en la periferia de la obra y no pasa de una explicación de los niveles generales y de las causas abstractas. Es cierto que:

“Una obra de arte no sólo se explica por las condiciones sociales que la hicieron posible, sino que se explica también por el diseño que hace del porvenir, por lo que en ella es carga de futuro” (De Micheli – Labastida, 1985:14–)

Puesto que aun siendo un movimiento colectivo, tampoco cabe la menor duda de que en cada uno de los diferentes representantes de determinado movimiento artístico encontramos características propias, un rostro que los singulariza y una perspectiva o postura que los hace sujetos de su obra (Dreier, 1999). Interesa, por lo tanto, investigar no sólo de dónde viene una obra de arte, qué la ha provocado; importa también tratar de determinar hacia dónde va, qué aporta, qué nuevo ángulo de la luz se expresa en ella, cómo cambia su objeto, cómo altera nuestros sentidos, qué estructura distinta, qué mundo recién amanecido se plasma en ella (De Micheli – Labastida, 1985¹⁶). Pero la clave es *examinar las prácticas artísticas como parte de la producción simbólica*, sujeta a sujetos que buscan un *vehículo* para simbolizar (García Canclini, 1979).

Gran número de investigaciones marxistas, no marxistas, de sociología, de semiótica y de psicoanálisis han realizado intentos de precisar de qué modo se realiza la producción social de lo imaginario, pero permanecen incomprendidas muchas conexiones entre lo colectivo y lo personal, como también entre la estructura y la superestructura. Además las resistencias abundan desde ambos polos, del lado de los artistas y del lado de los científicos sociales (García Canclini, 1979).

Sin embargo, por otro lado, el objeto de investigación no puede ser únicamente la obra, puesto que parto de una perspectiva psicológica, requiero de una postura que ponga atención al producto (la obra) pero al mismo tiempo parta del sujeto socio-cultural específico y construido en su medio para ser el

¹⁶ Este planteamiento concuerda en algunos aspectos con la propuesta que vengo abriendo, pero en alguna medida se parte de la crítica contraria, es decir, de que los estudios de arte se han encasillado en estudios sociológicos, en este estudio parto de que se ha visto poco valorada la cuestión sociológica para el arte y por consecuencia habrá que reconocer éste aspecto desde la Psicología Cultural.

considerado “artista”. Así es como se convierte en el foco de atención el proceso de circulación social en el que los significados (del arte, de la obra y del artista) se constituyen y varían.

“El sentimiento que desprende el arte (desde el creador hasta el receptor) es originalmente individual, pero a través de la obra de arte, se transforma en social o se generaliza” (Vygotsky, 1970:299)

Aunque es difícil definir los espacios, a nivel teórico y más aún a nivel institucional, se ha llegado a hablar de una Psicología del Arte y de una Sociología del Arte como áreas disciplinarias (es difícil, por ejemplo, encontrar universidades o escuelas enfocadas a estos estudios). Sin embargo, los estudios que han generado estas áreas existen y comienzan a cobrar gran importancia, aun cuando se sirven de un marco teórico variado o se apoyan generalmente en los planteamientos de sus propias disciplinas científicas, puesto que todavía no se puede hablar de disciplinas sólidas a nivel teórico. Esto no quiere decir que se esté en desventaja, puesto que he entrado a un área de estudio poco explorada pero quizá por eso muy rica en contenidos.

La pretensión específica de este estudio es entrar en el campo disciplinario de la Psicología del Arte, sin embargo, no en todos lados donde se oye hablar de ella se puede decir que la abordan de manera formal, uno de los inconvenientes de la Psicología es que a partir de la apertura de sus fronteras se han venido construyendo *Psicologías para todo*, y aunque podemos decir que muchos de estos brotes han aportado y constituido grandes hechos otros han desvirtuado sus intereses y constituido grandes fracasos.

La Psicología del Arte que plantea Vygotsky ya hace algunos años que se convirtió en una contribución importante, principalmente para el estudio de la creación literaria, además de formar parte de la base de la fundamentación actual de la Psicología Cultural. Es por eso, que para este estudio se convierte en el planteamiento más acertado para la elaboración de esta investigación.

Aunque debo reconocer lo que el mismo Vygotsky formuló en su Psicología del Arte, que en ese entonces no había formulaciones sólidas como para tratar la cuestión del autor (o el lector) en tanto que sujetos y que por ello haría

Psicología del Arte a partir de las obras. Por ello, es que he recurrido a la Psicología Cultural así como a los planteamientos de Bourdieu para poder enfrentar el arte, como ‘forma de vida de los artistas’. Es aquí donde encuentro elementos importantes para abordar al creador, artista, literato, escritor o autor, que es el objeto de estudio. Claro que situado en su contexto social, como lo he sostenido.

Precisamente en el mundo de las obras de arte, es decir, dentro de las construcciones de la realidad del campo artístico, se presupone una reducción, incitada por la “ciencia” y por todas las disciplinas especializadas, del conocimiento conjunto del mundo y de la propia implicación de estas disciplinas dentro de ese conocimiento. Es decir, se culpa a la ciencia, en alguna medida, por “*el olvido del ser*” (Heidegger en M. Kundera, 1986:38). Sin embargo, así como he venido tratando de entender al arte como una forma de vida de ciertos sujetos, es decir, como una manifestación que forma parte de nuestro universo social y conforma parte de las estructuras que nos sostienen en este mundo, es de un modo muy similar que debiéramos entender a la ciencia y a todo el aparato de especialidades que se desprenden de ella. La ciencia, al igual que el arte, tiene una lógica interna (histórico-cultural) que sólo puede ser comprendida, discutida, cuestionada o abordada adentrándonos en el campo socio-cultural en el que se desarrolla y, en alguna medida, en el que toma vida. No hablo del arte en abstracto, hablo del arte como actividad humana que se realiza en la realidad histórico-social por personas reales que participan de esa realidad.

Con este marco de referencia, pasaré a tratar de manera formal las actividades mediante las cuales pude realizar este estudio, tomando como marco analítico la propuesta de Bourdieu.

CAPÍTULO 2. PRIMERAS APROXIMACIONES

"Tenemos que identificarnos con el misterio y darnos cuenta que el mundo es tan infinito hacia fuera como hacia adentro. Ser hombre significa ser umbral"

*Mario González Suárez*¹⁷

El capítulo anterior expone las consideraciones más elementales del planteamiento teórico que sustenta este estudio, tanto de la corriente psicológica de la que parto, Psicología Cultural, como de la lógica que de esta se desprende para entender al arte. Además he comenzado a esbozar hacia donde va dirigido este estudio, sin embargo, creo que es necesario clarificar ahora mismo las intenciones de esta investigación.

Con este propósito, el capítulo presente se concentra, de entrada, en dos asuntos: por un lado, en la metodología en la que me apoyo para la realización de esta investigación, y por otro, en el abordaje de las Instituciones Culturales que fomentan el quehacer artístico. Ambos asuntos dan entrada al objetivo primordial de este estudio: la exploración de algunos aspectos de la vida de un grupo de escritores mexicanos que desarrollan la práctica literaria como iniciados o aprendices del oficio. Interesándome particularmente en las relaciones y trayectorias que se desarrollan a partir de los procesos de aprendizaje, de creación y de inserción al campo literario.

Referirnos a las instituciones nos facilitará el poder entender la estructura de práctica social en la que se desenvuelven los sujetos que componen este estudio, puesto que, aunque este capítulo se concentra precisamente en la exploración de Instituciones relacionadas con el quehacer literario, pretendo dejar clara mi postura psicológica al dar entrada, para el siguiente capítulo, al análisis de un grupo determinado de escritores.

Así es como el objeto de estudio de esta investigación, en términos generales, es el campo artístico, pero siendo este un estudio psicológico me concentro en determinados sujetos para, a partir de ellos, identificar algunas de las condiciones bajo las cuales se estructura una práctica específica y situada, la práctica literaria en la Ciudad de México. Y, como ya mencionaba, la Psicología Cultural me da los elementos teóricos-metodológicos para analizar, primero, las condiciones socio-culturales que envuelven esta práctica, y a partir de esto, acercarme al quehacer específico y a la actividad situada de determinados escritores.

¹⁷ "LiterateWorld", entrevista por Sergio Casquet. En Internet: <http://www.literateworld.com/spanish/2002/portada/oct/w01/topleft.html> (consulta realizada en Febrero del 2003).

Sin embargo, antes de dar entrada al análisis exploratorio de estas Instituciones creo indispensable dar mayores detalles acerca del planteamiento metodológico en el que me apoyo.

METODOLOGÍA

“El mundo experiencial de la observación y de la interacción nos ayudará a conocer mejor lo que sentimos y a sentir lo que conocemos”

Buxó Rey (1995:65)

Este estudio no representa estrictamente a ninguna postura metodológica, ni mucho menos pretende plantear un problema de esta índole, sin embargo, parto de premisas que me vinculan más estrechamente a ciertos métodos de investigación.

El planteamiento de la Psicología Cultural implica una visión práctica interdisciplinaria, puesto que, como ya lo dije, construye su teoría a partir de los avances en la investigación de campo, por lo tanto reconstruye su razonamiento en base a algunas investigaciones prácticas o empíricas en áreas como la Antropología, la Sociología, la Lingüística, y particularmente la Psicología. Sin embargo, cuando hablamos de Psicología Cultural como un área interdisciplinaria dirigimos nuestra atención a una perspectiva ampliamente “cultural” por lo que la metodología que prevalece y adquiere mayor utilidad es, en términos generales, la metodología cualitativa.

Los estudios de cultura se basan particularmente en la descripción de “cualidades” puesto que la cultura adquiere su tonalidad por medio de los sujetos que la desarrollan y se desarrollan dentro de ella. Es así como los modelos que han venido acompañando a la investigación cualitativa reconocen la *subjetividad de los actores* como parte constitutiva de un proceso indagador, y por lo tanto representan búsquedas más substanciales para estudios vinculados con la cultura.

El tipo más habitual de modelo científico es y ha sido, en una gran variedad de esferas del conocimiento, la descripción. Antiguamente, es probable que fuese la poesía y algunos otros tipos de escritura literaria lo que sirvió como base para este método, ahora es práctica extendida. Ya que los adjetivos (o cualidades) son la piedra angular de la descripción verbal, resulta esta importante para la investigación cualitativa. Sin embargo, la investigación cualitativa es además una vertiente epistemológica que supone un acercamiento a la realidad a través de las posibilidades que abren el análisis de las propiedades o condiciones complejas de los elementos –participantes–¹⁸. Es así como

¹⁸ La caracterización de la investigación cualitativa es un aspecto que requeriría un detalle y discusión mayor, sin embargo, por los propósitos y las posibilidades de esta investigación me es

desde la investigación cualitativa, en ciencias humanas, el conocimiento científico no se legitima por la cantidad de sujetos estudiados, sino por la cualidad de su expresión.

El modelo en el que se apoya esta investigación, aunque influenciado y apegado a ciertas pautas y normas, no ha partido de una estructura formal, porque se sustenta en un criterio exploratorio que supone, durante el desarrollo del proyecto, la realización de revisiones, cambios, rechazos y reformulaciones del propio modelo, es decir, supone la construcción de “hipótesis de trabajo” (o suposiciones gradualmente reforzadas o corregidas) en función de los avances de la investigación, las cuales han ido encaminando el proceder empírico de este trabajo hacia las diferentes intervenciones que realicé: entrevistas, visitas y exploraciones específicas que en su acontecer fueron reforzando y reformulando mis suposiciones ¹⁹.

Así es como se construyó este estudio: primero, con una exploración de los escenarios que constituyen la estructura social de la práctica literaria. Para esta exploración partí de CONACULTA, porque es la Institución nuclear que concentra la labor *cultural* en México, y continué hacia otras Instituciones vinculadas con el *fomento a la cultura y las artes* ²⁰, en cuyo transcurrir descubrí a SOGEM como una de las Instituciones especialmente enfocadas al desarrollo de una práctica literaria formal ²¹.

Puesto que los individuos sociales conforman el foco de interés en un estudio de Psicología Cultural, la segunda exploración está dada en función de ciertos sujetos, particularmente vinculados con SOGEM, que desarrollan la práctica literaria en la

imposible profundizar. Solo considero preciso señalar que tanto la metodología cualitativa como la cuantitativa son formas de acercarse a la realidad, en gran medida complementarias, y la discusión de fondo que se abre entre ambas no se reduce a un problema metodológico sino a cuestiones epistemológicas que condicionan la utilidad y complejidad de los dos métodos. Existe abundante bibliografía relacionada, una sugerencia mía es: Aguirre Baztán (1995).

¹⁹ Tanto las entrevistas como todas las exploraciones realizadas (visitas al taller y a algunas Instituciones vinculadas a la práctica literaria) fueron replanteándose conforme avanzó esta investigación. Particularmente las entrevistas representan avances importantes en especial por toda la información que arrojan (discurso, actitud y contexto general), por lo que después de la transcripción y el análisis de cada entrevista surgieron nuevas vías, dudas y replanteamientos que guiaron la semi-estructura de las siguientes entrevistas. Algunos de estos detalles serán abordados más adelante cuando recuperemos propiamente las entrevistas, sin embargo, creo que es indispensable aclarar que la última entrevista con Gerardo detalló y profundizó más los aspectos relacionados con el proceso creativo y el oficio del escritor, por lo tanto, las intervenciones que cité en el capítulo siguiente recuperan notoriamente más a Gerardo. Ver Tabla 1, adelante.

²⁰ CONACULTA (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes) y el fomento a la cultura y las artes, será un tema abordado enseguida, pero lo apremiante es destacar que desde la fundación del Consejo, la *cultura* se ha visualizado como una esfera de consagración y de ahí su vínculo actual tan estrecho con el arte. Existen otras instituciones que han contribuido a la concentración de estos dos rubros: cultura y arte, más adelante explicaré los vínculos que cada una de estas tiene con CONACULTA, así como algunas de sus particularidades.

²¹ SOGEM (Sociedad General de Escritores de México) será abordada con profundidad por representar la Institución que vincula a los sujetos que componen este estudio, además de una de las sociedades mexicanas más importantes en lo que se refiere al quehacer literario.

Ciudad de México. En función de ellos me concentro, primero, en algunos aspectos de su trayectoria como alumnos de la Escuela de Sogem y en los vínculos, relaciones y la perspectiva que tienen de otras instituciones. Además, los aspectos que fueron adquiriendo importancia son: su trayectoria como escritores, la experiencia con el medio literario, la congregación de una comunidad de práctica con intención de fomentar su quehacer y el proceso creativo que vive un escritor. Más adelante profundizaré en esta exploración.

Las dos dimensiones de exploración que llevé a cabo constituyen mi forma de recolección de datos, pero además al complementarse una con la otra me ofrecen un panorama general de la práctica literaria en la Ciudad de México. Esta visión está determinada por: la dinámica y el discurso que acompañan la práctica literaria, objeto de este estudio, y por la interpretación dada desde la observación *participante* de esta comunidad de práctica, siendo así como se constituye una visión situada.

Así es como, conforme al planteamiento de la Psicología Cultural se reconoce que el criterio de objetividad ha sido visto de otra manera desde que se comprendió la carga teórica de la observación, y por lo tanto, la carga interpretativa de la que se sostiene determinada visión.

En resumen, esta investigación parte, como lo han hecho varios estudios de Psicología Cultural, de un modelo **Exploratorio/Descriptivo**, es decir acudo a la *descripción de cualidades* por medio de un *proceso indagador*; lo cual implica, por un lado, que las ideas preliminares acerca del objeto de estudio y de su contexto se perciban como conceptos incipientes que irán mejorando gradualmente, pero por otro lado, este estudio se apega a lo descriptivo, lo cual va vinculado directamente con el tipo de investigación cualitativa y supone una construcción de los detalles (significados, artefactos, herramientas y actividades) que caracterizan a una cultura y que estamos en condiciones de observar, es decir, los detalles que denotan claridad a un entendimiento y que delinear nuestra comprensión del evento, además de que la descripción es un método que se justifica en función de los instrumentos y las técnicas que se utilizan (como las entrevistas y las observaciones específicas), puesto que su propósito más obvio es responder a la pregunta *¿qué?* en cuanto a la descripción del objeto, es decir: *¿qué es lo que estamos observando?*

“El acto científico fundamental es la construcción del objeto: no vamos a la realidad sin hipótesis, sin instrumentos de construcción”. Sin embargo, “el hecho de no conocerse a sí mismo en tanto que científico, de no saber todo lo que está implicado en la situación de observador, de analista, es generador de errores” (Bourdieu, 1997:44)

La Exploración, la Descripción y conectada a ambas, la Observación, conforman un modelo, que representa mi base metodológica y un sistema de procedimientos coherente con los postulados teóricos de los que parto. Como es de suponer, tales métodos se apegan a Investigaciones Cualitativas ya existentes. Particularmente dentro de la Metodología Etnográfica encuentro una vía íntegra (por su validez, su coherencia y su lógica congruente con los estudios culturales) y útil para analizar cualitativamente la realidad socio-cultural de una comunidad específica, por lo tanto, creo necesario hablar brevemente de esta metodología por la utilidad que algunos rasgos, métodos, técnicas y procedimientos relacionados con ella han tenido para este estudio.

La Etnografía constituye la primera etapa de la investigación cultural, es un trabajo de campo (proceso) y un estudio monográfico (producto), es una disciplina que estudia y “describe” la cultura de una comunidad desde la observación participante y desde el análisis de los datos observados. Es esto, particularmente, lo que recupero de la Etnografía, puesto que para el abordaje de la práctica literaria en la Ciudad de México necesité concentrarme en un trabajo de campo enfocado al proceso creativo y así construir esta investigación (un producto, una obra). Tanto la observación participante como el análisis de los datos observados están presentes en cada una de las intervenciones realizadas, puesto que reconociendo mi participación particular: como entrevistadora, como exploradora, indagadora o visitante y como observadora, me conecto con la práctica artística literaria de manera activa, es decir, de manera participativa. Más adelante tendré la oportunidad de especificar con mayor detalle cada una de las intervenciones, los procedimientos y las técnicas empleadas.

La Etnografía, como metodología base e inicial, se ha convertido en un proceder útil y en ocasiones indispensable en estudios culturales, es decir, en investigaciones que trabajan, directa o indirectamente, el campo de la cultura. Pero independientemente de la metodología que utilicé, mi intención es construir un análisis que integre tanto lo social como lo individual y que permita demostrar que *“el trabajo de los artistas e intelectuales se explica en relación con la organización de la cultura”* (Antonio Gramsci, citado por García Canclini, 1979:73), puesto que creo que *el todo* de una realidad socio-cultural debe ser analizado evidentemente en su conjunto. El todo en esta investigación lo representa el campo artístico, sin embargo, el abordaje de un área tan compleja y amplia, en un proyecto como este, no puede darse más que considerando las determinantes internas y en su conjunto de dicho campo. Es decir, si no perdemos de vista lo que implica la condición estructurante del campo artístico para comunidades de práctica específica, creo que se puede hacer un verdadero intento por contemplar una

realidad socio-cultural.

De este modo, un estudio de Psicología Cultural exige ante todo una conciencia clara y precisa de la esencia del fenómeno psicológico y de sus límites. Para el caso que atañe a esta investigación, la práctica literaria en específico, no puede ser objeto de estudio la obra en sí, puesto que el sujeto no aparece en ella como tal. No obstante, cuando se recurre al **testimonio del autor** o del espectador, es necesario recurrir además a las pruebas materiales, las propias obras de arte, y por medio de ellas construir un puente entre su experiencia y los significados, con el fin de poder estudiar y llegar a comprender algunos de los aspectos que determinan su práctica.

Es así como parte de mi interés se dirige a acercarme, de alguna manera, al proceso de circulación social en el que los significados (tanto de la obra como de los demás objetos y símbolos que acompañan al proceso creativo) y las experiencias se construyen y varían. Proceso de circulación social que implica abordar la práctica literaria dentro del campo cultural en que se produce y se desarrolla, vinculándonos así con diversos agentes. Los cuales, de nuevo por las posibilidades de esta investigación y el alcance de mis intervenciones, se reducen al testimonio de algunos sujetos vinculados con la práctica literaria, específicamente de cuatro escritores novatos en pretendido despunte. Sin embargo, en congruencia con el planteamiento expuesto en el capítulo anterior, este estudio pretendió tener una conciencia clara de la importancia del proceso receptivo y los agentes que intervienen en toda la construcción de la práctica literaria. Así es como, para poder entender a los sujetos–escritores, parto de una comprensión global del contexto en el que se desenvuelve tanto su práctica como todas las demás relaciones que se mantienen alrededor de ella.

Cierro este apartado con un objetivo firme que se mantiene desde los inicios de esta investigación y que resumo en la pretensión de: *adentrarme en el mundo en el que viven ciertos sujetos vinculados con el proceso creativo, específicamente literario, para observarlos desde ahí y poder entender algunas de las relaciones y trayectoria de vida que se desarrollan en el contexto específico de su práctica.*

Al pretender presentar la exploración de un espacio social determinado, indiscutiblemente conectado a un espacio simbólico también determinado, estamos hablando por omisión de los demás espacios o campos de la estructura completa (Bourdieu, 1997); puesto que, aunque no tocaré con precisión algunos otros campos, otras prácticas, otras corrientes artísticas o algunos otros aspectos socioculturales del universo creativo, me vinculo con ellos desde el planteamiento teórico del que parto, hasta la intención práctica que genera esta investigación.

“Las nociones de espacio social, de espacio simbólico o de

clases sociales no están examinadas nunca en sí mismas o por sí mismas, están puestas a prueba en una investigación inseparablemente teórica y empírica que, sobre un objeto bien situado en el espacio y el tiempo, moviliza una pluralidad de métodos” (Bourdieu, 1997:24).

Bourdieu mismo, sostiene que “la lógica profunda del mundo social se explica a partir de las particularidades de una realidad empírica, históricamente situada y fechada, construida como *caso particular de lo posible*”. Con base en esto, un autor o creador: artista, escritor o del tipo que sea, se inserta en toda una red de relaciones, las cuales unen no solamente a los propios autores sino también a todo un conjunto de Instituciones (con estructuras, jerarquías y órdenes distintos) y a todo un universo de agentes. Con estos últimos párrafos, de citas y aclaraciones direccionales, doy entrada a la exploración de los escenarios o instituciones que estructuran el campo artístico, con consecuencias obvias y determinantes para la práctica literaria.

EXPLORACIÓN DE ESCENARIOS

“Las verdades de las teorías son relativas a los contextos culturales a los que se aplican”
Bruner (1986:27)

Las Instituciones son el eje para adentrarme en el esquema del campo artístico literario, puesto que ellas articulan la estructura social formal de los campos, proveyéndolos de cierta autonomía e invistiéndolos de fuerzas sociales “propias”.

Puedo decir que este estudio parte de un enfoque que entraña lo general para adentrarse después a un análisis particular. En términos generales, la comunidad de práctica que representa a los escritores se estructura bajo la noción de Instituciones “formales”, lo cual, hace necesario partir del panorama “institucional” representado por los escenarios en donde se desarrolla la práctica artística–literaria. De inicio, recupero la información y datos recolectados tanto de documentos y referencias bibliográficas, así como de diversos contactos (entrevistas, visitas y pláticas informales), todo vinculado con las instituciones que estructuran al campo artístico–literario en la Ciudad de México. La finalidad es lograr establecer una base situada y contextualizada de la práctica literaria a la cual creo que puedo acercarme explorando la relación que une a estas Instituciones con los sujetos que conforman el grupo de interés de esta investigación.

Parto de que la generación de escritores del siglo XXI, que representa mi objeto de estudio, contempla a escritores que tienen en la actualidad de 20 a 40 años, algunos de los cuales podrían ser la generación que ocupará los lugares de prestigio literario en el futuro, si es que existe una renovación de la corriente actual. Estos sujetos que

representan la nueva generación fueron ubicados en los escenarios de la Ciudad de México que han sido la cuna de generaciones anteriores. Aun sin reducirme al rango de edades de la muestra que establecí, trataré de dirigir mi visión hacia las personas más jóvenes de esta nueva generación, que además de compartir, en muchas ocasiones, ideales, formas de pensar y de vivir, significados y representaciones de las cosas, también viven un momento histórico determinado.

Sin embargo, la focalización que hice al insertarme en determinada comunidad o Institución no se dirigió a delimitar cierto escenario (aunque la delimitación estuvo dada necesariamente en el transcurso de la investigación), sino a dar elementos particulares para poder entender, en cierta medida, el tejido social que conecta a la comunidad de práctica de interés con las trayectorias de vida particulares de miembros específicos

Es importante aclarar que la inserción fue diferente en cuanto a profundidad en los diversos escenarios, puesto que tanto la accesibilidad como los resultados obtenidos fueron dirigiendo ciertas búsquedas e intereses.

Las primeras aproximaciones se resumen en: visitas informativas a la “Casa del Poeta”, a la “Casa Lamm” y a la Ciudad de las Artes, siendo esta última donde se ubica gran parte del trabajo realizado por CONACULTA; incluyo datos proporcionados mediante llamadas telefónicas a estas tres Instituciones y al “Claustro de Sor Juana”, “El Helénico” y la Dirección de Literatura de la UNAM, añadiendo por último una visita informal y bastante posterior a la Facultad de Filosofía y Letras de la propia UNAM. Estos acercamientos, englobados en dos momentos de mi investigación, me ayudaron a plantear gran parte del panorama general del campo literario, pero la finalidad de esta exploración fue dirigirme hacia el escenario que se convirtió en foco de este estudio, SOGEM. Todas las Instituciones fueron seleccionadas a partir de la búsqueda de escenarios vinculados al quehacer literario y de informes, sugerencias y guías generales de personas interesadas e involucradas, en alguna medida, en este trabajo. La razón de visitar particularmente tres de estas Instituciones estuvo dada en función de una evaluación de su conexión y vínculo con la formación de escritores literatos; las dos primeras (Casa del Poeta y Casa Lamm) a partir de talleres y CONACULTA por medio de todo un aparato de fomento y apoyo a la creación literaria. La Dirección de Literatura de la UNAM, aunque representa un escenario importante de formación institucional, no fue de prioridad en un principio porque tiene un enfoque más amplio, sin embargo, se convierte en punto de análisis cuando contrasta precisamente sus líneas formativas (dirigidas de manera más marcada al análisis crítico que a la creación literaria) con las de la Escuela de Sogem y las de talleres literarios impartidos en otras

Instituciones.

El acercamiento y contacto con los sujetos que componen este estudio fue guiado mediante la conexión particular con Rosa Elena (mi hermana), ya que el lazo de ella con los demás es evidente y quedará aclarado más adelante. Sin embargo, las entrevistas parten de un guión o líneas a explorar ligeramente aislado e independiente en cada caso, ya que los temas a tratar aun cuando arrancaron de un rubro general representaron vías abiertas que el propio entrevistado fue sugiriendo. Así es como cada entrevista tocó temas diversos y en función de estos fueron abordándose. Las visitas a las reuniones del taller, por su parte, representan también diferentes aspectos de la relación y la dinámica del grupo particularmente. Ambas, tanto entrevistas como visitas al taller, son recuperadas para el análisis expuesto en el siguiente capítulo.

Antes de concentrarme en los escenarios institucionales, considero necesario establecer la siguiente tabla de exploraciones, puesto que estos datos pueden dar cuenta del recorrido de esta investigación, además de que representan información precisa e indispensable para la comprensión de varios asuntos por detallar:

EXPLORACIONES:	
EVENTO	FECHAS
<ul style="list-style-type: none"> Entrevista con Rosa Elena Velasco (Información personal, de su formación y del familiaridad con Sogem, aspectos generales relacionados al vínculo entre Instituciones e información del taller de escritores) 	(30 / Agosto / 2001)
<ul style="list-style-type: none"> 1° Visita a su “taller” 	(16 / Octubre / 2001)
<ul style="list-style-type: none"> <u>Visita a “Casa del Poeta”, “Casa Lamm” y Ciudad de las Artes, donde se localiza el trabajo realizado por CONACULTA</u> 	
<ul style="list-style-type: none"> 2° Visita a su “taller” 	(15 / Enero / 2002)
<ul style="list-style-type: none"> 1° Visita a SOGEM (oficinas y biblioteca) Primer contacto 	(7 / Febrero / 2002)
<ul style="list-style-type: none"> 2° Visita a SOGEM (oficinas y biblioteca) Segundo contacto 	(12 / Febrero / 2002)
<ul style="list-style-type: none"> 3° Visita a SOGEM (oficinas y biblioteca) Entrevista con Ana Romero y Platica con Maribel Uribe 	(14 / Febrero / 2002)
<ul style="list-style-type: none"> Último contacto con Ana Romero (e-mail) 	

<ul style="list-style-type: none"> • Entrevista con Gerardo (Información personal vinculada a su formación y a ciertos aspectos de su desarrollo como escritor) 	(25 / Marzo / 2002)
<ul style="list-style-type: none"> • <u>Facultad de Filosofía y Letras, UNAM</u> 	(25 / Marzo / 2002)
<ul style="list-style-type: none"> • Entrevista con Alejandra (Información personal vinculada a Sogem y a su desarrollo como escritor) 	(2 / Abril / 2002)
<ul style="list-style-type: none"> • 3° Visita a su “taller” 	(9 / Abril / 2002)
<ul style="list-style-type: none"> • 2° Entrevista con Gerardo (Proceso Creativo, oficio del escritor) 	(13 / Sep. / 2002)
<ul style="list-style-type: none"> • 2° Entrevista con Rosa Elena (entrevista poco recuperada por la escasa exploración en el Proceso Creativo) 	(19 / Sep. / 2002)

TABLA 1

NOTA: Las intervenciones subrayadas fueron abordadas en este capítulo, aunque toda la información y los datos recabados en su conjunto determinan y conforman la construcción del trabajo que presento. Sin embargo, las demás intervenciones se detallarán en el capítulo siguiente puesto que conforman testimonio más específico. Sin embargo, en función de las entrevistas, en esta tabla aclaro la vía general de cada una.

Con esto además pretendo dejar claro el fundamento metodológico que acompaña mis intervenciones; la tabla de exploraciones cierra este asunto para dar entrada al análisis de información.

A partir del siguiente panorama general del campo literario avanzaré en la delimitación del escenario que servirá para el análisis concreto de la comunidad de práctica de interés.

PANORAMA GENERAL

Con el propósito de comenzar a explorar las Instituciones Culturales que estructuran específicamente la práctica literaria, es decir, para desentrañar ciertas formas que vierten contenidos (rituales de nuestra cultura en un sector de la población), y con la pretensión de hacer una aportación al área de la Psicología Cultural, creo que es indispensable comenzar a explorar la cultura en las condiciones particulares que atañen a este estudio, es decir, qué representa la ‘cultura’²² en nuestra sociedad y en nuestra

²² Los siguientes párrafos intentan considerar las nociones más importantes del término cultura, lo cual sin duda en un espacio tan breve es arriesgado y sumamente complejo. Sin embargo, para evitar una ruta demasiado pretenciosa, hablo de una postura local, actual y además congruente con el planteamiento de la Psicología Cultural. Pero también creo que merece distinguirse entre las

época (Ciudad de México, siglo XXI).

Gilberto Giménez ²³ habla de: *cultura patrimonial*, para referirse tanto a lo práctico de la cultura, representado por el “estilo de vida”, como a lo teórico, expresado mediante el “comportamiento declarativo”; y, por otro lado, de *cultura consagrada* con lo que se refiere al “sector de obras (mensajes o comportamientos) valorizadas” de manera privilegiada, al cual ubicamos particularmente ligado al campo artístico. Esta clasificación es de gran utilidad para explorar el contexto urbano que atañe a este estudio.

Mi intención no es alejarme teóricamente de la primera, pero sí reconocer la toma de cierta distancia en lo concerniente al objeto de estudio de esta investigación.

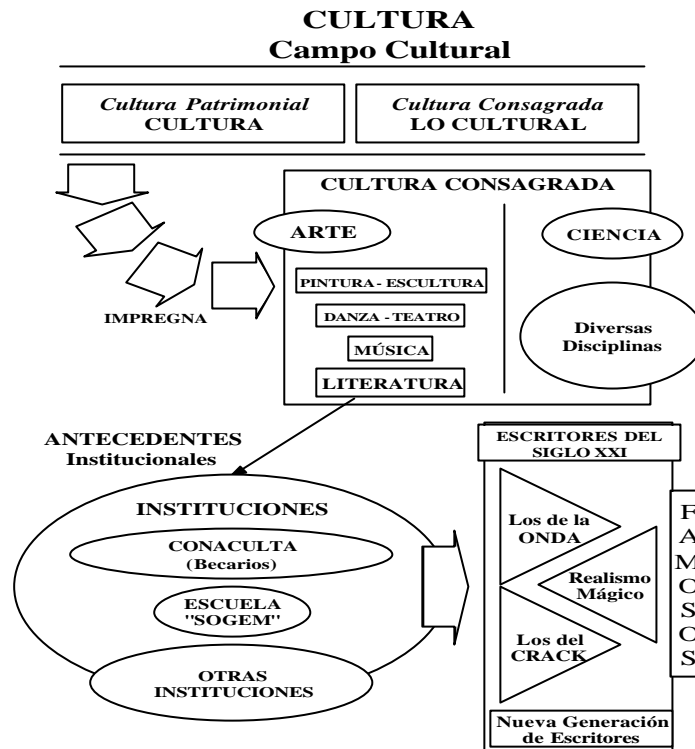
La *cultura patrimonial*, en un nivel bastante general, hace referencia al sistema cultural en la que se mueven los sujetos, es decir, el medio en el que intervienen: costumbres, educación, conocimientos, modo de vida, tradición, fiestas, etc., además de incluir el discurso que representa subjetivamente la gama de elementos culturales. En cambio, la *cultura consagrada*, más que el elemento acerca del cual hipotetizar o conforme al cual giran pretendidas aportaciones, es en gran medida el objeto de estudio de esta investigación. El grupo valorizado como un sector consagrado culturalmente (el cual tiene sus orígenes en la época caracterizada como *época moderna* y guarda un estrecho vínculo con lo que denominamos *burguesía*), conforma el campo cultural en el que pone la vista este estudio, aunque la comunidad de práctica en la que me he enfocado mis exploraciones sea únicamente un grupo pequeño de escritores mexicanos. Una comunidad de práctica que requiere pensarse situando el medio social en el que está localizada, donde las estructuras de práctica social y el contexto socio-cultural específico representan un panorama en su conjunto de diversas comunidades de práctica ligadas al campo artístico-cultural.

Analizaré, brevemente y en base al siguiente esquema, el campo cultural en México como una esfera global que, entre otros muchos aspectos, incluye al arte como un campo autónomo pero interrelacionado con la estructura de otros campos así como de diversas prácticas socio-culturales.

ESQUEMA 3:
Representación general del **Campo Cultural**

culturas y la producción cultural, que representan enfoques diferente al que enseguida expondré, pero que constituyen conceptos indispensables para entender la realidad de cualquier comunidad de práctica (Sugerencia: Bruner (1992): *América Latina: Cultura y Modernidad*. México: CNCA/Grijalbo).

²³ Gilberto Giménez: Artículo de Internet titulado *La investigación cultural en México, una aproximación*. En: <http://www.crim.unam.mx/cultura/ponencias/GGimenez.hym1> (consulta realizada en Febrero del 2003).



En este esquema trato de representar, de manera general, el ordenamiento de algunos de los agentes que intervienen en el campo cultural de México, destacándose una integración de todos los elementos al concepto de cultura, el cual viene representando un campo global, pues conjuga una variedad de prácticas y diferentes connotaciones. Al integrar factores como algunos grupos destacados de las últimas generaciones de escritores mexicanos, o algunas Instituciones específicas relacionadas con el quehacer artístico (literario) en México, busco vincularme directamente con el desarrollo de la práctica literaria en la Ciudad de México. Sin embargo, la estructuración que propone el esquema anterior, en el primer cuadro, establece una ramificación generalizada de las prácticas culturales en lo concerniente a cultura y arte, puesto que traté de ser algo concisa para no desvincularme del tema que interesa abordar.

Se entiende, ya de manera tradicional, que la práctica literaria se incorpore, de manera obvia y automática, al campo artístico, puesto que todas las prácticas artísticas guardan un lazo con lo que se ha considerado y denominado como arte y que ha dado lugar a la formación y conformación de comunidades de práctica específicas, determinadas y delimitadas. Pero además, en México, el campo artístico, a su vez, está inmerso en el *campo cultural o esfera cultural*, la cual incorpora una gran variedad de factores que abren las relaciones hacia el todo, es decir, vinculan al arte, y a las prácticas bajo las cuales se vive, con el mundo social ²⁴.

²⁴ Sucede algo similar en algunos otros países, con los cuales compartimos procesos de evolución histórica y cultural que se asemejan en cuanto a desarrollo económico y acontecimientos o sucesos políticos. Podría ser útil para profundizar en este asunto revisar el desarrollo de ciertos conceptos

Sin embargo, en México el arte se incorpora a la esfera de lo cultural por medio de situaciones concretas, la concentración de Instituciones denominadas culturales que desarrollan proyectos vinculados con el arte, es un acontecimiento situado que nos ubicará en un contexto bastante específico. Lo cultural (como cultura consagrada) se ha situado en determinada esfera del universo socio-cultural, y no representa estrictamente un desarrollo colectivo (como ocurre con *la cultura o cultura patrimonial*), aunque su influencia pueda llegar a gran parte del contexto en que se desenvuelve.

Así es como “lo cultural” en México se integra, particularmente, en una Institución que hoy ofrece la visión panorámica que se requiere para analizar a la práctica artística literaria, CONACULTA. Con esto no quiero decir que “lo cultural” en México se concentre únicamente en esta Institución, ni siquiera que suceda esto con el arte cultural, es decir, el arte consagrado, pero es evidente el hecho de que cuando se trata de localizar dónde se agrupa la estructura social: política y económica, de las manifestaciones artísticas (y de las prácticas que las acompañan) de nuestro país, el resultado, de una u otra manera, siempre me vinculó con el organismo gubernamental o estatal encargado de “la cultura y el arte”.

Esta exploración incorpora también algunas otras Instituciones, precisamente por no creer que la concentración de “*lo cultural*”, así como la de lo artístico, sea totalmente cerrada, es decir, creo que muchas otras Instituciones constituyen y estructuran tanto a la “cultura consagrada” como a cada uno de los campos que se incorporan en ésta, entre ellos al campo artístico, y al mismo tiempo, las Instituciones son estructuradas y constituidas por cada agente que se incorpora al campo; por lo tanto, son varias las Instituciones que se abordarán en este apartado.

ANTECEDENTES INSTITUCIONALES

Reconozco una gran influencia, base antigua y lejana, de Europa y particularmente de España, en especial para la consolidación de ciertas agrupaciones literarias con carácter de privadas. Los antecedentes más remotos de lo que conforma hoy la estructura del campo artístico literario vienen dados por la existencia de salones literarios (de tono típicamente francés) que promovían un carácter nacional de sociabilidad. Es decir, ciertos acontecimientos europeos promueven la transformación de reuniones, que se venían celebrando con cierto carácter académico, a Instituciones con carácter oficial que comienzan a dictaminar en cuestiones del lenguaje (Perales,

tal como lo aborda R. Williams (1977), aunque para datos más específicos acerca del desarrollo de estas nociones en América Latina, los autores situados en estos contextos proveen mayor precisión, entre estos puedo citar a Benedetti (1987).

2000)

“De simples reuniones de personas cultas, evolucionaron hasta convertirse en verdaderas academias literarias en donde autores daban a conocer sus obras y escuchaban críticas de ellas” (Perales, 2000:27)

ANTECEDENTES REMOTOS

En la siguiente tabla se resumen las corrientes y tendencias que anteceden a la construcción de la práctica literaria actual, pretendiendo construir una síntesis de lo institucional en México a partir de ciertos datos:

PERIODO aproximado	TONOS CULTURALES	SUCESOS: a grandes rasgos	Asociaciones vinculadas con SOGEM
1810 – 1836	Corriente Literaria del Neoclasicismo	Guerra de Independencia. Presencias de: <i>El Diario de México</i> y Literatura de combate o insurgente.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística</i> (en donde participó como maestro Ignacio Manuel Altamirano)
1836 – 1867	Corriente Literaria del Romanticismo	Primeras generaciones propiamente mexicanas – Guerra de Reforma. Presencias de: Academia de Letrán y modestas publicaciones periódicas, posteriormente aparecen: <i>El siglo XXI</i> y <i>el Monitor Republicano</i> . Romanticismo Mexicano.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>El Liceo Hidalgo</i> (primera etapa)
1867 – 1889	Corriente Literaria del Nacionalismo	Triunfo de la República Federal. Presencia de Ignacio Manuel Altamirano. Comienza a manifestarse la nueva generación modernista. No hay sustituciones violentas de ideas y formas culturales sino una maduración, un fortalecimiento y una integración de la cultura: literatura, arte y ciencia.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>El Liceo Mexicano</i> • <i>Las veladas literarias</i> • <i>La Bohemia Literaria</i> • <i>El Liceo Hidalgo</i> • <i>Sociedad Científica Artística y Literaria El Porvenir</i> • <i>Sociedad Literaria La Concordia</i> • <i>Sociedad Mutualista de Escritores</i> • <i>Sociedad de Escritores Dramáticos Manuel Eduardo de Gorostiza</i> • <i>El Círculo Gustavo Adolfo Bécquer</i>

1889 – 1910	Corriente Literaria del Modernismo	Surge una nueva generación que impone un cambio radical exclusivamente cultural. Búsqueda de una expresión libre, ruptura arte-sociedad. Presencias de: <i>Revista Azul</i> , y el periodismo moderno que representa <i>El Imparcial</i> .	<ul style="list-style-type: none"> • <i>El Liceo Mexicano Científico y Literario y El Liceo Altamirano</i> (los cuales posteriormente se funden en una sola asociación). • <i>La Sociedad Navarrete</i> (en Zamora Michoacán) • <i>La Sociedad Queretana de Ciencias y Bellas Letras</i> (de Querétaro)
-------------	------------------------------------	--	--

TABLA 2. FUENTE: Perales 2000: 25 – 47.

Una de las razones que fortalece mi ánimo por explorar las Instituciones culturales que estructuran la práctica literaria la constituye la idea de que los principales escritores de los dos últimos siglos (XIX y XX) participaron en agrupaciones del estilo, “casi no hubo escritor que no tuviera conexión con alguna de las asociaciones literarias de su tiempo” (Perales 2000:42).

En la mayoría de los casos el hecho de pertenecer a alguna agrupación, asociación o institución literaria, es decir, a alguna organización vinculada con el quehacer literario, les da a los escritores de todos los tiempos cierto *prestigio profesional* que en ocasiones es aprovechado como propaganda para sus trabajos. Aunque, anteriormente, la mayoría de los escritores tan sólo se interesaban por asistir a las veladas, sesiones y actos literarios en cuanto esto significaba crédito o prestigio intelectual. Puesto que en sus inicios, “esta voluntad de asociación se debió... al deseo que sentían los escritores de reunirse para lograr un sitio de importancia en el mundo de las letras, satisfaciendo esta vanidad cuando se les llamaba por ejemplo *miembros...*” (Perales, 2000:34).

Por otro lado, el carácter liberal de algunas de estas corporaciones iniciales “...fue consecuencia de la situación política por la que atravesó el país... cuyas constantes luchas partidaristas tuvieron que reflejarse en la acción de los grupos literarios”. Es así como la denominación de *sociedad*, así como la de algunos otros términos utilizados para nombrar dichas instituciones, viene dada de esa situación. En muchas ocasiones estas asociaciones comenzaron como “simples reuniones literarias con reglamento o sin él, y se denominaron indistintamente: academias, arcadias, asociaciones, alianzas, bohemias, círculos clubes, falanges, liceos, salones, sociedades, uniones y veladas” (Perales, 2000:30). Otras veces algunas de estas instituciones combinaron intereses científicos con literarios y hasta con políticos.

Es así como en muchos casos los miembros de las diferentes asociaciones han conseguido que los periódicos y revistas se ocupen de ellos, puesto que “frecuentemente se comentaban los sucesos ocurridos en las sesiones o ceremonias de las agrupaciones literarias en la prensa de la capital o de la provincia” (Perales, 2000:35).

“Todo lo anterior se explica por el hecho mismo de que la literatura nunca ha pretendido permanecer oculta en las sombras, sino por el contrario divulgarse por diversas formas” (Perales, 2000:35).

Un tipo de fraccionalismo político, probablemente encubierto por otro tipo de intereses, ha saturado gran parte de nuestra historia y los grupos literarios no han podido ser ajenos a esta influencia. “Los partidos dominantes rigieron las conciencias de los literatos por mucho tiempo”, puesto que “la mayor parte de los escritores tomaron parte activa en las luchas militares y políticas”. Además la situación económica era igualmente difícil por lo que ninguno de los grupos partidistas se libraba por completo de la “pobreza del erario de la nación” y a esto se le añade que las letras en México, así como en la mayoría de los países explotados, han sido una de las carreras menos favorecidas en época de crisis (Perales, 2000:38)

Las asociaciones en general, y en particular las literarias, respondieron a una necesidad social, antes que a la literaria. En ocasiones estas asociaciones eran “un centro de descanso, de ilustración y de camaradería...”. Y muchas veces estas reuniones literarias, en la mayoría de los casos informales, se transformaron poco a poco en verdaderos centros de docencia literaria y que, por la naturaleza de las lecturas y discusiones que en ellas se efectuaban desempeñaron el papel de una escuela de *enseñanza superior* o de *formación cultural*” (Perales, 2000:41).

Aunque la constitución y el establecimiento de las actuales Instituciones que rigen el quehacer cultural, y particularmente las actividades artísticas-literarias, reflejan modificaciones y planes bastante recientes, los inicios de estas Instituciones se remontan, en la mayoría de los casos, a años algo tempranos. Precisamente podemos situar tanto a la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) como a CONACULTA (El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes) como las sedes máximas de los esfuerzos, así como de las pretensiones (individuales y colectivas), de nuestro pueblo mexicano.

Y así es como, por un lado, la UNAM representa parte importantísima de la estructura del campo de la enseñanza superior que ha venido englobando y concentrando la más grande variedad de disciplinas tanto científicas como artísticas. Y aunque sus inicios se desligan evidentemente de la fundación de asociaciones literarias y, más bien, se remontan a la fundación de la Escuela Nacional Preparatoria, se ha consolidado como la “máxima casa de enseñanza”. Después de una variedad de

procesos, se van abriendo vertientes de las que se desprende la consolidación de varias facultades, entre ellas la Facultad de Filosofía y Letras que se vincula directamente con los demás procesos que viene viviendo el desarrollo literario de nuestro país.

Por otro lado, CONACULTA es un organismo que inicia a partir de la idea, bastante reciente, de concentrar los departamentos encargados de la cultura y las artes. Así es como representa un organismo importante en los esfuerzos vinculados con asociaciones literarias diversas, sin embargo, siendo su consolidación reciente, los objetivos específicos que persigue renuevan tanto la estructura entera del universo cultural de México como la formación y constitución específica de la cultura y del arte. Particularmente la formación cultural y artística comienza a tomar nuevas vías a partir del decreto presidencial que establece a CONACULTA como órgano gubernamental de orientación, consulta, promoción y difusión de la cultura y las artes.

Pero si observamos con atención las nuevas tendencias en la enseñanza superior y en la formación cultural, nos podemos dar cuenta de que muchos de los tonos que han ido adquiriendo ambos asuntos están dados como consecuencia de las organizaciones que les antecedieron, de sus movimientos, desarrollos y evoluciones. Así es como el presente proyecta su pasado.

INSTITUCIONES Y ESCENARIOS:

La variedad de Asociaciones, Sociedades o Instituciones vinculadas con el arte y con la literatura es enorme, por lo que requerí concentrar mi visión solamente en aquellas que tienen un vínculo bastante estrecho con la literatura, y que además se concentren en el escritor, por lo tanto he descartado de lista a aquellas Instituciones que aunque relacionada con el arte se enlazan de manera más directa con otras prácticas artísticas.

En la clasificación de las distintas Instituciones que me sirvió para dentro de este análisis, fue importante introducir una categoría que permitiera validar una distinción entre éstas. Por lo tanto, creo que hablar de Instituciones privadas y públicas, es decir, instituciones particulares y de gobierno, puede proporcionar elementos interesantes y determinantes para el análisis posterior. Brevemente determinaré las características que distinguen lo público y lo privado en México a nivel institucional.

INSTITUCIONES PARTICULARES o de CARÁCTER PRIVADO.

Determinar las características más elementales que distinguen a una institución privada de una pública no representa un problema, es evidente que una de las distinciones más notorias se logra ver en el *aspecto económico*. El influjo de capital

además de darse en diferente medida (cantidad de capital), también pasará por diferentes procesos o procedimientos. En las Instituciones privadas el capital que toma partida en las relaciones parece ser mayor, por ejemplo, en las relaciones de artista e Institución (apoyos, becas, colegiaturas, etc.), de funcionarios e Institución (inversiones, sueldos), de funcionarios y artistas (sustentos y gastos de eventos, promociones o difusiones, etc.); pero además el contacto o la administración de este capital se da de manera directa, es decir, el manejo de capital se lleva a cabo, generalmente, en la propia Institución y desde las manos del propio "líder capitalista" o con la supervisión más o menos directa de él, dependiendo ésta de la relación afectiva o el grado de confianza entre los cargos. Sin embargo, el aspecto económico no sólo determina esta diferencia, lo económico se extiende a otros aspectos importantes de la estructura de una Institución, estableciendo otras distinciones. Evidentemente, las características del movimiento de capital en Instituciones Privadas dirigirán las *políticas* determinando las bases en que se fundamenten las normas o medidas tanto administrativas, financieras, jurídicas, etc. En consecuencia obvia, ya que se viene hablando de estructura, las predeterminaciones económicas y políticas influyen, en gran medida, en las *características sociales* que envuelven la vida de estas Instituciones, en tanto relaciones laborales, relaciones con otras Instituciones, relaciones artista–institución, vínculos personales, etc.

Estas tres características vinculadas: influjo económico, políticas institucionales y relaciones sociales; establecen una "estructura Institucional" diferente y particular que por el momento servirá para clasificar Instituciones privadas y públicas o, dicho de otro modo, para orientar en la distinción de rasgos básicos y estructurales de las propias Instituciones. De cualquier manera sabemos que en el ramo que he clasificado como Privado, se localizan notables diferencias de Institución a Institución, y será importante tener en cuenta estas diferencias más adelante, particularmente cuando se aborde a SOGEM.

INSTITUCIONES DE GOBIERNO O DE CARÁCTER PÚBLICO.

La característica primordial que determina la propia clasificación de Instituciones Públicas es, sin duda, el subsidio del gobierno hacia las diferentes funciones de cada una de estas Instituciones. Para seguir el esquema que manejamos al hablar de Instituciones Privadas comenzaré con los determinantes económicos que tocan precisamente ese subsidio de gobierno. Ya que el capital está estrechamente vinculado con la administración gubernamental, es decir, que el manejo de capital está directa o indirectamente dado a partir de un presupuesto asignado por los departamentos

correspondientes al ramo cultural, entonces tanto las políticas, normas o medidas legislativas, como las relaciones sociales, que abarcan una gama irreducible de posibilidades: desde la inserción de nuevos miembros en cualquiera de los niveles (estudiantes, funcionarios, directivos), hasta las relaciones que se establecen entre los ya miembros o las relaciones con otras Instituciones; todo guarda un estrecho lazo con disposiciones y supervisiones gubernamentales. Sin embargo, aún cuando el gobierno dispone las medidas más elementales de organización, algunos de los reglamentos que rigen a cada Institución o probablemente algunas de las normas de convivencia interna, el alcance dimensional de gran parte de la Instituciones Públicas, quizá por la concentración de varias instituciones en la responsabilidad de dependencias mayores, construye entidades enormes de participación.

Podemos pensar que la esfera del poder político en México, representada por el Gobierno de la República, establece, de diferentes formas, a veces a partir de los medios de comunicación, en otras ocasiones a través de la desinformación o la evasiva hacia algunos asuntos, en fin, un modo de *reproducción social* o imitación de las formas y acuerdos de convivencia; y esto en cierto modo repercute en la organización no solo de los grupos ligados al gobierno sino de gran parte de la esfera del universo social que conforma su nación. Sin embargo, en donde se ve reflejado de manera clara las posibilidades, imposibilidades, carencias, decadencias y avances, es en la estructura que conforma las Instituciones públicas, puesto que todos esos acuerdos aterrizan en la práctica cotidiana que dirige autonomías poco emancipadas y muy custodiadas y revisadas por la dependencia mayor inmediata.

Aun pensando en que las estructuras de las dependencias e Instituciones vinculadas al gobierno se asemejan en gran parte de su dinámica interna, tenemos que reconocer también que en niveles de autonomía, dependencia o filiación que cada una de estas instituciones tiene, hay diferencias elementales dadas por los procesos históricos que vive cada una, así como por el alcance a nivel institucional que supone la misma y las particularidades de las comunidades de práctica que componen. Además en este punto puedo resumir que las relaciones de poder cumplirán con su vinculación cuando se trate de ciertas concesiones o apoyos para ciertas instituciones.

A partir de una exploración simple o superficial, he procurado identificar dentro de las Instituciones Privadas a organismos como: Casa Lamm, Claustro de Sor Juana, El Helénico y SOGEM, aunque esta última será objeto de mayor detenimiento posteriormente; y dentro de las Instituciones Públicas algunas como: Casa del Poeta, UNAM y CONACULTA. El criterio general en el que me baso es la propia definición

o exposición de las competencias, funciones, la gestión y quehacer, que todas estas instituciones han manifestado o desplegado.

Se puede decir que cada una de las estructuras de las diferentes Instituciones tienen similitudes entre sí, además de las características ya exploradas que distinguen y asemejan a las Instituciones privadas y a las públicas, sin embargo, existen elementos particulares que concuerdan de manera más directa.

No me baso en el hecho evidente y en ocasiones intrascendente de que algunas de estas Instituciones se estructuran bajo nociones o nombres similares, como en el caso de las Casas de Cultura, puesto que en la composición de cada una de estas la *razón social* tiene connotaciones diferentes. Por ejemplo, en el caso de la *Casa del Poeta*, el término *casa* se refiere propiamente al sentido de *Casa de Cultura*, fundada por el gobierno del Distrito Federal en cada una de las delegaciones para fomentar diversas manifestaciones, particularmente artísticas y culturales, entre las cuales destaca la formación de talleres públicos; por otro lado la *Casa Lamm* en su nomenclatura se refiere directamente a *casa* como residencia antigua restaurada para propósitos particulares.

Existen, sin embargo, otros elementos que acercan, vinculan y relacionan a estas Instituciones, además, por supuesto, de la literatura en todas sus formas y tonalidades. Entre estos factores podemos destacar la ubicación o localización de ciertas Instituciones, este elemento lo único que podría estar uniendo es a la gente que acude a una u otra institución, pero estrictamente no supone una relación o vínculo entre la totalidad del público interesado en sus actividades, por el contrario, creo que existe una ruptura considerable conforme al nivel, básicamente económico, de los miembros e interesados en las actividades que proponen por un lado las Instituciones públicas y por el otro las privadas. Por eso enfatice en párrafos anteriores algunas características de ambas estructuras que establecen de entrada diferencias importantes. Pero en función de la ubicación cercana de algunas Instituciones, lo que sí puedo atestiguar es un reconocimiento, valorización e información más detallada y actualizada del trabajo que registran los distintos grupos que componen cada Institución.

Por otro lado, la estructura académica formal de las diversas Instituciones vinculadas a la formación literaria, se asemeja más en los inicios de algunas de éstas, ya que con el tiempo, sin importar el carácter privado o público de sus actividades, cada institución se ha alejado en el nivel de trabajo propuesto. Es decir, en la mayoría de estas Instituciones se manejaron en un principio, particularmente cursos y talleres de duración breve de costos variados (cuando mantienen vínculo con el gobierno son generalmente costos bajos, y se elevan en función del público al que se dirigen). Estos

cursos o talleres en ocasiones se acompañan de la disposición de brindar diversas instalaciones (salones, recintos, aulas, o hasta teatros como en el caso de *El Helénico* o de *SOGEM*), para realizar actividades vinculadas con lo artístico o lo cultural, en ese sentido “intelectual” que he venido remarcando.

Sabemos además que entre algunas Instituciones existe un estrecho lazo en asuntos o actividades programadas, es decir, en muchos de los eventos organizados con la finalidad aparente o directa de difundir o promover la cultura en nuestro país, y particularmente en el Centro de la Ciudad de México, se relacionan Instituciones que de una u otra manera participan. Sin embargo, como ya fue recalcado arriba, no se puede reducir la importancia de la Institución que actualmente funciona como encargada de la organización de la cultura y el arte en México. El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), tiene implicaciones mucho más determinantes en la construcción de la estructura socio-cultural que envuelve la práctica cultural y particularmente artística. Es desde 1996 que se asignan los asuntos “culturales” a una dependencia de gobierno que pretende llevar a cabo el manejo de las artes y de todos los asuntos vinculados con la cultura.

CONACULTA se desarrolla como una Institución centralizadora de la cultura nacional, así es como los asuntos relacionados con la cultura *consagrada*, culta o intelectual, que se vinculan con las diferentes manifestaciones artísticas y con algunos otros asuntos que han sido incorporados al término “cultura”, conforman un universo basto que se monopoliza y en ocasiones se hace inaccesible para determinado sector de la población. Así es como en lo concerniente a las Instituciones literarias todas tienen un vínculo con el *mundo cultural*, lo cual representa una valorización, *un plus*, que divide sectores y fortalece grados.

Ya que es evidente la importancia de CONACULTA en relación tanto a lo artístico-cultural como a lo propiamente literario, haré una breve exploración de esta Institución.

El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes fue creado el 7 de diciembre de 1988 por decreto presidencial, como órgano administrativo desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública. Sus primeros encargos estuvieron dados en función de *ejercer las atribuciones que en materia de promoción y difusión de la cultura y las artes corresponden a dicha dependencia*. Su primer titular, Víctor Flores Olea, desempeñó sus funciones hasta el 27 de marzo de 1992 en que fue sustituido por Rafael Tovar y de Teresa.

“El CNCA es el organismo encargado de llevar a la práctica la política cultural del gobierno federal, alrededor de tres objetivos:

protección y difusión del patrimonio cultural, estímulo de la creatividad artística y difusión del arte y la cultura” ²⁵.

Con estos propósitos se agruparon en él diversas dependencias y organismos como INBA, INAH, FCE, FONCA, IMCINE, Canal 22, Educal ²⁶, Biblioteca de México, Radio Educación, Dirección General de Bibliotecas, Dirección General de Publicaciones, Dirección General de Culturas Populares, Dirección de Desarrollo Cultural Infantil y Coordinación Nacional de Descentralización en diferentes programas: Preservación y difusión del patrimonio nacional; Aliento a la creatividad artística y a la difusión de las culturas populares; Fomento y difusión de la cultura a través de los medios audiovisuales de comunicación.

Para llevar a cabo sus objetivos, particularmente el “aliento a la creación artística y a la difusión de las artes”, CONACULTA, nombre con el que actualmente se reconoce el organismo denominado en sus inicios CNCA, participa en gran parte de las actividades culturales y artísticas del país, como productor o promotor. Así es como muchas de estas actividades son reportadas, cada determinado tiempo, por este Organismo Gubernamental, a partir de eventos diversos, por ejemplo, muestras nacionales de los diferentes proyectos en los que interviene.

Para 1994, con intención de concentrar en un solo lugar muchos de los proyectos y promociones culturales dadas por CONACULTA, se crea el Centro Nacional de las Artes (CNA), *a partir de un planteamiento de carácter global con el fin de llevar a cabo una reforma en la educación artística.*

“El Centro Nacional de las Artes (reconocido en sus inicios como CENART), es un espacio del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA) dedicado a la educación e investigación artísticas que se ha convertido, desde su creación (noviembre de 1994), en un importante polo de difusión cultural” ²⁷.

²⁵ El objetivo expreso del CNCA es un asunto importante al que hay que prestar atención, puesto que sus implicaciones no se reducen a un manejo u organización administrativa, ni a la formación o fomento desligados de la estructuración de ciertas prácticas y de determinados campos. Tanto la cita como varios de los datos señalados en el párrafo anterior fueron recuperados a partir de las siguientes fuentes: Páginas de Internet <http://www.cnca.gob.mx/cnca.html> <http://www-conaculta.gob.mx/memorias/> (consulta realizada en Mayo del 2003).

²⁶ INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes), INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia), FCE (Fondo de Cultura Económica), FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes), IMCINE (Instituto Mexicano de Cinematografía), Canal 22 (Canal Televisivo: 22), Educal (Libros y Arte CONACULTA). Fuentes que profundizan en datos específicos de estas asociaciones: <http://www.cnca.gob.mx/cnca.html> <http://www-conaculta.gob.mx/memorias/> (consulta realizada en Mayo del 2003).

²⁷ Internet. *Idem.*

El CNA ²⁸ buscó aprovechar plenamente la rica tradición y experiencia de las diferentes escuelas y centros de investigación de teatro, danza, cine, artes plásticas y música que operaban de manera separada. El punto de partida fue su reunión en un solo espacio, dotándolas de las instalaciones y equipos más adecuados para la creación y la docencia. Cuenta con la Biblioteca de las Artes, un Centro Multimedia, un teatro polivalente con aforo de 500 butacas, una sala de conciertos y un conjunto de doce salas cinematográficas. Su programa de extensión académica ofrece seminarios y talleres intensivos a nivel diplomados.

Así es como CONACULTA desarrolla programas en gran variedad de estilos y enfocadas a muy diversas áreas, en los cuales se experimenta la colaboración, generalmente, de organismos estatales y privados ²⁹. En estos programas diversos destaca la presencia de CONACULTA como organismo gubernamental. En la mayoría de los proyectos las Instituciones culturales que participan llevan a cabo la mayor parte de la organización del evento o demás programas, dejando a CONACULTA la producción ejecutiva y administrativa, aunque tenemos que reconocer que CONACULTA recibe apoyo, económico y de todo tipo, de diversas instituciones, privadas y públicas, a partir de proyectos como el que representa el FONCA ³⁰.

También CONACULTA organiza y patrocina gran variedad de premios y concursos con la colaboración de los gobiernos del interior de la República (el gobierno de Puebla, por ejemplo). Además de promover y difundir a través de presentaciones de libros y obras diversas, en colaboración con Instituciones enfocadas a las diversas artes, el desarrollo cultural. CONACULTA cuenta con numerosas publicaciones entre las que, en cuestión de Literatura, destacan: *Papel de la Literatura y Tierra Adentro*.

En voz de Rosa Elena, escritora novata que representa uno de los sujetos de

²⁸ El Centro Nacional de las Artes (CNA), representa actualmente la sede más reconocida del trabajo de CONACULTA, aunque muchos de sus proyectos y trabajos se lleven a cabo en otros lugares, la mayoría de ellos situados dentro de la zona centro y sur de la Ciudad de México. El CNA representa especialmente la labor docente y formativa en áreas artísticas, particularmente en artes plásticas, cinematografía y teatro o actuación.

²⁹ Lo que implica, nuevamente, hablar de CONACULTA como una Institución mucho más fuerte y determinante a nivel de estructuras sociales. Esto contradice en alguna medida la clasificación anterior de instituciones públicas y privadas, pero para una exploración general de algunas características de estas Instituciones fue útil, sin perder de vista las particularidades y especificidades de cada una, para este momento en especial de CONACULTA.

