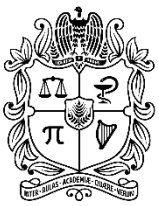

UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

El campo literario mexicano y la consolidación de Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis

The literary field and the consolidation of Gabriel García Márquez and Álvaro Mutis

Juan Camilo Rincón Bermúdez

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura
Bogotá, Colombia
2019

El campo literario mexicano y la consolidación de Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis

The literary field and the consolidation of Gabriel García Márquez and Álvaro Mutis

Juan Camilo Rincón Bermúdez

Trabajo de investigación presentado como requisito parcial para optar al título de:

Magíster en Estudios Literarios

Director:

Magíster en Literatura Juan Sebastián Cruz Camacho

Codirectora:

Doctora en Literatura y Cine Latinoamericano y Magíster en Literatura Latinoamericana

Alejandra Jaramillo Morales

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura

Bogotá, Colombia

2019

Resumen

A lo largo del siglo XX México se constituyó en uno de los principales espacios de producción cultural en Latinoamérica. Como respuesta a los cambios en el espacio político, económico, social y cultural mexicano, emergió un campo literario que permitió una prolífica producción y consolidación de artistas e intelectuales nacionales y extranjeros, entre los que se incluyen los escritores colombianos Álvaro Mutis y Gabriel García Márquez. Con base en el concepto de *campo literario* propuesto por el sociólogo francés Pierre Bourdieu, este trabajo busca aproximarse a la comprensión de la manera como los espacios de producción cultural mexicanos fueron determinantes para la trayectoria y consolidación literaria de los dos escritores. De igual manera, se busca comprender el modo en que Mutis y García Márquez también produjeron transformaciones en la estructura de dicho campo, contribuyendo a la autonomización de este respecto al campo de poder, mediante la internacionalización de México como plataforma para las letras del continente.

Palabras clave: campo literario mexicano, literatura colombiana, Gabriel García Márquez, Álvaro Mutis

Abstract

Throughout the 20th century, Mexico became one of the most important places of cultural production in Latin America. As a response to changes in political, social and cultural Mexican fields, a literary field emerged which allowed a prolific production and strengthening of local and foreign intellectuals, including Colombian writers Alvaro Mutis and Gabriel Garcia Marquez. Based on the concept of *literary field* introduced by French sociologist Pierre Bourdieu, this work is an approach to the understanding of the way the spaces of Mexican cultural production were defining in the literary pathway and strengthening of both writers. Likewise, there´s a intend to understand the way Mutis and Garcia Marquez transformed the structure of such field, contributing to its independence from the field of power, in a dynamic of internationalization of Mexico as platform for the writing in the continent.

Keywords: Mexican literary field, Colombian literature, Gabriel Garcia Marquez, Alvaro Mutis

Contenido

Resumen ..... **V**

Abstract ..... **VI**

Contenido **1**

Introducción **2**

1. Campo, habitus y capital: una aproximación conceptual a la noción de campo literario **5**

2. Perfil estructural del campo literario mexicano entre los años veinte y cuarenta **10**

2.1. El principio heterónomo: el Ateneo de la Juventud Mexicana y el Ateneo de México 10

2.2. El principio autónomo: Contemporáneos y Estridentistas 17

3. Perfil estructural del campo literario mexicano entre los años cincuenta y sesenta **32**

3.1. El principio heterónomo: los ilustrados (Reyes, Rulfo, Paz) y la Generación del Medio Siglo 32

3.2. El principio autónomo: la Onda 37

4. Lugar y función de Álvaro Mutis y Gabriel García Márquez en el campo literario mexicano **42**

4.1 Álvaro Mutis 45

4.2. Gabriel García Márquez 61

5. Conclusiones y recomendaciones **77**

6. Bibliografía **83**

Introducción

A lo largo del siglo XX, México fue constituyéndose como uno de los principales espacios de producción cultural en Latinoamérica. Finalizada la Revolución mexicana y, particularmente, a partir de la consolidación económica del país desde 1934, cuando empezó su fase de mayor crecimiento, con los consecuentes efectos en el desarrollo social y cultural, surgieron corrientes y movimientos artísticos y literarios como respuesta a los cambios del espacio social mexicano, lo cual posibilitó la emergencia de un campo literario autónomo que dio lugar a una prolífica producción y consolidación de intelectuales nacionales y extranjeros, entre los que se incluyen los escritores colombianos Álvaro Mutis y Gabriel García Márquez (en adelante G. M.).

Para la aproximación a la comprensión de las dinámicas del campo literario mexicano que permitieron la consolidación de Mutis y G. M., metodológicamente se trabajará con base en los conceptos de *campo*, *habitus* y *capital*, propuestos por el sociólogo francés Pierre Bourdieu en su libro *Las reglas del arte* (1995). A partir de estos se trazará un análisis que incorpora estudios e investigaciones realizadas por especialistas en historia de la literatura mexicana del siglo XX y en la obra de los dos escritores. El objetivo es hacer una aproximación al modo en que los agentes de producción cultural mexicano fueron determinantes para la consolidación de Mutis y García Márquez como escritores canónicos, así como la manera en que ambos autores también produjeron cambios en la estructura de dicho campo al poner en juego y hacer circular su propio capital simbólico.

De manera específica, con base en los planteamientos de Bourdieu, haré una aproximación a la comprensión general del fenómeno del campo literario mexicano como espacio de relaciones objetivas y estado de relación de fuerzas entre agentes e instituciones, comprendiendo los intereses, capitales en juego y luchas por la preservación

o transformación del mismo. Con ello, haré una caracterización relacional general del campo intelectual mexicano de la segunda mitad del siglo XX, identificando la manera en que el ingreso de Mutis y G. M. a ese espacio de producción incidió en la independización de este respecto al campo de poder y, además, permitió el desplazamiento de ambos autores a posiciones dominantes, a través de las cuales alcanzaron prestigio y consagración.

Entre la década de los veinte y mediados de los cincuenta del siglo pasado, el campo literario mexicano estuvo supeditado al campo de poder, por lo que sus dinámicas se articulaban y respondían a las ideologías oficiales; en buena medida fueron prolongaciones del discurso estatal en diversos ámbitos (el educativo, principalmente). En las décadas posteriores a la Revolución, ante la necesidad de reconfigurar el sentido de lo nacional y comprender los nuevos parámetros políticos, sociales y culturales producto de aquel fenómeno, el campo literario fue ganando terreno como espacio que podía producir un discurso estructurante y homogeneizador, como es el caso del Ateneo de la Juventud.

Por su parte, las vanguardias artísticas impulsaron y visibilizaron a intelectuales que asumieron como propia la tarea de narrar y ser la voz de las nuevas tendencias de pensamiento, algunas, como los Estridentistas, del lado de la reivindicación de lo nacional. Por el contrario, otras, como los Contemporáneos, apuntaron hacia el universalismo como condición para el progreso intelectual.

Desligándose gradualmente de la ideología estatal, el campo literario mexicano fue ganando autonomía y estableciendo unas reglas propias, instituyendo su capital social y simbólico, y produciendo sus propias instancias de legitimación y consagración (editoriales, revistas y suplementos culturales, corrientes y movimientos literarios, cafés, tertulias, antologías). En la década de los cincuenta llegaron a México Mutis y G. M. con un capital propio que habían acumulado en Colombia y otros países, lo que les serviría para entrar a jugar en un espacio social que se abría a los extranjeros como estrategia para fortalecer el intercambio de bienes simbólicos apuntando hacia su internacionalización. La apertura a nuevas ideas y estéticas enriquecía la producción literaria de ese país, y el *habitus* del que estaban dotados los dos escritores colombianos les permitía reconocer lo que podían apostar allí.

Dado que para Bourdieu «no es posible tratar el orden cultural como independiente de los agentes y de las instituciones que lo actualizan e impulsan su existencia» (1995, p. 96), su propuesta se orienta a pensar los espacios de producción cultural en cuanto campo, para evitar reduccionismos y prestar atención a lo esencial: el mundo social en el cual un texto es escrito (1995, p. 13). Para el sociólogo francés, dado que «el arte no encierra en sí mismo el principio y la norma de su cambio» (p. 296), se hace necesario identificar las posiciones que G. M. y Mutis ocuparon y crearon, las maneras como hicieron circular sus capitales, pusieron en juego sus intereses, se aliaron, compitieron y contribuyeron a la transformación estructural del campo. Conocer las condiciones estructurales del campo literario permitirá entonces comprender que quienes produjeron el valor de su obra literaria no fueron Mutis y G. M. exclusivamente, sino «el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como *fetiche* al producir la creencia en el poder creador del artista» (p. 339).

La relación de Mutis y G. M. con el campo literario mexicano aún no ha sido estudiada, y dar cuenta de su total comprensión excede las posibilidades del presente trabajo. Sin embargo, con este análisis se propone aportar a la comprensión de cómo la red de relaciones y fuerzas del campo literario mexicano estableció las condiciones de posibilidad específicas para Mutis y G. M. como agentes sociales que ingresaron en ellas, permitiéndoles consolidarse y, además, vigorizar un espacio social que buscaba constituirse en plataforma y referente de las letras del continente.

1. Campo, habitus y capital: una aproximación conceptual a la noción de campo literario

Contraria a las posiciones relativistas y los «lugares comunes de los bienpensantes» (Bourdieu, 1995, p. 9), para el sociólogo francés es posible una ciencia de la experiencia literaria que logre analizarla y comprenderla sin amenazar y mucho menos destruir su especificidad y autonomía (principalmente el placer estético que esta proporciona). Por considerar la obra de arte y el proceso de su producción como inefables e imposibles de conocer dentro de la experiencia racional, se le suele conferir un «estatuto de excepción» que conduce a sacralizar y fetichizar textos y autores, lo que reduce las posibilidades de explicar y comprender el fenómeno de la producción literaria con ecuanimidad y libertad. Dado que para Bourdieu, como ya se mencionó, «no es posible tratar el orden cultural como independiente de los agentes y de las instituciones que lo actualizan e impulsan su existencia» (1995, p. 96), su propuesta se orienta a pensar los espacios de producción cultural en cuanto campo, para evitar reduccionismos y prestar atención a lo esencial: el mundo social en el cual un texto es escrito, a través de la construcción de «unos sistemas de relación inteligibles capaces de dar razón de los datos sensibles» (1995, p. 13).

Para construir estos sistemas de relación inteligibles, Bourdieu (1995) retoma su propio concepto de campo, que define como:

> Una red de relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de complementariedad o de antagonismo, etc.) entre posiciones […]. Cada posición está objetivamente definida por su relación objetiva con las demás posiciones, o, en otros términos, por el sistema de propiedades pertinentes, es decir eficientes, que permiten situarla en relación con todas las demás en la estructura de la distribución global de las propiedades. Todas las posiciones dependen, en su existencia misma, y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, de su situación actual y potencial en

> la estructura del campo, es decir en la estructura del reparto de las especies de capital (o de poder) cuya posesión controla la obtención de beneficios específicos (como el prestigio literario) que están puestos en juego en el campo. (p. 342)

El espacio de las tomas de posición depende de las relaciones objetivas y simbólicas de fuerza entre agentes e instituciones. Entre las posiciones hay tensiones, contradicciones y luchas, que son las que determinan la dinámica estructurante del campo. El campo literario, como cualquier otro, es también un campo de fuerzas ejercidas por los agentes inscritos en él, y de forma diferente según la posición que ocupan (escritores, lectores, editores, críticos, revistas literarias, academia, librerías, etc.), además de constituirse en espacio de competencias y luchas por conservarlo o transformarlo (Bourdieu, 1995, p. 343). El campo es, además, la estructura en la que opera el *habitus* (concepto central de la teoría bourdieana), que es definido como «sistema de estructuras cognitivas y motivadoras […], estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones» (2007, p. 86). Se trata de estructuras estructuradas por las condiciones sociales que las originan, y estructurantes al generar una serie de prácticas relacionadas entre sí.

Como disposición, el *habitus* origina y unifica prácticas individuales y colectivas de un agente singular o de una clase de agentes. Como sistema adquirido de preferencias, de estructuras cognitivas duraderas y de esquemas de acción, orienta la percepción y la valoración de las situaciones y las respuestas a ellas (Bourdieu, 1995, p. 40). Este determina, por ejemplo, los lugares que frecuenta un escritor, su forma de hablar, sus opiniones políticas y su manera de expresarlas, sus gustos, su modo de relacionarse con otros escritores, editores, academia, etc. Son las categorías de percepción y valoración inscritas en su *habitus* las que lo hacen propenso a acoger o rechazar unas u otras posibilidades y, con ello, las que lo orientan a elaborar su propio proyecto creador (1997, p. 64). Bourdieu propone trabajar a partir de este concepto para superar la explicación que se basa en los mecanicismos y determinismos interiores, la interpretación interna y la explicación externa, tan comunes en las ciencias tradicionales de las obras culturales.

El concepto de *capital* complementa la propuesta de Bourdieu que utilizaré para esta aproximación, entendido aquel como una forma de energía social con valor simbólico; una especie de poder que se detenta y que también se hace circular para acceder a las ganancias

que están en juego dentro del campo (Bourdieu, 1997, p. 173). Las formas de capital son: económico, social, cultural y simbólico. Este último es el capital específico del artista. Bourdieu lo define como una propiedad cualquiera (erudición, riqueza, título profesional) común a los agentes sociales de un grupo y percibido por todos ellos, quienes, dotados de unas categorías de percepción y valoración, pueden conocerlo y reconocerlo, es decir, conferirle algún valor. Este capital se hace simbólicamente eficiente pues responde a unas expectativas colectivas, a unas creencias socialmente constituidas, lo que lo convierte en «arma y apuesta» (1997, p. 172). Así, el capital simbólico adquiere sentido en la medida en que, circunscrito a un *habitus* específico, circula y se distribuye en el campo de fuerzas y es a la vez instrumento y desafío a poner en juego en estrategias colectivas (que pretenden conservarlo o aumentarlo) e individuales (que pretenden adquirirlo o conservarlo) (1997, p. 174).

En su libro *Las reglas del arte*, en el que Bourdieu desarrolla su propuesta sobre la génesis y estructura del campo literario, plantea, a modo de ejemplo, que es imposible no suponer que la experiencia política de la generación de mediados del siglo XIX en Francia (golpe de Estado de Napoleón, el Segundo Imperio) «desempeñó un papel en la elaboración de la visión desencantada del mundo político y social que va parejo al culto del arte por el arte» (1995, p. 96). Una condición similar puede trasponerse a los años posteriores a la Revolución mexicana, marcados por el desencanto y el desapego ideológico con respecto a una guerra desvirtuada en que «las élites triunfaron sobre las masas para propiciar el capitalismo» (Guerra Manzo, 2006, p. 71) o por haber sido un mero «movimiento democrático burgués y no una revolución socialista» (Subercaseaux, 2016, párr. 32) continuado por administraciones represivas y caudillistas (Jitrik, 1993, p. 41). En el marco del nuevo régimen, «la principal preocupación de la clase intelectual en México sería la constitución de una cultura nacional que diera cuenta del proceso político que el país acababa de vivir» (Sánchez Prado, 2006, p. 187).

Para Bourdieu, dado que «el arte no encierra en sí mismo el principio y la norma de su cambio» (p. 296), se hace necesario identificar, en el caso del campo literario mexicano, las posiciones que G. M. y Mutis crearon y ocuparon, las maneras como hicieron circular sus capitales, pusieron en juego sus intereses, se aliaron, compitieron y contribuyeron a la transformación estructural del campo. El análisis debe orientarse a la manera en que los escritores, dadas las circunstancias sociales y las propiedades socialmente constituidas de las que era tributario, llegaron a ocupar o producir las posiciones ya creadas o por crear que

un estado determinado del campo literario ofrecía. Esto conociendo las condiciones estructurales de un campo intelectual como mediador entre el autor y la sociedad, dotado de sus instituciones propias de reproducción y de legitimación (revistas, editores, academias, librerías, críticos, lectores, etc.). Determinar las condiciones estructurales del campo literario permitirá entonces comprender que quienes produjeron el valor de su obra literaria no fueron Mutis y G. M. exclusivamente, sino «el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como *fetiche* al producir la creencia en el poder creador del artista» (p. 339).

La obra literaria existe como objeto simbólico provisto de valor solamente si es conocida, reconocida y socialmente instituida como obra de arte, a partir de un *habitus* cuyos esquemas y categorías de percepción y apreciación producen agentes e instituciones condicionados a reconocer como tal un producto literario y, más aún, como obra canonizada, la «gran» producción de un escritor. Por ello, debe considerarse que a la producción contribuyen no solamente:

> Los productores directos de la obra en su materialidad (artista, escritor, etc.), sino también (a) los productores del sentido y del valor de la obra —críticos, editores, directores de galerías, miembros de las instancias de consagración, academias, salones, jurados, etc.— y a todo el conjunto de los agentes que concurren a la producción de consumidores aptos para conocer y reconocer la obra de arte como tal, es decir, como valor. (Bourdieu, 1989-1990, p. 10)

Este conjunto de agentes opera en un campo circunscrito dentro del campo del poder, aunque disponga de una «*autonomía relativa* con respecto a él, especialmente con respecto a sus principios económicos y políticos de jerarquización» (1989-1990, p. 15), por lo que «sigue estando atravesado por las leyes del campo englobante, las del provecho económico y político» (p. 16). Es el caso, por ejemplo, de los editores, denominados por Bourdieu «personajes “dobles”, siempre un poco “sospechosos”, por quienes la lógica de la “economía” penetra hasta el corazón del subcampo de la producción para productores» (p. 17).

La manera en que el campo literario mexicano fue avanzando hacia su autonomización, para regirse por sus propias reglas y principios, y establecer sus propias instancias de consagración y prestigio, y el modo en que Mutis y G. M. aportaron a este proceso, es uno de los elementos que analizaré en el presente trabajo, además de las redes de relaciones objetivas entre las posiciones y la estructura del reparto de las especies de capital en el campo literario mexicano que permitieron la consolidación de G. M. y Mutis, las luchas y alianzas de estos escritores, desde las posiciones que ocuparon, por transformar la estructura del campo, y el modo en que el capital simbólico de ambos escritores les permitió tomar una posición dominante y alcanzar un grado de reconocimiento, prestigio y legitimidad en el campo literario mexicano.

2. Perfil estructural del campo literario mexicano entre los años veinte y cuarenta

2.1. El principio heterónomo: el Ateneo de la Juventud Mexicana y el Ateneo de México

El campo literario mexicano fue la escena de una lucha entre dos principios de jerarquización: el principio heterónomo, favorable a quienes dominaban el campo económica y políticamente, y el principio autónomo, que implica una *autonomía relativa* con respecto al campo del poder, especialmente en relación con sus principios económicos y políticos de jerarquización, y en el que se imponen sus normas y sus sanciones propias al conjunto de los productores de bienes culturales (Bourdieu, 1989-1990, p. 18).

El principio heterónomo se expresa en el Ateneo de la Juventud como institución plegada al campo del poder en la que convergieron «las corrientes literarias y filosóficas representativas del cambio de siglo» (García Morales, 1992, p. 1) en la búsqueda de una renovación intelectual para México, tras 30 años de la presidencia casi ininterrumpida de Porfirio Díaz (quien ejerció entre 1876 y 1911), cuando el autoritarismo y la estricta jerarquización del sistema político y la vida cotidiana producidos por su mandato despertaron en los jóvenes intelectuales mexicanos la necesidad de una transformación (Monsiváis, 1977, p. 32).

Para el dominicano Pedro Henríquez Ureña, «humanista latinoamericano por excelencia» (Monsiváis, p. 327), antes de la Revolución, México vivía bajo una organización medieval de la sociedad y una idea medieval de la cultura. Según este intelectual, en la pintura, la arquitectura, la literatura y la escultura, las tradiciones mexicanas habían sido olvidadas, lo que hacía necesario promover y recuperar el espíritu creador, prefiriendo temas y

materiales nativos en las artes y las ciencias, especialmente en la literatura.[1] Esto se derivó, en parte, del positivismo como doctrina intelectual y filosofía oficial del juarismo y posteriormente del porfirismo, que promulgaron en su momento, desde el seno del campo del poder, «la preparación intelectual y material de la etapa industrial capitalista mexicana» (Vargas Lozano, s. f., p. 8), de «máquinas que van a producir, a meterse en una casilla» y donde «se les niegan los instrumentos para una vida más plena y para una cultura humana» (Fuentes en Fortson, 1973, p. 30). Como lo señala Arcelia Lara Covarrubias:

> El atomismo del estudio de las ciencias derivó hacia una visión distorsionada de las ciencias sociales, en el intento de explicar los hechos humanos desde la misma perspectiva de los naturales […]. En el enfoque positivista, la audacia metafórica de establecer sinonimia entre evolución biológica y progreso económico y social se enfocó, en un primer momento, en la idea de la industrialización del país. Con el tiempo, las ideas de renovación social devinieron ideología de Estado […] y el cientismo positivista fue paulatinamente desterrando su origen filosófico. (2012, p. 48)

Pese a haber sido fundamento, entre otros, del proyecto educativo de la Escuela Nacional Preparatoria, la tradición positivista empezaba a ser exiliada hacia la periferia del campo intelectual, impulsado este proceso por el antipositivismo hispanoamericano. El Ateneo de la Juventud emergió como una nueva corriente de pensamiento que rescataba las humanidades como fundamento para la edificación educativa y cultural, y se oponía al positivismo por considerarlo oscurantista, anacrónico, volcado al materialismo y afianzador de los procedimientos del capitalismo al subordinar las prácticas políticas a un ideal de progreso económico (p. 48).

Al finalizar la primera década del siglo XX, el polo del poder político y económico estaba caracterizado por el extraordinario influjo de la Revolución mexicana sobre la vida intelectual y todos los órdenes de actividad en ese país. Articulado con el proceso prerrevolucionario, surgió el Ateneo de la Juventud como institución promotora de una

[1] En ese cometido, cabe recordar que Henríquez Ureña fue uno de los primeros en alentar la creación de editoriales nacionales.

educación popular, un proyecto intelectual que impulsó la discusión crítica, con el objetivo de recuperar el espíritu creador mexicano y dar fuerza a lo nacional (Lara Covarrubias, 2001, p. 611 y 614), cuyo efecto fue, entre otros, la creación de la Universidad Popular Mexicana, la Escuela de Altos Estudios con los cursos de Humanidades y Ciencias (que posteriormente se convertirían en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México), y la Difusión Cultural de la UNAM.

El Ateneo fue fundado en 1909[2] como proyecto de renovación y reconstrucción intelectual del país por parte de quienes sentían «la opresión intelectual, política y económica» (Henríquez Ureña, 1971, p. 610), y la desmoralización de la época porfirista, obsesivamente colonizada y que liquidó el cultivo de las artes y se desentendió de la miseria (Monsiváis, 1977, p. 323). Fue integrado por intelectuales de diversas áreas (literatura, música, pintura, arquitectura, derecho, ingeniería) como Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Julio Torri, José Vasconcelos, Ricardo Arenales, Diego Rivera y Martín Luis Guzmán, entre un extenso listado.

El Ateneo da «forma social a una nueva era de pensamiento» y renueva el sentido cultural y científico de México (Vasconcelos en Monsiváis, 1977, p. 323) al retornar al humanismo y hacer circular autores como Platón, Schopenhauer, Kant, James, Nietzsche, Hegel y Wilde (a través de libros editados por la Secretaría de Educación Pública, SEP, de la cual Vasconcelos fue presidente entre 1921 y 1924). Su promoción de la filosofía y las humanidades (que, por cierto, habían desaparecido de la enseñanza oficial) como posibilidad de total realización de las potencialidades humanas a través del esfuerzo y bajo la guía de la razón (García Morales, 1992, p. 258), se instauró en la noción de una cultura universal como fundamento teórico para la renovación del pensamiento mexicano. Con la intención de fomentar el mestizaje cultural, los ateneístas establecieron «un diálogo cosmopolita con el Occidente antiguo y el moderno; del mundo clásico extrajeron la lección de lo “universal concreto”» (Lara Covarrubias, 2012, p. 50). La perspectiva universalista de

[2] Después de tres años de actividades, la institución pasó a llamarse Ateneo de México, con la intención de abrirse a todos los intelectuales del país, sin importar su edad. El criterio generacional pasó así a un segundo plano.

su proyecto intelectual toma como modelo la tradición antigua, buscando ligarla con los nuevos tiempos, pues:

> La historia de la cultura occidental es una resurrección continua de la antigüedad griega […]. Grecia trae al mundo la inquietud del progreso […] y desde entonces no cesa la evolución filosófica y científica en Occidente. Grecia mira atrás y crea la historia; mira hacia adelante y crea las utopías, modelos de perfección, que exigen su realización al esfuerzo humano. (García Morales, 1992, p. 248)

El Ateneo propuso así una indagación por el ser mexicano; para Pedro Henríquez Ureña, «el cultivo de las humanidades constituye una de las mejores tradiciones de la cultura mexicana, a través de la cual ésta se entronca con la cultura hispánica, negada a veces por el pasado inmediato, y más allá de ella, con la cultura universal» (García Morales, 1992, p. 73).

