

Sylvia Elena Rodríguez Valenzuela
Examen Final Literatura Mexicana (segunda mitad del siglo XX)

1. Bourdieu crea una línea de tiempo desde la génesis del campo hasta su consolidación como autónomo. Este concepto de autonomía supone un estudio de la relación entre lo social y el texto y consiste en la construcción del campo literario como “un mundo aparte” (81) que sigue sus propias reglas de forma independiente a las de otros campos. Si bien Bourdieu hace su análisis partiendo de la literatura decimonónica francesa, podríamos aplicar estos conceptos en la literatura mexicana de la primera mitad del siglo pasado.

La autonomía del campo se materializa en la anomia: o, mejor dicho, en un nomos que consiste en el “reconocimiento del derecho a la anomia” (Martínez 6). El canon, entonces, está en constante movimiento y la estructuras son temporales. La historia de la literatura mexicana podría describirse como nomos cambiantes, en constante reemplazo, que abren camino al espacio agregativo (y aquí Bourdieu toma el término de Panofski); es decir, se abandona la perspectiva fija para favorecer “un espacio hecho de pedazos yuxtapuestos y carentes de un punto de vista privilegiado” (173).

Bernardo Couto, imitador de Baudelaire, sirve de primera piedra en el análisis cronológico, pues ejemplifica la figura del bohemio tan difícil de distinguir del rebelde adolescente porque, como el poeta francés, Couto vivió “todas las contradicciones [...] inherentes al campo literario en vías de constitución” (Monsiváis 102): parafraseando a José Emilio Pacheco, el modernismo mexicano debía cubrir en pocas décadas lo que el europeo cubrió en un siglo. En una vida de pobreza material y moral con un antisentimentalismo presente tanto en su vida como en su obra, Couto devino un artista fuera y dentro de sus textos; su antiburguesía era latente en sus paraísos de drogas, alcohol y sexo: el literario y el vivencial. En “¿Por qué?”, un cuento a manera de monólogo, Couto hace una crítica a la burguesía y a los escritores acogidos por el Estado:

Cuando me cansaba de los *titis* sin seso que forman nuestra sociedad elegante, iba allá, a algunas cantinas de segundo orden donde futuros escritores, jóvenes preocupados por rivalidades de escuela y perfectamente felices bebiendo cerveza y lanzando mordientes epítetos contra los viejos y los poetas que cantan al son de los pesos de la administración pública, me tuteaban y acogían bien porque mi presencia era para ellos una noche en la que podían beber sin tasa; como siempre estaba al tanto del poeta a quien lapidaban y de aquel a quien ensalzaban, no se aburrían mucho en mi compañía y las diatribas y los insultos contra los burgueses continuaban más altos mientras más monedas salían de mis bolsillos. (196-7)

Couto parece estarse quejando de los mismos nuevos ricos sin cultura de los que se quejan Flaubert y Baudelaire (ambos citados en *Las reglas del arte*). Y aunque la idea de literatura de “los otros” le resulta degradante a Couto, ésta contribuirá a “propiciar la ruptura con el mundo corriente que es inseparable de la constitución del mundo del arte como un mundo aparte [...]” (95), es decir, a alcanzar la autonomía.

Por otro lado, en un México donde la crítica literaria era un solo hombre, Victoriano Salado Álvarez, representante de la cultura porfiriana, resulta importante la lógica estratégica detrás de la formación grupal del modernismo para empezar a esbozar un nuevo *nomos*. La *Revista Moderna*, al menos en sus inicios, se colocaba al margen del discurso oficial, intentando crear una alternativa literaria si bien bastante elitista (tanto por sus contenidos como por su precio).

La *Revista Moderna* era un producto para ser consumido por sus mismos productores. Por esto, afirma Adela Pineda Franco es su artículo “Más allá del interior modernista...”, el mecenazgo fue necesario: Jesús Valenzuela actúa, entonces, de mediador “entre el licencioso bar de los decadentistas y el foro de las buenas costumbres porfirianas [y también] como promotor financiero al negociar el mecenazgo del millonario Jesús Luján y el subsidio de Ramón Corral, ministro de gobernación” (158). Y aunque la revista aún así se propuso un sentido de cultura amplio e independiente del régimen, el contenido cambió. No se alcanza una autonomía plena, pero al menos se sientan sus bases.