³⁰ El Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), fue creado el 2 de marzo de 1989 (un año después del decreto que instaura al CNCA), con el propósito de “reunir en un mismo esfuerzo a la comunidad artística e intelectual, al sector empresarial y a las instituciones públicas, y *juntos imaginar nuevas fórmulas para el desarrollo cultural y artístico de México*”. Dicho en otras palabras se comenta que “nace como respuesta a las iniciativas de la comunidad artística interesada en fomentar el trabajo independiente de los creadores, al mismo tiempo que satisface la necesidad de transformar el panorama cultural mexicano”. Internet. *Idem*.

análisis para este estudio: CONACULTA es una Institución gubernamental establecida a partir del Salinato.

“...Salinas de Gortari decide que va a formar CONACULTA, que viene siendo como la encargada, así como otras tantas secretarías, de la cultura...” (E-Rosa Elena, I:8).

De alguna manera, Carlos Salinas de Gortari tuvo la intención de agrupar en una dependencia gubernamental todo lo que se refiere a cultura. Y la consolidación de este Consejo ha venido determinando cuestiones de gran importancia para todas aquellas Instituciones interesadas en el quehacer cultural, que en muchas ocasiones, de una u otra manera, se vincula con lo artístico.

Creo que es obvio, particularmente para las personas relacionadas con el quehacer artístico-literario, reconocer que esta Institución gubernamental necesita un presupuesto por parte del gobierno para llevar a cabo las actividades propias de una dependencia: fomento, promoción, difusión y en algunos casos organización y producción de los eventos que le atañen artísticos y culturales, aun sin conocer profundamente cómo funciona CONACULTA, su organigrama o cuestiones de esa índole. Para la Rosa Elena, de nuevo, todo este quehacer *depende y parte de la iniciativa de un Secretario*, quien da el impulso para la realización de unas y no de otras actividades (*como en IMCINE*, por ejemplo, *el cual también es de gobierno y no tienen nada que ver con cineastas*).

“...el secretario decide qué se hace con el presupuesto, por lo tanto a veces se dará más importancia a las reuniones o a los congresos internacionales u otras veces a las publicaciones...” (E-Rosa Elena, I:9).

Observo también un reconocimiento abierto, por parte de algunos escritores, hacia las convocatorias que cada año saca CONACULTA para motivar a los estudiantes particularmente de literatura y áreas afines (letras prehispánicas, ensayo, poesía, teatro, guión, narrativa, etc.), pero hay un recalcado especial en función de que.

“...hay un lanzamiento de convocatorias cada año por parte de CONACULTA para jóvenes creadores, en las cuales se becan tanto a jóvenes como a escritores ya mayores para sacar determinado proyecto... pero CONACULTA no tiene ninguna escuela, no patrocina ningún tipo de educación formal para escritores” (E-Rosa Elena, I:9).

A todas estas convocatorias se inscriben los aspirantes a un apoyo económico para la realización de cierto proyecto, cumpliendo con los requisitos establecidos en la propia convocatoria, los cuales generalmente incluirán un estilo de obra inscrito en algún género literario, recomendaciones, y cierta experiencia dependiendo del alcance del

concurso o encuentro literario. Entre los aspirantes, “*CONACULTA elige al que becará...*” (Comentario de Rosa Elena). En definitiva este apoyo es *muy importante para los escritores*, puesto que representa, además de una retribución económica hacia un trabajo por realizar o en realización, un reconocimiento a su *talento evaluado*, a su oficio, a su disciplina y a una profesión que, a través de esta beca autorizada gubernamentalmente y por lo tanto nacionalmente, se ejerce de manera formal, particularmente al publicarse. Puesto que la profesión literaria que se ejerce propiamente sólo a través del reconocimiento del lector, tiene su examen más alto a partir de la publicación o la difusión de la obra, lo cual requiere necesariamente de inversión o apoyo monetario.

“...en este momento la beca está alrededor de \$6,000 mensuales, durante un año, con el compromiso de sacar determinado proyecto, puede ser una novela, un libro de cuentos, una obra de teatro, etc., o por ejemplo, hay proyectos para compañías teatrales, en los que CONACULTA apoya para que monten una obra de teatro, consigue el espacio haciendo convenios con algún teatro y al concluir el proyecto se dice: CONACULTA presenta..., siendo así porque CONACULTA apoyó” (E-Rosa Elena, I:9).

Sin embargo, *CONACULTA tienen un presupuesto determinado y apoya determinadas cosas*, en cuya repartición las diferentes áreas relacionadas con *la cultura y las artes* tienen que *acomodar y reacomodar sus gastos*. En ocasiones, parte de esos recursos asignados a las diferentes áreas supone un apoyo para la realización de determinados eventos. En estos casos es cuando se puede observar a dos Instituciones de gobierno organizando conjuntamente algún evento, por ejemplo CONACULTA y Bellas Artes organizan la temporada de ballet en el Teatro de Bellas Artes. Pero además CONACULTA se *involucra* en muchas otras esferas, presumiblemente vinculadas con *su quehacer*. Es así como en cuestión de literatura también podemos ver actuar a esta Institución junto con actividades de Instituciones particulares o de orden privado como pueden ser el Helénico, el Claustro de Sor Juana, la Casa Lamm, y la propia SOGEM. Generalmente esta actuación se da en el nivel de patrocinio por parte de CONACULTA, pero más que hablar de un apoyo económico se presupone un apoyo administrativo.

Como en toda Secretaría de Gobierno, observamos que la asignación del presupuesto responde a muy diversas razones. Así CONACULTA va disponiendo los recursos que vienen asignados a su Secretaría a diferentes finalidades, dependiendo de forma muy particular de los intereses de la gente al mando. Sin embargo, la gente que puede aspirar a los puestos directivos de CONACULTA, cuya finalidad expresa es

proteger, estimular y difundir la cultura y las artes, nos envía a una interrogante. Probablemente quienes tengan una preparación en áreas culturales o artísticas debieran ser los que aspiren a estos cargos, pero además de que esta respuesta se dispara hacia una infinidad de candidatos, ya que el área que tendríamos que definir como cultural es indescifrable y la artística últimamente algo cuestionable, además es irrealista en función de las experiencias registradas, puesto que los cargos directivos los vienen ocupando personalidades vinculadas más con lo político que con otras esferas del universo social, lo cual no garantiza, aunque probablemente tampoco una preparación específica en áreas vinculadas con la bastísima gama de disciplinas culturales y artísticas, una protección, estimulación y difusión de la cultura y las artes. Sin embargo, los escritores mexicanos, y probablemente algunos otros estudiosos o estudiados de arte, vienen aspirando, a veces en último o primero de los casos, es decir, como última alternativa o como fogueo para los inicios de un recorrido laboral, a puestos, evidentemente no siempre de directivos, en la Secretaría de Cultura, actualmente CONACULTA.

“...un compañero trabajaba en el área de literatura de CONACULTA, siendo su objetivo analizar proyectos de las diferentes áreas de la literatura para conceder apoyos o echar a andar ciertos propósitos ... También hacen corrección de estilo, o se encargan de la portada cuando es un libro editado por CONACULTA...” (E-Rosa Elena, I:9).

Queda claro que en todos estos proyectos CONACULTA interviene como patrocinadora, en alguna medida económica en otra reglamentaria, para decirlo en otros términos, interviene políticamente. Muchos de estos casos no son eventos, ni publicaciones, ni actividades propiamente de CONACULTA, sino que están asesoradas, organizadas y, en alguna medida, legitimadas o certificadas por esta Institución. Así es como hay toda una gama de libros editados por CONACULTA y que consolidan ya a esta Institución como *editorial*, y toda una gama de eventos realizados por CONACULTA que la convierten en una Institución aparentemente situada, es decir, con sedes innumerables en las que no se localiza el propio Consejo de CONACULTA pero que, sin embargo, fortalecen la estructura de esta Secretaría. Por tales razones localizar el trabajo formal de CONACULTA puede resultar complicado, puesto que, aún reconociendo su función editorial y localizando sus instalaciones en el actual CNA, conocidamente Ciudad de las Artes, el alcance de su quehacer se extiende a veces hasta áreas algo desvinculadas, que al final de cuentas son vinculadas, generalmente y con una facilidad evidente, a lo cultural.

En términos muy generales, esa es una de las funciones y el funcionamiento de CONACULTA, con enormes alcances nacionales e internacionales respaldados por el

gobierno de la República Mexicana. CONACULTA es una Institución gubernamental, probablemente con varios vicios y complicaciones, con toda su grandeza, su monopolización y su importancia. Dentro de ella se ubica el trabajo más *fuerte*, más valioso y más jerarquizado de todo el ámbito de la cultura y las artes. Así es como la opinión de Rosa Elena recalca el desacuerdo de algunos grupos, específicamente del grupo de escritores con el que ella tiene contacto, en el trabajo de CONACULTA y el beneficio de éste.

“...definitivamente CONACULTA tiene muchas más críticas que otras Instituciones relacionadas con el quehacer literario ..., los escritores no están muy de acuerdo en como funciona CONACULTA porque es una institución burocrática, gubernamental, que maneja un presupuesto determinado que muchas veces el Secretario en turno, que generalmente no es escritor, decide hacia donde se dirige...” (E-Rosa Elena, I:9).

Sin embargo, no cabe duda que hay una influencia entre Instituciones, hay relación, puesto que cualquier escritor que quiera participar en alguna de las convocatorias que lanza, por ejemplo, CONACULTA, digamos la de *jóvenes creadores*, tuvo que estar de antemano vinculado con alguna otra Institución literaria. Probablemente haya egresado de SOGEM, de la Facultad de Filosofía y Letras o de algún curso o taller en alguna otra de las Instituciones cercanas al quehacer literario. De otra forma considero que debe ser bastante difícil, aunque no imposible, en primer lugar cumplir con los requisitos que este tipo de convocatorias exigen, particularmente las recomendaciones de personajes reconocidos en el ámbito literario, y además *colarse* o conseguir un reconocimiento valioso en función del concurso o evento convocado.

“Por ejemplo, yo quiero participar en una de esas becas de jóvenes creadores, y en los requisitos piden que uno lleve una obra representativa, un proyecto determinado y un aval. Además la recomendación de tres escritores famosos... Yo participé una vez en esa convocatoria, y recurrí a mis maestros de Sogem que son escritores reconocidos y quizá alguno incluso trabaje o por lo menos tenga lazos o conozca a alguien de CONACULTA...” (E-Rosa Elena, I:10)

Pero parece ser que algunas de las relaciones que existe entre Instituciones, como la expuesta arriba, son relatadas por algunos de los escritores como lógicas y necesarias en función de “*vincularse con el medio*”. Así es como se han creado grupos literarios a partir de iniciativas tanto de *jóvenes escritores*, como de escritores reconocidos, que a partir de ciertos seguidores establecen o consolidan de manera plena un estilo o diversas condiciones de existir como escritor, que en ocasiones dan lugar a

nuevas corrientes, escuelas, hasta disciplinas, o por lo menos nuevas tendencias de alcances relativos.

“...lógico, sí hay relación entre Instituciones, es el medio de la cultura, no es que estén afiliados pero deben de conocerse, es como en cualquier área..., seguramente en Bellas Artes, la gente que está involucrada, cantantes de ópera y reconocidos personajes etc., todos se van vinculando o se van metiendo debido a que es el interés de su vida, entonces se dedican a buscar la forma de canalizar sus inquietudes..., igual acá, sí hay algún tipo de relación pero no directa” (E-Rosa Elena, I:10).

Lo planteado aquí, expone una opinión muy importante y significativa que resume la relación de instituciones, pero además que resalta la convivencia de medios socio-culturales, es decir, destaca las formas de contacto y relación que llega a existir en determinados campos culturales. Así es como se vinculan diferentes comunidades de práctica y sus participantes, pero también es así como se comienzan a fortalecer críticas y opiniones como la expuesta arriba de los escritores acerca de CONACULTA.

Es así como CONACULTA, representando la Institución nuclear de fomento y difusión de las artes, no es la principal asociación de desarrollo, fortalecimiento y formación de escritores y de literatura, puesto que la presencia de la literatura en CONACULTA se refleja básica y únicamente a partir de publicaciones y convocatorias a concursos y eventos relacionados. Aunque la gran mayoría de escritores mexicanos se ven esforzados por, y a veces forzados a, contactarse con el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes a través de la participación en los múltiples eventos y actividades promovidos e impulsados por éste, no existe una dependencia de la práctica literaria a los medios que provee CONACULTA. Sin embargo, observo que las experiencias que registran algunos sujetos relacionados con el quehacer literario son *típicas* a nivel crítico de la práctica gubernamental y burocratizada del gobierno, diría que son, en ocasiones, frustrantes.

“Tuve maestros que participaron en las becas de CONACULTA, y más o menos un caso típico de un escritor es: primero estudia con Hugo Argüelles una especie de diplomado o un curso de teatro (hay un maestro que se llama Gerardo Luna que es joven, buen escritor de teatro y estuvo en un curso con Hugo Argüelles), después manda su obra de teatro, no la que trabajó sino cualquier obra de teatro, la manda a un concurso nacional de teatro, gana el primer lugar, entonces el siguiente año mete su solicitud para ganarse una beca en CONACULTA de jóvenes creadores, y pues si estudió con Hugo Argüelles y aparte ganó el primer lugar de dramaturgia nacional, le

concede la beca, y entonces al recibir esa beca CONACULTA le designan determinados asesores y se compromete a hacer un proyecto, una obra de teatro que va a terminar en ese año, y cada mes o cada quince días tiene que ir a ver a sus asesores para reportar como va su trabajo, como si fuera una tesis profesional, va y les cuenta como va, creo que se forman grupos y hay otros becados junto con los que comentan e intercambian opiniones sobre sus obras, trabajan en conjunto, entonces formas parte de CONACULTA y eso de alguna manera te dispara, seguramente comienzas a tener apoyo y será mucho más fácil que después publiques o llegues y digas soy becado de CONACULTA, y es más seguro que una editorial te reciba y publiques. En ese sentido sí es importante ganar un concurso o una beca de CONACULTA o lo que esta Institución esté lanzando. En función de esto está dada la relación, pero es indirecta...” (E-Rosa Elena, I:10).

Rosa Elena vuelve a desarticular su opinión acerca de la relación entre Instituciones, pero lo que es aquí destacable tiene que ver con un reconocimiento inadvertido, en otros comentarios de ella misma, del proceso formativo que lleva a cabo CONACULTA. Así es como esta Institución también fortalece el aprendizaje y la adquisición de habilidades de los escritores a partir del asesoramiento y apoyo en proyectos literarios.

Por otra parte, necesito aclarar que abordé a CONACULTA con mayor detenimiento con la intención de dar un panorama general del arte en nuestro país y de la estructura, particularmente gubernamental, que lo sustenta, sin embargo, como recalqué, CONACULTA no funciona estrictamente como constructora o formadora de escritores, aunque fomente la promoción, difusión y el trabajo en general de la práctica literaria, por lo tanto no representa un escenario explorado directamente más adelante.

La idea de esta exploración breve de las Instituciones relacionadas con el quehacer literario que acabo de realizar es poder entender algunas de las características de la estructura que conforma esta práctica, un poco de manera comparada, otro poco con ciertas particularidades, pero en términos generales de manera global. Además esta exploración me ayuda a concebir a las instituciones vinculadas a lo artístico-literario como un marco constitutivo y constituyente de la propia práctica literaria y de los escritores que la realizan, es por eso que debo reconocer que, precisamente en relación a la literatura, todas estas Instituciones están estrechamente vinculadas, puesto que forman parte de la definición, ubicación e historia de la literatura en México, y por ende conforman, en gran sentido, a la nueva generación de escritores mexicanos.

Retomando la exploración anterior, puedo decir que tanto en Instituciones Privadas como en Instituciones Públicas en México, se encuentran organismos dirigidos particularmente a la promoción y difusión de determinados elementos culturales, en el caso que me atañe, del arte, y, en algunas Instituciones en particular, del arte literario. En cambio, otras están constituidas bajo otra dirección y su función es más formativa o exclusivamente formativa, es decir, se dedican a la instrucción en diferentes áreas; la que a mí me ha interesado es la formación de literatos. Pero el abordar diversas Instituciones, algunas con mayor detalle que otras, precisamente responde al mismo interés que me guió al aprendizaje del escritor desde todas ellas y, evidentemente desde diversos enfoques. Me pude encontrar con Instituciones de corte educativo, otras de corte difusivo y otras con ambas funciones, en cualquiera de las cuales obviamente habrá algunas que cumplan con su función y otras que no, o no de manera plena.

Pero aun tratándolas de clasificar bajo estas características encontré, otra vez, diferencias elementales. Básicamente en lo que denominé corte educativo me tropecé con que la formalidad de los planes académicos es muy diferente y variada en la mayoría de las Instituciones. Tanto dentro del ámbito privado como del público se manejan programas formativos con validez y reconocimiento oficial y obviamente cumpliendo todos los criterios de formalidad, aunque será más frecuente encontrar Instituciones que disponen únicamente de un manejo de "talleres" o cursos relativamente informales, en especial por el período generalmente corto de su duración. Es decir, a diferencia de los programas formales que pueden durar de dos a cuatro años (por ejemplo: Escuela de Sogem y UNAM), los talleres son cortos, aunque variados (desde probablemente dos semanas hasta seis meses, por ejemplo)

Ya para casos más específicos, y tratando de acercarme al centro de interés de esta investigación, ubiqué Instituciones que se estructuran bajo la intención formal de construir profesionales en áreas relacionadas, de alguna manera, con lo artístico. La razón de esta selección viene sustentada en la búsqueda de sujetos que se encuentren más comprometidos con el oficio del escritor, considerando que a partir de programas más formales y de mayor duración su compromiso e interés pudo ser o es mayor. En función de estas instituciones, me interesé particularmente en las que están enlazadas con la literatura, entre las más destacadas se reconocen: el Claustro de Sor Juana, la Dirección de Literatura y Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y la Sociedad General de Escritores. Entre estas es evidente que la FFL se distingue de las demás Instituciones por su carácter particularmente dirigido a la Literatura y a las Artes Escritas, sin embargo, tengo también el compromiso de especificar que esta Facultad tiene un enfoque formativo mucho más crítico, en comparación con algunas otras

Instituciones enfocadas puntualmente a la creatividad.

Entre las numerosas asociaciones que se fundan con fines mutualistas está la Sociedad de Escritores, antecedente inmediato de *SOGEM*. “Estas desempeñaron un papel social de importancia considerable, pues auxiliaron a sus miembros en situación económica precaria, en prisión y enfermedad, cosa muy frecuente en un país que sufrió tantas asonadas militares, levantamientos y revoluciones” (Perales, 2000:35).

Así es como el antecedente de la Sociedad General de Escritores de México, que la propia *SOGEM* reconoce, se remonta al año de 1902, con “el nacimiento de la primera Sociedad de autores líricos y dramáticos, que con diversos nombres subsistió durante el siglo XX hasta su integración con otras sociedades de escritores de cine, televisión, radio y literatura en 1976, fusión en la que asumió el nombre actual de *SOGEM*”³¹. Aunque la información que se difunde a nivel más informal dice:

“Sogem es una Sociedad civil, una Asociación de escritores... debe tener 30 años de existir... la fundó José Fernández Unsaín, él fue escritor también, sobre todo de cine, parece ser que no muy buen escritor, era más líder que otra cosa. Él decidió organizar esta sociedad con la participación de todos los escritores, por tanto, Sogem es una Sociedad que busca institucionalmente defender los derechos de los escritores en todos niveles, por eso hoy existe un edificio dedicado a la Sociedad General de Escritores, el cual tiene varias áreas, una dedicada al cine, otra a la televisión, otra a la literatura, otra al teatro, y cada escritor se inscribe en la correspondiente...” (E-Rosa Elena, I:2).

Es de llamar la atención que la principal finalidad de *SOGEM* siga manifestándose como la defensa de los derechos de autor. Sin embargo, esto tiene que ver con su historia y se remonta a la fundación de la propia *SOGEM* y a sus vínculos con la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores (*CISAC*), además de que representa la manera en que *SOGEM* se consolida y se legitima. En el capítulo siguiente trataré de esclarecer detalles de esta historia.

DELIMITACIÓN DEL CAMPO

SOGEM es la Institución en la que me enfoco y obviamente esta es la causa por la cual dejé muchos detalles de esta Institución al final. Además, al haber explorado

³¹ Fuente: Artículo proporcionado por *SOGEM*, por una de las funcionarias contactadas, Maribel Uribe. El artículo se titula *Cien años de Sogem*, y probablemente forma parte de las propuestas de conmemoración que para Enero-Febrero del 2002 se desarrollaron. Sin mayores datos cito esta fuente recabada en la tercera visita a Sogem.

ciertos elementos de otras Instituciones entraré en una descripción de la estructura de la propia SOGEM mucho más concreta. Aunque tendré oportunidad de establecer datos más precisos conforme avance este estudio. Ya he explorado algunas de las condiciones bajo las cuales SOGEM se convierte en nuestro escenario clave, pero creo que existen varios elementos internos de esta Sociedad que justifican la dedicación y concentración en esta Institución, los cuales me he dado a la tarea de revisar.

Para empezar, la Sociedad General de Escritores Mexicanos se estructura precisamente como una Sociedad. Quizá esto signifique un elemento intrascendente en otros casos como el de las Casas de Cultura, puesto que las instancias por las cuales se fundan y su proceso de desarrollo histórico juegan un papel mucho más relevante y que dan mayor formato a las actividades que la Institución realiza que, en ocasiones, la denominación literal, es decir, el nombre de la Institución. Sin embargo, en otros casos, particularmente en el de SOGEM, la denominación, que supone el término Sociedad: grupo, asociación o agrupación (camarilla), determina la forma de congregarse de los miembros. Es así como SOGEM se agrupa, desde sus inicios, como una colectividad donde se conjugan varios intereses pero en donde al mismo tiempo se logró reunir ciertas características como la familiaridad y el compañerismo que convierten a este grupo en una corporación fuerte y posteriormente *autónoma*, es decir, independiente, en gran medida, e íntegra, tanto en función de sus motivos como en relación a los líderes que la integran y los funcionarios mayores; puesto que son esas políticas que definen a SOGEM y la gente que la representa formalmente, lo que figura como agrupación, como base de esa sociedad que a partir de diversas formas integra cada vez a más gente vinculada tanto con las actividades del grupo como con los fines que persigue la sociedad.

La estructura interna de SOGEM, desde sus inicios y por ende como una de sus bases institucionales, guarda lazos con la defensa de derechos de autor de escritores de todo tipo, aunque a su vez, y después de varios años de su fundación, desarrolla y fortalece la propia práctica literaria a través de: la formación de nuevos escritores en la Escuela de SOGEM, la regeneración de proyectos, planes, (discursos, concursos, debates, etc.), la ubicación o integración de escritores en determinados ambientes laborales, el fomento de actividades ligadas a la literatura, como la lectura, la publicación, la representación teatral, el recital, la presentación de libros, y posiblemente también al desarrollar diferentes actividades relacionadas con la literatura, como conferencias o debates. Así es como SOGEM figura como una Asociación de intercambio en las artes, no sólo a nivel nacional sino también con alcances internacionales.

“La SOGEM es heredera de una tradición de lucha iniciada en 1875 por Ignacio Ramírez, El Nigromante, e Ignacio Manuel Altamirano, creadores de la primera Sociedad Mutualista de Escritores en Latinoamérica, quienes apegados al ideario liberal llevaron a cabo una labor de conciliación en el campo de la cultura al convertir en colaboradores a los grandes intelectuales del último tercio del siglo XIX, con los cuales compartieron la aventura de proteger a la literatura y la industria nacional”³².

La Sociedad General de Escritores de México es una sociedad de gestión colectiva, se define como una Institución de interés público constituida fundamentalmente para proteger los derechos de autor de los escritores. Fundada el 23 de agosto de 1976, “gracias a la capacidad de convocatoria de José María Fernández Unsaín, que logró agrupar en una misma organización a las distintas sociedades autorales que eran independientes entre sí”.

“Primero Unsaín hacía cine, películas no muy buenas, algunas con Isela Vega y con Hugo Stiglitz y ese tipo de cine, él era guionista, y sin embargo, la labor que hizo en Sogem..., la mayoría de la gente que lo conoció lo adoraba, incluso no como persona, porque parece que como persona era un poco intransigente, era de carácter fuerte, pero a la hora de tratarse de los derechos...” (E-Rosa Elena, I:2).

Bajo estas premisas, SOGEM supone una Institución que busca fomentar la producción intelectual de sus *socios* cuidando que sus obras se difundan de manera correcta y apegada a derecho, “teniendo como fundamento la libertad de expresión”.

“... si no existiera Sogem, de alguna manera el gobierno tendría que dar la posibilidad a los autores de registrar sus obras, para que no te plagien, así es como la SEP tiene un lugar donde registra inventos, no sé exactamente como se designe pero es un tipo de dependencia gubernamental, igual cuando creas alguna obra literaria la SEP puede registrarla, pero también existe la Sogem y es independiente, Sogem también te protege... A los autores nos dicen que es lo mismo, hay algunos que te recomiendan más Sogem porque consideran que es exactamente de creadores, la de la SEP es como si registraras un escusado, entonces hay quien lo rechaza pero hay quien dice que es exactamente lo mismo, que tu vas y registras en la SEP y estás igual de protegido, y de hecho sí, la idea es que se tenga un aval para comprobar que tu ya habías creado eso, para decir: ¡sabes que!, yo ya había creado esto antes de que tú lo crearas), pero al funcionar cada una independiente no hay

³² *Cien años de Sogem. Idem.*

problemas, unos pueden registrar en un lugar su obras y otros, en el otro” (E-Rosa Elena, I:18).

Las dos formas de registro de creación o vías de legitimación adquieren sus adeptos y, a la vez, su tonalidad. La que ofrece SOGEM está dirigida particularmente a personajes vinculados con la propia Institución y en consecuencia se concentra en obras escritas de los géneros que integran los departamentos de SOGEM.

SOGEM es una sociedad que agrupa de manera formal la mayoría de las actividades ligadas a la práctica literaria en México, en ella se conjugan prácticas más generales que conectan a la literatura con otras esferas del campo artístico, y probablemente con otros campos como el intelectual o el político, pero propiamente se especializa en actividades relacionadas con el escribir. Actualmente es una Institución trabajada por escritores de diferentes géneros y para escritores de diferentes géneros. Ana ³³, por ejemplo, actualmente trabaja en la biblioteca de SOGEM. Así sucede con otros egresados que se integran a alguna de las áreas o departamentos o a trabajos que se desprenden de su contacto con la propia Institución. La SOGEM puede ser una de las principales asociaciones de integración de sus propios egresados, como sucede con algunas otras Instituciones de formación especializada.

“La Sogem forma parte de la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores (CISAC), organismo internacional que agrupa a las principales Sociedades autorales de todo el mundo, con las cuales se establecen convenios de mutua colaboración para la defensa de los derechos de autor, tanto dentro como fuera de los territorios nacionales de cada uno de los países afiliados” ³⁴.

Según los entrevistados en este estudio, y bajo ejemplos muy claros como los citados en párrafos anteriores, SOGEM tienen contacto y “conectan” con Instituciones Nacionales que fomentan y fortalecen la cultura en otros ámbitos (en otras artes o en otras ramas) y también con Instituciones del exterior del país, particularmente con grupos *Europeos* con las mismas finalidades de defender los derechos de autor, aunque también tiene ciertos vínculos con asociaciones formadoras de escritores de otros países, establecidos en especial por intereses particulares de los afiliados (a veces a partir de los propios estudiantes o por medio de directivos o funcionarios que organizan diferentes proyectos).

³³ Ana, una de las escritoras contactadas y entrevistadas para este estudio, quien es evidentemente egresada de la *Escuela de Sogem*.

³⁴ Tanto esta cita como algunos otros datos comentados acerca de Sogem han sido recuperados de la Página de Internet oficial de la Sociedad: <http://www.sogem.org.mx> (consulta realizada en Mayo del 2003).

“...es una de las pocas sociedades de escritores que existen en el mundo, por supuesto hay una en Francia, en Estados Unidos, pero en Latinoamérica no existe, y en México existe gracias a Fernández Unsaín que fundó esta sociedad...” (E-Rosa Elena, I:2)

A partir de sus alcances y su vinculación con la provincia, por medio de sus contactos con ciertos estados de la República (Sonora y Quintana Roo), y hasta con el extranjero (contactos programados), SOGEM se ha consolidado como una de las asociaciones más importantes. Es así como articula una amplia red de contactos y relaciones que la convierten en una Institución renombrada y privilegiada, sin embargo, se tiene que reconocer que el conocimiento de sus desarrollos, sus actividades y su labor no es tan general en la población, puesto que son reducidos los sectores que conocen y reconocen su trabajo. Podría decir que únicamente la gente vinculada a *lo artístico*, de una u otra manera, y en alguna medida interesada particularmente en el ambiente *intelectual* tiene conocimiento y acceso a la información de la Sociedad y sus actividades.

Y aunque SOGEM se considera, tanto por los miembros como por la comunidad que tiene nociones de la existencia y congregación de esta Sociedad, como un organismo “totalmente independiente...”, sus lazos con otras Instituciones se dejan ver a cada instante. En la actualidad, en gran parte de los movimientos vinculados con la cultura y las artes SOGEM interviene, aunque evidentemente su representación siempre guarda conexiones con la literatura y el medio escrito.

“...no tienen gran relación, ni conflictos ni relaciones directas ... siendo que Sogem es más o menos respetada, podría haber trabajos conjuntos, sacar convocatorias juntos: Sogem e IMCINE lanzan una convocatoria para participar en el taller de guionismo; o que Sogem y la UNAM lancen una convocatoria para un concurso ... Con la SEP no, porque la SEP, que finalmente se hacía cargo de las funciones culturales del gobierno, de alguna manera delega, con Salinas de Gortari, todo lo que a ella le correspondía a CONACULTA, es más para eso se funda CONACULTA, en donde se agrupo a todas las dependencias de gobierno chiquitas, desde Bellas Artes hasta el Instituto Nacional de Antropología e Historia y las demás: el FONCA que es dedicado a la literatura, el IMCINE, el Canal 22, la Cíneteca por supuesto, y todo lo que tenga relación con la cultura depende de CONACULTA. Esta dependencia es la encargada de todo lo relacionado con la cultura a partir del gobierno, y ya que agrupa todo esto puede tener relación con Instituciones como Sogem, pueden colaborar en algún tipo de

proyecto juntas pero son independientes, es como si tú tienes tu empresa privada y yo laboro para el gobierno y nos ponemos de acuerdo y así hacemos un trabajo juntos pero no tiene nada que ver, actuamos de alguna manera por separado, no hay una relación directa” (E-Rosa Elena, I:17).

“...Sogem no tiene ninguna relación directa con editoriales, aunque sí puede mantener más lazos o puede ser más frecuente el lazo con algunas de ellas. Sogem puede decir vamos a apoyar a fulanito o vamos a sacar un libro de, por ejemplo, homenajeando a Chespirito con una recopilación de todos sus guiones televisivos, entonces Sogem se asocia con la editorial, por ejemplo, Planeta, y sacan un libro conjuntamente, ambos aportan dinero pero no es una relación directa, es otra vez como hacer un negocio, tú y yo, por ejemplo yo soy Sogem, soy una Sociedad que agrupa a muchos escritores de México, muchos, en muchas ramas, tú eres una editorial, nos juntamos para hacer este trabajo, pero no hay relación directa. Sogem no tiene editoriales que trabajen para ella, trabaja como tal y no tiene una imprenta donde saque sus libros, seguramente para sacar un libro tiene que asociarse con alguien, es una Sociedad...” (E-Rosa Elena, I:19)

Propiamente SOGEM tiene un edificio sede localizado en la ciudad de México, en la zona centro de la ciudad, allí se encuentran las oficinas administrativas: Presidencia, el departamento jurídico, contabilidad y los departamentos de televisión, teatro y cine, la coordinación de teatros, informática y la sala de Consejo. Además dentro del propio edificio sede se ubica el teatro Wilberto Cantón. Justo enfrente de este edificio se encuentra la biblioteca, que se especializa en libretos de obras de teatro y guiones cinematográficos, en su mayoría inéditos; además cuenta con una videoteca localizada en el interior de las oficinas que tiene registrados títulos de cinematografía nacional e internacional, a los que tiene acceso cualquier persona. Con mucha más reciente fundación (en 1987), en Coyoacán, SOGEM tiene el Centro Cultural “José María Fernández Unsaín”, ahí se encuentra la Escuela de escritores que ofrece un diplomado de dos años en Creación Literaria, así como una variedad de cursos libres; al interior de este conjunto cultural se localizan los teatros Coyoacán y el Foro Rodolfo Usigli. Estos dos espacios escénicos, al igual que el Wilberto Cantón están destinados para el montaje de obras de autores nacionales y para la presentación de libros de los afiliados a SOGEM, lecturas dramatizadas, conferencias, cursos y talleres.

“...muchas veces cometemos el error de decir voy a SOGEM, y realmente voy a la escuela de SOGEM, pero bueno eso es como ya de lo cotidiano, de que platicas con tus amigos que ya conocen, pero sí, una cosa es

la Escuela y otra es SOGEM...” (E-Rosa Elena, I:7).

Y aunque la administración de ambas Sogem's: Escuela y Derechos de Autor (o Edificio Sede) es independiente: “totalmente independiente”, la Escuela sí parte de SOGEM Derechos de Autor, puesto que “...tienes la ventaja de que saliendo de la Escuela ya eres miembro, una persona común y corriente no puede llegar a tocar y decir: yo quiero ser miembro, lo que puede hacer es escribir sus obras y si esas obras empiezan a dar regalías y todo, te vuelves miembro, en cuanto vayas cotizando y produciendo te vuelves miembro...” (E-Rosa Elena, I:4). Acerca del teatro, que se encuentra en la propia Escuela de SOGEM, Rosa Elena añade:

“...eso no tiene que ver con la Escuela, según yo, más bien el teatro pertenece a SOGEM, como es una sociedad de escritores tiene teatros, el Wilberto Cantón que está ahí junto a las oficinas, a la vuelta del edificio, entonces el dinero que dejan los teatros me imaginó que se va a SOGEM... Donde están las instalaciones de la Escuela era otro teatro, el Rodolfo Usigli..., ese es un teatro grandecito, más bien es una casa vieja, tiene dos escenarios para puestas en escena y tiene un chorro de recovecos, un chorro de cuartos, salas, jardines y como corredores, y yo me imagino que lo que sucedió con la Escuela fue que dijeron: vamos a poner una escuela para escritores, pero dónde, a pues vamos al Rodolfo Usigli, y yo creo que el teatro prestó las instalaciones para la Escuela, y no se contrapone porque la escuela es durante las tardes, entre semana y los fines de semana es el teatro, no hay ningún problema, o sea el teatro no le produce recursos a la Escuela, eso es independiente, más bien me imagino que el dinero del teatro se va a SOGEM, directamente, yo supongo que es una institución con bastante dinero, o sea estuvo bien administrada, Unsain era un buen administrador y logró obtener mucho dinero, en cambio SOGEM (la Escuela) es un lugar medio pobretón...” (E-Rosa Elena, I:6).

Además, la estructura interna de SOGEM estuvo desarrollada, en tiempos recientes, bajo una autoridad, en gran medida, autócrata, con un estilo muy “patriarcal” (con la presencia de Fernández Unsaín), pero esto no quiere decir que representara estrictamente una especie de protectorado de un poderoso o aristócrata, puesto que la Sociedad siempre funcionó bajo el manejo de los diferentes grupos literarios, quienes discutían las decisiones relevantes para la Institución y convocaban a reuniones, actualmente conocidas como *reuniones del Consejo*, en las que se votaba para designar tanto al presidente como a los demás miembros del consejo y funcionarios destacados. Mientras Unsaín vivió fue reelegido en todas las asambleas por los

miembros de SOGEM.

“... antes Unsaín, que acaba de morir hace dos años, era digamos que el líder de la Sociedad y a parte se reelegía y todo mundo estaba feliz de que fuera el líder... cuando muere se decide que se van a hacer votaciones, digamos que en una especie de democracia dentro del Consejo de SOGEM, puesto que de acuerdo a lo que tú aportes. Yo, por ejemplo, que en ningún momento le he aportado algo, porque todavía no tengo obra reconocida que le dé ganancias, no tengo voz ni voto en la toma de decisiones de quien va a ser el nuevo director, pero Chespirito tiene mucho poder, y eso implica una crítica para SOGEM... Pero insisto que yo, que incluso todavía no tengo voz ni voto, me considero afortunada de tener un lugar y además de que exista en México una Sociedad como ésta, que es una sociedad que sirve como respaldo, ayuda y además las personas que están ahí metidas es gente que está interesada en la literatura, podría funcionar como una especie de sindicato a favor de los derechos de los escritores, pero no tiene nada de “Sindicato Charro”, es un Sindicato yo creo que justo y la verdad trabaja bien” (E-Rosa Elena, I:2).

Sin embargo, en la actualidad las jerarquías han tenido cambios drásticos y, posiblemente, la reorganización ha construido un organismo diferente, en donde los grupos políticos toman partida. Aunque este será un asunto aclarado más adelante, probablemente con la información del siguiente capítulo.

“... con la muerte de Unsaín, Víctor Hugo Rascón Banda es el que se hace cargo, no sé si hayan cambiado algunas cosas...” (E-Rosa Elena, I:11).

Algunos de los testimonios de los sujetos literatos que conforman este estudio nos informan de las subdivisiones que desarrolla la Institución en función de los diferentes grupos conformados por escritores de diferentes estilos (y en algunos sentidos diferentes géneros). En la actualidad, particularmente parecen sobresalir en niveles de poder el grupo de escritores relacionados con el periodismo y los que se vinculan con la televisión y el cine (es decir, guionistas), los cuales pelean los cargos directivos de la asociación, dejando de alguna manera para los escritores más vinculados con el arte literario formal (el cual sigue guardando su vínculo más estrecho con lo artístico y con la enunciación escrita) la práctica literaria escrita, que implica la posible publicación de libros, y en un gran número de ocasiones la práctica docente (reiterándose de alguna manera la estrecha conexión entre consagración y enseñanza). Es así como se vincula de una manera muy peculiar la escritura literaria (formal y reconocidamente artística) con la enseñanza de las técnicas de escribir.

“... ese es SOGEM, pero hace unos 10 años aproximadamente se creó una escuela, la Escuela de SOGEM, que es precisamente una escuela formadora de escritores, hay quien también lo puede criticar porque el escritor dicen que no se hace, nace, pero en parte yo creo que es bueno que exista. Hay otras escuelas en México dedicadas a la literatura pero son pocas, en concreto existe la Licenciatura de letras, para escribir, en la UNAM, sin embargo es una Licenciatura muy enfocada a lo que es crítica y análisis de textos, no te enseñan a escribir, vuelvo a lo mismo: se supone que a escribir no se enseña, pero de todas maneras SOGEM si es, según yo, la única escuela que te pone las bases de cómo escribir, te encuentras en primer lugar una variedad de materias que no te encuentras en ningún otro lado, si tú quieres, por ejemplo, saber que pasa con el guionismo no puedes estudiar en Filosofía y Letras porque ahí hablan de novela, cuento, poesía, narrativa, pero el guionismo que también es escribir o el teatro, bueno el teatro es otra carrera dentro de Filosofía y Letras, es dramaturgia, pero el guionismo o el mismo periodismo que también son escribir, tienes que estudiar Comunicación... En mi caso, que me gustan las dos cosas, yo tenía que haber estudiado las dos carreras para abarcarlo, y de alguna manera SOGEM me brindó la oportunidad de conjuntar todo. La Escuela también es chiquita, todos lo que dan clases son escritores, la mayoría de renombre, aunque algunos no tan conocidos pero por supuesto gente que ha publicado o ha hecho películas o guiones, es gente por supuesto que pertenece a SOGEM...” (E-Rosa Elena, I:3).

Posiblemente en otros tiempos se sostenía que la disposición de las habilidades dadas para el escribir (desde habilidades técnicas hasta talentos específicos) procedían de condiciones singulares poco ligadas a una enseñanza, formal o informal, sin embargo, actualmente se ha logrado suponer que, aunque evidentemente construidas, hay ciertas inclinaciones que se desligan de enseñanzas y vienen dadas por la iniciativa, de alguna manera, propia, *más subjetiva*. Esta idea difunde otra visión de nuestra realidad, mucho más abierta a la construcción de personas, personajes y personalidades, es decir, una visión en la que creo que el arte, así como muchas de las manifestaciones desarrolladas en nuestras sociedades, se hace, o sea, se enseña a ser artista: escritor, pintor, escultor, músico, cineasta, actor, etc.

En la medida en que universalmente se ha abierto esta suposición, el propio medio artístico, así como gran variedad de terrenos, ha construido todo un aparato de formación y fomento de las actividades que se ligan a su práctica, por ejemplo

promoviendo cursos, talleres, diplomados, etc. que incorporan la “*creatividad*”, el “*talento*” o la “*creación*” como rubros a formar, así se constituyen espacios abiertos a nuevas generaciones y a la renovación. El campo artístico-literario, entonces, compone ya una esfera de *pertenencia*, en la que se inscriben ciertos sujetos que han optado por *reconocerse* como miembros y en consecuencia buscan el modo de ser *reconocidos* por el propio campo.

Así es como en toda Institución hablamos de membresías cuando nos referimos a ese acceso legítimo al orden “social” de determinada grupo. Sin embargo, existen variantes dadas por la propia institución y por disposiciones tanto internas como externas, es decir, por políticas internas, por arreglos muy específicos de la propia institución o por mandatos, de alguna manera, externos que pudieran surgir de otras instituciones o de un aparato mayor, como el campo en que se inscribe su funcionalidad o hasta el propio Estado, Gobierno o aparato gubernamental. Pero además el ser miembro implica un valor de pertenencia, tanto en función de las responsabilidades y obligaciones que acarrea, como en la medida de apropiación de la Institución, esto último lo reflejan frecuentemente los miembros manifestándose en términos del “nosotros” y refiriéndose no menos frecuentemente a la Institución como propiedad, es decir, *mi sociedad o mi institución*.

“...como miembro de SOGEM, al terminar el Diplomado de Creación Literaria en la Escuela de SOGEM, uno se convierte en parte de la Sociedad, y a partir de ese momento firmas un convenio...” (E-Rosa Elena, I:2).

La membresía en SOGEM se otorga bajo varias circunstancias, una de ellas es ser egresado de la Escuela de SOGEM, puesto que los egresados de tal escuela mueven ciertos privilegios en función básicamente de un reconocimiento extra (en comparación con escritores de otras escuelas), es decir, el egresado de Sogem forma parte de esta Sociedad, pertenece a la vez que les pertenece (por ejemplo, en el cobro de regalías pero al igual en la defensa de sus derechos). Pero sin duda los funcionarios en sus diferentes niveles son los que juegan papeles más específicos en lo relacionado con la membresía. De alguna manera el registrar tus obras en los archivos de la Sociedad representa otra de las formas de pertenencia, aunque ésta sólo adquirirá mayor estatus en función de la publicación o consagración.

“...actualmente ese convenio se hace de manera más legal, uno va a notaría y firma un convenio, pero el chiste es que, de alguna manera, formas parte de la Institución y si empiezas a cobrar regalías por algún tipo de obra, ya sea de televisión, de radio, de novela o de lo que sea, una parte de esas regalías se va a SOGEM, una pequeña parte...” (E-Rosa Elena, I:2).

Además SOGEM representa un lugar de encuentro para artistas que ocupan posiciones opuestas, convirtiéndose así en un “terreno neutral en el que las rivalidades se codean familiarmente” (Bourdieu, 1992:26), puesto que al conformarse ya como una institución regeneradora, renueva de alguna manera a sus propios integrantes, y es así como a veces a partir de las generaciones de iniciados o entre los propios grupos de poder se conjuga un ambiente de competencia, aleaciones y alianzas diversas.

“...entonces habrá quien critique la actuación de SOGEM y consideren que son círculos cerrados pero bueno creo que es medio justo, por ejemplo Chespirito es uno de los asociados al que más ganancias le produce, porque su programa de *El chavo del ocho* le ha traído ganancias millonarias a SOGEM, precisamente por la aportación que dé en función del programa, pero bueno, Chespirito no se ha quedado pobre por lo que da. Chespirito está con SOGEM y es feliz con SOGEM, ahora en ese sentido Chespirito tiene mucho poder en SOGEM, porque para que tú votes ...” (E-Rosa Elena, I:2).

Precisamente entre los miembros que actualmente componen a esta Sociedad se encuentran: poetas, narradores, dramaturgos, escritores de cine, radio y televisión; escritores de publicaciones periódicas, investigadores técnicos, científicos sociales y en general, personas que generan obra escrita, y quienes a su vez han otorgado un poder notarial a esta Sociedad para que los represente y los defienda en todo lo relativo a sus derechos de autor.

“...la mayoría de los escritores que están afiliados a SOGEM, viven felices porque dicho organismo defiende sus derechos, desgraciadamente en el medio de la literatura y de esto de escribir, del arte de escribir, hay muchos problemas porque la gente quiere abusar, las compañías, los productores, y SOGEM es un organismo creado para defender tus derechos, primero para orientarte, por ejemplo como novelista: qué necesitas, si debes de firmar un contrato con determinada editorial...” (E-Rosa Elena, I:2).

Otros beneficios que brinda el ser miembro de SOGEM, los refieren Rosa Elena como:

“tienes la posibilidad de asistir a unas casas que hay, una en el Distrito Federal, una en Bacalar, Quintana Roo y la otra en Alamos, Sonora, y son casas de retiro en las que tu puedes pedir permiso, no te cuesta nada, hay comida, habitación y todos los servicios, y te vas ahí a escribir, presentas un proyecto y como escritor, como alumnos de la escuela, pides permiso, te dicen si esas fechas están disponibles y te vas, puedes pasarte un mes allá escribiendo... Son casas de retiro, lo que quiere precisamente SOGEM es, de

alguna manera, fomentar el escribir, lo cual muchas veces aquí en la ciudad es muy difícil; fomentar que tengas un espacio privado, con las cualidades pertinentes para dedicarte totalmente a escribir” (E-Rosa Elena, I:11).

Por otro lado, “hay escritores en la República que quieren venirse aquí, a México, a escribir para lo cual hay una casa aquí, muy cerca de la Escuela de SOGEM, ahí por Eleuterio Méndez, donde también pueden venir a pasar una temporada los escritores, hay escritores de provincia que vienen a escribir aquí porque la Escuela de SOGEM tiene filiales en diferentes Estados de la República, por ejemplo, creo que en Puebla, en Tampico, en Monterrey, en Guadalajara, en Tijuana ... En estos lugares hay “escuelitas” que hacen la misma labor que se hace aquí, fomentar y ayudar a que los escritores aprendan el arte de escribir, estas serían algunas ventajas de SOGEM...” (E-Rosa Elena, I:11).

Además la propia SOGEM registra las colaboraciones hacia sus miembros en los siguientes términos:

- Realiza por su conducto el registro de las obras ante el Instituto Nacional del Derecho de Autor.
- Asesoría jurídica y fiscal en materia de derechos de autor. Representa legalmente al autor ante los usuarios de sus obras. Cobra por su conducto las regalías que genere la explotación de sus obras.
- Beneficios sociales de acuerdo a la categoría de socio que le corresponda.

Así es como SOGEM ofrece como beneficios a todos sus afiliados mejores condiciones económicas y sociales derivados de la reproducción, difusión comercial y explotación por cualquier medio de su obra escrita.

“...cuando alguna persona o institución desea utilizar la obra de un autor afiliado a SOGEM, debe tramitar ante la misma la debida autorización y realizar ante ella el pago correspondiente a las regalías por el uso de la obra”

³⁵

LOS FAMOSOS

Para realizar una breve hojeada de la literatura mexicana necesito, por último, un repaso de los más recientes años de escritura en nuestro país, repaso que no haré aquí en toda su extensión pero que intentaré resumir a partir de ciertas aclaraciones y datos

³⁵ La cita y los datos de los párrafos anteriores fueron recabados a partir de la información que condensa la Página de Internet de Sogem. *Idem*.

claves, ya que hay indudablemente varias señales y líneas sugerentes en los últimos grupos literarios que marcan a las nuevas generaciones de escritores mexicanos.

Las señales más cercanas se ubican en lo que fue nombrado y reconocido en México desde mediados de los años ochentas como “posmodernismo”, término que viene expandiéndose y divulgándose en todo Latinoamérica desde finales de los años cuarentas. La “era posmoderna” que trae consigo infinidad de movimientos, tendencias, debates, discusiones y publicaciones, con ciertas influencias Europeas, especialmente de Francia, se instala como un discurso crítico que cuestiona particularmente el problema de la verdad, en cuya larga y densa discusión la experiencia estética, entre otras cosas, adquiere un carácter renovado y revalorado, proponiendo así, desde diversas áreas, entre éstas la literatura, una nueva forma de vivir y contemplar la “verdad”:

“Un texto puede presentarse con toda su novedad y así puede afirmar su propia verdad” (Hans-Georg Gadamer, citado por Williams, Rodríguez, 2002:15).

Así es como partiendo de un discurso filosófico, que se abre en la “defensa de la naturaleza pluridimensional de la verdad”, los cuestionamientos se extienden hasta los estudios literarios y posteriormente hacia el propio discurso del escritor, quien vendrá sosteniendo una pluralidad de voces en los textos y una multiplicidad en sus lecturas. Sin embargo, el debate sigue desarrollándose, construyendo y reconstruyendo cada vez nuevas formas de reflejarse, de expresarse y de canalizarse. Particularmente los escritores “modernos” de América Latina que han venido acuñando, concientes o no, conformes o no, el término “posmodernidad” traen consigo una ruptura principalmente con los modos de concebir y de construir sus propios textos, lo cual lleva a varios de los más destacados escritores latinoamericanos a escribir sobre la verdad y las verdades en la literatura. Gran parte de este movimiento en el que confluyen fuertes tradiciones literarias, desemboca en corrientes concretas que definen, más que géneros literarios, formas de escribir, es decir, tendencias renovadas preocupadas más por sus contenidos y la forma de plasmarlos que por la construcción de nuevas representaciones en la literatura o nuevos géneros.

Así la ruptura más que darse con las antiguas o anteriores formas de escribir, que de alguna manera se apegaban más a la copia fiel de la realidad, se da en función de sus descripciones de la vida y de la historia de un pueblo situado en condiciones diferentes, que en la literatura refleja sus propias denuncias sociales a partir de nuevos y muy particulares recursos.

Entre las bases de esta “posmodernidad” latinoamericana podemos situar al

llamado “Realismo Mágico” que en muchas ocasiones sirvió como vehículo para cuestionar la realidad, representando de esta manera una literatura de contraste. El Realismo Mágico es ecléctico en su esencia, ya que funde la realidad narrativa con elementos fantásticos y maravillosos, sirviendo así la circunstancia mágica como contrapunto a situaciones cotidianas. Y pese a encontrarse en algunos novelistas europeos, el Realismo Mágico es propio de la literatura de América Latina, y fue el provocador de lo que se denominó el “boom” de la novela latinoamericana que convive con una etapa histórica de dictaduras confrontadas por pueblos y culturas en total discordancia. El *boom* literario despierta interés particularmente a partir de sus contenidos, aunque el tema en general resulta representativo, y posteriormente fundamental, en un análisis de la literatura Latinoamericana: la violencia de la naturaleza y de las instituciones, el choque de las diferencias culturales y los fuertes contrastes sociales, entre infinidad de mezclas de varias formas de vida y tradiciones. El *boom* de la narrativa latinoamericana, en términos concretos, lo representa una narrativa fantástica que no pierde su interés por los contenidos de crítica social, puesto que la mayoría de los escritores que conforman esta gran tradición literaria de Latinoamérica son y han sido autores políticamente comprometidos y en ocasiones políticamente activos.

Sin embargo, dentro de las propias vanguardias que se desarrollan en la nombrada “posmodernidad” encontramos también movimientos literarios más locales que dejan huella básicamente en los entornos más cercanos. Por eso el Realismo Mágico adoptado por los escritores veteranos y de mayor reconocimiento en Latinoamérica fue integrado en la literatura de los diferentes países hispanos con toques muy particulares, influencias variadas y derivaciones exclusivas de cada nación. Hubo generaciones que buscaron construir nuevos movimientos. Entre estas destaca una generación de jóvenes mexicanos que, en la segunda mitad de la década de los sesentas, desarrollan un movimiento literario denominado “La Onda”; este grupo, no demasiado grande, de escritores mexicanos pretendían igualmente cierta ruptura con la literatura tradicional, y lo logran sobre todo a partir del lenguaje.

La mayoría de los cuentos y relatos que se atribuyeron a los escritores de “la Onda” tenían como protagonistas a jóvenes ciudadanos que incluían en su forma de expresarse el ritmo de la música pop y un gran manejo de ironía, humor y albures. También el habla de la frontera y el habla de los delincuentes de los años cuarenta fueron incorporadas a los textos de estas manifestaciones literarias. Se buscaba desarrollar un nuevo tipo de lenguaje realista que apelara más a los sentidos que a la razón y que aludiera sin inhibiciones al erotismo, fiestas, “rolas” y formas idiomáticas de lenguaje

36.

Muchos de los autores que podemos ubicar en alguno de estos movimientos literarios han representado y cultivado tan variados estilos que resulta difícil y arriesgado calificarlos o clasificarlos dentro de determinada corriente literaria. Sin embargo no cabe duda de que ciertas características y determinadas tendencias se reconocen en un gran número de escritores mexicanos y que, dada la época en la que nos situamos, los nombres de nuestros literatos son obvios, pero nos abstenemos en citar nombres precisamente por la negativa que muchos de aquellos autores han tenido ante la calificación. Y es cierto que algunos escritores no tendrían ningún problema en ser clasificados, ni a nivel personal ni a nivel público, puesto que algunos de ellos se han autodenominado bajo un estilo o movimiento literario. Sin embargo, los escritores que más necesidad tendríamos de citar son tan “universales” que requerirían mayor detalle, o posiblemente nos llevarían a hablar más bien de la escuela que se construye bajo su nombre.

Aun sin hablar de autores específicos, la influencia de toda esta época ha propiciado en la actualidad que se repitan ciertos recursos en los nuevos movimientos literarios, quienes tratan de buscar, a veces encontrándolo, cierto nivel de ruptura o desplazamiento a partir de la discontinuidad, el indeterminismo y la antitotalidad. Ahora podemos hablar de generaciones “heterogéneas” que visten a una nueva “posmodernidad” aún no definida propia e históricamente, y la llamamos de nuevo posmodernidad cargando con toda la problemática que esto acarrea desde que comenzó a hablarse de modernidad, puesto que ha sido tan debatido hasta dónde puede llegar un término que poco a poco se queda en el pasado aun cuando se define como actualidad, renovación y novedad. Sin embargo, con algunos de los nuevos grupos literarios, la conceptualización de sus movimientos no ha sido gran problema, ya que en la búsqueda de identidades ellos mismos definen sus tendencias bajo ciertos nombres, por lo menos en sus inicios, cuando están en despena; así ha ocurrido en gran parte de la República Mexicana particularmente en función de la Escuela o Institución que los forma, aunque en la mayoría de los casos se constituyen como “pandillas literarias” a partir de otras circunstancias mucho más particulares, es decir, la convocatoria de un líder o líderes o hasta algún personaje que funcione como padrino del grupo. Pero además, conforme a los progresos que necesariamente se ligan al transcurrir de una

³⁶ Cita recuperada de Internet:

<http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/memorias/textocontexto/tepoz/onda.htm>. Algunos datos se apoyan en el comentario de Francisco José Suárez Iglesias acerca del Realismo Mágico, expuesto en la página de Internet: <http://www.geocities.com/athens/agera/9812/realismo.html> (consulta realizada en Mayo del 2003).

historia de literatura en nuestro país, las propuestas, los movimientos o las tendencias que en un principio fueron renovaciones, transformaciones y rupturas se convierten en “tradiciones” con las que es de nuevo necesario romper.

Un ejemplo de esto lo constituye, en 1996, un grupo muy reducido de escritores, *más o menos jóvenes en aquel entonces*, que se encuentra desarrollando hasta la actualidad una propuesta de ruptura, el grupo del Crack, como se manifiestan y se nombran ellos mismos. Este grupo, pretende de inicio, precisamente, hacer *una fisura en la tradición literaria inmediata anterior* a partir de un conjunto de novelas que constituían fragmentos de un proyecto unitario, las cuales dieron como resultado una obra literaria *polifónica*, es decir, con muchas voces narrativas. En este caso el motivo inicial de su reunión parece haber sido “la amistad de un grupo de compañeros”.

Estos grupos nuevos y de reciente aparición rompen evidentemente con algo, por ejemplo el grupo del Crack trae la ruptura en el nombre. Sin embargo, también en ocasiones las rupturas se dan particularmente con sus raíces inmediatas. Los del Crack pretenden romper con la tradición mágico realista para *volver al boom*, aunque el boom latinoamericano haya partido y dependido de tantas tendencias híbridas como el propio Realismo Mágico. Este grupo propone, según sus propios integrantes, una literatura difícil y compleja, que recupera y valora particularmente una tradición europeizada afirmando que *los nacionalismos en literatura no tienen mucha procedencia*³⁷. Definitivamente las nuevas generaciones reflejan problemáticas y discordancias de nuestro siglo, situaciones probablemente no tan diferentes como el modo de percibir las, es decir, los ojos de las nuevas generaciones están observando y apreciando una realidad única, nuestra realidad, que trae en sus raíces guerras, odio, genocidios y problemáticas de estos niveles, las cuales no están alrededor de nosotros sino que componen nuestra sangre, se podría decir que es lo que nos ha dado la vida, de lo que nacimos y con lo que nacimos, *nos pare una era violenta*.

Aún con todo este indeterminismo, los movimientos que nacen en la literatura mexicana varían enormemente y en muchas ocasiones toda Latinoamérica recupera tradiciones que en otros sectores del mundo, particularmente en Europa, han sido ya enterradas. Por ejemplo, el modernismo se representa como una corriente artística que acumuló, de alguna manera, atrasos, vistos por lo menos así por el Viejo Mundo, que lo convirtieron en un movimiento de adelanto, ya que el modernismo reúne “elementos clásicos, románticos y autóctonos, resonancias españolas, francesas, inglesas y otras más exóticas, pero al no ser nada de ello en particular resulta, por eso mismo,

³⁷ Opinión de Ignacio Padilla, miembro del llamado Grupo del Crack, en Entrevista de Internet: <http://www.analitica.com/cyberanalitica/maquilla/7823163.asp> (consulta realizada en Mayo del 2003).

típicamente Latinoamericano” (Benedetti, 1987:31)

Sin embargo, hablar de algo “típicamente Latinoamericano” trae consigo dificultades. No debemos apegarnos a las tendencias que siguen existiendo por homogeneizar sectores distintos a partir de sus semejanzas que en ocasiones son poco trascendentes. Ocurre, en todo caso, con la literatura y los escritores latinoamericanos, de quienes se habla siempre en conjunto. Tenemos que reconocer que *cada sector tiene un pasado y un presente distintos, un diferente contexto social y un lenguaje de desiguales resonancias y modulaciones* (Benedetti, 1987:32), pero tampoco podemos negar que los escritores latinoamericanos tienen algo en común, más fuerte que un pasado más o menos compartido, que un idioma oficial común a todos, y hasta que la invasión de los monopolios de marcas extranjeras que saturan a la *América subdesarrollada*. Este factor común lo representa *una preocupación por el destino global de lo que conforma nuestra entidad latinoamericana*, factor que pueden llegar a ignorar algunos grupos, como el del Crack, al pretender deslindar fronteras en la literatura, lo cual refleja una nueva cultura de la información masiva, de la mirada global pero no un reduccionismo de las diferencias y las particularidades que unen a ciertos grupos, sectores y hasta a ciertas culturas con unas y en otro plano con las más, aparentemente, alejadas realidades o contra-partes.

Así es como la literatura y todos las demás manifestaciones que se desarrollan en nuestro tiempo se viven ahora con un acceso ilimitado, a veces desbordado, hacia toda búsqueda, indagación o información, lo cual provoca probablemente retro-accesos o retrocesos, estancamientos o pequeñas, y poco valoradas en su aparición, renovaciones.

Sin embargo, para terminar con este breve y muy limitado intento de exploración de ciertas raíces de la nueva literatura mexicana, podemos concluir que las nuevas generaciones de escritores, a partir de la apertura de los distintos mundos humanos, las diversas culturas, tienen grandes posibilidades de *asumir su realidad, su entorno, y también de inscribirse con un estilo propio*. Actualmente el escritor latinoamericano en general, tiene más posibilidades de acceder, de forma igualitaria con los creadores de otras tierras y otras lenguas, a textos, obras, movimientos o información en general que le permiten crear nuevas técnicas o nuevas actitudes frente al hecho artístico, pero al mismo tiempo la responsabilidad del escritor latinoamericano se eleva en presiones que insistentemente lo acosan, particularmente a los más jóvenes.

“En varios países de América Latina se han dado casos de que jóvenes y no tan jóvenes escritores pongan el ojo en “valores externos”... y es inevitable que un fenómeno tan complejo como el tan mentado boom

latinoamericano produzca un cierto deslumbramiento en las jóvenes generaciones” (Benedetti, 1987:23)

Es un fenómeno como el boom un reto a la dificultad, particularmente para los escritores novatos que aspiran a movimiento por la gran importancia que esperan que les brinde. Cuestiones como elitismos, clasificaciones vanas, descréditos, impunidad o abusos, exigencias y demandas, y demás problemáticas sociales son algunas de las dificultades a las que se enfrentan.

Algunos escritores aspiran a un *boom* por motivos superficiales como la fama, la traducción a otros idiomas, los elogios de la crítica, los viajes, las becas, los premios, adaptaciones cinematográficas, ingresos y posibilidades de esa índole.

A esto se enfrentan las nuevas generaciones de escritores: a una gama abierta de posibilidades de todo tipo, que por ser a veces tan abierta dirige al vértigo, a la impostura, al deslumbramiento y precisamente al indeterminismo con el que catalogan a todo sector de nuestra población que constituye la *nueva generación*.

POBLACIÓN ESPECÍFICA

Aunque la intención de este estudio está enfocada a ciertos sujetos, ya he dicho que comencé abordando tanto la historia como los contextos (instituciones, movimientos e ideologías) que estructuran la práctica de estos sujetos, para de esta manera lograr visualizar un panorama más global en función de la práctica literaria.

Después de haber intentado lo anterior, se vuelve indispensable definir claramente a nuestra población. Los sujetos que componen este estudio se caracterizan por representar a una parte de la población de escritores literarios cuyas obras o producción se encuentra en *despunte*, es decir, recientemente publicada o en movimiento para su publicación (en vías de publicar). Además estos escritores incipientes han tenido una preparación formal vinculada con el arte literario, es decir, estudiaron literatura y particularmente tienen lazos con la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM). Otras de las características que definen a nuestro grupo es que todos los personajes que de alguna manera participan como sujetos de este estudio se denominan escritores, realizan obras literarias, pretenden, de una u otra manera, contribuir al desarrollo de la literatura en México, y se subscriben al medio o campo artístico literario.

Los sujetos que fueron incluidos en este estudio, y sobre los cuales hablaré en el capítulo siguiente, constituyen el objeto real de análisis de esta investigación, y legitiman al mismo tiempo, a partir de “la cualidad de su expresión”, es decir, de su testimonio y discurso, esta investigación, enfocada al análisis psicológico, desarrollada bajo las líneas

de la investigación cualitativa, sustentada en el planteamiento de la Psicología Cultural y articulada conforme al análisis de las estructuras sociales para un análisis particular.

Y aunque exploré varias Instituciones, nuestros sujetos están particular y estrechamente relacionados con una de ellas. Por lo tanto, esa institución requirió de mayor profundización ya que comprende nuestro escenario clave. La Institución con la que guardan vínculos estrechos nuestros escritores es *SOGEM*, como ya lo hemos recalado anteriormente, sociedad que funciona como *industria artística* especializada en el arte literario o escrito, ya que está comprometida con el trabajo de los artistas literatos, siendo una instancia de consagración que gobierna la producción de los escritores y quizá de algunos otros sujetos relacionados con el campo artístico.