Promotor de la educación como base de la transformación social y del rescate de la cultura humanística, Vasconcelos fue «una pieza clave en la incorporación del sector «determinante» del Ateneo de la Juventud en la tarea reconstructiva del gobierno (Quintanilla, 2007, p. 43). Aunque se propuso debatir sobre temas literarios y filosóficos, y no políticos, el grupo fue creado y patrocinado con el apoyo de funcionarios del Gobierno como el secretario de Instrucción Pública Justo Sierra y el subsecretario de Bellas Artes Ezequiel A. Chávez. Las tendencias políticas de sus integrantes determinarían, en un espacio social que se hacía cada vez más problemático e incierto, los virajes hacia posiciones específicas que afectarían el porvenir del grupo una vez iniciado el periodo revolucionario. De allí el dominio intelectual de los integrantes del Ateneo, cuyas filiaciones partidistas y tendencias políticas muestran que, lejos de ser una entidad independiente, este nació en el seno del campo de poder y adquirió una dimensión pública y política, articulando sus aspiraciones con el momento histórico concreto anterior y posterior a la Revolución. Se sostuvo como proyecto ideológico y político en contra de los principios

positivistas[3] y oligárquicos que obraban en detrimento de la cultura y el humanismo, y vulneraban a las clases populares, esto bajo el firme propósito de modernizar intelectualmente a México (Van Hecke, 2010, párr. 16). Su principal rasgo intelectual fue la difusión masiva, como elevada labor humanista, de la Alta Cultura de Occidente (especialmente del pensamiento griego) como posibilidad de progreso, pues en su seno nacen «la discusión y la crítica, el pensamiento libre y la investigación sistemática» (García Morales, 1992, p. 258). Para Alfonso Reyes, el humanismo contribuiría a una concepción y organización de América a partir «de un sentido internacional, de un sentido ibérico y de un sentido autóctono» (1997, p. 151), donde «el espíritu clásico puede acercársenos y tener utilidad nacional» (p. 167). En estos principios se fundaba, en síntesis, la perspectiva universalista de los ateneístas.

Como lo plantea Bourdieu, «la temática y la manera propias de un creador participan siempre del *tópico y* la *retórica,* como un conjunto común de temas y de formas, que definen la tradición cultural de una sociedad y de una época» (2002, p. 81). La Revolución y sus efectos eran el *tópico* y orientaban la estética, los temas y las formas de la época; las producciones de los intelectuales del Ateneo respondían a las convenciones y a las reglas de la forma artística, el gusto, la ideología y el estilo de un momento histórico que demandaba una narrativa oficial que diera cuenta de la consolidación de la identidad nacional. Esto generaba un espacio de posibilidades a la producción intelectual proveniente de la academia, principalmente mediante las instituciones de educación estatales, para que fuera ampliamente reconocida como legítima (p. 124). El papel de los intelectuales de la época era la producción de discursos que legitimaran la *retórica* del modelo cultural oficial y la ideología pública, función política que se valía del trabajo pedagógico. No en vano Vasconcelos fue llamado «Maestro de la juventud de América» por su labor de alfabetización y educación de las masas iletradas, bajo «la concepción del hombre de letras como apóstol secular, educador del pueblo o de la nación» (Altamirano, 2008, p. 16) que fungía de puente entre el poder político y los sectores populares.

[3] El positivismo era la filosofía del porfiriato, representada, por ejemplo, en los científicos formados en las escuelas técnicas e industriales en las que la enseñanza de la filosofía y la literatura y, en general, de las humanidades, ocupó un lugar secundario.

Las prácticas de los ateneístas en el campo intelectual revelan su sometimiento a —y reproducción de— ese orden en el que deseaban integrarse bajo el principio heterónomo, pues reconocían los efectos simbólicos de las posiciones codiciadas: su estrecha vinculación al campo del poder les proporcionaba una posición homóloga en el naciente campo literario, obteniendo el reconocimiento cultural, simbólico e incluso económico que buscaban. Por ello, ante la ausencia de lo que Bourdieu denomina «verdaderas instancias específicas de consagración» de un campo literario incipiente como lo era el mexicano en aquella época, el aparato político ejerció un dominio directo sobre los campos literario y artístico, mediando espacios de publicación, circulación y divulgación, estableciendo los parámetros de producción y, sobre todo, otorgando beneficios materiales y simbólicos como cargos, puestos, distinciones, etc. Era la actividad literaria desplegada por políticos y abogados que no requerían profesionalización como escritores (bajo el principio heterónomo esto no era una exigencia), y orientada por una función social y política, como compromiso y acción colectiva con programas y consignas específicos (formación de críticos e investigadores de arte y literatura con una orientación al humanismo popular, centros de agrupación en los barrios, «las letras deben ir al pueblo»). Es el caso de una obra como *La raza cósmica* de José Vasconcelos (1925), que torna «el discurso racial en piedra angular del proyecto nacional y latinoamericano» (Sánchez Prado, 2006, p. 158), promoviendo una identificación entre la raza y la vivencia de lo nacional, articulada a la idea de un proyecto estatal, producto de su vínculo con los regímenes revolucionarios y posrevolucionarios. De hecho, el mismo Vasconcelos pone en duda su vocación literaria y admite que escribe, entre otros motivos, porque el debate nacional se lo exige, pero jamás por amor al oficio de escribir (Velásquez Bringas, 1922, p. 17). De igual manera, la revista «de Cultura Nacional» *El Maestro*, aparecida en 1921 como corolario de la herencia intelectual de Vasconcelos —con aportes de este y algunos de los integrantes de Contemporáneos (grupo que se abordará más adelante)—, se proponía «que el pueblo leyera aquello que el Estado tenía el compromiso de recomendarle» (Tejeda, s. f., párr. 1). Se trataba, en fin, de la articulación entre el campo del poder y un campo literario en ciernes, donde quienes ostentaban el poder político imponían su visión a los artistas, procurando apropiarse de la legitimación de aquellos, quienes, por su parte, luchaban por asegurarse las ventajas materiales y simbólicas que el Estado otorgaba.

Pese a surgir como reacción al porfiriato, la independencia de los ateneístas con respecto al campo de poder fue casi nula: la salida de Díaz implicó transformaciones en el orden

político, pero la relación entre el campo del poder y el campo literario se sostenía bajo la misma estructura. Aunque el Ateneo se proclamaba intelectualmente homogéneo y políticamente autónomo, capaz de «crear una atmósfera propicia a la libre circulación de ideas y, en último extremo, a la creación» (García Morales, 1992, p. 47), siempre estuvo plegado al campo del poder y desde posiciones diversas. Conviene recordar que Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes fueron afines a la causa maderista; igual José Vasconcelos, director del periódico *El Antirreeleccionista* del Partido Nacional Antirreeleccionista (antiporfirista), donde publicó artículos de corte político y cultural y que, tras la renuncia de Díaz y con Madero en la presidencia, pasó de tener un escaso protagonismo en el grupo, a ser su presidente. Vasconcelos se movilizó hacia una posición de poder que le permitiría incidir ampliamente en la institución, con lo que «la nave del Ateneo empieza a navegar en aguas maderistas» (Curiel Defossé, 1998, párr. 40). Y es que, para Vasconcelos, «la renovación filosófica llevada a cabo por el Ateneo y la renovación política predicada por Madero respondían a un mismo espíritu y a una misma generación. Algo que sólo pudo expresar abiertamente después del triunfo de la Revolución» (García Morales, 1992, p. 174). En ese horizonte, fue también miembro del Partido Constitucional Progresista junto a otros ateneístas como Cravioto, Fabela y Castillo Ledón. Su compromiso con la causa política lo llevó hasta Washington, donde operó en la agencia confidencial del Gobierno provisional de Madero. La afinidad se tornaría luego en descontento ante lo que Vasconcelos consideraba una ausencia de espacios de participación para los jóvenes revolucionarios y las decisiones en materia educativa que no se correspondían con los proyectos intelectuales promovidos por el ateneísmo. Pese a ello, entre los ateneístas, Vasconcelos fue quien mejor representó el principio heterónomo, sometido a la ley común en el campo del poder y respondiendo al que consideraba el imperativo ético y estético de su momento: respaldar, desde el campo intelectual, un proceso de reconstrucción sustentado en los principios ideológicos de la posrevolución.

Mientras algunos integrantes del Ateneo se fueron sumando a la revolución constitucionalista y accedieron a —o se mantuvieron en— cargos públicos (en puestos políticos e instituciones educativas), legitimando ideológicamente los principios de aquella, otros escogieron el exilio (real o interno, como lo denomina Krauze) pues el nuevo ambiente social les exigía un comprometido involucramiento político, lo que chocaba con sus proyectos, que nada tenían que ver con seguir sirviendo a los regímenes

revolucionarios (Krauze, 2000, p. 15). La división y el caos político y social producto de la Revolución mexicana incidieron en la disolución del grupo, que dejó su mayor legado en la apertura de una nueva corriente de pensamiento, a través de la promoción de las humanidades y la filosofía como herramientas para «la discusión y la crítica, el pensamiento libre y la investigación sistemática» (García Morales, 1992, p. 258).

El universalismo que orientó la labor intelectual de los ateneístas tuvo una perspectiva de raíz tradicional y «clásica» que entraría en tensión con el universalismo de raíz vanguardista y «moderna» con el que se abrieron camino Contemporáneos y Estridentistas, grupos de vanguardia que funcionaron como agentes del principio de autonomía y renovación del campo intelectual (principalmente en poesía).

2.2. El principio autónomo: Contemporáneos y Estridentistas

Monsiváis reconoce en la cultura de la Revolución una reestructuración del espacio social que lo abrió a innovaciones, precisiones y descubrimientos (1997, p. 310). Los vaivenes políticos y las nuevas realidades del espacio social mexicano dieron lugar a una serie de tensiones, contradicciones y conflictos en el campo intelectual. Mientras los sobrevivientes del Ateneo seguían promoviendo el discurso de una cultura y una literatura masivas que contribuyeran, entre otras cosas, a recuperar la identidad y el sentir nacional a través de lo regional e indigenista, articuladas a los agentes estatales y con apoyo oficial, otros buscaban instituir espacios autónomos de renovación cultural que conectaran las letras mexicanas con las tendencias foráneas más actuales. Estos últimos, como resultado de la pérdida provisional de sus fuentes de sustentación cultural (Monsiváis, 1977, p. 345) y con la intención de fundar una literatura ajena al campo de poder «que permitiera “civilizar” la institucionalización del proceso revolucionario en contrapeso al caudillismo imperante en el medio político» (Sánchez-Prado, 2006, p. 33), buscaron otros espacios de funcionamiento y divulgación de su producción, desligados de y los oficiales.

En este campo literario subordinado, hasta 1925 la abundante producción de publicaciones seriadas, pese a lo efímero de algunas de ellas, representaba voces divergentes que

intentaron establecer nuevas redes de relaciones,[4] aunque ninguna de ellas con la suficiente fuerza como para hacerse con el dominio del campo. En lo que respecta a las editoriales, eran pocas las grandes editoriales-librerías[5] de carácter privado que existían para aquel año [Porrúa Hermanos, Ediciones Botas, Libros y Revistas (editora de revistas populares y libros de educación para los negocios, psicología popular y libros de cocina), D. E. Herrero y Compañía (sello de libros escolares)]. Excepto, tal vez, por Cvltvra [cuyo proyecto editorial se articulaba con el programa educativo del secretario de Instrucción de la época, Félix Palavicini], ninguna fungió como plataforma ideológica del proyecto intelectual del Estado y tampoco se configuraban, aún, como instancias de consagración.

Llamados así por la revista más importante que fundaron colectivamente, Contemporáneos estuvo conformado es sus inicios por Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo y José Gorostiza, y en un segundo momento Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Jorge Cuesta y Gilberto Owen (Sheridan, 1985, p. 18). Pese a haber sido financiada en su primera etapa por Bernardo Gastélum, funcionario del Departamento de Salud y más adelante por Genaro Estrada desde su cargo en la Secretaría de Relaciones Exteriores, su director advertía que esta no era ni debía ser un vehículo para la propaganda. Como órgano de expresión y puente entre literatura y pensamiento filosófico, la revista buscó constituirse en espacio para la legitimación de la posición social y cultural que Contemporáneos deseaba alcanzar, visibilizando con ello «las principales tensiones del campo intelectual, al ubicarse en la intersección entre los proyectos individuales y grupales», exponiendo su capacidad de mostrarse «como signo de preocupaciones estéticas, políticas y de identidad de la modernidad» (Pita González en Granados García, 2017, p. 86). De Rafael Reyes, por entonces exiliado en España, aprendieron que México «necesitaba de ellos que hiciesen literatura en el sentido estricto de la palabra, que escribiesen la obra mexicana universal y moderna que al país le hacía falta y contribuyeran así al proceso de reconstrucción» (García Gutiérrez, 1988, p. 277). Para este autor, el folclorismo regionalizante impedía hacer una crítica de lo nacional pues, lo autóctono «a veces, es aquella fuerza instintiva, tan evidente que defenderla con sofismas es

[4] Entre las 28 revistas y un suplemento cultural que circulaban en la época, solamente dos de ellas eran financiadas con dineros públicos.
[5] Modelo comercial-editorial bastante común en la época.

perjudicarla, y querer apoyarla en planes premeditados es privarla de su mejor virtud: la espontaneidad» (1993, p. 107).

Contrario a lo ocurrido con Reyes, y aunque Vasconcelos fue su mecenas en los inicios de Contemporáneos, divergieron con su maestro respecto a su aversión por la cultura anglosajona: «Mucho menos politizados que el ministro, y entregados a una labor que consideraban exclusivamente cultural y literaria, los jóvenes Contemporáneos acabaron entendiendo que la apertura de México a la cultura universal no podía producirse, por ejemplo, de espaldas a la nueva poesía norteamericana que cada vez gozaba de mayor prestigio» (García Gutiérrez, 1988, p. 284). Tradujeron obras de escritores franceses, ingleses e italianos, y acercaron a los lectores mexicanos el trabajo de Borges, Neruda y Girondo, y de los españoles de la Generación del 27 (por ejemplo, a través de *Revista de Occidente*). Publicaron estudios y textos de literatura mexicana, piezas teatrales (de Rodolfo Usigli y Francisco Monterde), ensayo (de Villaurrutia y Cuesta) y crítica, además de divulgar las obras de pintores nuevos como Rufino Tamayo y Jorge Covarrubias, quienes se oponían a la estética “propagandista” de los muralistas (Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros).

Un elemento que puso de manifiesto la tensión entre el principio heterónomo mexicanizante-nacional y el principio autónomo extranjerizante-cosmopolita en el campo literario mexicano —que ya venía gestándose desde 1923— fue un artículo de Julio Jiménez Rueda titulado «El afeminamiento de la literatura mexicana», publicado por *El Universal Ilustrado* el 20 de diciembre de 1924, al que Francisco Monterde respondió cinco días después con «Existe una literatura viril». La defensa de una literatura nacional era también el respaldo a la gallardía y la tosquedad; era un *habitus* que reclamaba textos que visibilizaran las «agitaciones del pueblo en todo ese periodo de cruenta guerra civil o apasionada pugna de intereses» (Pereira, 2004, p. 383), ubicados en la orilla opuesta de los que producían poetas homosexuales como Villaurrutia, Pellicer y Novo. Por rehusarse a hacer una representación directa de la ideología de la Revolución o promulgar una retórica nacionalista (contraria a la narrativa hegemónica representada por la novela de la Revolución), Contemporáneos entró en tensión con algunos intelectuales que también gozaban de legitimidad en el campo literario. Estos, que monopolizaban el capital específico, produjeron un discurso defensivo de la ortodoxia, con el que intentaban excluir a la competencia y reivindicar su legitimidad (Bourdieu, 2002, p. 121) señalando a los

jóvenes Contemporáneos de ser intelectuales apolíticos, extranjeristas y europeizados que abandonaron tanto los temas del campo como los problemas sociales y políticos, y le dieron la espalda a las realidades mexicanas. Para Max Aub, estos intelectuales «desencantados de la demagogia, hicieron una literatura menos de masas» (1971, p. 233). Bajo el principio autónomo, estos autores, ubicados en el campo de producción restringida, poseían un gran capital específico pero de escaso éxito en el público (al menos en la fase inicial de su empresa) (Bourdieu, 1989-1990, p 21), proyecto que Reyes defendió afirmando que el rigor y la conservación de la autonomía del arte eran principios que todo intelectual debía mantener vigentes (p. 295). Incentivaba con ello la integración de un campo intelectual dotado de una autonomía relativa, en el que aparecieran intelectuales que no conocieron ni quisieron reconocer «más restricciones que las exigencias constitutivas de su proyecto creador» (Bourdieu, 2002, p. 12). Aunque Vasconcelos apadrinó a los jóvenes Contemporáneos en su renovador proyecto cultural y literario, y estos, con su apoyo, publicaron «en revistas bajo sus auspicios, incursionaron en sus círculos literarios, y tomaron conciencia del importante papel de difusión pública que las revistas desempeñan» (García Gutiérrez, 1998, p. 276), también tomaron distancia del compromiso político de su mentor con la regeneración posrevolucionaria. Por el contrario, Reyes se instituyó para ellos como modelo particular de ser y pensar, «superando rencores antihispanistas y exagerados nacionalismos dictados por la política» (p. 291). Como referente intelectual de muchas generaciones de escritores en América, Reyes ya venía procurando una especie de síntesis entre los dos principios (heterónomo y autónomo), convirtiéndose en la figura principal del que luego sería un *establishment* literario relativamente autónomo. Esta síntesis también se vería alimentada años más tarde por Mutis y G. M. una vez instalados en México y siguiendo el proyecto literario de Reyes, Fuentes y Paz.

La revista *Contemporáneos* sostuvo además la jerarquía de la poesía como género literario dominante de este periodo (por encima de la narrativa, el ensayo y la dramaturgia), nacida en las expectativas intelectuales de los agentes sociales del campo (escritores, editores de revistas y lectores). Así lo señala Monsiváis: desde el siglo XIX y por la influencia del modernismo, la «devoción idolátrica por la poesía» nace de considerarla «el primer valor […], fundamento de situaciones maravillosas […], sustrato que elimina o aleja la bajeza, los impulsos materialistas, la sordidez de la vida», ofreciendo un programa estético y la

posibilidad de «vivir en medio de la turbulencia» (1977, p. 357). Las corrientes vanguardistas, cercanas a la posición del arte por el arte, encontraron en la poesía «uno de los espacios de mayor contención en la constitución de una imagen cultural de la nación» y uno de los terrenos privilegiados de su definición (Sánchez-Prado, 2006, p. 80). Esto no desestima la posición de la narrativa como referente de la producción literaria de la época, con tendencias heterogéneas como el realismo, el naturalismo, el colonialismo o virreinalismo, la novela de la Revolución y la narrativa vanguardista (estridentistas y Contemporáneos).

Con el proyecto de Contemporáneos, el campo literario mexicano empieza a cuestionar su cercanía con el campo de poder, asumiendo gradualmente un estatuto y dinámicas propias, ejerciendo su fuerza como principio de autonomía. El grupo fue creando y tomando posiciones y lugares de enunciación cultural cuya función no estaba plegada de manera específica al campo del poder, y se deslindaba de la hegemonía intelectual de la cultura nacionalista posrevolucionaria. Su oposición al poder político obligaba a los intelectuales a edificar un capital simbólico que validara su producción y su saber hacer, y les permitiera definir e instalar su proyecto literario para afirmar su autonomía intelectual. De unas prácticas confinadas a las circunstancias políticas inmediatas y a una estética vinculada a la cultura de la Revolución y de la afirmación de la identidad nacional definida a través de los ámbitos oficiales, se empezó la transición hacia otra perspectiva del universalismo, que fundó y afirmó una estética literaria con saberes delimitados, un lenguaje especializado que se nutría del cosmopolitismo, y un interés por definir los «parámetros de la mexicanidad» desde la literatura. Desde su heteronomía, los ateneístas buscaron insertar a México en el canon de la literatura occidental a través de la Revolución como relato épico-fundacional y del posicionamiento de la identidad nacional (indígena, obrera, campesina) como rasgo esencial de su pensamiento y de su literatura. En su acercamiento a la autonomía y desde su independencia intelectual, Contemporáneos abordó lo mexicano como asunto que podía y debía ser leído como universal, inserto en el banquete de la civilización, reconociendo «el derecho a la ciudadanía universal que ya hemos conquistado» (Reyes, 1960, p. 90).

Contemporáneos se afincó en una perspectiva del universalismo como cimiento para una literatura reflexiva, de racionalidad crítica y rigurosa inteligencia. Según Octavio Paz, en cierto sentido continuador de su proyecto intelectual, «la Revolución mexicana puso en

entredicho nuestra tradición intelectual [y] mostró que todas las ideas y concepciones que nos habían justificado en el pasado estaban muertas o mutilaban nuestro ser» (1981, p. 176). Ante esto, la obra del movimiento fue instrumento para enfrentar sistemas de pensamiento y cuestionar no solo las utopías revolucionarias (1978, p. 78), sino todos los «problemas que ya no son exclusivamente nuestros, sino de todos los hombres». El universalismo de Contemporáneos también se volcó a la producción de una literatura moderna que exigía la expansión del conocimiento y el ensanchamiento de la tradición más allá del pensamiento nacional; y que explora las influencias y afinidades con otras literaturas de Occidente para insertarse en ellas:

> Todos ellos tenían una conciencia muy viva de pertenecer a Occidente y toda su empresa cultural puede definirse como una tentativa de recuperación y reactualización de los valores europeos. [...] Su nacionalismo era un universalismo [...] y ser mexicano, para ellos, significa reinsertarse en la tradición europea. (Paz, 1978, p. 75)

El «alejamiento» y la «extranjerización» del grupo, esa toma de distancia respecto a lo propio-nacional fue, para José Emilio Pacheco, una «preocupación por la realidad, por la originalidad universal de México. Tal vez no resulta posible mantenerse fiel al hogar, al origen sino a través del exilio más interminable y forzoso» (1965, p. 28). Y aunque se posicionaron como sociedad intelectual que se iba independizando respecto a los poderes político, económico y religioso, con un peso funcional como instancia legítima, la autonomización (relativa)[6] solo alcanzaría su consolidación en la década de los cincuenta.

El enfrentamiento de Contemporáneos contra el discurso nacionalista se deja ver en la publicación de la *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928), firmada por Jorge Cuesta, cuyo objetivo era reacomodar significativamente la estructura del campo literario. Esta visibilizaba y encumbraba en el canon a los poetas jóvenes denigrados por la intelectualidad oficial nacional y quienes, según el antologador, independientemente de su

[6] Es relativa pues «por más liberado que esté, sigue estando atravesado por las leyes del campo englobante, las del provecho económico y político» (Bourdieu, 1989-1990, p. 16).

vinculación a escuelas, estéticas o ideologías, tenían el mérito suficiente para ser considerados como representantes de la producción mexicana. Con esta antología instituían la idea de que «la literatura que importa es, precisamente, la que no aspira a definir la nación» y se convierten en «la primera contranarrativa de la nación desde el campo literario» (Sánchez-Prado, 2006, p. 78). Así emergió una instancia específica aunque incipiente de selección y consagración propiamente intelectual en el seno de un campo literario como sistema cada vez más complejo que, como ya se afirmó, empezaba su proceso de independización del campo de poder y de otras fuerzas externas. Esta publicación posicionaba a Contemporáneos como agente de oposición crítica cuya función no sería solamente la transmisión y difusión, sino también de legitimación, pues instauraron las nociones de universalización y renovación formal de la poesía mexicana como práctica y bien simbólico que era deseable edificar y acumular.

En la misma década surgió el Estridentismo, movimiento poético de vanguardia influenciado por el dadaísmo, el futurismo, el ultraísmo y el creacionismo. Con intenciones de progresismo radical, promovió el culto a la edad de la máquina y a la ciudad como espacio de triunfo de la tecnología y su potencial revolucionario (no oficilalista, cabe aclarar). Coincidió con los Contemporáneos en su afirmación de la autonomía de su poesía y su arte frente al campo de poder, insistiendo en la «rigurosa convicción estética y de urgencia espiritual» del arte (1921). En sus manifiestos expresan su desprecio por la demanda y la consagración burguesa, aquello que Bourdieu denomina «la notoriedad mundana y los éxitos comerciales» de quienes están situados en el subcampo comercial. Con esto, los estridentistas luchaban por la imposición del principio de dominación y buscaban ganar autonomía a medida que desarrollaban un mercado de bienes simbólicos.

De sus integrantes, Arqueles Vela, Germán List Arzubide, Germán Cueto, Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, Luis Quintanilla del Valle, Leopoldo Méndez y Manuel Maples Arce, este último se destacó, además de ser su fundador, por su esfuerzo de deconstrucción de la estética modernista que lo llevó a producir la poesía más interesante del movimiento (Monsiváis, 1996). En 1925 pasó a ocupar un puesto de juez de primera instancia en Xalapa; luego aceptó el cargo de Secretario de Gobierno de Veracruz para posteriormente convertirse en diputado en el Congreso de ese estado (1928-1930) y, finalmente, en diputado federal (1932). Pese a la intención de los estridentistas de instalarse en una posición autónoma, Maples Arce no produjo una variación de las

relaciones entre el campo intelectual y el campo de poder. Su asunción de estos cargos lo ubicó de parte de la hegemonía política, en una posición de dependencia casi absoluta del poder económico y político (por ejemplo, una parte del gasto público fue destinada a sostener los Talleres Gráficos del Estado, imprenta de la revista *Horizonte* y otras publicaciones estridentistas, y a los sueldos de todos los integrantes del grupo). Al respecto, en su texto «El Estridentismo y la obra de Manuel Maples Arce», el crítico Noé Jitrik señala que este movimiento tuvo un ciclo de vida breve, fue un estallido, un eco apagado que no dejó restos directos en la poesía mexicana, esto debido en parte al riesgo de «institucionalización» que acechaba al movimiento (1993, p. 28).