El Ateneo de la Juventud, en cambio, es la antítesis de la bohemia decadente. Son hijos de burgueses (de aristócratas porfiristas) y han tenido una educación envidiable. Ellos no se proponen el *modus vivendi* del arte por el arte. Vemos, por lo tanto, una dicotomía de “lo nuevo” y lo “viejo” entre las dos generaciones literarias: el modernismo como antecedente del ateneísmo.

La partida de los ateneístas, provocada principalmente por su condición de aristócratas porfiristas, interrumpió la *illusio* que habían logrado consolidar; es decir, se desintegró el grupo elitista de ciudad letrada mexicana. Vasconcelos, el único que no abandonó el país, logró consolidarse, en su ausencia, como un alto funcionario del gobierno y fue el responsable de la repatriación de varios del grupo.

Un factor importantísimo fue la creación de la SEP (que tiene a Vasconcelos como su primer secretario) y el avance notable en alfabetización nacional que ello provoca. Esta transformación significó, como en Francia, dos consecuencias: (1) un incremento en la cantidad de productores literarios y (2) un aumento en lectores potenciales o mercado (Bourdieu 194). Creo que esto es fundamental para la

conformación del intelectual como tal, algo que no habría sido posible en el México anterior a la Revolución.

A su regreso, Alfonso Reyes se enfrentaba entonces, en 1939, a un México completamente distinto (Monsiváis habla de un shock cultural), a una sociedad entusiasta por la construcción del país en su condición posrevolucionaria: al vasconcelismo (línea de la que Reyes nunca se consideró partidario) y, al mismo tiempo, a su figura consolidada como el escritor más importante del país. Vemos en Reyes el nacimiento del intelectual en términos de Bourdieu, pues es alguien que ha alcanzado suficiente capital simbólico en su área y que siente que ello le da suficiente autoridad para otras discusiones amplias y públicas. Esto es sin duda síntoma de la autonomía del campo que se venía forjando. Si el “Yo acuso” de Zola vino a marcar el nacimiento de este nuevo ente productor-social, agente simbólico, en la Francia del siglo XIX, los ensayos de Reyes vienen a hacer lo mismo en el México del siglo XX. Esto significa un gran salto para la autonomización del campo literario.

El vasconcelismo, en su afán por “defender estéticamente la nación” (Monsiváis 34) a través de la creación de un nomos oficial, institucionalizado, acoge a los Contemporáneos, un grupo que no comparte con él “el ánimo profético y bolivariano” (364) pues busca reaccionar en contra de la realidad mexicana. Esto se manifiesta en la casi completa ausencia de textos narrativos entre sus obras.

Al igual que los ateneístas, los Contemporáneos construyen su propia imagen—pensemos, de nuevo, en Jorge Cuesta, que describe al grupo desde dentro de la esfera—. No obstante, estas versiones llegan a variar (podríamos incluso dividir al grupo en dos: los heterodoxos, donde incluiríamos a Torres Bodet, Ortiz de Montellano y González Rojo, y los artistas, donde caben Villaurrutia, Novo, Cuesta y Owen). Se contraponen los libros *Los contemporáneos ayer* y *La estatua de sal* como ejemplos de esta división generacional que más bien evidencia las tomas de posición artísticas explícitamente elegidas.

Es importante señalar también las dicotomías literarias como evidencia de una autonomización del campo: aunque los estridentistas y los Contemporáneos son prácticamente coetáneos, podríamos llamarles antagónicos. El estridentismo, con su manifiesto, trata “de imponer un régimen artístico nuevo [...] como modelo de acceso a la existencia del campo” (Bourdieu 191). Del mismo modo, los Contemporáneos hacen una declaración a través de la *Antología de la poesía mexicana moderna*, firmada por Jorge Cuesta. A través de ésta, buscaban reescribir una tradición haciendo más visibles unos textos e invisibilizando otros (como los de los modernistas y los de Maples Arce, del último sólo incluyen un poema).

Ahora: *Los de abajo*, aunque se publica por primera vez en 1915, no es sino hasta su tercera edición, en 1925, que la novela alcanza la canonización. Se trata de una obra desmitificante: no habla de una revolución ideológica; al contrario, se nos presentan grupos chaqueteros, cuyo único interés en la lucha es de carácter personal y de morbo. Azuela describe, entonces, una revolución orgánica dentro de un género que llegaría a institucionalizarse.

El éxito de la novela llega con la polémica de *El Universal*. Se crea, entonces, capital simbólico a partir de un escándalo. El periódico publica una encuesta que posiciona a *Los de abajo*, una novela de un autor desconocido, como *la* novela de la revolución.