El grupo de sujetos del que vengo hablando se compone de representantes específicos de la literatura mexicana, aunque conformen solamente un sector pequeño y situado de las nuevas tendencias en literatura. Este pequeño y situado sector se aviva construyendo nuevas formas y contenidos dentro de la literatura pero se especializa en un género particular, la narrativa. Es así como el grupo que conforma la población en la que pretendo incidir ha sido elegido como objeto de estudio, aunque la intención deriva de un planteamiento panorámico, y es por eso que comencé explorando las estructuras sociales de las que se desprende una práctica y la participación de ciertos sujetos. El punto clave de este análisis será, de alguna manera, más concreto cuando entremos al estudio de artistas literatos específicos, ya que delimitar los datos es un tanto problemático cuando se trata de arte, pero el hablar de artistas-escritores como miembros de una comunidad hace posible delimitar de varios modos el conjunto investigado.

Sabemos de antemano que un artista, de la rama del arte que sea, representa a un personaje específico y singular de nuestra sociedad. Sin embargo, de acuerdo a los criterios que puntalicé en el capítulo uno, enlistaré las características generales que cumplen los escritores abordados dentro de este estudio:

- Ellos han elaborado obras de arte que representan aportes para la disciplina literaria de nuestros tiempos.
- Precisamente, sus obras han sido presentadas como literarias a personajes dedicados a la escritura literaria, o reconocidos como escritores, y en ocasiones reseñadas en publicaciones del ramo.
- Todos ellos han recibido una enseñanza formal en el campo artístico, específicamente en la práctica literaria, y particularmente esta formación ha sido dirigida por SOGEM.
- De esta manera pertenecen a un sindicato de artistas, formado bajo la directiva de

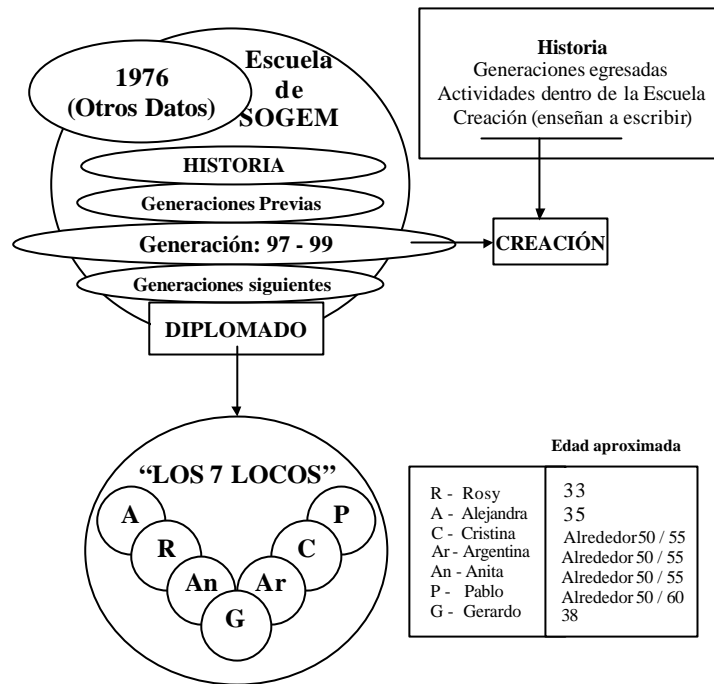
la propia SOGEM.

- Conforme a esta formación estas personas viven del arte literario, aunque puedan tener otras actividades laborales y bajo las cuales se les remunere económicamente. Sin embargo, trabajan en áreas relacionadas o vinculadas con la escritura o, en términos generales, dedican gran parte de su tiempo a la creación literaria. Así es como mueven sus obras con la intención de que su trabajo literario alcance mayor reconocimiento y en consecuencia, de alguna manera, se vea recompensado, posiblemente a partir de una recompensa ligada a lo económico.
- Por último, en función de la promoción de sus obras, o, como lo llamamos arriba, el movimiento de su producción, los escritores que componen nuestro estudio han tomado parte en concursos, presentaciones, muestras o reuniones de diferentes tipos, vinculadas con el arte literario, es decir, participan regularmente en diferentes tipos de manifestaciones relacionadas con la escritura literaria, y su obra o su participación en particular, posiblemente han recibido algún reconocimiento o premio.

En resumen, estos sujetos son escritores y su práctica es la literatura, es decir la construcción de textos literarios.

Con estos criterios defino la población de estudio. Sin embargo, la gente que integra el proceso de creación artística literaria, las propias obras de arte o textos literarios y algunos otros productos de la cultura humana que envuelve a este campo, sólo pueden ser entendidos como “entidades *singulares* holísticas” que se desenvuelven en un entorno específico y genuino. Es decir, para comprender la relación que guardan los agentes implicados en la práctica literaria hemos de observar nuestro objeto de estudio *como un todo*, contemplando, entre otras cosas, particularmente las estructuras que conforman al campo, los conceptos que construyen ciertos sujetos acerca de esas estructuras y obviamente la participación de ellos en la práctica específica.

ESQUEMA 4:
Escuela de SOGEM: **SUJETOS**



El esquema anterior cierra este capítulo, pretendiendo resumir parte de la exploración llevada a cabo en él. Pero además concentra el interés y el objetivo que ha guiado este estudio: Escuela de SOGEM – una generación específica de egresados, formados en la práctica literaria – la construcción de un grupo-taller que fomenta su propia creación y un vínculo muy particular y específico con la literatura – y la historia o trayectoria de ciertos individuos pertenecientes a este grupo.

CAPÍTULO 3. OBSERVACIONES ESPECÍFICAS

**“Soy oralidad antes de ser escritura.
La literatura es un cimiento de la casa social,
que cada uno contribuye a edificar”**
*Mande Alpha Diarra*³⁸

Opté por dividir este capítulo en dos rubros generales, los cuales desarrollaré en diferentes apartados. En el primero, trato a SOGEM como institución vinculada al arte literario en nuestro país, ya que constituye el contexto en los que las personas que colaboraron en este estudio realizaron su ‘preparación como escritores’; este apartado se concentra en la *Escuela de Sogem*, y para poder entenderla, haré un breve recorrido por sus instalaciones y estructura organizacional. Además detallo las consideraciones que los entrevistados hicieron en torno a su participación en el diplomado y todo lo referente a su formación como escritores. Puesto que ellos representan uno de los grupos que al egresar de la Escuela de Sogem pretenden desarrollar la práctica para la que han sido formados, y la exposición de los diferentes apartados que he venido cubriendo desde capítulos anteriores se respaldan en comentarios e intervenciones precisamente de esos sujetos. Así es como el primer rubro pretende dar entrada a un análisis más particular de la práctica literaria, constituyéndose así el segundo rubro general a partir de la exploración: de los talleres que se desarrollan en función de la propia práctica, de un grupo muy específico de literatos egresados de la Escuela de Sogem que se reúnen con intenciones de un *taller literario* y, por último, de tres miembros particulares de ese taller, los cuales guiarán, y han ido guiando, todas las líneas de estudio de esta investigación; todo esto permite dilucidar su trayectoria como jóvenes escritores.

En términos más concretos este capítulo se concentra en las exploraciones que fui realizando para esta investigación, pretendiendo que esta información plantee ‘una’ visión de la vida de una de las generaciones de literatos mexicanos egresados de la Escuela de Sogem. Es decir, condenso opiniones, comentarios,

³⁸ Mande Alpha Diarra, escritor africano, de Malí, nacido en 1954 que “se impuso con una única y violenta novela, *Sahel*”. Comentario de Cecilia Yepes (2001) que adjunta a las respuestas del libro *¿Por qué escribe usted?*

observaciones y reflexiones con la intención de dar a conocer *algo* de lo que hacen las personas que se dedican al quehacer literario, este algo implica algunas de las cualidades y la experiencia de su quehacer.

REPASANDO a SOGEM³⁹

Para reconocer a SOGEM fueron útiles varios documentos que nos proporcionaron datos tanto históricos como organizacionales de la Institución. Sin embargo, la primera información con la que conté fue la aportada por Rosa Elena, tanto en la primera entrevista como en comentarios aislados y experiencias previas con SOGEM. Posteriormente la entrevista con Ana⁴⁰, las entrevistas con Gerardo⁴¹, la entrevista con Alejandra⁴² y la segunda entrevista con Rosa Elena⁴³, me

³⁹ SOGEM como institución social vinculada a la defensa de los derechos de autor y comprometida en general con los escritores como Sociedad General de Escritores de México, es referida con mayúsculas para diferenciar y contrastar su importancia y fuerza en función de la Escuela de Sogem, a la cual me refiero así como Escuela o bien únicamente como Sogem.

⁴⁰ La entrevista con Ana fue realizada el 14 de Febrero del 2002. Esta fue la única entrevista que tuvimos con la encargada de la Biblioteca de SOGEM, pero representa un contraste muy importante en relación a las otras entrevistas realizadas, puesto que Ana compone tanto otra generación de egresados de la Escuela de Sogem como otra formación individual y de grupo. La Entrevista con Ana no fue grabada, por lo tanto, no registraremos el número de intervención, sólo referiremos sus comentarios con una E y el nombre de la entrevistada, en este caso Ana.

⁴¹ Con Gerardo se realizaron dos entrevistas; la primera el 25 de marzo del 2002 (que referiremos como E:1 Gerardo), que proporcionó tanto datos personales como información relacionados: con las Instituciones vinculadas al quehacer literario, con la propia Sogem, con la Generación a la que perteneció Gerardo dentro de la Escuela de Sogem y con el oficio en general del escritor. La segunda entrevista se realizó seis meses después de la primera, el 13 de Septiembre del 2002 (esta entrevista la referiremos como E:2 Gerardo), ésta se concentró más en el proceso creativo que vive el escritor y evidentemente en su propia experiencia como tal. Ambas entrevistas fueron grabadas, lo cual nos permite ir aclarando el número de intervención, esto con la intención de ubicar más o menos el desarrollo y la dinámica de las propias entrevistas (por lo tanto la referencia irá ligada a una I que representa intervención y un número: I: *núm. de intervención*).

⁴² La entrevista con Alejandra se realizó el 2 de Abril del 2002, y trató de cubrir los mismos asuntos que cubren las primeras dos entrevistas tanto de Rosa Elena como de Gerardo, evidentemente en función de otro de los integrantes del taller, sin embargo, con Alejandra no concertamos una segunda entrevista, por lo que no será necesario especificar más detalles para sus comentarios (referiremos E: Alejandra). Esta entrevista también fue grabada y esto nos permitirá, de igual modo, ir aclarando el número de intervención que comentemos conforme a I: *núm. de intervención*.

⁴³ Con Rosa Elena se realizaron también dos entrevistas; la primera el 30 de Agosto del 2001, la cual abre nuestras intervenciones prácticas y, en alguna medida, inaugura nuestra investigación, cubriendo asuntos personales acerca de su formación, su opinión de SOGEM y de algunas otras Instituciones relacionadas con el quehacer literario y comentarios acerca de su Generación en la Escuela de Sogem. La segunda entrevista cierra nuestras intervenciones, realizándose el 19 de Septiembre del 2002. Esta, aunque menos abordada en el desarrollo de nuestro trabajo, abarca al igual que la segunda entrevista con Gerardo, el proceso creativo que vive el escritor. Ya que ambas fueron grabadas nos permiten establecer el número de intervención (serán referidas igualmente como E: *núm de entrevista* Rosa Elena, I: *núm. de intervención*).

proveen algunos datos nuevos, otros diferentes y otros que confirman información ya conocida. Exploraré a continuación esos datos que vienen dados principalmente de testimonios particulares dentro de las entrevistas.

➤ **OFICINAS DE SOGEM:**

El edificio sede de *SOGEM Derechos de Autor*, consta de cuatro pisos, al entrar hay una recepción donde se ubica un policía que vigila y regula el acceso a las oficinas:

- En el *primer piso* se ubica el *Departamento de Registro*, con una pequeña sala de espera y dos oficinas, una de ellas con acceso a otra oficina, en ésta es donde se hace el trámite de registro. Este departamento registra obras de las ramas de: televisión, cine, radio, teatro y literatura en general; de cualquier persona que elabore obra escrita y cubra los requisitos establecidos, los cuales son: 2 engargolados de la obra completa, una lista de datos del autor que debe contener la portada del engargolado, llenar una solicitud y cubrir una cuota de registro. Cubriendo los requisitos, entregan un recibo con el que indican que aproximadamente en 3 ó 4 meses regrese por su registro. Después de ese período, entregan uno de los engargolados y una copia de su certificado de registro. Normalmente se quedan con el original, utilizado generalmente para un amparo o casos similares, si se requieren.
- En el *segundo piso*, designado como oficinas *Administrativas*, se localizan las oficinas con funciones tanto de publicación como de administración de procesos diversos. Al subir a este piso hay una entrada amplia en medio de dos cristales, al lado izquierdo está la recepción y atrás, en los dos extremos de la sala, se ubican oficinas, el demás espacio es precisamente una sala de espera.
- En el *tercer piso* se ubica la *Presidencia*, a la entrada del piso hay una sala grande con sillones negros de piel y al fondo se observa una oficina con cristales polarizados de pared a pared.

El actual Consejo Directivo de SOGEM está conformado por:

Víctor Hugo Rascón Banda como Presidente

Como Directores: de la Rama de Televisión: Marissa Garrido; de la Rama de Teatro: Hugo Argüelles ⁴⁴; de la Rama de Cine: Víctor Ugalde; de la Rama de Literatura: Eugenio Aguirre; de la Rama de Radio: Manuel Bauche; adjunto de la Rama de Televisión: Mauricio Kleyff; adjunto de la Rama de Teatro: Tomás Urtusástegui; adjunto de la Rama de Cine: Sergio Molina; adjunto de la Rama de Literatura: Rafael Ramírez Heredia; adjunta de la Rama de Radio: Mayté Noriega. El Comité de Vigilancia lo componen: Presidenta: Marcela Fernández Violante; Vocal: Alejandro Licon; Vocal: Verónica Suárez.

- En el *cuarto piso* se localiza el comedor de SOGEM y es donde se realizan generalmente las reuniones de la Asamblea.

Para los miembros del Consejo Directivo hay elecciones cada 4 años y para los del Comité de Vigilancia cada 2 años. Evidentemente para estas elecciones se hace una votación en la que el peso o importancia del voto depende de la posición del agremiado en relación a las regalías que ha aportado a SOGEM.

Es así como, de alguna manera, la *calidad de los miembros de SOGEM* determina el peso de su voto, es decir, los atributos de su afiliación, medidos en función del cobro de regalías que se aporta a la Institución, establecen el número de boletas que cada miembro tiene para votar, y en esa medida se establece la fuerza de su votación:

“Dependiendo de la cantidad de lana que aportes a SOGEM, votas, ya que una porción chiquita se va a la Administración... conforme a esa porción chiquita a cada miembro se le da determinado número de boletas y es así como personajes como Chespirito o Cuahitémoc Sánchez, que dan aportaciones substanciales a SOGEM por medio de sus regalías, tienen más número de votos dentro de las elecciones de los directivos de SOGEM. Otro ejemplo, es la gente de cine, que generalmente era la que más fuerza tenía en la toma de decisiones de la Institución, el propio Unsaín producía cine y, aún cuando no era muy buen cine, dejaba buenas ganancias. Ahora el Presidente es de la rama de Televisión y las decisiones, conforme al peso que tienen los votos, se toman básicamente por

⁴⁴ El dramaturgo Hugo Argüelles falleció, recientemente. Sin embargo, debido a que los datos proporcionados fueron recuperados de fuentes anteriores a este evento, omiten la información de su reemplazo.

gente de esta rama, *por eso es que Rascón Banda está como Presidente*, porque fue elegido por gente de la rama de Televisión que hoy en día aporta mayores regalías y tiene a su vez más boletas para votar” (E-Ana).

➤ **BIBLIOTECA DE SOGEM:**

Aunque en las escaleras de las propias oficinas de SOGEM se encuentra un letrero que indica *Biblioteca*, “ya hace un tiempo que la cambiaron pero no han quitado el letrero”. La *Biblioteca de SOGEM* actualmente se ubica enfrente de las oficinas, en contra esquina; es un edificio pintado y decorado de manera similar al de las oficinas, que a un costado de la puerta principal anuncia: *Biblioteca de SOGEM*. La estructura de la Biblioteca es un poco más sencilla, la puerta principal es pequeña y hay una ventanilla donde reciben. Justo en la entrada hay una mesa de registro, a la izquierda un espacio amplio con una mesa en medio, varias sillas y alrededor estantes cerrados con libros, como tipo vitrinas, este espacio da la impresión de sala de consultas; a la derecha de la entrada principal hay otra entrada sin puerta en donde están otros estantes del mismo estilo y al fondo de esta habitación, que se divide a la mitad por medio de uno de los estantes, está un escritorio donde se encuentra Ana, la encargada de la biblioteca. La consulta de obras es cerrada, se manejan particularmente obras de teatro y cine, aunque además todos los socios de SOGEM que utilizan el servicio del Departamento de Registro, ceden un ejemplar a la Biblioteca para consulta. Esto es confirmado por Rosa Elena:

“...en la Escuela de Sogem no hay biblioteca, hay una cafetería que empezó a funcionar ya estando yo ahí en la escuela. Hay una biblioteca en SOGEM, en las oficinas de la Sociedad General de Escritores, y una videoteca” (E:1-Rosa Elena, I:16).

Las Oficinas han crecido así como su reconocimiento se ha extendido. Precisamente en función de este crecimiento o reconocimiento se ha hecho necesario establecer una historia compartida y diseñada para divulgar.

Así es como nos enfrentamos a un discurso muy extendido acerca de la fundación de SOGEM, el cual observamos, que además de ser aprendido al pie de

la letra, se está fomentando particularmente por los *miembros apegados* a la Institución. Este discurso nace a partir de conmemorar el centenario de su fundación:

“...SOGEM va a cumplir 100 años, es decir, la primera Sociedad que se fundó fue la Sociedad de Escritores Literarios y esa va a cumplir 100 años, y siendo SOGEM una sociedad que reúne, bajo los principios de aquella Sociedad y gracias a la capacidad de convocatoria de Fernández Unsaín, a todos los escritores. Cumple entonces 100 años de existir...” (E-Ana, algunas ideas).

Es así como otorgando a José Fernández Unsaín un crédito destacado, la mayoría de los egresados de la Escuela de Sogem reconocen a la propia SOGEM como una *obra de personaje*:

“...SOGEM es Unsaín, puesto que en gran medida era él quien llevaba la organización y el control de todo. Era de alguna manera un dictador...” (E-Ana).

De inicio SOGEM se estableció como una *empresa fantasma*, porque a falta de dinero no había muchas posibilidades de crecer. Sin embargo, *poco a poco Unsaín*, junto con otros lograron armar lo que actualmente es SOGEM.

“...un escritor donó una casa y a través de apoyos similares se fue fortaleciendo la Sociedad. Spota y Adolfo Torres Portillo fungieron como Vicepresidentes cuando la Sociedad comenzaba, y hace algunos años se suprimió el cargo de vicepresidente porque generalmente se jugaba como un papel de compadrazgo” (E-Ana).

Por supuesto que como “*dictador*”, Unsaín gozaba de todos los beneficios internos de la Sociedad, y sus aliados, correspondidos y correspondientes, se colocaron a su lado en cargos representativos; sin embargo, su condición de líder fue trabajada con bastante tacto y sabiduría al *reunir a gente tan opuesta con quienes en ocasiones no había forma de llegar a acuerdos...*:

“Unsaín inventaba o hacía cosas increíbles para mantener a todos contentos, hacía de todo con la intención de conservar el ánimo de los diferentes escritores en calma, ya que era difícil mantenerlos a todos satisfechos, a veces organizaba brindis con motivos extraños o inventaba premios para conservar la armonía...” (E-Ana).

Pero además la representatividad y la fuerza de Unsaín se extienden hasta muchas de las nuevas generaciones de escritores, principalmente vinculados o afiliados a SOGEM. Así es como en algunos de los entrevistados, particularmente en las mujeres, observo una admiración y un reconocimiento muy especial a este personaje:

“...una de las estrategias del *Señor* era conocer la vida de todos, principalmente de *todos sus empleados*. Unsaín se daba espacio para dedicarle a cada uno de sus empleados un detalle, una llamada o una señal de atención; si un empleado pedía un aumento o un permiso, tenía que pedírselo personalmente al propio Unsaín y explicarle sus razones, por lo que, por ejemplo, si un empleado pedía un permiso porque su papá estaba enfermo, a la semana siguiente Unsaín se comunicaba con él para preguntarle como estaba su papá...” (E-Ana).

El liderazgo de Unsaín tenía sus beneficios personales, pues contaba con propiedades de gran lujo en varias zonas de la República Mexicana; cuestiones que llevan posteriormente a sus sucesores a declarar grandes problemas por deudas y por un presupuesto nulo de la Sociedad a causa del *despilfarro del Presidente anterior* (Comentario basado en lo dicho por Ana).

Pero el relato de algunos miembros refleja otra visión, probablemente la visión de los aliados pero al mismo tiempo de los formados por y para una historia del reconocimiento de SOGEM, gente que con relativa objetividad, dada desde su condición algo distanciada pero también desde su afiliación-*pertenencia*, logra reconocer y a la vez construir una historia propia.

Así es como se tienen nociones de que en una época en SOGEM se vivió como *paraíso* (aproximadamente para 1980 – 1985):

“en esta *época de esplendor*, Unsaín era Presidente y en el cuarto piso de las oficinas de SOGEM organizaba frecuentemente comidas y brindis para todos los miembros de la Sociedad, además todos los días el comedor estaba abierto para cualquier persona, básicamente para miembros escritores, pero en realidad cualquiera podía entrar a comer ahí. En esa época SOGEM andaba bien de dinero pero de cualquier forma Unsaín siempre se las arregló para ayudar, apoyar y brindarles un espacio agradable a los escritores” (E-Ana).

En esos años el propio Unsaín se encargó de que SOGEM pudiera disfrutar de una situación holgada en términos económicos, ya que por ejemplo dejaba de pagar o “no pagaba todo” lo que correspondía a algunas regalías principalmente gringas, o manejaba de alguna manera el “chantaje” para que algunos escritores hicieran “aportaciones voluntarias” a la Sociedad (Comentario basado en lo dicho por Ana).

Unsaín era “todo un político” pero además era un “tipo especial”: fue Secretario particular de Evita Perón, y anduvo metido en situaciones políticas de su país (E-Ana).

En el plano personal, Unsaín estuvo casado con una mujer Argentina, *la cual nunca “quiso darle el divorcio”*, pero al llegar a México sostuvo una relación, por muchos años algo secreta, con la actriz Jacqueline Andere, relación que a la muerte de su esposa en Argentina salió a la luz. Sin embargo, ya formada SOGEM, Jacqueline Andere era considerada por todos los miembros de esta Sociedad como la primera dama y Unsaín era “*todo un caballero con ella*”, además de que a las personas de SOGEM, en general, los tenía muy contentos esa relación... (E-Ana)

“...su oficina era un espacio muy especial en donde el escritorio de Unsaín estaba sobre una especie de tarima y la iluminación estaba acomodada con luces dirigidas hacia él, además Unsaín era un hombre muy elegante y algo vanidoso, que fumaba bastante y tomaba una bebida llamada *sambuca*, era muy galante con las mujeres y se decía que cuando una mujer entraba a su oficina volteaba la foto que tenía en su escritorio de Jacqueline Andere, pero cuando era un hombre el que entraba, la dejaba lucir” (E-Ana).

Y es precisamente Unsaín quien plantea la existencia de una Escuela para escritores, siendo que desde los inicios de SOGEM Unsaín pretendía reunir los intereses de todos los escritores formando una Sociedad para todos. Por lo tanto, cuando Unsaín funda la Escuela de Sogem su objetivo es formar a escritores de todas las ramas, gente que haga crecer a SOGEM. Es así como el Diplomado de Creación Literaria está enfocado tanto al fomento de la escritura como a la construcción de escritores, evidentemente.

“Unsaín era un Psicólogo proveniente de Argentina que llegó a México y logró *fundar un ideal*, SOGEM. Poco a poco y con el apoyo de mucha gente, SOGEM ha crecido y hoy en día tiene además del edificio sede, una Escuela en el DF. y varias más en algunos Estados de la República...” (E-Ana).

Algunos otros sujetos relacionados con SOGEM plantean otra visión de la Sociedad (según lo comenta Rosa Elena), habiendo por este motivo varias críticas fuertes hacia SOGEM y opiniones diversas en función de cada uno de los asuntos que le atañen. Con relación a las Escuelas de los Estados, hay quienes afirman que éstas no existen y sólo se plantean como pequeños grupos o movimientos esporádicos y eventuales que se han desarrollado en diferentes momentos por causas y razones ligadas a los intereses particulares de los directivos de la Sociedad en cada período. Otros comentarios se inclinan por insinuar que para la fundación de esas Escuelas se ha requerido de *cierto apoyo del gobierno de cada Estado en que se instaló SOGEM*. Suponemos que por lo menos oficialmente no se trata de un apoyo económico, pero probablemente sí de ciertas concesiones, permisos y trámites similares.

Puesto que oficialmente no hay “ningún apoyo” del Gobierno, SOGEM se mantiene como asociación privada, independiente y de subsidio proveniente de otros medios distintos al gubernamental. Sin embargo, en algunas remembranzas nos encontramos con ciertos vínculos:

“El Gobierno de la Ciudad de México otorga a Unsaín el reconocimiento de *caballero azteca...*” (E-Ana).

En datos más concretos y oficiales corroboramos:

En 1988 el gobierno mexicano le concedió a José Fernández Unsaín la más alta presea que otorga a los extranjeros. Por sus trabajos en favor de México y sus autores, el gobierno le dio la condecoración del "Águila azteca". Como defensor de los derechos de los escritores, fundó la Sociedad de Escritores Cinematográficos, para después convocar a las sociedades autorales de Radio, Televisión, Teatro y Literatura a unirse y luchar juntos por la defensa de los derechos de los escritores, naciendo con ello la SOGEM, organismo que dirigió hasta su muerte, el 18 de junio de 1997 (Consulta de Internet, noviembre del 2003: pág. de SOGEM).

José Fernández Unsaín murió de un efisema de manera muy repentina. A su muerte siguieron: Ramón Obón, que estuvo de presidente interino y posteriormente como Director Jurídico, y Luis Reyes de la Maza, presidente en 1997. Este cargo siempre ha correspondido a personajes con gran *peso político* dentro de la Institución y se establece generalmente con base en las *opiniones del resto*. Además, ambos personajes han dado clases en la Escuela de Sogem, al mismo tiempo que ocuparon el cargo de Presidentes de SOGEM y hasta la actualidad.

“...cuando Unsaín muere entró a la Presidencia Reyes de la Maza, quien aparentemente no supo manejar la Sociedad y con quien se vinieron algunos problemas serios básicamente en relación a lo económico. Pero para 1999, antes de terminar el periodo de Reyes de la Maza y ante el descontento, sube como Presidente interino Víctor Hugo Rascón Banda, quien se ha mantenido hasta la fecha y, aunque con un *método bien diferente*, ha sabido conservar todo en orden” (E-Ana).

Sin embargo, la muerte de Unsaín trajo evidentemente cambios y repercusiones:

“...los acontecimientos que provocó la muerte de Unsaín fueron variados dependiendo del grupo afectado, hubo personas en puestos directivos, básicamente de cine, que por ser demasiado allegados a Unsaín decidieron renunciar a su cargo, hubo otros de televisión que tomaron otra actitud y comenzaron a ganar fuerza y abrirse brecha para puestos directivos, y hubo otros, principalmente de la rama de literatura, que en desacuerdo con las actitudes anteriores prefirieron hacer *escándalo*” (E-Ana).

En resumen, SOGEM es una Sociedad o Asociación constituida por y para escritores de varios géneros. El hecho de denominarse Sociedad implica pensar a SOGEM como un grupo de personas que se agrupan para compartir fines comunes, en un principio como grupo social, posteriormente se constituyen como una Institución. Y así es como conforme ha ido adquiriendo prestigio también ha ido creciendo tanto en sus dimensiones espaciales y en el número de afiliados, como en sus alcances nacionales e internacionales.

Sin embargo, aún con todos los alcances que logran observarse para esta institución, SOGEM sigue representando un lugar de lucha que inicia su labor (Gerardo lo sugiere), es decir, la opinión de algunos de los escritores vinculados a esta Institución va dirigida a creer que para que SOGEM logre el propósito más importante de la aparente causa que la fundó necesita *unificar* y ensanchar el criterio de los escritores.

“me parece que todavía es una sociedad que no ha terminado de consolidarse, sigue estando en camino a, en la medida en que representa una minoría en este país, porque no podemos decir o pensar que los escritores somos una mayoría en este país, en la medida en que los representa todavía tiene muchas cosas por conseguir y lograr, una verdadera representatividad a nivel cívico, a nivel social no la va a tener, por una parte quizá no esté en sus intereses tener esa representatividad, pero no ha logrado ni siquiera homogeneizar el criterio que los mismos escritores tienen respecto a ella, no ha logrado realmente que los escritores tengan una visión de ella como sociedad absolutamente unificada, y en cuanto a todos los logros que le quedan por hacer, que les quedan por conseguir, todavía hay mucho, mucho por hacer en ese sentido” (E:1-Gerardo, I:27).

Puesto que SOGEM se compone esencialmente como una Sociedad que buscaría reunir a los *Escritores de México en General (Sociedad General de Escritores)*, creo que lograr esa *representatividad*, de la que nos habla Gerardo, otorgaría a esta Institución un poder aun mayor y alcances impresionantes. Sin embargo, tal como nos sugiere igualmente Gerardo, puede quizá ya no ser esa una de sus prioridades en la actualidad. En cualquiera de los casos, estos alcances son vistos como un proceso apenas iniciado puesto que las dificultades que enfrentan una representatividad tan general y una unificación de criterios tan variados son además percibidas como obstáculos a la organización. La directividad, la subordinación a ciertas políticas y normas, la competitividad, la combinación de diversas visiones y hasta la división en diferentes áreas puede estar afectando e imposibilitando una verdadera unificación, por lo que podemos pronosticar que, aunque a partir de un crecimiento de su población *afiliada* se pudiera lograr mayor presencia, nunca se podrá hablar de un juicio unitario, ni de la propia sociedad o

grupo al que se pertenezca, ni de los fines que persigue un quehacer como el literario, así como ningún otro quehacer o práctica social.

“Yo todavía la veo como una sociedad que no termina de consolidarse, que cada vez procura o trata más, dada la nueva diligencia, la de Víctor Hugo Rascón Banda, realmente tener mayor fuerza, mayor presencia, tanto en el mundo cultural como en la sociedad en general, pero todavía le falta mucho. Creo que en este sentido no todo corresponde a sus dirigentes sino también a los mismos agremiados, entonces faltaría que los escritores aprendan o aprendamos a luchar más colectivamente y menos individualmente, tener más una conciencia de grupo y de los logros que se pueden hacer por grupo o sociedad que lo que se puede conseguir individualmente, pero generalmente es más fácil ver que cada quien se rasque con sus propias uñas y que cada quien diga yo me las arreglo solito, pero si empieza a haber esta conciencia de que se puedan hacer más cosas por la vía del grupo y de la sociedad tal vez también se avance más..., no todo hay que dejárselo a la diligencia, también hay que asumir la parte que a cada uno le corresponde” (E:1-Gerardo, I:27).

Puedo notar que algunas de las visiones de las nuevas generaciones mantienen un interés por la cohesión social que lleve a impulsos, motivos y luchas colectivas inspiradas en un provecho social, aunque sea de sectores menores, pero en cuyos escenarios se pueda observar un intento por *democratizar* la vida misma de sus integrantes. Respetando las jerarquías, que para la actualidad toda organización impone y requiere, se distingue una necesidad de compartir intereses. Particularmente entre los literatos esta necesidad la percibo cuando jóvenes y no tan jóvenes buscan, primero, un lugar de *encuentro* y *saber* de sus inquietudes, es decir, una escuela de escritores que integra precisamente a gente interesada en el quehacer literario; y después, al reunirse en grupos más reducidos, nombrados en el caso de la literatura como *talleres*, vuelvo a notar encuentros y búsquedas de congregación tanto a nivel de su práctica y los intereses que la rodean, como en función de una lucha y reflexión comentada y apoyada por y para los otros.

Así es como la Institución construye y reconstruye el campo artístico-literario, dotando a los sujetos que se incorporan de experiencias, opiniones y visiones, que en conjunto constituyen y construyen una *trayectoria personal* pero

que a la vez definen una historia compartida, puesto que cada personaje ligado a cada Institución o a una variedad de Instituciones, contribuye tanto a la formación de historia e historias del campo como a la estructuración de su orden, es decir los sujetos son la Institución y en base a ellos se distribuyen, se organizan y se reconstruyen todos los arreglos, las reglas, las demandas, las posiciones, los juegos, y hasta las historias, las visiones y las críticas.

En resumen, puedo apuntar de SOGEM, que es una Institución con las siguientes características:

- “...en ocasiones se le considera un círculo cerrado, puesto que la literatura misma ha elaborado sus propias reglas de supervivencia y con esto ha venido reservando las ganancias y satisfacciones a quien lucha por entregarse a ella...
- ...acerca de las relaciones de poder que se establecen, tanto dentro del medio de la literatura, por ejemplo entre miembros destacados y alumnos, como en las jerarquías de poder que existen en las Instituciones (como SOGEM), hay una crítica ensanchadísima sobre todo por parte de los que logran zafarse del dominio o del monopolio institucional...
- En relación a la Escuela de Sogem se dice, en ocasiones, que no es legítimo formar a los escritores, ya que éstos nacen más no se hacen...” (E:1-Rosa Elena, I:2).

En su momento abordaré estos asuntos. Por ahora, complementaré los comentarios anteriores con algunos datos de los documentos proporcionados por la Institución, la ‘historia oficial’.

Las referencias propias de SOGEM más accesibles fueron: un librito-folleto de *Estatutos*, otro nonbrado *Manual del Autor*, un folleto del *Diplomado en Sogem*, y un folleto general de *SOGEM*. En los dos últimos folletos se maneja información muy similar a la contenida en la página de Internet de SOGEM. Además, adquirí la *Memoria 2001* que se publica por la propia Sociedad, así como una revista anual que describe y condensa todos los acontecimientos del año vinculados a la propia Asociación. También en la página de Internet se van acumulando algunas de las Memorias anteriores al año transcurrido. Por último,

tuve la posibilidad de revisar un artículo proporcionado por funcionarios de la propia Sociedad que se titula *Cien años de SOGEM* y que conmemora precisamente el centenario de su fundación; de este documento particularmente recogí algunos datos de los que he hablado y otros que trataré enseguida.

Como documento relacionado tanto a la historia de SOGEM como al objetivo primordial de la Asociación, siendo este la defensa de los derechos de autor, existe también una revista, llamada *Revista Mexicana de Derechos de Autor* (la cual desvinculándose de los fines más apremiantes de esta investigación no me detuve a conseguirla). En esta revista se publican frecuentemente artículos relacionados con SOGEM; sin embargo, es de publicación independiente y tanto su venta como las ganancias adquiridas no tienen nada que ver con SOGEM ⁴⁵. Por último, un documento inaccesible pero nombrado por algunos de nuestros contactos fue un libro titulado *Historia de SOGEM*, de Edgar Cevallos, que al parecer todavía no sale al mercado, pero que me pronosticaron que quizá salía el próximo año.

A partir de estos documentos y de los datos expuestos arriba avanzamos en la exploración de esta Institución.

ESCUELA DE SOGEM: DIPLOMADO DE ESCRITORES

La Escuela de Escritores de SOGEM se fundó el 5 de enero de 1987 en el Distrito Federal, instalándose en la casa que perteneció a José Juan Tablada, más tarde al productor Antonio Arce y, unos años antes de su adaptación, donde funcionaba el Centro Cultural Coyoacanense. Esta escuela ofrece particularmente un diplomado que consta de cuatro semestres y veintiocho materias de tono práctico básicamente; el diplomado tiene un horario por las tardes, todos los días con excepción de los viernes, ya que desde sus inicios Fernández Unsaín dijo: *los viernes son libres para que asistan al Psicoanálisis* (comentario de ANA). Dentro del Diplomado existen cuatro grupos, cada uno con su respectivo salón.

⁴⁵ La consulta de esta revista quizá podría darle a otros investigadores la posibilidad de apreciar un punto de vista externo a la propia institución. Una visión que podría proporcionar importantes indicios de la historia social de SOGEM.

Actualmente la Escuela de Sogem tiene filiales en Guadalajara, Morelia, Querétaro, Puebla, Monterrey, Tijuana y Tampico, además de que para fines académicos, es decir con intenciones ligadas a su profesión, los alumnos cuentan con: la *Casa internacional del escritor*, en Bacalar, Quintana Roo; otra casa en Alamos, Sonora, y la *Casa del escritor* en el Distrito Federal; las cuales dan albergue a los escritores interesados en trabajar algún proyecto.

Aunque se han vivido diferentes etapas en la Escuela, la mayoría de éstas ligadas a las diferentes generaciones que han egresado y a los procesos históricos de la propia Institución: fases de desarrollo, cambios de funcionarios y directivos e influencias y determinaciones de acontecimientos externos; aun así, podemos considerar que una Institución de esta índole se constituye ya con y como una estructura determinada y determinante, es decir, la Escuela de Sogem representa en su conjunto una estructura con historia y cultura que hace historia y cultura a la vez.

Sin embargo, uno de los criterios utilizados para diferenciar ciertas etapas en la historia de SOGEM ha sido el relativo a los cambios más drásticos en la Asociación, que representan tanto cambios de los directivos de la Institución como encuentros o divergencias entre grupos políticos fuertes dentro de la Asociación.

“...una de estas fases fue cuando entra Reyes de la Maza como Presidente de SOGEM, ante esto muchos miembros de SOGEM estuvieron en desacuerdo y se desarrolló un escándalo del que surgieron varias renuncias de profesores y directivos, entre ellos el Director de la Escuela, Alejandro Rendón, por lo que en el 98 entra como Director José Antonio Alcaraz ⁴⁶” (E-Ana).

Es así como cada generación construye una visión cargada de todas las transformaciones que ha tenido esta Institución, y obviamente apegada a su propia experiencia dentro de la Escuela. Por lo tanto, algunos de los miembros de las últimas generaciones de egresados de *Sogem* reportan una vivencia que ellos consideran ya traspasada y transformada, y que además de hacer muy especial y específica su participación allí, determina una forma única de haberse vivido dentro de esta Institución. Puesto que los que egresan tienen que ceder su

⁴⁶ José Antonio Alcaraz se dedica a la poesía, es un experto en música y su principal inclinación literaria es el cuento infantil (Testimonio aislado de Rosa Elena)

pertenencia y su propiedad a nuevos integrantes para poder seguir en otros procesos, los cuales por lo menos de inicio tienen la huella de SOGEM tanto en lo relacionado al quehacer para el que han sido formados como en lo relacionado con la afiliación a la Sociedad General de Escritores de México, pero a cambio necesitan darle un tono muy particular a su actuación dentro del campo, específicamente dentro de la Escuela.

Por lo tanto, la experiencia de los egresados que están ahora haciendo un intento por desarrollar la práctica literaria, concede a José Fernández de Unsaín el título en la distinción de su participación. El haber experimentado durante su estancia la presencia de Unsaín, tanto en la presidencia de SOGEM como en determinadas clases del diplomado de creación literaria en la Escuela, es un dato destacado y renombrado en el discurso de estas generaciones, además de resaltar también otras cuestiones en varios de los comentarios de nuestros sujetos, como el ambiente que logró formar la propia generación o los logros y progresos que ha tenido cierto grupo egresado.

“Unsaín dio, desde que se abrió el diplomado en la Escuela de Sogem, la clase de Psicología, y él mismo se encargaba de todo el proceso de selección de las nuevas generaciones, dentro del cual se rumoraba que siempre metía a una chava con la que andaba...” (E-Ana).

Sin embargo, existen otras generaciones que aún sin haber vivido directamente la estancia prolongada de Unsaín en el poder, registran su experiencia a partir, tanto de un acontecimiento bastante trascendente, la muerte de Unsaín, como de una memoria sombría y envuelta en este personaje.

“Mientras yo estuve ahí hubo cambios, porque murió Unsaín y eso trajo repercusiones...” (E:1-Rosa Elena, I:12).

Todas las repercusiones que trae este acontecimiento están claras en función del gran cambio que enfrentará SOGEM con la desaparición del líder político, ideológico y económico de tantos años, es decir de *todos los años* en que SOGEM venía existiendo como tal. Pero los efectos que provoca este suceso en los diferentes sectores ligados al medio artístico-literario son universalizados como *un caos* y una confusión general, lo cual, en particular, traza una época inmediata de reconocimiento y remembranzas.

En base a este desajuste, repentino pero quizá esperado por muchos, se vienen dando más desajustes, traducidos en su conjunto como caos, sin embargo, para los que cuentan o narran esta época, tales sucesos vienen representando *etapas difíciles de la Sociedad*. Así es como lo describen algunos egresados de la Escuela de Sogem.

“Unsaín es el fundador de SOGEM y de alguna manera es al que se le ocurre crear una escuela para los alumnos, pero él no se iba hacer cargo de la dirección, se hace cargo Alejandro Rendón” (E:1-Rosa Elena, I:12).

El director de la Escuela de Sogem, por muchos años, y en la mayor parte de los períodos que acompañan a los entrevistados, fue Alejandro Rendón. Aunque precisamente a la mayoría de ellos también les tocó vivir el retiro de Rendón por problemas de salud:

“Alejandro Rendón era el director de la escuela... y hubo un poco de grillas efectivamente, porque Alcaraz quería ser director, había quien lo apoyaba y quien apoyaba a Rendón, pero Rendón decidió irse porque se sentía un poco enfermo y luego enfermó más, y en ese transcurso entró Alcaraz. Rendón actualmente está dando clases en la Escuela de Sogem pero estaba un poco delicado de salud, *es muy buen maestro*, da guionismo: historia del guionismo, guión de radio, televisión, cine y un poquito de teatro; y siempre ha seguido manteniendo lazos con SOGEM” (E:1-Rosa Elena, I:14).

Es precisamente Alejandro Rendón un vínculo más a la insistida vivencia *peculiar* y representativa de una generación, es, por decirlo así, un pretexto para destacar su participación, pero, a la vez, representa una digna indicación de la legitimidad de su presencia en la Escuela. Tanto la situación que vive a Unsaín como héroe, su muerte, como los acontecimientos que giran en torno a Rendón, y las más mínimas vivencias personales dentro de la Institución, forman a la generación de escritores estudiada, pero también desembocan más allá, en la historia de una sociedad que se haya desubicada, en caos, y buscando de donde asirse para no perderse. En el asunto de Rendón destacan las dificultades que trae consigo el abandono de su puesto.

“...precisamente cuando yo entré, Rendón tuvo problemas un poco de salud y otro poco con gente que ya creía que era pertinente que cambiaran de

director y entonces quedaron otros, durante mi estancia ahí fue director José Antonio Alcaraz y después Teodoro Villegas, quien es el actual director de la Escuela...” (E:1-Rosa Elena, I:14).

Y es así como cada suceso trae consigo una caracterización del detalle, de una narración precisa, bastante fomentada en los escritores aunque no exclusiva de ellos, pero a la vez, de una narración posicionada en el espacio específico que les toca vivir, en este caso particular, en la butaca ya abandonada del alumno egresado de la Escuela de Escritores.

“Alcaraz es de la rama de teatro y fue profesor años atrás. Con actitud de *diva y gay, por supuesto*, Alcaraz impone su sello a la Escuela, pintándola de rosa, un rosa horrible, y se maneja por todos lados con seguridad privada, ante esta transformación, la Escuela de SOGEM se vuelve otra, se prohíben varias cosas dentro de ella, y todo esto lleva a muchas desavenencias entre varios de los miembros de la Escuela” (E-Ana).

Evidentemente la prohibición viene siendo un punto detonador de comentarios y, hasta cierto punto, de críticas, en particular para los alumnos que experimentaron *otra dinámica*, pero habrá además de esto motivos particulares por los que los directivos más colocados hayan decidido realizar nuevos cambios.

“Se vivió un año de caos que lleva al Comité de la Escuela, un Consejo chiquito, a elegir a un nuevo candidato para la Dirección de esta Institución, para cuyo cargo se elige a Teodoro Villegas, personaje de la rama de radio, de *carácter fuerte y muy justo*, que *devolvió la normalidad* a la Escuela de Sogem” (E-Ana).

Ya para terminar condenso algunos comentarios que reflejan la nombrada *normalidad* de la Escuela o por lo menos el estereotipo de escritor y escuela esperado, construido y fomentado, de alguna manera, por quienes integraron algunas de las generaciones egresadas.

“La Escuela de Sogem era una escuela muy atípica, que no era común a otras...” (E-Ana).

En términos concretos, la Escuela abría posibilidades a todo tipo de personas, *grupos muy heterogéneos*, pero en particular lo que caracteriza al escritor es su *capacidad de búsqueda y exploración, su libertad tanto de pensamiento como de lenguaje, de texto probablemente, y su apertura a nuevos*

mundos, fomentada en la mayoría de los casos particularmente por las lecturas. Todo esto, aunque pueda sonar únicamente halagador, señala, por un lado, rasgos generales del probable o supuesto escritor, pero también caracteriza la *posibilidad en toda su expresión*, es decir, incorpora en este personaje socio-cultural que representa el escritor a una gran cantidad de candidatos iguales y muy diferentes entre sí: gente que gusta de la fiesta, gente que prefiere un tanto el aislamiento, gente que abusa (de sustancias, objetos o personas) y se aprovecha, gente que se abstiene y sólo observa, gente que lee, esto sí probablemente sin contraparte, pero habrá algunos que lo hagan en voz alta y otros en voz baja.

“...una cosa que me impresionó mucho... es el hecho de que los alumnos de Sogem son gente que le gusta leer, que se apasiona por leer, que uno de sus hobbies es leer y la mayoría gusta de ir a la biblioteca, lo cual en cualquier escuela no ocurre, la mayoría de los alumnos que van a las bibliotecas son matados o son alumnos que tienen que hacer un trabajo, *normalmente* por gusto no se va a la biblioteca” (E:1-Rosa Elena, I:12).

Ya en este encuentro de peculiaridades ajustables a un medio socio-cultural, es decir, características que van encajando con el estereotipo construido momento a momento del escritor, los sujetos identificados e incorporados al campo, generalmente se reconocerán como pertenecientes, a partir también del reconocimiento que van adquiriendo de los demás, reconocimiento social. Así es como lo refieren:

“cuando entré a la Escuela de Sogem vi que no estaba sola en el mundo, que habían otros igual de locos como yo. Aquí fue en donde encontré los lazos más fuertes de compañerismo de mi vida” (E-Ana).

De los otros aspectos, como ‘personas raras’, me ocuparé más adelante cuando trate de las particularidades de los entrevistados.

PROCESO DE SELECCIÓN Y DESERCIÓN en la Escuela de Sogem

Las experiencias recabadas tienen un conocimiento más profundo y personal del proceso de selección del alumnado de la Escuela de Sogem que se desempeñaba hace cerca de 5 años bajo la dirección del “*querido dictador*” Unsaín. Algunos comentarios de sus experiencias dicen:

- ANA (32 años): se contactó con la Escuela después de que a través de un anuncio en el periódico se enteró de la convocatoria de ingreso:

“El proceso de selección constaba primero de un examen escrito en el cual por medio de una palabra nos pedían que elaboramos un escrito o un texto, después se programaba a los candidatos a una entrevista con Rendón, y posteriormente a una entrevista con el propio Unsaín, quien prácticamente tomaba la decisión. En esta entrevista Unsaín siempre tardaba 45 minutos con las mujeres y 10 con los hombres, y él *elegía quienes se quedaban, formando grupos muy heterogéneos*”

Al parecer “todas las generaciones que él creó tenían una chava guapa, un chavo guapo, una matadita, un señor de edad, algunos muy jóvenes, otros más grandes, a la mala, a la tonta, en fin, grupos muy variados” (E-Ana).

Cuando ella entró y tuvo la entrevista con Unsaín, él pedía que los candidatos llevaran algún escrito, Ana decidió llevar un cuento que hablaba acerca de una prostituta, la reacción de Unsaín fue decirle que ella ¿qué podía saber de una prostituta?, y después de cuestionarla mucho, aunque de manera muy sincera y respetuosa, dijo que no tenía posibilidades. Después se enteró de que Unsaín, a todos o a la mayoría, los trataba de desanimar, los cuestionaba bastante y después les decía que no creía que tuvieran posibilidad de ingresar, para después elegir, es decir, que a todos les decía lo mismo.

“Ahora el comité elige a los grupos y el proceso es algo diferente, aunque se sigue manejando el examen escrito similar al que antes se hacía, pero ahora la entrevista la hacen varios miembros del comité” (E-Ana).

- ROSA ELENA (33 años): por medio de unos amigos se entera de la existencia de una Escuela para Escritores, descubriendo posteriormente lo interesantísimo y fascinante del plan de estudios y las materias impartidas en el Diplomado:

“En aquel entonces, porque todavía vivía Fernández Unsaín, constaba de varias etapas, la posibilidad de ingreso, tu solicitud. Primero te entrevistabas con el director de la Escuela de Sogem... una entrevista en la que te preguntan, por ejemplo, a quién acostumbras leer, que digas a tus cinco escritores favoritos, que hables de cine, de directores de cine, de novelistas, que nombres algunos

poetas mexicanos, en fin, te hace preguntas para saber cómo están tus conocimientos en literatura y para darse cuenta si realmente te gusta la literatura... Rendón te ponía a prueba en esa entrevista *individual*, como examen, porque te pregunta muchas cosas, también te pregunta, en el lado personal, por qué escribes, por qué te gusta escribir, qué te gusta escribir; si dices que te gusta escribir cine, te ataca más por el lado del cine... Es una entrevista en la que te examina, después de eso te hace un examen escrito, enfocado al área en la que estamos, en donde te sugiere que a partir de una palabra escribas un poema o, dependiendo del área que más te gusta, un cuento, ese es el segundo examen. Después de que pasas esos exámenes, suponiendo que el director revisa tu trabajo y considere que sí tienes aptitudes para escribir, entonces, Rendón en aquel tiempo, te mandaba a una entrevista con Fernández Unsaín, asistías a las instalaciones de SOGEM y ahí te entrevistabas con él, platicabas con él' (E:1-Rosa Elena, I:12)

“A mi no me tocó porque precisamente cuando yo iba hacer la entrevista, Unsaín enfermó y al poco tiempo murió. A mi me entrevistó otra vez Rendón, pero según tengo entendido poco después se estableció que esa tercera fase se iba hacer con cuatro o cinco sinodales que te iban a hacer otra entrevista, supongo que algo similar a la primera entrevista pero no tan personal. A lo mejor actualmente han hecho cambios, pues ya no te entrevistas con el presidente de SOGEM, ya no hay entrevista con Unsaín porque eso era como un gusto personal, como un capricho de él” (E:1-Rosa Elena, I:13)

- GERARDO (38 años): viene de Mérida a México exclusivamente para ingresar a la Escuela de Sogem, y aunque Gerardo no habla formalmente de su experiencia de ingreso, creo que sus comentarios reflejan y evidencian el proceso de estancia en la Escuela:

“...en la Sogem fue otro tipo de experiencia porque fue confrontarse con una diversidad de personas de todo tipo: clase social, cultura, educación, estudios, edades, y también fue un poco confrontar mis lecturas, mi experiencia, mis conocimientos con el de toda esta gente. La Sogem no me dio precisamente todo lo que yo esperaba, lo que me dio la Sogem fue el oficio que yo no tenía, la experiencia de estar escribiendo continuamente, de estar escribiendo sobre cierta presión, de estar escribiendo sobre ciertos límites de tiempo y espacio, porque

luego te pedían que fuera una cuartilla exclusivamente, o media cuartilla, entonces te tenías que sujetar a esas reglas, y por otra parte el hacerlo continuamente me dio el oficio que yo no tenía porque yo lo hacía cada que se me antojaba, cada vez que se me daba la gana pero no con un rigor de escribir casi a diario como era en la Sogem, entonces lo que me dio lo Sogem fue eso y aparte obviamente confrontar tu experiencia, tus conocimientos con los de tus compañeros, más que lo que puedes obtener de los profesores que yo esperaba obtener más de los profesores, en ese sentido fue un poco decepcionarte para mí”.

- ALEJANDRA (35 años): A partir de un taller relacionado con la literatura que tomó, le comienza a llamar la atención la escritura literaria formal, además de que pensó que para el trabajo que venía realizando en ese momento necesitaba aprender a escribir mejor:

“...el Sogem, por lo menos para mi ha sido importante, beneficioso, ha sido como mi puente hacia la escritura, te sirve mucho el estar en contacto tanto con los escritores maestros como con jóvenes como tú, me ha servido mucho el haber conocido gente que esté en lo mismo y el contacto con los profesores, las críticas y comentarios que te hacen, y ver toda las ramas que puede tener la literatura, a mi me abrió un panorama muy grande el Sogem, porque abarca todo, el cine, la radio, la tele, el teatro, la narrativa, te da una pincelada de lo que es cada cosa, el objetivo de la Sogem es empaparte un poquito de todo, para que ya cuando tu salgas te decidas sobre que seguir, te configura, porque es muy difícil abarcar cada una de estas ramas a fondo en dos años, es como una empapadita de todo” (E-Alejandra, I:36).

“Siento que la Sogem es muy positiva tanto para los que tengan duda por dedicarse o no a esto, porque te empapa, te da una empapada general de todo, como para los que ya han decidido, por ejemplo a mi lo que me gusta es el cine, también es muy positivo para éstos, porque además de que hay buenos, muy buenos maestros, también te sirve los contactos que puedas conocer ahí, entonces como que te metes un poco en el medio” (E-Alejandra, I:38).

Lo común a todos los comentarios recabados deriva de una *gran heterogeneidad* en los grupos formados para el Diplomado. Anteriormente estos

grupos los formaba particularmente Unsaín, sin embargo, el formato de ingreso para las generaciones posteriores viene siendo muy similar aún sin la presencia de él. Este proceso se resume en tres fases: una primera entrevista, un examen escrito y una entrevista final ya con los candidatos más idóneos; la esencia del proceso entero reside en *examinar los intereses* de los aspirantes y seleccionar a *los más interesados o atraídos* por la escritura. Intereses que para los entrevistados, tienen que ver con la diversidad de asignaturas, con la posibilidad de entrar en contacto con el medio y con una disciplina en el oficio.

Las vertientes que incorpora el plan de estudios del Diplomado de Sogem se abren precisamente a una gran diversidad de formas de escritura, desde el guionismo de cine, radio y televisión, la literatura narrativa, el ensayo, la poesía y el teatro, hasta nociones de periodismo, historia del arte (específicamente literario), historia de los géneros literarios y materias relacionadas con los contenidos: temáticos, de personajes, ambientes, etc.; es decir, materias vinculadas directamente a la creación literaria. Por tal motivo, todas estas posibilidades literarias construyen un programa de estudios atractivo para gran diversidad de gente, quizá a partir de esto y de una selección de alumnado también abierta, en alguna medida, se constituye la *gran heterogeneidad* de los grupos diseñados para el Diplomado.

“...mi grupo, muy heterogéneo, de todo tipo de clases sociales, incluso de edades, tenía compañeros, ya amigos porque seguimos la relación, de unos 50 ó 60 años y hubo muchos jovencitos que ni siquiera tenían la prepa, de unos 18 ó 20 años. Entonces de 18 a 60 años es un grupo muy heterogéneo, casados, no casados, divorciados, en cuanto a lo económico también de todos los niveles...” (E:1-Rosa Elena, I:20).

Sin embargo, todo proceso de selección implica una admisión y un rechazo, además de probablemente alguna decisión, omisión o disposición no tan acertada o algo errónea, lo cual acredita, en nombre de la *elevada demanda*, cierta segregación, evaluación de aptitudes y a veces cierto exclusivismo o elitismo, evidentemente todo ligado a las reglas de integración o convivencia social que se van imponiendo en los diferentes sectores de nuestra sociedad.

La contraparte de la selección, en algún sentido, es la deserción, y es así como ni los grupos *mejor elegidos* se libran de ello. Por infinidad de motivos existen alumnos que abandonan su lugar, codiciado por otros, y *filtran* los grupos de nuevo en una selección aun más *exclusiva*, definida y definitoria de un papel social posicionado, en el caso que nos atañe, de escritores literatos mexicanos egresados de Sogem.

Una de las generaciones egresadas de Sogem, con la que tuve mayor contacto, reporta la composición de un grupo de 60 integrantes en sus inicios que en el transcurso de los dos años de Diplomado se fue *depurando* para terminar con un egreso de aproximadamente 15 integrantes. Siendo estos testimonios nada excepcionales, puesto que estos procesos de deserción son *comunes en la mayoría de las comunidades educativas, particularmente de educación superior*. Parece ser que todas las generaciones egresadas del Diplomado de Sogem han vivido semejante dinámica (en base al comentario de Rose Elena). Otro testimonio señala que un grupo formado igualmente en un principio por 60 integrantes, tuvo una reducción inmediata, a los quince días, del treinta por ciento de su población, además de una deserción menos notable, conforme avanzó el tiempo, que redujo al grupo a 18 personas egresadas.

Pero no sólo estos asuntos de la selección y la deserción son similares o se viven bajo ciertas analogías, en las diferentes generaciones sucesivas de Sogem, también hay un dato reiterado en función de la subdivisión del grupo.

“Después del primer semestre comenzó a notarse una división del grupo en dos subgrupos...” (E-Ana).

Estas subdivisiones en el salón de clases de la Escuela de Sogem representan el punto de partida de los grupos que posteriormente se conformaron como *talleres*, por lo tanto, será un asunto retomado en seguida, sin embargo, antes de continuar con esta exploración es necesario entender cómo se desarrolla la dinámica, las relaciones y las divisiones dentro de los grupos de SOGEM.

“Yo creo que esta división también tiene que ver un poco con la edad, no cabe duda que los que más tendíamos para el rollo, digamos, aterrizado o concreto, éramos un poco más grandes, y el otro grupo normalmente era de

chavos más chicos, y no creo que eso sea casualidad... ..en literatura e incluso en las películas que veían habían grandes diferencias...” (E:1-Rosa Elena, I:20).

DIVISIONES POR RAMAS

La división de los grupos, probablemente fomentada por las diferentes direcciones o ramas de la propia SOGEM y hasta por las inclinaciones o tendencias de algunos profesores, da, de inicio, la posibilidad de cinco vertientes: Radio, Televisión, Teatro, Cine y Literatura, pero no define propiamente los grupos internos que se forman en el salón de clases. Evidentemente las inclinaciones que cada uno de los alumnos ha construido, es decir, que de alguna manera trae e incorpora al grupo, y las que va construyendo conforme se integra al propio Diplomado, van a definir cierta orientación hacia determinado género, pero existe también una tendencia a veces casi casual de identificación en la que pueden estar influyendo cuestiones como la edad, particularmente, además de varios intereses o *gustos* ligados, en la mayoría de los casos, a esa misma cuestión.

Ambas cosas, es decir, la inclinación de género literario y la identificación *personal* o circunstancial, han definido una dinámica similar en la mayoría de las generaciones formadas en la Escuela de Sogem. Sin embargo, cada una de estas formas de división refleja diferentes matices y estereotipos:

“...en la Escuela de Sogem había de todo, por ejemplo, habían estereotipos entre los propios escritores como que todos los de teatro son gays, los de cine son unos borrachos y los de literatura son todos pachecos, y este tipo de conceptos se manejan entre los mismos escritores. ...otras veces se reflejan estos estereotipos al referirse, por ejemplo, a los escritores de la rama de televisión como *los yupies*, o cuando hablan de los de literatura como *los pobres*, y dependiendo de quienes venga el comentario, la justificación que éstos den de su clasificación, por ejemplo, a los de literatura los consideran *los pobres* porque siempre que se puede están presentes en las comidas que organiza SOGEM” (E-Ana).

Creo que las divisiones entre los diferentes géneros literarios reflejan más agresión y disputa entre esos grupos, a la vez que sectorizan, unifican y concentran poblaciones más específicas, pero, de alguna manera, los novatos o aprendices de esta práctica, de escritor, siguen el mismo formato en el salón de clases, aunque

para estos intervienen factores distintos de confrontación, por lo menos en un principio.

“...un ejemplo de las disputas entre los escritores de literatura y los de televisión, es cometarios como: que los de literatura exigen mucho aunque escriben poco y dan menos regalías y los de televisión hacen puras porquerías aunque con ello ganen más” (E-Ana).

Evidentemente todos estos estereotipos y, en ocasiones, estos rechazos o competencias entre escritores de diferentes géneros están apoyados en construcciones socio-culturales y en trayectorias e historias de vida que generan tanto ciertas formas de vivirse, estilos de vida, como ciertos modos de vivir o de ver al otro; pero además estos estilos sustentan y justifican la divisiones de los que se acercan a una formación, es decir, de las nuevas generaciones. Así es como se construyen comunidades de práctica en las que se integra una identidad más compartida, y digo más porque dentro de estos grupos más estrechos de escritores pueden existir aún ciertas discrepancias o divisiones, al igual que ciertas uniones o semejanzas más notables entre miembros de diversas comunidades. Sin embargo, la identidad que comparte y hace compartir al grupo, construye selecciones y divisiones que destacan del medio literario, artístico o, en términos generales, social, a ciertas comunidades, a veces a partir de las propias finalidades que definen al grupo: el talento, el estilo de conformarse, el lugar o posición en el que se colocan, etc., otras veces en función de uno solo de sus miembros o de un contacto efectivo con alguna otra comunidad o con algún personaje colocado.

“En cuanto experiencia con el medio, con el medio literario ha sido de todo y no creo que sea muy diferente a lo que te puedan decir otras gentes que se dedican a esto..., es como en todos los medios artísticos, muy competitivos, muy poco objetivos, muchas envidias, muchas grillas, muchas capillas, es un medio tan difícil como la mayoría de los medios artísticos, sea el de teatro, el de la danza, el de la pintura y demás, aquí generalmente tienes que estar asociado en grupos para sobrevivir, individualmente difícilmente vas a sobrevivir, si no tienes apoyo, si no tienes grupos que te sostengan, difícilmente vas a sobrevivir en este medio” (E:1-Gerardo, I:2).

Por lo tanto, las reuniones de grupos limitados y limitantes construyen lo que se ha denominar *pandillas o camarillas* dentro del medio, y no sólo ocurre en el campo literario sino en la mayoría de los campos y prácticas socio-culturales. Es así como coexistimos en medio de la asociación y por medio de ella, además de que a partir de allí consolidamos prácticas, estilos de vida, nuestra experiencia y hasta el propio discurso que acompaña nuestra actividad, es decir, construimos identidades que nos elevan, nos aterrizan o nos hacen descender en todos los niveles de nuestra vida. El grupo al que pertenecemos establecerá en gran medida, y en compañía de varios factores más, la latitud y la altitud de nuestro comportamiento, de nuestra actitud, de nuestras demandas, de ciertas expectativas y hasta de nuestras búsquedas y posibilidades, esto tanto en el momento que lo componemos como probablemente mucho después, es decir, como influencia.

Así es como, por ejemplo, “Unsaín hacía de todo para tratar a los escritores que en muchas ocasiones se creen divas” (E-Ana).