Carlos Monsiváis y el crítico José Rojas Garcidueñas coinciden cuando afirman que, aunque a través de la expectación y escándalo se promulgaron a sí mismos como la verdadera revolución cultural (1976, p. 25), enfrentándose a los Contemporáneos, la efusión demagógica del momento y su ausencia de un verdadero proyecto intelectual no les permitieron proponer nuevas orientaciones para la literatura mexicana (1977, p. 373). Desviados de su intención inicial de promover una renovación artística inspirada en las vanguardias europeas, se tornaron en movimiento que concebía el arte nacionalista como medio para involucrarse en la lucha social posrevolucionaria. Este movimiento fue un ejemplo de cómo, en un campo literario que empezaba a emerger como autónomo, hubo tensiones, oposiciones y fuerzas contradictorias que modificaron sus relaciones y, con ello su estructura, aunque sin impedir que este continuara su tránsito hacia la autonomización. Las acciones de los grupos de vanguardia y sus opositores llevaron, en un campo donde el enfrentamiento entre posiciones y disposiciones era incierto, a luchas permanentes por la redefinición de los «puestos» (Bourdieu, 1995, p. 381), proceso tras el cual Contemporáneos pasó a tener una posición dominante que tendría efectos en las décadas siguientes (por ejemplo, en la creación de las revistas literarias *Barandal*, *Taller* y *El Hijo Pródigo*) (Sheridan, 1985) y en la instauración de un público para la producción literaria presente y por venir.

Dentro de este campo literario en camino a alcanzar su autonomía, las editoriales, las revistas y los suplementos culturales de algunos periódicos fueron agentes que mediaron entre los intelectuales y el público (los lectores). Posicionados como espacios de producción e intercambio de capital y bienes simbólicos, así como instancias de difusión y

legitimación, dieron un peso funcional a los intelectuales que aparecieron en sus páginas. La aparición permanente de nuevas publicaciones seriadas acarreó la extensión y diversificación del público, permitiendo que el campo literario se hiciera cada vez más independiente de las influencias externas (Bourdieu, 2002, p. 11). Esto lo sustenta Torres Bodet, a quien Guillermo Sheridan retoma en su libro *Los Contemporáneos* (1985): este «comenzaba a advertir, cada vez con mayor certeza, que las revistas literarias eran el agente más adecuado para la promoción cultural» (p. 120) o, como lo señala el mismo autor, «la bitácora del viaje literario de una cultura» (p. 21). Como agentes del campo, las publicaciones seriadas fueron entendidas de maneras diferentes bajos los principios heterónomo y autónomo. Para el Ateneo de México fue prioritaria la publicación masiva de grandes autores a través de ediciones de bajo costo de clásicos de la literatura y textos educativos, mientras que la labor de Contemporáneos se dirigió a la publicación seriada de autores nuevos en revistas que, poco a poco, iban ganando prestigio en el campo, pues eran dirigidas por intelectuales reconocidos en México y tenían como colaboradores a destacados pensadores y escritores extranjeros como Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre, Salvador Dalí, Eliseo Diego, León Felipe, Luis Cardoza y Aragón, Jorge Luis Borges, Vicente Huidobro, Juana de Ibarbourou, Jorge Mañach, Juan Marinello, Pablo Neruda y Arturo Torres Rioseco.

Después de la interrupción en la producción editorial nacional a causa de la Revolución, subsistieron tres sellos nacionales basados en el modelo comercial librería-editorial: Porrúa (1900), Botas (1911) y Cvltvra (1916), además de la editorial estadounidense Appleton y algunas españolas como Espasa-Calpe y Aguilar. Estas se sumaban a las iniciativas estatales que buscaban erradicar el analfabetismo y masificar la lectura, como las imprentas de la Secretaría de Educación Pública, la Secretaría de Relaciones Exteriores, la Universidad Nacional, la Preparatoria Nacional y los Talleres Gráficos de la Nación. Pese a los esfuerzos públicos y privados, la producción era escasa y el mercado editorial reducido (principalmente en cuanto a la oferta de obras de intelectuales hispanoamericanos).

Aunque la modernización de los años 20 fue aparente —o superestructural, como la denomina Jitrik—, debido al desarrollo industrial aún incipiente, y una economía débil y dependiente, el periodo fue un «verdadero laboratorio» en el plano cultural (1993, p. 37), pues la emergencia de las vanguardias dio inicio a un proceso de «validación de un rango

mucho mayor de paradigmas ideológicos y, en consecuencia, de formas de imaginar la nación» (Sánchez-Prado, 2006, p. 46). Esta validación implicó el inicio de la autonomización relativa del campo, «capaz de imponer muy ampliamente la sumisión a sus funciones y a su funcionamiento y el reconocimiento de sus principios» (Bourdieu, 1997, p. 122).

En las décadas de los años treinta y cuarenta, mientras Europa vivía las consecuencias de las grandes guerras, varios países latinoamericanos despuntaban económicamente y recibían a los migrantes que huían desde el Viejo Continente. En el caso específico de México, tras las crisis de los periodos 1913-1916 y 1929-1932, la economía de ese país se volcó hacia el sector interno, lo que repercutió en diversos ámbitos. A partir de 1940 la economía mexicana comenzó un periodo de crecimiento sostenido que se prolongaría hasta los años ochenta: creció el PIB, el valor del aparato productivo se duplicó y, aunque el incremento de la inflación redujo el poder de compra real, esto fue compensado por el aumento de la ocupación, la migración hacia las ciudades y los cambios a oficios mejor remunerados (Aparicio, 2010, p. 7). En esto coinciden el centro de Estudios Económicos del Colegio de México y el Conacyt, cuando hablan de una recuperación acelerada de la economía mexicana a partir de la Gran Depresión (Cárdenas, 2010, p. 509) y un despegue de la industria mexicana después de 1940, lo que trajo consigo la aceleración de la urbanización y la mejoría significativa de los indicadores de salud, educación y el aparato cultural (Lomelí, 2012). Además:

> La demanda de técnicos y especialistas producto del desarrollo del país, la diversificación de las tareas sociales a resolver por el Estado posrevolucionario y el crecimiento de los aparatos estatales tuvieron grandes efectos sobre la modernización y la expansión del sistema educativo, universitario y cultural. Se establecieron nuevas disciplinas científicas e institutos de investigación y se crearon centros para la producción y el fomento de las manifestaciones culturales en sus diversas formas […]. Requiriendo para esto especialistas y no encontrándolos en el mercado de trabajo, tuvo que convertirse en un estado promotor de la educación, la ciencia y la cultura. (Zapata Galindo, 2003, p. 194)

Ante la disminución del comercio entre continentes a causa de la Primera Guerra Mundial —factor que impactó en la importación de libros—, la infraestructura editorial, ahora en mejores condiciones respecto a décadas anteriores, condujo al despegue de la producción de revistas literarias, así como de editoriales que nacían o ampliaban y diversificaban su producción. Se dio además la transición de una cultura predominantemente rural, heredera de la Revolución mexicana en su preocupación por las problemáticas de las comunidades indígenas y campesinas, marginadas y explotadas (de la que la novela de la Revolución es ejemplo), a otra que miraba hacia lo urbano, con una perspectiva cosmopolita y de indagación existencial por los temores, preguntas y angustias del sujeto individualizado. Manifestaciones como las artes plásticas, el cine y la literatura dieron cuenta de este proceso de transformación social, ya que:

> Sentían fatigada la estrecha senda nacionalista y encontraban el ambiente irrespirable. La época de «cerrazón» había alcanzado su ápice y entraba en crisis: se anunciaba el sucesivo momento de «apertura». El regodeo en lo propio se había exacerbado. La tan cantada vuelta a lo propio, aventura indudablemente provechosa en su momento, había desembocado en un estrecho callejón sin salida (Manrique, 1994, p.1371).

El catalizador de este proceso fue, sin duda, un fenómeno que abriría los horizontes a nuevos intereses intelectuales, cada vez más amplios. Entre 1934 y 1940 México recibió dos oleadas migratorias provenientes de Europa: primero la de los españoles exiliados a causa de la Guerra Civil; después la de quienes huyeron durante y después de la Segunda Guerra Mundial. La cifra aproximada de 20 000 refugiados españoles que llegaron a ese país entre 1939 y 1950 no resultaría significativa en un país que, según el censo de 1940, contaba con 20 millones de habitantes. Sin embargo, «se puede afirmar que si el exilio fue importante para México es por razones que no tienen que ver con la cantidad, sino con las características de esta emigración […]. Profesionales, catedráticos, maestros, intelectuales y artistas significaban el 58,34% del sector […]. Los refugiados se desprendieron básicamente de los sectores más modernos de la sociedad española, en términos económicos, y más ilustrados, en términos de conocimientos» (Brugat, p. 163 y 165).

En el caso puntual de España, desde 1931, tras la proclamación de la Segunda República Española, venía dándose un acercamiento político entre ambos países «propiciado, en

gran medida, por la afinidad ideológica y los vínculos personales existentes entre importantes sectores de la clase dirigente de ambas naciones» (Sánchez Andrés y Pérez Herrero, 2010, p. 25). Según el libro *Las relaciones entre España y México 1810-2010*, esta cercanía iba más allá de las esferas oficiales, extendiéndose a amplios sectores de la sociedad de ese país. Un ejemplo de esta afinidad es la Operación Inteligencia, proyecto liderado por el presidente Lázaro Cárdenas en cabeza de Daniel Cosío Villegas, que se propuso llevar de forma temporal a México a destacados científicos e intelectuales españoles cuyo trabajo había sido interrumpido por la Guerra Civil (Matesanz, 1999, p. 32). El Ministerio de Estado español promovió en México «la difusión de los libros publicados en España, estableció una red de asociaciones culturales de carácter mixto y facilitó los intercambios académicos e intelectuales a través de distintos programas de cooperación bilateral» (p. 27). Por su parte, desde los años veinte, por iniciativa de Contemporáneos y su revista, publicaciones como la *Revista de Occidente* (fundada en 1923 por José Ortega y Gasset) facilitaron la divulgación de la producción literaria española en América y viceversa, promoviendo la lectura de autores españoles como los de la Generación del 27.

El escritor, poeta y ensayista mexicano Alfonso Reyes, uno de los intelectuales mexicanos más destacados del siglo XX, y quien ocupó puestos diplomáticos en España, contribuyó a crear las condiciones para el posterior recibimiento de los exiliados de ese país, pues se relacionó con muchos de los intelectuales que luego llegarían a México. Esto, sumado a la publicación de una serie de artículos en los que enfatiza en la idea del «papel protagónico que España debería tener con respecto a América» (Novoa Portela, 2012, p. 428), también iría dando forma a las disposiciones que facilitarían la apertura del campo literario a los recién llegados.

Entre los muchos españoles que arribaron a México están el cineasta surrealista Luis Buñuel, quien realizó 20 de sus 32 películas en ese país e hizo un amplio registro fotográfico que reveló una visión desconocida de sus paisajes y pobladores, alejada de lo turístico. En su obra cinematográfica fusionó la tradición artística española con la mexicana y mostró al público territorios inexplorados. Max Aub creó la mayor parte de su obra en ese país, fue colaborador permanente de las revistas *Cuadernos Americanos*, *Letras de México*, *Revista Mexicana de Literatura* y *La Gaceta del FCE*, hizo manuales sobre la historia de la literatura universal y mexicana, fue reseñista de la obra de Xavier Villaurrutia,

Rodolfo Usigli y Agustín Lazo (Meyer, 2007, p. 21), creó la *Antología de poesía mexicana 1950-1960* prologada por Enrique Díez Canedo y ejerció como director de Radio Universidad (actual Radio UNAM). León Felipe escribió 15 de sus libros allí, encabezó tertulias en el Café Sorrento (punto de encuentro de los poetas) y tradujo a Walt Whitman y T. S. Elliot para los lectores mexicanos. La lista se prolonga en los pintores y artistas gráficos Remedios Varo y Vicente Rojo, los escritores Rafael Alberti, María Teresa León, Luis Cernuda, Pedro Garfias, Juan Rejano, Jomí García Ascot, María Luisa Elío y María Zambrano, la dramaturga María Luisa Algarra y el traductor y editor Joaquín Diez-Canedo, entre muchos otros que llegaron a hacer parte de la estructura del campo cultural de esa nación, adscribiéndose al bando que abogaba por el proceso de autonomización del mismo, pues, debido a la coyuntura histórica y cultural de su llegada como exiliados, se mantuvieron distantes de las agendas políticas del Estado.

Elemento clave en este proceso es la fundación en 1934 del Fondo de Cultura Económica (FCE) por parte de Cosío Villegas, con la misión de crear apoyos e intereses europeos y latinoamericanos. En ella los exiliados se desempeñaron como correctores, tipógrafos y traductores, contribuyendo a la profesionalización de estos oficios y ampliando la oferta de autores y títulos: «Gracias a la obra de estos traductores, y a su labor como docentes, el nacionalista México se hizo un país plenamente occidental, con acceso desde los primeros pensadores del mundo grecolatino hasta a los intelectuales más actualizados de su tiempo» (Garcíadiego, 2014, p. 12). El ambicioso proyecto de Cosío Villegas iba más allá de la edición y la publicación; se propuso crear una plataforma académica e intelectual que abriera sus puertas a españoles y mexicanos, por lo que en 1938 impulsó la creación de la Casa de España. Aunque vinculada al proyecto político oficial, ya que fue instaurada por mandato presidencial,[7] y pese a la resistencia inicial de muchos locales frente a la llegada masiva e integración de los españoles al espacio social mexicano, esta institución es un ejemplo de cómo empieza a darse un giro en el concepto de la articulación entre lo público y la oficialidad, que va abandonando el fervor por lo nacional y continúa abriéndose al cosmopolitismo, máxime si se tiene en cuenta que este proyecto significaba «la

[7] Lo cual demuestra, entre otras cosas, lo relativo de la independencia del campo hasta ese momento, lo paradójico de su configuración y lo difuso de las fronteras entre sus agentes durante esa época.

oportunidad de integrar al débil panorama cultural mexicano, la experiencia y los conocimientos de los españoles, que después de 40 años de bonanza, se habían constituido en una fuerza importante de la cultura en Europa» (Girola, 2016, p. 14). En 1940, y con Alfonso Reyes como su presidente, esta pasaría a convertirse en El Colegio de México.

En la misma década es fundado El Colegio Nacional (1943), entidad pública y centro de estudios e investigaciones humanísticas y de las ciencias sociales que, al igual que el Colegio de México, congregaba a artistas y científicos, incentivando la producción intelectual, su publicación y divulgación, dando un paso fundamental hacia la profesionalización. Eran, además, complementarias del sistema de educación superior pública pero con una práctica intelectual que se distanciaba de las orientaciones ideológicas y políticas estatales (y con ello aportaba a la autonomía del campo: El Colegio de México recibía dineros foráneos, como es el caso de las fundaciones Ford y Rockefeller, para otorgar becas). La misión de las dos instituciones era formar individuos de visión independiente y crítica con perspectiva, método y teoría. Aparecía con ello una categoría socialmente distinta de intelectuales y artistas profesionales, «cada vez más capaces de liberar su producción de la servidumbre externa […] de los controles académicos y de los encargos de los poderes públicos» (Bourdieu, 1995, p. 382). A diferencia de las instituciones culturales creadas por el Estado y sujetas a la vida institucional, las de Cosío Villegas se perfilaron bajo una reglamentación en donde el Estado se vuelve sostén pero sus leyes de operación son autónomas (Ochoa Sandy, 2014, p. 32), por lo cual conviene hablar, cada vez más, de independencia relativa del campo intelectual con respecto al campo de poder.

Estas instituciones, apartadas ideológicamente del Estado, fueron definiendo una serie de lineamientos para el ejercicio intelectual y académico, proceso al que los exiliados españoles contribuyeron de forma significativa para seguir estructurando un campo literario en vías de autonomización. Su legado se evidencia en las producciones que dejaron en los centros culturales, además de haber establecido colegios, corporaciones y asociaciones culturales como el Ateneo Español de México (1949); abierto 14 librerías solamente en la capital del país; fundado editoriales como Xóchitl, Uteha, Era, Ediapsa, Patria, Grijalbo, Séneca, Costa Amic, Diógenes, Ediciones Cuadernos Americanos, Oasis,

Minerva y Joaquín Mortiz; creado revistas literarias y culturales como *España Peregrina* (*1940*), *Ruedo Ibérico* (*1942*), *Ultramar* (*1948*) y *Presencia* (*1948*), entre muchas otras; y la colaboración en revistas como *Letras de México* (1937-1947), *Taller* (1938 - 1941), *Tierra Nueva* (1940-1942), *Cuadernos Americanos* (1942) y en los suplementos culturales de *El Nacional* (1947) y *Novedades* (1949) (Martínez, 2018). En el caso específico del FCE, migrantes españoles crearon una sociedad anónima para adquirir la maquinaria de imprenta e integraron —en buen número— el Departamento Técnico, que asumió las funciones de la Junta de Gobierno, de manea que las decisiones no fueran obra «de un solo hombre» (Ochoa Sandy, 2014).

3. Perfil estructural del campo literario mexicano entre los años cincuenta y sesenta

3.1. El principio heterónomo: los ilustrados (Reyes, Rulfo, Paz) y la Generación del Medio Siglo

Las tensiones y contradicciones inherentes a la estructura dinámica del campo literario, que venía perfilándose desde décadas anteriores, persistían en la proximidad de la primera mitad del siglo XX. La literatura transitó entre el principio heterónomo, bajo el que la narrativa se sostenía como género aún sometido mayormente a la novela de la Revolución (Yáñez, Revueltas, Azuela), lineal y autoconsciente, con climas verbales febriles y secos, o de expresión grandilocuente, dolorosa y trágica que niega otras aproximaciones a la literatura (Monsiváis, 1977, p. 402), aunque liberada de sus yugos feudales e introduciendo valiosos elementos simbólicos (Monsiváis, 2008, p. 247); los intentos de enunciación del nacionalismo cultural y la búsqueda de una «definición universal del sujeto a partir de las especificidades y contradicciones del "sujeto mestizo" nacional» (Sánchez-Prado, 2006, p. 209) como propuesta filosófica del grupo Hiperión y autores como Leopoldo Zea, José Gaos, Samuel Ramos y Luis Villoro; el clima cultural creado por Contemporáneos, más cercanos al principio autónomo y que trascendió a la enunciación de una poesía desolada y metafísica, y dio los primeros trazos del nuevo rumbo de la novela mexicana con el predominio de lo íntimo, lo secreto, el lenguaje onírico, el asombro ante el tiempo y la muerte (Durán, 1973, p. 49); el humanismo de Alfonso Reyes y sus discípulos, para quienes seguía siendo esencial un «proyecto de nación y de continente que tuvieran relación directa con la incorporación de México y América al "banquete de la civilización"» (Sánchez-Prado, 2006, p. 152); y la producción de la

generación de la revista *Taller* (principalmente Octavio Paz), puente generacional que combatió el maniqueísmo de los períodos anteriores (nacional-cosmopolita, etc.) y promulgó la insumisión de la imaginación contra cualquier dogma, retomando la conciencia romántica de la poesía como ejercicio vital e instrumento de liberación (Sheridan, 1990, p. 179). Como heredero de Reyes, teniendo a su disposición toda una red de contactos, Paz vendría a hacerse un lugar en el campo literario sintetizando los dos principios precedentes, transformando la contradicción nacionalista-cosmopolita en una paradoja, y abonando un terreno en el que buscaría superarse la dicotomía entre heterónomos y autónomos (ateneístas - Contemporáneos), dirigiendo su proyecto intelectual a la entrada de México, a través de su sujeto mestizo, al «banquete de la civilización» (objetivo de los heterónomos), pero comprendiéndolo y presentándolo a través de los procedimientos más recientes de la literatura extranjera (que era el objetivo de los autónomos). Los heterónomos ilustrados y la Generación del Medio Siglo alcanzaron el sentido sintético entre la apuesta de los ateneístas por ser un país plenamente «occidental», a la altura de la Gran Tradición, y la de la Contemporáneos, que se vieron favorecidos por la migración de españoles (principalmente).

Estaban dadas las condiciones para continuar el proceso de «apertura» de las artes del que habla el escritor e historiador Jorge Alberto Manrique. En un campo literario que venía distanciándose cada vez más del campo de poder, la orientación del cambio dependía del estado del sistema de las posibilidades (en este caso estilísticas, temáticas y de género), que ofrecía el momento, y que determinaba qué era posible hacer y pensar en ese campo (Bourdieu, 1997, p. 63). Además de la poesía, otros géneros empezaban a tomar fuerza (particularmente la narrativa), la orientación nacionalista y la reflexión sobre el ser mexicano dejaban de ser preponderantes y, hacia 1950, cobran fuerza otros tópicos:

> Esencialmente urbanos y más acordes con esa hasta entonces incipiente clase media, cuyos anhelos e intereses, sin embargo, cobran cada vez más fuerza en la escena nacional […]. El ámbito cultural del país se vería enriquecido por una serie de libros que, por una parte, clausuraban una gama de preocupaciones que desde la novela de la Revolución habían marcado a la literatura mexicana y, por otra, abrían el abanico de intereses hacia preocupaciones distintas, esencialmente urbanas y cosmopolitas. (Pereira, 1997, p. 22)

Por la concurrencia de las intenciones subversivas de una fracción de los productores y de las expectativas de una fracción del público (Bourdieu, 1997, p. 374), en la segunda mitad del siglo continuaba la transformación de las relaciones entre el campo intelectual y el campo del poder. Desgastado el efecto de las obras consagradas en las décadas anteriores y «gastada la fórmula de promoción oficialista» (Monsiváis, 1977, p. 407), esta generación respondía a las expectativas de un público que esperaba nuevas propuestas respecto a la —que ya era considerada— añeja cultura de la Revolución, el indigenismo, el criollismo y el nacionalismo como único proyecto literario. En 1947 Yáñez «termina con la novela de la Revolución y en 1955 Rulfo termina con la novela del campo; luego viene *La región más transparente*, la primera novela de la gran ciudad» (Aub, 1971, p. 233) que, de acuerdo con Monsiváis, inaugura la modernidad literaria –que ya se venía anunciando con Yáñez, Revueltas y Rulfo (1977, p. 415), y donde ya no se exhibe la oposición local - cosmopolita. Era la apertura del discurso narrativo mexicano:

> Resultante en la ubicación de la narrativa como el espacio de mayor renovación intelectual del discurso cultural a partir de los años sesenta. La primera ruptura importante del campo literario consolidado hacia 1950 provino de la emergencia de nuevas y muy exitosas plataformas de lanzamiento de nuevos escritores que, por lo menos en ese momento, se encontraban por fuera de los mecanismos de control que privilegiaban a la novela de tema revolucionario. (Sánchez Prado, 2002, p. 267)

En términos estéticos, la novela de Fuentes es una síntesis entre los principios heterónomo y autónomo: su tema es la Ciudad de México (lo local), pero configurada a través de las técnicas de la literatura experimental norteamericana y europea (lo cosmopolita). Esto es precisamente lo que, en su momento, vendría a construir G. M. con Macondo y *Cien años de soledad*; su conocimiento de las tradiciones y el folclor caribe, articulado al conocimiento de la narrativa contemporánea (Hemingway, Joyce, Woolf, Kafka, Faulkner, etc.) son parte de su capital, equiparable (en estos términos) al de Fuentes. Sin él, discípulo de Reyes y de Paz), es poco probable que Mutis y G.M. hubieran podido consagrarse en el campo literario mexicano.

Aunque *Pedro Páramo*, el segundo libro de Rulfo, se desarrolla en el México rural posterior a la Revolución, lo hace con un tono de desencanto que «vivifica el idioma de los mexicanos y extrema y renueva un proceso narrativo» (Monsiváis, 1977, p. 408). Esto demuestra que la estructura de este campo como espacio de tensiones y contradicciones, se revela en la forma en que las posiciones ofrecidas contribuyen a determinar las propiedades esperadas de los candidatos eventuales (Bourdieu, 1997, p. 381): Rulfo emerge en un campo literario en el que se abandonaba casi por completo la tradición novelística rural posrrevolucionaria y la producción literaria terminaba de abrirse al humanismo universalista pero, en el espacio de las potencialidades objetivas y de vías posibles de búsqueda, sus actos de producción fueron posibles bajo la forma de un proyecto incompatible con lo que se escribía en la época. Como lo señala Monsiváis: «De un tajo, Rulfo libera a la narrativa mexicana de la imposición de un realismo unívoco […]. La novela rural adquiere diversificaciones existenciales» (1977, p. 408) y presenta al público mexicano una visión regional del mundo, que adquiere en su prosa una inédita altura estética (Rama, 1982, p. 43). Manuel Durán, integrante de la generación de los poetas españoles transterrados, plantea que la novela mexicana tomaría otro rumbo, «mucho más experimental, más poético, más subjetivo» (1973, p. 27), influenciada por la novelística mundial, experimental y poética «en su densa e imaginativa prosa» (p. 27). Así, en la jerarquía de los géneros, Rulfo y, años más tarde, Fuentes (principalmente), se definieron en contra de la novela de la Revolución, contribuyendo a transformar la novela y «la representación social del género» (Bourdieu, 1997, p. 140).