La recepción crítica de *Los de abajo*, aunque en general positiva, parecía no ponerse de acuerdo en los logros que veía en la novela: por un lado, la crítica masculina veía en ella un elogio a la masculinidad mexicana, a la violencia. Para otros (los llamados afeminados ateneístas), fue una obra formalmente revolucionaria: con un narrador casi inexistente, el autor da voz a los personajes de manera directa e indirecta y muestra la arbitrariedad del signo lingüístico. Como Flaubert en *La educación sentimental*, Azuela “deja indeterminada, en lo que cabe, la relación del narrador con los hechos y las personas de los que habla en el relato” (Bourdieu 173). Se celebra la destreza técnica del autor; mientras que los otros celebran la autenticidad (por su apego tan realista al habla cotidiana).

Sin duda, *Los de abajo* abre camino para la obra que culmina la primera mitad del siglo XX y hace del campo literario un espacio autónomo: *Pedro Páramo*. La inmediata internacionalización de la obra arguye a favor de esto: los logros de la novela parecen ser universales, no enlazados necesariamente a un mercado mexicano. Además, el mundo de Comala se presenta con sus propios realismo y moral internos. Como en Azuela, pero ahora llevado a su máxima expresión, el narrador se diluye entre las voces de los personajes.

Pedro Páramo no se presenta como el único nomos válido sino, al contrario, ejerce su derecho a la anomia no cerrando un capítulo de la literatura mexicana sino abriendo las posibilidades del campo literario. Se reconoce, entonces, su papel de artista de forma casi inmediata: la novela adquiere mayor valor simbólico no por lo que desea contar (cosa que interesaría a un público estrictamente mexicano) sino por sus innovaciones técnicas.

2. b) *Caro victrix*, con sus doce poemas breves, parece un álbum de fantasías eróticas inmerso en un lenguaje modernista lujoso, con paisajes exóticos y, parafraseando a Guillermo Sheridan, anacrónicos desde antes de su escritura. Deliberadamente artificioso, Rebolledo “se sabe artista” (6) y construye una atmósfera independiente de la moral burguesa, esa que no distingue entre amor y pasión sexual. El cuerpo desnudo y el acto sexual se asocian con el arte y el deseo pero no con la procreación.

Hay sin duda en la estética de Rebolledo una fijación plástica. “El beso de Safo”, con sus pocos verbos de acción, nos ofrece una imagen estática de mujeres convertidas en estatuas de mármol. Mujeres, dicho al caso, cosificadas, reducidas a adornos, cuyas características más rescatables son la belleza y la sensualidad.

Parece, además, que la noción poética de Rebolledo es de un cosmopolitismo exquisito. Las referencias al mundo clásico y los escenarios orientales desarraigan su poesía del contexto mexicano (como ocurría con Darío y Couto). Esto está ligado a la búsqueda de prestigio cultural en su poesía: los sonetos, las referencias, los latinismos, el lujo. Rebolledo se escuda en los modos poéticos consagrados ya sea por la tradición clásica o por el modernismo al que se apega.

Aunque cargado de erotismo, el tema sexual se aborda de forma eufemística. Sin embargo, estos eufemismos revelan de manera tan efectiva la metáfora, que caen en lo explícito. Rebolledo cree en la idea del lenguaje poético excluyente de ciertas zonas léxicas. Es decir, cree que en la distinción del idioma poético y en la metáfora como el instrumento poético por excelencia: de ahí la necesidad de los eufemismos.

En la obra de Othón, en cambio, no es protagonista la preocupación por el prestigio cultural, evidenciado, por ejemplo, en la repetición de palabras. Mientras Rebolledo ve el lenguaje como algo inmenso, “En el desierto. Idilio salvaje” nos presenta un léxico parco, quizás a manera de paralelismo con el paisaje. Su poesía gira en torno a dos ejes centrales: (1) representar minuciosamente paisajes, a manera de escenarios, fuera del arquetipo romántico e, incluso, del mexicano. El poema pinta un entorno dramático y hosco pero que puede “expresa[r] el amor y el arrebató, la sensualidad y el dolor, la vergüenza y la decepción que lo conmovieron tan hondamente [...]” (Castro XIV). Aquí encuadra el segundo eje: la autorreflexión como herramienta retórica. En su poesía, la voz lírica y el autor se funden y se trasluce incluso su moral católica y los conflictos que esto le ocasionaba. Su obra no puede independizarse de la moral porque él mismo no logra hacerlo: “Qué sombra y qué pavor en la conciencia, / y qué horrible disgusto de mi mismo!”