Pero las formaciones tanto de grupos como de estilos de vida en general en definitiva vienen construidas, influidas y definidas por ciertos antecedentes de nuestra historia en los que una actividad de aprendizaje formal, como la que representa tanto la enseñanza como la convivencia misma en un salón de clases, es infinitamente provocadora de posiciones y estructuraciones futuras.

Las clases dentro de la Escuela de Sogem, por lo tanto, representan en gran medida la construcción de identidades, grupos, estilos y vidas del escritor.

CLASES EN LA ESCUELA

Los datos recolectados en función de la dinámica académica del Diplomado van ligados al tipo de clases que se impartían, al juego interno dentro del propio salón de clases, a las reuniones que desprendía este convivir cotidiano y al formato mismo de las clases que ha propiciado reuniones que recuperan algunas de las características académicas del Diplomado para convocar a grupos-talleres.

En términos generales, las clases dependían del maestro y obviamente de la materia impartida, y aunque en la literatura se pretende construir una formación muy peculiar, que incorpore la creatividad, la apertura, la crítica y el oficio, y a la vez la responsabilidad y la constancia; de alguna manera la estructura académica e

institucional no puede desligarse de ciertas características y, en ocasiones, de ciertas convencionalismos. Así lo reflejan varios asuntos abordados por mis entrevistados:

“...en Sogem se califica, depende de cada maestro pero sí se califica, no el talento por supuesto, sino el cumplimiento con la materia, puesto que el talento no se puede calificar porque es subjetivo” (E:1-Rosa Elena, I:20).

Sin embargo, en otras visiones la misma dinámica es relatada de forma contraria, lo cual hace suponer que sí se califica pero, precisamente, el discurso de los profesores ligado a la evaluación excluye valoraciones subjetivas o apreciaciones personales. Cuestiones que, por otra parte, la literatura requiere fomentar y reforzar, puesto que al escritor también se le enseña a apreciar el trabajo de sus colegas, es decir, leer de todo, aunque tenga toda la responsabilidad de ser al mismo tiempo selectivo y crítico. Esto va levemente contrapuesto a las críticas enviadas de un género a otro, expuestas arriba, pero además de justificar una crítica más razonada de los grupos y, a veces, la competencia o pique entre los mismos, supone la formación de estos encuentros más allá del salón de clases (abordado más adelante).

Retomando la evaluación, pero en otras palabras: los profesores de la mayoría de las materias “no califican formalmente”, ya que, al abarcar el Diplomado de Sogem todas las ramas dentro de la creación literaria, *ellos reconocen que una persona inclinada por alguna de estas áreas no necesita saber, y mucho menos ser experto en algunas otras* (E-Ana).

Ana comenta, por ejemplo, de la materia de guión televisivo, en donde nadie reprueba, ya que *las exigencias se manejan de manera relativa*, Ana recuerda que su maestro desde el principio preguntó quién era poeta y a éstos les dijo que estaban exentos, aclarándoles que alguien que escribía poesía no podía perder el tiempo para tratar de escribir un guión televisivo.

Otros maestros, guardando cierto respeto hacia quienes pudieran llegar a ser “grandes” dentro de la literatura, deciden no reprobar a nadie. Sin embargo, también hay otros profesores que con mucha sabiduría y con clases “luminosas” manejaban una estructura más formal en sus materias, pero a la mayoría de éstos se les reconoce una gran capacidad de enseñanza.

La mayoría de las clases se daban, según mis entrevistados, a manera de taller. Es más, en ocasiones (según nos relata Ana), el salón no era realmente donde se tomaban las clases, sino que las reuniones, para tener un toque más informal, se hacían en una Cantina, que está a la esquina de la Escuela y que se llama “*La Doña*”, siendo este lugar, para algunas de las generaciones egresadas de Sogem, también el centro de reunión después de clase, tanto de alumnos como de profesores.

“...al salir de clases había un lugar que se llama “la Doña” que era como la continuación de las clases, ahí así como veías entrar a un borracho o a alguien fumando marihuana, así lo veías en el salón de clase...” (E-Ana)

SUBGRUPOS DENTRO DEL DIPLOMADO

La subdivisión del grupo que forma cada generación de Sogem viene dada por las inclinaciones de géneros literarios, los intereses temáticos ligados también al género, la edad y, en ocasiones, la disposición de circunstancias más casuales como dónde se sentaban.

“...en mi grupo había gente preocupada por muy diferentes cosas, había de todo. Algunos pocos, a lo mejor los mayores, preocupados por asuntos políticos y sociales, uno o dos señores preocupados por las injusticias sociales, por los indígenas o ese tipo de cosas, un poco fuera de los temas a tratar. Había en cambio muchos preocupados por asuntos de género, por ejemplo, de la reivindicación femenina o de homosexualismo, temas muy en boga hoy en día, ese tipo de cosas eran muy tocadas, además, por supuesto, asuntos relacionados con el amor pero no en el sentido cursi o muy lírico, sino más bien de decepción, de descubrimiento de que las relaciones humanas son conflictivas. Y además había algunos inclinados o dedicados a la poesía y otros al cuento y a la novela..., no había interesados en el periodismo; me imagino que los interesados habrían estudiado en otro lado, a pesar de que en la Escuela también se imparten materias sobre periodismo. Muy pocos inclinados al ensayo, algunos más al teatro, pero normalmente decían me gusta el cuento y el teatro, o me gusta la poesía y el teatro, siempre el teatro como complemento, y el guionismo de cine y de radio igual, siempre un complemento. Casi todos se

dedican o se inclinan por lo que es la narrativa y la poesía” (E:1-Rosa Elena, I:20).

Y ya que, por ejemplo, en esta generación de egresados de Sogem, Generación 22, los intereses recaían básicamente en la narrativa y en la poesía, de ahí surgieron dos subgrupos. Para tercer semestre estas diferencias dividieron al grupo en dos “*bandos*”, que a la vez reflejaban gustos e intereses particulares en diferentes aspectos como películas o libros. Esta ruptura del grupo dejaba ver una correlación entre edad e inclinación por un género literario:

Los mayores: más interesados por la narrativa.

- Leen y escriben literatura más terrestre, más aterrizada, más concreta, menos simbólica, “realistas” aún cuando también usan metáforas.
- Más formales, responsables, cumplidos, de mejores calificaciones.

Los más jóvenes: más interesados por la poesía.

- Leen y escriben literatura poco aterrizada, con muchas metáforas, muchas imágenes simbólicas, poco claras, (luna, enanos, geishas) alucinados, como si fueran “Surrealistas”.
- Más reventados, con inclinación a la bebida y las drogas, menos responsables.

Los mayores consideran al otro grupo como “alucinados”, y a la inversa, los jóvenes creen que los mayores escriben de manera *light*, cosas muy simples y concretas, con poca profundidad, que no dice nada nuevo. De esta manera se crearon dentro de las clases encuentros o especies de “guerras” en las que se atacaba un bando al otro.

“...en primer semestres no había esas divisiones, pero ya para tercer semestre, siendo el grupo ya de uno 20 ó 25 integrantes, sí eran más o menos dos subgrupos de mitad y mitad, quizá éramos más los que tendíamos al rollo menos simbólico, al rollo más aterrizado, los más concretos, más realistas, a pesar de que no es totalmente realista también se usan metáforas...” (E:1-Rosa Elena, I:20).

A partir de estos subgrupos, de cuyos rasgos enseguida contrastaré con otro ejemplo, se manifiesta una especie de *desfase*, una como *ruptura*, aun cuando se reconozca el talento y lo notable de algunas de las gentes que componían el bando

opuesto. Puesto que se recalca que *no es que se llevaran mal*, la convivencia era buena y hasta *retroalimentadora*, pero precisamente la división implicaba diversidad de cuestiones, algunas ya demasiado arraigadas a cada sujeto, factores socio-culturales determinantes de la congregación y de la identificación de grupos de pertenencia.

“...la división también tenía que ver con el estilo de la gente, en el grupo de los poetas, los más fumados, había chavos más reventados que nosotros, a veces un poco menos responsables, les gustaban otro tipo de cosas: la bebida, las drogas; nosotros quizá éramos un poco más formalitos, más responsables, más cumpliditos, de mejores calificaciones... pero el talento no tiene nada que ver con la responsabilidad, hay gente definitivamente talentosa independientemente de la inclinación que tenga. ...yo creo que sí hay gente que salió de esa generación que, de alguna manera, revolucione la literatura en nuestro país, revolucione a lo mejor es decir demasiado pero, sí aporte algo a la literatura...” (E:1-Rosa Elena, I:20).

Pero, en donde compruebo la disposición de cierta similitud de los juegos internos de las clases de Sogem, es en las coincidencias de diferentes generaciones, repeticiones o reproducciones de la dinámica en la práctica específica que representa el aprendizaje del escritor. Así es como un testimonio de otra generación comenta:

“...existían dos grupos dentro del salón que se definieron como *los de atrás* y *los de adelante*, porque desde que llegamos por primera vez al salón nos acomodamos de cierta manera, es decir, en determinados lugares, ubicación que posteriormente definió a estos dos grupos...” (E-ANA).

Sí, se dividieron en dos grupos, al igual que en el ejemplo de la Generación 22, sin embargo, por lo menos su visión de división es mucho más circunstancial y casual que la otra. Creo que precisamente esto es una visión, puesto que, tanto factores circunstanciales como características más precisas de los integrantes, son complemento de la división de estos grupos. Y aunque en función del motivo o la causa que divide al grupo en dos partes e integra a algunos en cada una de éstas, no hay una visión o vivencia tan común, la experiencia adquiere un tono y una

remembranza bastante similar en lo concerniente a *los bandos en oposición* o los ataques de un grupo a otro.

“Los grupos que se hicieron dentro del salón se diferenciaban por los ataques y críticas dentro de las clases, o sea, que los de adelante (dentro de los que se incluye Ana y sus amigos) cuestionaban los escritos y las posturas de los de atrás, y viceversa” (E-Ana).

Evidentemente, tanto la confrontación de los dos grupos como las reuniones independientes a la escuela, que fueron fomentando los propios integrantes de cada grupo, separaron no sólo a escritores, sus reflexiones, sus comentarios, sus lecturas compartidas, sus intercambios de escritos, sus convivencias y hasta sus posibles reuniones en talleres; también separan a personas, a sujetos con intereses contruidos por y para la interacción, separan trayectorias de vida, y separan, en gran medida, posibilidades de comunicación y participación en general.

“...después, éstos grupos se definieron de manera más radical, es decir, se formaron grupos más reducidos, de “amigos” más estrechos...” (E-Ana).

Aunque esto no implica que las tendencias o hasta las corrientes que pudieran surgir de estos subgrupos estén radicalmente alejadas. Observo que así como hay gente de uno de los grupos conformados en clase que mantiene relaciones estrechas con gente del otro grupo, y hasta gente de un subgrupo que se incorpora a veces en las reuniones más *privadas* o *selectas* de otro subgrupo, así también los escritores mantendrán lazos, a veces perceptibles y conscientes y otras veces fuera del alcance de una su visión, todo lo cual se ligan a una historia y a una cultura compartida, en primer lugar por el espacio y el tiempo que nos toca vivir a todos los mexicanos, pero en segundo lugar por el mismo espacio y tiempo que les toca vivir particularmente a los nuevos escritores mexicanos.

“...es como la pintura, yo puedo pintar una mujer con el rostro deformado pero al fin y al cabo se descubre que es una mujer, el otro grupo no pintaba mujeres, pintaba un cuadrado y decía que era una mujer, una mujer sonriendo. Es como si ellos fueran los pintores abstractos y nosotros los figurativos, los que nos basamos en la realidad, la mujer, el miedo, el horror y todo está bien clarificado...” (E:1 -Rosa Elena, I:21).

Es así como el otro subgrupo que pertenecía precisamente a la Generación 22 de Sogem, el de los poetas, más reventados, más alucinados, no sólo entra en contacto directo con el otro grupo y con las subdivisiones que de éste se han desprendido, como el taller al que pertenecen tres de los entrevistados, sino que además son tema de conversación y de reiterado interés para los miembros de este grupo, del grupo más interesados en el cuento.

CLASES FUERA DE LA ESCUELA

Como característica determinante de la interacción cotidiana se puede rescatar la concentración de grupos, identidades y convergencias más particulares. Es así como en los salones de clase, que desarrollan la mayoría de las Instituciones enfocadas a la formación de profesionistas, se integran grupos de personas que conviven con mayor intimidad o mayor apego y de manera todavía más frecuente. A estos grupos suele nombrárseles *grupos de amigos*, lo cual tiene implicaciones bastante abiertas, puesto que los grupos de amigos existen y se nombran como tales en cualquier y en gran variedad de esferas sociales.

Algunos de los grupos egresados del Diplomado de Sogem hablan de sus agrupaciones en pequeños grupos como reuniones o uniones de *amigos*, sin embargo, existe además de un vínculo o lazo fuerte de amistad, construido tanto a partir de la convivencia en Sogem como fuera de allí, un interés común en cuestiones *literarias*, lo cual lleva a estos grupos a compartir un espacio muy peculiar de su experiencia y a construir al mismo tiempo espacios para este compartir, es decir, espacios en donde la literatura juegue un papel importante, como tema, como práctica, como actividad y como compañía.

En un principio todos estos grupos parten de una convocatoria ajena, alejada o casual de alguno o algunos de los miembros, como pudiera ser: una invitación de algún profesor, una reunión para conocerse (la cual pudiera incluir a todos o sólo a algunos de los conocidos, así como a una gran diversidad de sumados al círculo), un encuentro fortuito o una búsqueda más específica o interesada.

Probablemente se puede encontrar que cada grupo *de amigos* relata los principios de su congregación como un hecho o una anécdota incomparable,

distintiva, única y evidentemente propia. Para uno de los testimonios con lo que tuvimos contacto, Ana, el comienzo de sus reuniones, que establecerá posteriormente un grupo apegado de *amigos*, miembros egresados de Sogem y otros no vinculados directamente a esta Institución, consistió de encuentros programados, generalmente una vez por semana, en una cantina próxima a la Escuela de Sogem.

“...todos nos reuníamos, en un principio, los jueves en la Cantina “La Doña”, en estas reuniones se llegaban a juntar hasta unas 30 personas, aunque había algunos compañeros que no iban, sobre todo los más grandes...” (E-ANA).

Este grupo en particular, del que supe por medio de Ana, se integró de inicio por ocho miembros, algunos egresados de Sogem y los otros vinculados a los primeros: novios, esposos, amigos. El cómo se creó la unión de estas ocho personas deviene de un *trabajo en equipo* que congregó a algunos de ellos en una reunión más íntima, y posteriormente consolidó más reuniones en torno a un profesor del Diplomado.

“...este grupo de ocho, comenzó a reunirse después en torno a Gerardo de la Torre, profesor de la Escuela de Sogem, él representaba *el papá del grupo*. Ya para mediados del Diplomado nos juntábamos todos los jueves con Gerardo de la Torre en *La Doña*, y de ahí se fue formando una relación muy *simbiótica* entre todos.” (E-Ana).

Estos grupos establecen y determinan, según la mayoría de mis contactos, a *los verdaderos grupos literarios* que pueden llegar a desarrollar una revolución dentro de la literatura. Sin embargo, lo que de inicio creo que es evidente es que a partir de estos grupos se conjuga una práctica situada, con características muy peculiares en cada uno de los casos, pero que coinciden en *el trabajo conjunto de ciertas tareas literarias*. En algunos de estos casos las reuniones mantenían y mantienen un formato apegado a *una reunión literaria*, o como ellos lo llaman un *taller literario*, pero generalmente con el tiempo han evolucionado para llegar a ser reuniones más familiares, es decir, donde se comparten asuntos privados e íntimos; puesto que la mayoría de las veces sus *reuniones* pretendían desarrollar la práctica literaria pero desembocaban o reunían posteriormente un afecto

constitutivo e inseparable de la convivencia frecuente. Así es como cada grupo degenerará o generará sus propias líneas o encuadre de actividad, en el que, tanto la historia compartida como las peculiaridades de cada integrante, irán construyendo una práctica específica, convocada, citada y señalada con fines tan diversos como ellos mismos pretendan perseguir.

Nada de esto me permite negar que los grupos, tanto de más amigos como de más colegas en cuanto al modo de relacionarse, desarrollan una actividad, una práctica, probablemente un trabajo, en el que el apego, a nivel precisamente de amistad o de profesión, los invita a pensarse como cooperativos y contemplativos de las necesidades del otro y de sus propias disponibilidades. Es decir, en función de muy diversas circunstancias, que pueden incluir: búsqueda de trabajo, ayudas laborales, colaboraciones en grupos, consejos individuales o tips generales, de la práctica que elaboran o de asuntos privados, etc., los miembros de estos grupos reducidos, que comparten en palabras de ellos: un quehacer y una amistad, se contemplan unos a otros para *echarse la mano* o avistarse mutuamente en varios de los planos complementarios de la vida.

“...es evidente como cualquier profesionista o cualquier persona, cuando encuentra un lugar en donde desarrollarse, un trabajo por ejemplo, busca la posibilidad de jalar a su gente, formando así las llamadas “camarillas” que en todos lados existen” (E-Ana).

Pero las *camarillas*, como Ana las nombra, no representan idénticas nociones en todos los ámbitos de actividad, en cada caso adquieren toques variados y distintivos de una práctica. Los escritores que conforman grupos apegados o allegados, constituyen generalmente sociedades algo cerradas y concentradas, puesto que se sujetan a una práctica, ya de antemano, algo cerrada y concentrada, tanto en función de sus participantes como en lo relacionado con su quehacer.

En concreto, las clases fuera de la escuela se convierten en modos de convivencia variados que construyen un estilo de grupo, probablemente no el estilo único de cada integrante, ya que cada uno de ellos se incorpora a estilos de grupos diversos con infinidad de motivos y prácticas, pero sí el género y la forma del grupo que integran. En el caso de la literatura, el grupo de: amigos, colegas,

camaradas, compañeros, familiares, adictos o partidarios del arte de la palabra, en todo caso escritores, comparten espacios, tiempos, historias y culturas comunes que los convierten en una generación de literatos en actividad.

CLASES A MANERA DE TALLER: SUBGRUPOS QUE FORMAN TALLERES

Derivado probablemente del ambiente construido en los salones de la Escuela de Sogem, que construye cada integrante y que en su conjunto los construye como grupo, se juegan ciertos modos de convivencia que generan estilos de vida compartidos. Es así como la práctica interna de las clases de Sogem integra actividades distintivas de las que los propios alumnos se apropian para definir las en su conjunto como *taller literario*. Este nombre se refiere, en términos generales, a una clase abierta, interventiva, creativa y propositiva, integrada por gente interesada en el quehacer y activa en la medida de la propia práctica, es decir, que genera actividad o trabajo para el grupo entero.

Sin embargo, el *taller literario*, en términos estrictos, representa un lugar de encuentro, evidentemente literario, en el que, aún habiendo una persona que convoque y, en alguna medida, guíe las reuniones, no se dirige propiamente la enseñanza, ya que implica un *actuar de todos*, puedo decir que, al mismo nivel. En las *clases* se juega otro modelo, más dirigido, enfocado a la cátedra y planificado, en la mayoría de los casos, bajo ciertas líneas de acción y ciertos contenidos abordables, pero tenemos que reconocer que la dinámica de las clases, que en la actualidad han abierto las propias instituciones académicas, acerca ambos términos para construir *clases a manera de taller*, las cuales en el ámbito literario se han acomodado plenamente y han adquirido una demanda fuerte por parte de los escritores, que al aceptar esta conceptualización de sus *clases* le han dado un tono distintivo y particular a la formación literaria.

Probablemente las clases de Sogem no difieran demasiado en función de las clases impartidas en algunas otras instituciones, en especial en instituciones relacionadas con la formación de profesionales en áreas vinculadas a la escritura, sin embargo, el tono de algunos de los egresados de Sogem marca una diferencia

bastante apreciable que particularmente recalca la dinámica abierta y constructiva de la clase.

Es así como la semejanza más evidente de las clases de Sogem con algunos de los talleres literarios que se forman al egresar de la Escuela, está dada en *cuestión de la literatura*:

“...digamos que en la dinámica que se lleva, en eso es igual. Cada quien lee lo que lleve, se comenta; se hace crítica, comentarios positivos. Si alguien vio una película interesante, leyó algún artículo interesante en el periódico, se lleva, se comenta, en todo eso es lo mismo. La cuestión personal, de amistad, es la que sí cambia, *eso es lo padre porque en este taller tienes las dos cosas*” (E-Alejandra, I:25).

Dada la tonalidad del taller a partir de ciertos elementos recuperados de las clases de Sogem, se añade un toque afectivo, dado por el ambiente personal e íntimo que se crea por parte de los integrantes del grupo. Así es como ciertos talleres, en donde el fin lucrativo está fuera de objeto, la premisa general girará en torno a fomentar la escritura de sus integrantes, lo cual, al egresar de Sogem, se convierte en una cuestión de gran importancia y un punto peligroso de deceso del escritor.

“Algunos de los que compusimos la Generación 22 de egresados de la Escuela de Sogem ya no escriben, han dejado de escribir, porque si algún problema tiene la Escuela de Sogem, es que te quitan un poquito de espontaneidad, al exigirte y ponerte determinadas reglas. Uno, cuando escribe sin ningún tipo de conocimiento, escribe muy espontáneo, quizá muy mal pero espontáneo, y cuando tú estudias autores, escuelas, géneros, etc., etc., ya no es tan fácil que te atrevas a hacer cosas porque sabes que está medio mal, entonces ya no escribes como antes, no te atreves tanto. Por un lado eso le puede haber restado interés, pasión, a muchos de los que estaban ahí, por otro lado, quizá se deba ya a cuestiones particulares...” (E:1-Rosa Elena, I:23).

Así es como los talleres derivados del proceso de formación literaria iniciado o encaminado por Sogem, generan, para el quehacer literario, una estancia diferente; es decir, los talleres que crean los escritores egresados son un espacio de profesionales que buscan, entre algunas otras finalidades, seguir escribiendo; al grado que puede parecer que la diferencia es mínima:

“...deben haber algunas cosas que mantengan unido al grupo o que le den cohesión, es decir, no nos reunimos con una intención social, sino con una intención creativa; entonces la base o uno de los fundamentos debe ser eso, que sigamos creando, que sigamos escribiendo, y eso es un rigor que se tiene en el taller y que se tendría en una estructura formal como la de la Escuela” (E:1-Gerardo, I:21).

El grupo de escritores “inclinados por el cuento” que surgió de la generación 22 egresada de Sogem, adquirió características más estables y algo más rígidas que, al mismo tiempo que lo asemeja al formato de las clases de Sogem, lo diferencia gradualmente para ir construyendo, a través de varios años, un grupo estable y autónomo en alguna medida.

“...es un compromiso que, antes que con los demás, uno está haciendo con uno mismo, por lo que para uno no deja de ser, de alguna manera, un foro o un espacio en el que puedes ver lo que creas, puede ver las magnitudes, las repercusiones, las consecuencias de lo que escribes, puede uno ver sus resultados” (E:1-Gerardo, I:21).

Por lo tanto, considero que los siete miembros del taller integran un grupo que comparte prioritariamente el *gusto por la literatura: como lectores y como creadores*, y es así como sus reuniones, con todo el toque familiar que las ha envuelto, tanto por las intenciones particulares de cada uno de ellos como por el tiempo que ha transcurrido para el taller, no dejan de girar en torno a la literatura. Así es como los integrantes del *taller de los siete locos* no dejan de leer, de leerse y, en alguna medida, de escribir, puesto que aún compartiendo en el taller la colectividad que hace a un grupo de escritores profesionales en acción, es decir, *escritores escribiendo*, aun así la actividad del escritor no se ve, ni por él mismo, si no tiene pretensiones de publicar, o por lo menos si no se cierra un proceso de escritura para verse como obra.

“...sí llega un momento en que tienes que dejar los tallercitos y dedicarte a escribir, porque a veces también el taller se convierte en una forma de decir: estoy aprendiendo, pero es la única manera en que escribes y es un problema en los escritores a veces, porque se necesita fuerza de voluntad y a veces no la tenemos...” (E:1-Rosa Elena, I:23).

El taller es al mismo tiempo una opción para seguir escribiendo y un pretexto para seguir aprendiendo. En ambas medidas ciertos talleres se convierten en un fomento a la escritura, sin embargo, existen también ciertos procesos personales que el escritor aprendiz vive y que, en alguna medida, determinarán la línea que fije a su trayectoria. Uno de los procesos probablemente más constitutivos de la *imagen del escritor* creo que lo representa el reconocimiento: externo, interno, público, privado, positivo, negativo, o con infinidad de matices, que de su obra se desprenda, lo cual genera también una gama irreducible de posibilidades, una construcción individual dada de lo social, del escritor: *el escritor talentoso, el consistente, el persistente, el vendido, el que vive de concursos, el que paga sus propias publicaciones, el que nunca sale de cuentos, el que probará de todo antes de definirse, el que gana éxito a la primer novela, el que será reconocido hasta que muera.*

“En general, los que siguen escribiendo son de los talentosos, son gente que participan en concursos, convocatorias. ... De mi grupo, habemos tres que seguimos escribiendo; somos siete, los otros cuatro también escribían pero han tenido problemas y motivos personales y actualmente escriben poco” (E:1-Rosa Elena, I:23).

Y aunque este análisis gira en torno, particularmente, a un grupo reducido de escritores, a sus comentarios y al ejemplo que a partir de ellos puedo ir configurado acerca de la vida del escritor, creo que, sin la intención de generalizar, existen otros grupos y en ocasiones otros individuos que viven similares procesos: de elevada creación o de estancamiento.

“... ha habido también etapas en el mismo taller, cuando empezamos, a veces ni nos daba tiempo de leer lo que cada quien llevaba porque todos llevábamos y después vas viendo como de repente alguno deja de escribir y continúa yendo al taller pero pues deja de escribir; otro, al contrario, tiene una etapa más fructífera... y van pasando diferentes etapas por las que cada quien pasa. Yo pasé por un embarazo, una cesárea, entonces ese tiempo obviamente fue más tranquilo, y así cada quien por diferentes aspectos de su vida..., pero aunque en general no estemos escribiendo continuamos yendo al taller y es positivo porque sigues empapándote de la escritura y es positivo porque sigues

en contacto aunque estés pasando por una etapa, digamos, baja en la escritura” (E-Alejandra, I:6).

He aquí precisamente una de las diferencias entre la escuela y el taller (que asumimos como *comunidad de práctica*): no importa la asistencia ni los motivos personales de dejar de hacerlo o de no hacer lo que se proponen; el gusto y el compromiso, la gana de aprender y de ‘estar ahí’ aunque momentáneamente se asuma una *participación periférica* o se esté en un momento de darle prioridad a cuestiones personales o familiares (que es de llamar la atención, son las mujeres las que hacen notar y viven esto).

TALLERES de SOGEM

El taller representa una ramificación de lo que fue el diplomado, y se reconoce la formación de talleres similares tanto en otras áreas de creación artística como particularmente en los ambientes literarios. Algunos de estos talleres son más formales, homogéneos en el quehacer y las tareas, lo cual imprime mayor responsabilidad y líneas más estrictas que generalmente harán más disciplinado al escritor; sin embargo, la mayoría de estos talleres o reuniones, formados a partir del egreso de un grupo determinado de escritores o profesionales, son de mínima duración y tienen bases menos sólidas.

“...fueron dos años de estar ahí metidos todas las tardes, es un poco pesado de repente puesto que teníamos tareas de todas las materias, llevas ocho materias por semestre, y a lo mejor después algunos necesitaron darse sus relax y dejar de escribir, pueden estar influyendo varios factores. ... Pero aunque hay mucha gente que dejó de escribir, hay otros que siguen escribiendo, que se mantienen en talleres ya muy específicos, por ejemplo, hay quien sigue estudiando teatro con Hugo Argüelles, quien se mete a estudiar en un taller de cine; depende de cada quien, de sus intereses particulares” (E:1-Rosa Elena, I:23).

El taller con el que tuve contacto lo conforman un grupo de adultos, jóvenes escritores, que se autodenominan como: “*los siete locos*”, lo cual me indica, de manera muy abstracta y posiblemente algo interpretativa, la consideración de reuniones-taller fuera de lo común, algo disparatadas y evidentemente integrada por siete miembros.

“Me junto ahora, últimamente, con un grupo de siete personas que somos, pues aterrizados, nuestra literatura es menos simbólica, menos complicada, menos surrealista que la que trabajan otros. También somos un grupo heterogéneo, hay tres compañeras más grandes, señoras, que incluso escriben con otro punto de vista, por supuesto quieren publicar y todo pero, no tienen la idea de vivir de la literatura; y a los que somos más chicos, más jóvenes, sí nos gustaría en algún momento vivir de la literatura, que va a estar en chino, pero sí nos gustaría” (E:1-Rosa Elena, I:21).

El taller que formaron (“los 7 locos”) no es una excepción pero tampoco es tan frecuente encontrarse con egresados de Sogem que se reúnan de esta manera y si lo hacen, no sólo verán su actividad como cierta carga (ese es el sentido de la ‘tarea’ de la cita de arriba) sino también habrán de pagar su costo:

“generalmente estos talleres se dan con un fin lucrativo, es decir, hay alguien que dirige y alguien que, con cierto prestigio, utiliza su nombre para dar el taller y, obviamente, cobrar cierta cuota” (E:1-Gerardo, I:17).

En el caso del taller que visité “no hay cuotas, ni hay un director, ni hay quien dirija, ni demás”, lo cual es mucho menos frecuente que se dé, y más que se dé después de ciertos procesos como el diplomado, en cuyas circunstancias es más usual que cada quien tome su rumbo:

“pensar que después de un proceso de grupo se pasa a otro proceso de grupo tampoco es muy frecuente, aun considerando éste como un grupo más pequeño, como un micro universo comparado con el macro universo que era la Sogem, no es algo muy común,” (E:1-Gerardo, I:17).

Un aspecto que sobresale para los propios integrantes es el hecho de que este taller se da por voluntad e interés propio, con la disposición de todos y “porque hay una base que es empatía, que es simpatía, hay una base de amistad sobre todo, que se ha ido reforzando conforme pasa el tiempo”, como también hay un reconocimiento de las individualidades y cierta tolerancia para entender los otros ámbitos de su práctica social (E:1-Gerardo, I:17). Asunto que es recalado por mis entrevistados:

“una intención única o exclusiva no, no existió ni existe, hay un interés común y aparte de ese hay intereses individuales, creo que el interés común era de alguna manera seguir conviviendo y seguir compartiendo lo que cada uno

creaba, y al final de cuentas ese es el interés que de alguna manera lo ha mantenido, lo ha sostenido, ya los intereses particulares obviamente son en la medida en que cada uno tiene expectativas respecto al taller, es decir: qué quiero del taller, quiero que me lean o quiero leer a los otros o quiero que comparemos textos o quiero que los podamos compartir, que nos prestemos libros o no sé. En general las expectativas del taller creo que fueron esas desde un principio, creo que no han cambiado y que esas deben seguir siendo, yo agregaría que tal vez, ojalá pudiera ser compartido, ojalá pudiera ser general, que obviamente implique una mayor exigencia, un mayor grado de conocimiento, un mayor grado de creación, pero eso ya depende de lo individual, si esto fuera común, si esto fuera general, tal vez se podía lograr, pero en la medida en que eso es individual intervienen toda una serie de factores que dificultan más que esto sea posible, por lo menos a corto plazo” (E:1-Gerardo, I:13).

El *taller de los siete locos*, se estableció en un principio como un subgrupo dentro de la Generación, posteriormente adquiere estabilidad y de esta manera logra representarse con las condiciones y las características de un grupo autónomo, en el que además se forman nuevamente subgrupos particulares que en este caso se determinan, en un sentido similar al de los subgrupos de la Generación, por las diferencias en edad, es decir, los viejos y los jóvenes. Además de las diferencias en la visión personal de cada uno de los miembros, la diferencia en edad refleja también una visión y una posición peculiar de su participación en el taller, y al mismo tiempo, existe una distinción entre estos dos subgrupos (los viejos y los jóvenes) en relación básicamente a sus planes y proyectos de vida.

Los “viejos”, que son cuatro de ellos (Pablo, Argentina, Cristina y Anita), tienen alrededor de 55 años, las tres mujeres tienen como característica común que son madres y se dedican al hogar a la par de actividades diversas, algunas de ellas relacionadas con el quehacer literario. Sin embargo, la participación particularmente de estas tres mujeres en el taller es un tanto más relajada, poco menos comprometida en la finalidad del taller, es decir, en lo relacionado con la tarea literaria que persigue el *tallerear*, ya que intervienen menos en los comentarios relacionados con la literatura y, por lo menos en las sesiones que observé, no propusieron ni llevaron lecturas. Los jóvenes, en cambio, se notan

más comprometidos, más entusiastas, principalmente en relación a la literatura y al escribir, además tienen un plan a futuro relacionado con la profesión de escritor, aunque sea en el sentido ilusorio, ya que se viven o se visualizan como escritores.

Cabe mencionar, aunque no profundizaré, que al contrario de la visión expuesta en función de la subdivisiones de la Generación 22, en la que los más jóvenes se visualizaban como menos comprometidos y más reventados y los más viejos más responsables y dedicados; ahora parece ser que los más viejos, en la medida de sus compromisos privados, familiares o personales, están poco menos involucrados y dedicados con y a la literatura, en comparación con los más jóvenes, que no son tan jóvenes como los que componían el grupo de los *alucinados* en clase, pero que, por lo menos ante su propia visión, están más interesados en comprometerse con el oficio del escritor. Estos tres integrantes del taller, trabajan, son un poco más jóvenes y mantienen más firme una ilusión por sobresalir dentro de la literatura, además de que les gustaría vivir de ésta, estos tres son precisamente mis contactos más estrechos: Rosa Elena, Gerardo y Alejandra, quienes además, y como lo señala Gerardo en la cita de arriba, podrían comprometerse más con un avance en su conocimiento, exigencia y creación. Pero él mismo lo ve como un proceso individual y no como una norma o exigencia del grupo. De ahí que Rosa Elena comparta con él la sensibilidad a las particularidades de cada uno así como a los compromisos:

“...la mayoría trabajan, hay amas de casa, tres de las señoras del grupo tienen sus familia, su casa, y dos de ellas trabajan, la otra no pero se dedica a sus hijos, y el señor aunque está enfermo también tiene su familia a la que se dedica casi el cien por ciento, él quiso cambiar su vida, era Ingeniero Matemático, tenía una empresa y era exitoso y decidió cambiar su vida con su actual esposa que es pintora, entonces dejó la carrera, dejó las empresas, decidió vender todo y se compró una casa en la carretera de Puebla y ahí se dedica a escribir. Pablo y su esposa Paulina pasan normalmente más días de la semana allá que aquí, él tiene que venir a los tratamientos, porque tiene cáncer, pero normalmente se pasaba allá más días, él escribía y ella pintaba; él ya sacó su libro, ya publicó, aunque con la enfermedad ahorita está un poco en relax pero incluso tenía intenciones

de poner una especie de escuela, más que de literatura, como de arte, por supuesto para gente que tiene dinero y que tiene ganas de, por ejemplo, irse de retiro un día o un fin de semana a Puebla para conocer que es el arte y las diferentes escuelas tanto pictóricas como literarias, es un negocio aparte que quiere hacer para poder sostenerse y seguir con su labor artística. Los demás tenemos nuestros trabajos y escribimos cuando tenemos tiempo, casi como hobby, desgraciadamente ninguno tenemos las posibilidades de dedicarnos cien por ciento a escribir, nos damos tiempo para hacerlo durante nuestros ratos libres” (E:1 -Rosa Elena, I:24).

Es así como el taller de los *siete locos* representó mi contacto directo con el ámbito de la literatura y con las nuevas generaciones de escritores mexicanos. De inicio, el comentario anterior señala algunas tonalidades de la vida de ciertos escritores, de gente que ha decidido dedicarse a la literatura y algunas circunstancias particulares a las que se han tenido que enfrentar. Así es como, por lo menos en este grupo, se reitera su estancia dentro del oficio del escritor como algo condicionado a sus espacios libres o tiempos libres.

“De los 7, todos nos sostenemos económicamente por medio de otros ingresos y escribimos cuando tenemos tiempo, en ocasiones como hobby, en los ratos libres” (E:1 -Rosa Elena, I:24).

Evidentemente se comparte no sólo un espacio sino también sus trayectorias ligadas a intenciones y finalidades comunes. Debido a esto, el grupo del taller va construyendo una cultura, a veces demandante y exigente, otras veces relajada, accesible y condescendiente, no sólo en relación a su quehacer literario: al desarrollo de su escritura, a la apropiación de una posición (la de escritor), al fomento de lecturas y estudios vinculados, o al mantenimiento de una profesión; sino también en función de cómo se va estructurando el acto de escribir, las condiciones sugeridas para la creación, formuladas y construidas por todos, las recurrencias, temas, ambientes o contenidos que más los identifican o en los que van coincidiendo conforme las reuniones amoldan más características en común. Así es como desde un principio se perciben diferencias entre los miembros del grupo, pero a la vez se comienzan a encontrar puntos en común. Aun cuando estas 7 personas difieren en edad, ocupaciones, objetivos y metas, el interés común que

exponen, en relación a la literatura, es la “existencia humana”, además de que una característica que los une es que escriben acerca de temas fundamentados en la realidad.

“...aunque somos muy diferentes sí nos interesan los temas relacionados un poco con la existencia humana... pero también hay de todo, a una le gusta escribir sobre terror, a otra le gusta hablar sobre erotismo; varía mucho... pero creo que la característica en común es que sí hablamos de cosas reales, de cosas que suceden, a veces con metáforas o cosas mágicas pero siempre con fundamentos realistas” (E:1-Rosa Elena, I:21).

Un grupo que dadas sus características, los recién llegados difícilmente se pueden acoplar a su dinámica:

“En varios momentos se ha propuesto (la entrada de nuevos miembros), todo lógicamente es como una consecuencia natural, porque también se van agotando posibilidades en la medida en que más nos conocemos y la idea, muchas veces, de nuevos miembros implica como un aire fresco, como otro tipo de ideas, otro tipo de dinámicas, lo que ha ocurrido es que, por diferentes razones, las personas que pudieran ser invitadas no han podido aceptar, y hace poco que se trajo a una que fue compañera en la generación, se vio que dada su individualidad, tan impositiva, tan egoísta, no podía integrarse al grupo, porque en ningún momento respetó la dinámica del grupo, entonces ahí se vio que, al final de cuentas, la dinámica del grupo, el humor del grupo, el sistema del grupo, tiene o implica ciertos requerimientos que quien estuviera interesado, quien pudiera ingresar, tendría que acatar, tendría que sujetarse a ellos...” (E:1-Gerardo, I:18).

En un grupo, como el *taller de los siete locos*, sin estrictas normas de afiliación, la pertenencia se establece a través de formas más casuales de incorporación, y la afiliación es una etapa que en cierta medida pasa inadvertida, pues parte de la actividad en curso. Llegamos a pertenecer a grupos más informales en la medida en que nos concebimos como parte de él y nos apropiamos de la realidad que se vive dentro del mismo.

“Se puede decir que ya estamos muy hechos, es como un matrimonio, como un noviazgo, ya estamos muy acostumbrados a una dinámica, a una manera de ser, a un número de actividades, a un humor, a todo ese tipo de

cuestiones; entonces para quien entre va a implicar eso, adecuarse a esas características del grupo, entonces tampoco es fácil, ni creo que exista una disposición a hacérselo difícil a alguien para que ingrese, pero aún con la disposición de hacérselo fácil tampoco creo que sea fácil para la otra persona, por todo eso que te digo, porque ya tenemos mañas, costumbres, mañas, toda una dinámica ya muy hecha”. (E:1-Gerardo, I:18).

La disposición de los miembros para el acceso de nuevos integrantes es un elemento importante para determinar tanto la cohesión del grupo como los términos en que se visualizan, es decir, qué es el grupo para ellos mismos. Por la historia que conocí por medio de estos contactos y de las visitas al taller, el grupo de los *siete locos* se formó a partir de una propuesta algo abierta de uno de sus miembros y del interés de todos los demás, sin embargo, a través del tiempo se han cohesionado los 7 integrantes originales al grado de tomar la decisión de no incluir a nadie más: “somos los 7 locos y ya...”.

“si se ha propuesto varias veces, yo creo que se propone más en las etapas en las que baja nuestra, no creatividad, pero que estamos más flojos en la escritura; se ha propuesto que entre gente nueva como para renovarlo, y propusimos también dos gentes que van más o menos con la forma de ser de nosotros, que encajarían digamos, pero no entraron, tenían problemas en ese momento. Se dejó, no se volvió a tocar el tema y luego, últimamente, Anita insistía en que entrara Mónica, una compañera de Sogem, al taller, pero como que no estuvo la gente muy de acuerdo y después fueron varias clases que yo falté, bueno no clases, reuniones que yo falté y al final se dijo que sí, que fuera porque habíamos tres que estábamos faltando mucho al taller, entonces fue Mónica y creo que el día que fue, fue un rotundo fracaso porque no se adaptó a la dinámica del taller, ella hablaba todo el tiempo, hablaba y hablaba, no dejaba hablar a los demás. Cristina que es un poco sorda se confundía al estar oyendo voces simultáneas, y fue un relajo, yo no estuve pero por lo que me contaron no funcionó. A partir de eso no se ha propuesto que vaya nadie más, como que ya estamos muy adaptados, ya va más allá de un taller, ya es mucha amistad, ya tenemos cierta dinámica que seguimos y yo creo que en este momento ya sería muy difícil que alguien entrara, que se adaptara” (E-Alejandra, I:27).

Así es como, en algún momento de la historia del *taller* se pensó en incluir o invitar a algún ex-compañero de Sogem, pero por decisión unánime se acordó que nadie era “apto” para abrir su círculo, algunos cumplían con el talento pero no con la dedicación o el agrado de todos, otros son amigos y se ven con frecuencia pero no tendrían mucho que aportar al taller. Esto deja ver que además de la unión como grupo de trabajo se han venido concibiendo como un grupo afín en otro plano, el afectivo. Quizá este sentimiento no es en todos el mismo, sin embargo, se ha apoderado como representación del grupo, puede ser alguno o algunos de sus miembros quienes lo hayan fortalecido para que los demás lo aprobaran como una norma implícita, o quizá existan otras condiciones en la historia del grupo que hayan generado esta cohesión, como por ejemplo, que una de las personas que se proponían para incluirse, al enterarse de sus reuniones comentó con Gerardo “ah, ya me enteré de que se están reuniendo, a ver si un día me invitan...”. Sea como sea, este grupo delimita sus normas y reglas prácticas de convivencia y trabajo.

“Qué pasa, que dado el reducido número de los miembros del grupo, que somos siete, el que de pronto falten dos o tres personas ya afecta, cuando falta una sola persona no se afecta tanto la dinámica del grupo en el trabajo pero cuando ya faltan dos o tres personas obviamente sí hay un daño mayor, esto lo hemos ido solventando pero también tenemos que entender que a este taller se acude voluntariamente, que todos decidimos y todos escogimos, nadie nos obligó ni nadie nos impuso, si igual alguien no quiere venir o no puede venir o está imposibilitado o simplemente no está de humor para asistir, es una decisión individual y se tiene que respetar, porque no es impositivo, a nadie se le obliga, aquí se viene por gusto” (E:1-Gerardo, I:19).

En el ejemplo de Mónica, ex-compañera de Sogem, del cual tanto Alejandra como Gerardo hablan, es evidente notar que llegaron a un acuerdo de cómo se vivió su visita, puesto que en ambos comentarios se recalca que *no se adaptó a la dinámica del taller y que era muy individualista ya que hablaba mucho sin escuchar a los demás*, aún cuando Alejandra no estuvo presente en esa reunión. Pero además de que han llegado a formular la vivencia como grupo, el acuerdo implica el rechazo y por lo menos actualmente la suspensión de acontecimientos similares, es decir, de propuestas de incluir a alguien más.

Alejandra supone de la siguiente manera como se le planteó a la invitada que no podía incluirse en el taller:

“...yo creo que ella misma se dio cuenta o Anita, que fue la que la llevó, se dio cuenta que no había funcionado y se lo comentó, me imagino, porque ya al siguiente martes no se presentó, entonces yo creo que ella misma o se dio cuenta o se lo dijo Anita” (E-Alejandra, I:28).

Al parecer, a partir de esta experiencia del grupo, hubo ciertas decisiones y acuerdos un tanto más radicales en función de sus reuniones. Así, por consenso, se propuso que *no asistiera nadie que no fuera del equipo*, particularmente debido a que también se había estado dando que los esposos cuando iban a recoger a su pareja al taller entraban e interrumpían la dinámica de éste, sin embargo, después se sugirió ser un poco más flexibles y no restringir por completo la entrada.

“...tratamos en general de hacerlo más de nosotros siete para hacerlo más del taller, en pocas ocasiones nos hemos juntado con las parejas, yo creo que habrán sido unas diez veces, la mayoría es nada más nosotros siete, porque las pláticas ya llegan a ser tan personales, tan íntimas que no sería lo mismo si están las otras parejas, no habría la misma apertura. Tu viste el día que fuiste a casa de Rosa Elena como era más ya una plática, una amistad, además de lo que vemos en cuestión de literatura” (E-Alejandra, I:23).

EL TALLER DE “LOS 7 LOCOS”

Ya he dado una noción general del grupo que compone el escenario clave para este análisis, y si vuelvo en algunos asuntos es con la intención de no perder el contexto específico del estudio. Mi propósito está también en dar cuenta de que el grupo es una construcción de los individuos y no puedo más que tratar con detalle la trayectoria de los tres con los que pude trabajar.

Puede parecer ocioso volver al comienzo, pero lo retomaré para ir dilucidando esas trayectorias particulares:

“Tratamos de juntarnos cada quince días, al principio era con la finalidad de que cada quien llevara un material, lo leyera y se comentara, se discutiera, como en clase, seguir tallereando. Se le llama tallerear a leer tu material y que todos te hagan comentarios y te digan qué les pareció, qué podría modificarse...” (E:1-Rosa Elena, I:22).

Sin embargo, han ido cambiando un poco las condiciones debido a diferentes circunstancias, como ya lo mencioné. En ocasiones, los miembros del taller han optado por dejarse tareas como leer a otros autores o investigar acerca de algún tema determinado y discutirlo o analizarlo en el taller. Esto los ayuda a “*seguir agarrados de la literatura para no caerse*”.

En la conversación anticipada a una de las visitas a las que asistí (1° visita al taller) se generaron con Rosa Elena algunos detalles interesantes y que describen la cuestión antes señalada: “salió al tema lo que hacían en el taller y Rosa Elena me comentó que generalmente alguno de ellos llevaba un cuento para leer, ya fuera propio o de algún autor sugerido o admirado; yo le pregunté si todo lo que ella había escrito ya lo conocían y eso suscitó la búsqueda de algún escrito que Rosa Elena pudiera llevar; se complicó un poco esta búsqueda ya que generalmente acostumbran llevar cuentos (el taller se estableció como taller de cuento, por un lado, porque todos están más inclinados a este género, pero además porque es más sencillo leer y discutir un cuento que cualquier otro texto literario), y Rosa Elena actualmente está escribiendo bajo otros géneros. Sin embargo Rosa Elena optó por llevar un guión de cortometraje que acababa de escribir y un libro de cuentos de otro autor; pero durante la media hora que seguimos en el departamento de Rosa Elena (antes de dirigimos a la reunión, en el departamento de Gerardo) estuvo buscando otras opciones, sacó sus cuentos y revisó recordando si los conocían; me comentó que su novela era imposible de llevar, puesto que es muy larga para leerla en una sesión, y dijo que en esos casos, ya cuando la novela o cualquier otro texto largo estén terminados, se dejarían de tarea leerlo para comentarlo en la siguiente reunión, lo mismo pasaría con guiones de cine, que es otro de los géneros que Rosa Elena está experimentando actualmente, o con alguna otra obra larga. ...en conclusión, su búsqueda me hace sospechar que Rosa Elena suponía que los demás no llevarían nada” (Relato de la 1° visita al taller: 16/Oct/01).

Las reuniones reflejan, evidentemente, individuos en interacción, que con toda una historia particular y con una historia, relativamente corta, compartida, se juntan para constituirse como un grupo, “el grupo del taller”. Al compartir intenciones crean un objetivo común en el cual están en juego las estructuras de su trayectoria personal.

“...Yo no tengo nada que llevar, últimamente sí ha estado bastante flojo (el taller), yo creo que estamos todos en una etapa de no creatividad; yo como ya

terminé mi libro y estuve también en todo el proceso de buscar editorial..., Anita acaba de terminar su novela, Rosa Elena, yo creo que entre el trabajo y el embarazo ya no le da mucho tiempo de nada, Pablo también, está ahorita formando en el rancho que tiene una como sociedad del SOGEM, o no sé, está también muy metido en eso ... Pero bueno ves la dinámica, de cualquier forma, a veces, cuando vemos que nadie lleva nada leemos algún cuento de algún autor que nos interese o alguien lleva algún artículo de periódico que comentar” (E-Alejandra, I:40).

La organización que define a un grupo está dada en función de las reuniones en lugares y en momentos más o menos constantes. Sin embargo, en esa medida las sesiones que el taller ha ido estableciendo, a través del tiempo, han variado. Actualmente se definieron por un lugar (que en las últimas reuniones ha sido el departamento de Gerardo) y una fecha (los martes de cada quince días), así mismo, aunque con menores variaciones, el horario se ha determinado, también a través del tiempo y de las condiciones cambiantes del propio grupo, de 5:00 a 6:00 p.m. para comenzar, y de 8:00 a 9:00 p.m. para terminar, con cierta flexibilidad, sobre todo para la llegada, ya que al término del taller todos se despiden y se retiran juntos. No obstante, como lo muestra el texto siguiente, los acuerdos ocurren sobre la marcha, en la práctica, aunque evidentemente no se pierde de vista el fin:

“El lugar sí influye, influye tanto en la facilidad que se tenga para llegar, para concurrir al taller o para no tener pretexto de decir: no es que se me hizo muy difícil o quedó muy lejos, influye desde eso, en cuestiones de logística, por así decirlo, de cómo me traslado, cómo llego, a qué horas llego y de más, hasta obviamente en el tipo de tono que tengas, porque pues si pensamos, por ejemplo, en un espacio en donde hubiera familia o hubiera niños corriendo se dificultaría la dinámica del grupo, por ejemplo, con Alejandra como mamá y con una bebé, si lo hacemos en su casa y si la niña está ahí, la niña viene y va y le demanda atención y la aleja del grupo y la mantiene ocupada, entonces en ese sentido sí influye el espacio pero en otros sentido yo creo que obviamente, como en todo, hay espacios más agradables y menos agradables, en cuanto a lo que ves y cosas así, y ya eso repercute en cada uno de una manera diferente, ahí sí no podría ser tan específico, no te podría decir que tanto influye, yo te puedo

decir en cuanto a esto: las facilidades o las comodidades que pueda dar un determinado espacio. Ha ayudado al grupo que sea un tanto itinerante, que sea en una época un día en casa de uno, otro día en casa de otro, pero también ha ayudado que más o menos sea periódicamente aquí, o sea en su momento el espacio ha ayudado, de cualquiera de las dos formas” (E:1-Gerardo, I:16).

Tan importantes son los aspectos referidos arriba como también son importantes esas historias personales compartidas que muestra la construcción de los lazos fraternales:

“...incluso cada vez hasta se tocan cuestiones más personales, de cada quien, si alguien tiene problemas llegaba y lo contaba, de temas fuera de lo que es el taller, por ejemplo cuando a Argentina se le murió su hijo, se habló mucho con ella, en el taller, de eso, tratamos de apoyarla; como que nos fuimos uniendo cada vez más, inclusive nos veíamos ya fuera del taller, hacíamos reuniones con las parejas de cada quien, a cenar o a comidas en el rancho de Pablo, en el rancho de Cristina, entonces ya era también amistad, con parejas: nosotros, Ricardo y yo, con Rosa Elena y Adrián salimos bastante, nos vamos al cine o a cenar o lo que sea, ya es amistad también por fuera y es muy padre porque además de que es gente que está en lo mismo que tú, ya llega a ser una amistad, y los maridos o las esposas también se han ido acoplado muy bien al grupo” (E-Alejandra, I:23).

El taller se forma con la intención de “*mantenerse en contacto con la literatura*”, sin embargo, este contacto implica estar vinculados con la literatura desde muy diversas formas: en contacto con algunos de sus compañeros que escriben o escribían, con los gustos e inclinaciones literarias de esos mismos compañeros, y con la información que pueden compartir todos los miembros del taller acerca de acontecimientos relevantes dentro de la literatura y dentro del medio que fue común en su formación como escritores. Así es como el taller funciona como un medio para estar en contactos con “eso” que para ellos es la literatura, en lo cual se entrelaza un mundo profesional (experto, serio y formal) que le da carácter de taller a la reunión, y un mundo afectivo (cotidiano, privado e informal) que hace del taller un encuentro o una reunión de amigos en la que comparten asuntos y experiencias personales.

De esta manera, la reunión se divide, sin límites precisos, básicamente en dos planos, tanto en discursos y conversaciones como en participación y actuación. Por un lado, está el relacionado con el objetivo de fundación del taller, la parte literaria y creativa de la interacción de sus miembros, por otro lado, pero no por eso sin vinculación, se viven las interacciones correspondientes a las relaciones de “amistad” y compañerismo y al compartir sus mundos familiares, personales o afectivos.

“En un principio nos juntábamos cada semana, una vez a la semana, luego, como a cada quien se le va complicando más las actividades que tienen por fuera, lo hacemos, ahora, cada quince días una tarde, y yo veo que para todos es muy bueno, es importante porque además de que se sigue la amistad con gente que está en lo mismo que tú, es muy retroalimentativo porque llevas tus cuentos o lo que cada quien escriba, se leen se comentan, oyes los de los demás, también de repente llevan unos artículos interesantes, algún libro que alguien haya leído que lo comenta, y es estar intercambiando ideas, es sobre todo muy retroalimentativo. En especial este taller ya también ha sido básicamente amistad, ya hay una amistad muy fuerte entre los siete que nos juntamos, y nos apoyamos unos a otros en cuestión también de escritura” (E-Alejandra, I:5).

Como ya decía en el anterior párrafo, las interacciones relacionadas con el mundo profesional del escritor constituyen un orden más formal, puesto que, en gran medida, le dan un carácter serio al taller y son precisamente el objetivo primordial del mismo. La estructura a la que denomino formal se asemeja, a grandes rasgos, a la estructura de una institución educativa, para ser más precisos, este orden recupera características de las clases impartidas en Sogem: la lectura, análisis, comentarios y discusiones de textos, las sugerencias y críticas en torno a la literatura, la profundización en técnica y estilo de escribir, la retroalimentación, y la insistencia por retomar el trabajo, en este caso, literario (insistencia recalcada principalmente por Gerardo). Podría pensar además en que la valoración que hacen de un texto, halagándolo o criticándolo, en cierta medida, califica a su escritor, determinando si el texto es bueno o no lo es tanto. Sin embargo, además de la denominada estructura formal del taller, existe un orden o estructura

complementaria más informal en el que se desarrollan las interacciones que tienen que ver con sus relaciones afectivas, y lo representan básicamente las conversaciones acerca de asuntos personales o familiares y que se extiende más allá de la reunión para o del taller. Sin embargo, no sólo el diálogo o la conversación de los integrantes de este grupo refleja las condiciones que hacen de este taller una reunión, también hay detalles estructurantes que permiten conservar cierta “familiaridad” o confianza en sus interacciones. La distribución misma de los integrantes tanto física como en función de las posiciones o hasta el lugar que ocupan, su colocación, la cercanía de cada uno de ellos y hasta el centro de reunión que es, en este caso, el comedor, así como los roles que juega cada integrante, todo esto produce un ambiente “familiar” al que además se agregan detalles como la atención del anfitrión (Gerardo), botanas y alimentos para acompañar la reunión y obviamente las conversaciones personales, que iremos retomando más adelante. Estos detalles también estructuran al grupo ya que forman parte del contexto general de la reunión, además se manifiestan implícitos en la dinámica del grupo porque son prácticas o hábitos generados por el propio contexto socio-cultural en el que se desarrollan, y tienen, precisamente, como finalidad social crear un ambiente cordial y de confianza.

“Mientras estuvimos en la escuela yo con la que más me llevaba era con Rosa Elena, desde el primer día de clase nos sentamos juntas y continuamos sentándonos juntos los dos años, con ella y con Gerardo era con los que más amistad tenía yo desde antes, pero lo que es con Argentina, con Cristina, con Anita y con Pablo, que eran como los más grandes en edad del taller, me llevaba pero me llevaba poco, había relación pero no tanta como con Rosa Elena o Gerardo...” (E-Alejandra, I:23).

Al vincularse estos dos órdenes se crea el sentido real del taller, bajo su objetivo común explícito que es “tallerear” (inscrito más al orden formal y relacionado con el trabajo literario) se visualizan objetivos un poco más particulares que pueden estar relacionados con seguir conviviendo como amigos, juntarse a platicar, apoyarse e interesarse en el otro, en fin, todas aquellas particularidades que hacen que cada uno de ellos asista a la reunión, y que construyen a este grupo-taller.

“Pues ya nos vamos conociendo, vamos sabiendo inclusive lo que va a opinar cada uno de lo que estás leyendo, a mi, por ejemplo, sé que siempre me dicen que mis temas son muy eróticos, de mujeres, como que ya cada quien lleva una línea, y también es bueno porque a veces te dicen: ahora te saliste de tu estilo” (E-Alejandra, I:29).

Es difícil establecer tan anticipadamente las posiciones que se juegan dentro del grupo, sin embargo, en base a algunos comentarios creo que se reflejan ciertos juegos de roles, evidentemente no estáticos y que a su vez genera nuevos movimientos.

El grupo del taller se forma como un grupo aparentemente horizontal, en donde uno de los acuerdos es que sus miembros participen activamente y tomen parte en las decisiones, ya que el grupo se autodenomina democrático.

“Hay diferentes liderazgos, hay de todo tipo, como en todos los grupos, digamos que pudiera haber un liderazgo en cuanto a lo profesional o a los conocimientos pero también hay un liderazgo en cuanto a lo humano y también hay un liderazgo en cuanto a, no sé, a lo afectivo... No se podría hablar de un único liderato y de un solo tipo de liderato, sino hay lideratos de todo tipo, porque cada uno aporta cosas diferentes y cada uno tiene características diferentes, hay cosas que no tienen unos y tienen otros y viceversa, eso también permite que la cuestión se enriquezca, pero lo que es esencial y lo que es primordial es que no hay individualidad que pueda o que deba estar por encima del grupo, porque aquí la prioridad es el grupo, en el momento en el que una individualidad ejerza un tipo de liderazgo o un tipo de dominio que pretenda olvidar que la esencia del grupo es su unidad como grupo, en ese momento estaría poniendo en peligro al grupo, puede haber un tipo de liderazgo en cuanto a una conducción de cómo llevar el taller o que tipo de lecturas hacer o ese tipo de cuestiones, en ese sentido, pero en otros sentidos no, no un liderazgo que pueda ser impositivo, dominante, que imponga condiciones, si un liderazgo que sugiera, un liderazgo que ayude a encaminar cosas, pero no un liderazgo que imponga, ahí estaría poniendo en peligro al grupo, porque no puede haber una individualidad que esté por encima del grupo” (E:1-Gerardo, I:15).

El hecho de tener acuerdos que se planteen en niveles de igualdad no significa que en el grupo no se jueguen determinadas posiciones, y la posición, en

alguna medida, del líder es una señal no sólo perceptible sino señalada por algunos de los miembros. Así es como se podría determinar que la cabeza del grupo, básicamente en función de la actividad denominada *tallerear*, la representa en determinados sentidos Gerardo, sin embargo existen también otras caracterizaciones que definen a cada miembro, de manera regular, en el juego de cierta posición.

“Pues digamos que Gerardo tiene mucha influencia en el grupo, yo sí siento muchas veces que lo que el dice, por ejemplo se lee un cuento y muchas veces el primero en hablar es él, el primero en dar su opinión, y a veces lo que opinan los demás se ve un poco influenciado por lo que opinó Gerardo, entonces yo diría que sí representa alguna influencia en el grupo...” (E-Alejandra, I:29).

La posición que denominé líder o cabeza del grupo está en gran medida adjudicada por los demás integrantes y asumida por un miembro, en donde éste impulsa y dirige la acción del grupo hacia un determinado fin. Gerardo refleja, con sus intervenciones recurrentes a retomar el tema de la literatura, el impulso de la actividad más importante del grupo, por lo que en el plano del trabajo literario, por lo menos en las sesiones que observé, queda claro que hay un guía que se encarga de subrayar el para qué son las reuniones. Gerardo, además de insistir en retomar el trabajo literario, designa la mayoría de las lecturas y quizá se nota como el más interesado en avanzar con la lectura de textos, pero no es imposición, como lo dice Alejandra; es acorde a los intereses individuales y las capacidades y compromisos y eso se ve bien; no es algo que moleste.

“Por ejemplo, Pablo es muy estructurado, muy cerrado en sus comentarios, en su escritura, siempre que alguien lee algo dice: bueno pero aquí no hay acción, no es bueno este cuento o este poema o lo que sea; como que siempre está buscando la acción en lo que uno escribe, entonces nos burlamos mucho, porque ya sabemos lo que va a comentar muchas veces cada quien cuando se lee un cuento. Rosa Elena, creo que es muy acertada en sus comentarios, va muy al fondo de cada cosa, creo que es de las que menos se deja influir por Gerardo, aunque Gerardo diga pues a mí no me pareció por esto y esto, ella se lo debate, da su opinión. La que digamos que se deja influir un poco más por Gerardo sería Argentina, desde mi punto de vista. Desde mi punto de vista, Cristina, siento que ha avanzado mucho en su escritura, tiene cuentos muy

diferentes, algunos bastante poéticos en los que prácticamente podría decirse que es como una anécdota, como una reflexión y otros en los que sí lleva un hilo la historia y entonces cuando ella lee digamos que es cuando más crítica hay porque muchas veces sus cuentos no llegan a ser cuentos, porque no llega a haber algunas fuerzas entre sí que se interpongan o alguna cosa, algún factor sorpresa, se quedan en reflexiones, pero toma muy bien las críticas, las acepta muy bien, yo creo que el que menos aceptaría las críticas sería Gerardo, también él sé que antes de escribir un cuento lo trabaja mucho en la cabeza y ya una vez escrito lo pule hasta el fondo, entonces una vez que lo lleva al taller ya es un cuento muy trabajado, cosa que no pasa muchas veces con Argentina o con Cristina, a veces le dan una revisada y ya lo llevan, entonces sí hay más que decir de este cuento, que esté mal...” (E-Alejandra, I:29).

Sin embargo, también puedo suponer posiciones que, en la medida en que no son estáticos, cambian de manos constantemente, es decir, se pueden estar jugando alternancias de posiciones debido tanto a las condiciones cambiantes del espacio social como a las particularidades de los miembros del grupo. Por ejemplo: el liderazgo, en el caso particular del grupo del taller, puede estar en función del momento que vive Gerardo tanto en su trayectoria personal como en la del propio grupo, además de que el contexto en general: estar en su departamento, encontrarse como el único hombre actualmente en la reunión, lo hace, a parte de líder en la tarea “literaria” que se han fijado, actuar como anfitrión y dirigente.