Habiendo publicado algunos de sus cuentos en las revistas *América*, *Letras Patrias*, *Revista de la Universidad* y *Dintel* (Ciudad de México) y *Pan* (Guadalajara), Rulfo se vinculó a un espacio en el que pudo incrementar su capital simbólico. Gracias al Centro Mexicano de Escritores, fundado en 1951 como institución que, con dineros de la Dirección de Humanidades de la Fundación Rockefeller, buscaba impulsar la creación literaria de talentos jóvenes a través de incentivos económicos, y tras renunciar a su trabajo en Goodrich, accedió a dos becas en 1952 y 1953, que serían esenciales para la producción de *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* (esta última, «la mejor novela jamás escrita en México», como lo afirmó Carlos Fuentes en 2005). Posteriormente haría parte del CME como tutor de nuevas generaciones, en una red de relaciones de intercambio en la que seguía consagrándose, ahora como mecenas intelectual.

En la poesía, género predilecto de Mutis y con el que entraría a competir en el campo literario mexicano (su primer libro después de llegar a México fue el poemario *Reseña de los hospitales de ultramar*, en 1959 con el sello Mito), eran varios los autores que ocupaban una posición dominante. De ellos, Octavio Paz era destacado representante del género (aunque no su único género) en la segunda mitad del siglo XX. El historiador e investigador literario Leonardo Martínez Carrizales señala que la obra de Paz «conduce a la articulación de "un sujeto histórico" que simultáneamente plantea la autonomía del lenguaje literario y el lugar privilegiado del poeta en la plaza pública» (en Sánchez-Prado, 2006, p. 219), lo que enfatiza la posibilidad de una práctica literaria autónoma que no impida al escritor implicarse en las cuestiones sociales o políticas de su entorno y, a la vez no se supedite a intereses que le son ajenos. De acuerdo con Monsiváis, Paz diversifica y renueva los gustos literarios y las concepciones culturales de México, al incluir a la crítica y el ensayo (además de la poesía) como elementos primordiales del campo literario (1977, p. 397).

En este contexto tuvo lugar la Generación del Medio Siglo (por la revista *Medio Siglo*), Generación de la *Revista Mexicana de Literatura*, Generación destrozada o Generación de la insolencia, dentro de la que emergió la Generación de la Casa del Lago, en la cual se inscribieron Inés Arredondo, Julieta Campos, Emmanuel Carballo, Salvador Elizondo, Carlos Fuentes, Sergio Galindo, Juan García Ponce, Jorge Ibargüengoitia, Sergio Pitol, Jaime García Terrés, Juan José Arreola, Marco Antonio Montes de Oca, Rosario Castellanos, Jaime Sabines, Carlos Pellicer y Vicente Leñero, entre muchos otros. Vale resaltar que la *Enciclopedia de la Literatura en México* incluye al colombiano Álvaro Mutis entre sus integrantes. La *Revista Mexicana de Literatura* abrió sus páginas a manifestaciones literarias nacionales y extranjeras, buscando hacer un contrapeso a la tendencia nacionalista de publicaciones como la *Revista de Literatura Mexicana*, al publicar traducciones de autores europeos y estadounidenses y antologías de poesía y narrativa de autores de distintas latitudes, y promover el trabajo de escritores poco conocidos que luego alcanzarían posiciones de prestigio en la literatura mundial. Con ello, defendían «los valores literarios, vengan de donde vengan» (Batis en González, 1980, p. 207).

El campo literario mexicano del siglo XX, inicialmente circunscrito al campo del poder, definido como «el espacio de las relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que

tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos (económico y cultural en especial)» (Bourdieu, 1995, p. 319), ocupó una posición dominada temporalmente, pues sus agentes se encontraban sujetos y articulados al campo de poder, sin potencial crítico frente a este. En el periodo posterior a la Revolución mexicana se reconfiguró el espacio social y empezaron a transformarse las relaciones entre el campo intelectual y el campo del poder, lo que dio lugar a la gradual autonomización y diferenciación interna del campo literario, sujeto a sus propias leyes, pues se fue desarrollando un mercado de bienes simbólicos a medida que los escritores se liberaron, económica y socialmente, de la tutela de las élites y de sus valores éticos y estéticos, y también a medida que aparecieron instancias específicas de selección y de consagración propiamente intelectuales (Bourdieu, 2002, p. 10) como El Colegio Nacional, El Colegio de México, el FCE, las revistas literarias, etc. Tras el debate nacional vs. universal, quienes estaban a favor de esta última postura ideológica y estética, fueron desplazándose hacia el polo dominante. La integración de los exiliados españoles, que demostró ser un elemento de valor para la formación, acumulación y circulación de capital social y simbólico, así como para la autonomización de un campo que ingresó, como lo afirma Durán, en la «República universal de las letras, las artes, las humanidades» (1973, p. 50), abonó el terreno para una práctica literaria universalista con la que Mutis y G. M. se sentían cómodos y a la que podían aportar su propio capital intelectual.

3.2. El principio autónomo: la Onda

Hacia finales de los años sesenta, el entrelazamiento de México con los acontecimientos internacionales se hizo manifiesto en la política autoritaria, monopólica y anticomunista del presidente Gustavo Díaz Ordaz, que además allanó el camino a una sociedad conservadora, sectaria y demagógica. Si bien el periodo posterior a la Revolución trajo consigo un proyecto relativamente modernizador y de industrialización abierto a los avances científicos y tecnológicos, en el marco del cual muchos vieron la ciudad «como un gran escaparate de la vida nacional hacia el mundo» (Mena Miranda, 2006, p. 174), vino también aparejado con la consolidación y reproducción de una clase media como mercado cautivo de compradores y consumidores, y una acumulación concentrada del capital y, de paso, del poder político. Esto avivó la insubordinación de los jóvenes, quienes no tenían expectativas ni aspiraciones reales de participación concreta en una sociedad cuyos

valores eran considerados caducos y que impulsaba proyectos en los que no tenían cabida las nuevas generaciones. Se trata de lo que los estudiosos han denominado Contracultura, entendida como cultura alternativa o de resistencia, que encontró nuevos mitos de convergencia con los que los jóvenes lograron expresar su profunda insatisfacción ante una atmósfera anímica cada vez más contaminada (José Agustín, 2007, p. 18), considerando urgente «ver la realidad desde una perspectiva distinta y escribir algo libre como las improvisaciones del jazz, una literatura directa, desnuda, confesional, coloquial y provocativa» (p. 29).

El mejor representante y analista de esta época es José Agustín, escritor que a través de su obra hace una fuerte crítica a las verdades del discurso oficial, tanto de la política como del arte. Hizo parte de un fenómeno denominado «literatura de la onda», emprendido por jóvenes nacidos en México entre 1938 y 1951, y surgido hacia la segunda mitad de los años sesenta con la publicación de las novelas *De perfil* (1966), de su autoría, *Gazapo* (1965) de Gustavo Sainz y *Pasto verde* (1968) de Parménides García Saldaña. Como podría esperarse en el México de entonces, la producción de estos autores fue causa de variadas polémicas, apoyada y reprobada por diversos sectores. El crítico Emmanuel Carballo destacó su rebeldía, iconoclasia e irreverencia frente a las instituciones más respetables: la familia, la religión, la economía y la política; Salvador Novo, Rosario Castellanos, José Revueltas, Carlos Fuentes, Elena Poniatowska y José Emilio Pacheco validaron su trabajo (José Agustín, 2004, p. 11); Carlos Monsiváis inicialmente recalcó como positiva su «antisolemnidad» y su idioma saludable y renovador (1977, p. 428) para luego acusarlos de no resistirse «al saqueo de la publicidad comercial y su utilización fetichista en la decoración de un nuevo estatus social», convirtiéndose en «una asimilación indefensa y autocelebratoria o en una marginalidad autodestruida. Revolución no lograda, confirmación del Sistema» (p. 429). Para Margo Glantz, la Onda nace en el seno de una clase de jóvenes pequeñoburgueses (o burgueses desclasados o descarriados de los que habla Bourdieu) que están en contra del *establishment* pero que provienen de él, desenvolviéndose en una dinámica gritona y sin respiro, y desarrollando un nuevo tipo de realismo que apela a los sentidos antes que a la razón, en el que el lenguaje se acerca al habla popular de la ciudad de México que ingresa en la literatura de forma directa (1971, párr. 31).

En lo que unos y otros coinciden es en su concepción de esta literatura como ruptura que empieza a ser y hacer crítica social, que inaugura un estilo que se vale del habla coloquial para referirse a lo inmediato y concreto de los suburbios y los espacios más sórdidos de la gran ciudad, que busca la palabra justa y la universalidad del contenido (José Agustín, 2004, p. 10), y donde el joven ya no es objeto sino sujeto de enunciación, desacralizando el territorio mismo de la cultura ilustrada: la escritura (Osorio en Porras, 2006, p. 72). Ejemplo de esta «desfetichización» de la cultura ilustrada se refleja en una novela posterior, *Los detectives salvajes* (1989), en la que el chileno Roberto Bolaño hace un recorrido crítico por la actividad cultural de México en aquellas décadas, desacreditando el canon establecido por la mafia intelectual mexicana (de esta se hablará en el apartado sobre G. M.). Cercana al principio de autonomía, que declaraba a los gritos, la literatura de la Onda se constituye en heredera de Contemporáneos. Para los integrantes de este movimiento, Reyes, Rulfo, Paz y Fuentes representaban una especie de nuevo principio de heteronomía; en la posición en la que se instalaron José Agustín y los demás, estos cuatro grandes autores eran vistos como la representación de una nueva versión del Ateneo de la Juventud, aunque con una diferencia sustancial: su alejamiento con respecto al campo del poder y a su agenda pseudopropagandista.

Los integrantes de la Onda y los de la élite ilustrada (en la cual acabaron instalándose Mutis y G. M.) coincidieron en su interés por forjar una literatura articulada con una visión universal, occidental y urbana de la cultura, desvinculada de los aspectos y tonos locales, rurales y románticos. Sin embargo, a aquellos preocupados por «escribir bien» se les opusieron quienes «no creen más en los ceremoniales literarios» (Sainz en Glantz, 1971, párr. 47). De igual manera, contraria a la confianza de los dos escritores colombianos y de la cultura ilustrada en «la capacidad representativa de la literatura» (Porras, 2006, p. 74) que los llevó a una apuesta por proyectos literarios fundados en el papel del escritor como vocero y representante de un sentir común, la Onda asumió una posición desde la que cuestionó «la institución letrada como agente de colonización» y puso «en entredicho la función intelectual» (p. 75). Mientras Mutis y G. M., ya instalados en México, de alguna manera promoverían desde el bando ilustrado el cultivo riguroso de la palabra y la reflexión sobre el periplo individual de los seres humanos (Martos, 2005, p. 20); la Onda se volcaba hacia la experiencia inmediata que exige ser traducida en un lenguaje que no pasa por la solemnidad ni la formalidad.

Debido a la intensa desnacionalización económica y social de la época, así como una rápida difusión de las corrientes y los creadores del ámbito internacional, y el deterioro de la utilización burocrática de los mitos de la Revolución mexicana (Monsiváis, 1977, p. 422), se produce una progresiva —aunque jamás definitiva— debilidad del nacionalismo cultural ante lo cual la literatura, en particular la novela, asume el rol de ahondar en la complejidad social y psíquica del ser humano, del individuo expuesto, solo y angustiado, abocada a una representación de la situación nacional y latinoamericana de la condición humana (p. 27). Pese a la fuerza del género lírico, varios novelistas (entre ellos Mutis, quien ingresó al campo literario mexicano como poeta), lograron posicionarse en este escenario también como prosistas que profundizaron en las indagaciones sobre el sentido de la existencia y el pesimismo ante el presente. Nombrando «el universo marcado por el caos, por el derrumbe, por la incertidumbre de futuro» (Barrera, 1999, p. 477), Mutis se valió de la metáfora del mar, el río y el agua como flujo constante y disperso hacia la búsqueda de la identidad. Pese a la raigambre nostálgica respecto a su tierra natal, presente en algunos de sus textos, para el investigador Gabrielle Bizarri: «Por lo menos en apariencia, ni Maqroll ni su autor se muestran mínimamente interesados por el problema de la identidad autóctona y de lo específico hispanoamericano: la búsqueda que les pertenece parece referirse más bien a una concepción universal de la existencia, válida para todos los hombres» (2002, p. 291) en una época que se acerca al auge de la inmediatez, la velocidad de la información, la tecnología, los medios masivos y, con esto, la ausencia de interioridad (temas también tratados por Mutis en la conferencia pronunciada en La Casa del Lago en 1965 titulada, justamente, «La desesperanza», y que puede interpretarse como un gesto de oposición con respecto a los autores de la Onda, quienes más bien cultivaban estos asuntos en su producción literaria).

Finalmente, la revisión del pasado como posibilidad de interpelar al presente se hace explícita en la obra de los dos autores colombianos, en un momento en el que la Onda se rebelaba contra las generaciones que les precedieron, en franca ruptura con la tradición. Unos buscaron alejarse de las convenciones literarias para, de alguna manera, ejercer un contrapeso al campo de poder; los otros crearon un lenguaje literario universalista que les permitiera la consagración más allá del espacio nacional. La tensión entre la Onda y los ilustrados puede interpretarse como una nueva versión del enfrentamiento entre los

defensores del principio de autonomía y los defensores del principio de heteronomía. Entre los años veinte y los cuarenta las oposiciones se dieron entre los ateneístas y Contemporáneos; en la segunda mitad del siglo, quienes se enfrentaron en la institucionalización de un proyecto literario fueron los ilustrados (Reyes, Rulfo, Paz, Fuentes y, posteriormente, Mutis y G. M.) contra los representantes de la Contracultura (José Agustín, Sainz y la Onda).

4. Lugar y función de Álvaro Mutis y Gabriel García Márquez en el campo literario mexicano

Pese a algunas dificultades que Mutis y G. M. tuvieron que enfrentar en sus primeros años en México (principalmente G. M., quien pasó por muchos aprietos financieros), ambos ingresaron de manera relativamente pronta al campo literario mexicano, pues estaban dotados del *habitus* y contaban con el capital simbólico que les permitieron establecer un lugar en las relaciones objetivas con agentes partidarios del bando ilustrado. Su trayectoria los fue acercando a posiciones de la «alta cultura» o de la cultura ilustrada, articulada y movilizada por el interés de convertir a México en espacio de consagración y plataforma para las letras hispanoamericanas desde los tiempos de Reyes. Abierto desde los años 30 a la llegada de los transterrados, el campo literario mexicano, que gracias a estas tensiones más o menos alcanzaba su autonomía hacia los años cincuenta, promovió la internacionalización de la cultura, en el que las mismas editoriales y escritores fueron estratégicos como «centro de irradiación para la divulgación internacional de las grandezas culturales de México y del continente» (Sorá, 2008, p. 101).

A ese campo literario llegaron Mutis y G. M. en 1956 y 1961, respectivamente, cuando había en juego una apuesta por transformar los espacios de producción cultural y ellos, tanto como sus agentes asociados, estaban dispuestos a invertir su capital específico, dotados de los *habitus* que implicaban el conocimiento y reconocimiento de lo que estaba en juego (Bourdieu, 2007, p. 120): la posibilidad de edificar y consolidar una trayectoria

como escritores, abrirse camino en una red intelectual ya establecida, obtener prestigio y reconocimiento (por parte de la elite intelectual y los críticos, en el caso de Mutis; por parte de los lectores y el mercado, en el caso de G. M.). Ambos llevaban consigo un capital específico que podían poner en juego en este nuevo campo, en el que las apuestas eran más altas, pues los agentes habían creado, ganado y tomado posiciones reconocidas no solamente en el campo literario mexicano sino en toda Latinoamérica, conquistando para sí el monopolio de la legitimidad literaria y del poder de consagración como productores. Este incremento de las apuestas tiene que ver, entre otros factores, con el fortalecimiento de la síntesis de los principios heterónomo y autónomo que promovieron Reyes, Rulfo, Paz y Fuentes, pues a través de ellos la apuesta se hace por configurar México ya no como plataforma nacional sino como tribuna continental e independiente del campo de poder.

El capital cultural de Mutis y G. M. provenía de su trayectoria como escritores e intelectuales en Colombia. Ambos ya estaban insertos en dinámicas de producción literaria y en los sectores dominantes del incipiente campo literario colombiano: Mutis había publicado el libro de poemas *La balanza* en 1948 y uno que mezclaba prosa y poesía, *Los elementos del desastre* en 1953 (Losada, Buenos Aires). G. M. hizo parte del Grupo de Barranquilla y fue cofundador de *Crónica* (el semanario deportivo y literario del colectivo), hasta entonces había sido columnista de los diarios *El Espectador* (Bogotá) y *El Heraldo* (Barranquilla), había publicado el cuento «Isabel viendo llover sobre Macondo» y *El coronel no tiene quien le escriba* en la revista *Mito*, así como su primera novela, *La hojarasca* en 1955 (Bogotá, Ediciones S. L. B.), además de haber ganado el premio de la Asociación de Escritores y Artistas de Colombia con el cuento «Un día después del sábado». México se presentaba como el espacio en el que, muy seguramente, podrían fortalecerse como artistas.[8] Se trataba de un país de libre ebullición cultural, con «puntos de confluencia que abrían espacios plurales» (Pereira, 1988, p. 189) para el intercambio intelectual, el diálogo, el debate, la crítica y la puesta en escena de proyectos como el movimiento «Poesía en Voz Alta», apoyado por la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM, con Octavio Paz y Juan José Arreola como directores literarios, y conformado por escritores, músicos, pintores, dramaturgos y actores; el Centro Mexicano de Escritores; La Casa del Lago; la

[8] Digo «artistas» pues, aunque G. M. había hecho un recorrido como escritor, su mayor interés y su primera apuesta cuando llegó a México fue trabajar en algún oficio relacionado con el cine.

Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM; las revistas *Universidad de México*, *Cuadernos del Viento*, *La Palabra y el Hombre*, *Revista de Bellas Artes*, *Revista Mexicana de Literatura*; y los suplementos culturales «México en la Cultura» (del periódico *Novedades*) y «La Cultura en México» (de la revista *Siempre!*). Era un campo literario que seguía consolidando sus propias instancias de consagración, ya alejadas de lo político, y se abría al ingreso de agentes que llegaban de toda Hispanoamérica, con proyectos literarios que se entroncaban con sus apuestas.

G. M. consideró ese país como una oportunidad para dedicarse al séptimo arte: «Fue también por la ilusión de hacer cine que vine a México hace más de veinte años» (2015, p. 456). Mutis, por su parte, empezó a acercarse a él a través de sus recorridos por la geografía colombiana de la mano del fotógrafo Leo Matiz, quien trabajaba como reportero gráfico para la revista *Lámpara*, dirigida por aquel: «A Leo Matiz le debo las primeras imágenes intensas, inteligentes e inolvidables de México, país para mí desconocido entonces pero que me atraía poderosamente por su pinturas, sus paisajes, sus poetas, su vasta tierra llena de sorpresas» (Mutis, 1994, p. 20). Lo anterior, sumado a su conocimiento de los escritores mexicanos que eran publicados y reseñados en revistas literarias como *Mito* (Alfonso Reyes, Carlos Fuentes, Octavio Paz, referentes del proceso de autonomización que se estaba llevando a cabo en el campo literario mexicano hacia la mitad del siglo pasado), los llevaron a establecer una potencial relación muy cercana con ese país.

No fue entonces un acto al azar, una decisión espontánea o una iluminación divina lo que llevó a Mutis y a G. M. a instalarse en México: por su trayectoria social y disposiciones (*habitus*), los dos escritores no solamente conocían de antemano la forma en que podían poner en juego su capital específico en aquel campo dispuesto a acogerlos, sino que además les interesaba vivir experiencias que ese país les ofrecía, que reforzarían sus disposiciones y les permitirían acumular un capital intelectual, social y económico que ya venían construyendo en Colombia. Para ambos, representaría principalmente una posibilidad de profesionalización como escritores (ninguno de los dos lo era). El campo artístico mexicano les ofrecía «una forma legítima de realización de sus deseos [construida] sobre todo un sistema de satisfacciones deseables y estrategias razonables inducidas por la lógica inmanente del juego» (Bourdieu, 1995, p. 338).

Como recién llegados, se movilizaron buscando tomar una posición para luego defenderla o mejorarla, lo que, por supuesto, implicaba alterar la dinámica del campo de manera que los favoreciera. Se trataba, individual o colectivamente, de «entrar en el juego, empezar a apostar y obtener ganancias posteriores» (Rosas Crespo, 2003). Acciones como apoyarse en sus búsquedas por ser publicados y reseñados, leerse y comentarse mutuamente, compartir tertulias con otros escritores y artistas, presentarse amigos para ampliar su red de relaciones con otros agentes e instituciones, recomendarse a editores, periodistas y críticos, entre muchas otras, fueron sus estrategias como agentes que buscaban modificar el funcionamiento interno del campo para ocupar posiciones dominantes. Así irían influyendo en la transformación del campo literario mexicano, apostando su capital específico y buscando incrementarlo mediante la validación de su quehacer literario. Se trataba, en fin, del arte de producir una obra y el arte de *producirse* como escritores, articulándose y ampliando la disposición de fuerzas de un campo literario que iba perfilándose hacia su autonomía, y que recibía el capital social y simbólico de ambos. Esta articulación en el campo literario mexicano hace parte de un proceso que el investigador Gabriel Alemán describe, retomando al crítico y ensayista Mariano Picón-Salas en su análisis de la literatura hispanoamericana, al plantear que una parte significativa de la literatura de la región fue producida en el exilio –forzado o voluntario–, dando lugar a «interacciones entre pensadores y artistas de todas partes del continente, permitiendo que se tejiese una red de ideas sobre la región» (2016, p. 140). Esto modificó la mirada sobre el oficio literario y su proyecto estético, que se trasladó de lo nacional a lo continental: mientras que la disputa entre el Ateneo y Contemporáneos se ancló en el asunto local vs. cosmopolita, Reyes, Rulfo, Paz y Fuentes (sustentadores del principio de heteronomía entre los años cincuenta y sesenta), optaron por una perspectiva mucho más amplia: la pregunta por la inserción del pensamiento y la creación literaria continental en el ideario universal.

4.1 Álvaro Mutis

La conexión de Álvaro Mutis con la poesía nació en su juventud; mientras cursaba el bachillerato, su profesor de Literatura española, el poeta colombiano Eduardo Carranza, lo inició en el género. Su maestro y amigo Casimiro Eiger lo introdujo a autores europeos

y norteamericanos como Proust, Melville, Conrad, Éluard, Crevel, Saint-John Perse, Apollinaire, quienes influyen y definen su obra poética y narrativa posterior. Su *habitus* fue dirigiendo sus prácticas y construyendo sus costumbres hacia la música clásica [a la que incluso atribuye «la partida de bautizo» de sus primeros poemas: «Una noche estaba escuchando la Quinta Sinfonía de Sibelius (…). De repente, en el tercer movimiento, tuve la sensación de que Sibelius me decía algo (…). Me senté frente a la máquina y escribí unos cuantos versos» (Quiroz, 2013, p. 44); la literatura –europea, principalmente– [«yo era un lector devorante», «yo no había hecho en la vida otra cosa que leer», «las voces literarias (que) me acompañaban desde niño», p. 40 y 45)]; y una cercana relación, desde muy joven, con un círculo de destacados intelectuales colombianos mucho mayores que él [visitaba a «los intelectuales del momento para pedirles colaboraciones para la revista (de Colombiana de Seguros). Así conocí y me hice amigo de personajes como Eduardo Caballero Calderón, Rafael Maya, Alberto Lleras Camargo y en general toda la generación de los Nuevos, que por cierto era la de los viejos» (p. 47), «logré hacerme amigo de una generación bastante mayor» (p. 52), «este contacto con la élite literaria del país fue muy significativo» (P. 48)]. Estos escritores le permitieron, además, renovar y sostener su contacto con la literatura europea que tanto admiraba [«eran ellos los que estaban leyendo lo que a mí me interesaba. Camus, Malraux, Montherlant, Green, Mauriac…» (p. 47)]. Mutis convertiría estas aspiraciones, preferencias e intereses en un capital que le sería de gran valor en su vida en Colombia, y que posteriormente le permitiría acumular un capital para ir ubicándose en una posición dominante en el campo literario mexicano puesto que, al igual que la élite ilustrada de ese país, él también aspiraba a vincular la literatura latinoamericana con la europea, estableciendo un diálogo no solo a través de su obra poética y narrativa, sino también como crítico y promotor cultural. En esa medida, su conocimiento enciclopédico fue tan valioso, como lo fue el de Reyes en su momento.

Después de publicar algunos textos (poesía y crítica) en la revista *Vida* —gracias a la que, afirma, ingresó a la vida literaria del país (p. 57)— y en los suplementos culturales de los diarios *El Espectador* y *La Razón*, en febrero de 1948, junto a Carlos Patiño publicó *La balanza*, su primer libro de poemas, con tan solo 200 ejemplares. En 1953 Losada editó para su colección «Poetas de España y América», dirigida por Rafael Alberti, su libro *Los elementos del desastre*. Durante los primeros años de la década de los 50 publicó algunos textos en la revista *Mito*, cuyo proyecto estético cosmopolita es también una de las

características dominantes de la personalidad de Mutis,[9] que se vería reflejada en la producción narrativa de su vida en México. A través de *Mito* también fue creando desde Colombia una red de contactos y un sistema de relaciones que posteriormente le serían útiles al vincularlo con las demás posiciones en el campo literario mexicano, dándole una reputación intelectual en aquel país, pues Paz, Fuentes y Reyes habían publicado en la revista y, por esa vía eran cercanos a los padrinos intelectuales de Mutis, quienes se encargaron de abonarle el terreno con comentarios elogiosos.