López Velarde, gran admirador de Othón, concibe la poesía de forma similar a él pues en ambos encontramos autoexaminaciones constantes. Velarde hace énfasis explícito en su preocupación por la forma: “mi alma tomó la forma de su botella”. No se trata, por tanto, de un sentimentalismo bruto sino uno que, “tras un largo y misterioso proceso de transformación y depuración, [...] se convierte en poesía al objetivarse por medio de la palabra” (Phillips 121). El sentimiento genuino, vivencial, no subyugado completamente al lenguaje, es el fundamento de su obra. A propósito, el poema “Para el zenzontle impávido...” nos muestra la admiración del poeta por el pájaro, capaz de imitar el sonido de cualquier otro. Es decir, la voz lírica celebra la destreza formal del zenzontle.

Si bien encontramos en sus versos temas sociales, morales, religiosos, éstos aparecen como resultado de la inspiración en lo propio y no como postura literaria (118). Su poesía es personal y eso incluye su entorno inmediato y sus preocupaciones ideológicas.

Asimismo, su poesía tiene una preocupación por la originalidad: la innovación consciente en los encabalgamientos, la falta de rima y la extraña cesura de sus versos lo contraponen de manera evidente ante la poesía modernista. Estas características, por cierto, no evidencian una falta de técnica sino todo lo contrario: un exquisitez refrescante.

Es difícil hablar de la noción de poesía en Novo porque podemos encontrar en su obra tanto un tono de derrota como en “Elegía”, al mismo tiempo que uno tan crítico e irónico como en “La poesía” o tan personal como en “La escuela”. Algo sí podemos afirmar: Novo escribe desde sí mismo, desde su posición marginal de homosexual. En palabras de Monsiváis, “Novo intenta, de un solo golpe, hacerse poéticamente de lo que la sociedad le niega” (*materialdelectura.unam.mx*). Hay entonces un pesimismo frente a lo emotivo, haciendo uso, muchas veces, de una voz lírica patética: “El profesor no me quiere [...] // No sabe que se los daría todos a los muchachos / por jugar como ellos, sin este / pudor extraño que me hace sentir tan inferior [...]” (68).

A diferencia de Rebolledo, Novo sí encuentra poético lo tradicionalmente no-poético porque no logra afinidad con aquella poesía que habla “del corazón, de la mujer y del paisaje”, es decir, de los valores estéticos celebrados por la sociedad dominante. Y es esto lo que caracteriza mayormente su obra: la inconformidad ante lo consagrado. Su poesía deviene un campo de experimentación que transforma y estetiza lo cotidiano, la novedad y lo insólito (Monsiváis). Esto incluye las formas clásicas que, según su ironización en “La poesía”, domina desde los once años.

Demos un salto metafísico y coloquémonos en “Muerte sin fin”. Se trata de poesía obsesiva, solitaria y magisterial que toma como referencia directa a la tradición clásica y no los movimientos

literarios de su siglo. El poema se antoja como una discusión conceptual y metafísica pero autoironizante; el poeta ve en la poesía la posibilidad de sopesar al mundo “en todos sus niveles de creación, desde los minerales hasta los más altos momentos de la vida humana, pasando por los delirios de la fábrica del universo y por los actos más nimios y cotidianos del hombre” (Aguilar Mora 15). La ironía se muestra clara en el romance del final: con ritmo infantil, “logra fundir prodigiosamente la experiencia personal con la visión superior y trágica de la vida”. Podríamos hablar, entonces, de macropoesía que juega con dualidades (tanto en forma como en contenido) en apariencia contradictorias pero que ofrecen desenlaces, hasta cierto punto, claros.

Bibliografía

Aguilar Mora, Jorge. “Asesinato y resurrección de un poema”.

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 2011.

Monsiváis, Carlos. “Nota introductoria”. *Materialdelectura.unam.mx*. s/f. Web. 3 de diciembre de 2014.

—————. “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”. *Historia general de México (vol. 2)*. México: El Colegio de México, s/a.

Phillips, Allen. *Ramón López Velarde, el poeta y el prosista*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1962.

Pineda Franco, Adela. “Más allá del interior modernista: el rostro porfiriano de la Revista Moderna”. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXII, Núm 214. 2006. pp. 155-169. En línea

Rebolledo, Efrén. *Caro Victrix*. Ed. Guillermo Sheridan. México: UNAM, 2009. En línea.