Ejemplos de lo anterior lo reflejan varias situaciones dadas en el departamento de Gerardo (1° visita al taller), para referir éstas recurro al siguiente relato:

“Al llegar al departamento de Gerardo, obviamente él fue quien nos abrió, nos saludó y nos invitó a pasar (yo iba con Rosa Elena y fuimos las últimas en llegar), después de dirigirnos a la mesa y de ir saludando a los demás miembros de la reunión, Gerardo jaló otra silla para que nos acomodáramos; desde que llegamos Gerardo nos ofreció algo de tomar y posteriormente en todo momento estuvo atento, tanto de las bebidas como de los provisiones y sus complementos: de las botanas, del pastel y los panecillos (algunos de los cuales habían traído a la reunión los demás), de los platos, cubiertos y demás utensilios. ... Al terminarse la reunión, Gerardo se despidió de todas (puesto que en esa ocasión fuimos puras mujeres, incluida yo) pero al acompañarnos a la puerta del

departamento, Cristina le dijo: *qué no nos vas a acompañar*, a lo que él contestó que claro, que siempre lo hacía; Gerardo nos acompañó, el departamento está en el primer piso, y él se despidió en la puerta del edificio...” (1° visita al taller, 16/Oct/01).

Sin embargo, la reacción de las demás integrantes no se da única y directamente de manera complementaria o a manera de seguidoras, ya que hay una repartición de papeles, Gerardo, por ejemplo, puede estar actuando como anfitrión y líder dirigente; Cristina como fundadora o incitadora y lectora del taller; Argentina, con un papel más pasivo en el plano del trabajo literario, puede estar representando, en el orden informal, el papel directivo en la iniciación de pláticas personales, sólo en determinadas ocasiones; Anita, junto con Argentina, figura en la trama de conflicto del grupo; y Rosa Elena, juega también un papel dirigente en un plano más afectivo, ya que la relación con ella es más tierna o cariñosa y quizá con un tono de mayor respeto o amabilidad (visión rescatada de la 1° visita al taller).

“...Ya casi cerrando la conversación, Argentina trató de defender su intervención en tono de crítica hacia Ross Mary (una ex-compañera de Sogem que había sido tema de conversación por largo rato, y bajo la cual trataron el tema de la maternidad), volviendo a recalcar el que ella hablaba basándose en su propia experiencia. Sin embargo, Anita atacó indirectamente a Argentina, diciendo que para algunas personas era muy fácil emitir un juicio y que no era justo hacerlo sin la presencia de la juzgada, Argentina se defendió diciendo *a qué personas te refieres, di nombres*, pero Cristina tratando de calmar la situación le hizo una seña a Rosa Elena para que dijera algo, Rosa Elena tratando de darle la razón a Argentina dijo que no podían negar que en ocasiones era necesaria la crítica y que el llegar al *viboreo* era algo válido entre amigos” (1° visita al taller: 16/Oct/01).

Estas pretendidas definiciones anticipadas y, un tanto, vacilantes, las desarrollé a partir de una de las visitas al taller, por tanto, omiten a los integrantes que no asistieron y suponen una posición demasiado situada en el plano observado.

Sin embargo, las suposiciones que llegué a hacer acerca de ciertas posiciones en el grupo, vienen respaldadas tanto por comentarios como por acontecimientos y observaciones realizadas en mis visitas, que para Gerardo eran claras:

Precisamente en una de las reuniones a las que acudí (2° visita al taller), surgieron comentarios y pláticas comunes, básicamente de temas personales, pero Gerardo, interrumpió la charla casi al instante, diciendo: “bueno vienen a vernos trabajar, o sea que vamos a trabajar” luego preguntó si alguien traía algún texto, Rosa Elena fue la única que contestó diciendo que ella traía un guión de cortometraje, todos se notaron interesados y propusieron su lectura, pero surgieron otros detalles antes de que se leyera... Después de algunos comentarios más, y ya habiéndose leído el guión de Rosa Elena, Gerardo propuso hacer otra lectura, diciendo que ya que yo estaba ahí no desaprovecharan, él sacó un libro de sus cosas y dio una opción para leer, con lo cual todas estuvieron de acuerdo, la lectura llevaba por título “Mejor que arder” y la autora era Clarice Lispector (Relato de la 2° visita al taller, 15/Ene/02).

Ya que estoy tratando de ejemplificar ciertos acuerdos, desacuerdos, juegos y arreglos de la dinámica del grupo a partir de las intervenciones constatadas, la secuencia particularmente de las visitas queda desmenuzada hasta cierto punto en que pierde gran parte de su coherencia. Sin embargo, justifico esta fragmentación de acontecimientos y de comentarios en pro de este análisis y de una manera de construir este estudio.

Así es como definitivamente la dinámica del grupo refleja, en cada sesión observada, diferentes cuestiones y diferencias en el desarrollo de la práctica. Muchos de estos reflejos me indican direcciones y desviaciones de sus relaciones más afectivas, otros cuantos episodios me dicen cómo entra en contacto la práctica literaria con sus vidas cotidianas, y posiblemente unos pocos sucesos van delimitando cuestiones fundamentales de la práctica del escritor, cómo se vive el ser escritor, en que medida el contexto los define, en que medida ellos se definen en el contexto y hasta que punto las posiciones oscilantes del grupo construyen y reconstruyen nuevos momentos para el *tallerear*. Estos asuntos no son explorados, mucho menos platicados, de manera abierta o constante, no son cuestiones que se asomen comúnmente en una reunión del taller, pero a partir de ciertos elementos de la dinámica y, en particular, de su discurso, tendremos que ir notando.

Creo que una de las lecturas que se realizaron en la tercera visita al taller refleja de manera muy acertada reflexiones y discursos implícitos del escritor, sin embargo, lo más representativo es la coincidencia de todos por el aprecio a esa

lectura, que realizó Gerardo de la misma manera que siguió con varias lecturas de la misma autora: cinco lecturas cortas de Clarice Lispector (3° visita al taller, 9/Abril/02).

Esto se llama “Escribir” (dice Gerardo para comenzar la lectura)

“Yo dije una vez que escribir es una maldición, no recuerdo por qué exactamente lo dije y con sinceridad hoy repito: es una maldición pero una maldición que salva, no me refiero exactamente escribir para un periódico sino escribir aquello que eventualmente puede convertirse en un cuento o en una novela, es una maldición porque obliga y arrastra como un vicio penoso del cual es casi imposible librarse pues nada lo sustituye y es una salvación, salva el alma presa, salva a la persona que se siente inútil, salva el día que se vive y que nunca se entiende a menos que se escriba, escribir es intentar entender, es procurar reproducir lo irreproducible, es sentir hasta el final el sentimiento que se quedaría en largo, solamente vago y sofocante, escribir es también bendecir una vida que no fue bendecida, que pena que sólo sepa escribir cuando espontáneamente la cosa - entre comillas - viene, estoy así a merced del tiempo y entre un verdadero escribir y otro pueden pasar años, me acuerdo ahora con nostalgia del dolor de escribir libros” (Clarice Lispector, lectura de Gerardo: 3° visita al taller, 9/Abril/02).

No entraré por el momento en mayores detalles acerca de la lectura, lo que resulta importante recalcar es, en primer lugar el tipo de lecturas y de dinámica que entra en juego en las sesiones del taller, además del ambiente que se crea a partir precisamente de la lectura, es decir, qué tipo de reflexiones pueden surgir con una lectura como la anterior y qué ideas se están apoyando en función de otros escritores.

Así es como las posiciones que juega cada integrante del taller vienen a ocupar un lugar de menor importancia cuando nos fijamos en la situación entera que rodea su práctica, y cuando por consecuencia adquiere mayor visibilidad el *escritor en su reunión*. No estuve observando una reunión de amigos indistintamente, en términos precisos, estuve asistiendo a una reunión de escritores, donde la actividad propuesta es escribir, y aunque como cualquier tipo de reunión pueda generar posiciones, juegos y una dinámica específica, el tema que fluye, a diferencia de otras reuniones, es la literatura. Puesto que la literatura

está presente no sólo como actividad propia de la reunión, está presente además en la individualidad de cada uno de los miembros; los integrantes son escritores y eso hace de su punto de vista en función de la reunión, de los demás integrantes, del punto de vista de los otros, de la actividad que realizan y de la práctica completa, un punto de vista del escritor.

HISTORIA del Grupo de Taller

La historia que han vivido los integrantes del taller fue narrada en algunos comentarios dentro de las entrevistas y reflejada en acontecimientos observados en las visitas al taller. Algunos detalles son importantes de recalcar:

Argentina dijo que eran un grupo de amigos que se aguantaban sus malos humores, y Gerardo preguntó “pues desde cuando nos juntamos, ya tiene bastante, no”, las demás empezaron a recordar y Rosa Elena dijo que ella tenía un diario en el que podría checar cuando empezaron a reunirse, los demás le dijeron que checara pero siguieron comentando acerca de los inicios del grupo. Gerardo preguntó que de quién había sido iniciativa, y Rosa Elena dijo que ella se acordaba que Cristina había sido quien insistió, a lo que Cristina afirmó: “sí, yo fui quien insistió pero creo que fue una idea que surgió en una de las últimas reuniones que hicimos todo el grupo de Sogem”, Gerardo añadió que él se acordaba que en esa reunión los últimos que quedaron fueron ellos y que platicando cree que Pablo lo sugirió. Después Argentina dijo que ella tenía unas fotos con todos en esa última fiesta y Gerardo le dijo que las trajera luego. Cristina dijo que entonces tenían como 2 años de estarse juntando y Rosa Elena agregó que ella creía que desde mayo del 99, aproximadamente (1º visita al taller...).

“...una vez que se empezó el taller, ya no me acuerdo muy bien cómo fue que lo formamos pero creo que fue a través de varias comidas en las que nos juntamos, primero Rosa Elena se llevaba bastante con Argentina, con Cristina y con Anita y me invitó alguna vez a una de las comidas que organizaron, fuimos las cinco y en una de esas, creo que fue después de cuatro o cinco comidas, empezábamos a platicar de lo que estaba escribiendo cada quien, y de ahí resultó la idea de hacer el taller, después invitamos a Pablo y a Gerardo, y así fue como se formó. Empezó por comidas entre nosotras, y ya formado el taller se fue dando muy bien la relación, nunca hemos tenido ningún problema...” (E-Alejandra, I:23).

En función de los procesos que ha vivido el grupo del taller, puedo decir que, a partir del tiempo que ha transcurrido, han existido cambios y transformaciones diferentes y cada uno de los integrantes los han vivido igualmente de diferente forma. Algunas veces, algunos de los miembros no han estado presentes y eso mismo los hace vivir el proceso a partir de su ausencia y a su vez hace que los demás vivan esa ausencia de determinada manera. Eso establece etapas para el grupo que más que superadas son traspasadas, ya que todos estos cambios han tenido un papel importante en la estructuración del grupo.

“Yo insisto un poco en la analogía con la pareja o con un matrimonio, en donde se tienen estas etapas y hay unas etapas de mayor interés, de desinterés, hay unas etapas de creación, etapas de austeridad en la que no se crea nada, hay etapas de compromisos, hay etapas de dificultades, y bueno todo eso es parte de, y está sobreentendido yo creo que para todos, es parte de la naturaleza en sí de las relaciones y se vive de una manera, dentro de lo que cabe, natural, se acepta.

Independientemente de los procesos individuales que cada integrante va viviendo tanto dentro como fuera del grupo, la trayectoria del mismo se ha venido definiendo conforme ciertas líneas, las cuales evidentemente las proponen los propios integrantes pero a su vez se van delineando conforme transcurre el tiempo y se concentra una cultura de grupo. Así es como los cambios que se han dado, las transformaciones a las que se han sometido y el recorrido particular de cada miembro en el grupo, derivan en el establecimiento de un orden, cambiante por supuesto, que estructura y reestructura la práctica y la dinámica de las reuniones.

“Yo creo que se han consolidado cosas, lo cual en lo que cabe es una de las cuestiones importantes y al final de cuentas una de las finalidades del grupo, porque una finalidad era seguir escribiendo, seguir compartiendo lo que escribíamos, seguir trabajando en eso, pero al mismo tiempo obviamente obtener resultados. Y en lo inmediato, uno de los miembros, Pablo, pues ya editó su libro, ya presentó su libro, en lo inmediato también, Alejandra va a publicar su libro, por ahí de mayo, ahí mismo con Alejandra vi lo de mi libro que debe salir a finales de este año, Rosa Elena vio lo del Festival “Sundance”, lo de su guión de cine, Anita metió su novela al concurso de *Alfaguara* y aunque no ganó le dijeron que están más o menos interesados en trabajar con ella sobre

su novela, hacerle unos cambios y a ver si se lo publican, entonces en lo inmediato esas serían consecuencias o resultados tanto del trabajo como de esta perseverancia, serían cambios obviamente de cuando salimos de la Sogem a ahorita. En lo personal ha habido obviamente muchos cambios: en el camino Alejandra fue mamá, Rosa Elena ya se embarazó, Pablo estuvo en un proceso muy difícil de leucemia el cual por suerte ya superó, obviamente se han dado toda una serie de circunstancias, dentro de lo que cabe ninguna ha afectado de tal manera que haya arriesgado o puesto en peligro la cohesión del grupo, obviamente conforme se dan cambios también cambian circunstancias y eso de pronto sí afecta en un menor grado el grupo pero todos nos hemos sabido más o menos adecuar a esos cambios y a esas circunstancias, y dentro de lo que cabe pues el grupo, se puede decir que se mantiene pese a todo, poco más de dos años de estar en eso” (E:1-Gerardo, I:23).

Pero ese orden que admite cierto desorden y propicia lo personal sin que lo grupal ahogue lo particular, no sólo está en búsqueda de una meta común, sino que la lealtad, la unión, es también una crítica constructiva:

“Como nos conocimos todos en el Sogem ya llevábamos dos años de tratarnos y nos llevábamos bien y ya en la escuela más o menos conocíamos lo que escribía cada uno, y en ese sentido no tuvimos ningún problema, quizá porque escogimos nosotros mismos quien integraba el taller, por así decirlo, entonces nunca ha habido ningún conflicto, y en las críticas somos bastante duros, no es que alguien lea su obra o su trabajo y se diga: no pues que bonito, no, como que sí vamos hasta el fondo, hacemos una crítica fuerte y yo creo que todos lo tomamos a bien, a fin de cuentas, por lo menos yo, es lo que espero, cuando llevo un cuento, si yo quisiera que me dijeran qué bonito, se lo enseño a mi mamá o a mi marido, pero al llevarlo con otros escritores esperas que te hagan comentarios más a fondo que son positivos y te ayudan a mejorar tu trabajo o a darte cuenta muchas veces de errores que de otra forma no podrías notar” (E-Alejandra, I:6).

De los elementos más recalcados también sobresale la diferencia en edades que logra reflejar dos subgrupos en el taller. Esas diferencias algo drásticas, son para los integrantes un factor provechoso y productivo tanto en función de la propia práctica que desarrollan como para los detalles más personales; es decir la

heterogeneidad es un bien más que una carga. Difícil pensarlo y realizarlo, pero veamos lo que dicen al respecto:

“Para mí han sido hasta beneficiosas, porque puedes oír el punto de vista de cada etapa experiencial, de cada forma de pensar, porque además de las edades somos también diferentes en cuanto a las formas de ver la vida y el mundo, entonces yo creo que todo eso es muy bueno, muy retroalimentativo (sic) porque abarcas más; en los cuentos que oyes, o de repente en los poemas que leemos u obras de teatro que ha llevado Rosa Elena, por ejemplo, que es joven, en el vocabulario o en el lenguaje que usa y todo es muy diferente a lo que puedes oír de Cristina, por ejemplo, que es más grande, y también es bueno porque ves los diferentes puntos, para mi forma de ver ha sido bueno” (E-Alejandra, I:7).

Además, no sólo la diferencia en edades establece heterogeneidad en el grupo, existe un factor que ha provocado, tanto cambios como una integración diversa de los miembros. Así es como la diferenciación de género recalca y reactiva tonos variados, tanto en las pláticas como en la manera de relacionarse e interactuar, tal como sucede en todo grupo y en toda sociedad, las percepciones que se tienen y que se van desarrollando en función de varios asuntos, entre ellos la distinción entre hombres y mujeres, construyen una relación específica que se construye a su vez a partir de las relaciones que cada uno mantienen en otros ámbitos y en las propias reuniones del taller. Así, en lugar de ser un problema las relaciones entre géneros, aquí se convierte en un aspecto enriquecedor tanto para la vida personal como para la literatura:

“... por lo menos hay dos hombres y tenemos los dos puntos de vista, lo cual para algunas obras ha sido importante, si notas diferencia entre el punto de vista de una mujer y el de un hombre, por ejemplo, en lo que yo estoy desarrollando uno de mis personajes es hombre y en un diálogo es más fácil, a veces, que un hombre te diga: pues no hablaría así, no se expresaría así o eso sería más un comentario de mujer. En ese sentido es importante tener los dos puntos de vista, en cuestión de literatura es más enriquecedor que haya ambos sexos, y en cuestión de amistad yo creo que también es más enriquecedor ... Yo, por ejemplo, siempre estuve en escuela de puras mujeres y, en general, tuve amigas, luego en Diseño Gráfico la mayoría éramos mujeres, los pocos hombres

que habían eran, en general, gays, entonces para mí sí fue nuevo el hacer más amistades masculinas y ha sido muy bueno porque ves y conoces el punto de vista masculino más a fondo, más en la intimidad, entonces en las dos partes, tanto como amistad como en cuestión de literatura, ha sido enriquecedor, ojalá hubiera más hombres pero no se ha dado así” (E-Alejandra, I:26).

Por otro lado, no puedo negar la existencia de características muy peculiares en el discurso de las mujeres o de los hombres, que obviamente van a estar determinados por el contexto socio-cultural en el que se dan: época, generación, estatus socio-económico, país, etc.

El hecho de que la mayor parte de los asistentes al taller sean mujeres supone una disposición a abrir un diálogo más característico de mujeres. Hay un elemento en el discurso de la primera visita al taller que puede ayudarnos a ejemplificar este hecho, éste se presentó en una de las conversaciones de la última mitad de la sesión (1º visita al taller: 16/Oct/01) y estuvo relacionado con una pregunta, algo aislada, acerca de la obra de teatro *Diálogos de la vagina*, en concreto el comentario se dirigió a sugerir la obra. Sin embargo, con este y con otros detalles abordados dentro de las conversaciones informales, puedo suponer un discurso entre mujeres precisamente con carácter genéricamente femenino, femenino no en términos estereotipados sino socio-culturales: hablar de la maternidad, de las libertades de la mujer, de cómo vive su intimidad, de las implicaciones de las nuevas modas, etc., todo esto tiene diferentes implicaciones a partir de quienes lo abordan. El diálogo de la mujer en particular tendrá tonos muy característicos pero no puedo pasar por alto detalles generacionales y situacionales.

A partir lo anterior, es importante plantear desde ahora, aun cuando es un asunto que implicaría mayor dedicación, el papel de la mujer en la literatura. A través de mi observación, y debido a que el grupo se compone en su mayoría por mujeres, puedo comentar por el momento algunos datos que nos hacen suponer características relevantes de este asunto.

La mujer dentro de la literatura ha jugado un papel muy variado y en constante cambio. Actualmente se vive en un espacio que puede representar la búsqueda de libertades, pero al mismo tiempo, al ser la literatura un área que,

también desde tiempo atrás, ha estado buscando un espacio profesional y de trabajo, la situación de la mujer en la literatura se hace todavía más complicada. Es decir, la mujer ha logrado ciertos privilegios o libertades en el plano profesional que ahora le comprometen a llevar una doble función: de contribuyente económica y del cuidado del hogar y la familia; la literatura por su parte es, como ya decíamos, una profesión difícil para vivir de ella en una sociedad tan industrializada, por lo que esta nueva función proveedora de la mujer entra en choque con las nuevas exigencias sociales, y así lo reflejan ciertos detalles del discurso, principalmente de las Señoras, relacionado con trabajo, la familia, la libertad y la literatura. El trabajo juega un papel importante en relación al como se perciben en términos de libertad, pero la familia, y todo lo que implica su papel dentro de ésta, no deja de tener un significado básico en la representación total de la mujer, y por tanto una importancia esencial. La literatura por su parte no cumple, por lo menos en estas tres mujeres (Cristina, Argentina y Anita) los requisitos para pertenecer a ninguno de los dos planos: el laboral y el familiar, es decir, choca, de diferentes modos, en cada uno de los casos, con el cuidado de la familia y con el trabajo, por lo que ellas mismas afirman “hay que darnos espacios para escribir”, la diferencia substancial entre ellas tres y las dos “jóvenes” (Alejandra y Rosa Elena), está dada en función de sus pretensiones a futuro dentro del ámbito de la literatura; las primeras probablemente no visualizan ser escritoras como modo de supervivencia, las segundas mantienen más viva una esperanza de triunfo en la literatura para su sostén.

Quizá por lo anterior, se podría suponer una intervención más pasiva de las Señoras en relación a lo literario, sin embargo sería un error generalizar, ya que hay intervenciones sustanciosas para algunas de las lecturas, por ejemplo de Cristina. Lo que sí es evidente, es que las tres Señoras no contribuyeron con propuestas de lecturas, ni propias, ni sugeridas. Sin embargo, tal como se ha venido señalando, todos los integrantes del taller han vivido diferentes etapas tanto en su desarrollo personal, en su creación y en su experiencia, como en lo relacionado con la evolución del grupo. Y así es como constato que no ha sido siempre así, en las reuniones del taller todos han tenido etapas más fructíferas; las

intervenciones literarias dentro de la reunión no reflejan directamente su visión a futuro como escritores ni el nivel de producción de textos.

Sin embargo, las intervenciones más pasivas en torno a la literatura por parte de las tres Señoras se complementan con el papel activo y dirigente de Gerardo, quien se nota más interesado en el trabajo literario y con ello contagia de alguna manera a las demás integrantes para proseguir con su tarea.

“Obviamente las edades o las diferencias generacionales representan cosas, pero todo parte de la heterogeneidad del grupo del que salimos, de que permitía esto, desde personas jubiladas hasta chavos de dieciocho, diecinueve años, pero obviamente si estamos reunidos es porque hay punto en común, pese a las diferencias generacionales, pero eso no quiere decir que no haya discrepancias y que no haya desacuerdos precisamente dadas estas diferencias generacionales, porque implican costumbres, implican educaciones diferentes, lo que ocurre es que tenemos en común la literatura, tenemos en común una cultura literaria que esa es la que permite que se acorten las distancias, porque ciertos prejuicios, ciertas ideas, ciertos conceptos, gracias a la literatura, gracias a la lectura, se pueden ir modificando, tanto las personas mayores pueden irse refrescando en cuanto a ideas más recientes, como las personas más jóvenes pueden estar conscientes de una ideología, de una manera de pensar que aunque no es de su época es igualmente considerable, valiosa, importante, para que uno la tome en consideración, entonces gracias a ese punto en común se nos facilitan las cosas a la hora de la convivencia, o sea por muy grandes que puedan ser las brechas generacionales, a final de cuentas los temas de la humanidad siempre van a ser los mismos, siempre ha existido el amor, siempre ha existido el odio, siempre han existido las guerras, siempre han existido los liderazgos políticos, todos los temas que tú imagines siempre han existido, por lo que siempre vamos a tener ese tipo de cuestiones en común, los puntos de vista que son los que pueden variar más o menos se van homogeneizando gracias a estas lecturas, gracias a la literatura” (E:1-Gerardo, I:26).

Aun cuando se distinguen varias características comunes en algunos de los miembros del taller (edad, ocupación, estatus social, nivel económico), el elemento definitivamente homogéneo es la tarea literaria: “escribir”, y con ello leer, comentar, discutir y quizá reflexionar. Sin embargo, al mismo tiempo en

relación al “escribir” se logran reflejar los elementos más heterogéneos de cada uno de los miembros del grupo, ya que además de tener inclinaciones a diferentes temas, intereses particulares en su escritura y estilos muy característicos, también pueden estar proyectando particularidades de su propia trayectoria de vida, ya que algunos literatos sostienen que, por ejemplo, un personaje está ligado siempre a quien lo crea y quizá en gran medida una historia tiene rasgos que representan la experiencia del propio escritor.

Así es como aunque comparten, en función de la literatura, un interés común por escribir y construirse, de alguna manera, una identidad propia de escritor, esto mismo los lleva a diferenciarse de los demás, evidentemente como grupo, pero además como individuos. En este sentido se recalcan diferencias muy elementales en el estilo de cada uno de ellos para escribir y en su relación con la literatura.

“Yo creo que el estilo es bien diferente, el de cada quien..., inclusive si alguien del taller leyera un cuento sin decir de quien es, sabríamos perfectamente de quien es, porque son estilos muy distintos, tanto el estilo como la historia, como que también por la historia podrías un poquito saber de quién es, sí te das cuenta” (E-Alejandra, I:30).

A manera de resumen de esta sección, podría decir que la heterogeneidad es concebida como un bien personal, grupal, para y por la literatura. Una comunidad de práctica asume la diversidad de perspectivas, la heterogeneidad individual, las posturas encontradas, así como el interés común.

OFICIO DE ESCRITOR

Sus trayectorias personales fijan un estilo y definen al escritor individual, pero además su trayectoria compartida, dentro del propio grupo, ha asemejado tanto un recorrido como un estilo más universal que puedo considerar como signo de una generación. En el recorrido común, localizo cierta secuencia en el proceso de familiarización con los géneros literarios, aunque es importante recalcar que conforme se van alejando, en algunos casos, de ciertos géneros, van sobresaliendo también intereses más particulares, sin embargo, parece existir un orden desde el comienzo: todos empezaron escribiendo cuento y ha existido un recorrido firme

sobre este género para después, y en tiempos más recientes, explorar dentro de la propia narrativa sus desarrollos bajo el género de la novela. Algunos de ellos han experimentado también otros géneros como el guión cinematográfico (que en especial desarrolla Rosa Elena), y en menor medida otras vertientes, tanto dentro de su formación en Sogem, como fuera de la Institución.

“La mayoría sí, escribimos cuento, Anita estaba escribiendo una novela que ya también terminó, pero los demás cuento, prácticamente todos cuento, digo algunos como Rosa Elena que de repente lleva una obra de teatro, otra vez llevó un guión de cine, pero los demás es cuento...” (E-Alejandra, I:31).

“...yo me inclino más por la narrativa, por lo que es el cuento y la novela, lo que he escrito básicamente son cuentos, en la escuela empezamos una novela que, ahora que ya terminé mi libro de cuentos, es mi siguiente paso, seguir esa novela, continuar esa novela” (E-Alejandra, I:2).

La opinión de Gerardo en función de esta secuencia cuento-novela encaminó mi reflexión hacia la suposición de que esto representa una característica peculiar en el grupo; sin embargo, la lógica que acompaña a esta secuencia, aun cuando no es estricta y generalizable, me dice que el cuento vendrá a acompañar en muchos casos al iniciado o novato en la escritura, y la novela será un experimento posterior. El mismo añade otros aspectos en la historia personal de la escritura que probablemente tengan que ver con la composición. Asunto muy interesante que podríamos decir es como la trama en la que se desarrolla la trayectoria de un escritor:

“Hay quienes así lo hace y hay quienes son novelistas y sin embargo no son cuentistas, pero voy a ser reiterativo, no me importa, creo que obviamente todo eso tiene que ver con la biografía de uno, con la historia de uno, con la historia como lector de uno también, es decir, qué leyó uno desde sus primeras lecturas, a lo mejor el que es novelista siempre ha sido más lector de novelas que de cuentos y viceversa, a lo mejor el escritor de cuentos siempre ha sido más lector de cuentos que de novela, no sé, pero tiene que ver con todo eso, de eso sí estoy seguro. Ahora generalmente es un proceso más común que del cuento pases a la novela, porque el cuento es una posibilidad primera y breve y corta. de manejar situaciones y personajes y cuando, de alguna manera, ya tienes la experiencia de manejar situaciones o personajes ya puedes llevarlo al plano de

la novela. que es un plano más amplio; es como el cortometraje y el largometraje, es decir en un cortometraje tú puedes presentar una historia como también en un largometraje, la ventaja de un largometraje es que lo puedes hacer con mucho más detalle y con mucha mayor profundidad, entonces son simplemente cuestiones de extensión, cuestiones de número de páginas pero al final de cuentas en esencia implica lo mismo, manejas situaciones y personajes. Generalmente, igual y generalizando, no se comienza escribiendo un cuento ni se comienza escribiendo novela, generalmente se comienza escribiendo pensamientos o sentimientos ya sea manifestados como poemas o con una determinada pretensión de ser poemas o como aforismos, como pensamientos sueltos, que esto es lo que mucha gente hace en diarios o en bitácoras que lleva, sobre hoy me aconteció esto o no sé porque estoy triste, ese tipo de cuestiones. Entonces generalmente se comienza por ahí y uno de los desarrollos finales o una de las metas finales, generalmente, de quien escribe es la novela, por lo general” (E:1-Gerardo, I:19).

Si lo anterior da una idea de lo que puede ser la trayectoria común que todo novato de escritor sigue; lo que cito enseguida permitirá entender que cuando se está “en el medio”, también son importantes asuntos como la situación actual de ciertos géneros basada en la relación del escritor con el editor (quizá la relación entre producción y consumo de la escritura):

“...yo escribo sobre todo cuento, el género del cuento y es un género que ahorita está en un tercer o cuarto plano en cuanto a las prioridades en publicación, ahorita lo prioritario es la novela; entonces en las editoriales si tú llevas un libro de cuentos generalmente te lo rechazan o no les interesa mucho porque le dan prioridad a la novela, incluso a la poesía le dan más prioridad que al cuento, a nivel editorial eso ha sido muy difícil porque el espacio para el cuento generalmente se ve reducido a revistas, ocasionalmente a suplementos dominicales de cultura, a espacio que no son los del libro y por ese lado la experiencia editorial con este país no creo que sea muy diferente, la mía, a la que tienen la mayoría de los cuentistas relativamente jóvenes en este país” (E:1-Gerardo, I:2).

Por otro lado, la dinámica de las sesiones del taller a las que asistí me refleja una actividad concentrada y dirigida evidentemente al trabajo literario.

Después de haber explorado, en alguna medida, las opiniones de los entrevistados acerca de diferentes asuntos relacionados con la literatura y de las posiciones que juegan en determinados momentos los integrantes del taller, el propio acontecer de las reuniones me hace recuperar la práctica situada, es decir, observé cómo se aterriza su discurso en la práctica, cómo se desarrolla una reunión en contraste y en congruencia con sus comentarios dentro de las entrevistas, y cómo se muestran y convergen al mismo tiempo sus trayectorias.

En este momento cobra gran importancia el desarrollo de la sesión de taller, sin embargo, presento los detalles de mis observaciones que me resultan relevantes para dar cuenta del trabajo propiamente literario:

“...Rosa Elena leyó dos posibles títulos para su guión (primera lectura de la 1° visita al taller), manifestando su duda con relación a cuál quedaba mejor y abriendo el consejo de los demás para cuando terminara de leerlo. El final del guión era sorpresivo y en un principio todos se quedaron callados, Rosa Elena preguntó: “¿no se entendió?”, y todos a la par respondieron que claro que sí, con un gesto de admiración, la mayoría de sus comentarios fueron positivos, Gerardo fue quien hizo sugerencias, positivas también, de modificación o atención a detalles, dijo que quizá sería importante poner más indicadores del juego de tiempos que se hace en el guión, después agregó, con la aprobación de las demás, que ya que el final era sorpresivo o algo inesperado, el mejor título era el primero que dejaba más abierta la expectativa” (1° visita al taller: 16/Oct/01).

“En la lectura que se hizo del cuento de Gerardo (segunda lectura de la 1° visita al taller, realizada por el propio Gerardo), las intervenciones se inclinaron, mucho más que en el guión de Rosa Elena, a decir que el cuento estaba excelente; Cristina al principio hizo dos críticas de la redacción y gramática del cuento: ante dos palabras que suenan recurrentes en una misma línea (librería y cafetería), y de un error de captura, sin embargo, principalmente ella comentó detalles que le habían encantado: el final abierto, la posibilidad de que la *anécdota* no haya ocurrido, la descripción, y por último, comenta que Gerardo utiliza las palabras y frases exactas y suficientes para expresar lo que quiere expresar. Anita, por su parte, dice que le encantaron los dos epígrafes que utilizó, en particular el segundo; desde que Gerardo empezó a leerlos, Anita expresó su fascinación” (1° visita al taller: 16/Oct/01).

En estos dos acontecimientos generales ligados a las lecturas dentro del taller observo una intervención discursiva halagadora y elogiosa principalmente en

sus inicios, aunque se asomen también inclinaciones y apegos diversos, sin embargo, con la intención de fortalecer el taller y el acto mismo de *tallerear*, los comentarios que prosiguen a ciertas lecturas van abriendo el discurso más *propio* de sus reuniones: la discusión o intercambio de opiniones *literarias*, es decir, el análisis y la crítica constructiva de textos. Así es como a partir de asuntos algo recurrentes y posiblemente polémicos relacionados con el contenido de los escritos, se desatan conversaciones abiertas acerca de la escritura.

Rosa Elena, después del comentario de Cristina acerca de la *anécdota* en el texto de Gerardo (de la posibilidad de que ésta no haya ocurrido), sugiere una crítica, que no apoyan mucho las demás y que hasta cierto punto el propio Gerardo trata de descartar, dice que en casi todo el cuento ella percibió una ausencia de *anécdota*, y que al final, en el último párrafo, logra identificar la acción acontecida en el cuento, pero agrega que llegó a pensar que, en la medida en que no existía *anécdota* o existe pero muy diluida, el cuento se tambaleaba al grado de no parecer cuento, y dirigiéndose a Gerardo dijo: “puesto que tú mismo y muchos otros lo sostienen, un cuento sin *anécdota* no es cuento”, sin embargo, siguió insistiendo que en el último párrafo se aclara esta cuestión. Gerardo, así como en todos los comentarios que se hicieron, tuvo intervenciones; acerca de la *anécdota* dijo que le parecía raro que Rosa Elena pensara que no había *anécdota*, si ésta, al final de cuentas, se deja ver desde el principio, agregando que, si existe un diálogo ya está implícita la *anécdota*, aunque llegase a ser un diálogo del personaje con su libreta, o hasta un diálogo imaginario, Rosa Elena defendió su punto sin mayor alcance. Antes de la intervención de Rosa Elena, cuando Cristina expuso lo relacionado con la *anécdota*, Gerardo dijo que al jugar con el sentido de la *anécdota* trata de manipular lo “prehistórico” por medio del recuerdo, ya que la *anécdota* en este cuento es “inmediata” y bajo cualquier interpretación “sucedió”, y agrega que por lo tanto lo que le interesa a él es explorar “de qué manera la literatura y la realidad se mezclan”, tal como lo maneja en sus cuentos Cortazar. En relación con los otros comentarios que hizo Cristina, Gerardo dice que para establecer un final abierto a diferentes interpretaciones, trata de utilizar “detonantes” claves para ir preparando al lector, como por ejemplo: algunos manejos de diálogos dentro del cuento o frases en cursivas para representar lo que escribe en su libreta el personaje” (1° visita al taller: 16/Oct/01).

Entre sugerencias y críticas argumentadas, se desarrolla la sesión; opinando todos, pero nunca pretendiendo imponer un punto de vista. Las cuestiones de la

escritura, el estilo y redacción así como esas invariantes que suponen de la estructura del cuento los ponen a consideración y las intentan reforzar con sus autores ‘consagrados’.

Sin dejar de lado los aspectos afectivos, también y muy importante, resultan los comentarios técnicos así como las bases de la escritura que retoman de otros autores. Y no menos importante, el público lector a quienes se dirigen así como el papel que ahora juega en la construcción de la historia (más interactivo). El universo de la escritura que confluye a la hora de escribir y del cual he hablado en el marco teórico.

“Ante el comentario de Gerardo acerca de los *detonadores*, surgió una pequeña discusión entre Cristina y Argentina, comenzando por un comentario de Argentina acerca de esos indicios, que según ella cree que pudieran dirigir la comprensión del cuento, y agrega que para ella el cuento representa un acontecimiento que sí sucedió, Cristina dice que no, que es más que claro, al final del cuento, que fue algo imaginado y que precisamente esos detonantes o indicios ayudan a ir comprendiendo la ficción de lo relatado, es decir, la ilusión o ensoñación del propio personaje; ambas sostenían su punto con entonado convencimiento, hasta que Rosa Elena intervino diciendo que lo interesante era que Gerardo había querido abrir el final a diferentes interpretaciones y que eso estaba sucediendo, después preguntó a Gerardo que si en realidad había sido esa su intención y él lo confirmó agregando que en sus últimos cuentos ha tratado de ser recurrente a ese juego entre ficción y realidad” (1° visita al taller: 16/Oct/01).

Y aunque en cada uno de estos acontecimientos relatados, particularmente de la primera visita al taller, se van acumulando asuntos a tratar, creo que es relevante señalar que las discusiones que se ligan a la actividad del escritor, directamente a través de los textos leídos, se elaboran en función de dos elementos interconectados: desarrollo de lo técnico, el lenguaje empleado, la estructura de la obra, los contenidos; y un estilo propio, ubicado de manera más precisa en el tono y las formas particulares y características de cada una de sus obras. Así es como la presencia de ambos elementos en las discusiones *literarias* que se desarrollan en el taller, me lleva a pensar cómo el escritor *se apropia de los recursos empleados y recuperados de otros autores para construir su propio estilo*.

Además, en estos casos expuestos se puede advertir el desarrollo de temas relacionados con la literatura: el tono de cada una de las intervenciones que hacen los integrantes, los puntos que están más en boga en ese momento para el análisis de los textos, algunas de las diferencias o incompatibilidades en opinión, las intervenciones en función de la crítica y algunas de las formas recurrentes que sostienen a cada uno de los miembros, ya sea para la construcción de sus propios textos o para sus intervenciones.

“Ante el comentario de Anita acerca de los epígrafes en el cuento de Gerardo, él añadió que cree que éstos son cosa valiosísima para un texto, y que cuando llega a leer la frase que describe o hace referencia a lo que escribió, siente que va por buen camino, es decir, se da cuenta de que lo que quiere expresar es algo compartido y por ello digno de comentar. Ya calmados los ánimos de la discusión entre Cristina y Argentina, Cristina comentó que definitivamente un epígrafe adecuado es valiosísimo pero que en ocasiones a ella le ha sucedido al revés, que al leer una frase, construye a partir de ella un cuento o determinado escrito” (1° visita al taller: 16/Oct/01).

Sin embargo, un contraste en función de las lecturas, lo representa la otra opción abierta en el taller: leer a otros autores. Esta posibilidad viene dada desde los inicios del taller, sin embargo, en el momento de mis visitas se coloca como una opción debido a una etapa menos *fructífera* en la construcción de textos. Este tipo de lecturas representa otra vertiente de la actividad, puesto que la crítica y, en alguna medida, la defensa o justificación, no va dirigida ni apela o solicita de alguno de los miembros en particular, además no entran en juego sus diferencias o semejanzas personales de manera plena, aunque tengo que reconocer que éstas fluyen, en ocasiones, en los momentos menos esperados; sin embargo, la lectura de otros autores deja ver, más bien, la congruencia del grupo: muchas de las tendencias o estilos recuperados, y en alguna medida admirados, recursos y discursos que comparte el grupo, es decir, ciertas tácticas, reflexiones o prácticas que ya son familiares y comprensibles para todos, ya sea en función del análisis que hacen o de lo que recuperan de los textos leídos para la elaboración de sus propias obras. Aprendizaje y resultados de éste se entrelazan en un vaivén entre la lectura y la factura de un escrito. Y aunque vuelven a diferir algunos miembros en función de ciertos asuntos, polémicos para la etapa que vive el taller en este

momento, parece que las lecturas fueran elegidas por el colectivo, aunque Gerardo sobresalga por su iniciativa para sugerir todas las lecturas de otros autores que me tocó presenciar, es decir, de las tres reuniones visitadas.

Después de realizar una lectura (tercera lectura de la 1° visita al taller) llamada *El Búfalo*, ocurrió la siguiente conversación: “comentaron que era excelente y que tenía muchos elementos interesantes; para empezar, dijeron que la paradoja entre el zoológico y la vida era acertada y sugestiva, además Rosa Elena aludió a la descripción de los animales diciendo que tenía un estilo fascinante para representar ciertos rasgos en ellos. Gerardo finalizó los comentarios acerca del cuento diciendo que el personaje principal, es decir, la mujer del cuento, le recordaba a un personaje de un cuento suyo, por su actitud hacia la vida, actitud negativa y de odio. Cristina sólo comentó que había sido un cuento bastante largo y que le costó trabajo leerlo en voz alta (Cristina realiza la mayoría de las lecturas, ya que es considerada la lectora del taller), ya que es cansado leer algo tan largo, Rosa Elena sugirió que cuando sean tan largos los cuentos se hiciera la lectura entre todos, dividiéndosela” (1° visita al taller: 16/Oct/01).

El análisis de los textos leídos en el grupo suscita reflexiones acerca de la obra de una autora que se apega a lo que consideran *un rompimiento*, y podría estar representando una influencia común para todos, debido a las valoraciones que hacen de su obra.

La discusión que he venido relatando de manera fragmentada está basada en las lecturas realizadas en la tercera visita al taller (lecturas de Gerardo: 3° visita al taller, 9/Abril/02) de 5 textos breves de Clarice Lispector, quien para el conjunto representa una autora con suficiente poder reflexivo como para acatar sus consideraciones, no sin cuestionarse las sugerencias o planteamientos que la autora hace:

“...volvemos a esto de que Clarice sí es más valiosa o quizá, es como para reflexionar la palabra novela..., no digo que sus novelas, no es que yo no las considere novelas, no es eso, no digo que no valgan la pena, las lees y te hacen reflexionar, pero no es una novela en un sentido convencional... es una auto reflexión; te deja muchas cosas pero incluso allí cuando habla de proyección y luego se desvía y termina hablando de otra cosa, es como el pensamiento...” (Rosa Elena, apoyada por Anita. 3° visita al taller, 9/Abril/02).

En estas reflexiones que van ligadas a una intervención, aunque sea pasiva: de gestos, miradas, apoyos, controversias; todos los asistentes a esta reunión reflejan estimaciones de toque profesional, es decir, su trabajo crítico hacia la obra de otra autora. Dejando una reacción y una apreciación muy particular, dada por el escritor individual, se desata una discusión en la que aunque pareciera que existen equipos todos están apoyando la misma idea:

Hablando de Clarice Lispector discuten: "...ella dice *yo no quiero una proyección, eso te limita yo prefiero esto, el anonimato como un sueño...*" (Gerardo apoyado por Cristina). "...y así es como sus obras no están interesadas en ajustarse al marco de lo que debe ser una novela, por ejemplo, o muchos de sus cuentos no son cuentos en un sentido convencional" (Gerardo, 3° visita al taller, 9/Abril/02).

En las propias reuniones y en función de su convivencia frecuente, del calor que va generándose en la propia reunión, se desarrollan diferentes debates, discusiones y coincidencias entre los miembros; sin embargo, comparten el sentido general de aprender de los autores.

"Ella nunca tiene una estructura formal, ni de cuento ni de novela, ni de ensayo, porque esto tampoco es un ensayo" (Cristina, 3° visita al taller, 9/Abril/02). Todos coinciden en que no es un ensayo, pero Gerardo añade: "pues no, es que desde un punto de vista de género, es decir, viéndola a ella como una escritora de novelas o de cuentos, pues ahí, de alguna manera, pierde; pero si tu la vez como una escritora, ahí gana y va a ganarle a muchos" (Gerardo, 3° visita al taller, 9/Abril/02)

Aunque reconozco que, como muchas discusiones, los puntos demasiado discrepantes suelen relajarse o dispararse, es decir, se cede un poco o se convierte en una discrepancia mayor; en el fragmento relatado la discusión está dada en función de cuestiones muy sutiles: diferencias en conceptos, concepciones o hasta en el sentido de las palabras.

"...pero todo eso de considerarse y no considerarse, o sea de cuestionarse, de no percibirse como escritora o como nada que la etiqüete, puede ser un adorno..." Gerardo añade: "más bien es una negación..." (Rosa Elena y Gerardo, 3° visita al taller, 9/Abril/02).

En resumen, uno de los factores que los mantiene unidos, sin duda es el fin último: el análisis literario que se lleva a cabo dentro de las reuniones del taller, aunque no se puede negar la fuerza de los *lazos* que han llegado ha generarse en

función de muy diversas cuestiones: amistad, compañerismo, dualidades y compatibilidades. Ambos aspectos se conjuntan en el interés en la literatura y en todo lo que en función de esta fluye en la reunión: las nuevas propuestas de lecturas, tanto para las sesiones del taller como de lecturas individuales, las reflexiones que se abren a partir de la reunión, las acotaciones que retoma cada uno para su trabajo individual y, en general, todo lo que propicia tanto una *retroalimentación* como cierto agrado o desagrado.

“... yo creo que parte obviamente de una simpatía, parte de una empatía, es decir, de alguna manera, como todos los grupos de amigos y de conocidos, es porque tienen puntos en común, tienen, digamos, características en común, obviamente yo pienso que en gran medida se debe a eso, a la simpatía, a la empatía, que esa es la base. Por otra parte, porque la mayoría compartimos el género, que es el cuento, la mayoría somos escritores de cuento y que está dado después de un proceso de dos años en la Sogem, lo cual nos permitió conocer o por lo menos tener idea muy aproximada de cada uno de los individuos del taller, es decir, ya vimos de qué manera más o menos podemos convivir, cuáles son los gustos, las preferencias, las virtudes y los defectos de cada uno, entonces eso permitió más o menos acordar que pudiéramos convivir de una manera lo más armónica posible, eso es lo que ha permitido dos años y un poco más de existencia del taller y, obviamente, que sobre la marcha, conforme se han dado las cosas se han ido ahondando los lazos de amistad entre los miembros, pero en esencia esa sería la base” (E:1-Gerardo, I:14).

Sin embargo, algunos de los comentarios que manifiestan los propios integrantes del taller van dirigidos a considerar que “hay lazos de amistad que los unen aún más que la propia literatura” (comentario de Gerardo en la 1º visita al taller: 16/Oct/01).

Así es como, en las sesiones visitadas observé que después de cada lectura, la intervención de comentarios y diálogos personales e informales era recurrente. Además los altercados, ataques o, en alguna medida, discusiones, que se suscitaron particularmente en dos de las visitas realizadas, tienen la característica de girar en torno a temas personales, aun cuando algunos de éstos se hayan dado bajo argumentos ligados a la literatura no tenían demasiados fundamentos para desarrollarse como una discusión literaria, más bien fueron roces con carácter

personal. Es importante también dejar claro que los altercados se dan básicamente entre las señoras (determinadas así por su edad: Cristina, Argentina y Anita), por lo que debido a esto puedo decir que existen ciertas tensiones cuando alguna de ellas entabla un discurso, aunque no se da de manera explosiva, o tan agresiva, sólo se “pican” o se provocan, principalmente Argentina y Anita. Aun así, para entender estas discusiones sería necesario analizar con más detalle la historia tanto de cada una de ellas como de la relación que han mantenido durante el tiempo que han convivido.

En dos ocasiones, una dentro de la primera y la otra en la segunda visita al taller, se recalca, particularmente por Rosa Elena, que el “viboreo” es válido entre amigos. Al margen del propio sentido de las intervenciones de Rosa Elena, por el momento me parece importante subrayar únicamente el impacto de esta actitud dentro de la reunión. El *viborear*, referido comúnmente a la crítica personal hacia otros, es un modo repetido de actuar en la interacción entre amigos pero además, en situaciones particulares, puede predisponer al conflicto, es decir, representa en determinados contextos un juego peligroso en el que no siempre se va a estar de acuerdo. Este tipo de crítica, destaca cierta disposición o implicación de reflejar prejuicios o creencias en torno al estilo de vida más adecuado, aspecto que en la cita de abajo parece que se convierte en una diferencia de perspectivas entre hombres y mujeres, esto sobretodo está evidenciado por los comentarios de Gerardo:

En la primera visita al taller, a partir de una conversación informal acerca de una excompañera de Sogem (Ross Mary, de cuyo asunto ya hice un breve relato), se hacen ciertos comentarios que, de alguna manera, reflejan tanto las diferencias generacionales como las distancias y límites entre sexos:

“Gerardo, ante una conversación enfocada al desapego de Ross Mary hacia su hijo (un pequeñín de tres meses para ese entonces) y llevada por el camino de que tan influenciado está eso por el divorcio de una relación muy dependiente, termina diciendo, en función de la pareja que hace poco tiempo formaba Ross Mary con su marido: *pero bueno, por qué estamos asociados. Dios nos crea y Freud nos junta*. Todos los asistentes al taller siguen sobre el mismo tema y surge una plática acerca de ser hombre y ser mujer, Gerardo dice que *los peores enemigos están en tu género*, y las demás siguen con

comentarios sobre Ross Mary, Argentina comentó que la bronca eran las culpas que luego podrían surgir en la propia Ross Mary, en esa cuestión Gerardo se distanció un poco de la plática diciendo que de eso, él como hombre no comprendía mucho, pero que ellas podían opinar de cuáles son los sentimientos que se tienen; Cristina dijo que todo dependía del propio concepto de culpa que tuviera cada mujer y agregó que ella cree que debido a la libertad que la mujer ha adquirido, *las nuevas generaciones viven diferente sus culpas*; Anita añade que ella cree que las cosas no han cambiado demasiado, pero los demás rebaten afirmando que la mujer sí tiene hoy en día más libertad; Gerardo, retomando el tema de la culpa, dice que él no entiende cómo se ha construido la culpa en la mujer en relación a su propio placer y cómo esto ocasiona el vetarse a conocer su propio cuerpo” (Relato de la 1° visita al taller, 16/Oct/01).

Un aspecto ya explorado, lo representa la visión que cada uno de los integrantes tiene de su propia posición, tanto dentro del taller como en relación a su ubicación en el mundo, es decir, desde donde se paran a observar y a interactuar. Los miembros del taller que tienen mayor edad observan su realidad a partir, evidentemente, de una visión personal, pero además a partir de una experiencia situada tanto en *otra época* como en ésta, pensando en que las generaciones se distancian más o menos en función de 20 años. Aunque además de los años existan factores personales, de su historia o de la propia cultura, que pueden propiciar ciertos distanciamientos, como el tener hijos, casarse, establecerse en determinado medio laboral, etc. (ejemplos de distanciamientos generacionales en nuestra sociedad); como *los mayores* tienden a generar ideologías, pensamientos, o, concretamente, comentarios, en los se compara o se hace un balance de *lo que era antes y lo que es ahora*. El joven o *más joven que los otros*, en la convivencia con gente más grande, puede llegar a recuperar o referir ciertos cambios culturales, sociales o generacionales, pero gran parte de su reflexión viene sustentada más por el comentario del *viejo* que por su propia experiencia. Así, el encuentro entre generaciones puede ser fructífero para cada uno de los integrantes. No obstante, y como ya lo apuntaba arriba, los *viejos* poco asisten, por sus múltiples compromisos. Así que me concentro en los tres miembros más jóvenes del taller, quienes podrían representar de manera más directa e inmediata a la *nueva generación de literatos de la ciudad de México*.

TRES MIEMBROS DEL TALLER

Como es evidente, tres de los contactos han ido dirigiendo, a la vez que justificando, esta exploración, ya que a partir de sus comentarios e intervenciones he construido este capítulo. Rosa Elena, Gerardo y Alejandra, particularmente, son tres escritores jóvenes, egresados de Sogem, que en alguna medida desarrollan la práctica del escritor como aprendices o iniciados en este oficio. Cada uno ha tenido experiencias diversas y, probablemente, ciertas coincidencias, que nos van señalando, en alguna medida, cómo se vive ser escritor.

Rosa Elena, Gerardo y Alejandra coinciden en tener antecedentes de una carrera profesional: Licenciatura en comunicaciones, Artes plásticas y Diseño gráfico; respectivamente. Esto y el interés particular por la creación literaria configuran aspectos de su trayectoria, de la que habré de dar cuenta aquí, en este apartado.

Rosa Elena ⁴⁷, después de estudiar Ciencias de la Comunicación en la UNAM, se empieza a interesar por la literatura como práctica propia. En algún momento se vio atraída por la actuación: en teatro, lo cual experimentó, y en otros medios de los que se mantuvo más alejada; además, ligado a su carrera, le atrae el periodismo y la crítica, ya que considera que son géneros un poco más abiertos y creativos. Sin embargo, ella relata su atracción por la literatura, y en particular por la escritura, como un acontecimiento arraigado a *toda su vida*, probablemente por su interés por la lectura y algunos intentos muy iniciales, de su juventud, por escribir.

“...cuando estudié comunicación era el periodismo lo que me gustaba pero me gustaba más el rollo creativo y, muchas veces el periodismo, aunque sí puede ser creativo, cuando escribes una nota periodística o no se diga una editorial, una crónica, una entrevista, no cabe duda que debes de ser objetivo,

⁴⁷ Abordo a Rosa Elena con algunos detalles más específicos de su vida debido a mi conocimiento y mi cercanía a ella (Rosa Elena es mi hermana y fue, en gran medida, quien me contactó con el taller y me facilitó mis intervenciones en general). Además, en sus entrevistas, Rosa Elena abordó de manera más directa su vida personal. En los otros dos casos, Gerardo y Alejandra, será un poco más sutil la exploración de su vida.

tratar de buscar realmente lo que está sucediendo, sin meterle de tu cosecha, aunque sabemos que no se puede... ..en cambio a mí siempre me gustó más el lado creativo, todo lo que es imaginación, fantasía, todo lo que también tiene que ver con tus emociones, tenía esa espinita, quería de alguna manera encontrar la forma de sacar lo que traía adentro; una temporada lo busqué en la actuación y me gustó mucho, me hacía sentir muy bien pero luego me casé y eso dificultaba las cosas, entonces de repente traté de escribir” (E:1-Rosa Elena, I:25).

En la mayoría de los discursos en los que intentan dar respuesta de sus inclinaciones parecen seguir un género discursivo parecido a una historia o un cuento, se remontan a una etapa temprana. Así es como, por lo menos los escritores entrevistados, señalan su iniciación en el área artística como un acontecimiento que los marca para posteriores decisiones e inclinaciones por la literatura.

“..la verdad desde chiquita escribía, tenía una prima con la que me intercambiaba cartas y yo le escribía cuentos en mis cartas, muy chistoso pero nunca creí que me fuera a dedicar a eso, alguna vez intenté escribir una novela, de un juego, entre niñas, la novela se llamaba mujeres planetarias, pero realmente fue ya casada, un día en mi casa, cuando no tenía trabajo y estaba un poco desesperada, se me ocurrió la idea de un cuento y me senté y lo escribí, se lo presté a Adrián, mi esposo, para que lo leyera y le encantó, me dijo que escribía muy bien y a partir de ahí me entró la cosquillita de escribir, eso no tiene muchos años, tengo seis años de casada y eso debe de haber sido el primer año de casada, tengo cinco años de escribir formalmente...” (E:1-Rosa Elena, I:25).

Para los escritores, puede ser frecuente remarcar sus inicios en esta profesión a partir de lo primero que escribieron en su vida, y como probablemente esto sea a edad muy temprana, pueden hacerse a la idea de que esos sucesos fueron señal de su vocación. Sin embargo, además de estas señales demasiado anticipadas, la mayoría de los escritores coincidirán en que su gusto por la literatura nace a partir de un gusto por la lectura, pero no como algo individual, sino como una práctica social compartida por todos los integrantes de su familia, como comunidad primaria en la que se crece:

“Como lector: yo fui lector de niño, en mi casa siempre hubo libros, no es que mis padres fueran precisamente “grandes” lectores pero eran lectores más o menos constantes; te podría decir que tal vez se leían un promedio de tres o cinco libros al año cada uno, tanto mi padre como mi madre, siendo yo el menor de los hermanos, de los hijos, también me tocó ver hermanos y hermanas leyendo, entonces para mí no fue nada difícil adaptarme a la lectura o entender lo que te podía dar la lectura y yo alternaba el mundo de los juegos, todo lo que tenían los demás niños, los juegos, los programas de televisión y eso, yo lo podía compartir con ellos pero además tenía el plus de las lecturas, que la mayoría de mis compañeros, amigos y demás, no tenían. Yo sentía que eso obviamente no me quitaba nada y todo lo contrario me daba más, me daba un plus” (E:1-Gerardo, I:24).

Es así como algunos suponen que la experiencia de todo escritor comienza siendo una experiencia de lector:

“...primero obviamente uno tiene que ser un lector y disfrutar las lecturas y de ahí tal vez nace un poco la, la inquietud o el gusto por escribir” (E:1-Gerardo, I:2).

En este sentido, llega a existir una conexión más real y estrecha, la lectura puede fomentar y propiciar, en muchos casos, una iniciación en la escritura, aunque no todo el apasionado de la lectura toma la dirección o termina siendo un escritor, y mucho menos un escritor específicamente de narrativa. Sin embargo, Gerardo, por ejemplo, considera que su apego a la lectura lo fue incitando a que escribiera, esto indiscutiblemente, para el caso de él, ligado a sus primeros intentos de escribir.

“...obviamente de la lectura me fue naciendo la inquietud de escribir, de escribir mis propias historias, de escribir mis propias cosas y las primeras cosas que yo escribí, creo que se remiten a la primaria, sobre las mismas ilustraciones y las mismas historias que venían en los libros de texto, yo las adaptaba o las modificaba, si teníamos una ilustración yo le ponía diálogos, yo le ponía nombres a los personajes o, si era una determinada historia, yo le cambiaba el país, las fechas, ciertas circunstancias y demás, y la adaptaba a hacerla más o menos algo más reciente; eso por una parte, yo pienso que ahí es donde comienza todo” (E:1-Gerardo, I:24).

Habrán otras experiencias que, de manera más concreta, remitan a circunstancias más casuales pero a la vez más precisas acerca de su iniciación y de sus primeras inclinaciones por la escritura. Este es el caso de Alejandra que, aunque proveniente de una carrera profesional en la que también podríamos encontrar vínculos con lo creativo, el Diseño Gráfico, narra su vivencia a partir de situaciones más concretas: las circunstancias casuales de un trabajo y las exigencias a lo que esto la condujo:

“...en realidad mi carrera fue Diseño Gráfico y me dediqué varios años al Diseño, trabajé en dos despachos y después me dediqué a la fotografía, trabajé varios años para “México Desconocido”, yo hacía fotografía y una amiga hacía lo que es el texto, viajábamos mucho y mi amiga empezó a no poder ir a los viajes, entonces yo empecé también a escribir el texto, hacía tanto la fotografía como el texto y eso me llevó a tomar un curso, un taller con Etel Krause para poder escribir mejor los textos y una vez que me metí al taller, me gustó mucho la dinámica. Empecé a escribir, además de lo de la revista, cuentos y me fui involucrando cada vez más. Después decidí meterme a la Sogem a estudiar ya la carrera, dejé la fotografía porque no podía dedicarme a las dos cosas, ya no podía viajar al estar metida en la escuela y empecé de lleno a dedicarme a la escritura...” (E-Alejandra, I:2).

Así, el escritor se va haciendo tanto por la práctica rutinaria, como por circunstancias fortuitas ligadas aquéllas que le dan un nuevo impulso a la ‘inclinación’. Pareciera como si la creatividad proviniera del propio proceso de implicación en una práctica que se domina pero que requiere más cosas (esto lo veremos con mayor detalle más adelante).

De cualquier forma, el resultado final ha sido una toma de conciencia acerca de escribir, por lo menos así lo entiendo a partir del discurso y de la propia dirección que mis contactos han venido imprimiéndole a su trayectoria.

“Cuando realmente tomo conciencia de escribir, como muchos, es con los poemas de amor y este tipo de cosas, con la adolescencia; ahí es cuando me nace un poco la inquietud, pero verdaderamente cuando tomo la decisión y tomo la conciencia de que lo que quiero hacer es escribir, es en la preparatoria; aquí en la Ciudad de México, porque el profesor de literatura que teníamos decidió formar un taller literario en su casa, él preguntó a los alumnos de los grupos que

tenía de literatura, quiénes estarían interesados en formar parte del taller, y cuando me di cuenta yo ya había alzado la mano y fue ahí cuando tomo una cierta conciencia de que realmente lo que quiero hacer en la vida es escribir, ese sería el inicio” (E:1-Gerardo, I:24).

Ciertas decisiones, como inscribirse o ingresar a un Diplomado de Creación Literaria, van ligadas tanto a un antecedente que las impulsa como a un esfuerzo considerable por reconocerse y mantenerse dentro del campo. Así, nuestras trayectorias adquieren cierta coherencia, muy particular y peculiar, que conecta los vértices de nuestra historia, en nuestro discurso o remembranza.

“Mi experiencia se remite a eso, a escribir en ese taller de la preparatoria..., ahí fueron las primeras experiencias de confrontar tus textos con oyentes, con lectores y recibir críticas, recibir opiniones, luego regresé a Mérida, donde vive y de donde es mi madre y parte de mi familia, ahí me inscribí en el taller de literatura del Instituto de Bellas Artes de Mérida, en el que ya fue otro tipo de dinámica en cuanto a cómo funciona un taller literario, empecé a publicar en revistas locales, a hacer lecturas en foros locales, hasta que más o menos en el noventa y seis me senté a escribir propiamente mi primer libro de cuentos, luego ese libro lo metí a un concurso, un concurso nacional de cuento, el *Emilio Abreu Gómez* y me vine aquí a estudiar a la Sogem, vine específicamente con la intención de inscribirme a la Sogem, a eso vine a México” (E:1-Gerardo, I:24).

Es así como en determinados casos, no tan frecuentes, mucho menos en las experiencias de escritores, una decisión como la de *ser escritor*, se consolida, se justifica o se reafirma a partir de un reconocimiento posterior, tal es la experiencia que vivió Gerardo:

“...estando en la Sogem, salió premiado este libro de cuentos en ese concurso y fue en parte como una confirmación de que, de alguna manera, si había decidido hacer eso, no estaba tan equivocado...” (E:1-Gerardo, I:2).

Ya tomada una decisión y recibido un reconocimiento, en las circunstancias y bajo las condiciones particulares que sean, la reflexión posterior del por qué estoy aquí, por qué hago lo que hago, puede suscitar infinidad de respuestas, pero además creo que es una cuestión que, por lo menos para muchos escritores, se ha convertido en un enigma a descifrar, probablemente también para

muchos otros profesionistas; sin embargo, algunos escritores lo resuelven explícitamente así:

“...pues escribo porque me gusta..., me pongo a escribir y escribo y escribo, empezando a tratar de sacar lo que tengo adentro, a veces lo logro, a veces son más como experimentos, como juegos, como tareas para entregar en clase, pero en sí me interesan los rollos existenciales, me gusta hablar sobre que pasa con nosotros en la vida, sobre la vida en general, sobre que tiene uno adentro, que siente cuando uno tiene miedo, pero no me gusta hablar del miedo sino de qué siente un ser humano cuando tiene miedo, describir las sensaciones: del miedo, del dolor, de los celos, de todo lo que tenga que ver un poco con lo psicológico del ser humano, tanto psicológicamente como existencialmente...”
(E:1-Rosa Elena, I:25).

En concreto, el acto de escribir viene referido como un gusto: un gusto por la lectura, por la literatura en general, por el relato y por narrar; aunque el gusto se construye a partir de ciertas situaciones, influencias y demás, que en la mayoría de los casos resumimos o asumimos a partir de determinados acontecimientos concretos y que a su vez originan, como ya dijimos, una lógica de circunstancia.