Aunque sus dos primeros libros de poesía no tuvieron éxito comercial ni llegaron a un público numeroso, las reseñas elogiosas hechas en la revista *Semana* y el diario *El Tiempo* por poetas reconocidos como Hernando Téllez, Aurelio Arturo, Alberto Zalamea y Eduardo Carranza, sumadas a su cercanía con otros agentes ya consagrados en el campo —inversión consciente con la que buscaba una posición dominante que le permitiera valorizar su capital—, fueron forjándole una reputación como el «joven intelectual que escribía versos» (Quiroz, 2013, p. 58). Con las ventajas que le otorgaba el pertenecer a una familia con un elevado capital económico, social y cultural, y con una trayectoria que iba incrementando su capital simbólico, pudo aceptar cargos que nada tenían que ver con su vocación intelectual, pero que no reñían con esta: «…era poeta y al mismo tiempo jefe de propaganda […], sin que lo uno fuera un inconveniente para lo otro» (p. 58). Como escritor que procedía de una posición central en el seno del campo del poder, parecía predispuesto a ocupar una posición homóloga en el campo literario.

[9] En el plano estético, su práctica literaria de carácter universalista venía gestándose desde su juventud, inicialmente en sus lecturas de autores de la tradición occidental, conocimiento que, retomando a Alfonso Reyes, se tornaría en una «práctica intelectual necesaria para la literatura nacional» (Sánchez Prado, 2002, p. 108). Mercedes Ortega González-Rubio, especialista del Instituto Caro y Cuervo, lo expone así: «Influido por las corrientes de la moderna poesía, sobre todo por el simbolismo francés, Mutis adopta algunas de las prácticas propias de aquella escuela: el poema en prosa, el monólogo y la ironía. Quizás también de estas corrientes, heredó la concepción del poeta como el descubridor del lado verdadero de los objetos y los seres. Es indudable que la obra de Mutis rompe los esquemas en poesía imperantes hasta entonces en Colombia y materializan el comienzo de la vanguardia criolla» (2002, párr. 8). Esto constituiría un factor clave para el capital simbólico de Mutis una vez instalado en el campo literario mexicano, que entraría en sincronía con el proyecto estético y aportaría a la vocación sintética de la heteronomía y la autonomía que venían promoviendo autores como Reyes y Paz.

Como jefe de Relaciones Públicas de la petrolera Esso, administró un amplio presupuesto que le permitió catapultar proyectos culturales, como la emisora H. J. C. K. y aportar a la publicación de obras de varios artistas locales como Fernando Botero, Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar, Enrique Grau, Leo Matiz y el alemán Guillermo Wiedemann. Además, dirigió la revista *Lámpara* (entre 1952 y1956), de la que hicieron parte Marta Traba, Fernando Botero y Leo Matiz, entre otros. Para el escritor bogotano, «buena parte del dinero sirvió para promover quijotadas de la cultura» (p. 76). Desde su juventud, el bogotano ya empezaba a constituirse en mecenas de otros artistas en el campo cultural colombiano, e igual haría posteriormente en México —décadas después de su llegada—, como padrino intelectual de muchos artistas como Fernando del Paso, José Emilio Pacheco, Jorge Volpi, Juan Villoro y Guillermo Arriaga. Con todo el conocimiento incorporado, Mutis fue construyendo las estrategias y prácticas que, desde su vida en Colombia le significarían una posición dominante en el campo intelectual y que también pondría en juego en México, lo que constituiría una forma de poder y consagración.

El presupuesto que administraba en Esso para un rubro llamado «Contribuciones y afiliaciones», consistía en cuotas de afiliaciones a clubes y donaciones a entidades de beneficencia y obras de caridad: «Estas últimas, por lo tanto, permitían una mayor flexibilidad, y llegué a ser más flexible de lo que debía. En realidad no sé en qué momento empecé a disponer de ese dinero […]. Esa plata, sin embargo, jamás llegó a mi bolsillo» (2013, p. 76). Los directivos se enteraron y dejaron las cosas en manos del departamento legal de la compañía, lo que desembocó en un juicio en su contra. Amigos como Álvaro Castaño Castillo y Casimiro Eiger, entre otros, se encargaron de hacer todos los arreglos para que Mutis abandonara el país lo más pronto posible. Arribó entonces al Distrito Federal el 24 de octubre de 1956, ciudad que había conocido tres años antes y que ahora escogía para su exilio.

Con él llevaba 6000 dólares que le entregó su hermano en el último momento y dos cartas de su amigo Luis de Zuleta destinadas a dos amistades suyas: Luis Buñuel y Luis de Llano; con ellas se abrió paso en sus primeras semanas en México. De Llano lo recibió en su oficina en Televisa y tras leer la carta, lo enlazó con Augusto Elías, dueño de una agencia de publicidad, quien lo contrató de inmediato. Este lo relacionó con el productor de cine Manuel Barbachano Ponce, en cuya empresa, Telerevista, trabajaría posteriormente como

promotor de producción y vendedor de publicidad para los informativos. Conociendo la actividad literaria de Mutis, Barbachano lo invitaba a las reuniones de la compañía donde se discutían guiones y proyectos cinematográficos. Así conoció a Luis Buñuel. Ejerció estos oficios secundarios durante décadas y de ellos obtuvo sus principales ingresos económicos, pues «estaba seguro de que el pan me lo iba a ganar por un camino completamente distinto al de las letras» (citado en Quiroz, 2013, p. 46). Estableció redes de relaciones no con el objeto de publicar éxitos comerciales ni vivir de la literatura, sino para posicionarse en lo que mejor sabía hacer: *lobby* y relaciones públicas que le permitirán sostener el estatus que había adquirido en Colombia. Su capital simbólico continuaba incrementándose en el campo intelectual, paradójicamente, sin ejercer de lleno el oficio de escritor.

En la red de relaciones que el poeta bogotano empezó a construir en el campo literario mexicano, al que recién entraba, Octavio Paz ocupaba ya una posición dominante, que le otorgaba legitimidad literaria: para el año en que llegó Mutis a México, Paz había ganado la Beca Guggenheim, publicado 12 libros, fundado tres revistas (*Barandal*, *Cuadernos del Valle de México* y *Taller*), colaborado en otras tres (*Letras de México*, *Esprit* y *El Corno Emplumado*), participado en el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (en plena Guerra Civil española, por invitación de Pablo Neruda y Rafael Alberti), y fungido como embajador y en otros cargos políticos (empleado local del Consulado de México en San Francisco, tercer secretario del Servicio Exterior Mexicano, embajador de México en París y encargado de negocios para el Gobierno mexicano en Ginebra, París y Tokio). Mutis se acercó a él aprovechando la reciente aparición de una reseña elogiosa que el escritor mexicano había publicado en 1959 en París sobre su obra. En ella, Paz ponderaba algunos fragmentos de *Memoria de los hospitales de ultramar*, publicados en la revista colombiana *Mito* (en 1958, época en la que el poeta bogotano ya residía en aquel país), así como de la obra *Los elementos del desastre* (Buenos Aires, 1953):

> Por encima de las influencias y de los ecos, o mejor dicho, por debajo, abriéndose paso entre las aguas suntuosas y espesas de esa retórica que viene del mejor Neruda, no era difícil reconocer la voz de un verdadero poeta. Y agrego, un poeta de la estirpe más rara en español: rico sin ostentación y sin despilfarro. (Paz, 1981, p. 108)

Paz había recibido los poemas de Mutis de manos de Jorge Gaitán Durán, fundador de la revista, quien conocía al mexicano por sus colaboraciones en ella e incluso por hacer parte del Comité Patrocinador. El sello Mito publicó en 1939 una separata titulada *Agua y Viento*, como homenaje a Paz. Al respecto, recuerda el colombiano: «Tomé alientos para ir a visitarlo [a Octavio Paz]. Trabajaba en la Secretaría de Relaciones Exteriores y tenía como asistente a Carlos Fuentes» (Quiroz, 2013, p. 82). Así se conocieron y a través de él continuó la consolidación de su posición en el campo literario mexicano. Gracias a Paz, escritos suyos aparecieron en el suplemento «México en la Cultura» del diario *Novedades*, uno de los más importantes del siglo XX en ese país, pues en él fueron publicados, durante 13 años y 665 números, textos sobre literatura de autoría de algunos de los agentes del bando ilustrado más destacados del campo literario mexicano de la época: Alfonso Reyes, Octavio Paz, José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis, Emmanuel Carballo y Elena Poniatowska, así como reseñas de cine, música y artes plásticas de la mano de personajes como Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Emilio García Riera y José de la Colina. Cuando aquel ganó el Premio Nobel de Literatura, Mutis correspondió a los elogios de Paz con estas palabras: «… hay que reconocer que nadie como Paz ha logrado en español, en los últimos decenios, una más rica y deslumbrante cosecha» (p. 125).

En 1959, Mutis fue encarcelado en el Palacio Negro de Lecumberri mientras se daba curso al juicio en su contra por el caso Esso, en el que se solicitaba su extradición a Colombia. Allí lo visitó, entre otros, Luis Buñuel, a quien Mutis calificó como «una compañía muy valiosa»: “Me visitaba en la cárcel, pese a la diferencia de edad teníamos una serie de intereses comunes por la literatura y la poesía francesa, el surrealismo, en Benito Pérez Galdos que nos interesaban a ambos. Fuimos entrañables (*Proceso,* 1998, párr. 18). Tanto en su país como en el extranjero, sus amigos hicieron gestiones para ayudarlo a hacer llevadero el encierro y para conseguir que saliera de prisión: uno de ellos intentó hacer una gestión a través del ministro de Relaciones Exteriores; Barbachano siguió pagándole su sueldo y puso a su disposición un abogado de la compañía para que ayudara en el caso; Octavio Paz remitió varias cartas al presidente de México pidiendo su liberación, una de ellas firmada por Alfonso Reyes, Alí Chumacero y Juan Rulfo, entre otros. El de Paz fue un acto de agradecimiento hacia el colombiano, pues años atrás este, junto a Hernando Téllez, había promovido espacios para publicarlo en Bogotá cuando su obra todavía no era

reconocida. Mutis admiraba la obra de Paz, tanto que desde la cárcel escribió a Elena Poniatowska:

> Lamento lo de Octavio. Hubiera querido verlo y decirle cuánto me gustó su último libro y cuantas cosas vi y gocé en esos poemas que me parecen de lo poco, casi lo único, con lo que podemos contar por ahora en esta Indoamérica tan llena de poetas con «mensaje social» y de socialistas con «hondo sentido poético», pero tan escasa de poetas (Poniatowska, 1998, p. 65).

Cabe anotar que esta afirmación pone de manifiesto la posición compartida por Mutis, Paz y otros escritores del campo literario de la época, quienes, con sus obras, abrían «las fronteras de sus respectivos países y los integraban, de modo natural, en una doble tradición literaria que resultaba a un tiempo profundamente hispanoamericana sin dejar de ser profundamente universal» (Volpi en Montoya Juárez, 2008, p. 103). Con un sentido cosmopolita de lo literario, como escritores y poetas «auténticos», en sus obras no solamente se evidenciaba el distanciamiento del proyecto ideológico oficial sino que, además, era posible rastrear diversas influencias[10] que se alejaban del exotismo hispano o latinoamericano, rasgos esenciales de la autonomización del campo literario respecto al campo de poder.

Quince meses después, Mutis salió del encierro, experiencia que incidió en el desarrollo de su obra posterior: «Y es así como durante estos meses de prisión en Lecumberri, he llegado a vivir una especial imagen de Colombia […], formando una hermosísima secuencia de lugares y climas» (citado en Mutis Durán, 2011, p. 12), imágenes, paisajes y estados que se verían retratados en su obra narrativa posterior. El paso por la cárcel le permitió también descubrir «que lo que antes fuera un haz de recuerdos afincados en una realidad inmediata, sin sentido ni prestigio algunos, ha alcanzado ahora […] la alta jerarquía de un territorio lírico» (p. 12). Su trabajo poético se vio enriquecido y además se descubrió a sí mismo como relator, en su perfil como novelista: «… gracias a esa

[10] «La civilización árabe con su honestidad y su rudeza, la España imperial y cosmopolita, los personajes refinados del Renacimiento o de Bizancio» (González Luna, 1995, p. 49), los poetas malditos y los surrealistas, Saint-John Perse, Conrad, Melville y Proust, principalmente.

experiencia, tan profunda como real e incontrovertible, he logrado escribir siete novelas que escribí con el título de *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* […]. En los treinta años anteriores había escrito únicamente poesía. Este supuesto paso de un género a otro se hizo posible gracias a esa inmersión…» (citado en Mutis en Mutis Durán, 2011, p. 138); «allí se empezó a destilar, a reproducirse, una cantidad de material que se fue convirtiendo en las otras seis novelas» (Mutis en Poniatowska, *La Jornada*, párr. 2). En la cárcel «tomaron forma "La muerte del estratega", "Sharaya", "Antes de que cante el gallo", una primera versión de *El último rostro*, varios de los poemas que aparecen en *Los trabajos perdidos*, y el diario» (Mutis en Queiroz, 2013, p. 98). Aunque evita el tema en el trabajo literario que vino después, el encierro, la desesperanza y la soledad atraviesan parte de su narrativa. Esta circunstancia (el encierro y, con él, la ayuda que recibió el escritor, las visitas, las gestiones para su liberación) injirió de manera temporal las disposiciones en el campo literario. Contrario a lo que habría podido esperarse de una circunstancia como esta, su paso por la cárcel le permitió acumular un capital social y simbólico (afianzó e intensificó lazos afectivos en Colombia y en México que tuvieron efectos simbólicos y prácticos, movilizó fuerzas en espacios públicos y privados, reconfiguró elementos de su escritura con miras a futuros trabajos en prosa) que le representaría ganancias simbólicas posteriores.

El «diario» al que se refiere Mutis es *Diario de Lecumberri*, publicado en octubre de 1960 por la editorial de la Universidad Veracruzana, su primer libro editado en ese país (nueve años después de haber llegado), en el que recopila algunos textos creados durante el encierro. Este es en sí mismo el resultado de lo que el escritor produciría luego: una obra total que se expresa indistintamente en prosa o en verso: «Lo que quiso ser una descripción escueta se convierte en poesía» (Valencia Goelkel, 1982, p. 689). La apuesta por publicar a un escritor extranjero que aún no era conocido en México se atribuye a la «sensibilidad literaria e intuición» (Domínguez, 2002, párr. 9) de su director, el editor Sergio Galindo, «un tiburón que estaba leyendo *Moby Dick* cuando la mayoría de sus colegas leía… *Tiburón* […]. Un experto a la hora de sintonizar —de observar y de mirar antes de que otros reparen en ello— algo que está en el aire o en el agua para, enseguida, llevarlo a su territorio» (Del Moral, 2011). Bourdieu se refiere a esta fe en el «olfato» como:

> La representación que un editor tiene de su vocación específica de editor de vanguardia, consciente de no tener otro principio estético que la desconfianza respecto a todo principio canónico, forma parte, necesariamente, de la imagen que el público, los críticos y los creadores se hacen de su función en la división del trabajo intelectual. Esta imagen, que se define por oposición a la imagen de los demás editores, se confirma a sus ojos por la elección de los autores que se seleccionan en relación a ella. La representación que el editor se hace de su propia práctica (por ejemplo, como audaz e innovadora) y que la orienta por lo menos tanto como la expresa, la «postura» intelectual que se puede caracterizar muy burdamente como «vanguardista» y que es sin duda el principio último y a menudo indefinible de sus elecciones […]. (2002, p. 26)

Se trata, de nuevo, del espacio de los posibles donde se efectúan tomas de posición a través de las categorías de percepción constitutivas de un *habitus* determinado, como un espacio orientado hacia potencialidades objetivas al conocer y reconocer lo que está en juego (Bourdieu, 1995, p. 349). En el caso de Galindo respecto a los escritos de Mutis, se trataba de temáticas por explorar, de apuestas por hacer al publicar a un autor con escasa trayectoria en el campo literario mexicano, generando estrategias objetivamente conformes con sus intereses objetivos: apostar a la publicación de un autor que años más tarde se consagraría, legitimando de paso la selección de Galindo para su catálogo editorial.

Otro libro publicado a raíz de la experiencia del encierro fue *Cartas de Álvaro Mutis a Elena Poniatowska* (Alfaguara, 1997), una recopilación de 12 misivas dirigidas por el poeta a la escritora, quien lo visitó por primera vez con la intención de hacer un reportaje, relación que luego derivó en una amistad muy cercana. Un libro como producto de la correspondencia entre ellos puede explicarse por el interés de explorar y explotar la relación entre quienes ya eran —para la fecha de su publicación— dos grandes referentes del campo literario mexicano. Más allá de la exposición de la intimidad, lo que para el público lector suele ser llamativa (le permite el privilegio simbólico de «humanizar al ídolo», por ejemplo), las cartas hacen parte del juego de institucionalización de lo íntimo y lo personal como parte de la episteme del autor: «La escritura privada no se somete al juicio de la crítica ni pretende conformar un género literario» y, sin embargo, «espejea y contribuye a definir la obra pública» (Villoro, s. f.).

Fiestas y tertulias, reuniones de grupos de intelectuales, lecturas colectivas, encuentros de escritores, reseñas mutuas, cartas de respaldo, entre muchos otros actos que se establecieron en el seno de este campo, le permitieron a Mutis hacerse con una posición y empezar a figurar y prevalecer en el campo literario mexicano. Estos continuos y cotidianos actos clientelares fueron tejiendo las relaciones sociales que sostenían la reproducción del grupo de intelectuales en el que desenvolvía el poeta (Bourdieu, 1997, p. 169). Se trataba de actos simbólicos que suponían actos de conocimiento y de reconocimiento determinados por un *habitus* en el que estos intercambios simbólicos funcionan, pues todas las partes los perciben y valoran de la misma manera (p. 170). Para el sociólogo francés, la creencia colectiva en el juego está en el origen del poder de consagración que se asegura, entre muchos otros, en actos como la revaluación de escritores menores con los que un escritor legitimado se compromete. El escritor, productor y director cinematográfico mexicano Guillermo Arriaga y el escritor Juan Villoro afirman que, bajo la tutela del poeta bogotano, lograron desarrollar elementos determinantes de su obra. Eso hizo Mutis al tornarse gradualmente en referente y mentor, a quien muchos de los nuevos escritores acudían en busca de consejos y orientaciones: su capital simbólico se fortaleció e incrementó su valor de cambio, llevándolo a revalidar su poder de consagración y su legitimidad como referente crítico y mecenas intelectual apartado por completo del auspicio oficial que caracterizaba a este tipo de figuras en el campo literario mexicano anterior a su llegada.

En su red de relaciones, G. M. ocupó una posición destacada. Se conocieron en Cartagena en 1949 y décadas más tarde, fue a través del bogotano —principalmente— como G. M. logró instalarse en el campo literario mexicano. William Ospina destaca que:

> Fue definitiva la proximidad de Mutis para el surgimiento de la obra de García Márquez. Ese diálogo entre esos dos colombianos en México fecundó, por supuesto, la obra de ambos y configuró el momento más alto de nuestra literatura, de nuestra inclusión en las corrientes de la época (Comunicación personal, junio de 2018).

Al respecto, Juan Gustavo Cobo Borda señala:

> El exilio en México, compartirlo con Gabriel García Márquez, será clave en su obra. Gracias a él perfila mejor sus «esencias» colombianas, y las características de esa tierra caliente que impregnará sus textos. La nostalgia acentuará su afán de poseer una comarca que sustituya lo perdido y, poco a poco, mediante su escritura, acabará por inventarla y apropiarse de ella. Será el mundo de Maqroll el Gaviero, con mapa propio (1998, p. 23).

Este mutuo conocimiento y reconocimiento, evidenciado en el paso de G. M. de su posición como aprendiz a una posición incluso a la larga superior a la de Mutis, con una legitimidad literaria ya reconocida, se constituye en lo que Bourdieu define como simetría del intercambio de dones, que apunta a consagrar relaciones simétricas (2007, p. 196). El intercambio de capitales específicos y la creencia colectiva en el juego hizo simétrica una relación de fuerzas en la que inicialmente G. M. ocupaba una posición de menor poder.

Alejado de las discusiones políticas o ideológicas, por considerar que invalidan el acto estético, defensor de un tardío «arte por el arte», su concepción de la literatura se ajustó al bando de los ilustrados, cuya lógica emergente hacia la independización en el campo literario mexicano puede rastrearse desde los Contemporáneos. En franca oposición a la Onda, su proyecto escrito rechazaba toda función social (todo contenido marcado socialmente) (Bourdieu, 2002, p. 112). He aquí su convergencia con la propuesta universalista trazada en su momento por Reyes, que se mantenía vigente después de la segunda mitad del siglo XX: «El compromiso del escritor, para hablar en términos sartreanos, es con el lenguaje y la imaginación […], que es lo privativo del escritor» (Fuentes en Robledo Rincón, 1998, p. 39).

La investigadora Trinidad Barrera y otros analistas de la obra del bogotano coinciden en que «la pluma de Álvaro Mutis se desliza conscientemente por la prosa y el verso, ayuntándolos sin problemas, difuminando las fronteras entre los géneros, practicando intencionadamente desde sus inicios la creación de un mundo unitario donde la poesía y la novela puedan convivir sin fricciones» (1999, p. 473). Mutis produjo una obra poética que entró en diálogo con el trabajo de escritores del género ya legitimados –y que hacían parte del sector ilustrado de la literatura de aquellas décadas– como Octavio Paz, coincidiendo en su apuesta, de marcada influencia surrealista, por «el poema de naturaleza

irracional y arbitraria» (Bizarri, 2002, p. 300), ajustándose además a las expectativas de algunos lectores que ya venían acercándose a la poética y la narrativa de la pérdida y la desesperanza de «un mundo en disolución y disgregado», y a una estética «alejada del ánimo declamatorio y convencional de la generación de sus maestros» (Robledo, 2017, p. 299).

Por el crecimiento y diversificación de las editoriales —a las ya conocidas se suman Era (1960), Joaquín Mortiz (1962) y Siglo XXI (1966)—, y de los medios masivos que otorgan un lugar de honor al papel del intelectual y del artista (las posiciones se legitiman desde la circulación en los medios; la academia empieza a claudicar), el público se hace cada vez más extenso y amplio. A diferencia de los lectores de las décadas anteriores, se trata ahora de una:

> «Masa» indiferenciada, impersonal y anónima de lectores sin rostro, que son también un mercado de compradores virtuales capaces de dar a la obra una sanción económica, la cual, además de que puede asegurar la independencia económica e intelectual del artista, no siempre está desprovista de toda legitimidad cultural; la existencia de un «mercado literario y artístico» hace posible la formación de un conjunto de profesiones propiamente intelectuales —sea porque aparezcan nuevos personajes o porque los antiguos reciban nuevas funciones—. (Bourdieu, 2002, p. 14)

En esta relación de interdependencia funcional dentro del campo, algunos lectores «del común» toman una posición de mayor dominio, convirtiéndose en críticos para un público que ahora escucha y lee no solamente al escritor. En un campo literario cada vez más autónomo, con reglas y dinámicas propias, y con un elevado estatus como productor de bienes simbólicos (tanto como el escritor), el crítico desarrolla estrategias dirigidas a transformarla, promueve el intercambio de capital social y simbólico, y produce una reacomodación de las posiciones, pero conserva (y se conserva conservando) su estructura. Para García Morales, «la crítica descubre las corrientes rectoras del pensamiento y el arte […], contribuye a formarlas y dirigirlas, y prepara su aceptación entre el público. Así entendido, es el ejercicio crítico lo que confiere “poder” al intelectual, lo que lo capacita para dirigir la opinión» (1992, p. 29).

Con una «naturaleza autorreflexiva y refinadamente erudita» (Bizarri, 2002, p. 284), Mutis pasaría a tomar una posición no solamente como ávido lector y portavoz del público cultivado, sino además como crítico de autores de nuevas generaciones de escritores como Guillermo Arriaga, Juan Villoro y Jorge Volpi, vocación que, según Paz, es una de las características esenciales de la literatura moderna mexicana, a la que Mutis aportó su capital simbólico. Con ello, vale decirlo, también se conforman las «"sociedades de bombos mutuos", pequeñas sectas cerradas en su esoterismo, al mismo tiempo que aparecen los signos de una nueva solidaridad entre el artista y el crítico o el periodista» (Bourdieu, 2002, p. 16) y Mutis se instala en una posición dominante como agente de consagración y, a la vez, consagrado por una élite intelectual que supo acogerlo. Para los años sesenta, Mutis era ya considerado miembro de la «Generación de Medio Siglo», vinculada principalmente a la academia y a revistas como medios para «promover y dirimir los debates y proveer articulaciones particulares de la literatura al emergente espacio público» (Sánchez Prado, 2002, p. 23), y cuyas banderas ideológicas, *La Cultura en México* y el diario *Siempre!* eran considerados «los mejores espacios de crítica política y cultural del momento» (Volpi, 2008, p. 52). En un momento en el que muchos consideraban que no existía verdadera crítica literaria en México, pues lo único que se hacía era publicidad para «saltar de ahí a los billetes grandes» (Cocciolli en Volpi, p. 57), y donde los certificados de calidad provenían de la crítica extranjera que, a diferencia de la nacional, no vilipendiaba a los autores mexicanos,[11] Mutis orientó su trabajo a reseñas que destacaban positivamente el trabajo de artistas mexicanos (Octavio Paz, Paulina Lavista, Andrés Henestrosa y Arnaldo Coen) y extranjeros (Luis Cardoza y Aragón, Emilio Adolfo Westphalen, Frederic Amat, Guillaume Apollinaire, Eliseo Diego y Marcel Proust), entre muchos otros.