“...primero fue el gusto por la lectura, me lo inculcó mi padre desde chica y después me gusto escribir, fue cuando entré al taller de Etel, al oír las historias de los demás, ella ponía ejercicios y al empezar a hacer los ejercicios y empezar a escribir cuentos, porque ya no era nada más hacer el artículo para la revista sino que ahí fue cuando empecé a escribir cuentos y poemas y como que me empecé a volcar en la escritura, en temas que me interesaban o cuestiones que muchas veces las traes como gusanito, y todo eso lo empecé a volcar un poco en la escritura; en esa época empecé a escribir cuestiones personales, me divorcié y la escritura fue como un desahogo y me sirvió mucho, me empezó cada vez a llenar en más aspectos de mi vida, tanto en cuestiones personales, en desahogos, como en creatividad, en imaginación, me fui involucrando más y más; en el Sogem, fue cuando se me abrió más el panorama porque yo nunca había hecho un guión de cine, un guión de radio, una obra de teatro, entonces ahí me di cuenta de todas las ramas que podía tener la literatura; sin embargo, lo que más me gusta sigue siendo la narrativa...” (E-Alejandra, I:32).

No en balde, estas circunstancias que se ligan a ciertas decisiones y que a su vez definen una trayectoria de vida, moldean nuestro estilo y en gran medida nuestra identidad, ya que una cosa va conectada a otra. El aparente fracaso, la ignorancia que reconocemos o nos adjudicamos, las atracciones o rechazos que construimos de determinados estilos, o hasta las exigencias tanto de uno mismo como de otros, delimitan nuestros escenarios para actuar, es decir, limitan y delimitan nuestra historia, nuestro estilo.

“Sí he escrito otros géneros, sobre todo cuando uno empieza, un poco por ignorancia, cuando uno desconoce los requerimientos técnicos, las exigencias que tiene cada género, a uno se le hace fácil escribir de todo, pero cuando uno avanza y va teniendo más conocimientos, ve que no es tan fácil. Poesía siempre he escrito, aunque cada vez escribo menos, pero siempre ha sido lo que más me ha gustado de la literatura, la poesía; siempre he sido más lector de poesía que de cualquier otra cosa, pero obviamente la poesía no solamente exige un nivel técnico, un determinado conocimiento sino también requiere una determinada sensibilidad, un determinado talento, por lo que yo he estado consciente de mis limitaciones en muchos sentidos y he visto que en la poesía sería un mal poeta y no me interesa ofender a la poesía ni a posibles lectores... También escribí teatro, en un principio animado por ver con vida personajes que tú hiciste, verlos sobre un escenario, pero realmente tampoco es un género que me atraiga o que me apasione tanto... el género al que me dedico, el cuento, es el género que me gusta, que me dice algo” (E:1-Gerardo, I:6).

Conectándome entonces con el estilo, a partir de las historias que he tratado de explorar, me encuentro con una visión, probablemente, algo propagada o, en alguna medida, fomentada, del cómo nacen o se generan ciertas decisiones en la vida. Gerardo, y con otras palabras, Rosa Elena; van a señalar que *hay algo predeterminado en nuestra vidas, algo que actúa, de alguna manera, por si sólo, llamémosle destino o vocación*, algo que ha guiado sus trayectorias influyendo en sus decisiones y elecciones; aunque no dejen de nombrar la técnica y los conocimientos necesarios así como la persistencia.

“...no es precisamente tanto por elección, es lo mismo que ocurre cuando uno se enamora, uno igual puede creer que uno elige pero realmente la idea es que lo eligen a uno, uno puede creer que uno se da el lujo de escoger y

decir lo que quiere hacer o con quien quiere estar pero no es cierto, yo creo que hay una especie de predeterminación, una especie de karma en el que las cosas están dadas de antemano, por uno, no precisamente uno las decide, en este caso mi gusto por las historias nace de mis primeras lecturas de la infancia, siempre me ha gustado tanto leer como escuchar historias y se me daba de una manera mucho más fácil, mucho más natural, inventar historias; entonces yo escogí el cuento o el cuento me escogió por estos antecedentes, y pienso que es el género, de todos los géneros literarios, en el que menos mediocre puedo ser, creo que es donde más mérito puedo tener y por otra parte, donde más he podido empecinarme y atreverme. Fuera de eso, no me veo yo escribiendo, a futuro, otros géneros que no sean de la narrativa, posiblemente novela pero por el momento no, no he podido escribir novela pero si sería el paso siguiente, pasar del cuento a la novela sin que por ello yo dejara de escribir cuento a futuro pero yo no me imagino escribiendo ni ensayo, ni teatro, ni poesía, ni guiones, yo creo que lo mío es ser un contador de historias y ya” (E:1-Gerardo, I:6).

Así es como explorar de dónde nace la inquietud de escribir y cómo se aprende a ser escritor, tiene implicaciones importantes, ya que la reflexión vierte, no sólo una opinión o una visión, sino una ideología completa de su ser y del cómo se es. La opinión de Gerardo, en este caso, refleja una convicción sustentada y apoyada en sus propias búsquedas y en sus conocimientos, prácticos así como en sus propias reflexiones:

“...según se manifiesta en las aptitudes, en la infancia, esto no lo digo yo sino en función de cuestiones que he leído..., cómo se manifiestan las inquietudes artísticas o los talentos, se supone que primero, a edad más temprana, se manifiesta la música, la segunda inquietud que se manifiesta es la matemática, la tercera, la pictórica y, por último, la literatura; eso hace que generalmente haya pocos talentos precoces en la literatura, en la escritura en concreto... “generalmente el genio, el talento y todo el proceso creativo en la escritura o en la literatura se empieza a manifestar en la adolescencia, contrario por ejemplo al porque hubo Mozart’s o estos talentos musicales que se manifiestan más precozmente, porque el mundo abstracto de la música, que en esa medida es muy semejante al mundo matemático, no requiere precisamente construcciones mentales, una estructura de pensamiento, no demanda una experiencia de vida, como sí la demanda la escritura, esta es una de las razones

o por lo menos una de las razones que da la psicología misma de porqué el talento literario se manifiesta tarde y porqué los procesos creativos obviamente implican o demandan una experiencia biográfica, una experiencia de vida, como no la demandan las artes plásticas porque son manifestaciones o pueden ser manifestaciones simplemente de sensaciones, simplemente de determinadas experiencia sensoriales o visuales o táctiles, sin que tenga que haber una justificación teórica, un sustento ideológico detrás de lo que se hace. En cambio, generalmente, la literatura se desarrolla en función del pensamiento y la palabra que requieren mecanismos y resortes de pensamiento mucho más complejos o que demandan, sobre todo, mucha más elaboración que las otras artes, también por eso los procesos creativos son, a veces, en los escritores mucho más demandantes, mucho más estresantes” (E:2-Gerardo, I:4).

En conclusión, estas opiniones vienen identificando a un personaje dentro de determinado estilo y forma de vida, puesto que representan parte de su ideología y en consecuencia parte también esencial de su identidad. Sin embargo, no son estrictamente esos comentarios y esas opiniones, las que representa o hacen de ciertos sujetos escritores, ya que todo esto: ideología, convicciones o respuestas en general, acompaña a ciertas experiencias individuales, determinando un estilo, pero no define a una profesión. Gerardo, además, no sólo trata de entenderse como escritor, sino que se documenta para poder comprender el proceso de la escritura y la creación literaria. No deja de ser interesante lo que dice sobre los procesos psicológicos de la vida de los artistas pero ante todo lo hace para poder encontrar explicación a su inclinación. De aquí que lo que dice de sí mismo sea una influencia de sus lecturas ⁴⁸:

“...yo creo que no son cosas que precisamente uno decida sino que de alguna manera están como decididas por uno, las decidieron de alguna manera por uno, porque ser escritor o ser pintor o ser bailarín o ser músico o actor, es consecuencia de una determinada psicología, de una determinada sensibilidad, de una determinada estructura espiritual y mental; entonces no creo que sea precisamente una elección que uno hace, sino una consecuencia de lo que es

⁴⁸ El mismo, a la luz de la entrevista, me sugirió dos lecturas sobre la psicología de los escritores. Ambos han sido parte de mi crítica sobre la psicología establecida, puesto que tanto en psicoanálisis como en psiquiatría existe una gran tentación por recurrir a lo innato o al interior de la persona para poder explicar sus inclinaciones y su genio.

uno. Yo no creo que uno es así porque uno es escritor sino porque uno es así uno es escritor, porque uno piensa de esta manera, porque uno siente de esta manera, porque uno analiza las cosas, percibe las cosas, siente las cosas de una determinada manera, uno no puede bailar, cocinar o redactar un oficio y convertirlo en un manifiesto político o en cualquier otra cosa, sino se da uno cuenta de que eso que uno trae dentro solamente puede tener un desarrollo, un discurso y un desenlace por la vía de una pretensión literaria, de una intención literaria, de alguna manera es la pregunta de qué fue primero el huevo o la gallina, en este caso yo pienso que es consecuencia de lo que uno es, porque uno es así uno es escritor, cuando uno dice pues voy a ser bailarín, escritor o pintor, realmente lo único que uno hace es simplemente seguir un impulso que está en uno, seguir la naturaleza que uno tiene y darle el cauce, yo pienso que, indicado; y por qué los demás no lo son, yo pienso que el que es banquero nace para ser banquero, el que es abogado nace para ser abogado y el que es arquitecto nace para ser arquitecto, como el que nace para ser pintor va a ser pintor, es decir, es la naturaleza de uno, y simplemente uno tiene que atenderla, escucharla, prestarle atención para saber realmente que uno elige bien seguir algo que es una vocación natural, innata” (E:2-Gerardo, I:7).

Por otra parte, existe un reconocimiento de influencias y determinaciones más inmediatas, sociales, culturales, que van ligadas tanto a ésta como a otras visiones de cómo nos conformamos; que de alguna manera no son un mero ‘sublimar’ la inclinación innata. Gerardo, contradictoriamente recurre a esos dos lados de su explicación para entenderse, aunque en su discurso aparezcan como cosas incompatibles pero que no obstante, son su historia.

“...tanto de los libros que leo, como de la música que escucho, como de las cosas que vivo, de todo, particularmente de los libros claro, porque ellos también contribuyeron a que yo me dedicara a esto, como lector, pero además siempre te aportan ideas, siempre son una influencia, siempre te enriquecen en tu filosofía, en tu manera de sentir, en tu espiritualidad, siempre te influyen y, consciente o inconscientemente, lo que uno lee tarde o temprano se ve reflejado en lo que uno escribe, no como un plagio, no como una copia, pero simplemente como una influencia, si uno obtiene luz de los libros, esa luz, lo quiera uno o no, tiene que proyectar una sombra; es así” (E:2-Gerardo, I:33).

Es así como me conecto con el proceso creativo que vive el escritor, porque además de los caminos recorridos, de la formación formal e informal, de lo que nos mantiene en determinados lugares, de nuestra ideología, nuestras reflexiones, nuestros estilos, de las influencias recuperadas y las rechazadas, así como de las distancias y las cercanías que construimos en función de nuestro andar; existe algo que va ligando todo esto para construir una historia, ese algo se puede pensar como *proceso*: proceso histórico o de recorrido, proceso de formación, proceso de mantenimiento, proceso ideológico, reflexivo o de construcción de un estilo. Y al proceso que denomino creativo, lo acompaña evidentemente un individuo con todos los procesos anteriores, un individuo, con influencias y distancias, con rechazos y cercanías, que se instala en una realidad para construir su propia realidad.

“yo creo que se da de las dos maneras consciente e inconscientemente, o sea consciente en la medida que pretendes no copiar, no plagiar lo que otros ya hicieron, e inconscientemente porque al final de cuentas lo que tú quieres decir es lo que tú quieres decir y no lo que otros dijeron, entonces se da de las dos maneras, en los dos planos se da” (E:2-Gerardo, I:34).

Aunque profundizaré en estas cuestiones en el último capítulo, quiero dejar esbozado aquí que los procesos de aprendizaje tienen una doble vertiente: lo que se aprende por contacto y lo que se aprende por decisión. En el primer caso, es el ejercicio, la rutina que va propiciando el automatismo; mientras que la decisión tiene que ver más con un proceso consciente, de contraste y comparación. De ahí que cuando hablan y me refiero a la técnica, esté tratando el asunto de los aprendizajes de la escritura, de los estilos y modos discursivos.

EL PROCESO CREATIVO

El proceso creativo es el punto culminante de este análisis, tanto por tratarse del asunto que abordé para finalizar este capítulo, como por representar la exploración más importante y trascendente de este estudio. Es precisamente el tema bajo el cual justifiqué y planteé una exploración posterior, dada a partir de las dos últimas entrevistas con mi comunidad de práctica. Por lo tanto, esto supone, que tanto en la medida de nuestras intervenciones como en función de toda la

exploración realizada, el siguiente apartado cierra este estudio y mi investigación. Sin embargo, siendo la creación un tema que, en alguna medida, aterriza y concluye este análisis, me permite generar direcciones más concretas en función de la práctica del escritor.

Recalcaré de nuevo, que esta exploración no pretende generalizar, ni en función de los escritores, ni en función de su práctica, pero en esta ocasión lo reitero con mayor énfasis tratándose de la exploración de un proceso que, confirmado así por mis propios contactos, se desarrolla y, lo que es más importante, se vive de diferentes maneras. Comienzo citando un comentario de Gerardo en donde habla del proceso creativo como un devenir construido por nuestra historia y trayectoria de vida y presente en todo momento:

“...el proceso creativo no se limita solamente al momento en que uno se sienta a escribir, el proceso creativo tiene que ver con todo lo que uno ha vivido desde que uno nació, lo que pasa es simplemente que cuando uno se sienta a escribir es cuando, digamos, que toma seriedad o se hace evidente u obvio que uno está en un proceso creativo; pero el proceso creativo se realiza siempre, se realiza desde que sales a la calle, desde que te subes a un camión, todo eso que vives, todo eso que experimentas, todo eso que tienes en la memoria, consciente e inconsciente, todo eso forma parte de lo que luego va a ser el proceso creativo” (E:2-Gerardo, I:8).

El propio proceso creativo no deja de confrontarlos, particularmente a mis tres entrevistados, con la reflexión de: *desde donde vienen dadas las condiciones que crean esas formas de vivirse dentro de determinado proceso*, es decir, para dar una explicación acerca de cómo se instalan en el quehacer literario, particularmente Gerardo y Rosa Elena, recurren a esa determinante construida de varios factores, probablemente culturales, probablemente biológicos, que los sitúa allí, en el acto de escribir.

“Cómo se hace un creador, yo creo que desde chiquito, tenemos que meternos al rollo de si es innato o si es cultural, yo creo y quiero creer que es un poco innato, porque en mi caso culturalmente pues no creo que se me haya educado para que sea una persona creativa; en mi caso, por ejemplo, que quiero escribir tendrían que haberme fomentado que leyera, fomentado que escribiera, que contara cuentos, algo que tenga que ver con lo que hago, y en mi casa no se

hizo eso, jamás; mi papá creo que sí era creativo pero en otro tipo de cosas a lo mejor en juegos, a lo mejor eso también de alguna manera te inspira, pero a mi hermana también la motivaron igual que a mí, y a ella no le dio por este rollo” (E:2-Rosa Elena, I:1).

Sin embargo, el proceso creativo no sólo se define en función de estar parado en el lugar del escritor, es decir, considerarse y reconocerse como escritor, sino también en relación a cómo se ubican, qué posición adquieren cuando se reconocen como escritores, con qué se comprometen y de qué otras cosas se alejan. El oficio del escritor compromete a algo, a una posición que el iniciado en esta práctica va reconociendo y va transformando a partir de sus particularidades. Gerardo comenta que el compromiso de escritor va relacionado con *decir algo* en la literatura y esta expresión se construye de toda una experiencia.

“Ahora si te refieres a un aspecto mucho más estricto relacionado a la literatura pues obviamente viene desde lecturas de infancia, viene desde una determinada mentalidad y sensibilidad que uno tiene, que le van dando a uno, el sedimento, la base para que posteriormente pueda crear, cuando realmente cree o piensa que ya tiene algo que decir, porque la literatura en función de las palabras, en función de su capacidad de transmitir ideas, pensamientos, sentimientos, sensaciones, tiene que estar comprometida realmente con ese algo que decir, y el que se quiera asumir como escritor tiene que considerar realmente que tiene algo que decir, algo que no ha sido dicho antes, lo cual de pronto puede ser muy pretencioso, pero por lo menos que no ha sido dicho de esta determinada manera, de este modo. Entonces el proceso creativo, para mí, tiene que ver con toda la experiencia que uno tiene, con la biografía de uno, con todas las experiencia buenas y malas que ha tenido en la vida y obviamente con la experiencia, con el oficio que se va haciendo en lo que uno se dedica” (E:2-Gerardo, I:8).

En el relato de sus rutinas entra en juego también el proceso creativo, puesto que a partir de este proceso el escritor se posiciona para crear y, en la medida en que transcurre su creación, se desarrolla una experiencia. Por lo tanto, un proceder se puede llegar a describir conforme a las condiciones que lo rodean y a partir de una visión que le da cierto énfasis a determinados elementos.

Alejandra describe como ha llegado a instalarse, de manera práctica y común, para escribir:

“Bueno antes de, por decirlo así, de sentarme a escribir un cuento le estoy dando vueltas en la cabeza varios días, digamos que tengo la idea de lo que va a ser la historia y le doy vueltas y le doy vueltas, la voy conformando y, ya cuando la tengo más o menos definida, entonces me siento a escribirla; muchas veces en el proceso de la escritura voy variando la historia o lo que hago es que, muchas veces, la escribo tal como me sale, tal como va, y después en la corrección a veces llego a cambiar o el final o alguna parte de la historia, pero en general hasta que no la tengo ya bastante definida no me siento a escribirla. Yo en general escribo en las mañanas, le dedico varias horas en las mañanas a escribir..., por ejemplo para el libro de cuentos que hice, era todos los días; cuando la bebé estaba en el kinder en las mañanas me ponía a escribir porque en las tardes ya no podía... ..te vas haciendo como una rutina, que en realidad no cuesta mucho trabajo” (E-Alejandra, I:18).

Las rutinas se traducen, precisamente, en un estilo, puesto que a partir de ellas comienza uno a construir las condiciones de su quehacer, y lo más probable es que cuando se reflexiona o se hace conciencia de éstas, aparezcan como modos comunes de nuestro proceder, y por consecuencia, ligados a nuestro proceder. Sin embargo, el estilo es, evidentemente, una construcción que se hace a partir de una historia, y la historia de un escritor, su biografía, sus experiencias, pero también las habilidades que va adquiriendo, las pericias de un oficio, todo esto es algo que se obtiene a partir de una trayectoria de vida dentro del campo, la cual implica una experiencia cada vez más íntima con la práctica. Reconociendo que mis contactos son sujetos que, en alguna medida, se inician en la práctica del escritor descubro estilos, historias y trayectorias específicas en la literatura por formar.

La práctica en su conjunto determina algunas condiciones de su quehacer, pero cada práctica socio-cultural generará y regenerará, a partir de los individuos que la realizan, sus propias realidades, tradiciones o transformaciones. Puesto que toda actividad se define en función de ciertas líneas, pero cada individuo las recorre y se apropia de ellas a su manera. En estos modos de actuar, estilos de apropiarse y formas de participar, el proceder se vuelve hábito, rutina, y la rutina

probablemente defina un estilo, estilo que influye y se ve influenciado, y a la historia que vamos construyendo y que nos va construyendo. Para un *iniciado* en determinada práctica es esta historia la que irá construyendo intenciones y delimitando trayectorias.

A partir del comentario de Gerardo, entramos al tema del aislamiento, hábito o rutina que en el arte, así como en algunos otros ámbitos sociales, se ha pensado como necesario para poder crear.

“Cómo técnicas, o cómo llamarle, ceremonias o rituales que uno hace para escribir, tiene que haber un aislamiento que si no se puede dar en lo físico obviamente tiene que ver con una concentración, con el grado de abstracción que uno pueda conseguir con el medio que lo rodea, generalmente procuro hacerlo solo o aislarme, que la persona más cercana tenga un obstáculo físico de por medio, un obstáculo entre esa persona y yo, y aparte creo una como burbuja que generalmente es la música que pongo de trasfondo y que me sirve como burbuja, me sirve de alguna manera también como protección, como aislante, fuera de eso no hay otros grandes requerimientos porque muchas veces me ha ocurrido que de pronto escribo en una cafetería atestada o en el metro o en parques y obviamente el tránsito, la gente, todo eso no los puedes aislar de tal manera como lo haces cuando estás en un espacio propio, en tu espacio, pero tiene que ver obviamente con la posibilidad de abstracción que tu puedas tener, con la capacidad de aislamiento que tú te puedas dar a tí mismo, pero fuera de eso no hay mayores rituales, yo diría nada más que generalmente hay música de fondo y tengo a la mano lo único que necesito para una cierta tranquilidad que es esa música y cigarros” (E:2-Gerardo, I:10).

La creación artística o literaria representa un proceder técnicamente indispensable para la consolidación y la legitimación de la práctica, puesto que es evidente que sin medios técnicos e instrumentales la práctica se convierte en una filosofía o en una teoría. La creación, además de las técnicas, los instrumentos y las destrezas adquiridas para su manejo, implica también un proceder reflexivo, analítico y probablemente discursivo, que alimenta a la propia creación, ambas cosas constituyen la experiencia. El aislamiento, por ejemplo, que Gerardo define como parte de su proceder para crear, viene dado como un medio indispensable y

necesario, pero además implica tanto el reconocimiento de su practicidad, como la legitimación y justificación que brinda la propia práctica y la posición del escritor.

Pero no sólo el aislamiento o la abstracción se convierten en rutinas del acto de escribir, o de la creación artística en general, existen otras formas habituales de desarrollarse dentro de una práctica que, siendo usuales, se vuelven definitorias de cierto quehacer.

En función de esto, creo que los datos que los entrevistados proporcionan acerca de cómo realizan su práctica me conecta con ciertos elementos ligados a la preparación o el aprendizaje de un oficio, de un quehacer o de una práctica. A partir de su apropiación de los medios que ofrece la práctica y de *las fuerzas sociales ejercidas por el campo* se busca posicionarse en una realidad (Bourdieu, 1995); estos tres escritores están aprendiendo no sólo a escribir y a vivirse dentro de un proceso creativo, están además apprehendiendo una posición y con ello aprenden a ser escritores.

Pero además no sólo los instrumentos que utilizan o los modos de utilizarlos conforman su práctica, también las proyecciones, recurrencias y contenidos de sus obras van convirtiéndose en elementos cómplices de la práctica.

En el siguiente comentario, Alejandra confirma que sus contenidos están dados en la práctica y por la práctica, pero al mismo tiempo, ciertas formas de actuar o de proceder se funden para constituir *ese* proceso creativo.

“...a partir de la imaginación, aunque varios de mis cuentos han salido de un ejercicio, por ejemplo uno que tengo que se llama “viernes de canasta” salió de un ejercicio en el Sogem, nos dijeron que escogiéramos una mascota y la mascota que yo escogí fue un dedo y de ahí salió la historia, pero prácticamente la mayoría salen de la imaginación, no es que sean cuentos autobiográficos, sino que sí se dan de la imaginación. Por ejemplo, en el taller también de repente ponemos ejercicios, otro de los cuentos salió de ahí, escogíamos palabras para hacer un cuento, a mi me tocó la palabra relicario y de ahí le fui dando vueltas y vueltas a la palabra hasta que me decidí por una historia...” (E-Alejandra, I:19).

Entonces el escritor tiene una forma de actuar evidentemente en función de su quehacer, algo específica más no generalizable, la cual va ligada al *cómo crea*;

en esta forma que poco a poco va representando un estilo, los instrumentos, su forma de emplearlos y la práctica que esto genera, constituyen su trabajo. Los instrumentos más indispensables para el escritor, además de los medios de captura (antiguamente lápiz y papel y para tiempos más modernos computadoras), vienen referidos como sus propias ideas, construcciones mentales o imaginación. Gerardo dice:

“...la mayoría de la gente lo hace con sus conocimientos, pero visto desde un plano teórico, el abogado de sus conocimientos de las leyes, pero pues el artista o el que está relacionado con el arte tiene que trabajar con sus emociones, con sus pensamientos, con sus ideas...” (E:2-Gerardo, I:1).

En lo relativo a los temas que abordan, los tres entrevistados coinciden, en alguna medida, en el toque más social o existencial de sus historias o narraciones, lo cual refuerza la presencia de ciertas señales que identifican a tres individuos de similar edad, y de condiciones más o menos afines, pero también a ciertos sujetos marcados por una historia y una cultura compartidas. Gerardo particularmente habla de su inclinación por abordar el tema de la pareja como una confrontación con el otro:

“Generalmente son relaciones humanas y generalmente son relaciones de parejas, porque es la manera en la que uno está más expuesto y más confrontado con lo que Octavio Paz y muchos filósofos llaman la *otredad* o lo otro, pues es con la persona con la que tiene uno un contacto más íntimo, más personal, que generalmente es la pareja, en donde yo he visto el amor como una vía directa para revelaciones de índole mística, de índole filosófica, incluso de índole religiosa, y en ese sentido siempre me ha parecido interesante la experiencia amorosa precisamente por ese carácter revelador que puede tener, y esta confrontación con el otro obviamente implica el cuestionamiento, el replanteamiento, el crecimiento de uno como ser humano, porque el otro es el que nos dice y el que nos desdice, es el que nos afirma o el que nos niega, es el que nos cuestiona. En ese sentido siempre me ha parecido que la experiencia del ser humano con la pareja es una de las experiencias más difíciles, más enriquecedoras, que cualquier ser humano puede tener y por eso la mayoría de mis cuentos abordan la temática amorosa, erótica, y a la pareja como protagonista y nada más” (E:2-Gerardo, I:7).

Se logran reflejar algunas de las condiciones socio-culturales que envuelven a una generación, y que construyen la historia de ciertas profesiones, en este caso en la del escritor, sin embargo, estas recuperaciones que se hacen, tanto del pasado como del presente, se liberan en una realidad y para una realidad que es suya y también de otros, para un contexto específico que cuestiona sus propias verdades y sus propias falsedades.

“...generalmente es la relación de pareja porque es uno de los vínculos que más cuestionan al ser humano, que más ponen de por medio sus principios, sus valores, los actos trascendentes de su vida, como todavía no tengo la experiencia de la paternidad, no tengo ese ejemplo de otra especie de vínculo igual de estrecho que puede ser igual de demandante, igual de cuestionante, igual de estimulante, pero por el momento la experiencia de la pareja, de lo que implica el otro, la cercanía de ese otro, todo lo que puede cuestionarle, lo que puede afirmarle, lo que puede a uno negarle la vida, esas me siguen pareciendo unas de las experiencias más interesantes, ese sería un tema que con frecuencia utilizo, me sigue pareciendo que el amor es una de las preguntas principales, el amor pone en juego tantas cosas en la vida de uno como muy pocas otras cosas las ponen en juego, o sea nada te demanda tanto compromiso en lo ideológico, en lo moral, en lo espiritual, en lo físico como el amor” (E:2-Gerardo, I:11).

Ya incorporados en lo que el proceso creativo tiene de creativo, es decir, en la firmeza que recae de la imaginación, la invención y el ingenio de contenidos: personajes, historias, narraciones, descripciones, ambientes, o ficciones en general; veo como Gerardo describe su propia obra, en este caso uno de sus cuentos, pero además como su creación se llena del *todo* que lo hace a él sujeto, participante de una realidad y de un mundo:

“...ese cuento, sobre todo porque es un cuento de ficción, no es precisamente un cuento muy apegado a la realidad, o sea se dan cosas que se dan solamente en el ámbito de la ficción, que un hombre se pueda transformar en ángel, por ejemplo, obviamente en esto que llamamos realidad no se da, pero simplemente me parece que es una interpretación o es una visión de cómo a veces por la acción redentora o mágica del amor alguien puede transformarse en lo que no es, como es este caso, en este caso tanto él como ella son transformados, cada uno de distinta manera, eso me sirve como un medio para

decir que de pronto mediante el amor uno se puede transformar en lo que no es, ya sea bueno o malo, no siempre es algo bueno, a veces uno se transforma en algo malo, pero esa es una capacidad que tiene el amor y que pocas cosas tienen” (E:2-Gerardo, I:12).

Los contenidos en general de la obra literaria contemplan una infinidad de elementos, puesto que a partir de la literatura narrativa, es decir, de un cuento o una novela, se constituyen mundos imaginarios, bastante completos en muchos casos, determinados, a veces, por una proyección evidente de los mundos en los que vive el escritor, y otras veces bastante difuminados, aunque igualmente determinados.

Gerardo habla un poco de estos contenidos, de cómo se vinculan con la realidad desde su perspectiva:

“Según la historia que uno quiera contar, según el enfoque que uno le quiera dar, a veces uno puede pretender imitar a la realidad y realmente hacer una viñeta de la realidad, y no querer aportar nada que pueda dar otra lectura o que confunda, quiero representar esto, que hay represión sobre los indígenas o que hay hambre o que hay guerra o que hay miseria o que la política es una porquería, y a veces uno puede decir aquí lo que me interesa no es presentar la realidad tal cual sino mi interpretación de la realidad, cómo la veo yo, cómo la puedo transformar en otra cosa o cómo puedo hacer una lectura diferente de esa y a partir de la lectura que yo hago quisiera que los lectores la hicieran, entonces depende del escritor, de lo que quiera decir, cómo lo quiere decir, depende del tema que quiera tratar” (E:2-Gerardo, I:26).

Sin embargo, el entendimiento generalizado de la ficción lleva a suponer que ésta se desprende de la realidad y que, en muchos casos, no parte de ella. Aunque la ficción esté construida con todas las posibilidades que la propia realidad hace concebir y coincidir.

“En la ficción, sí puede ocurrir, porque por ejemplo tengo otra historia en la que una mujer que está en París y un hombre que está en México pero que antes estuvo con esta mujer en París, de pronto se reencuentran, él estando en México, se reencuentra con esta mujer como la conoció hace seis u ocho años atrás, la mujer tiene los veinte o veintidós años que tenía entonces, en él sí ya ha pasado el tiempo pero al final de la historia se da cuenta de que ella le mandó

una especie de open ganger, de doble, de clon, o de su zombi, por así decirlo, pero es un doble de esta mujer, es ella misma y al mismo tiempo no lo es, entonces él se da cuenta de que se va a repetir la historia como se dio en un principio, como se dio con esa mujer en París, pero también está consciente de que esa mujer sigue en París y que con la que él está en la ciudad de México puede ser su doble, puede ser su clon pero es también otra mujer. Entonces esta posibilidad que me da la ficción, siempre va a ser un recurso que interesante en la medida en que me va permitir exponer cosas que quiero decir o como las quiero decir, en este caso que a veces la vida puede ser una repetición tremenda en el tamaño inmenso de la ironía, que se pueden repetir historia, se nos pueden presentar las mismas circunstancias y posibilidades y generalmente vamos a caer en lo mismo, vamos a caer en un error o vamos a caer en patrones, otra vez, de conducta, que están marcados y establecidos en uno. Entonces la ficción sí me parece que siempre va ser un recurso válido, interesante, rico en posibilidades, mucho más rico a veces que la realidad” (E:2-Gerardo, I:13).

En la intervención anterior Gerardo describe otro de sus cuentos para hablar de la ficción, y es relevante, en primer lugar, de donde parte para explicar que su historia es imposible, es irreal, es ficticia; pero en segundo lugar, su historia tiene, al mismo tiempo, fundamentos situados en un lugar, con la base de una realidad; su *realidad inventada* o su *ficción situada* sirven para cuestionar un fragmento de la existencia, en un principio de la existencia de los propios personajes, de sus historias, pero con pretensiones de llegar más allá, como mensaje, expresión o comunicación: al ser leída o publicado posteriormente.

Así es como en estas realidades *ficticias* que crea el escritor los *personajes* adquieren un lugar importantísimo, puesto que el *hacer historia* implica envolver en ellas a ciertos sujetos, entes o actores que representen, en alguna medida, una existencia. Sin embargo, no hay un acuerdo ni una explicación lineal en este asunto, en lo concerniente a como se liga historia y personaje no hay líneas, ni constantes, ni comunes, probablemente porque, en la mayoría de los casos, cuando proviene de un acto creativo, sin mucha dirección o instrucción, ambos vienen fundidos desde un principio. Alejandra refiere una experiencia ligada a su formación en la que ciertas instrucciones (dada por un profesor) la llevan a un personaje y esto a una historia, pero considera que a veces es al revés:

“...yo creo que más bien la historia se da en base, muchas veces, al personaje, por ejemplo, en el cuento del dedo mi personaje es una señora madura, bueno ahí fue al revés, como fue un ejercicio, se dio primero el tema que era la mascota, el dedo, pero escogí un personaje que estuviera basado en eso, escogí una señora ya madura de unos sesenta años y la desarrollé en base a esa historia, como que va muy ligado historia y personaje, yo creo que van juntos, quizás en una novela sea diferente pero en un cuento, que es una historia tan corta, el personajes lo forma la historia y viceversa” (E-Alejandra, I:20).

La conexión que existe entre la historia y sus personajes está dada al modo de la vida, aunque en la reflexión sobre cómo se genera esta conexión, estos escritores acudan a la suposición de que en ocasiones *uno lleva a lo otro*, es decir, que a veces a partir del personaje se construye la historia y otras veces la historia pide determinados personajes. Gerardo relata algunas de las formas que ha experimentado cuando construye sus narraciones, lo que a veces lo inspira o de donde parte, además habla de la importancia que tiene para él el epígrafe, recurso narrativo:

“...generalmente ocurre de dos maneras, que se puede dar que una historia tiene que ver un poco con ese algo que leí, y en este caso si es con eso que voy a utilizar de epígrafe, puede ser un poco como el condicionante. ...hace mucho tiempo escribí un cuento que se llama *El hombre que nunca seré* y ahí la inspiración vino de una canción que se llama igual, yo, escuchando esa canción, me puse a pensar cómo sería esta historia del fracaso de un hombre que nunca consigue ser quien debió ser y, obviamente, era obligado incluir un verso de la canción como epígrafe porque me inspiró, pero otras veces ocurre que tengo la historia, tengo el cuento ya escrito y es posteriormente que yo me encuentro algo que tiene mucho que ver con esa historia o algo que de alguna manera habla un poco de lo que yo hablo en la historia y es así como incorporo el epígrafe al cuento, pero para mí sí es importante la existencia de epígrafe en el cuento, por que no sólo lo complementa o le puede dar algo complementaria al texto, sino que de alguna manera enfatiza que hay una visión análoga, hay un punto de vista en el que se puede coincidir respecto a algo, con un hombre del siglo pasado o de hace cinco siglos o de hace quince siglos y que a final de cuentas el mensaje, lo que te dice es: el hombre es el mismo, siempre ha

pensado lo mismo o siempre ha pensado cosas muy semejantes respecto a lo mismo, en ese sentido me parece interesante la existencia del epígrafe porque a tí como creador también te hace sentir que no eres la única persona que piensa así o que piensa de una manera similar, sino que hay gente que también ha tenido un poco esa visión que tú tienes, eso es un poco satisfactorio, te compensa ciertas cosas, a veces puedes pensar que tú tienes una visión equivocada o muy parcial o muy egoísta o muy individualista de las cosas, y luego compruebas que no es así, que hay mucha gente que puede pensar como tú, además de que enriquece al cuento en lo literario, yo creo que enriquece al escritor en particular, al autor, puesto que se da uno cuenta de que puede uno pensar como otras gentes, algo en común” (E:2-Gerardo, I:9).

Evidentemente no hay una secuencia uniforme para la construcción de narraciones, ni siquiera en un solo escritor; así como varía de persona a persona, el modo tanto de incorporarse a la creación como de representar o describir la forma en que crean; así mismo cada escritor vivirá cada proceso creativo de maneras diferentes.

“...quiero contar que un hombre es pobre y que tiene problemas para comprarle un regalo de navidad a su hijo 1, por ejemplo, parto de esa anécdota y sobre esas bases sé que el hombre va a ser pobre, que el hombre no tiene recursos, que tiene un hijo y bueno empiezo a ver su contexto, el espacio en el que vive, sus condiciones de vida, su contexto social, su contexto económico, cultural, etcétera, pero generalmente parto de una anécdota y la anécdota es la que va hacer que yo adecue un poco el personaje o a los personajes a estas circunstancias, entonces como la dinámica generalmente del cuento es presentar una situación al lector en la que algo va a cambiar a lo largo de esa historia, algo va a suceder que va a cambiar la historia, el destino, la situación de los personajes, como ese es el planteamiento en sí que debe hacer un cuento pues yo tengo que adecuar los personajes a esta condición, va a ocurrir algo que va hacer que cambie su situación, entonces yo tengo que adecuar a los personajes a esa circunstancia, difícilmente he partido de, por ejemplo, primero tener un personaje y luego ver cómo lo encajo en una anécdota o en una historia. Generalmente es a la inversa, generalmente es la situación, la anécdota y luego ver qué personaje, qué características de los personajes se adecuan a esta anécdota, pero siempre es un proceso largo, en mi caso yo no me siento a

escribir hasta que no tengo casi la historia completa en la cabeza; no soy escritor de arranques, de que me entusiasmo en lo inmediato con la idea, con la anécdota y de inmediato me siento a escribirla, sino le doy muchas vueltas, lo pienso mucho, soy muy obsesivo y hasta que no tengo la idea como yo la quiero no me siento a escribirla, entonces de entre que empiezo a concebir un cuento, a que me sienta a escribirlo, por lo menos hay dos semana, por lo menos” (E:2-Gerardo, I:8).

Gerardo aclara que sus construcciones casi siempre viene dada a partir de la anécdota, ésta detona todo lo demás: personajes e historia en general; precisamente la cuestión de la anécdota es un tema que para el taller se ha convertido en recurrente, por lo menos en base a lo que observé en las visitas realizadas; parece ser que lo que se ha llegado a discutir es que una narrativa sin anécdota sale del género para convertirse en reflexión o pensamiento, particularmente un cuento requiere la presencia de lo *anecdótico*. Este asunto lo he recalcado en párrafos anteriores cuando relaté las discusiones *literarias* que se desarrollan en el taller, y tendré oportunidad de recuperarlo en el siguiente capítulo para hablar del discurso que se va generando en la práctica de comunidades iniciadas en un quehacer. Por otro lado, resulta interesante lo que dice Gerardo acerca de que *no es un escritor de arranques*, porque más allá de considerar esto como parte de un estilo propio que va formando, creo que es, precisamente, lo que determina un pequeño paso en su formación, en su preparación como escritor; un paso en el que el escritor más novato, más aventurado, más *de arranques*, se sitúa en una posición más centrada, más concentrada, más comprometida con la práctica y probablemente *con menos arranques*.

Así es como el personaje, la anécdota y la historia serán desarrolladas a partir de la lógica socio-cultural, de nuestro modo de ver la realidad y de una historia particular que nos envuelve. En el siguiente comentario Gerardo habla de los personajes como componentes de la creación que son influidos y determinados por un *poco de todo*, pero además recalca nuevamente que la propia historia, ligada a una anécdota, tampoco esta disociada ni de esas determinantes ni de los personajes:

“Muchas veces el personaje no representan precisamente la cara de alguien conocido, pero si te da una especie de identidad, un perfil tanto psicológico como emocional de un personaje; cómo se crean los personajes, pues se crean con un poco de todo, con muchas cosas, cosas que uno agarra de un lado, de otro, cosas que tienen que ver con la experiencia de uno o con la experiencia de otros, yo puedo ver un determinado gesto que hace un hombre o una mujer en un café y ese puede ser el desencadenante, el detonador de algo y a partir de ahí empiezo a ponerle una cara, un nombre, una ocupación, una filosofía de vida, una actitud ante la vida, pero también puedo tomar un determinado rasgo que haya tenido un personaje de una novela que yo leí o de un cuento que yo leí o ciertas palabras de una persona que yo conozco pero todo esto es un poco de todo, se va conformando como un híbrido, y al final de cuentas, la mayoría de las veces inconscientemente, siempre termina por aparecer algo de uno, algo que uno piensa, algo que uno siente o algo que uno cree. Yo creo que los personajes, en mi caso, se conforman la mayoría así con un poco de muchas cosas y para hablar de los personajes tendría que hablar de la historia porque generalmente no van desasociadas (sic), no va separadas la creación de un personaje con la creación de la historia, lo que pasa es que generalmente lo primero que tengo es la historia, lo primero que tengo es la anécdota, lo que quiero contar...” (E:2-Gerardo, I:8).

El escritor en el proceso creativo se percibe como un observador de las realidades que lo rodean, y así es como logra plasmar una realidad, en alguna medida, *imaginada*, recuperando fragmentos de la interpretación de una realidad más próxima. Sin embargo, como creadores, algunos de los escritores suelen apropiarse de una identidad más susceptible, más dispuesta a captar las sutilezas de una realidad. Probablemente ésta sea una más de las tareas del que pretende ser escritor: estar *alerta* a las historias, los personajes y las realidades que nos presenta el mundo.

“Yo no podría generalizar, yo no podría decirte cómo ocurre en los demás, yo te puedo decir como a veces ocurre en mi pero no siempre ocurre así, esa también es una suerte, que siempre se le presentan a uno de diferentes formas las cosas, pero tiene que ver con una especie de alerta, una especie de vigilia que uno tiene, uno tiene que estar y mantenerse abierto y perceptivo a lo

que ve, escucha, huele o percibe en general, no solamente con los sentidos sino también con intuiciones, con una sensibilidad que a veces puede pretender ir hacia una especie de videncia, es decir, uno puede atreverse a encontrarle el trasfondo, la tercera dimensión, la quinta dimensión, la séptima dimensión, la que uno quiera o uno pretenda, a los hechos más triviales, pero tiene que ver con que el estar siempre en esta discusión, en esta alerta, en esta vigilia, es decir, no puede uno salir a la calle tan ensimismado en sus pensamientos, tan ensimismado en su situación personal que vaya anulando el mundo, que el mundo se esté presentando ante uno y uno no lo perciba, más bien uno tiene que estar siempre atento y estar buscando señales, signos que pueden estar en cualquier parte, pueden estar en las carteles pegados y que ya se empiezan a escarapelar por el tiempo, el viento, la lluvia y demás, que se han ido erosionando, o pueden estar en la señora que se sube con el niño para llevarlo a la primaria, pueden estar en los bocinazos del tránsito, pueden estar en muchas cosas tan simples y tan comunes pero dependen de cómo está uno enfocado, cómo está uno despierto hacia esas cosas. En mi caso tiene que ver con eso, tiene que ver con tratar de estar despierto, de no ensimismarte tanto que te niegues a tí la percepción de la realidad, como tú la percibes, como tu la quieres percibir, porque la percepción de una realidad obviamente es algo sumamente subjetivo, depende de cada quien” (e:2-Gerardo, I:6).

Pero en todo este devenir de historia, personajes y narraciones, evidentemente, existen ideas y propuestas, cierta búsqueda de significado. Las construcciones que generan los escritores contienen una visión y *dicen algo*; así es como la creación literaria es un medio que además de constituir una práctica, una profesión, un oficio, y de suponer la formulación y reformulación de una identidad ligada a ciertas ideologías, además dice, habla y expresa a partir de la palabra. Gerardo reflexiona en su comentario acerca de lo que, en general, él quiere decir en sus obras.

“...obviamente que la vida es un viaje intrigante, interesante, divertido, apasionante, terrible, difícil, placentero, que la vida tiene todos esos matices, tiene todos esos carismas, pero sobre todo que vale la pena ser vivida y que vale la pena ser vivida plenamente, tanto lo bueno como lo malo, que las experiencias que se nos presenten y las oportunidades de sentir y de ser,

deberían de ser realmente utilizadas para vivir plenamente. Tal vez eso sería lo que yo quisiera decir” (E:2-Gerardo, I:9).

Entre algunos otros recursos literarios de los que el escritor dispone y que forman parte del juego estructurante de la propia creación literaria, sobresalen los *tiempos* internos a los que recurren para construir sus narraciones. En particular, noté que para mis contactos, tanto el tiempo incorporado a la historia como el juego de tiempos al que en ocasiones acuden, es piedra angular del tipo de obras que ellos están generando, y por el momento es una cuestión importante porque representa ciertos rasgos de la formación y del cuestionamiento de algunos de los nuevos escritores. Gerardo habla del tiempo en la narración, y aunque reconoce que existen diferentes modos de abordarlo dependiendo de cada historia, subraya la implicación de los tres tiempos en la mayoría de las narraciones:

“También depende de cada historia, hay historias que involucran los tres tiempos, hay historias que involucran dos tiempos, hay historias que nada más implican un presente, pero depende de la historia y cómo lo quiera uno manejar, hay cuentos que involucran dos tiempos que corren paralelos por lo menos para el lector y en donde se va alternando lo que ocurre en un presente con algo que ya ocurrió o con algo que va a ocurrir, pero tiene que ver con cómo lee uno la realidad, el tiempo es uno de esas manifestaciones de lo que llamamos realidad y uno puede leer de una manera muy plana el tiempo o puede verlo como un caleidoscopio, que tiene muchos colores, que tiene muchas dimensiones, que tiene muchas caras, entonces el presente para mí no solamente tiene esa cara obvia que es el presente sino también tiene una carga de pasado, también tiene una carga de futuro; creo que dentro del tiempo todo está encapsulado, todos los tiempos, no pienso que exista un tiempo único, por eso lo que escribo puede tener todos esos tiempos contemplados al mismo tiempo o, si no todos, algunos contemplados al mismo tiempo” (E:2-Gerardo, I:28).

Otro asunto, vinculado con el proceso creativo, que tomó un lugar importante en las conversaciones con los tres entrevistados, tienen que ver precisamente con el cierre de la obra, lo cual no viene a representar el cierre del propio proceso creativo, sino un paso más en él, puesto que aunque concluye, en alguna medida, la creación, el modo de vivirlo tiene también su importancia y

ciertas determinantes, es decir, este paso representa un transcurrir más de todo el proceso, con sus especificidades para cada escritor.

“El terminar una obra demanda cierta dificultad, una determinada exigencia, porque sobre todo en el género del cuento, el final condiciona todo lo que se hizo antes y todo lo que se ha escrito antes, y muchas veces del final depende el éxito total, el éxito integral de todo lo que uno escribió. Pueden ser de diferentes maneras, pueden ser finales abiertos, finales cerrados, uno escoge la forma que considera que es la más adecuada para cerrar la historia, pero es uno de los puntos definitivos y definitorios, yo no escribo una historia sin antes saber como va terminar, no me siento a escribir si antes no sé como inicia, si no tengo una idea mas o menos, una noción vaga o aproximada de cómo se va desarrollar, y para mi es básico tener sobre todo el principio y el final de la historia, el desarrollo lo tengo, de un modo aproximado, contemplado, pero parte de lo interesante de escribir, para mí, es que uno va descubriendo mientras escribe como se van desarrollando las cosas” (E:2-Gerardo, I:30).

“...hay gente que comienza con la noción de lo que quiere contar y mientras va escribiendo va considerando las posibilidades que tiene de continuar su historia, yo no lo hago así porque para mí se me hace más desgastante, se me hace más difícil, se me hace más angustioso el proceso, porque me gusta saber a donde voy y no me gusta especular, me gusta saber a donde voy en lo que escribo, para mi es una forma de saber si vale la pena lo que voy a escribir y si lo voy a escribir, por eso para mí es importante tener claro el final, necesito saber si lo que escribo va a ofrecerme lo que yo busco, lo que yo pretendo, pero hay otra gente que sí escribe sin saber muy bien a donde se dirige, como va terminar su historia y a lo mejor él encuentra que el encanto realmente es ese, y no como en mi caso, en donde el encanto es cómo llego a ese punto, ya sé que voy a llegar y donde está pero para mi el encanto es cómo llego a él, que ruta elijo para llegar a él, y hay gente que a lo mejor piensa que lo interesante es no saber a donde se llega sino hacer el viaje, a donde lo lleve a uno” (E:2-Gerardo, I:31).

Estos modos de desarrollar cada momento que compone la creación, son fortalecidos por determinadas experiencias que vive cada escritor. El siguiente comentario de Gerardo me sugiere que la inexperiencia sólo reluce bajo la experiencia, o es ésta última la que la hace hallarse, tanto cuando nos comparamos

o nos visualizamos en función de otros, con mayor o menor experiencia, como cuando vamos dejando experiencia de nosotros mismos como procesos de formación. En el caso de Gerardo y de los demás contactos, parece ser que en la búsqueda de una posición social, la del escritor, existen trayectorias particulares que marcan tanto una práctica individual como una práctica comunitaria; Gerardo a partir de su experiencia, en particular *desgastante* o, en alguna medida, desagradable, describe su *aprendizaje*, su incorporación a la práctica en una experiencia propia que el campo le hace vivir, pero que conforma también su manera de trabajar, su rutina; que al mismo tiempo compone su estilo o modo particular de hacer las cosas:

“...todo se da con la experiencia de escribir, con el oficio, porque a veces cuando uno es más inexperto, con el entusiasmo de ¡ah, que idea tan interesante se me ocurrió!, uno va corriendo y se sienta a escribir y luego uno dice caray por qué no me preocupé por pensar como lo termino, ahora ya no sé como terminarla y, buscando como terminarla uno empieza a cambiar, a borrar, a quitar, a modificar y si uno se alarga el proceso se lo dificulta y entra en un desgaste que puedes ahorrarte, entonces con esa experiencia mejor ya no quiero pasar por eso, simplemente es economizarse tiempo, desgaste, trabajo, simplemente simplificarse las cosas” (E:2-Gerardo, I:32).

Para Gerardo, explícitamente, el tiempo es el que vendrá a juzgar y a determinar el valor de su obra, así como el valor de toda obra realizada por la humanidad; pero no como pura abstracción sino como un tiempo pleno de sentido en las manifestaciones culturales y artísticas. Lo expone de la siguiente manera:

“Es el tiempo, es el único juez válido o el único crítico válido porque es el que pone a todas las cosas y a todas las personas en su lugar, es decir, uno como autor no puede decir esta es la obra maestra o esta es mi obra maestra y demás, eso no lo determina uno, sino lo determina el tiempo, lo que vale se queda, lo que importa se queda y lo que no siempre se va, en todos los sentidos y con todas las lecturas que quieras hacerle a eso, entonces realmente lo que importa, lo que trasciende, lo que realmente vale eso se va quedar; decía Truman Capote, un escritor norteamericano: que cuando desaparece una civilización lo que queda de ella realmente no son lingotes de oro, billetes de dólares o mansiones o propiedades, lo que queda son las manifestaciones

culturales, sus manifestaciones artísticas, de entre las ruinas realmente lo que queda y vale para hablar y para manifestar lo que fue esa civilización son sus manifestaciones culturales y artísticas, no la cantidad de oro que produjo, no las propiedades que tenía, no ese tipo de cosas, entonces pues lo que vale lo determina el tiempo, el valor de una obra la determina el tiempo” (E:2-Gerardo, I:35).

Sin embargo, para los propios escritores es simbólico el valor que de su obra se desprende o se desprenderá y esta reflexión viene dada también dentro del análisis del proceso creativo. Y aunque Gerardo recalca el valor intrínseco de la obra de arte, también sugiere que como proyectos sociales las cosas se valoran o se evalúan en contextos específicos:

“...el precio es un valor agregado al arte, si realmente es arte no le va quitar nada de su mérito artístico, nada más le está agregando un valor, es decir, los girasoles de Van Gogh no se hicieron, no se convirtieron en arte cuando valieron, no sé, cuarenta y cinco millones de dólares o no sé cuanto valgan, sino ya eran arte desde antes, desde el momento que fueron creados y no dejaron de ser arte, no dejaron de tener el valor artístico que tienen por la cantidad de dólares con las que lo hayan evaluado, eso ocurre con el verdadero arte, o sea el que se le ponga una etiqueta con un precio o que se le dé una valoración determinada no le va restar sus méritos artísticos, ni le va quitar su carga artística simplemente porque tiene una valoración mercantil o económica, y lo que no es arte sí va tener ese lastre, porque va ser ese valor económico o mercantil superior al valor artístico que realmente tiene; entonces es la ley del tiempo, insisto, que pone siempre todo en su lugar, el tiempo determina eso” (E:2-Gerardo, I:36).

Pero no es el tiempo como categoría abstracta del transcurrir, sino como algo que trasciende el presente y se proyecta al futuro. Dicho de otro modo, el arte es perenne en cuanto que su valor no está determinado por el tiempo ni por el costo, sino por lo que porta de sentido a la vida (eso que para Gerardo es su anhelo: hacer ver que la vida vale la pena vivirse y vivirse plenamente).

En términos generales, todo el proceso creativo representa parte del propio proceder del escritor, en él se viven y se desviven los creadores para conformar su

obra, pero además la experiencia que simboliza y representa la creación es relatada, en la mayoría de los casos, como un momento original y único:

“Obviamente son momentos excepcionales, son momentos en los que existe una sublimación tanto de las aptitudes de uno como de la percepción de la realidad, de la percepción del arte, de la percepción del oficio de uno, en los que uno adquiere como una tarima y puede ver las cosas un poco como desde otra perspectiva, sentirlas desde otra perspectiva y, ocurre que no está uno en el plano acostumbrado de la realidad, sino está en un lado distinto de ella y se construye una determinada sensibilización, en química lo llamarían una irritación, pero una como irritación de los sentidos, de la sensibilidad, de la inteligencia, de la psicología de uno, que percibe las cosas de una manera distinta, puede ser como una alucinación, como un efecto de droga, como un efecto de elevación teológica o espiritual, puede ser todas estas cosas al mismo tiempo pero al final de cuentas simplemente es que uno esté situado en un nivel diferente de la realidad. Puede ser catártico en la medida en que uno logra deshacerse de tanto cosas buenas como malas que uno tiene, logra uno desentrañarlas y consigue plasmarlas en otra cosa, por eso puede ser como un exorcismo, como un juego espiritual o una experiencia espiritual, en la medida en la que uno se vuelque sobre lo que trae dentro, es como un vómito, es como una aspiración y una expiración también” (E:2-Gerardo, I:42).

El comentario anterior, además de describir la vivencia personal que genera un oficio, refleja un pensamiento de omnipotencia cuando se está creando, lo cual creo que es una construcción infundida por la propia práctica, pero además es la oportunidad de dotar a esa práctica de cierto misterio. Puesto que la creación, en el sentido más general, se liga a una posición única dentro del campo, a un lugar especial además de específico, lo que se plasma es *hecho por uno*, así es como la experiencia artística carga con ciertas connotaciones indescifrables y catárticas que la hacen evidentemente única y específica, pero además la mantienen montada en lo sublime y vanaglorioso, en lo personal y subjetivo que viene siendo también posicionarse en un lugar distinto a los lugares en los que los demás están posicionados. Esto, lo veremos en el siguiente capítulo tiene que ver con la perspectiva o el punto de vista de Dreier (1999), o en palabras de Bourdieu (1995), con la posición del creador que se abre dentro de las demás posiciones y de aquí

que se construya un lugar especial en el mundo. Es decir, cuando el hombre (en sentido genérico) logra ser un creador.

Desarrollo de un Género y de determinados recursos

Para los tres sujetos que componen este estudio, el género narrativo representa parte de un estilo en formación, puesto que, en primer lugar, en él se dan inicio sus trayectorias dentro del oficio de escribir y dentro del medio literario, pero además, encarna su más real, cercana y concreta manera de desarrollar la práctica literaria. Gerardo, Rosa Elena y Alejandra tienen un recorrido bastante considerable dentro del desarrollo y el aprendizaje de la técnica del cuento, y están vinculados, y en proceso de vinculación, con la novela; en este sentido vienen representando de manera más directa la formación del escritor de narrativa, aunque los tres han hecho intentos y en ocasiones proyectos algo formales dentro de otros géneros.

He recurrido, en el desarrollo de ciertos apartados de este trabajo, a comentarios y acontecimientos que ejemplifican y constatan que la producción de estos aprendices se concentra en la narrativa breve, el cuento; pero la mayoría de ellos comienza a dar el salto a la experimentación de una narrativa más elaborada y de mayor extensión en general, a una experiencia más compleja, al género grande de la narrativa, la novela. En el grupo que compone el taller que visité tuve constancias de sus experimentos dentro de la novela de: Rosa Elena, Alejandra, Anita y Gerardo. Este último, a pesar del atraso de la publicación de su libro de cuentos, lo cual más adelante abordaré, y de ciertas afirmaciones que llegó a hacer acerca de su concentración en éste, revela una de las tentativas que viene realizando dentro de otra de las vertientes del género narrativo:

“En la novela que acabo de escribir, uno de los personajes principales, desde la primera página, desde la primera línea, está muerto, y a lo largo de la novela las cosas ocurren, él sigue actuando y demás pero desde la muerte; llega un momento en el que él toma conciencia y se le hace saber que está muerto, él tiene que ver con una secta antigua que era la de los Cabali y que manifestaban que cuando una persona muere muchas veces no tiene conciencia de que está muerto y sigue actuando como si realmente siguiera vivo hasta que algo le hace

saber o alguien le hace saber que está muerto y entonces al adquirir esta conciencia de su muerte es cuando realmente muere; entonces va haber gente que al leer esa novela va decir ¡Ay yo no te creo que éste siga apareciendo después de!, es un aparecido o es un fantasma; y en esa medida la gente lo puede tomar de un modo chusco, y puede decir ¡ah, me diste un Gasparín!, y habrá gente que diga sí lo creo, sí me parece, a mí se me han aparecido, se me apareció mi abuela que murió hace veinte años o se me apareció el tío o mi novio que murió en un accidente; entonces depende realmente de como la gente esté sensibilizada a estas cosas, si cree en eso que se llama sobrenatural o no cree, cómo percibe la realidad, cómo percibe eso que llamamos lo natural” (E:2-Gerardo, I:18).

La experiencia de Gerardo, además de revelar una construcción más elaborada, más precisada y más profundizada: una anécdota, personajes e historia de mayor contexto y con más argumentación, también señala un vínculo estrecho de la narrativa con la ficción. Así es como, el hecho de que la producción literaria de este grupo se concentre de manera más precisa en el cuento, y en alguna medida en la novela, nos conecta con la ficción que de este tipo de narraciones se desprende. La ficción representa un asunto inseparable de la obra literaria de género narrativo, y es así como Gerardo se refiere a este asunto:

“...depende de cómo uno entienda y asuma la ficción, porque yo pienso que en la realidad uno tiene solamente el matiz obvio y perceptible de lo que le rodea, por lo menos aquél al que le damos tanto peso, al de los sentidos, pero, en ocasiones, eso que llamamos la realidad tiene un segundo lado, un tercer lado y demás, y depende de como lo perciba o de cómo uno lo quiere ver, si uno quiere ver las cosas absolutamente planas las puede ver así pero, para mí, la ficción es parte de la realidad, es decir, la vida, la realidad tiene un trasfondo que no es la película obvia, explícita, que pasa frente a nuestros ojos sino que hay algo siempre detrás, tiene un reverso mágico o subjetivo que también está presente; una mesa para mí no es solamente una mesa, es una mesa y muchas cosas más, una silla igual, pero eso depende de cada uno, de cada persona, si el lector es sensible a eso puede aceptar realmente que una silla no es solamente una silla, sino también puede ser una vaca o una nube o una mujer o no sé, cualquier cosa; entonces en el caso de la literatura a mi me parece que la ficción es muy válida y

muy aplicable en cada uno de los géneros de la literatura, pensando en grandes obras de la literatura, en un Fausto, por ejemplo, habrá gente que piense que existe el demonio o el diablo y habrá gente que no, que diga bueno pues yo no lo he visto, no me consta, pero ese tipo de ficciones siempre han estado presentes en la literatura y siempre van a estar presentes...” (E:2-Gerardo, I:14).

Lo que me parece también interesante es la medida que cada uno de los sujetos que se inician en el oficio del escritor establece en función de la propia ficción. Pareciera que cada quien determina sus propios límites tanto para introducirse a la ficción, es decir, para tratar de alejarse de la realidad, como para acercarse y producir dentro de ciertas realidades algo imaginario, algo ficticio; sin embargo, las determinantes vienen impuestas por el propio contexto histórico-cultural en el que ellos se sitúan, tal como lo sugiere Gerardo en el segundo comentario que enseguida cito:

“...yo creo que eso que llamamos realidad no tiene límite, yo creo que los límites están en uno, que la realidad es ilimitada y por eso puede tener esta segunda, tercer, cuarta, quinta dimensión, no es solamente plana, no es una pantalla de película, sino que hay muchas cosas detrás, a los lados, por arriba, por debajo, y depende de cada uno si le quiere ver como algo hexagonal, heptagonal o plano o con, no sé, cuatro o cinco dimensiones, eso depende de cada uno...” (E:2-Gerardo, I:15).

“La ficción tiene que ver con la historia y la ideología de cada quien, es decir, qué entiende uno como ficción, hay gente que le puede parecer de lo más natural hablar de fantasmas, de aparecidos, de seres fantásticos porque esa es la realidad, eso es lo que ellos viven; y hay gente sumamente escéptica que te va a decir yo nunca he visto un platillo volador, una gárgola, un ángel, un demonio y como no lo he visto, no me consta y no lo creo; entonces eso tiene que ver con la realidad que cada quien vive, es decir, si uno está sensibilizado a estas cosas, las asume como parte de la realidad de uno, lo que muchos llaman sobrenatural para mí es simplemente el segundo, el tercer o el cuarto lado de lo que llamamos natural” (E:2-Gerardo, I:18).

Otros medios, de los que igualmente se alejan o se acercan, los representan los diferentes tonos que cada autor imprime a su obra; tonos, recursos o estilos igualmente heredados de los que se apropian y al tratar de hacerlos suyos los

transforman. Uno de los más interesantes y, en ocasiones, difíciles modos de expresar es el que se aproxima al humor y a la comicidad, sin embargo, precisamente por ser un modo complicado y peligroso, en la medida de la aceptación del público, se sugiere como un tono respetado aunque ausente dentro de los recursos internos de las obras que producen algunos de estos escritores.

“...también el humor es catártico, porque también el humor es parte de la vida, y muchas veces uno puede manifestar o expresar cosas a partir del humor que no se lo permiten otros aspectos de la vida, entonces me parece que una de las funciones más importantes del humor es precisamente manifestar uno de los tantos dobleces de la vida, esto que puede ser para unos trágico para otros puede ser cómico, entonces también le da esa posibilidad al lector de cómo quiere leer la realidad, algo le puede parecer a uno francamente patético y para otro va ser absolutamente cómico, por qué la gente se ríe cuando alguien se cae, por qué a veces la gente se burla, cuando alguien recibe un golpe accidental o choca con un poste caminando, depende de la visión que la gente tenga, de cómo percibe esa realidad, ese acontecimiento concreto, entonces para uno va ser francamente doloroso o difícil y para otro va ser absolutamente ligero y divertido...” (E:2-Gerardo, I:16).

Gerardo se refiere al tono cómico de la literatura y a su distancia o aproximación a este recurso interno en el siguiente comentario, sin embargo, desde la opinión anterior se puede notar que, particularmente, su distancia viene dada por la relatividad del propio género, en donde sólo el dominio mayor de la técnica y probablemente el establecimiento de un estilo más concreto y definido, puede equilibrar; puesto que éstas dos cosas brindan también el reconocimiento de una posición específica dentro del campo: la de escritor, lo cual estabilizará y contrarrestará la opinión del público. Definitivamente para estos iniciados el recurso humorístico todavía es un manejo difícil y peligroso. Gerardo refiere:

“...yo no lo retomo con tanta frecuencia como a veces desearía, lo que pasa es que tiene que ver con la biografía de uno, tiene que ver con la historia personal de uno y, consciente o inconscientemente, eso se refleja; a mí generalmente me da la idea de que uno de los riesgos del humor es que la gente considera que el humor es algo que carece de profundidad, es algo que carece realmente de un sustento ontológico, filosófico, y le parece a la gente que puede

ser algo superfluo o algo banal, entonces a veces eso me detiene un poco para manejar más el humor, el temor a que un determinado mensaje que uno pretende que tenga una consecuencia o una trascendencia pueda no ser entendido y pueda no ser realmente leído como uno lo pretendía, porque generalmente el humor, el ser una persona divertida, ligera y demás, para la mayoría de la gente se presta como a que uno es una persona superficial o una persona que incluso puede rallar en lo tonto, entonces eso me atemoriza a veces un poco y por eso no lo uso con la frecuencia con que me gustaría...” (E:2-Gerardo, I:17).

Pero, tanto en función de los tonos que se le da a la obra literaria como en relación al género dentro del cual se inscribe determinado escritor, existen ciertos desfases y coincidencias; puesto que un aprendiz de escritor y, en general, los representantes de determinada generación, puede vacilar durante gran parte de su trayectoria entre ciertos toques cómicos, ficticios, poéticos, dramáticos, etc., o entre ciertos géneros. Al final de cuentas, tal como lo dice Gerardo, los géneros o las tendencias no son las que tienen roces o dificultades, son los escritores, a nivel de comunidad o a nivel individual, los que delimitan y establecen las barreras.

“...yo no creo que haya problemas entre los géneros, pueden existir ciertas dificultades, es decir, incapacidades, pues a lo mejor yo no tengo la capacidad para escribir teatro o para escribir guión, no porque los géneros estén peleados entre sí, o porque estén poco relacionados, todos los géneros están relacionados pero simplemente está en las capacidades de cada autor, que pueda relacionarse en tal o cual género es cosa de cada escritor” (E:2-Gerardo, I:20).

He abordado el proceso creativo a partir de diferentes implicaciones: como se instalan dentro de la práctica los sujetos implicados, los recursos de los que disponen y los que se imponen; las rutinas, hábitos y manías de las que se va haciendo cada escritor y todas las cuales van formando parte de un proceder común; los estilos que se construyen a partir de una gama irreductible de factores, y la producción que se desprende de ese proceso, que forma parte del mismo pero a la vez se aleja para consolidarse como obra o creación y que evidencia un proceso terminado. Sin embargo, en concreto todo se refiere a la propia práctica del escritor y la forma de desarrollar.

Finalizaré con tres apartados breves ligados a la creación literaria: el punto culminante y al que en general aspira la creación, la publicación; el lado reverso pero a la vez imprescindible y que consolida el tono expresivo de la creación, la lectura de un público; y el medio real en que la práctica se ejerce, se legitima y se aplica, el medio laboral del escritor, sus empleos.

La Publicación

Algunas de las implicaciones y la simbolización que para el escritor tiene el hecho de publicar, las refleja el siguiente relato que, a partir de ciertos comentarios desarrollados en el grupo del taller que visité, he reconstruido:

En la segunda visita al taller ocurrió la siguiente plática:

Ale intervino en tono fuerte y todos se interesaron por su plática, contó que le habían hablado de la Editorial “*Porrúa*” para citarla pasado mañana a firmar contrato, los demás le preguntaron cómo había sido todo el procedimiento, y ella agregó lo que desconocían, ya que todos tenían algo de antecedentes acerca de lo que había hecho Ale para publicar. Ella comentó que se había contactado con varias editoriales, pero que hasta el momento la única que le había dado una respuesta era “*Porrúa*”, en donde le propusieron coeditar su obra, comprendida por varios cuentos y con una extensión de 111 páginas; la coedición tenía un costo de \$30,000.00 pesos, y la Editorial se comprometía a sacar 1000 ejemplares y repartidos en las Librerías Gandhi, Sótano y en las tiendas Sanborn’s. Aunque todos la felicitaron, Gerardo comentó que se le hacía un poco caro, comparándolo con los presupuestos que CONACULTA utiliza para coedición (Gerardo trabajó un tiempo en CONACULTA), sin embargo, añade que “*Porrúa*” está cobrando el nombre y la distribución, las demás comentan que es claro que sí; Ale dice que sí le pareció algo caro por lo que quisiera esperarse para ver si alguna otra Editorial le habla, ya que, por ejemplo, *Alfaguara* quedó en comunicarse en el transcurso de la semana para darle una respuesta, pero que le preocupaba porque quería seguir mandando sus cuentos a concursos, Gerardo comentó que por eso ni se preocupara y que siguiera mandándolos, pero que probablemente sí le convenía esperarse un poco antes de animarse a coeditar con *Porrúa*, recalcando: *tiene que insistir en otros lados*; ya que, dice que recuerda a un boliviano que ganó el premio *Juan Rulfo*, y *Alfaguara* le publicó, obviamente sin costo, por lo que añade que es importante moverse por todos lados, además dice, dirigiéndose a todas: *debemos de ser selectivos y tirarle a los mejores concursos y a las mejores propuestas editoriales*. Argentina y Rosa Elena apoyan el comentario de Gerardo y

añaden que quizá por eso, por ser selectivas, no han ganado, pues eligen principalmente entre los mejores y más reconocidos concursos; después comentan acerca de la convocatoria a un concurso español muy reconocido, el cual ofrece 70 mil pesetas al primer premio” (Relato de la 2º visita al taller, 15/Ene/02).

En esta conversación no sólo se destaca la publicación de Alejandra; evidentemente, además de que este relato vuelve a reflejar ciertos tonos en las intervenciones de los integrantes, determinada interacción y juegos de posiciones y, en general, la dinámica propia del taller, además deja ver el reconocimiento de todos por el acto de publicar: asunto de suma importancia para el literato, y especialmente vivido como el culminar ideal de un proceso creativo, pero que conlleva a una gran variedad de dificultades y trances decisivos para su realización, sobre todo para los iniciados.

Habría que destacar, que publicar no es publicar *per se*, también es un desafío puesto que lo pretenden hacer en editoriales reconocidas. Probablemente esto signifique un lugar distinto al principiante.

Alejandra, debido a sus posibilidades económicas más holgadas, se enfrenta a la publicación, en un principio, con la propuesta de contribuir económicamente para editar su obra; sin embargo, otros de los integrantes del taller, en especial Rosa Elena y Gerardo, viven otras condiciones. Alejandra tuvo propuesta de coeditar con *Porrúa*, posteriormente se le presentó la oportunidad de publicar en *Tierra Adentro*:

“...a partir de ahí ya me dediqué a escribir, publiqué en la revista *Origina* y ahora ya terminé mi libro de cuentos, son 21 cuentos y me lo van a publicar en *Tierra Adentro*, va a salir a finales de mayo y es mi primer libro, mi primer libro de cuentos...” (E-Alejandra, I:3).

Sin embargo, la forma más común, particularmente para los escritores que no gozan de una situación sobrada en el plano económico; además de, en ocasiones, representar la manera más digna y respetada de publicar, es la costeadada por alguna institución, es decir, propuesta por alguna editorial o a partir de la obtención de cierta posición en algún concurso. Y, aunque esta opción puede representar dificultades enormes ligadas a la valoración de sus obras o a infinidad de circunstancias un tanto ajenas al escritor, actualmente es el modo en que el

escritor pone a prueba el alcance de su obra y donde el editor o publicista también juega y determina su peso en el campo. Gerardo relata su experiencia en este asunto, cuestión a la que me había referido en el apartado anterior:

“...es como muchas cosas, tiene que ver con su contexto, con las circunstancias que lo generan, cuando yo gané el premio nacional Ermilo Abreu Gómez, parte del premio implicaba la publicación del libro, de ese libro de cuentos que metí a concurso, pero esa parte del premio no se ha realizado, si eso se hubiera dado y se hubiera dado en lo inmediato, hubiera afectado mi trayectoria hasta este punto, es decir, yo ya estaría ubicado en otro punto dentro del mundo literario pero no se ha dado así, por diferentes circunstancias ellos no han cumplido esa parte del premio, llevan un atraso de cinco o seis años en cuanto a publicar a los que han sido premiados, porque también han premiado en poesía, en teatro, en todos los géneros literarios, en novela y demás, y hay gente que fue premiada conmigo, en los otros géneros, y tampoco han sido publicados; entonces llevan este atraso y este atraso obviamente a mí me ha afectado, porque yo pude haber publicado desde hace cinco años tranquilamente, pero bueno el hecho de que ahorita exista la posibilidad de publicar a finales de año, obviamente tiene que ver con estas circunstancias y tiene que ver con la realidad del mercado literario, del mundo literario, porque esta es una posibilidad de publicar cuento que no se da fácilmente en otras editoriales, porque menosprecian al género, le dan prioridad a la novela, esto obviamente tiene una connotación, tiene un significado diferente publicar, quizás si yo hubiera publicado hace cinco años ahorita ya estaría publicando en otras partes y a lo mejor estuviera ya escribiendo novela, pero no ha sido así, y el hecho de que hasta ahorita me vayan a publicar y que apenas vaya a publicar cuento tiene otro tipo de connotación, en ese momento la publicación me va a permitir, por una parte, ir a otras editoriales y llevar mi libro y decir: ahí está, ya estoy publicado, pero también las circunstancias del mercado han cambiado, hace cinco años todavía era un poquito más fácil publicar cuento que ahora, y el mundo al que me voy a enfrentar ahorita con mi libro es un mundo que es cada vez menos afecto a leer cuento, entonces aunque sí te puede entusiasmar y obviamente al final de cuentas sí te da gusto publicar, también estás consciente de que la realidad a la que te vas a enfrentar cada vez es más difícil, y entonces aunque es una satisfacción hasta por otros aspectos, por ejemplo, porque no

terminaste por tomar la decisión menos indicada que es la de auto editarte, como lo hizo Pablo y como estaba terminando por hacer Alejandra, quien ya también estaba diciendo: bueno, dado que se publica poco cuento, pues voy a tener que publicarme yo misma, yo pagar mi edición, y ahora Alejandra ya no se va a publicar así sino la van a publicar, no le va a costar nada, y obviamente eso también tiene otra significación; y en mi caso pues es igual, siempre fui renuente a auto editarme, porque está mal visto, por una parte, y por otra, porque siempre dices: a final de cuentas eso va a ser una prueba, si realmente lo que escribes vale, lo tienen que reconocer y si nunca me publican, de alguna manera va a ser como una manera de decirte es que lo que escribías no valía, entonces lo que esperas en la publicación, al final de cuentas, es un reconocimiento, o como dicen, que te haga justicia la revolución” (E:1 -Gerardo, I:24).

No basta con escribir, o no es lo único que hay que hacer, todo el campo está en juego, de ahí que el escritor y su escrito es una parte del engranaje de todo el campo. Ahí es donde hay que situar al escritor como un ser social moviendo en un conjunto de prácticas determinadas que le darán su identidad, membresía y podrá cambiar su participación.

En función de lo económico, implicado dentro de la publicación de sus obras, existe una visión consciente, preocupada y firme, la cual fortalece los esfuerzos pero, al mismo tiempo, puede llegar a desanimar, convirtiéndose además en un asunto que incite a la crítica y a la reflexión de injusticias y posibilidades desiguales en nuestra sociedad. Y en este asunto, sale a relucir también el mercado de lectores como otra más de las dificultades para ser leído.

“...cada uno de los miembros del taller, obviamente, tiene una situación económica particular. En general, si pretendes vivir de esto difícilmente lo vas a hacer, un escritor generalmente vive de su nombre, no vive de las ventas de sus libros, pocos se pueden dar el lujo de hacerlo, un Octavio Paz, probablemente, un García Márquez, un Vargas Llosa, un Julio Cortázar, un Carlos Fuentes; pero generalmente tú publicas para que eso te dé cierto nombre y te permita hacer otras cosas o conseguir un trabajo relacionado con el mundo de la literatura, difícilmente vas a vivir de vender libros, más bien aprovechas ese nombre para dar talleres, para dar conferencias, para que te den un puesto como director de tal editora, o de tal instituto de cultura, para ese tipo de cuestiones, para eso te

sirve, entonces siempre uno está consciente de que va a tener que trabajar toda su vida para vivir como cualquier otro ser humano de cualquier otra profesión o oficio. Aquí lo que uno busca es facilitarse un poco las cosas, haciendo un nombre reconocido en la literatura, nada más, pero siempre va a ser difícil, conscientes de que no es un país de lectores, de que en este tipo de gobierno en el que estamos la cultura no es prioridad, de que estamos cada vez más enfocados a un mundo empresarial, industrial y al que le interesa muy poco favorecer a la cultura, entonces sobre esas bases uno está consciente de que le van a tocar siempre un poco difíciles las cosas, pero es algo que uno ya asume conscientemente” (E:1 -Gerardo, I:25).

Reconozco entonces, en base a la opinión de nuestros entrevistados, que la publicación representa una posibilidad algo limitada pero indispensable para que el escritor se dé a conocer, para que cierto público lo lea y, en otra medida, para enfrentarse al campo literario de manera plena, como un verdadero representante de la literatura. Sin obras publicadas el escritor difícilmente se puede asumir como tal, aunque su práctica se inscriba, en todos los planos, al literario. Gerardo reconoce en este universo de la literatura, las distintas fuerzas que están juego para que la literatura pase a ser un punto importante en una sociedad: las políticas gubernamentales, la economía, el grado de escolaridad de nuestro país y el universo de los consumidores de ‘cultura’.

Así es como la publicación se conecta con el reconocimiento, aunque evidentemente no toda publicación venga dada de un reconocimiento positivo y mucho menos implique ni la calidad de la obra ni su aceptación. En función de esto, el escritor, en general, antes de optar por cualquier opción como el pagar la edición de su obra, buscará ser reconocido, por una parte por el medio literario, pero además por aquel contexto que le da vida a este campo, los que en alguna medida consumen la producción del literato: los lectores.

“...dar a conocer tu obra a los demás, cosa que para mí es muy importante, que la gente te lea, que te haga una crítica positiva o negativa, y, digamos, que llevar algo de tí mismo a los demás, por eso puede ser para mí muy importante publicar, no soy de la idea de escribir para mí y tenerlo guardado en un cajón, es importante; para mí, el dar a conocer lo que hago, lo que pienso, porque uno escribe lo que es...”(E-Alejandra, I:4).

En concreto la publicación no sólo representa un lugar en el mercado literario, además posibilita la opción de ser leídos, de ser comentados, de ser aludidos y de colocarse en el sitio de verdaderos representantes del iniciado en la escritura. Como ejemplo de este reconocimiento global, o semiglobal, me encontré con ciertas referencias publicadas en diferentes medios (en Internet y ciertas publicaciones, revistas o semanarios locales, como el de Casa del Poeta) que hacen referencia y generan opinión acerca de Alejandra Rodríguez, quien para estas fechas ya publicó su libro de cuentos. De ahí es de donde recupero esta cita:

“Aunque Teresa Dey, activa participante de talleres literarios, la define como una "niña bien", que cómodamente podría dedicar el resto de sus días a ser "simplemente bella", Alejandra Rodríguez Arango ha mostrado que la mejor forma de luchar contra los estigmas de la clase alta es ensuciarse las manos en la trinchera de las letras donde comienzan los "pininos literarios". Egresada de la carrera de Diseño Gráfico de la Universidad Anáhuac, Rodríguez Arango presentó la noche del martes 13 de agosto, en el bar Las Hormigas, de la Casa del Poeta, su primer libro de cuentos titulado *Tantos rostros como madrugadas*, editado por el Fondo Editorial Tierra Adentro. ... se dio la bienvenida a Arango dentro de los *caminos de la literatura*” (Gibrán Bazán⁴⁹).

Con etiquetas, ciertos estereotipos o determinados juicios, Alejandra fue anunciada, presentada y, en alguna medida, recomendada a partir de su publicación. Lo cual, como dijimos arriba, representa un reconocimiento del campo: lectores, críticos, editores, colegas mayores o menores, etc.

Los Lectores

Tal como lo sostuve en el planteamiento teórico, el público lector es, para el arte en general y en particular para la literatura, la parte regeneradora y legitimadora del proceso creativo y de todo acto expresivo o comunicativo. Precisamente el público lector es quien al recibir la obra, da reconocimiento tanto a la práctica en la que el escritor se presume instalado, como al producto de su labor, a la propia obra literaria. El lector representa la crítica, positiva o negativa, puesto que hasta los críticos como institución, es decir, el grupo de personas que

⁴⁹ Cita recuperada de Internet. <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/15ago/vision.htm> (consulta realizada en Febrero del 2004).

se asumen como *críticos literarios o críticos de arte*, no son sino lectores o espectadores, esto es, la otra parte del proceso de la comunicación. Gerardo así lo refiere:

“La crítica, pues va desde el lector, desde tú misma leyendo mis cuentos, desde la gente del taller, y comienza desde lo fácil, lo sencillo y lo elemental de *me gusta y no me gusta*, hasta el análisis que puedan hacer, de los más ligeros o de los más profundos, pero todo aquel que te lee es tu crítico, ya sea para decir que le gusta, que está de acuerdo, que está convencido de lo que dices, como para decir lo contrario” (E:2-Gerardo, I:23).

La dirección, hacia determinado público, que tiene la obra, se convierte en un aspecto indisoluble e importantísimo para el propio proceso creativo, pero es además algo que pareciera imponerse a partir de una trayectoria tan construida como ajustada por y al campo. Con el comentario de Gerardo me acerco a esa apreciación, puesto que, aunque él recalque la *creación* o construcción de un público lector como algo propio, como el crear a sus personajes; creo que tanto la construcción textual de sus obras, los personajes y sus historias, como la construcción de su propia vida, de un sujeto con historia, vienen posibilitadas por una actitud individual envuelta, determinada e interdependiente, de lo social. El campo junto con una posición construida dentro de éste, permite que Gerardo vea así el asunto:

“Cuando uno escribe, consciente o inconscientemente, uno está creando no solamente a sus personajes, sino también está creando a sus lectores y a sus no lectores, por cómo uno escribe y por lo que uno está diciendo, o sea, ahí, de alguna manera, estás creando a los que te van a leer y a los que no te van a leer, a los que van a ver tu libro y van a decir esto no me interesa o no me gusta y lo van a desechar, y a los que van a decir esto me interesa, esto me involucra, esto me gusta, esto me atrae, entonces uno crea a sus propios lectores y no lectores, a sus críticos para favorecerlo a uno y para desfavorecerlo” (E:2-Gerardo, I:23).

Sin embargo, ya que la literatura implica un proceso comunicativo, expresivo en sus inicios y receptivo para su legitimación y reconocimiento, el lector está presente en el acto de escribir aun antes de que lea la obra, es decir, el escritor concibe a su público probablemente mucho antes de que la obra sea

finalizada. Es así como, en alguna medida, el escritor puede determinar quién leerá su obra, aunque propiamente no está en sus manos esa decisión, puesto que, como ya dije, a todas las fuerzas del campo que de alguna manera he descrito; pero él mismo puede generar ciertas exigencias o requisitos a su público. Es así como todo escritor espera algo del lector: su pasividad, su consumo, su crítica, su aportación, su reconocimiento, o probablemente algunos esperen reformar o transformar al propio lector. Dejo que Gerardo diga todo lo que espera de su lector:

“Lo que espero del lector es una cierta complicidad, un cierto compromiso y un análisis serio en todos los sentidos, es decir, que no se atreva a hacer un juicio si realmente no ha leído aplicadamente lo que ha leído, si no lo ha pensado, si no lo ha considerado, si no le ha visto las posibilidades que ofrece. Y complicidad en la medida en que, de alguna manera, no se sientan fuera sino trate de sentirse dentro de la historia, si no como personajes, sí como testigos, como algo que pudieron ver ante sus ojos o algo que pudo ocurrir ante sus ojos, y que lo involucre a tal grado que puedan decir bueno yo pude estar en esa situación, en ese momento, yo pude estar ahí, yo pude haber visto eso, eso es lo que espero de los que leen lo que yo escribo” (E:2-Gerardo, I:24).

“Probablemente lo más que puedo decir es que esperaré que quien lee lo que escribo fuera alguien que tenga un poco lo mismo que yo, una determinada sensibilidad, una determinada óptica, una determinada apertura a las diferentes manifestaciones de la vida y de la realidad, es decir, que sea no como el escritor que yo soy, sino como el lector que yo soy; alguien que puede leer obras estrictamente desapegadas a eso que llamamos realidad, que puede leer obras de ficción y que puede entender que esas son simplemente dos caras de una misma moneda, eso que llamamos realidad y eso que llamamos ficción, y que no haga distinciones, que no pueda decir es que la ficción nada más es ficción y la realidad nada más es realidad, sino que pueda decir que la realidad es ficticia y que la ficción es real” (E:2-Gerardo, I:27).

Así es como parece implicarse que el escritor al hacerlo, busca crear *comunidad* al expresarse de la manera cómo lo hace. Eso es lo que me parece de lo que viene en seguida, y que profundizaré en el siguiente capítulo.

Aunque la recepción de la obra viene dada desde que se comienza a escribir, tanto en la reflexión del escritor como en todo el proceso que se está generando, este asunto se ha convertido en algo que tiene que despreocuparle al escritor o artista, puesto que ciertas tendencias en el arte postulan que la expresión no debe dirigirse o acatar ninguna regla. Así me lo hace ver Gerardo:

“Pero la dirección de tu obra, en alguna medida, es algo de lo que uno realmente no debe preocuparse mucho, salvo que uno lo haga un poco con funciones mercantilistas, pero si no tienes esas preocupaciones mercantilistas realmente no lo debes considerar porque es algo que difícilmente vas a poder saber y que si lo llegas a saber y cuando lo sepas, lo vas a saber a lo largo de una trayectoria, a lo largo de una historia compartida de muchos años con esta gente, es decir, yo creo que, por ejemplo, un García Márquez ya puede más o menos decirte el perfil de sus lectores, porque a lo largo de los años, durante tantas conferencias, charlas, lecturas, presentaciones de sus libros, ya ha escuchado muchísimos comentarios que la gente le dice al acercarse a él, ya ha visto qué tipo de preguntas la gente le hace, ya sabe más o menos cuál es el perfil de su público; pero esto yo creo que solamente lo puedes saber así, de otra manera difícilmente, y por lo demás no debe ser algo que te condicione para lo que escribes ni como lo escribes, te digo, salvo que tengas una intención mercantilista, es decir, voy a escribir de estos determinados temas y de esta manera para que se venda o para que tenga este éxito o para que este determinado público me lo compre, y, por ejemplo, en mi caso no es así, no pienso cuál sería el público o qué tipo de público sería, trato de pensar, quizá muy ingenuamente o muy optimistamente, que cualquier persona podría leer lo que yo escribo y cualquier persona podría interesarse, considero que cualquier persona puede entender y puede aceptar lo que escribo, trato de pensar eso, habrá que ver qué dice la realidad” (E:2-Gerardo, I:25).

Cuando el escritor reconoce su implicación con el lector, sintiéndose un tanto fuera del proceso creativo o incorporado por completo al campo, se valorará en función de la aceptación del público, del interés por su obra. Gerardo expone su pretensión hacia el lector como el infundir cierta adicción:

“...obviamente uno quiere, en alguna medida, crear una adicción en sus lectores, como los pintores en los que asisten a ver sus exposiciones y sus obras

y el músico, o sea uno más que nada busca generar una adicción, un gusto por lo que uno hace, que sea un gusto que, de alguna manera, no pueda ser extinguido o extirpado sino que se quede ahí como una adicción precisamente, pero sana; entonces uno trata eso, que se casen con el estilo de uno, o con los temas que aborda uno, o con la manera en que uno dice las cosas, pero que de alguna manera se casen definitivamente con uno, que sean lectores fieles” (E:2-Gerardo, I:29).

Pero tal como lo trataba en el apartado acerca de la publicación, tanto la lectura de su obra como las oportunidades que se abran en su carrera, vendrán impulsadas por la edición o publicación. Por lo tanto, aun cuando quedan claras algunas de las oportunidades de empleo que se abren para el escritor, tanto antes de publicar como después, y, en alguna medida, las pretensiones, direcciones o búsquedas laborales en las que el propio escritor se ve envuelto, creo importante ejemplificar esto a partir de algunos de los empleos que han tenido mis contactos.

Empleos

La experiencia de Gerardo es probablemente la más representativa, puesto que su trayectoria viene tratándose de incorporar al campo literario desde hace más tiempo, además de que sus búsquedas y tendencias, por muchos lados, se ligan a este medio. Así es como relata algunos detalles de su trayectoria laboral:

“...he trabajado, por ejemplo, en prensa, y ahí se puede decir que puedes aplicar un poco el oficio de escribir en cuanto a redacción y una cierta idea de composición pero generalmente la prensa no ofrece mucho margen de desarrollo de la literatura, salvo que escribas tú para suplementos culturales o que escribas sobre pedido temas culturales, pero generalmente no pasa, lo cercano ahí sería escribir notas periodísticas que por ahí, si mal no recuerdo, creo que García Márquez creo, espero no equivocarme, decía que el periodismo es literatura al vapor, se tiene que hacer rápidamente, no hay ni el tiempo ni el margen de corregir ni de revisar y dejar que repose el texto como lo hace uno en la literatura, pero él sí b considera como literatura al vapor, sin embargo, para mi sí están muy distinguido los géneros y no siempre son tan cercanos sino la mayoría de las veces son bastante distantes, porque la manera en como el periodismo aborda la realidad o la idea que el periodismo tiene de la realidad es

muy diferente a como lo aborda la literatura y viceversa, yo creo que al periodismo no le interesa la ficción y ese es un tema obligado en la literatura, la ficción, no como tema pero sí propiamente como un género, entonces por ahí no se puede desarrollar mucho la literatura dentro del periodismo porque el periodismo trabaja poco en el campo de la ficción. Posteriormente, en labores docentes sí he estado relacionado tanto con la literatura como con la fotografía, porque como profesor daba clases de Análisis Literario y talleres de periodismo escrito, y daba talleres de periodismo gráfico, y además dábamos conferencias, organizábamos actividades relacionadas con la literatura y con el periodismo, y con la fotografía, y, por ejemplo, mis alumnos hacían, al término de cada año del curso de fotografía que tenían conmigo, hacían una exposición, exponían los trabajos que habían hecho durante el año; ya después también trabajando aquí para diferentes instancias como CONACULTA, como INEA, como CONAFE, pues he tenido chance de hacer cosas un poco más relacionadas con la literatura, en CONAFE asesorando literariamente ediciones bilingües que se han hecho que son tanto en lenguas indígenas como en español, para comunidades rurales, comunidades indígenas en México; en el INEA trabajé como asesor del área de ciencias, de ciencias sociales y de ciencias naturales, me encargaba tanto del trabajo de corrección, de redacción, de selección de textos, como también sugiriendo lecturas compensatorias o complementarias a las lecturas que tienen que hacer los alumnos, sugerencias obviamente encaminadas hacia la literatura; y posteriormente en CONACULTA fui asistente editorial, hicimos ahí una serie de libros para niños relacionados con la literatura como, por ejemplo, una antología de poemas de Sábines para niños, poemas que fueran accesibles para los niños tanto por su tema como por su tratamiento, también hicimos Efraín Huerta para niños, Carlos Pellicer para niños, hicimos una antología ilustrada de Cri Cri, un libro de entrevistas con personajes de la cultura en México: pintores, bailarines, actores, cantantes, fotógrafos, escritores que hablan de sus recuerdos de infancia, ese libro se llama *Cuando los grandes eran chicos*, en general, ahí en CONACULTA como asistente editorial estuve más relacionado con la cultura y colaboré con la página Web, con la página en Internet del programa *Alas y raíces a los niños* de CONACULTA, la página se llama *Arte nautas*, ahí yo era el asesor literario de la página; éstos han sido más o menos los trabajos en

los que, de alguna manera, he estado relacionado con la literatura y, un poco, con la fotografía” (E:1-Gerardo, I:4).

Estas búsquedas imprimen una dirección no sólo a su carrera, sino a su forma de vida y a su trayectoria entera de participación. Y con el siguiente comentario puedo dar cuenta de la tendencia general en la que Gerardo se incorpora, *algo de lo que quiere Gerardo*:

“...en el 99 fui becario FONCA, yo ofrecí un proyecto de *historias con hamacas*, en el que iba a incluir las hamacas en cada una de las historias, esto ocurrió mientras yo estaba precisamente trabajando en CONACULTA, a raíz de que yo salí de CONACULTA estoy desempleado, o sea ha sido difícil encontrar trabajo en el área en el que a mí me interesa, precisamente en el área relacionada con la cuestión literaria, la cuestión de edición, que me interesa mucho, la edición en la literatura, por ejemplo; y ha sido muy difícil, he tenido ofrecimientos por el lado de prensa pero yo ya no quiero volver a retomar el trabajo de prensa, de volver a salir a la calle y volver a trabajar otra vez de esta manera, porque es muy desgastante, es demasiado absorbente y no te deja tiempo para la creación, para escribir...” (E:1 -Gerardo, I:5).

Llegamos al final de este capítulo, sabiendo que muchos de los comentarios abren una gran posibilidad de análisis y generan enormes líneas de proceder. Sin embargo, creo que los reflejos y búsquedas laborales son el punto culminante del recorrido que hemos hecho. Este capítulo se cierra con algunos de los comentarios más importantes que parecieran acercarse a un análisis de su generación.

TESTIMONIOS DE UNA GENERACIÓN

Todo este capítulo ha sido compuesto y dirigido a partir del discurso y el comentario de una práctica, por lo que compone un testimonio de una generación de nuevos escritores. Sin embargo, este último apartado reúne los comentarios más críticos y examinadores de la situación social que los envuelve, como escritores sujetos y como sujetos escritores.

Gerardo, a partir de su experiencia, de una visión construida en ella y en el contexto que la genera, de una posición adquirida (la de aprendiz) y otra por

adquirir (probablemente la de experto, consagrado o reconocido), y de una historia cultural, hace la siguiente reflexión ligada a su práctica:

“En estas alturas de la civilización, de la cultura, de lo que llamamos civilización y cultura, es difícil ser innovador, aunque hay corrientes filosóficas que obviamente están planteando nuevos discursos del pensamiento humano, en la cultura eso siempre tarda un poco más en darse, y siempre también es como un reflujo de lo que la filosofía ya consideró, ya estudió, ya pensó años antes, pero por ejemplo ahorita que el género predominante y el género mayor en la literatura es la novela, que se está volviendo a la novela histórica, a la novela de aventuras, a la novela discursiva, en este momento en la literatura, si consideramos que la novela por ser el género mayor es el género dominante, entonces no se está realmente planteando nada nuevo, ni en fondo ni en forma, hay algunos ejercicios, hay algunas tentativas en cuanto a la forma, en como se presenta una novela, pero en general no, y en cuanto a la poesía, la poesía ha avanzado a grandes pasos, pero ya no existen nuevos “ismos”, como se dieron todavía hasta principios del siglo: Dadaísmo, Surrealismo, todos los “ismos”, el Realismo, el Naturalismo, el Romanticismo, todos los “ismos” que se dieron hasta principios del siglo pasado, del veinte, pues han ido desapareciendo y generalmente lo que ha aparecido son como híbridos de los géneros y de las escuelas anteriores, no hay propiamente nuevas propuestas que realmente sean significativas, hay propuestas pero no están haciendo escuela, no están haciendo furor, no tienen un número mayoritario de adeptos como se tenía antes, entonces vienen a quedarse generalmente como tentativas más individuales o más de pequeños grupos, que realmente escuelas artísticas que implicaban a toda la cultura de un país o de varios países, y en este caso no está sucediendo eso, y el momento que vivimos es éste, no puedo decirte exactamente por qué es así, pero en gran parte tiene que ver con esta idea de la aldea global, con esta idea de las comunicación, con esta idea de que todo mundo está conectado y relacionado con el resto del mundo y nos vamos haciendo de alguna manera menos individuales y más parecidos a la mayoría del género humano, y eso conforme va aniquilando rasgos de identidad que son propios o que son característicos, también va aniquilando consecuencias que se tenían con eso, que es: éste no escribe como nadie, éste es muy diferente, éste crea una obra que no se parece a la de nadie; eso cada vez va a ser más difícil porque cada vez estamos más

informados y más contaminados por la cultura de otros, por la influencia de otros, entonces por eso también va a ser más difícil que existan individualidades y que existan, por así decirlo, nuevas corrientes y nuevos géneros en el arte, porque ya todo es más global, todo es más compartido, cada vez es menos individual” (E:1-Gerardo, I:10).

El mundo global, el actual desarrollo de nuestros modos de vida, toca no sólo las prácticas sino a todo lo que está implicado dentro de ellas. La literatura en esta medida se vuelve más universal, más homogénea, definitivamente más accesible pero a la vez menos exigente, menos determinante y menos trascendente. Sin embargo, el escritor que se está generando sigue sosteniéndose en la pluralidad de mundos, sigue intentando construir una imagen específica y particular, a partir no sólo de la distinción sino de la experiencia que él mismo registra:

“Yo pienso que son una coincidencia de circunstancias, de factores y de hechos, pero ante todo proviene de obsesiones, de mitos, incluso de ilusiones, de percepciones, de alguna manera uno busca darle un sentido, darle un fin, darle un cauce, porque son cosas que uno no puede hacer de otra manera, es decir, si yo pudiera bailarlas pues las bailarías, si yo pudiera cocinarlas pues las cocinaría pero todo este cúmulo de cosas solamente tienen este cauce, entonces se reúnen ciertos factores, ciertas circunstancias; como la cuerda de un arco que esté siempre tenso y listo para soltar la flecha o para descargar lo que uno lleva adentro, entonces sí se tienen que dar una serie de circunstancias como el momento emocional-intelectual que vive uno, no solamente en la carga o el bagaje que ya lleva uno dentro, lo que quiere sacar, sino también el estado anímico del momento, el estado psicológico del momento, y obviamente que las circunstancias exteriores de alguna manera colaboren o ayuden, sobretodo el aislamiento, cuando uno crea el mundo queda afuera, o sea uno se aísla. En abril estuve en un proceso creativo intenso porque estuve escribiendo una novela y la escribí durante tres semanas de abril y durante ese tiempo no hice otra cosa más que escribir esa novela, apenas si me alimentaba, apenas si dormía, apenas si me bañaba, casi no salía, todo el enfoque de mi ser estaba canalizada hacia ahí, estaba conducido hacia ahí, hacia la novela, y es una especie de catarsis, es una especie de exaltación porque uno realmente no está en eso que podemos llamar tal vez la percepción normal de la realidad, uno está fuera de la realidad, la

percibe de otra manera y por eso uno se abstrae, uno tiene los dos pies en otro mundo” (E:2-Gerardo, I:2).

En estos comentarios que se ligan a la situación presente que viven los nuevos literatos, se refleja una visión de ellos mismos tanto en un mundo global como en uno local. Es interesante considerar que las preocupaciones de estos ‘jóvenes escritores’ confluyen con las preocupaciones que la gente de esta época vive. Aquí resulta útil retomar ciertos aspectos del trabajo de Giddens (1992) acerca de la *transformación de la intimidad*, puesto que éste autor plantea el giro que está tomando la existencia actual. Giddens plantea que particularmente la sexualidad está abriendo brechas revolucionarias en el mundo actual, pero esto nos hace suponer que no sólo la sexualidad posibilita nuevas libertades y posibles democracias, sino que toda experiencia íntima, individual, se ve afectada en esta apertura.

En la literatura, por un lado, la experiencia no deja de ser percibida como una interiorización, como una práctica propia y subjetiva, pero además al estar determinada por el mundo social (como ya sostuvimos, por: el contexto, el lector, el editor, el reconocimiento, el conocimiento, la disciplina, etc.) se compromete con su presente y con su realidad.

Sin embargo, la globalización que se viene asomando en nuestro mundo, no supone la integración de diversos estilos de vida, mucho menos la coexistencia, sino que pretende establecer un estilo homogéneo. Gerardo, en función de la literatura, lo expone como un olvido o carencia de respeto hacia la tradición:

“...si me remito a mi experiencia, por ejemplo, con mi generación de la Sogem, que te digo que era una generación muy heterogénea, que habían desde personas jubiladas o ya personas mayores de cincuenta años, hasta chavos que todavía no cumplían los veinte, me resulta un poco difícil hacerte un retrato; aunque yo veo más o menos gente entre veinte y cuarenta años que escribe y que tienen los beneficios de la información, mayor acceso y más fácil acceso a las cosas, a los libros, a los actores y demás, pero también lo que veo es que hay muy poco respeto hacia la tradición, muy poco respeto hacia el género, hacia atrás, es decir, hacia lo que se ha escrito en siglos anteriores, y también hay menos cultura, hay más información pero hay menos cultura; o sea son menos

lectores de lo que deberían de haber leído y son más lectores de lo que tal vez menos deberían leer, son más lectores de informaciones en Internet, de informaciones en periódicos, en revistas y esas cosas, pero son menos lectores de literatura y también eso se refleja en lo que crean porque a final de cuentas lo que está apareciendo en las historias está más relacionado con todo esto: con Internet, con la prensa, con las noticias, los noticieros, con todo este tipo de cuestiones, y menos relacionado con las grandes disyuntivas que siempre se plantearon en la literatura, relacionadas con la cultura, con la filosofía, con la ontología, con el ser, con la religión, con el misticismo, con este tipo de cuestiones, si yo me remito a mi experiencia más o menos con gente entre veinte y cuarenta años tanto en la Sogem como en talleres, yo puedo ver que en general es una generación que ha leído poco y además ha leído mal, por muy difícil, pesado y cruel que suene esto, eso es lo que me parece, ha leído poco y ha leído mal, y es una generación que va a tener que pagar las consecuencias de eso, por qué, porque se va encontrar que comparado con la obra de quienes les antecedieron tiene muchas cosas que aprender, y van a encontrar también que están bastante atrasados en comparación con las generaciones que les antecedieron. Esa es más o menos la idea que yo tengo (E:1-Gerardo, I:11).

Para Gerardo estas carencias tienen consecuencias en las nuevas producciones literarias, puesto que de manera implícita reconoce que la literatura se ve afectada por la situación global que enfrentan las nuevas generaciones. Pero creo también que reconociéndose en lo diverso las mismas posibilidades generan diversidad. Alejandra recalca esta diversidad suponiendo que no existen corrientes o tendencias universales para la actualidad:

“...yo creo que no se tiene una corriente definida, basándome un poco en lo que vi en el Sogem, que fue en donde más me pude dar cuenta de que había de todo tipo de gente, de todas las edades, había varios jóvenes de alrededor de veinte veinticinco años y otros más viejos, además yo creo que era muy distinto lo que escribían, las corrientes, yo creo que no se podría englobar en una forma; a mi forma de ver no hay tendencia, podía haber ciertos temas recurrentes, por ejemplo, el sexo se tocaba bastante, en los cuentos en los poemas, la muerte, pero menos; era muy variado...” (E-Alejandra, I:10).

Entonces se puede decir que lo cotidiano, lo común y corriente, que parece homogeneizar tanto nuestras realidades como nuestras vidas, abre al mismo tiempo, la posibilidad de crear, de transformar y posiblemente de revolucionar. En este cotidiano se genera lo diverso, tal como lo afirma Díaz (1998):

“La vida... conserva algo de la tradición sin esclavizarse a ésta, pero también potencia su transformación: gesta en ella lo diverso” (Rodrigo Díaz, 1998:320).

Así es como la práctica literaria no se impone ni viene determinada para ciertos individuos, sino que se construye a partir de una trayectoria de vida, de una historia y de la incorporación de su individualidad al campo de práctica social. Los que pretenden formar la nueva generación de literatos están trabajando en ello, están generando evidentemente obra escrita, pero con ello generan también posiciones, disposiciones e intenciones para la propia práctica. Rosa Elena reflexiona acerca de su posición actual, que implica una trayectoria determinada, una historia socio-cultural, y un esfuerzo y trabajo personal:

“...en realidad es muy difícil esto de las generaciones, yo espero formar parte de la próxima generación de escritores, y, sin embargo, en cuanto a edad, por ejemplo, hay escritores de reconocimiento internacional actual: Ignacio Padilla, Christopher Domínguez, u otros, que son de mi edad y ellos ya están en boga, ya lograron un reconocimiento internacional y ya son escritores con toda la extensión de la palabra, yo no, yo soy escritora porque digo que escribo, pero ni me reconocen, ni en realidad escribo tan abundantemente como debería... entonces si nos vamos a ese nivel yo puedo decir que se me pasó ya el tren, porque la generación de mi edad, los chavos de mi edad ya lograron su nivel, otros dicen que ellos lo lograron muy jóvenes, que son muy jóvenes para ser exitosos, pero hay escritores como Rimbaud, o escritores a nivel mundial, que logran el éxito cuando tienen 20 años, varía mucho. Por ejemplo, en el caso del grupo con el que me junto, podría ser que alguna de las señoras que está escribiendo conmigo que tienen cerca de 60 años, puede ser que en estos momentos lograra destacar, quizá sería en otro nivel, pero probablemente lograría a lo mejor ser una de las representantes de las generaciones del siglo que empieza, podría ella ganar un concurso y estar a la par con un chavito de 22 años que acaba de salir de Sogem o que ni siquiera estudió en Sogem y que

también está ganando reconocimiento. Por eso creo que hay un problema para definir una generación, pero no cabe duda que, por ejemplo, en mi grupo de la Escuela de Sogem hubo una división muy relacionada con las edades, y sí había una tendencia para el tipo de escritura, para el tipo de problemáticas y de inclinaciones temáticas, etc., de acuerdo un poco a la edad o a una condición generacional. Es como, por ejemplo, la generación que escribió en otra época, que yo tuve maestros que pertenecen a esa generación como Gerardo de la Torre o José Agustín, que son escritores que hablaron sobre determinados temas muy ciudadanos, muy urbanos, y con un tipo de lenguaje, a esa generación se le llamó la Generación de la Onda, por su tipo de lenguaje muy de la onda, entonces no cabe duda que hay una forma de utilizar el lenguaje, una forma de preocuparte por los temas, aunque yo me preocupe por un tema y tú por otro, sí hay una tendencia que como que define generaciones, no totalmente homogéneas pero algo ligadas, tengo amigos que son escritores, el esposo de una amiga que es escritor, que no tiene nada que ver conmigo, que no estudió en Sogem, que escribe por su cuenta, pero tiene mi edad, y nos interesan cosas similares, él las escribe muy diferente que yo pero un cuento suyo si me llega..., entonces sí creo que debe de haber factores que nos unen, aunque es un poco difícil esto de definir las generaciones, yo no creo que pertenezca ahorita concretamente a una generación y no sabría cómo definir mi generación, pero sí hay algo ahí en común, insisto, por ejemplo, no creo que a los escritores de hoy en día nos interesen los temas de la revolución, no nada más porque no estamos en la revolución, o el pueblo, por ejemplo, indígena, somos pocos los escritores, de todos los medios que he conocido, que nos interesamos por los indígenas a pesar de lo que está pasando en Chiapas y a pesar de que muchos de nosotros estamos muy interesados en el asunto de Chiapas, pero no nos ponemos a escribir sobre eso, te puedo decir mis razones particulares pero en general no sé porqué, pero no nos interesamos, no nos interesamos por el movimiento del 68, y hubo una generación de escritores que por supuesto que les tocó vivir eso y se interesaban por el movimiento del 68 y además por todo lo que ocurría socialmente y hacían crítica, crítica política y textos un tanto tendenciosos en ese sentido, pero nosotros ya no, nosotros estamos fuera de eso, renunciamos” (E:1-Rosa Elena, I:26).

La literatura, como cualquier otro campo, renace a cada momento, a pesar de que la herencia determine ciertas estructuras y líneas a seguir; este renacer posibilita que lo determinado se vuelva un desdibujo, un bosquejo de una realidad indeterminada. En definitiva, para pensar a esta comunidad partimos de cómo se ha pensado a otras comunidades, tanto de literatos como de diversas prácticas, pero toda esta exploración se sitúa en un contexto y una realidad específicas, porque, en congruencia con lo expuesto arriba, creo que bajo un entendimiento universalizado podemos comprender la variedad y lo diverso.

La comunidad de literatos que inicia percibe las diferencias de algunos y las coincidencias de otros; Rosa Elena señala que ciertos temas son *poco tocados* en la literatura actual, y que existen algunos otros asuntos que están generando mayor polémica e interés:

“...nadie escribía sobre problemáticas ni sociales, ni indigenistas, ni políticas, había un señor que estaba preocupado por eso, un señor ya grande, me imagino que de una educación con esa tendencia, incluso creo que venía de una casa humilde, etc, etc., entonces bueno era su problemática particular y le interesaba sacarla, pero la mayoría no. O, por ejemplo, tampoco estamos preocupados por el viaje a la luna, ni por los extraterrestres, ni por la frontera, aunque si tenía yo una compañera que le preocupaba porque ella fue mojada y entonces alguna vez escribió una obra de teatro y un cuento relacionado con eso, pero era una como excepción, los demás no, los demás se preocupan por asuntos como más íntimos, más personales, asuntos relacionados con esto que es el vivir diariamente, cada quien visto de diferente manera, muchos de la sexualidad, hay algunos que tienden a escribir muy eróticamente y otros sobre el estar aquí, cosas como ir en el metro y toparte con alguien, como de las sorpresas que te da la vida, las paradojas que te da la vida, eso es la preocupación que yo detecto en alguna parte de mi generación, bueno casi en toda la generación” (E:1-Rosa Elena, I:27).

Entonces probablemente tanto las diferencias como las coincidencias en esta nueva generación sean resultado de una gestación que, repetimos, se genera en lo cotidiano y en lo local para trastocar lo global y universal que compartimos en la realidad actual. Los cuestionamientos que parecen sobresalir dentro de la literatura, las nuevas reflexiones que se abren a partir de ella (que no por nuevas

no han sido planteadas en otros tiempos, pero que se asoman ahora desde un sujeto y para un sujeto con una realidad diferente), reflejan nuestra realidad; Rosa Elena así lo ve:

“...platicar como que los niños son crueles, como las relaciones de pareja son injustas, como el amor termina por decepcionar, ese tipo de cosas, mucho sobre desencanto, desencanto interno, desencanto en varios niveles pero desencanto, y creo que podría tener relación con el mundo en que vivimos, la sociedad en la que vivimos” (E:1-Rosa Elena, I:28).

Hay ciertas preocupaciones comunes en el afán de incorporarse a la práctica, en algunos expuesta como tal, en otros reflejada de otras maneras: como inquietud, como interés, como recurrencia o como crítica; que aún con toda su individualidad y el reconocimiento de sus particularidades, se perciben como *tendencia*:

“Yo si creo que haya cierto desinterés en los problemas y es como un tipo de evasión, se preocupan por otras cosas. Tengo un amigo que escribe otro tipo de historias, por ejemplo, tiene un cuento sobre vampiros, que podría parecer totalmente diferente a lo que yo o el grupo del taller escribe, sin embargo es la historia de un vampiro que quiere dejar de ser vampiro porque se enamora de un humano, y quiere convertirse en humano y finalmente tiene que renunciar a su vida de noche para poder amar, entonces de alguna manera también es un problema existencial, también es una búsqueda de identidad en un vampiro por supuesto pero es un cuento, incluso en la forma de la narrativa y todo esto, es cuento que escarba en lo que existe en nosotros, en los sentimientos, en las sensaciones, en la identidad, en ese tipo de cosas, y bueno a pesar de que es un cuento sobre vampiros, es chistoso. Así es como varían mucho los temas pero si creo que hay una tendencia a rechazar algunas temáticas particulares, y a tocar cosas relacionadas con la necesidad interna que tenemos en la actualidad de llenar huecos, ya sea sexuales, ya sea emocionales, hasta psíquicos, problemas de ese tipo” (E:1-Rosa Elena, I:29).

Estos tópicos o temas de actualidad probablemente se compartan con las ciencias humanas (como lo que citaba anteriormente de Giddens). Volveré a esto en mi capítulo conclusivo.

Las últimas apreciaciones han hecho girar a este análisis en dos puntos concluyentes: de lo cotidiano emana la posibilidad de crear, pero la creación parte de un proceso, de una práctica y de la combinación de ambos: un proceso en práctica y una práctica en proceso. Así es como los iniciados en la práctica literaria desarrollan en su vida cotidiana un proceso de creación que al mismo tiempo define un estilo de vida, es decir, genera la propia cotidianidad. Esta participación particular nos pone en contacto con un ejercicio de construcción social del campo literario.

Es así como el testimonio de cada uno de los sujetos involucrados en este estudio tiene ciertas particularidades, es el testimonio de una trayectoria específica y determinada, proyectada hasta en el tono de sus intervenciones; pero tanto la práctica que comparten (asunto en el que concentré tanto entrevistas como visitas), como el campo común en el que se inscriben, permitió ir citando uno u otro comentario sin un orden en función de quien hablaba, sino con el orden que el propio testimonio iba pidiendo o con lo que se iban ligando los comentarios.

He tratado de construir una historia a partir de las historias que ellos me narraron, probablemente la literatura haga algo similar: construya historias a partir de lo que le relata la realidad cotidiana. Es así como estos testimonios *histórico-culturales* hicieron posible el desarrollo de este trabajo y la posibilidad de concluir o precisar ciertas líneas de análisis o cuestionamientos acerca de la nueva generación de escritores del siglo XXI en la Ciudad de México. El capítulo siguiente se abre para ampliar el análisis de este campo, que representa la literatura, examinado como una parte del mundo social pero intrincadamente entrelazado con la persona y su trayectoria, y para precisar las posibilidades que nos ofrece a los psicólogos el apoyarnos en las otras disciplinas sociales.

CAPÍTULO 4. GENERACIÓN DE ESCRITORES DEL SIGLO XXI

“Pienso que la literatura es un arma del pueblo y que el escritor es el intérprete de los deseos y de las luchas de su pueblo...”

Jorge Amado

Aunque he venido definiendo la población objeto de análisis de este estudio, es ahora cuando puedo denominar a esta comunidad de práctica como una generación que se incorpora al quehacer literario en la medida en que sus intenciones se generan en las realidades que estructuran este campo, el campo literario. Campo, práctica e individuo son los tres aspectos que estructuran este estudio, y cuyas líneas de análisis he intentado unir para permitir que la exploración realizada dé lugar a una contribución en el estudio de una realidad.

Así es como este trabajo permite que confluyan tres análisis complementarios, los cuales contribuyen al entendimiento de la práctica narrativa literaria en un grupo específico: el análisis sociológico, el análisis del aprendizaje y el análisis psicológico. Dicho análisis integra lo colectivo, lo literario y lo personal, aspectos que como psicóloga, me permiten pensar al sujeto en su práctica, en el campo literario y en su relación dinámica a través del análisis del campo de fuerzas (Bourdieu, 1992) y de la posición y postura (Dreier, 1999) que adopta a partir de su participación en ese campo.

Con esos planteamientos de base y apoyándome en autores como Bajtín (1979, 1982, 1994), Vygotsky (1970) y Lave y Wenger (1991), he podido incursionar en un campo que parecía reservado al psicoanálisis y la psiquiatría.

He intentado analizar la génesis del oficio de escritor en un grupo, denominado por ellos mismos como “los 7 locos” (particularmente con el testimonios de algunos de sus miembros), a partir de los aspectos de formación literaria y de la práctica situada que generan, así como al señalar cómo se gana membresía e identidad en la práctica literaria hasta ser considerado un ‘consagrado’. El análisis de tales resultados me da confianza para plantear algunas modestas contribuciones a la psicología, a la literatura y a las personas, objeto-sujeto de estudio de nuestra disciplina.

En concreto, en este capítulo me quiero referir a las posibilidades que abre la Psicología Cultural al análisis de la persona –el literato– y contrastarla con la visión psiquiátrica y psicoanalítica que ha adoptado un reconocimiento relevante para nuestra época. Como una segunda cuestión, pretendo avanzar en el análisis de la narración, como acción humana y campo de fuerzas sociales, y, como tercer asunto, abordaré las posibilidades que la narrativa literaria abre para la transformación de las personas. En cuyos tres apartados es relevante la consideración de una comunidad de práctica como medio local en el que se genera un oficio, se adquiere una formación y se asume una posición dentro del campo.

La contribución general de esta investigación es, según mis términos, una aproximación a la realidad particular que vive determinada comunidad de práctica, y en el plano más humilde, un acercamiento del arte y la ciencia, aunque sea por concebirlos en un mismo estudio.

1) ENFOQUES EN EL ESTUDIO DE LO ARTÍSTICO - LITERARIO

Resumo los tres sistemas psicológicos que se han ocupado del estudio del arte como: simbolismo, formalismo y psicoanálisis, aun cuando cada uno de estos reúna un gran número de investigaciones parciales, de opiniones dispares.

Estos enfoques representan sistemas fundamentales de análisis de la creación que imponen su visión sobre el arte. No me detendré en sus particularidades, tan sólo reconozco, a partir del ensayo de Vygotsky, *Psicología del Arte*, escrito según Leontiev, A. N. en los años veinte del siglo pasado, el serio cuestionamiento que se elabora hacia el Psicoanálisis y las diferentes vanguardias que se han desprendido del subjetivismo y del empirismo, teorías que imperaban en la explicación literaria.

Particularmente el Psicoanálisis plantea que ciertas manifestaciones, como los sueños, la neurosis y el arte, representan procesos inconscientes que, aunque comprometen a la esfera consciente, permanecen inaccesibles. El Psicoanálisis, partiendo de un método introspectivo, pretende investigar la vivencia estética a partir de las propiedades aisladas de esta vivencia. Y aunque el análisis de esa vivencia pueda contribuir al entendimiento del arte desde lo psicológico, lo que resulta indispensable reconocer es que esa vivencia “permanece, para el sujeto, incomprensible y oscura en su esencia y discurrir” (Vygotsky, 1970:34), es en

alguna medida difusa, por lo que su tratamiento aislado impide entender al arte en todas sus interconexiones con el mundo y como una experiencia que va más allá de la vivencia individual.

Vygotsky propone que reconociendo que hay determinados aspectos del efecto artístico que subyacen en el inconsciente debiéramos penetrar en este dominio, puesto que pensar al inconsciente como algo impenetrable, oculto, viene a ser el obstáculo tanto del propio Psicoanálisis como de toda teoría que ignore que la práctica científica ha demostrado poder indagar a partir de huellas y de análisis reconstructivos sobre fenómenos y hechos indirectos.

Ese es uno de los errores puntualizados por Vygotsky hacia el Psicoanálisis: no considerar la relación dinámica que tienen nuestros procesos conscientes e inconscientes, relación permanente de nuestra vida anímica (Vygotsky, 1970). Sin embargo, tampoco podemos dejar de apreciar lo que separa la vivencia estética de la común, lo cual da carácter de artístico a ciertas manifestaciones y ha hecho de esa experiencia un fenómeno tan polémico e indescifrable.

En algunas de las teorías a las que nos referimos, a grandes rasgos, se carece de una consideración global del acto creativo y por consecuencia de la práctica misma. Es precisamente este asunto el que pretende ser contra-restado a partir del reconocimiento de una implicación mutua de los agentes que intervienen en la práctica artística, la cual he intentado dejar clara desde el primer capítulo, y cuya explicación se sustenta en una triple determinación: sujeto creador, artista-literato; sujeto receptor, público-lector y obra u objeto de creación, contemplación y comunicación.

En resumen, lo que viene proponiendo Vygotsky ya hace varias décadas es un agudo y detallado análisis psicológico del arte, y puesto que no estamos suponiendo entrar en otra área que no sea la psicológica para el análisis particular de un grupo de literatos, este estudio pretende contribuir al dominio y punto de vista particular de esta disciplina. Para Vygotsky ver al arte, particularmente al arte literario, desde la Psicología implicaba poner atención en las reacciones e impresiones de los sujetos que intervienen en el acto estético; además reconociendo que las intenciones que generan estos agentes dentro de la práctica funcionan como regeneradoras del propio acto y dan lugar a la construcción de mecanismos de estructuración y reestructuración de un acto psicológico-social, el objeto de estudio

recae en un análisis de la mentalidad del hombre social en la esfera particular del pensamiento artístico-literario.

Implícito en lo dicho arriba está que la creación no es individual, y de eso es de donde se parte para pensar al arte como un oficio; la literatura se convierte en oficio al ser una práctica que consiste de actividad dada a partir de determinados participantes. Pensando al arte literario como un oficio que se produce y se transforma a partir de la reproducción y la transformación de lo que el propio quehacer ha dejado en la historia y de lo que va generándose a cada momento, es como pudimos entrar en un análisis de una comunidad de práctica que regenera una tradición literaria y reproduce sus propias rupturas e innovaciones. Esta es la propuesta que este estudio encara, a partir de los planteamientos de Vygotsky y de Bourdieu, para abrir una posibilidad más en el análisis del arte literario.

Sin embargo, en la actualidad se ha vuelto a fortalecer la visión psicoanalítica y con tendencias psiquiátricas del arte, posiblemente por ser este enfoque el que mayor atención e interés ha demostrado en esta manifestación. Esto mismo ha generado que el artista o escritor en su búsqueda de explicaciones acerca de sí mismo se encuentre o se defina constituido por determinismos internos, ya que la mayoría de los estudios que se interesan específicamente en la psicología del arte, reducen, tanto las intenciones de una práctica particular como la participación de determinados sujetos en esa práctica, a un impulso psíquico que permite conferir al fenómeno artístico en relación con la locura o la genialidad.

El asunto de la genialidad es abordado por autores como Brenot Phillippe (1998), quienes realizan análisis con los adelantos de la psiquiatría moderna: un híbrido de psicoanálisis y neuropsicología. Este panorama sólo nos muestra que el debate sigue abierto y que parece concentrarse en la disyuntiva de si el escritor “se hace” o “nace”. Si es un ser fuera de lugar, excepcional, o es un ser común, construido de su historia; si su excepcionalidad le viene dada por su biología y ciertos desequilibrios cerebrales o por asumir una posición que lo lleva a construirse con una trayectoria particular y una postura que lo vuelve un ejemplo a seguir. Este es el asunto que quiero tratar aquí, a partir de lo que los propios sujetos implicados en la práctica descrita hacen y dicen.

Precisamente Gerardo es quien me sugiere esas lecturas, citadas en el párrafo anterior, que él mismo ha consultado; lecturas acerca de la personalidad del

escritor o del artista. Estos textos sostienen, en términos generales, que el temperamento artístico oscila entre la genialidad y la locura, y es significativo observar que tanto Gerardo como otros escritores se piensan a partir de estas nociones.

No obstante, la experiencia creativa y el proceso derivado de su práctica los hace ver la realidad de otro modo. Los escritores que conforman este estudio aún impregnados de tales nociones para la comprensión de su realidad, explican, por ejemplo, la construcción de las realidades que crean dentro de sus narrativas a partir de diversos factores que integran el universo socio-cultural de sus ficciones, es decir, reconocen cómo la historia de sus personajes genera un transcurrir particular dentro de la realidad narrativa, y cómo los personajes a su vez van desarrollando su propia historia.

Reconociendo dentro de sus creaciones una interdependencia de lo social y lo psicológico, de la historia y sus personajes, no debiera ignorarse que a partir de la historia cultural y la historia personal que nos envuelve, construimos una historia más, nuestra historia de vida.

Sin embargo, podemos concluir que algunos sujetos partiendo de lo teórico, de sus búsquedas conceptuales de explicaciones, acuden y se encuentran con las propuestas más difundidas y más fortalecidas en el medio de la comprensión del arte. Pero en la práctica se enfrentan a realidades que hablan y expresan otra explicación, que generan otro entendimiento y que, en particular, humanizan la experiencia aterrizándola en lo cotidiano.

Como he venido sosteniendo, con base en el planteamiento teórico del que parto, la posición del artista carga con toda una red de relaciones que vienen dadas desde la condición particular del ser humano de ser social, hasta las implicaciones específicas que cada comunidad le otorga a ese sujeto en particular. Y aunque es evidente notar, en algunos de los comentarios de nuestros contactos, que es más fácil reconocer el papel de la historia en el relato que reconocerse ellos mismos como seres históricos, creo que las contradicciones en las que entran, particularmente Rosa Elena y Gerardo, en función de las formas de constitución del sujeto reflejan matices de aquel debate entre lo cultural y lo biológico, lo formativo y lo innato. En el discurso de estos sujetos acerca de cómo se incorporan al campo literario surge un oscilar entre la vocación, el destino o la inspiración, y el oficio, la

formación y la disciplina. Aun definiendo su elección y su acercamiento a la literatura como un transcurrir un tanto inexplicable y ciego, reconocen que sus gustos y sus inclinaciones se han formado a partir de influencias, lecturas y confrontaciones de su vida cotidiana, para después volver quizá a abstraerse y pensarse en función, de nuevo, de una vocación y de ciertas elecciones fuera de su alcance.

La Psicología Cultural permite que podamos reconocer ambas condiciones, la de ser biológico y biológicamente social. A partir de propuestas recientes el estudio del arte ha reconocido una singularidad en el artista-literato, sujeto psicológico y social, que permite entenderlo en su contexto y con sus particularidades. En 1992, Bourdieu vino a tocar el punto del subjetivismo a través de lo que él nombra como el romanticismo o misticismo que rodea a la figura del literato: *el genio*.

El genio, como una estructura construida, como una posición adquirida y una adhesión al reconocimiento y al auto-reconocimiento, así es como puede entenderse desde la visión de Bourdieu. Probablemente el genio como una concepción que al escritor se le ha 'acomodado' para pensarlo como inaccesible, al igual que al arte en general desde la perspectiva Psicoanalítica, pero que no por acomodada no deja de determinar la propia posición del escritor. La genialidad en el sentido 'genético' no es justificada sino hasta que pensamos que lo social, como característica biológica del ser humano, va construyendo una trayectoria que hace considerar a determinados sujetos como excepcionales; esa trayectoria histórica-cultural permite a ese individuo adquirir talentos y habilidades que lo hacen genial, como gen-te de este mundo. En otras palabras, lo genial se adquiere como una posición en el espacio social, puesto que el reconocimiento y la adhesión a ese espacio social son los factores que ubican y posicionan, sin embargo ese espacio puede estar dado tanto a partir de talentos innatos, evidentemente reforzados y fortalecidos conforme construimos una historia y nos apropiamos e incorporamos a una cultural, o a partir de talentos adquiridos conforme transcurre nuestra historia particular.

El análisis psicológico del arte se incorpora a una esfera psicológica permeada de lo social, pero además el sujeto creador es quien provee los propios oscurantismos de su práctica. Bourdieu reconoce que desde la posición del escritor,

producto social del campo, al igual que desde toda posición de un sujeto social, se tiene una visión más o menos opaca, más o menos objetiva; es decir, siendo el escritor un producto que se construye en función del campo y el campo un medio que se va transformando con la participación de los sujetos implicados, las prácticas y las relaciones que se generan son tanto una determinación de lo que queda dado, de la herencia cultural, como una transformación movilizadora de agentes, por lo que la práctica no puede representarse a partir de un testimonio o una visión parcial, sino en función de toda una red de interrelaciones a las que uno puede acercarse y penetrar en algunas de sus interconexiones y explicaciones, pero no podemos considerar abarcarlas en toda su génesis y estructura.

Bourdieu también se percató de la carencia en algunos estudios en concebir la historia como constructora del evocar literario, de la vida literaria. Lo que hicieron y lo que fue la vida de los literatos constituye esencia del arte y determinación del genio. Al escritor en particular lo entenderemos a partir de la observación, la exploración y la incorporación en su medio, y nos alejamos de una contemplación inerte o pasiva en donde se pierda de vista el sujeto, su participación e interrelación.

Quiero concluir este apartado suponiendo que para el análisis de una práctica como la literaria tenemos el compromiso de tomar en cuenta lo biológico, pero al mismo tiempo no podemos dejar de lado la historia. La literatura es una obra pública de un sujeto público, constituido y constituyente, quien desarrolla una sensibilidad y una visión más allá de lo común que le permite tener esa posición privilegiada de construir mundos. Sin embargo, ese sujeto singular es sensible o creativo de manera particular en función de las condiciones que le rodean.

Apoyándome en visiones que se alejen de los extremos para pretender un análisis más situado de la creación, creo que he podido desmitificar algunos sesgos en el estudio del arte. Y considero que partir de la premisa *el arte es social*, me ubica en un análisis situado que da cabida a lo biológico, a lo histórico y a lo cultural desde una postura psicológica.