La discrepancia del trabajo de Mutis frente a las obras «fragmentadas» y discontinuas producidas por los escritores de la Onda que, en teoría, estaba volcada a otro grupo de lectores, está además en que la obra del colombiano aparece como:

[11] Así lo expone Carlos Fuentes: «Generalmente todos nosotros, los escritores en español, tenemos que esperar a que nuestros libros sean publicados en el extranjero para obtener este tipo de crítica –buena porque me ha iluminado, me ha enseñado algo, aun cuando el libro no le haya gustado al "crítico" en cuestión» (en Fortson, 1973, p. 19).

> Proyecto que presenta una unidad de escritura […]. Libros que nacen de otros, libros que nacen de poemas; poemas que se incorporan en novelas, poemarios y novelas que se compilan para conformar nuevos libros que los contienen y que en ese proceso los transforman: no importa por dónde se introduzca el lector, a poco de entrar en el proyecto de Mutis, puede ir descubriendo cómo cada texto parece ponerse en diálogo con el resto, cómo uno deriva de otro. Y cómo los cambios, las variaciones que se observan si se mira con más detalle el proyecto, lejos de provocar en él la dispersión, tienden a hacerlo más compacto. (Porras, 2005, p. 46)

Este ejercicio continuo de escritura, opuesto al «fragmentado» de la Onda, se extiende en reseñas, artículos en revistas, cuentos, cartas e incluso un diario (el de Lecumberri) en los que, de acuerdo con esta analista de la obra de Mutis, se mantiene la continuidad de su proyecto estético, con el que construye un mundo ficcional con una coherencia y un orden interno (2005, p. 47). Esta coherencia era el aporte de Mutis a la apuesta del sector ilustrado del campo literario mexicano por crear una literatura de vasos comunicantes que, a su vez, se conectara con otras literaturas continentales; un corpus de obras vinculadas entre sí que continuaran el salto hacia la universalidad, y a un proyecto literario que promovía el reconocimiento público de la nueva novela universal como entidad social.

De acuerdo con Octavio Paz, Mutis es uno de los que inaugura el comienzo de la nueva poesía hispanoamericana contemporánea, como una vanguardia silenciosa y discreta que llevó al género hacia un cambio esencial (Laverde Ospina, 2006, p. 168). Para dimensionar su obra y comprender el valor de esta en la idea de las letras mexicanas que venía consolidándose por parte del grupo ilustrado del campo literario mexicano de la segunda mitad del siglo XX, que fue el principal agente de su independización del campo de poder, es Carlos Monsiváis quien mejor la describe:

> Por asociación de la memoria, la obra de Mutis suele remitir al énfasis versicular de Neruda y St. John Perse […]. En su poesía, Mutis se aparta del énfasis narrativo, y se propone contar, cantar, describir la grandeza de esa batalla última, la del idioma que nunca es el mismo porque lo renuevan las combinaciones de palabras (nadie se adentra dos veces en el mismo poema de modo igual) y el modo en que los

> temas son de principio a fin, de fin a principio, el desencadenarse de las imágenes […], la de la voz única que no ensalza los poderes de la Historia, sino los de la poesía. Al leer a Mutis se perciben la educación furiosamente literaria, el placer por la vitalidad de la poesía, la conciencia del fluir del tiempo como registro de los símbolos y las palabras, y el registro de la muerte, metáfora fundacional, sentido del viaje. (Monsiváis, 2007, párr. 6)

A pesar del peso de su capital cultural, social e intelectual, y a sus redes, relaciones y trayectoria en el campo, en los primeros 25 años de su vida en México, Mutis solo había publicado tres libros «nuevos»: *Diario de Lecumberri* (1960), *La mansión de Araucaíma* (1973) y *Caravansary* (1981). Los demás (*Los trabajos perdidos*, 1965; *Summa de Maqroll el Gaviero*, 1973; y *Poesía y prosa*, 1981) fueron reediciones o recopilaciones de trabajos anteriores. Contrario a lo que suele ocurrir con los «artistas burgueses», que pueden contar con un mercado inmediato, que no fue su caso. Sus ingresos provenían de sus oficios secundarios, que lograba alternar sin dificultad ni desazón con el ejercicio de la escritura; además, lograr éxitos de ventas no le preocupaba en lo absoluto, por lo que no cedió a las incitaciones del mercado. Podía asumir la inversión riesgosa que implica la carrera de artista pues disponía de:

> Las reservas necesarias para poder resistir a las incitaciones directas de la demanda y esperar las remuneraciones materiales simbólicas *necesariamente diferidas* que el mercado de los bienes simbólicos puede ofrecer a los artistas que no aceptan plegarse a las exigencias inmediatas del público burgués. (Bourdieu, 2002, p. 117)

Mutis nunca quiso producirse como escritor para ser leído por un público numeroso.[12] Fue, más bien, un autor para la crítica especializada, un intelectual para la élite intelectual y, a la vez, lo que Bourdieu denominaría un «burgués desviado», alejado del servilismo respecto al público o a los poderes, y que rompió con «las perspectivas de carrera

[12] Máxime si se tiene en cuenta que venía de una ciudad con una población de 1 004 683 habitantes en 1956, frente a una que casi la cuadruplicaba. Esto representaría, eventualmente, un potencial número de lectores más elevado que los que habría podido cultivar en Bogotá.

objetivamente dispuestas a responder a las expectativas del público burgués» (p. 117). Aunque algunos críticos buscaron acercarlo al lector «del común», las editoriales no lo vendieron masivamente; los tirajes eran de pocos ejemplares, sus libros rara vez eran reeditados o reimpresos y se demoraban en venderse, y pasaban muchos años entre la publicación de un libro y otro. Esto, sumado a un público receloso frente al extranjero extranjerizado (el autor foráneo que, además, se desliga del proyecto nacional-localista), le significó pocos lectores.

Su trabajo como relacionista público y vendedor de propaganda ocupaba la mayor parte de su tiempo, por lo que no podía publicar con asiduidad; de sus obras fueron publicados pocos ejemplares en intervalos de tiempo distantes.[13] Excepto por *La mansión de Araucaíma* (de cuya segunda edición Sudamericana imprimió 3000 ejemplares) y *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía 1948 – 1970* (Seix Barral, 1973), para las demás obras de Mutis ninguna editorial apostó por una tirada con un elevado número de ejemplares. Bajo el principio de jerarquización interna del campo, fue un escritor conocido y reconocido casi que exclusivamente por sus pares; su prestigio radicaba en el hecho de no hacer concesiones ante la demanda del «gran público», y su competencia se jugaba más bien hacia el poder de juzgar y consagrar a otros autores a través del ejercicio de la crítica literaria. Su apuesta estaba en hacer circular su capital intelectual, no como escritor que era vendido y leído en grandes cantidades sino como padrino intelectual (proporcionando favores y protecciones) y crítico que iba consagrándose en las instituciones que el campo literario en vías de autonomización iba validando.

Las remuneraciones materiales empezaron a llegar recién 30 años después de su arribo a México, con el éxito que le representaron sus primeras novelas, *La nieve del almirante* (1986) e *Ilona llega con la lluvia* (1987). Esta última lo hizo ganador en 1988 del premio mexicano Xavier Villaurrutia, como reconocimiento al mejor libro editado en aquel país. Fue la novela el género que lo hizo relevante como escritor, y su proyecto literario empieza

[13] *La balanza* tuvo un tiraje de 200 ejemplares; *Los elementos del desastre* (Losada, 1953) y *Reseña de los hospitales de ultramar* (separata especial de ediciones Mito, 1959) tuvieron tirajes de pocos ejemplares; *Diario de Lecumberri* (Universidad Veracruzana, 1960), 2000 ejemplares y *Los trabajos perdidos* (Era, 1965), 1000 ejemplares.

a entenderse de manera colectiva (su poesía extendida en su narrativa, y viceversa): en *Caravansary* y *Los emisarios* escribió poemas en prosa, «pero eran en verdad trozos de narración, narraciones evidentes con un trozo de realidad literaria construida dentro de las normas y de las convenciones con que se escribe un cuento corto o una novela» (García Aguilar, 1993, p. 15).

Después de su llegada a México y antes de obtener el Premio Cervantes en 2002, Mutis publicó 32 obras entre poesía y narrativa, se consolidó como referente en un campo literario que se fue independizando y, al ocupar y retener una serie de posiciones dominantes sucesivas como crítico y tutor, poeta y novelista, gracias a la acumulación de un capital social y simbólico que fue gradualmente avalado, contribuyó a lograr la autonomía del campo al convertirse él mismo en una instancia de legitimación y consagración para los nuevos escritores. Pese a ser un autor con pocas ventas, sus reseñas para las revistas y diarios mexicanos *Vuelta*, *Sábado*, *Unomásuno*, *Novedades*, *La Jornada*, *La Gaceta del FCE* y *El País* (España), los prólogos de unos cuantos libros de artistas mexicanos y extranjeros, y el rodearse de la élite intelectual mexicana, fueron sus estrategias para seguir vigente en un campo literario que reconocía el universalismo de su proyecto intelectual como elemento clave para la autonomización de aquel. Gracias a la mediación de Octavio Paz, Mutis construye una imagen y una posición similares a las que en su momento ocupó Alfonso Reyes, en su figura como el hombre culto que reseña y legitima la obra de otros, el sabio patrocinador, el crítico que avala la producción de nuevos autores. Con ello, el campo literario mexicano sigue incrementando su independencia relativa con respecto al campo del poder, ahora gracias a la consolidación de la labor crítica, en la medida en que Mutis se convierte en uno de los bastiones del *establishment* literario mexicano de la segunda mitad del siglo XX, ya desvinculado del campo del poder (apuesta que en su momento hizo Contemporáneos, con miras a la autonomía).

4.2. Gabriel García Márquez

Durante décadas, a G. M. y su producción literaria se les ha rodeado de un «aura» mágica y mística, considerada origen «esencial» de su producción como periodista y escritor. El concepto del «genio creador» como agente en estado aislado en cuya singularidad y unicidad se encuentran los principios explicativos de su producción, con una

vida y personalidad en las que radica el germen de la obra, y moldeado en su individualidad singular por una serie de determinismos sociales, es el que con frecuencia se utiliza para explicar el éxito de su obra. Este concepto conlleva atribuir de forma exclusiva a factores internos (personalidad, esencia, don, etc.) o a factores externos (clase social, estructura familiar, etc.) la totalidad de la producción de un escritor y el valor de su obra.

Frente a este, una aproximación mediante los conceptos bourdieanos permite comprender las fuerzas relacionales que determinaron las diferentes posiciones que G. M. ocupó e incluso creó en el campo literario mexicano. No fueron solo los factores internos o «puramente» literarios los que determinaron la dinámica de producción de G. M.; otros agentes e instituciones, con otros capitales específicos y en una lucha por entrar en el juego y tomar posiciones, también modificaron la estructura de un campo literario en el cual el colombiano ingresó como un nuevo agente que puso en circulación su capital.

Como se mencionó previamente, uno de los aspectos del campo intelectual y cultural mexicano que llamó la atención de G. M. fue la posibilidad de relacionarse con el ámbito cinematográfico, uno de sus gustos más arraigados. En su juventud había publicado reseñas sobre séptimo arte en *El Heraldo* de Barranquilla y en *El Espectador*, en este último bajo el título «El cine en Bogotá. Los estrenos de la semana»; participó en la creación de la película *La langosta azul* (con Luis Vicens, Álvaro Cepeda Samudio y Enrique Grau Araújo); y estudió cine en el Centro Experimental de Cinematografía en Roma. De este se desencantó a causa de su academicismo y el excesivo énfasis en los aspectos técnicos. Aunque el cine mexicano ya había pasado por su época de oro (esta había finalizado dos años antes del arribo de G. M. a ese país), seguía siendo un referente para el continente y, de hecho, empezaba a abrirse a la producción de películas independientes, dirigidas por extranjeros o en coproducción con otros países y con la participación de referentes del campo literario, al hacer adaptaciones de obras de la narrativa y la dramaturgia. En esta época del «nuevo cine», la creación literaria cobró un lugar de importancia en la realización cinematográfica, con base en el trabajo de los escritores de los años sesenta y setenta (Medina Ávila, 2010, p. 20). Por estas razones, además de ser una de sus grandes pasiones, el cine muy seguramente representaba para G. M. la posibilidad de acumular y poner en juego un capital simbólico a partir de su experiencia como columnista y crítico de cine, además de su recorrido como escritor.

En 1961, después de pasar una temporada en Nueva York como periodista para Prensa Latina, se vio en la necesidad de buscar otros espacios donde pudiera dedicarse a su oficio y, además, al séptimo arte. México había consolidado la época dorada de su cinematografía y G. M. contaba con el capital intelectual y una categoría de intereses específicos para entrar a jugar en ese campo. Con poquísimo dinero y tras un recorrido de quince días en un bus hacia el sur, llegó al Distrito Federal el 2 de julio de 1961. Allí lo acogieron el escritor Juan García Ponce, quien fue el primero en plantearle la posibilidad de instalarse en México; el catalán Luis Vicens, que había decidido migrar a ese país, atraído por su vida cultural; el escultor antioqueño Rodrigo Arenas Betancourt; y su gran amigo Álvaro Mutis, a quien había conocido más de una década atrás, y a quien semanas antes había llamado para consultarle su decisión de establecerse en tierra mexicana. Aquel le dijo «que lo esperaba encantado, que allí lucharían todos y harían una piña para salir adelante» (citado en Saldívar, 1997, p. 403). Su amistad había nacido años antes y esta, sumada al historial de relaciones de Mutis con algunos agentes que ya gozaban de legitimidad en el campo intelectual (Fuentes, Paz, Barbachano, Vicens, García Ascot, Elío, Poniatowska, Chumacero, Buñuel, etc.), significó el inicio de la puesta en circulación de capitales que modificarían las relaciones de fuerza en esa red donde, eventualmente, tomaría posición como agente dominante.

Inicialmente sobrevivió con los ingresos ocasionales que provenían de su trabajo como «comentarista» de literatura colombiana en estación de radio de la UNAM, dirigida por Max Aub entre 1961 y 1966; su trabajo como publicista en las agencias Walter Thompson y Stanton; y su cargo como director de las revistas *La Familia* y *Sucesos para Todos* (ambos de propiedad de Gustavo Alatriste, a quien conoció a través de Mutis), publicaciones que abundaban en temas «para las mujeres», chismes e historias de crímenes. G. M. buscó darle un giro a *La Familia* incluyendo rimas de Rubén Darío, García Lorca, Machado y Nervo, curiosidades históricas y geográficas, y artículos sobre literatura. *Sucesos para Todos* era el semanario de mayor circulación en la república mexicana, con información general variada. Ambos se orientaban a «enriquecer a la naciente clase media urbana a través de informaciones políticas, sociales, económicas, culturales, históricas y anécdotas» (Díaz Ruiz, s. f.). Esa naciente clase media es la que posteriormente vendría a hacer parte importante de su público lector, y él mismo iría produciéndose como autor

que escribía «para todos»: «Un taxista, un abogado, un ascensorista: cualquiera puede tener acceso a esa novela» (García Márquez en Cobo Borda, 1992, p. 181).

Los oficios ejercidos por G. M. evidencian lo que Bourdieu señala sobre la «profesión» de escritor, una de las menos codificadas que existen, lo que lleva a quienes la ejercen a asumir la función que consideran principal, a condición de tener un oficio secundario del que obtienen sus principales ingresos. Al igual que Mutis, G. M. asumió este doble estatuto, dedicándose a «trabajos alimenticios» como el periodismo y la publicidad.[14] Bourdieu destaca, sin embargo, que empleos como esos otorgan a quienes los ocupan, la ventaja de situarlos:

> En el centro mismo del «medio», allí donde circulan las informaciones que forman parte de la competencia específica del escritor, donde se traban relaciones y se adquieren las protecciones útiles para acceder a la publicación, donde se conquistan a veces posiciones de poder específico (editor, director de revista) que pueden servir para alimentar el capital específico. (1995, p. 336)

En 1962, gracias a la intermediación de Mutis, G. M. conoce a Sergio Galindo, director de la editorial de la Universidad Veracruzana, quien publica *Los funerales de la Mamá Grande,* el primer libro de G. M. editado en México, con escasos 2000 ejemplares y que le representaría, inicialmente, una entrada de dinero que necesitaba con urgencia para pagar las deudas que se iban acumulando. Desde que tomó la decisión de instalarse en México, la apuesta de G. M., a diferencia de Mutis, era vivir del oficio de guionista de cine o escritor y, por el mismo camino, escribir «la gran novela latinoamericana». En el campo literario mexicano en el que recién empezaba a moverse, buscaba el reconocimiento no solo de sus pares intelectuales, sino también del mercado literario hispanoamericano, al que aspiraba acceder con éxito desde la gran plataforma editorial en la que venía convirtiéndose México —junto a España y Argentina—, tras la fundación de tres sellos

[14] Para Mutis, a diferencia de G. M., lo uno no era «un inconveniente para lo otro»: podía ser al mismo tiempo publicista y poeta, sin que eso afectara su producción en una u otra área. Era un doble estatuto en el que el bogotano no se sentía incómodo, contrario a lo que sucedía con G. M., para quien estos oficios ocupaban un rango menor, y en los que pensaba como un recurso para sobrevivir, mas no para dedicarles toda la vida.

icónicos: Editorial Era (1960, hoy Ediciones Era), Joaquín Mortiz (1962) y Siglo XXI Editores (1965).

Ese mismo año resulta ganador del Premio Esso de Novela Colombiana con *La mala hora*. El recorrido de su tercera novela no podía ser más accidentado: su escritura tuvo inicio en París en 1956 y siguió su desarrollo como paréntesis entre *El coronel no tiene quien le escriba*, *Los funerales de la Mamá Grande* y el cuento "El mar del tiempo perdido"; fue premiada por una compañía petrolera; en España, la Imprenta Luis Pérez intervino la obra cambiando los localismos por un español «refinado», lo que el autor consideró una parodia, para luego desautorizarla; y salió finalmente al mercado en una edición aprobada para la editorial mexicana Era en 1966, con solo 2000 ejemplares. G. M. seguía siendo un escritor sin consagrar, con más deudas que lectores.

En este recorrido dentro del campo literario mexicano, Mutis le fue esencial no solo por haberlo invitado y recibido allí, sino también porque lo introdujo a una valiosa red de contactos al presentarle, entre otros, a Carlos Fuentes quien, a su vez, lo conectó con un conjunto de personalidades que, en un intercambio permanente de bienes simbólicos, lo llevarían a ocupar una posición dominante en el campo literario mexicano: el guatemalteco Augusto Monterroso, la pareja española Jomí García Ascot y María Luisa Elío, así como los nacionales Salvador Elizondo, Octavio Paz, Juan José Arreola, Jaime García Terrés, Elena Poniatowska, Juan Rulfo, pintores como Vicente Rojo, y cineastas como Emilio García Riera, José Luis González de León, José de la Colina, Alberto Isaac, Luis Alcoriza, Emmanuel Carballo y Arturo Ripstein. Mutis y G. M. se asumieron como mentor y discípulo, respectivamente: G. M. era un artista menor con el que el poeta bogotano se comprometió y ratificó su poder de consagración, estrategia que enriquecía el capital intelectual y simbólico de ambos.

En el caso específico de Fuentes, desde antes de conocerse personalmente, ambos se habían leído en las páginas de la revista colombiana *Mito*. Mutis le obsequió *La hojarasca*, libro del cual el mexicano considera «surge el universo creador» de G. M. Años antes de su llegada a México, ya había una serie de disposiciones que irían creando las condiciones para el ingreso de G. M. al campo literario mexicano. En 1963 Fuentes reseñó elogiosamente la segunda edición de *El coronel no tiene quien le escriba* en el suplemento

«La Cultura en México» de la revista *Siempre!* y posteriormente apoyó a G. M con el guion de *Tiempo de morir*.

A partir de 1963, después de renunciar a su trabajo en revistas, sus ganancias provinieron de sus labores como columnista y guionista de cine, en un periodo de crisis de la cinematografía mexicana que, paradójicamente, representó el inicio de su renovación. Superados –en parte– el cine de la Revolución y la comedia ranchera, en la década de los sesenta el cine mexicano se abrió a nuevas historias y directores, muchos de ellos influidos por las nuevas tendencias europeas. Aparecen en el campo artístico agentes que promueven una nueva cultura cinematográfica en el país: apoyado por el Instituto Francés para América Latina (IFAL), Manuel González Casanova funda Nuevo Cine, el primer cine club universitario y la primera revista de cine en el país. De él hicieron parte, directa e indirectamente, Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Manuel Barbachano Ponce, Carlos Fuentes, José Luis Cuevas, Alberto Isaac, José de la Colina, Salvador Elizondo, Jomí García Ascot, Emilio García Riera, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert y Luis Vicens. En la UNAM se consolidó el movimiento de Nuevo Cine con la fundación de un Departamento de Actividades Cinematográficas (1959) y fueron creadas una Filmoteca (1960) y un Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (1963) (Dávalos Orozco y Ciuk, 2011).

Para Bourdieu, en la jerarquía del campo artístico, el cine es una instancia que pretende la legitimidad pero no era –¿aún?– una instancia de legitimación. Sin embargo, antes de su ingreso al campo literario, el séptimo arte mexicano fue un espacio en el que G. M. pudo poner en juego el capital intelectual que poseía como columnista y crítico de cine (recordemos sus notas en *El Espectador*) y como productor de textos «puramente» literarios. El cine empezaba además a profesionalizarse, por lo que empezaba a ubicarse en el campo intelectual mexicano en una posición que le permitía producir un capital social y simbólico relevante, y la participación de G. M. en él, de la mano de personalidades como Barbachano y los García-Ascot lo llevaría a acumular también un capital simbólico y social que le permitiría desplazarse gradualmente y seguir una trayectoria en el campo literario en el que llegaría a ocupar una posición dominante.

Posteriormente vino su acercamiento a la literatura de Juan Rulfo, en un intercambio –inicialmente asimétrico– de capital entre ambos escritores, que le permitió aprender a escribir de otro modo, «sin distancias de espacio ni tiempo» (Tatis Guerra, 2015, p. 298). Se conocieron a través de Mutis y su relación se profundizó cuando Carlos Velo le encomendó la adaptación para el cine de *El gallo de oro*, que desarrolló en conjunto con su amigo Carlos Fuentes. Más tarde, Manuel Barbachano Ponce les pidió que hicieran lo mismo con *Pedro Páramo*. En 1965, cuando llegó a las salas de cine la película basada en el cuento del nobel colombiano «En este pueblo no hay ladrones», coincidieron destacados personajes de la cultura latinoamericana como el cineasta español Luis Buñuel, la pintora inglesa Leonora Carrington, los mexicanos José Luis Cuevas, Carlos Monsiváis, Ernesto García Cabral, Emilio García Riera, Alberto Isaac, María Luisa Mendoza y Rocío Sagaón. Por supuesto, Juan Rulfo estaba presente. G. M. continuaba aprendiendo e involucrándose en la lógica del juego, y la red de relaciones y de fuerzas activas actuales (escritores y otros artistas consagrados como Rulfo, Fuentes, etc.) y potenciales (él mismo) seguía modificándose, a medida que se movilizaba la adquisición y circulación de capitales específicos.

Como lo señala Martin, la «asombrosa red de contactos» de Fuentes llevó a G. M. a numerosas fiestas, tertulias y visitas, extendiéndose además a muchos extranjeros que residían o estaban de paso por México. Entre ellos estaba Luis Harss, «el más famoso e influyente cronista de la literatura latinoamericana», según Tomás Eloy Martínez, quien en su libro *Los nuestros* hizo una recopilación de entrevistas a los grandes escritores latinoamericanos del momento. Aunque el mismo Harss admite que no pretendía establecer un canon del boom latinoamericano, su libro, escrito por encargo de Roger Klein, editor de Harper and Row, como operación de publicidad y mercadeo, logró el efecto esperado: ubicó a los nuevos escritores entrevistados en una especie de antología de recomendados que fue acatada por los lectores. Gracias a la recomendación de Fuentes (algunos se referían al grupo de intelectuales al que él pertenecía como «la mafia mexicana»), jugada estratégica, G. M. fue incorporado al selecto listado, en el que el chileno no lo había incluido inicialmente.

Ya publicada *Cien años de soledad*, Fuentes se refirió a ella como la gran novela del colombiano quien, «como Cervantes, establece las fronteras de la realidad dentro de un libro y las fronteras de un libro dentro de la realidad» (2011, p. 261) en una simbiosis

perfecta. Para el mexicano, aquella obra: “Hace contemporáneos todos los presentes de una zona de imaginación hispanoamericana que durante mucho tiempo pareció perdida para las letras, sometida a la pesada tiranía del folklore, del testimonio naturalista y de la denuncia ingenua” (p. 228). Del anterior comentario de Fuentes se deduce que, en el campo literario mexicano de la segunda mitad del siglo XX, G. M. empezó a ser considerado como un autor fundamental en la superación de la vieja disputa entre nacionalistas y cosmopolitas, ya que paradójicamente su universalismo estaba enraizado en los mitos locales continentales (particularmente del Caribe).

Esta apreciación de Fuentes también manifiesta el legado que el campo literario mexicano reconoce en Reyes –que se volcó y se extendió en la transformación de la noción del proyecto literario desarrollado en México posterior a la década de los cincuenta–, expresado en su lucha por abarcar la literatura universal y traducirla a nuestros términos (Fuentes en Robledo Rincón, 1998, p. 38). Esto es lo que muchos escritores, lectores y críticos mexicanos consideraron el elemento más valioso de *Cien años de soledad*, construida bajo la influencia que, desde su época en el Grupo de Barranquilla y sus publicaciones en *Crónica,* ejercieron sobre G. M. la literatura estadounidense y europea. El escritor captó la aspiración universalista del nuevo campo literario mexicano tendiente a su independización: su obra toma distancia de la tradición literaria colombiana y latinoamericana y se abre como «opción contraria a la que es reclamada por los titulares de una presunta literatura nacional y popular» (Rama, p. 89), que apunta al descubrimiento no solamente de una forma literaria y de una temática sino además «de una oscura relación genética» (p. 89) entre los mundos. Esta obra se constituye en un ejemplo de la operación de transculturación literaria que permitió a G. M. trascender el localismo y el folclor para escribir una obra que crea «un mundo pretérito anterior a la historia, anterior a la muerte» (Rama, s. f., párr. 28) colocado por fuera del tiempo y, a la vez, puesto en «un tiempo compartido por una sociedad, que no pertenece al mito ni a la vida personal, sino a la colectividad, al conjunto de los hombres» (Rama, s. f., párr. 31). Es el impulso de la ficción como «instrumento para releer sus propias tradiciones literarias nacionales desde perspectivas éticas y estéticas inéditas» (Guerrero, 2013, p. 5).

Décadas más tarde, Fuentes se referiría a sus treinta años de amistad como:

> Una biografía compartida en la cual los capítulos suyos y los míos casi pueden barajarse, intercambiarse y confundirse […]. Se nos han extraviado, en este cambalache cordial, personajes y textos. Un cierto coronel Gavilán que se me perdió en *La muerte de Artemio Cruz* reapareció nuevecito en *Cien años de soledad*, y un cálculo desteñido y atado con cintas tricolores de *El general en su laberinto* aparece, escrito en 1821, en *La campaña*» (Fuentes en Cobo Borda, 1992, p. 13).

Se refiere aquí a un intercambio de capital intelectual, esta vez simétrico, entre dos posiciones homólogas. Ya consagrado, G. M. jugaba en el campo con un capital que ya tenía un valor de intercambio, lo que lo hacía equivalente al de Fuentes y le abría las puertas a reseñas e intercambios, a apariciones de personajes de una obra en los textos de otra, una mezcla permitida y legitimada porque representaba un capital específico de valor equivalente. Era lo que podría considerarse la prolongación de las posiciones de uno y de otro a través de ese «cambalache cordial de personajes y textos»; la legitimación de la producción de Fuentes en la obra de G. M. y viceversa. El biógrafo Gerald Martin expresa claramente lo que esta amistad representó para G. M., gracias a su vida en México, fundamental para su desarrollo como escritor:

> Con tantos intereses compartidos y una vocación común, entre los dos hombres pronto creció una relación estrecha y fructífera. Claro que García Márquez tenía infinitamente más que ganar. Fuentes no le llevaba sólo varios años de ventaja en cuanto al desarrollo de su carrera, sino que además era mexicano y en la década anterior había creado una asombrosa red de contactos con muchos de los intelectuales más destacados de aquel momento en el mundo –los mundos– donde García Márquez aspiraba a moverse a su antojo. Fuentes podía llevarlo a lugares cuyo acceso estaba vedado a prácticamente cualquier como escritor de América Latina, y su generosidad intelectual no conocía rival. Y, por encima de todo, la conciencia latinoamericana de Fuentes estaba a años luz de la de García Márquez, y fue capaz de guiar y preparar al colombiano, aún inexperto y vacilante, para el papel que le tocaría desempeñar en el vastísimo drama literario latinoamericano, que Fuentes, más que nadie, supo prever y del cual sería personalmente responsable. (2009, p. 329)

Muchos agentes del campo literario (analistas, editores, lectores) encuentran el origen de la producción de *Cien años de soledad* en lo que Bourdieu considera una visión «personalista» de la «creación»: la noción del «proyecto original» que se gesta en ese lugar mítico que es su imaginación; el prodigioso momento de clarividencia adivinatoria («Gabo nació para eso», «Desde muy joven escribía; estaba en su destino crear una obra magnífica»); el mismo G. M., al utilizar la expresión «cataclismo del alma», asume esa posición. Se atribuye así la producción a un pensamiento todopoderoso que se constituye para sí mismo en su único fundamento. Aquel, como mito de origen, contiene todos los actos subsiguientes del «creador», quien se gesta y se basta a sí mismo y, en un acto libre y consciente de autodeterminación, da origen a su proyecto de vida. Este supuesto origen casi divino (uno de sus biógrafos se refiere a él como el «aedo de Aracataca»), posición de supremacía mágico-intelectual en la que además no existen otros agentes ni otras posiciones, riñe por completo con el concepto de *habitus* al negar la estructura del espacio social, las contingencias históricas y los determinismos del poder en los que el autor se inserta y que también él introduce en esa posición.

Aquí se evidencia el discurso garciamarquiano —también construido y difundido por sus amigos, conocidos y biógrafos— con el que se busca explicar algunos hitos de su relación con el campo literario mexicano. El acto de la autodefinición desde el lugar mítico también fue, seguramente, una estrategia de G. M. al apostar en una jugada motivada por el interés de producirse como figura del Caribe, origen de exóticas historias tropicales y, a la vez, como artista universal y cosmopolita. Pero contiene, también, elementos que permiten conocer de manera objetiva la relación de fuerzas y posiciones que fueron modificando la estructura de ese campo literario.

Decidió apostarlo todo, empeñando su carro y más, y abandonando sus «trabajos alimenticios» para consagrarse de lleno a la escritura de *Cien años de soledad*. Durante los dieciocho meses que dedicó a escribir su libro, consultó a médicos, abogados y juntó en su casa cantidades de libros de alquimia, filosofía, medicina y gastronomía. Les pidió a varios amigos que hicieran revisiones exhaustivas de temas específicos como las guerras civiles de Colombia y Latinoamérica, las propiedades de algunas plantas o las pestes medievales:

> Yo le hablaba a José Emilio Pacheco: «Mira, hazme el favor de estudiarme exactamente cómo era la cosa de la piedra filosofal» […]. Cuando yo llegué en 1961, el grupo que estaba en difusión cultural: Pacheco, Monsiváis, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, y por otro lado, Jomí García Ascot trabajaron para mí. Ahora me doy cuenta de verdad que todos ellos estaban trabajando en *Cien años de soledad*. (García Márquez en Poniatoswka, 2017, p. 269)

El hecho de asignarles tareas a intelectuales consagrados para que contribuyeran a la producción de su gran obra, constituyó una suerte de juego intelectual de G. M. como apuesta que, de alguna manera, trastocaría las relaciones de fuerza en el campo, ubicándolo en una posición de poder. Gozaba del encanto adecuado para suscitar una fascinación afectiva, y esta alquimia simbólica produjo un capital de reconocimiento que trajo consigo consecuencias simbólicas [«trabajaron para mí»]. G. M. puso a funcionar la maquinaria intelectual del momento para la consecución de sus fines: Mutis, su esposa Carmen Miracle, Jomí García Ascot y María Luisa Elío dedicaron muchas noches a escucharlo, lo que, según él, le ayudaba a consolidar sus ideas. Es lo que Monsiváis denomina la «geografía del intelecto»: territorios físicos y simbólicos que no se limitan a conferencias, exposiciones, mesas redondas y grandes encuentros literarios, sino que se extienden a cafés, fiestas, tertulias y reuniones de amigos, constituyéndose en espacios en los que circulan y se intercambian obras, saberes, ideas, opiniones, consejos que favorecen tanto a los aprendices como a los mecenas intelectuales, consolidando su prestigio. G. M. logró así movilizar y poner en marcha un proyecto creativo en un campo literario que, en su autonomía y regido por sus propias leyes, conformaba su propia red de afinidades, definía sus posiciones y determinaba la lógica del intercambio de bienes simbólicos.

Ya no se trataba del escritor aislado que debía pugnar por su obra, ni soportado por el aparato de campo de poder; emergía ahora el escritor profesional que necesitaba de toda una red de trabajo colaborativo para edificar y acumular un capital simbólico y social que le permitiría alcanzar y retener una posición específica en el campo, del lado de los ilustrados, que de su mano llegarían a convertirse en el agente dominante del campo literario mexicano en la segunda mitad del siglo XX. G. M. nucleó alrededor de su gran obra a un conjunto de intelectuales cuyos aportes los legitimaron como agentes dominantes en el campo literario, al otorgárseles un papel como autoridades específicas

(conocedores o expertos en uno o varios temas, lectores-críticos, «comentadores»). Como campo literario autónomo, esta red de críticos amigos se convirtió en una instancia de legitimación que otorgaba aún mayor independencia del campo de poder.

El escritor, ensayista, crítico literario, editor y periodista mexicano Emmanuel Carballo, codirector con Carlos Fuentes de la ya mencionada *Revista Mexicana de Literatura* e impulsor de la carrera literaria de numerosos escritores fue, precisamente, uno de los que revisó los manuscritos en las entregas a cuotas que le hacía su autor. Su esposa Neus Espresate, una de las dueñas de la editorial Era, se ilusionó con la idea de editarla, pero se encontró con que G. M. ya había adelantado negociaciones con Sudamericana. Pese a haber publicado previamente con Era (*El coronel no tiene quien le escriba*, 1963) y de la solidez de editoriales mexicanas como el Fondo de Cultura Económica, G. M. consideraba que eran Seix Barral (Barcelona) o la editorial argentina las que podían ponerlo a circular en el mercado internacional,[15] pues las editoriales mexicanas seguían enfocadas en el mercado interno. De hecho, Sudamericana estaba ahora «mucho más atenta a la literatura del continente americano y a las novedades […]. Entre las causas de esa ampliación se suelen mencionar una clase media en ascenso, la expansión de la matrícula universitaria, la internacionalización de las corrientes culturales» (De Diego, s. f.).

Todo lo anterior demuestra, como lo señala Bourdieu (1995, p. 340) que la creencia colectiva en el juego está en el origen del poder de consagración. Esta creencia se construye en la circulación de los actos de crédito que se intercambian entre todos los agentes comprometidos en el campo literario (Mutis refiriendo a G. M. a los grandes autores de la literatura mexicana y presentándolo a editores como Galindo y Carballo; Vargas Llosa y su *Historia de un deicidio*), las lecturas colectivas (con Mutis, los García Ascot-Elío, Elena Garro, Fernando del Paso, Fernando Benítez y Luis Alcoriza, entre otros), los mecenas (Luis Alcoriza y los García Ascot-Elío), las reseñas (Carlos Fuentes comentando su obra en las revistas *Siempre!* y *Revista Mexicana de Literatura*; Luis Harss incluyéndolo en *Los nuestros*), los prefacios, las publicaciones en títulos de prestigio (los

[15] «Argentina además de un importante consumo local, desempeñaba un papel fundamental en la reexportación de libros por todo el continente, especialmente en el Cono Sur, y en ella se concentraba casi toda la inversión directa de las casas españolas» (Fernández Moya, 2017, p. 5).

artículos de G. M. en la *Revista Mexicana de Literatura*) y el apoyo directo en la construcción de una obra (Pacheco, Monsiváis, García Ponce, Melo y García Ascot aportando a la escritura *de Cien años de soledad*).

Como condición y a la vez producto del funcionamiento mismo del juego, G. M. fue tejiendo una serie de oportunidades con el fin de preparar el mercado para la publicación de su libro. Empezó con una lectura en voz alta de sus primeros capítulos en un evento organizado por el Departamento de Cultura del Ministerio de Asuntos Exteriores mexicano, para conocer la recepción que este tendría por parte del público. La respuesta positiva de los asistentes le hizo ver que iba por buen camino. Lo segundo fue «una operación milimétrica de fechas oportunas, anticipos de capítulos o fragmentos en diversos medios, comentarios de personalidades, distribución adecuada de las librerías, etc.» (Zuluaga, 2013, p. 77). Antes de *Cien años de soledad*, no existía un público masivo para G. M.; no se había edificado un espacio de lectores para su obra. Su llegada al mercado y el éxito que obtuvo tuvieron que ver, en parte, con el *lobby* y las gestiones que hábilmente logró emprender desde su llegada a México, materializados en los comentarios que autores ya reconocidos como Cortázar, Vargas Llosa y Fuentes hicieron sobre su literatura en ciernes. En esta maniobra lo apoyaron además el editor argentino Francisco Porrúa y su agente literaria, Carmen Balcells,[16] quienes buscaron espacios en diversos medios para que fueran publicados avances o fragmentos de la novela. Así se sucedieron las entregas: *El Espectador* (Colombia, mayo de 1966), *Mundo Nuevo* (Francia, agosto de 1966 y posteriormente en febrero de 1967; se vendía en Estados Unidos, Holanda, España, Portugal y casi toda América Latina), *Amaru* (Perú, 1967), *Eco* (Colombia, febrero de 1967), *Diálogos* (México, abril de 1967) y *Primera Plana* (Argentina, mayo de 1967).

Como agente literaria y editor respectivamente, Balcells y Porrúa fungieron como personajes *dobles* (Bourdieu, 1995, p. 321): a través de ellos, la lógica de la «economía» se instaló en el universo de la producción literaria de G. M. como disposiciones contradictorias: económicas (muchas veces ajenas a los productores, que no siempre las comprenden o maniobran) e intelectuales (esas sí, totalmente familiares a los productores). Fueron ellos los agentes que entendieron y lidiaron los asuntos de dinero y quienes, desde

[16] A quien conoció gracias a la red de intelectuales mexicanos de la que ya hacía parte.

sus posiciones movilizaron unas estrategias de juego para que el escritor consolidara su posición en todo el contexto hispanoamericano a través de su consolidación en el campo literario mexicano.

Finalizado el manuscrito, G. M. lo envió a Buenos Aires; Porrúa lo publicó en mayo de 1967. Ese fue su *boom* personal y la puerta de entrada al reconocimiento por parte de un país que le dio la mano. El libro fue reseñado elogiosamente en muchos países, principalmente en México. Ejemplo de ello son las palabras de Elena Poniatowska para el diario *Excélsior*: «Hace años no leíamos un libro tan virginal, tan limpio, tan intocado como *Cien años de soledad* […], es una gran novela, una novela extraordinaria, escrita con un estilo sencillo, directo, conciso, claro…» (Poniatowska en Cobo Borda, 1997, p. 483). G. M. y su esposa viajaron a Argentina para encontrarse con los editores y lectores que, tras sus primeros quince días en las librerías, habían agotado los ocho mil ejemplares de la primera tirada y se acercaban a dejar en ceros la segunda edición. En algunas librerías de Latinoamérica se hicieron listados de compradores que querían tener de primera mano su ejemplar de la obra.

El reconocimiento mundial se afianzaría más adelante con el Premio Nobel de Literatura pero era, ya desde *Cien años de soledad*, un factor con el que G. M. se jugaba su capital en el campo literario. Aunque, de acuerdo a la académica Jean Franco, el colombiano afirmaba no sentirse cómodo con la fama y detestar ser convertido en un espectáculo público, fue precisamente su popularidad, promovida por agentes e instituciones como la prensa y los medios de comunicación, la que se constituía en garantía de un mercado:

> Hemos sabido, por ejemplo, que la traducción de su *Crónica de una muerte anunciada*, sería usada para lanzar el primer número de *Vanity Fair*, una publicación de la casa Conde Nast destinada a una élite de lectores aún más selecta que la de *Vogue*. En su carácter de celebridad, *Playboy* lo ofrece como atracción principal. Y es precisamente este halo de estrellato el que le da acceso universal a la prensa (es noticia instantánea), mientras que al mismo tiempo, garantiza que su discurso se convierta en propaganda para sí mismo. (Franco, 1983 en Cobo Borda, 1992, p. 72)

Esto es lo que Bourdieu considera el empleo de «métodos y de técnicas prestados por el orden económico y vinculados a la comercialización de la obra de arte, como la publicidad comercial para los productos intelectuales» (2002, p. 15), que apunta a la mitificación y fetichización del artista y de su misión casi profética, separado del universo del mundo común, un fenómeno característico de los campos intelectuales independientes, en los cuales se ha establecido una forma autónoma de circulación de bienes con respecto al campo de poder. Es la producción del escritor como figura inalcanzable en su episteme y genio creativo, pero cuya estrategia se organiza en el discurso de la cercanía con el público lector.

Después de la publicación de *Cien años de soledad* y el reconocimiento consecuente, G. M. pasó a ocupar una posición considerable en el campo literario mexicano, con un enorme éxito comercial, notoriedad social y reconocimiento del «gran público», cuyo volumen se convierte en el indicador más seguro y claro de la posición ocupada en el campo (Bourdieu, 1997, p. 322). Pese a ello, la relación que sostuvo con su clase social de origen, mediatizada por la posición que llegó a ocupar en dicho campo, lo llevó a reivindicar esa pertenencia, en vez de negarla, repudiarla o disimularla.

Después de la década de los cincuenta, factores como la reducción de la tasa de personas iletradas gracias a la campaña alfabetizadora de Vasconcelos, el desarrollo y crecimiento de los núcleos urbanos y, con ello, el incremento del número de trabajadores asalariados, la formación de una clase media urbana, la extensión del sistema de enseñanza, el afianzamiento de la educación superior y el auge de los periódicos, revistas y la industria del libro, y la profesionalización del escritor, ampliaron y diversificaron el público lector y consumidor de productos literarios, ahora letrado e interesado en acercarse a una literatura que respondiera a inquietudes más amplias, universalistas y diversas. Se trataba de un público burgués en un espacio social más globalizado y «en un mundo estrechamente comunicado, con empresas editoriales bien consolidadas y de geografías comerciales» (Garciadiego, 2014, p. 37) impensables en las primeras décadas del siglo, cuando el campo literario era subsidiario del campo de poder. Como lo afirma Ángel Rama, sería el público culto o semiculto para el que funcionarían las editoriales del siglo XX como reducto de los intelectuales independientes (al margen del Estado), en comunicación directa con el público (1998, p. 117). Esto corrobora lo que Franco señala respecto a un mundo en el que son cada vez más difusas las fronteras entre la creación literaria y la comercialización:

«Los escritores son ahora parte del proceso de mercado» y, al igual que los demás, G. M. ayudó «a que la maquinaria funcione (todos lo hacemos reproduciéndola en nuestras vidas diarias, yendo a la tienda, participando en instituciones)» (1983, en Cobo Borda, 1992, p. 79).

Sobre la obra de G. M., María Luisa Mendoza afirma: «México existía unívoco en nosotros sin admitir a nadie más. Aún no entendía adentro, en el alma, lo que entrañaba el ser colombiano, porque todo estaba acoquinado en mi mundo pequeño, familiar y literario: es decir que Gabo lo reveló trayendo su trópico caribeño al leerlo» (Mendoza en Cobo Borda, 1992, p. 31). De manera semejante, Fernando del Paso señala que, gracias a la lectura de Mutis y G. M. (entre muchos otros) «comencé a aprender que mi patria, extensión de mi casa, se desparramaba al sur […] para abarcar, para abrazar a otros países» (2002, p. 968). Con la obra de G. M. y su creación de Macondo como territorio simbólico, el campo literario mexicano se consagró como plataforma continental gracias a García Márquez, pues los escritores, lectores y críticos mexicanos (y, de paso, las editoriales hispanoamericanas) ampliaron a otras regiones del continente su radio de interés, con lo cual efectivamente se hace más cosmopolita su campo. G. M. escribió «obras que *parecen creadas por su público,* cuyas expectativas satisfacen» (Valéry en Bourdieu, 2002, p. 19); un público que esperaba el Caribe y se encontró, de paso, con un universo más amplio. Se trata además de lo que Bourdieu plantea como la importación de un capital intelectual: G. M. llevó el Caribe a México y puso a pensar a ese país en términos macondianos, no como un territorio concreto sino como un lugar-símbolo.

5. Conclusiones y recomendaciones

Durante el siglo XX, México fue uno de los países en el que se movilizó con mayor fuerza la producción cultural del continente. A partir de la primera década del siglo pasado, las iniciativas nacidas en el campo intelectual mexicano (principalmente en el ámbito educativo) se orientaron a promover el desarrollo y la reconstrucción intelectual de un país que salía de un periodo de 30 años casi ininterrumpidos con el mismo gobernante en el poder.

Los jóvenes de la época sintieron la necesidad de crear proyectos políticos e ideológicos que revitalizaran el «espíritu creador» mexicano a través, entre otros, de la recuperación de materiales nativos en las artes y las ciencias, especialmente en la literatura, la masificación de la cultura como herramienta para la restauración de lo nacional, la discusión crítica y la educación popular. Bajo el principio heterónomo, el Ateneo de la Juventud, liderado por José Vasconcelos, abanderó el remezón intelectual que sería alimentado por la Revolución mexicana, y que determinaría de manera significativa todos los órdenes de actividad en el país, plegado aún al campo de poder y sus instancias. La creación de la Universidad Popular Mexicana (1912), la Escuela de Altos Estudios (1910) con los cursos de Humanidades y Ciencias (que posteriormente se convertirían en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México) y la Difusión Cultural de la UNAM (1921) son ejemplos de esta apuesta.

La narrativa hegemónica de la recuperación y revitalización de lo nacional fue instalándose en un campo literario que empezaba el recorrido hacia su autonomización, y dio lugar a tensiones entre quienes promovían una cultura y una literatura masivas que debían

contribuir a la recuperación de la identidad y el sentir nacional a través de lo regional e indigenista, articuladas a los agentes estatales y con apoyo oficial, y aquellos que buscaban instituir espacios autónomos, ajenos a un campo de poder dominado por caudillos, y que conectaran las letras mexicanas con tendencias más actuales y universales. Grupos como Contemporáneos y Estridentistas entraron en la discusión —principalmente a través de sus propias revistas, como medios para promover y dirimir los debates—, por considerar que el folclorismo regionalizante impedía hacer una crítica de lo propio y limitaba las posibilidades de un diálogo intercultural, tomando así distancia del discurso de lo nacional como único proyecto deseable y realizable.

En 1934 tuvo inicio el denominado «milagro mexicano», etapa de consolidación económica y social del país. Enriquecidos por el arribo masivo de exiliados españoles y ciudadanos de otros países, nuevas corrientes y movimientos artísticos y literarios emergieron como respuesta a los cambios que empezaban a evidenciarse. En medio de las tensiones y contradicciones de un país que transitaba de una estructura rural a una vida en las urbes, también se vivió una transición de la estética y la ideología de la Revolución hacia un nuevo lenguaje narrativo que se nutría del cosmopolitismo y una mirada universalista.

Llegados los años cincuenta y sesenta, el campo literario pugnaba por continuar independizándose del campo del poder, asumiendo gradualmente un estatuto y dinámicas propias: los artistas seguían edificando, acumulando y haciendo circular capitales que validarían su producción y su saber hacer, permitiéndoles afirmar su autonomía intelectual; las instancias específicas del campo como las —cada vez más numerosas y de gran calidad— revistas y suplementos literarios se multiplicaban y consolidaban; las universidades y otras instituciones académicas (El Colegio de México, El Colegio Nacional, la UNAM) contribuían con mayor fuerza a la profesionalización del oficio de escritor; las editoriales nacionales (FCE, Siglo XXI, Era) y los actos de consagración (antologías, selecciones) proliferaban como espacios de fortalecimiento de un campo cada vez más autónomo, etc. Obras como *Pedro Páramo* de Juan Rulfo y *La región más transparente* de Carlos Fuentes representaron tomas de posición en un sistema de vías posibles de búsqueda (estilísticas, temáticas) en un país que aún se narraba desde la estructura posrrevolucionaria.

Con la intención de continuar desarrollando su producción escrita en un país que ofrecía unas condiciones de posibilidad específicas, Álvaro Mutis y Gabriel García Márquez llegaron a México en las décadas de los cincuenta y sesenta, respectivamente, llevando consigo un capital propio que habían acumulado en Colombia (y en otros países, en el caso de G. M.), buscando ubicarse en posiciones dominantes y de prestigio como escritores.

Superado el debate nacional vs. cosmopolita de las décadas posteriores a la Revolución, las transformaciones en el espacio social mexicano dieron lugar a una apuesta por consolidar ese país como plataforma para la internacionalización de las letras producidas allí. Bajo la tutela intelectual y siguiendo el proyecto literario de Reyes, Rulfo, Fuentes y Paz, Mutis y G. M, como parte de la élite ilustrada, lograron consolidarse en el campo literario mexicano aportando una síntesis de los principios heterónomo y autónomo, con un lenguaje literario universalista que les permitiría la consagración por fuera del espacio nacional, y que contribuiría a que el campo continuara su rumbo hacia la independencia, constituyéndose en la gran tribuna de las letras hispanoamericanas.