Así es como las más importantes bases teórico-epistemológicas para este estudio relacionadas con la creación artística, las constituyeron tres autores: Vygotsky, Bajtín y Bourdieu. Estos tres autores desarrollan estudios relacionados con el arte literario que conformaron y fortalecieron nuestra visión.

Todo este marco nos permitió pensar a nuestra población como sujetos activos en la producción y reproducción de una práctica y del campo en el que ésta se desarrolla, pero además permite considerar el propio campo igualmente como un medio activo, en el que se generan esos sujetos y esas prácticas.

Por último y antes de entrar al siguiente apartado, creo que es importante reconocer que la Psicología, como disciplina diversa en sus enfoques, constructora de razonamientos que evoluciona y busca nuevas vías de explicación, tiene mucho que aportar al estudio de comunidades específicas pero además en muchas de sus búsquedas ha estado en contacto con otras disciplinas y áreas del conocimiento que van desde las diferentes ramas de la ciencia hasta manifestaciones y movimientos sociales como la literatura en todas sus expresiones. En congruencia con el planteamiento en el que se apoya esta investigación, hablo de la Psicología como un campo, un medio o una disciplina en la que los sujetos hacen, mueven y definen su dirección y su quehacer. Así, el psicólogo hace de la ciencia una realidad, por tanto en donde están metidos los psicólogos es en donde se puede ver su labor, y el psicólogo está presente tanto en la clínica, en la investigación, en la docencia en todos los niveles, y no sólo de psicólogos sino de profesiones como la literaria.

2) LA INTERRELACIÓN INDIVIDUO-COMUNIDAD, GÉNESIS Y CONSOLIDACIÓN DE ESCRITORES

Los autores citados, que proponen otra visión acerca del arte, se concentran en la literatura y con ello alimentan, en particular, el análisis de la estructuración del arte literario: como campo, como contexto histórico-cultural, o como realidad de vida. Vygotsky, Bajtín y Bourdieu, con diferentes finalidades y colocados desde distintos ángulos, realizan una importante labor en el análisis del arte literario que considero, en términos generales, contribuye a pensar al escritor como un sujeto determinado, de manera particular y específica, por lo social. Los tres, acuden a la realidad socio-cultural de ciertos personajes situados, para configurar una historia que va más allá de lo anecdótico y que incorpora un análisis crítico del mundo social y la experiencia.

Sin embargo, aquellos personajes que *atrapan la atención* de estos estudios responden precisamente de manera situada, es decir, representan una realidad particular del mundo social, aun cuando las propuestas de cada uno de estos autores

rebasen esa realidad para constituirse como base teórica de un planteamiento mayor, de una corriente del pensamiento que sitúa la experiencia como base de la existencia.

La estructuración de la práctica literaria se reformula a partir de los nuevos sujetos y de sus nuevas realidades. Los nuevos escritores y las nuevas generaciones que se incorporan al campo literario cargan con una herencia, con *el patrimonio de toda una estructura social*; aunque el campo no sea el mismo, no abra las mismas posibilidades ni establezca las mismas reglas, ya que los propios sujetos determinan nuevas realidades.

Así es como, reconociendo que la historia se determina a partir de una mutua estructuración de sujetos e instituciones, de prácticas y campo cultural, los cambios y las diferencias que existen entre los escritores de antes y los de ahora resultan importantes para generar un acercamiento a una nueva realidad.

Por lo tanto, el análisis situado de determinados campos culturales tiene que incorporarse a una esfera cada vez mayor de la situación institucional que genera ciertas prácticas. En este estudio nos enfrentamos a la literatura como un campo en gran medida estructurado, delimitado y gradualmente integrado por sujetos demandantes de una posición.

Ahora, es indudable, la literatura se percibe como una realidad en la que el escritor, en todos sus procesos, requiere y es requerido por lo social, por lo que le rodea y por su condición de ser social. Además, la actual institucionalización de la práctica representa la consolidación de una profesión concreta en la que se fortalecen y se refuerzan ciertas experiencias a partir de una formación específica. El literato no es ahora la persona que se dedica a escribir únicamente, es aquel sujeto que se forma bajo una práctica y un aprendizaje situado de la literatura y de los medios para escribir, es decir, la literatura se convierte en un quehacer fundado, institucionalizado, en el que el escritor es formado y “habilitado” a partir de un aprendizaje. Y con esto no estamos dejando de lado lo biológico, sino que reconocemos y fortalecemos las determinantes más elementales de nuestro ser, ser genéticamente histórico cultural.

La actual formación Institucionalizada de los escritores (SOGEM)

Lo que logré observar con los sujetos que conformaron la comunidad de práctica de este estudio fue un juego renovador en función de las instituciones que estructuran su quehacer.

En el contacto con determinadas instituciones, por ejemplo, Gerardo con CONACULTA como medio laboral, Alejandra con las diferentes editoriales que tuvieron propuestas de edición o coedición, Rosa Elena con los grupos que han venido desarrollando concursos en la rama de guión cinematográfico, y los tres especialmente con SOGEM como parte de su formación académica e institucional; identifiqué una formación, una adquisición de herramientas y la construcción de una historia situada a partir de experiencias específicas. Es decir, de las instituciones han recibido una educación, una instrucción y un conocimiento dado del aprendizaje, y además han construido una forma de apropiarse de un conjunto muy variado de las prácticas sociales del campo literario. Esto último se asemeja, de alguna manera, a las prácticas de los ‘contra maestros’ o los carniceros a los que se refieren Lave y Wenger (1991, Cáp. 3), en las cuales, la maestría o pericia no la da la escuela, sino la práctica misma en la actividad situada, detalle que más adelante profundizaré pero que ahora resulta interesante recalcar para tener presente que aprendemos y aprehendemos, hasta en los medios formales, a partir de la actividad.

Y aunque desde hace tiempo han existido reuniones que congregan a los escritores con regularidad, actualmente estas reuniones están representadas por *Instituciones*, ya que conforme una práctica adquiere prestigio y reconocimiento, genera a la vez una posición formal en el espacio cultural, refuerza sus instancias y en muchos casos, para que la práctica se institucionalice, recibe apoyos externos: del gobierno o de la iniciativa privada.

Por ejemplo, las casas de retiro, particularmente las que forman parte del grupo descrito y consolidado por SOGEM en el interior de la República, son establecimientos que estructuran el quehacer literario en la medida en que fomentan ciertas formas de actuar y de moverse para los propios escritores. Todo ese tipo de grupos, reuniones, instituciones o estructuras en general, constituyen, como ya he mencionado, historia y cultura que hace historia y cultura a la vez.

Este cambio que representa la institucionalización de la práctica, desarrollado gradualmente, permite por un lado que los propios escritores puedan

lograr pretensiones mayores, que sus demandas sean escuchadas, que sus solicitudes sean atendidas; pero además incorpora la práctica literaria a un medio de producción y consumo igualmente más demandante y más exigente.

A partir de las exigencias que se han ido generando conforme la práctica literaria se institucionaliza, se requiere de una formación más especializada y formal del escritor. Lo que genera participaciones o intenciones en el sector público y en el privado, el primero representado en México particularmente por CONACULTA y en términos menos precisos por la UNAM, y el segundo ejemplificado en este estudio y a partir de mis contactos por SOGEM.

Los escritores que están respaldados por alguna de las instituciones mencionadas van a representar una promesa más fiel en los nuevos desarrollos literarios de nuestro país. Y el respaldo no es sólo aquel que brinda un papel (título o constancia), sino el que ha generado la trayectoria de cada uno de estos sujetos, los contactos que lograron hacer (amistades, conocidos y relaciones en general), las nuevas vías que se abren a partir de su estancia o su vinculación con la institución (laborales, profesionales, ligadas a oportunidades en concursos o reconocimientos) y la historia narrada en función de esas experiencias institucionales.

Creo que esto es evidente particularmente en mis entrevistados, puesto que ellos conforman, para mi juicio y probablemente para los que están esperando por una u otra razón la nueva producción literaria, propuestas recientes del proyecto literario moderno. Los egresados de SOGEM, como lo son Gerardo, Rosa Elena, Alejandra y Ana (funcionaria de la Biblioteca de SOGEM), tienen posibilidades de representar a la nueva generación de literatos a partir de una formación institucional y de todo lo que de ésta se ha generado.

Sin embargo, las desventajas que podemos notar van ligadas también al fortalecimiento de la práctica, puesto que así como el escritor tiene más posibilidad de instalarse en una práctica reconocida: de tener un ingreso económico más estable, de pretender un empleo específico, de moverse en medios más accesibles, etc., también implica para él obligaciones y exigencias mayores: una valoración más estricta, una crítica más fuerte, una comercialización muy extendida pero por lo mismo más disputada. La práctica literaria se vuelve más demandante y más exigente, desde los sujetos que la desarrollan hasta las instituciones que la estructuran.

Además, debido a que el grupo de escritores cada vez es mayor, al generarse una práctica institucionalizada la demanda también se eleva a nivel de población interesada, es evidente que esto afecta tanto una pretendida representatividad institucionalizada (como la que procuraba en algún momento SOGEM), como la unificación de criterios en el escritor.

Sin embargo, es difícil reunir los intereses de una comunidad que crece y crece, por eso quizá los monopolios y dominios de la mayoría (a veces opuestos a la mayoría, es decir, de minorías), que no hacen coincidir criterios o generan representatividad, sino que en su búsqueda de “mayor presencia” adquieren una posición consagrada como institución que representa concentración de poderes y autoridad.

Debido a ello existen verdaderos obstáculos a la organización que percibimos en términos generales como líneas que marcan distancias entre los diferentes campos, entre las prácticas y los sujetos. En la práctica literaria estos obstáculos delimitan grupos, y en los propios grupos dificultan entendimientos y provechos compartidos.

Es cierto que para la actualidad se abren y se posibilitan propuestas variadas, tanto institucionales como individuales, pero al mismo tiempo la elevada demanda de esta *profesión* ha facilitado el control institucional. Estas circunstancias implican que el escritor tenga que sujetarse a un quehacer más estructurado, en el que se incluyen trámites, gestiones o requisitos para incorporarse a la práctica literaria, así como cierta reciprocidad, congruencia de opinión, de conducta o hasta de forma de vida del escritor; esto último representado por las coincidencias en la experiencia dentro de la práctica.

Así, encontramos que el control gubernamental se incorpora en los campos que comienzan a crecer, en las prácticas que se fortalecen y se definen y en las creaciones costeables y productivas.

El Estado interviene en la estructuración de las prácticas y de los sujetos que la desarrollan, siendo el único que logre imponer una posible representatividad nacional del escritor y, en alguna medida, pueda establecer ciertos arreglos o instaurar disposiciones que unifiquen algunos criterios.

Particularmente el gobierno de la República Mexicana consolida un *Consejo* (al estilo de una secretaría, departamento o dependencia gubernamental) que se ha

venido involucrando en todos los eventos, acontecimientos y desarrollos relacionados con la práctica artística. Así, a la vez que vigila e inspecciona la producción y el desarrollo de ciertas prácticas, impulsa y promueve determinadas creaciones, movimientos o tendencias, convenientes y probablemente productivas o beneficiosas. CONACULTA es actualmente la institución que interviene en todo lo relacionado con el medio literario (artístico y cultural), directa o indirectamente.

Ya he dejado clara la determinación que CONACULTA tiene a nivel institucional, sin embargo, vale la pena recalcar que precisamente desde su fundación, el gobierno ha obtenido un manejo, control y asesoramiento de la actividad artística y cultural particularmente de la Ciudad de México que, en alguna medida conforme crece el campo, requiere una mayor concentración y atención. No en balde se ha generado una correspondencia intrínseca entre *lo cultural* y lo artístico, propiciada por los intereses de instituciones como ésta, la cual a su vez generan una congruencia y un lazo estrecho de ambos campos y de ambos conceptos.

Esta concentración del asunto vinculado a lo artístico monopoliza los sectores que tienen que ver con ello y hace un tanto inaccesible el ingreso de determinada población. Sin embargo, en la actualidad, la práctica literaria requiere el respaldo de estas instituciones puesto que a partir de ellas se logra mayor difusión y un establecimiento legítimo de la propia práctica, lo cual conduce a la publicación o propaganda de ciertos textos literarios y abre espacios para la promoción de actividades como la propia lectura, cosas que sin duda benefician la divulgación y expansión de ciertas prácticas. Además, los escritores adquieren un lugar, una posición, que los incorpora a una esfera legítima, institucional y, en alguna medida, consagrada o respetada.

En países como el nuestro, la situación de la práctica literaria nunca ha sido favorecida, y aun cuando para nuestros tiempos no podemos hablar de una profesión totalmente protegida, sí existe un cambio evidente en función de las ventajas a las que se enfrenta este campo.

Para los propios escritores la instancia que representa su práctica no está vista como una sola institución, y por supuesto el criterio de cada uno de ellos se abre a la diversidad; por lo que aún cuando existe un contorno que define tanto a las instituciones que concentran su quehacer como ciertas argumentaciones o formas

de comprender su realidad, también se generan ciertas críticas hacia las propias instituciones y probablemente hacia ciertos grupos de escritores, es decir, entre escritores. En este estudio tuve contacto con algunos comentarios críticos hacia SOGEM que, a mi ver, representan la crítica a la institucionalización de una práctica.

Estas críticas fueron mencionadas en el capítulo anterior, y giran en torno a dos puntos: la literatura como un círculo cerrado, un medio jerarquizado, monopolizado y por ende controlado; y como una práctica controversial en función de su formación, de su aprendizaje, de si *el escritor se hace o nace*.

Estas cuestiones se extienden hacia todo el campo cultural ya que todos los quehaceres, artísticos por ejemplo, tienen límites en función de su acceso y su alcance, pero al mismo tiempo, estos dos asuntos se particularizan en los sectores más pequeños de la práctica, como el que representó el taller que analicé.

El taller de “los siete locos” reúne a siete personas que se conocieron en SOGEM, donde ya se restringió la posibilidad a otros; actualmente el grupo limita su acceso a otros integrantes. Pero lo que es más importante es que este grupo genera los límites y alcances de su propia práctica, es decir, las personas que lo integran dirigen una producción y un consumo específicos a partir de su creación y su manera de difundirla. Ambas cosas impulsadas y fomentadas, aunque sea involuntariamente, dentro del taller: la creación se comenta, se critica, se fortalece o se explora en las reuniones del grupo, lo cual genera, en la mayoría de los casos, ciertos cambios, atenciones, correcciones o forma de proceder individual; y las búsquedas de difusión (publicación o edición) que entre ellos se recomiendan o aconsejan, las cuales de preferencia omiten, por ejemplo, la autoedición.

Aquí resulta interesante contrarrestar aquel asunto de las *elecciones un tanto fuera de su alcance*, que con justificación viene siendo uno de los razonamientos recuperados por algunos de los contactos, puesto que una de las elecciones relacionadas con sus primeros contactos con las instituciones vinculadas a la práctica literaria, por ejemplo, entrar al Diplomado en la Escuela de SOGEM, se definió en un momento dado por una selección de alumnado bastante independiente, en la cual aun teniendo que ver en alguna medida sus capacidades, talentos o destrezas, no se puede hablar de que estas determinen directamente el acceso o el rechazo de candidatas. Sin embargo, en el proceso entero el sujeto elige

que hacer ante las circunstancias y los acontecimientos que van ocurriendo tanto a su alrededor como en función de las fuerzas del campo.

Los integrantes del taller se siguen formando y siguen tratando de fortalecer una práctica a partir de la adquisición y el *aprendizaje* de técnicas e instrumentos dados en función de la lectura, la crítica, el debate, el comentario y la convivencia. Aún cuando el taller no jerarquiza al interior a sus miembros, sí pretende formar un grupo de apoyo que, en la medida en que se mantiene cerrado, brinda la posibilidad de corregirse entre sí y de contribuir al crecimiento de todos y cada uno de sus miembros según sus posibilidades y compromisos.

La institucionalización de la práctica hace que ésta comience a jerarquizar posiciones, y con ello se viva una escala que mide los grados de consagración o de poder. Por tal motivo, se hacen necesarios los grupos, *camarillas*, asociaciones o élites para poder consolidar un espacio y poder sobresalir o sobrevivir en el mundo actual. En este sentido las subdivisiones de los grupos del Diplomado, tema tratado en el capítulo anterior, define las nuevas subdivisiones de grupos menores y probablemente las divisiones en ramas que la propia SOGEM genera y fortalece, y son estos grupos los que a nivel global repercuten en la construcción de élites, camarillas o subculturas. Puesto que las divisiones en todo campo, disciplina u oficio, implican direcciones posibles para los sujetos desde los que comienzan hasta los que forman, los expertos o los incorporados.

Además, evidentemente el aprendizaje se formaliza, aún en contra de algunas tendencias ideológicas que siguen alimentando la noción del arte innato, lo cual permite al escritor darse tiempo para reforzar, alimentar o adquirir ciertos *talentos* que definan no sólo su práctica sino un estilo particular.

El Diplomado de Creación Literaria impartido por SOGEM y el taller que formaron siete egresados de él, son ejemplos del crédito actual que se le da a la enseñanza, al aprendizaje y al dominio de la técnica.

Por este lado, el aprendizaje que se genera en la práctica: dentro del taller, dentro de las instituciones formales o en el desarrollo individual que la mayoría de estos iniciados comienza a tener, tiene dos vertientes indiscutiblemente ligadas: la vertiente social que genera un aprendizaje por convivencia, por contacto, y la vertiente individual, personal, que más bien tiene que ver con ciertos procesos conscientes en los que cada uno de los sujetos se incorpora a partir de decisiones y

elecciones concretas. Ejemplos de ello podrían ser ingresar a un diplomado, contactarse con cierta institución o medio, o seguir asistiendo a las reuniones del taller.

Ambos aprendizajes se consolidan en una práctica trabajada que evidentemente realiza una persona, pero que se realiza para una comunidad y en una comunidad; estas comunidades, tan extensas como reducidas, representan el entorno en el que nos reconocemos. Por eso es que determinados grupos recalcan sus logros y progresos como la representación de una experiencia muy peculiar y particular, obviamente personal pero por lo mismo también experiencia social.

Precisamente la interrelación entre individuo-comunidad, entre individuo y campo de fuerzas, es un asunto que los sujetos que contribuyeron este estudio intentan hacer consciente, ya que lo describen dando elementos para entender qué hace el escritor. Sin embargo, tendremos también que tomar en cuenta que su discurso puede ser en muchos sentidos el obstáculo o impedimento de observar más allá. El propio Vygotsky sostendrá que la descripción del quehacer propio tiene sus matices de oscurantismo, es decir, no dice ciertas cosas que le son vedadas por la práctica, puesto que al describir nuestro propio comportamiento se dirige y se reduce una comprensión y un entendimiento. Así es como nuestros entrevistados al hablar de ellos mismos y tratar de reconstruir, a su manera, trayectorias, desplazamientos e influencias que le parecen claves en lo que ha escrito o ha hecho, al mismo tiempo subrayan en su trabajo “la materia de las determinaciones desconocidas, de las razones ignoradas” (recuperando la opinión de Roger Chartier, 1999:261), por lo que habrá que conceder vías nuevas de análisis probablemente para posteriores estudios, sin olvidar que nuestra investigación no pretendió ni abarcar más de lo posible, ni desconocer las implicaciones que el contexto entero tiene para nuestros sujetos.

Por lo anterior, venimos considerando nuestra población como un esfuerzo y un devenir de comunidad e individuo. Después de entender que toda la exploración realizada ha generado reflexiones y comprensiones parciales de una comunidad, que hemos obtenido testimonios, visiones, información y hemos observado contrastes, matices, interacciones y parte de los procesos desarrollados, comprendemos nuestro análisis como una breve apertura al estudio de esta

población y como un acercamiento humilde al conocimiento. Es ahora indicado concretizar este punto concentrándonos en nuestra población.

Una comunidad de iniciados

Ante las condiciones actuales que envuelven la práctica literaria se encuentran los nuevos grupos de literatos, personas que, en general, buscarán un vínculo con la literatura formal a partir de las instituciones. Los sujetos que conformaron este estudio son ejemplo de ello, y su vínculo viene dado, de inicio, por SOGEM; el medio de formación de estos escritores.

Pero además lo que adquiere un carácter importante es la consolidación de grupos específicos que van a generar una reproducción de la estructura del campo institucional en ambientes particulares y más íntimos, como lo conforma el taller que analicé.

Tanto el Diplomado, en su momento, como actualmente el taller, a partir de todas las negociaciones, alcances y repercusiones que ha tenido para sus miembros, representan lugares de encuentro de un quehacer, en los que se refuerza un aprendizaje y se fomenta una práctica.

Ni SOGEM como institución, ni ningún grupo o asociación, mantiene líneas firmes o estáticas en su proceder. Las instituciones no son entidades unitarias, puesto que los cambios y la movilidad de los sujetos que las integran establecen sociedades cambiantes, heterogéneas, en proceso constante de regeneración. La práctica literaria y todo el sistema que integra lo literario se hallan siempre en constante evolución, “en una dialéctica incesante entre tradición y novedad, en palabras de Claudio Guillén, *entre lo uno y lo diverso*” (Fernández Prieto, 1998).

Siendo ésta una de las premisas básicas de este estudio, considero que el aprendizaje y la práctica que se genera, por ejemplo, dentro del taller, son procesos en constante movimiento, que traen consigo experiencias con otras instituciones, con otros grupos, con un mundo en total movilidad. Pero además son procesos que, incorporados en el espacio específico de las reuniones del taller, se interpretan, se traducen, se comprenden y se viven de una manera determinada para comprometerse dentro de un contexto específico.

Por lo tanto, apoyándome en planteamientos afines, creo que resulta acertado tomar en consideración tanto el valor comunicativo de la práctica literaria

como el carácter institucional que la literatura posee en el campo cultural actual. Lo cual, en esta investigación, representó poner atención por un lado, en lo que atañe a la totalidad del proceso y de sus participantes y por otro, al tipo de relaciones interpersonales y sociales que se generan a partir de la literatura.

Así es como la totalidad de la práctica se incorpora al campo cultural, cuyo entorno es mucho mayor que el de una comunidad, es decir la pequeña comunidad de práctica que intentamos analizar en este estudio constituye parte del campo. Sin embargo para las personas que componen este estudio, escritores novatos, es la comunidad inmediata la que puede permitirles ingresar al campo literario, puesto que a partir de ella, de las relaciones, los aprendizajes y la convivencia continua que en esta se genera, se contribuye al acceso al campo con mayores posibilidades. Es decir, para el escritor el acceso al reconocimiento o a la consagración se dará en función de comunidades pequeñas de práctica compartida y de intereses, en alguna medida, similares, es así como el escritor pretende adquirir una membresía mayor por medio de la posición que va aprehendiendo y del reconocimiento suyo y de los otros.

A partir de mis contactos, creo que pude entender que la práctica literaria viene considerando esa alternativa para incorporarse al campo cultural, específicamente literario, puesto que en función de los límites y las demandas actuales que constituyen un panorama borroso e impreciso, la creación ha venido a representar una conjugación compleja de elementos: culturales, sociales, biológicos, que influyen en el proceso entero. La creación parece constituir un híbrido que correlaciona ‘movimientos generales’, como la globalización, la expansión de información o la cultura de masas, con el movimiento de personas en prácticas sociales diversas, situadas y al mismo tiempo interrelacionadas.

Por lo tanto, he procurado tener claro que la estructura de la práctica social conforma a los sujetos que participan dentro de la práctica, pero en ningún sentido quiero dejar de lado “la ubicación concreta de la práctica social” (tal como lo propone Dreier, 1999), ya que a partir de ello observamos a nuestros sujetos como participantes posicionados en una práctica local. Puesto que reconozco que un ‘papel social posicionado’ tiene una función y ciertas determinantes que se adoptan y rejuvenecen en la medida en que los sujetos se apropian.

La comunidad que representó el objeto de análisis de este estudio, con una meta clara y con su doble motivación: afectiva y técnica, constituye una unidad de esfuerzos que no deja de lado las particularidades de cada quien. Los integrantes de este grupo-taller, a partir de sus estrategias y tácticas, de su disciplina y acción, y al mismo tiempo, de un hondo sentido personal y solidario, caminan lento pero seguro para llegar a su meta: ser escritores.

Comunidad de práctica, Grupo–Taller

Es curioso encontrar que en el taller que analicé, que parecen conformar un grupo ideal en función de la coincidencia de factores a veces tan contrapuestos: afectivo-trabajo, familia-quehacer, individual-grupal; los escritores encuentran una estancia que *retroalimenta* y forma su oficio-profesión. Parece ser que precisamente la armonía de estos dos asuntos es la que los mantiene unidos, la que genera una realidad compartida que, con todas las dificultades de los tiempos y los espacios individuales y grupales, ha dado frutos no sólo en la creación que ellos se propusieron, sino también en la perseverancia de muchos otros ideales, como el de la amistad.

Este grupo que conjuga trabajo y afecto, y que se denomina como taller, representa, en alguna medida, a una generación en búsqueda de identidad y de congruencia con su contexto, con el espacio y el tiempo que les tocó vivir. Además de mantener un interés por la *cohesión social*, que, como ya he señalado en el capítulo anterior, los encamina en la búsqueda de ambientes *democráticos*, reflejando las necesidades generales del *pueblo actual*, de generaciones que se enfrentan a desequilibrios sociales, a desajustes políticos, económicos e ideológicos, y a un mundo que en su afán por globalizar omite las diferencias y las particularidades, pero que al mismo tiempo que esa pretendida homogeneización exige menos, hace que los propios individuos den más para reconocerse como diferentes-en-la-unidad. Puntualizo que no es que reconozca en la globalización aspectos críticos positivos o negativos, más bien considero que la cohesión social que pueden generar o que pueden estar buscando grupos como éste es la que representa un arma del pueblo, peligrosa en varios sentidos pero provechosa y valiosa en muchos más si se sabe utilizar.

Estas búsquedas de un provecho social mayor, que a veces se dan únicamente en sectores o grupos pequeños, representan un medio importante de adhesión a una cultura, de reconocimiento de las necesidades y compromisos sociales.

Así como se fomenta una práctica, el seguir formándose para ella, seguir leyendo, escribiendo, aprendiendo, familiarizándose con el entorno que rodea a la literatura; también se forman y se fomentan actitudes ante el mundo social: preocupaciones, intereses o comportamientos activos hacia determinadas injusticias, demandas o situaciones actuales.

Por lo menos en el taller, pude constatar que existe una actitud general de interés social, de atención a las problemáticas particularmente *existenciales* del ser humano, aún cuando ellos mismos registren que las nuevas generaciones no son como antes; no está dentro de sus demandas y sus preocupaciones una revolución social que transforme la realidad. Pero la posibilidad de una *democratización radical en la esfera personal*, el pensarnos igualmente capaces, libres y abiertos a las diferencias, a las nuestras y las de los demás, e igualmente vulnerables, sensibles y expuestos a las dificultades del mundo; es algo que nos compromete con una lucha interna generadora de un orden social diferente.

En suma lo que reconozco tangiblemente es que en algunos sectores de las nuevas generaciones, las problemáticas sociales más severas están siendo pretexto para consolidar algo igualmente nuevo, en el grupo-taller esto se refleja a partir del tiempo y las condiciones que los siguen manteniendo unidos.

Los integrantes del taller discuten en sus reuniones cuestiones de índole literario, intercambian opiniones y conocimientos de técnicas, destrezas y estilos. Así, se mantienen reconstruyendo y regenerando una práctica y su trayectoria dentro de ella, pero dentro del convivir profesional se educa también una visión, no sólo las lecturas abren su panorama, sino la interpretación y la visión de los otros los pone en contacto con razonamientos o posturas diferentes.

Por ejemplo, fui testigo en una de las reuniones que visité, de cómo Gerardo expone una crítica hacia un texto leído, en cuyo comentario se refleja una actitud, una posición y su visión del mundo; ante esto surgen opiniones que a veces salen del texto y de la discusión literaria para involucrar cuestiones personales, de

experiencias en otros contextos y de otros asuntos. Así es como las pláticas del taller involucran a cada uno de los integrantes en *todo su ser*.

Además es sumamente representativo que en la opinión de los integrantes del taller se piense que la posibilidad de intercambio entre diferentes generaciones (dadas a partir de los *viejos y los jóvenes* que integran el taller) y entre diferentes sexos (mujeres en su mayoría y hombres, escasos pero sumamente valorados) está generando una *retroalimentación* y un enriquecimiento mucho más valiosos que si no existieran esas diferencias. Evidentemente la experiencia que cada uno de ellos viene a compartir en el taller, nutre las reuniones y a cada uno de los participantes en lo personal, pero además construye e instituye una realidad para una práctica y para los sujetos que la desarrollan.

Por todo esto es importante contemplar que el grupo del taller no sólo representa parte de la generación egresada de SOGEM que intenta sobresalir en el ámbito literario, forma parte también de la intención social que el mundo está generando, de un proyecto que se encarna en los individuos para conformar nuevas realidades.

Considero que el taller que visité, así como las nociones que obtuve de las clases dentro del diplomado, representan entornos del desarrollo de la práctica literaria. Cada uno de estos escenarios desenvuelve la práctica en diferente sentido y para distintas finalidades.

Es evidente que el diplomado, a diferencia del taller, se enfoca a una formación global del escritor, a la iniciación del novato en la escritura y a una educación formalizada de la práctica literaria. El taller, en cambio, representa un centro de reunión de gente ya iniciada, en alguna medida, por SOGEM, además de ser un espacio de convivencia, camaradería y en el que se comparten intereses, experiencias y diferentes tareas.

El factor común lo representa el entrelazamiento de dos procesos o sistemas de aprendizaje, el que se genera a partir de la convivencia y del contacto con el medio, con las personas que integran el campo y con los utensilios y herramientas que componen la práctica, en el cual la apropiación sigue un proceso más formal y estructurado, aún cuando pueda generar la misma variedad y diversidad en los individuos. El otro proceso de aprendizaje tiene que ver con una incorporación más consciente de los medios que provee el campo, una apropiación individual que

desarrolla la función creativa de la práctica literaria. El aprendizaje de la técnica junto con una apropiación individual de lo creativo conforma la práctica del escritor.

El dominio de la técnica

En la apropiación, que ya pudimos ver reflejada en las reuniones del taller, de instrumentos, herramientas, técnicas y, en términos generales, de una práctica específica, los iniciados se incorporan al campo cultural a partir de la búsqueda de una posición. Por un lado, la apropiación y el aprendizaje de ciertas habilidades técnicas, fomentadas y fortalecidas a partir del diplomado en SOGEM, les permite un proceder práctico en el que van reforzando el dominio de estas o de otras técnicas o procedimientos. Pero además este dominio les da la posibilidad de ir construyendo nuevas técnicas (en este caso narrativas) para consolidar un estilo propio.

En la literatura, el medio de apropiación y de aprendizaje de la técnica lo representa la lectura de textos de otros autores (la historia incorporada en las obras de los escritores), y es a través de ello que el escritor construye poco a poco su propio texto. Sin embargo, la lectura de otros es lo que los lleva a tratar de romper con los estilos establecidos, para alejarse en la medida en que se acercan tanto al medio, a la práctica, como al reconocimiento personal y universal. Leen para aprender de los prestigiados, pero a su vez leen para encontrar sus propias formas de desarrollar la práctica; es así como la publicación y la lectura de un público son sucesos representativos del reconocimiento anhelado.

De principio, las lecturas de los propios textos que desarrollan en el taller suponen la crítica constructiva, el intercambio de opiniones y, en definitiva, el reconocimiento de habilidades traducidas en lo personal en algo que asoma un estilo. Pero además esas lecturas los hacen educar un oficio, incorporarse en una profesión, y así, el lenguaje, el discurso y hasta ciertas maneras de actuar, representan en buena medida a ese aprendiz-experto de escritor.

Vemos como la gente que se está formando en un oficio o en una profesión, generalmente va incorporando en su discurso y en su actitud las enseñanzas, los conocimientos y todo lo que esto genera; vemos como estos alumnos salen de *clases* y discuten los contenidos de las mismas, y en su forma de expresarse

aparecen palabras, términos o concepciones que los *nuevos* hacen suyos para tratar *sus propios* asuntos; incluso, probablemente, también se comienza a configurar más seguridad y confianza en las actitudes que involucran su práctica.

En concreto, el novato va en camino de ser experto y con ello se compromete a adquirir y apropiarse de todas las herramientas que le son dadas en el medio en el que inicia su formación. Las discusiones y el propio discurso literario que se desarrolla en grupos como el taller, refleja un determinado lenguaje y una determinada especialización de su práctica.

El escritor, conforme avanza en su especialización, se compromete también con la literatura y su función social, adquiere todo un conjunto de cualidades estructuradas: formas discursivas, modos de proceder, estilos prácticos y probablemente hasta ciertos hábitos o conductas generales, que en alguna medida la tradición literaria ofrece tanto a los que se ajustan y acomodan como a los que reforman o destruyen, para continuar la reconstrucción de una práctica.

Tenemos que reconocer entonces que la educación y el aprendizaje de la práctica literaria representan para la actualidad el medio de profesionalización e institucionalización de un oficio. Sin embargo, las reacciones internas que genera este aprendizaje, tanto en el escritor-lector, como en el escritor-creador, son portadoras de transformación; es así como la práctica se regenera a partir del trabajo que dentro de ella se formula y de las historias que los participantes van dejando y haciendo en ella.

El texto que crea la literatura, la obra literaria, viene determinado por una tradición que se instala con cierto sentido de propiedad para un contexto socio-cultural actual e institucional. Es representativo también que la propia literatura sea una práctica que se manifiesta a partir de su obra, y que la creación, siendo el proceso que la construye, represente propiamente el momento de trabajo del escritor. Por eso el escritor que puede generar tanto cambios y transformaciones como tradición es aquel que trabaja la práctica, que está sobre el texto, el suyo y el de los demás, una y otra vez para conformar su labor y su profesión; es aquel que se ve a futuro como escritor, y se acerca y se apropia a cada día de una posición para ocupar ese lugar.

La narrativa creativa

Las construcciones particulares que se dan en el arte literario se generan también a partir de un talento creativo inseparable del dominio de la técnica pero representado de manera más directa por una aptitud intelectual valorizada. Esto significa que tanto el escritor como la totalidad de la práctica que realiza, incluyéndose en ello la propia obra y los agentes que intervienen en todo el proceso comunicativo que representa la práctica literaria (lectores, críticos, editores, etc.) se construyen a partir de una comunidad cultural que reconoce, valora y asume como artístico este quehacer.

Esta afirmación ha sido recurrente en el transcurso de este estudio, pero ahora adquiere énfasis al comprobar, a partir de las observaciones y entrevistas realizadas, que el escritor se enfrenta a un proceso complejo de reconocimiento personal y social. Probablemente desde la valoración que se hace de sus primeras obras, de sus tareas o trabajos en la escuela (Escuela de SOGEM para los casos constatados), los alcances y reconocimientos que algunos de estos trabajos logran tener en concursos o convocatorias literarias, la crítica local y la que posteriormente comienza a generarse a partir de la lectura formal de sus obras y obviamente por la evaluación que los editores y publicistas hacen para iniciar un proceso de publicación; todo esto representa formas de reconocimiento, de afirmación y ajuste de una posición.

Las experiencias de los escritores con los que tuve contacto reflejan ciertas dificultades particularmente en el momento de la búsqueda de publicación y en lo que concierne a la situación actual de ciertos géneros literarios. Ambas cosas no dejan de ser una problemática que dificulta el propio proceso creativo. Desde que determinado escritor se sienta a trabajar sobre un texto, se enfrenta a un público implícito, a las restricciones y transgresiones del género literario específico en el que pretenda incurrir, a ciertas posibilidades de difusión o publicación y, en general, a una realidad específica del campo artístico-literario. Por eso es que, en particular, la narrativa (cuento–novela), que estos jóvenes escritores están desarrollando tiene de entrada sólo ciertas posibilidades.

Gerardo recalca que la narrativa actual favorece a la novela y da poca entrada al cuento, aunque los integrantes del taller se desarrollan de manera plena

específicamente dentro de este último género narrativo, es decir, todos siguen reconociendo al cuento como su trabajo fuerte, por lo menos dentro del taller.

Me parece que en esta cuestión, resulta preciso señalar que así como el grupo del taller representa un escaso encuentro no lucrativo de profesionistas y con la finalidad principal de compartir una práctica y todo lo que ésta implica (experiencias, sentimientos, emociones o intenciones particulares) así mismo la iniciación, dominio e insistencia dentro de la narrativa corta, el cuento, representa un fortalecimiento específico y concreto de sus habilidades para, a partir del dominio de un aprendizaje y de una experiencia más fructífera, acercarse de manera más consciente y honesta a un género mayor, la novela.

En otras palabras, parece que el formato tanto de sus reuniones como de sus creaciones considera como líneas de especialización más dignas, la voluntad y la preparación, el aprendizaje continuo. De ahí surge un respeto al individuo y a la diversidad, a los problemas personales y al ritmo particular en sus procesos tanto de aprendizaje como de creación. En mis visitas constaté que en las reuniones, aún cuando se intenta fomentar la creación, disciplinar un oficio y fortalecer una práctica, se guarda respeto a cada uno de los procesos que viven los integrantes, si alguien está indispuesto para asistir o para escribir, si se está pasando por un momento *poco creativo*, por situaciones personales que lo alejan de la literatura o por una etapa de desánimo, debilidad o indiferencia, en todas estas situaciones, además de respetarse, existe una norma implícita de apoyo y aceptación de los demás. Ellos afirman: no hay obligación aunque sí hay compromiso, siendo este un compromiso más que con los demás con *uno mismo en la misma meta*.

Así es como el cuento puede estar representando, para los integrantes del taller, el medio que permite un dominio más inmediato de las técnicas, los contenidos y las formas narrativas. Dentro de este género, considerado como *la novela chica*, estos escritores practican su oficio, prueban recursos y experimentan estilos, y no por ello sus creaciones no constituyen proyectos valorados y de los que crecen ciertas expectativas, por ejemplo, de publicar; pero es probable que muchos de estos *cuentos* se conviertan en experimentos que a veces resultan desechados, otras veces dan fruto en la propia narrativa cuentista, y otras tantas constituyen el inicio, o parte del proceso, de un proyecto diferente: de una novela, probablemente.

No cabe duda que los integrantes del taller han tomado muy en serio su práctica, no son individuos que jueguen a ser escritores, se forman y se comprometen con el oficio, se disciplinan y se dan espacios para seguir creando, seguir escribiendo y para buscar consolidarse y reconocerse en la posición de escritor.

Y a pesar de la opinión de Gerardo acerca de la posición actual de ciertos géneros literarios, yo considero que la narrativa, en general, representa sin duda uno de los géneros más cotizados, vendidos y valorizados en la actualidad, por ello también se ha convertido en un recurso explotado.

Ciertos escritores se denominan y, lo que es peor, se reconocen como escritores de narrativa a partir de creaciones que no se acercan al relato o a la descripción de realidades ficticias, es decir no construyen una interpretación de la realidad, sino que plasman direcciones específicas a su discurso, etiquetan y clasifican con la intención de que en los sectores homogeneizados (creo yo que en lo que representa para la actualidad el medio empresarial) se pongan a la venta. Esta es una literatura enfocada al *desarrollo humano* que compite, en ocasiones con una mejor difusión, promoción y oportunidad, con la narrativa a la que nos estamos enfocando, medio de poco consumo y con mayores dificultades para sobresalir.

Pero esto no puede ser criticado únicamente por la escala de valoración del arte, o de lo que es considerado artístico o creativo, más bien es la situación actual que vive la literatura en general y representa una problemática que va más allá de la explotación del texto. Se trata de la competencia de medios audiovisuales que facilitan, y en ocasiones empobrecen, la apreciación de realidades, la interpretación de sentidos o significados, es decir, obstruye un tanto la imaginación, y además satura la visión a través de la creciente accesibilidad a una *masa* de información. Todo esto representa la realidad del contexto en el que se vive la práctica literaria.

Concretamente en donde se hace evidente este asunto es en las actuales jerarquías de SOGEM, en donde los productores de discursos audiovisuales: cinematográfico y televisivo, componen el patronato de mayor fuerza dentro de la institución, siendo ellos quienes garantizan mayor entrada de capital y por tanto quienes dominan las decisiones. Pero en la propia escuela la organización jerárquica no es nueva, su historia refleja una situación similar desde sus inicios;

por lo menos en lo que se refiere a quién aporta más capital (conforme al pago de regalías y todos esos detalles descritos) las cosas han sido claras desde Unsaín.

Esta situación no es nada ajena a todo el reforzamiento institucional, colectivo y quizá gubernamental, que viene definiendo ciertas prácticas, ciertos comportamientos y determinadas construcciones o manifestaciones sociales desde muchos años atrás. Volvemos a decir que al sistema entero que conforma nuestra sociedad, particularmente nuestra nación, le conviene, le favorece y, lo que es probable, le funciona la división y clasificación de las cosas.

La literatura como *cosa de pobres* tampoco es algo nuevo, siempre ha resultado tanto más productivo como más acertado colocar al literato revolucionario, al que transgrede, en una posición de infortunio, sin embargo, parece ser que ahora esa posición adquiere un estatuto de mayor posibilidad. Las direcciones de estas posibilidades son un tanto imprecisas pero creo que concierne a la *nueva generación de literatos* ir haciendo de éstas, trayectorias probables de oportunidad.

El escritor que sigue considerándose o tratándose de incorporar al medio creativo tiene la responsabilidad de hacer de su posición social también una posición creativa, para que de ese modo las posibilidades y el camino de sus trayectorias abran brecha, por ejemplo, en las oportunidades laborales, en las iniciativas personales o privadas, en la diversidad de géneros y tendencias literarias, o en el reconocimiento de talentos variados, heterogéneos, pero en alguna medida populares, es decir, talentos de un pueblo, construidos por un pueblo y valorados para y en función de él mismo.

Además una de las posibilidades que resulta sumamente importante para el escritor literato es la aparentemente conformidad o adhesión a labores formativas, instructivas o docentes; lo cual representar una invaluable oportunidad de contacto con lo creativo, con las nuevas generaciones, y con el asentamiento de mayor transformación de cualquier práctica. Ésta, junto con otras vías de desarrollo de la práctica, viene siendo una de las más provechosas formas de mantenerse dentro de lo creativo que aún genera la literatura. Lo cotidiano construye la creación a partir de su propia riqueza de renovación, y que mejor contexto que el de un aula de clases que además de variedad de individuos, de renovación de experiencias y de

confrontación de visiones, incorpora propuestas nuevas de aprendizaje y formación a partir de dinámicas o juegos como el que representa para los literatos el tallerear.

El escritor en la literatura – una técnica narrativa

Así es como no podemos negar la condición constructiva de la narrativa, los escritores con los que tuve contacto son los que me ayudan a pensar a la literatura como un medio que construye mundos a partir de lo cotidiano. El medio en el que estos escritores desarrollan su práctica y elaboran sus obras es, al mismo tiempo, el medio del que se abastecen para nutrir sus fantasías, sus narraciones y nuevas interpretaciones de la realidad. A partir de lo dicho, tenemos que eliminar la suposición de que el escritor, o cualquier artista, construye sus creaciones en función de lo que se denomina inspiración, aunque existan formas particulares de apropiarse y de generar realidades artísticas.

Efectivamente la narrativa abre un espacio para la construcción de mundos posibles, de realidades diferentes, creativas e interesantes, lo cual enriquece no sólo nuestra propia realidad y nuestra visión, sino la entera posibilidad del individuo. La narrativa permite una exploración de nuestro mundo, de la realidad que vivimos y de las experiencias que nos envuelven, incorporado el sujeto no sólo en la historia que narra la obra literaria, sino además en la forma en que se narró a partir del escritor y en la manera de interpretarla, entenderla e identificarse con ella, por parte del lector.

En todo el proceso que implica la comunicación de esta práctica, el sujeto se manifiesta y con ello, la narrativa literaria se convierte en un género que estudia al individuo. El escritor en su experimento narrativo explora una realidad a partir de su propio entorno y de su ser; igualmente el lector en su apropiación del texto, al nivel que sea, se involucra con su propia realidad y con una indagación en función de lo que lee; ambos construyen la práctica literaria que genera obras experienciales, encuentros con uno mismo y con el mundo en el que vivimos.

Estas afirmaciones vienen sustentadas por propuestas como la de Bruner (1986) y la de Kundera (1986), quienes partiendo de diferentes contextos y hacia diferentes finalidades, ubican a la narrativa como una posibilidad enriquecedora y un método de estudio fiel del individuo. En este estudio, la narrativa, además, adquiere una posición específica a partir de los sujetos que la desarrollan, puesto

que más allá de pretender que este trabajo descubra lo que otros autores han expuesto o afirmado, lo que quiero representar es una propuesta de visión del sujeto que se incorpora a la práctica literaria. Así es como apoyándome en los *mundos posibles* de Bruner y en *el yo experimental* de Kundera pienso que los sujetos que componen este estudio, particularmente Rosa Elena, Gerardo y Alejandra, son participantes de una práctica que crea mundos a partir de la vasta posibilidad que brinda el propio mundo en el que se desarrolla, y que además construye posibilidades para sujetos experimentales.

El escritor, a partir de sus creaciones, del texto literario, impulsan modos de ver y de ‘sujetarse’ a una realidad. Al mismo tiempo que construyen una trayectoria dentro de la práctica literaria y dentro del campo artístico, su quehacer implica la construcción de sujetos experimentales que se mueven en mundos posibles, sobre los cuales cualquier lector se identifica, se proyecta o se aleja.

Finalmente si la literatura propone ‘modos de vida’, genera posibilidades de existencia, es ésta una opción para explorar las propias posibilidades que la realidad nos brinda. Pero nos interesa recalcar que así como la literatura propone, construye y crea, toda práctica se incorpora en procesos similares que tienen la posibilidad de generar opciones: de proponer vías, de construir conocimiento y de crear reacciones. Puesto que existen particularmente dos aspectos implícitos en el participar de las prácticas: el intercambio y la comunicación, y ambos regeneran y transforman tanto a los participantes como a la propia práctica.

3) LA POSTURA EN LA LITERATURA Y LA TRANSFORMACIÓN DEL SUJETO, INVITACIÓN AL CAMBIO

La exploración que hemos realizado en el campo literario a partir de ciertos sujetos, parece invitarnos a pensar que cualquier práctica y cualquier sujeto puede determinarse o definirse como ‘genio’ en su campo cuando trabaja con una técnica que se va depurando, con una disciplina que propicia la necesidad de aislamiento o ensimismamiento y el trabajo tenaz, y con un gusto o empeño que el propio trabajo refuerza conforme se avanza en determinado quehacer. Podríamos pensar que éstas son las posibilidades de vivirse como genio de determinado quehacer, sin embargo, este estudio más allá de pensar en la genialidad nos ha llevado a suponer que la creación es un asunto que atañe a toda práctica, y que a partir de las posibilidades

creativas de todo quehacer se puede llegar a construir propuestas geniales o suficientemente interesantes para abrir más posibilidades.

Por otro lado, reconocemos que el trabajo en común, la participación conjunta en determinada práctica, aligera y compromete, alivia y alienta; aunque es preciso trabajar con respeto, al mismo tiempo que sin concesiones al relajamiento del propio trabajo, pero en todo caso sin rigidez. Esta es otra de las contribuciones que el estudio de una comunidad de práctica específica, como el grupo de literatos que componen el taller que analizamos, brinda. Toda práctica y todo quehacer estructura cierta riqueza, dada desde la propia tradición con la que se crea como de las reconstrucciones y transformaciones cotidianas que genera, y esa riqueza da frutos cuando se comparte un oficio y se participa de un quehacer, es decir cuando se crea disciplina en todo su sentido.

La práctica cotidiana y conjunta nos haría más disciplinados y un poco más sabios para poder construir trabajo provechoso, creativo y útil. Es así como la ciencia se ha convertido en un campo que en la búsqueda de su contribución debate entre la verdad y la falsedad para construir conocimiento, así es como se crean 'disciplinas' que con gente incorporada en cada una de las prácticas que generan esas disciplinas, con propósitos específicos, intenciones claras (en ocasiones) y mucho trabajo logran consolidar pequeños campos de acción y de profesión. El arte, de la misma manera, pero bajo una historia y conceptualización probablemente algo diferente, busca generar contribuciones específicas en la vida de los seres humanos. Las manifestaciones que se desprenden del arte representan más bien la búsqueda de expresividad y reacción en el ser humano. Probablemente la discusión que se juega en la literatura más bien vaya dirigida a los puntos que unen y separan realidad y ficción, más que a la construcción de razonamientos y conocimientos, sin embargo, en la práctica literaria también juega un papel importante lo disciplinario, que para el arte es género o tendencia y que incorpora razonamientos, experiencias y conocimientos.

La literatura narrativa, al igual que todo tipo de narración, fomenta ciertas formas de expresión, pero al mismo tiempo ciertas formas de reflexión, formas de observar la realidad, de describirla y de apropiarse de ella.

Entonces los sujetos que desarrollan la práctica literaria se incorporan a realidades que se generan y regeneran conforme participan en ellas, así construyen

una trayectoria particular que a partir de las experiencias forma una historia. La participación misma genera un estar y un vivirse en, puesto que involucra al individuo pero al mismo tiempo crea intenciones.

La construcción individual dada de lo social vendrá siendo la que crea al actual escritor, las competencias necesarias que se le demandan y los intereses generales que los definen, estos últimos definen una disciplina, un oficio y, para el caso que constatamos, la disciplina del oficio.

El contacto con el experto, en cualquier práctica, viene desarrollando precisamente esa disciplina e incorpora al sujeto como participante y como aprendiz que poco a poco se desprenderá para constituirse como perteneciente, miembro e ir desarrollando un estilo propio. Precisamente en la literatura los estereotipos, las apropiaciones de personalidad o posicionamientos y el propio aprendizaje en toda su dimensión, han resultado ser los asuntos que definen la práctica. Específicamente el discutir y discurrir literario representan el propio aprendizaje de escritor y el acercamiento a la literatura.

Así es como se congregan y, en gran sentido, se identifican los grupos de pertenencias, que vienen siendo lugares comunes y de *comunalidad*. El propio taller representa parte de una cultura, puesto que es allí donde estos sujetos estructuran el acto de escribir. Todo lo cultural que representan estos grupos se delimitan con el tiempo, en la marcha y conforman una historia cultural, puesto que es una delimitación comun-itaria.

LÍMITES Y PROPUESTAS DE ESTE TRABAJO

A partir de la indagación, exploración y reconstrucción de ciertas realidades que vive la nueva generación de literatos mexicanos, se abren un sin fin de interrogantes, dudas e ideas relevantes para una discusión mayor, sin embargo, éstas también forman parte del trabajo presente, porque representan vías y posibilidades de análisis posteriores.

Entre las más interesantes posibilidades que logro percibir están las propuestas que el propio planteamiento del que parte este estudio deja abiertas. Empezando por la posibilidad de estudio de comunidades de práctica diversas que a partir de su estructura generen intenciones que al mismo tiempo reestructuran su dinámica de interacción, puesto que varios de los estudios de los que parte esta

investigación fueron un apoyo y brindaron la propuesta abierta de concebir este análisis en los términos que lo hemos realizado, es decir, siendo estos estudios el factor que construye nuevas posibilidades de investigación creo que al entregar ésta como una más de las propuestas se enriquece y se fortalece el área de la que partimos, la Psicología Cultural y su condición interdisciplinaria. Esta es una vía a la que definitivamente considero que contribuye este estudio, al acrecentamiento de rutas y posibilidades de análisis, y en la que espero fomentar e impulsar más propuestas.

Sin embargo, además de la contribución general que se intenta hacer a la disciplina, creo que existen vías muy cercanas al análisis de un grupo de escritores novatos que quedan sugeridas con la mayor pericia que he podido encontrar. La posibilidad que abre la literatura y todos los agentes que intervienen en ella es basta y exquisita para áreas como la Psicología. Para este estudio ha sido explorada únicamente en lo que se refiere al escritor, pero además específicamente a un grupo de escritores egresados de una institución en México que viene representando ahora la formalización académica del oficio del literato y cuyo desarrollo se inscribe al género narrativo (cuento, novela) y con la expectativa de ocupar una posición. Mucho está por profundizarse, y otras por abordarse. Un caso es el siguiente.

El lector es, como lo he recalcado desde el primer capítulo, parte constitutiva tanto de este estudio como de todo análisis que reconozca las bases y raíces de las que aquí partimos. Sin embargo, para este estudio el público lector representó un aspecto que, aunque presente indirectamente, no ha sido abordado de manera formal, puesto que no tuvimos la oportunidad de contrastar lo observado y desarrollado a partir de la experiencia del escritor con la opinión y la interacción cercana de los lectores del texto literario actual.

Sería sumamente interesante poder adentrarnos en un análisis de la participación del lector en el proceso creativo, lo cual abre tanto una posibilidad para posteriores y nuevas investigaciones, como una oportunidad de enriquecimiento de este estudio. Reconozco entonces este punto como un límite definitivo de este estudio que debiera ser considerado como propuesta de ampliación o progreso de investigaciones cercanas o afines a la que se presenta aquí. Aunque reconozco que mucho se ha hecho desde la Psicología sobre el

asunto, valdría la pena hacerlo con el enfoque que partimos y que una fuente importante se encuentra en los trabajos de Bruner (1986, 1991).

Esta investigación fue elaborada por una psicóloga que se confiesa y se reconoce como principiante, y creo que aunque esto puede representar ventajas en función de pocos vicios y menores exigencias, además de una búsqueda expresiva y de análisis que construye algunos frutos, es una verdad que las limitaciones que se tienen a partir de una experiencia escasa son determinantes en la consumación de un trabajo acabado.

Sin embargo, también reconozco en cada línea de este trabajo todo mi esfuerzo por construir un estudio, que espero aliente a otros a seguir esta vía.

Añado que debido a las posibilidades de desarrollo de esta investigación, la propia información se ha quedado limitada a un análisis bastante general y que deja de contemplar o profundizar ciertas vías. Algunas de estas rutas que no fueron abordadas a detalle, pero que sin embargo, los testimonios y trayectorias de los sujetos de estudio dejan abiertas, son: las propias trayectorias de vida de los personajes, la disposición de los medios y las herramientas que cada uno de ellos tiene para construir un oficio del escritor, los desplazamientos y continuidades de las comunidades de práctica, las relaciones de instituciones, y particularmente una vinculación o sujeción más fuerte de los conceptos y herramientas teóricas y la propia información, lo cual probablemente requiere de mayor habilidad y un dominio en este arte.

Finalmente, me gustaría terminar con el siguiente colofón, en cuanto me permite reiterar la importancia del análisis de la práctica social de la literatura:

“...eso de escribir cómo se hace, porque realmente eso de escribir cómo se hace, qué es lo que se dice y cómo decirlo y cómo se empieza y qué se hace con papel en blanco que nos afronta tranquilo, sé que la respuesta por más que intrigue es solo una: escribiendo...” (Clarice Lispector: *“Eso de escribir, cómo se hace”*).
Lectura fragmentada de la 3° visita al taller, 9/Abril/02).

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE BAZTÁN, Ángel. (1995): *ETNOGRAFÍA. Metodología cualitativa en la investigación sociocultural*. España: Editorial Alfaomega Marcombo. (Wagner en su artículo: “*Culture as Creativity*”, 1977; y White Leslie, en su artículo: “*Science is ‘Sciencing’*”, 1938; citados por: BUXÓ REY María Jesús, “*El arte en la ciencia etnográfica*”. Pág. 64 – 72.
- ANDERSON, Imbert E. (1954): *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. México: Editorial Fondo de Cultura Económica, Breviarios del F.C.E. Tomo 1: La colonia. Cien años de República; Tomo 2: Época Contemporánea.
- ALSINA, Clota José (1984): *Problemas y métodos de la Literatura*. Madrid, España: Editorial Espasa-Calpe. Universitaria, Estética y Literatura.
- BAJTÍN, Mijaíl M. (1982): *Estética de la creación verbal*. México – España: Editorial Siglo XXI. En ruso 1979.
- _____ (1979): *Yo también soy*. México: Editorial Taurus, Alfaguara.
- _____ (Pavel N. Medvedev) (1994): *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*. México: Alianza Editorial, traducida al español en 1994. Capítulo 3: Los elementos de la construcción artística.
- BENEDETTI, Mario (1987): *Subdesarrollo y letras de osadía*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- BOURDIEU, Pierre (1992): *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama, Colección Argumentos.
- _____ (1997): *Capital cultural, escuela y espacio social*. México: Editorial Siglo XXI, 3ª Edición.
- _____ y otros: (1967): *Problemas del estructuralismo*. Campo intelectual y proyecto creador. México, Argentina, España: Editorial Siglo XXI, Teoría y Crítica.
- BRENOT, Phillippe (1998): *El genio y la locura*. México: Ediciones Grupo Zeta.
- BRUNER, Jerome (1986): *Realidad mental y mundos posibles: los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- CÁMARA, Madeline (1988): *Diálogos al pie de la letra*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.

- CHARTIER, Roger (1999): *Cultura escrita, literatura e historia*. México: Editorial Fondo de Cultura Económica.
- DE MICHELI, Mario (1985): *Siqueiros*. México: Dirección General de Publicaciones, SEP Cultura. Coordinación: María Ángeles González S. (Primera Edición: 1968), Fratelli Fabbri, Milán Italia. Artículo de Jaime de Labastida, "Siqueiros Moderno", pág. 9 – 16.
- DIAZ CRUZ, Rodrigo (1998): *Archipiélago de rituales. Teorías antropológicas del ritual*. México: Universidad Autónoma Metropolitana – Anthropos.
- DIJK van, Teun A. (Comp.) (1997): *El discurso como estructura y proceso. Estudio sobre el discurso I: Una introducción multidisciplinaria*. Barcelona, España: Editorial Gedisa, 2000. Artículo de Elionor Ochs: *Narrativa*.
- DREIER, Ole (1999): "Trayectorias personales de participación a través de contextos de práctica social", Universidad de Copenhague. En: *Revista Psicología y Ciencia Social*, Vol. 3 – Núm. 1. (Traducción realizada por Gilberto Pérez Campos).
- ECO, Umberto (2002): *Sobre literatura*. Barcelona, España: Oceano, RqueR Editorial.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (1998): *Historia y Novela: Poética de la novela histórica*. España: Ediciones Universidad de Navarra, S.A. Pamplona (EUNSA). Segunda edición 2003.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1979): *La producción simbólica: teoría y método en sociología del arte*. México – Argentina: Siglo Veintiuno Editores. Séptima Edición 2001.
- GIDDENS, Anthony (1992): *La transformación de la intimidad. Sexualidad, Amor y Erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- GIMÉNEZ, Gilberto: *La investigación cultural en México, una aproximación*. En: <http://www.crim.unam.mx/cultura/ponencias/GGIMENEZ.html> (Consulta de Internet: Febrero del 2003).
- KUNDERA, Milan. (1986): *El arte de la novela*. México: Editorial Vuelta, la Reflexión.
- LAVE, J. & WENGER, E. (1991): *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*. New York: Cambridge University Press. Capítulos: 1,2,4.

- ORTIZ ZÁRATE, Amaya: *La "Psicología del Arte" de Vygotsky. Los límites de la Psicología Cognitiva*. En: <http://www.orientared.com> (Consulta de Internet: Febrero del 2003).
- PAZ, Octavio (1956): *"El arco y la lira"*. México: Editorial Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1990): *La otra voz: Poesía y fin de siglo*. México: Seix Barral, Biblioteca Breve.
- PERALES Ojeda, Alicia. (2000): *Las Asociaciones Literarias Mexicanas*. México: Editorial Siglo XXI y Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Segunda Edición revisada y aumentada en función de la primera edición de 1957.
- PICCINI, Mabel; ROSAS MANTECÓN, Ana; SCHMILCHUK, Graciela (Coord) (2000): *Recepción artística y consumo cultural*. México: CNCA, INBA, Ediciones Casa Juan Pablo.
- SHWEDER, Richard A., (1990): "Cultural psychology- what is it?", En: J.W. Stigler, R.A. Shweder & G. Herdt (Eds.) *Cultural Psychology. Essays on comparative human development*. Cambridge, Cambridge University Press. Pp. 1 – 43. Traducción realizada por Gilberto Pérez Campos.
- RATNER, Carl (1997): *Psicología y Ciencia Social: La actividad como un concepto clave para Psicología Cultural*. En: <http://www.deyatelnost.org/ratner.htm> (Consulta de Internet: Enero del 2003).
- VYGOTSKY, Lev Semyonovich (1970): *Psicología del Arte*, Barcelona: Breve Biblioteca de Reforma; Barral Editores, 1972.
- _____ (1965): *Pensamiento y Lenguaje*. México: Editorial Paidós.
- _____ (1979): *Los procesos psicológicos superiores*. Barcelona: Editorial Crítica.
- _____ (2001): *La imaginación y el arte en la infancia*. México: Ediciones Coyoacán.
- WILLIAMS, Raymond (1977). *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Ediciones Península.

WILLIAMS, Raymond L. y RODRÍGUEZ, Blanca (2002): *La narrativa posmoderna en México*. México: Editorial Biblioteca, Universidad veracruzana, Xalapa, Veracruz

WINKLER MÜLLER, María Inés. *Lev Semionovich Vygotsky: Notas biográficas*. Revista de Psicología. Universidad de Chile. Facultad de Ciencias Sociales. En: <http://rehue.csociales.uchile.cl/publicaciones/psicologia/vol6.htm> (Consulta de Internet: Enero del 2003).

YEPES MARTÍN-LUNA, Cecilia (2001): *¿Por qué escribe usted? (más de 200 escritores de todo el mundo responden)*. Madrid, España: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, Colección El oficio del escritor (selección, prólogo y traducción de Yepes).

TEJERA GAONA, (1999):

OTRAS REFERENCIAS

Página de Internet de SOGEM. En: <http://www.sogem.org.mx>
Documentos proporcionados por SOGEM: MEMORÍA SOGEM 2001, folleto de derechos de autor y folleto del diplomado en la Escuela de escritores (Febrero del 2002). Además de un artículo proporcionado por SOGEM (por Maribel Uribe), titulado: *Cien años de Sogem*; el cual formó parte de las propuestas de conmemoración que para Enero-Febrero del 2002 se estaban generando (la consulta de la página de Internet de Sogem ha sido consultada desde finales del 2002 hasta principios del 2003).

Páginas de Conaculta: <http://www.cnca.gob.mx/cnca.html> -- <http://www-conaculta.gob.mx/memorias/> (consulta realizada en Mayo del 2003).

LiteratureWorld: cita de Mario González Suárez en entrevista con Sergio Casquet.

Página de Internet:

<http://www.literateworld.com/spanish/2002/portada/oct/w01/topleft.html>

(consulta realizada en Febrero del 2003).

Datos relacionados con la generación de Crack: “La llamada generación del crack, que pone sus ojos en Europa. Irrumpe una nueva narrativa mexicana”. En: <http://www.tercera.ia.cl/diario/2000/04/20/t-0.45.3a.ESP.MEXICANOS.html> (consulta realizada en Mayo del 2003).

Artículo titulado: Literatura de la Onda; Francisco José Süñer Iglesias. En: <http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/memorias/textocontexto/tepoz/onda.htm> (consulta realizada en Mayo del 2003).

Artículo titulado: Realismo Mágico.

En: <http://www.geocities.com/athens/agora/9812/realismo.html> (consulta realizada en Mayo del 2003).

Ignacio Padilla, miembro del llamado Grupo del Crack, en Entrevista de Internet.

En: <http://www.analitica.com/cyberanalitica/maquilla/7823163.asp> (consulta realizada en Mayo del 2003).

Datos de Alejandra Rodríguez: “NOTICIAS DEL DÍA”, editado por el Fondo Editorial Tierra Adentro.

En: <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/15ago/vision.html>