Con la poesía como su «primer» género, Álvaro Mutis se consolidó como un escritor para escritores quien, desde sus días en Bogotá, fue estructurando una trayectoria como poeta, lector erudito, mecenas y padrino intelectual, y buscó el prestigio entre sus pares de la élite literaria, sin que la relación con un público lector fuera su prioridad. Con suficiente capital económico y cultural para establecerse cómodamente en México, pudo alternar su labor como escritor con oficios secundarios como las ventas y la publicidad, sin que esto disminuyera su prestigio dentro de la jerarquía de ocupaciones en el campo que se instaló. Poco a poco fue incrementando su capital simbólico gracias a una de sus mayores apuestas: circular en un selecto grupo de escritores y artistas que reconocían su aporte a un campo literario en vías de autonomización, en el que su poesía, narrativa y crítica, distanciadas de discusiones políticas o ideológicas, se conectaba con otras literaturas occidentales. Esa fue una de sus grandes contribuciones: el salto hacia la universalidad, del que autores como Paz y Fuentes eran ya abanderados, en un país que se iba convirtiendo en plataforma continental para las letras y la cultura latinoamericanas. Su vigencia dentro del campo literario también tuvo que ver con su labor como crítico, función que le resultó determinante al avalar a las jóvenes promesas que se acercaban al bando de los heterónomos ilustrados.

G. M. usó a México como plataforma para convertirse en un escritor universal. En el campo literario de ese país conoció nuevos lenguajes narrativos a partir de la obra de Rulfo, otras maneras de comprender a América Latina a través de autores como Pacheco, Monsiváis, Melo, Ponce y Fuentes, y formas de afinar su relato, gracias a la lectura permanente de sus amigos españoles. Antes de su consagración con *Cien años de soledad* tuvo que lidiar con dificultades financieras y evitó inmiscuirse de lleno en asuntos políticos, pues su gran apuesta era crear la gran novela hispanoamericana y universal (que era la vieja aspiración de Reyes). Para ello, fue edificando una imagen y produciéndose como el escritor caribe que podía narrar la experiencia humana universal enraizada en los mitos locales, sin necesidad de hacer gala de «exotismo tropical». Paradójicamente, aunque México fue el país donde creó su libro más reconocido, estableció su red más importante de relaciones intelectuales, y logró algunos de los aprendizajes más significativos de su carrera (no solo como escritor, sino también en la cinematografía), *Cien años de soledad* fue publicado por una editorial argentina. Reconociendo los envites del juego, G. M. comprendió que, pese a las valiosas interconexiones que había en el mundo editorial latinoamericano, y aunque México, junto con España y Argentina consolidaba su reputación como espacio editorial boyante en el continente, Editorial Era no le representaría el número de ediciones, la divulgación ni la proyección internacional que buscaba desde su arribo a ese país.

G. M. edificó un aura mítica alrededor de su figura como escritor (el desconocido que pasa del hambre, las penurias económicas y la nula inspiración, a la creación y explosión repentina de una gran obra universal que lo hizo famoso), y se produjo como tal. Como lo plantea Bourdieu, hizo de su vida «una obra de arte y un objeto de obra de arte», provocando «un culto romántico hacia su biografía» (2002, p. 99). Mutis y G. M. hicieron así parte de un sistema ideológico basado en «un aristocratismo de la inteligencia y una representación carismática de la producción y de la recepción de las obras simbólicas» (p. 99), respectivamente.

Los dos escritores, aunque en posiciones y con intereses diferentes, incidieron en la autonomización del campo literario mexicano al contribuir a la transformación de la contradicción nacional-cosmopolita en una paradoja (la primera anula los términos, la segunda toma conciencia de la tensión como principio creativo). Sin las condiciones de

posibilidad que establecieron Reyes, Paz y Fuentes, es poco factible que Mutis y G. M. hubieran podido consolidarse en el campo literario mexicano, pues aquellos empezaron a modificar un espacio en el que se buscaba superar la dicotomía entre heterónomos y autónomos (Ateneo-Contemporáneos), de manera que México, a través de sus características locales-nacionales, entrara en el banquete de la civilización (objetivo de los heterónomos), pero comprendiéndolo y presentándolo a través de los procedimientos más recientes de la literatura (que era el objetivo bajo el principio de autonomía).

A partir de lo analizado en este trabajo, pueden abrirse indagaciones que profundicen sobre las condiciones del espacio social colombiano del siglo XX que condujeron a Mutis, G. M. y otros artistas (pintores como Ignacio Gómez Jaramillo y Omar Rayo, escultores como Rodrigo Arenas Betancourt y Rómulo Rozo, escritores como Porfirio Barba Jacob y Fernando Vallejo, fotógrafos como Leo Matiz, entre muchos otros) a buscar condiciones de posibilidad en otros campos culturales como el mexicano. ¿Qué ocurría –o no– en Colombia, que impulsó a diversos artistas a establecerse en México? ¿Cuáles fueron las características estructurales del campo cultural mexicano que permitieron la consolidación de diversos artistas colombianos? ¿De qué manera y por qué estos artistas también modificaron el campo cultural mexicano y contribuyeron a su autonomización?

6. Bibliografía

Ai Camp, Roderic. *Las elites del poder en México: perfil de una elite de poder para el siglo XXI*. Siglo XII, 2006.

Altamirano, Carlos, director. "Introducción general". *Historia de los intelectuales en América Latina, Volumen 1. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*. Katz, 2008.

Alemán Rodríguez, Gabriel. "Modernidades americanas: Una mirada al campo intelectual". *Biblioteca Digital de Autores Uruguayos*, www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/Jose_Enrique_Rodo/lib/exe/fetch.php?media=alemanmodernidadendialogos_25.pdf 1 Abr. 2019.

Aparicio, Abraham. "Economía Mexicana 1910-2010: Balance de un Siglo". *Facultad de Economía de la Universidad Nacional Autónoma de México,* 2010, www.economia.unam.mx/profesores/aaparicio/Econom%C3%ADa.pdf 1 Abr. 2019.

Aub, Max. "Los orígenes de la novela de la Revolución mexicana". *Panorama actual de la literatura latinoamericana*. Fundamentos, 1971.

Barrera, Trinidad. "Álvaro Mutis o la poesía como metáfora". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, no. 28, 2009. Universidad de Sevilla. *Revistas Científicas Complutenses*, www.revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/viewFile/ALHI9999120473A/22695 1 Abr. 2019.

Blanco Aguinaga, Carlos. *De mal asiento*. Caballo de Troya, 2010.

Bizarri, Gabriele. "La recuperación de la novela de aventuras en la narrativa de Álvaro Mutis: ¿descubrimiento de nuevos caminos míticos o jocosas refracciones de la posmodernidad?". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. 31, 2002. *Revistas Científicas Complutenses*, revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/viewFile/ALHI0202110283A/22138 1 Abr. 2019.

Bourdieu, Pierre. "El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método". Traducción: Desiderio Navarro para *Criterios*, nº 25-28, enero 1989-diciembre 1990.

Encuentro Profesional de Educación y Arte, www.educacion.deacmusac.es/practicaslegitimadoras/files/2010/05/bourdieucampo.pdf 20 Jul. 2019.

_____. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama, 1995.

_____. *Campo intelectual, campo simbólico*. Montressor, 2002.

_____. *El sentido práctico*. Siglo XXI Editores, 2007.

Carballo, Emmanuel. "La actual literatura mexicana". *Panorama actual de la literatura latinoamericana*. Fundamentos, 1971.

Cárdenas. Enrique. "La economía mexicana en el dilatado siglo XX, 1929-2009". *Historia económica general de México.* Colegio de México y Secretaría de Economía, 2010. *JStor*, www.jstor.org/stable/j.ctv47wf39.20 1 Abr. 2019.

Cervantes, Freja. "Cvltvra". *Enciclopedia de la Literatura en México,* 2010*,* www.elem.mx/institucion/datos/1512 1 Abr. 2019.

Cobo Borda, Juan G., selección y prólogo. *Gabriel García Márquez. Testimonios sobre su vida. Ensayos sobre su obra*. Siglo del Hombre Editores, 1992.

_____. *Silva, Arciniegas, Mutis, García Márquez*. Biblioteca Familiar Presidencia de la República, 1997.

_____. *Para leer a Álvaro Mutis*. Planeta, 1998.

Curiel Defossé, Fernando. "Vasconcelos: forzado relevo ateneísta". *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*. Universidad Nacional Autónoma de México, *Instituto de Investigaciones Históricas*, v. 18, 1998, http://www.historicas.unam.mx/moderna/ehmc/ehmc18/234.html 03 Ago. 2019.

Dávalos, Federico y Ciuk, Perla. "Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América", Tomo 5, *IberMedia Digital*, www.ibermediadigital.com/ibermedia-television/contexto-historico/historia-del-cine-mexicano/ 1 Abr. 2019.

De Diego, José Luis. "La edición en Argentina". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, www.cervantesvirtual.com/portales/editores_editoriales_iberoamericanos/edicion_en_argentina/ 1 Abr. 2019.

Del Moral, Agustín. "La política editorial de la Universidad Veracruzana". *Revista Amerika*, 5, 2011, www.journals.openedition.org/amerika/2566 1 Abr. 2019.

Del Paso, Fernando. *Obras completas*. UNAM, El Colegio Nacional y FCE, 2002.

Domínguez, Claudia. “El aporte de Sergio Galindo. Otilia Rauda: una novela que desborda sus costuras”. *Gaceta Universidad Veracruzana*, *Nueva Época*, no. 52, 2002, www.uv.mx/gaceta/52/quemar/quemar03.htm 1 Abr. 2019

Durán, Manuel. *Antología de la Revista Contemporáneos*. México, 1973.

Fernández Moya. *La internacionalización del sector editorial español, (1898-2014)* (tesis). Universidad Complutense de Madrid, 2017. *E-Prints complutense,* www.eprints.ucm.es/40753/ 06 Ago. 2019

Fuentes, Carlos. “12. García Márquez. La segunda lectura”. *La gran novela latinoamericana*. Santillana, 2011.

Fortson, James. *Perspectivas mexicanas desde París. Un diálogo con Carlos Fuentes*. Corporación Editorial, S. A., 1973.

Garciadiego, Javier. *Alfonso Reyes y Carlos Fuentes. Una amistad literaria*. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2014.

García Aguilar, Eduardo. *Celebraciones y otros fantasmas. Una biografía intelectual de Álvaro Mutis*. Tercer Mundo, 1993.

García Gutiérrez, Rosa. “Jóvenes y maestros: los Contemporáneos bajo la tutela de José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Universidad de Huelva, no. 27, 1998. *Revistas Científicas Complutenses*, revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/viewFile/ALHI9898110275A/22898 1 Abr. 2019.

García Márquez, Gabriel. *Gabriel García Márquez. Notas de prensa 1980 – 1984*. Norma, 1996.

_____. *Gabriel García Márquez. notas de prensa. Obra periodística 5. 1961-1984*. Penguin Random House Grupo Editorial, 2015.

Garone Gravier, Marina. “La edición en México”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes,* www.cervantesvirtual.com/portales/editores_editoriales_iberoamericanos/edicion_en_mexico/ 1 Abr. 2019.

Gilard, Jacques. “El Grupo de Barraquilla”. *Revista Iberoamericana*, revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/.../3978/4146 1 Abr. 2019.

Girola, Lida. “La crisis como oportunidad: Grupos intelectuales y la construcción del Estado post- -revolucionario: su contexto político e intelectual (1934-1950)”. *Tempo Social*,

vol. 28, no. 3 São Paulo Sept / Dic. 2016. *Portal de Revistas da USP*, www.revistas.usp.br/ts/article/view/111600 Ago. 07 2019.

Glantz, Margo. “Onda y escritura: jóvenes de 20 a 33”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 1971, www.cervantesvirtual.com/obra-visor/onda-y-escritura-jovenes-de-20-a-33--0/html/c6a83f9b-dd2a-4036-9f90-127d008e44f4_5.html 3 Abr. 2019.

González Levet, Sergio. *Letras y opiniones*. Ediciones Punto y Aparte, 1980.

González Luna, Javier. “Álvaro Mutis: el retorno». Revista *Cuadernos de Literatura*, vol. 1, no. 1, ene. – jun. 1995. Revistas de la Universidad Javeriana, www.revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/6737 08 Ago. 2019Granados García, Aimer. “Las Redes Intelectuales Latinoamericanas en perspectiva historiográfica: una mirada desde México”. *Historia y Espacio*, vol. 13, n° 49, 2017. Publicaciones Académicas de la Universidad del Valle, www.revistas.univalle.edu.co/index.php/historia_y_espacio/article/view/5850/8155 Ago. 07 2019.

Guerra Manzo, Enrique. “Pensar la revolución mexicana: tres horizontes de interpretación”. *Secuencia*. *Revista de historia y ciencias sociales*, núm. 64, enero-abril, 2006, www.redalyc.org/pdf/3191/319127419003.pdf 1 Abr. 2019.

Guerrero, Gustavo*.* “`Boom´ y cosmopolitismo”. *Congreso Internacional El canon del boom,* 6 de noviembre de 2012, Universidad Europea de Madrid (UEM) editada por Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013.

6 de noviembre de 2012, Madrid, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013.

Henríquez Ureña, Pedro. “La influencia de la Revolución en la vida intelectual de México”. *Obra crítica. Pedro Henríquez Ureña*. Fondo de Cultura Económica, 2001.

Jitrik, Noé. “El Estridentismo y la obra de Manuel Maples Arce”. *Revista Literatura Mexicana*, Vol. 4, Núm. 1, 1993, www.revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/843 1 Abr. 2019.

José Agustín. “La onda que nunca existió”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXX, Nº 59. Lima-Hanover, 2004. *Tufts University*, as.tufts.edu/romancestudies/rcll/pdfs/59/2-AGUST%C3%8DN.%20La%20onda.pdf 3 Abr. 2019.

José Agustín. *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*. Debolsillo, 2007.

Krauze, Enrique. *Caudillos culturales en la Revolución Mexicana*. Siglo XXI, 1976.

Kuntz Ficker, Sandra. “De las reformas liberales a la Gran Depresión, 1856-1929”. *Historia económica general de México*. Colegio de México y Secretaría de Economía, 2010. *JStor*, www.jstor.org/stable/j.ctv47wf39.14 1 Abr. 2019.

Lara Covarrubias, Arcelia. “El Ateneo de la Juventud: una episteme barroquizante”. *Eutopía*, vol. 5, no. 17, jul. – dic. 2012. *Revistas UNAM*, www.journals.unam.mx/index.php/eutopia/article/view/42194 23 Jul. 2019.

Laverde Ospina, Alfredo. (2006). “Afinidades y oposiciones en la narrativa colombiana - Una lectura de Jorge Isaacs, José Asunción Silva, Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis”. Tesis. Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas, 2006, www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-08062006-002046/pt-br.php 1 Abr. 2019.

Lomelí Vanegas, Leonardo. “Interpretaciones sobre el desarrollo económico de México en el siglo XX”. *Revista Economía UNAM*, vol.9, no.27, 2012. *SciElo*, www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-952X2012000300005 1 Abr. 2019.

Manrique, Jorge A. “El proceso de las artes 1910-1970”. *Historia general de México, volumen II*. El Colegio de México, 1994.

Martin, Gerald. *Gabriel García Márquez. Una vida*. Random House Mondadori, 2009.

Martínez, José L. “Españoles en el exilio”. *Enciclopedia de la Literatura en México*, 1995, http://www.elem.mx/estgrp/datos/77 1 Abr. 2019.

Matesanz, José A. *Las raíces del exilio: México ante la Guerra Civil Española, 1936-1939*. El Colegio de México y UNAM, 1999.

Medina Ávila, Virginia. “Influencia de los escritores en la renovación y búsqueda del cine mexicano de los sesenta y setenta”. *Revista Multidisciplina*, no. 5, 2010. *Revistas UNAM*, www.revistas.unam.mx/index.php/multidisciplina/article/view/27728/25676 1 Abr. 2019.

Mena Miranda, Raúl. “La Ciudad de México desde los ojos de `El Rey criollo´. *Tema y variaciones de literatura*, no. 27, 2006. *Universidad Autónoma Metropolitana*, www.zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/2738/La_ciudad_de_M%C3%A9xico.pdf?sequence=1&isAllowed=y Abr. 3 2019.

Meyer, Eugenia, editora. *Los tiempos mexicanos de Max Aub*. *Legado periodístico 1943 – 1972*. FCE, 2007.

Monsiváis, Carlos. “Colombia y Mutis”. *El País*, 2007, www.elpais.com/diario/2007/11/24/babelia/1195864750_850215.html 2 Abr. 2019.

_____. *Historia mínima. La cultura mexicana en el siglo XX*. Colmex, 2010 (1997).

Mutis, Álvaro. *Diario de Lecumberri*. Universidad Veracruzana, 1960.

_____. *De lecturas y algo del mundo: (1943-1998),* selección de Santiago Mutis. Seix Barral, 1999.

_____. *Desde el solar*. Ministerio de Cultura y Universidad Nacional de Colombia, 2002.

Mutis Durán, Santiago, compilación, prólogo y notas. *Álvaro Mutis. De lecturas y algo del mundo (1943 – 1998)*. Planeta, 1999.

_____, compilación y edición. *Álvaro Mutis. Estación México. Notas 1943 – 2000*. Taurus, 2011.

_____. Entrevista personal. May. 2018.

Novoa Portela, María. "Breve historia del exilio literario español en México (1939-1950)". *Sémata: Ciencias Sociais e Humanidades*, vol. 24: 415-434, 2012. *Universidad de Santiago de Compostela*, www.usc.es/revistas/index.php/semata/article/view/1102 2 Abr. 2019

Ochoa Sandy, Gerardo. *Ochenta años: las batallas culturales del Fondo*. Nieve de Chamoy, 2014.

Ortega González-Rubio, Mercedes. "Álvaro Mutis: derrota y leyenda en *Los elementos del desastre*". *Espéculo.* Revista de estudios literarios. *Portal de Revistas de la Universidad Complutense de Madrid*, lwww.ucm.es/info/especulo/numero28/poemutis.html 27 Jul. 2019.

Ospina, William. Entrevista personal. Jun. 2018.

Pacheco, José Emilio. "Jorge Cuesta y el clasicismo mexicano". Revista de la Universidad de México, no. 8, abril de 1965, www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/8476/9714 06 Ago. 2019.

Paz, Octavio. *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. FCE, 1978.

_____. *Puertas al campo*. Seix Barral, 1981.

_____. *El laberinto de la soledad. Posdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*. FCE, 1981.

Pereira, Armando. *La Generación de Medio Siglo*. Instituto de Investigaciones Filológicas (UNAM), 1998.

_____, coordinador. *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*. Ediciones Coyoacán e Instituto de Investigaciones Filológicas (UNAM), 2004.

Poniatowska, Elena. *Cartas de Álvaro Mutis a Elena Poniatowska*. Alfaguara, 1998.

_____. *Ida y vuelta. Entrevistas*. Era, 2017.

_____. "Conozco México mejor que muchos mexicanos, porque estuve en Lecumberri: Álvaro Mutis". *La Jornada,* www.jornada.com.mx/2013/09/01/opinion/a03a1cul# 2 Abr. 2019

Porras, María del C. "De escritura a obra: el proyecto literario de Álvaro Mutis". *Iberoamericana,* V, 20 2005. Revistas del Instituto Ibero-Americano (IAI), journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/964/644 30 Mar. 2019.

_____. *Mirada anacrónica y resistencia: la obra de Álvaro Mutis.* Equinoccio (Universidad Simón Bolívar), 2006.

Quintanilla, Susana. "Por qué importa Vasconcelos". Consejo Mexicano de Investigación Educativa A. C., *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, vol. 22, núm. 75, 2017, www.redalyc.org/jatsRepo/140/14054387013/html/index.html 2 Abr. 2019

Quiroz, Fernando. *El reino que estaba para mí. Conversaciones con Álvaro Mutis*. Random House Mondadori, 2013.

Rama, Ángel. *La novela latinoamericana 1920 – 1980*. Procultura, 1982.

_____. *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI, 1982.

_____. "La narrativa de Gabriel García Márquez. Edificación de un arte nacional y popular", *Universidad Javeriana,* www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/rama.htm 2 Abr. 2019

Redacción *Proceso*. "Elena Poniatowska revive el episodio de Lecumberri al publicar las cartas que le envió el escritor". *Proceso*, 1998, www.proceso.com.mx/178234/elena-poniatowska-revive-el-episodio-de-lecumberri-al-publicar-las-cartas-que-le-envio-el-escritor 2 Abr. 2019

Reyes, Alfonso. *Obras completas*. Tomo XI. Fondo de Cultura Económica, 1997.

Robledo Cadavid, Juan F. "Álvaro Mutis, poeta insular: su poesía en la tradición colombiana". Cuadernos de Literatura, vol. XXI N.º 41, enero – junio, 2017. *Revistas Pontificia Universidad Javeriana*, revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/19381/15135 2 Abr. 2019.

Robledo Rincón, Eduardo. *Alfonso Reyes en Argentina*. Eudeba y Embajada de México, 1998.

Rojas Garcidueñas, José. “Estridentismo y contemporáneos”. *Revista de la Universidad de México*, No. 8-9 Abril-mayo, 1976, www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/10280/11518 2 Abr. 2019.

Rosas Crespo, Elsy. “El estudio de las obras literarias desde la perspectiva de análisis propuesta por Pierre Bourdieu”. *Espéculo. Revista de estudios literarios,* Universidad Complutense de Madrid, 2003. *Revistas Científicas Complutenses*, www.webs.ucm.es/info/especulo/numero23/b_campo.html 2 Abr. 2019.

Saldívar, Dasso. *García Márquez. El viaje a la semilla*. Alfaguara, 1997.

Sánchez, Agustín y Pérez, Pedro. *Las relaciones entre España y México 1810-2010*. Real Instituto Elcano, *European Union – Latin America and Caribbean Foundation (EU-LAC Foundation)*, www.eulacfoundation.org/es/system/files/Las%20relaciones%20entre%20Espa%C3%B1a%20y%20M%C3%A9xico%201810-2010.pdf 2 Abr. 2019.

Sánchez Prado, Ignacio. “Naciones intelectuales: la modernidad literaria mexicana de la constitución a la frontera (1917-2000)”. Tesis. Universidad de Pittsburgh, 2006, http://d-scholarship.pitt.edu/7769/1/Sanchez_Prado_ETD_2006.pdf 2 Abr. 2019.

Sheridan, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer.* Fondo de Cultura Económica, 1985.

_____. “Taller (1938-1941)”. *América: Cahiers du CRICCAL*, n°4-5, 1990. *Persée*, www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1990_num_4_1_979 2 Abr. 2019.

Secretaría de Relaciones Exteriores. “De Cárdenas a Echeverría: los 12 puntos de la política exterior de México hacia la España de Franco (1936-1975)”. *SciELO*, Foro Internacional, vol. 56, no. 2, abr. / jun. 2016, www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-013X2016000200321#fn58 2 Abr. 2019

Sorá, Gustavo. “Edición y política. Guerra fría en la cultura latinoamericana de los años ´60”. *Revista del Museo de Antropología* 1 (1), 2008, www.revistas.unc.edu.ar/index.php/antropologia/article/view/5399 3 Abr. 2019.

Subercaseaux, Bernardo. “Los de abajo: Revolución mexicana, desajuste y modernidad esquiva”. , *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, 18 (2), 127-156, 2016. *Portal de revistas UN*, www.dx.doi.org/10.15446/lthc.v18n2.58744 2 Abr. 2019.

Tatis Guerra, Gustavo. *García Márquez. La llave secreta de Melquíades*. Collage Editores, 2015.

Tejeda, César. “El Maestro. Revista de Cultura Nacional”. *Enciclopedia de la Literatura en México*, www.elem.mx/obra/datos/2595 24 Abr. 2019.

Valencia Goelkel, Hernando. “Diario de Lecumberri”. *Mutis, Álvaro. Poesía y prosa*. Instituto Colombiano de Cultura, 1982.

Van Hecke, An. “El Ateneo de la Juventud: ética y estética de una generación”. *Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid*, 2010, www.webs.ucm.es/info/especulo/numero44/ateneojo.html 4 Ago. 2019.

Vargas Lozano, Gabriel. “El Ateneo de la Juventud y la Revolución mexicana”. *Enciclopedia de la Filosofía Mexicana. Siglo XX*. Centro de Documentación en Filosofía Latinoamericana e Ibérica, http://dcsh.izt.uam.mx/cen_doc/cefilibe/images/banners/enciclopedia/Diccionario/Corrientes/ElAteneodelaJuventudylaRevMexicana-VargasLozano_Gabriel.pdf 23 Jul. 2019.

Velásquez Bringas, Esperanza. *Pensadores y artistas*. Cvltvra, 1922.

Volpi, Jorge. *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*. Era, 2008.

_____. “Narrativa hispanoamericana, INC.” *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Iberoamericana, 2008.

Zapata Galindo, Martha. “Modernización, poder y cultura: cambios en la relación de los intelectuales mexicanos hacia la política, el gobierno y el Estado”. Revista *Awal* n° 27-28, 2003. *Revues Plurielles*, www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/10_27_25.pdf 2 Abr. 2019.

Zuluaga, Conrado. *Gabriel García Márquez. El vicio incurable de contar*. Panamericana, 2013.