

La precocidad en la autobiografía mexicana: un proyecto editorial. *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos**

Fecha de recepción: 09 de marzo de 2017
Fecha de aprobación: 29 de junio de 2017

Resumen

“Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos” fue un proyecto editorial emprendido entre 1966 y 1968 por Rafael Giménez Siles y Emmanuel Carballo, quienes supieron reconocer en la autobiografía un instrumento ideal para forjar la imagen de algunos escritores en aras de un interés público naciente. Esta serie, que convocó a once jóvenes escritores (menores de 35 años) para que escribieran su autobiografía, revela su importancia no solo por el lugar que ocupan los textos aislados dentro de la obra de sus autores, sino también como un hito dentro de la tradición autobiográfica mexicana.

Palabras clave: autobiografía, autfiguración, “Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos”, Rafael Giménez Siles, Emmanuel Carballo.

Citar: Gutiérrez Piña, C. L. (enero-junio de 2017). La precocidad en la autobiografía mexicana: un proyecto editorial. *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*. *La Palabra*, (30), 183 – 199. doi: <https://doi.org/10.19053/01218530.n30.2017.6962>

Claudia L. Gutiérrez Piña

Doctora en Literatura Hispánica, Colegio de México. Profesora-investigadora del Departamento de Letras Hispánicas de la Universidad de Guanajuato. claudia.gutierrez@ugto.mx

*Artículo de reflexión. Se enmarca en el proyecto de investigación *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*, a la luz de la tradición autobiográfica mexicana.

Precocity in Mexican Autobiography: an
Editorial Project. *Nuevos escritores mexicanos
del siglo XX presentados por sí mismos*
[New Twentieth Century Mexican Writers
Introduced by Themselves]

Abstract

New Twentieth Century Mexican Writers Introduced by Themselves was an editorial project developed between 1966 and 1968 by Rafael Giménez Siles and Emmanuel Carballo, who recognized in autobiography an ideal instrument to build the image of certain writers in view of an emerging interest from the reading public. This collection, which called upon eleven young writers (under 35 years of age) to write their autobiography, is important not only because of the role that the individual texts occupy in the work of these authors, but also as a milestone in the Mexican autobiographical tradition.

Keywords: Autobiography, Self-figuration, *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos* [New Twentieth Century Mexican writers introduced by themselves], Rafael Giménez Siles, Emmanuel Carballo.

L'autobiographie mexicaine précoce: un
projet éditorial. *Nuevos escritores mexicanos
del siglo XX presentados por sí mismos.*
[Nouveaux écrivains mexicains du XXe siècle
présentés par eux-mêmes]

Résumé

Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos est un projet éditorial réalisé entre 1966 et 1968 par Rafael Giménez Siles et Emmanuel Carballo, qui ont su reconnaître dans l'autobiographie un instrument idéal pour forger l'image de certains écrivains qui commençaient à attirer le public. Ils ont donc réuni onze jeunes écrivains ayant moins de 35 ans qui devaient écrire leurs autobiographies. Nous analyserons l'importance que ses textes isolés auront parmi leurs oeuvres ainsi que dans quelle mesure ce projet sera un tournant dans la tradition autobiographique mexicaine.

Mots-clés: autobiographie, auto figuration, *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*, Rafael Giménez Siles, Emmanuel Carballo.

Entre 1966 y 1968, el editor Rafael Giménez Siles y el crítico Emmanuel Carballo convocaron a escritores jóvenes de la esfera literaria para participar en uno de los proyectos más significativos para la tradición de la escritura autobiográfica en México, el cual se concretó en la hoy memorable serie *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*.¹ El proyecto consistió en sumar las plumas de las promesas literarias del momento para que compusieran sus autobiografías. Al llamado, respondieron José Agustín, Gustavo Sainz, Carlos Monsiváis, Juan Vicente Melo, Juan García Ponce, Salvador Elizondo, Tomás Mojarro, Sergio Pitol, Vicente Leñero, Marco Antonio Montes de Oca y Raúl Navarrete. Ninguno de ellos contaba con más de 35 años.

Desde su aparición, los textos que conforman la serie fueron leídos como un gesto de audacia, cuando no de irreverencia. Como advierten las palabras de Jorge Ruffinelli, quien calificó estas autobiografías como textos «provocados y provocadores: provocados por el encargo expreso de Carballo, provocadores porque en general constituyen, más que rendiciones de

cuenta del pasado, afirmaciones juveniles y estridentes de cada personalidad artística en gestación ante una obra también en gestación» (1986, p. 513). Ambas condiciones hablan de la ruptura esencial que supuso la publicación de la serie dentro de la perspectiva tradicional de la autobiografía: por una parte, al ser textos por encargo, las supuestas motivaciones personales del género se vieron transgredidas; por otra, la juventud de los autobiógrafos implicó también el cuestionamiento sobre la validez de relatar una vida en plena formación.

La perspectiva que brindan las décadas transcurridas desde su aparición, deja en claro que *Nuevos escritores mexicanos* respondió a una visionaria estrategia editorial que se sumó a un amplio proyecto cultural de época del que participó Carballo, respaldado por figuras como el propio Giménez Siles, Alí Chumacero, Alfonso Reyes, entre otros. Carballo, quien cumplió una importante labor particularmente en la década de 1960 como editor y crítico en la esfera literaria mexicana, recuerda en la «Nota previa» de su *Diario Público (1966-1968)* el trabajo que realizaba en esos años y algunas de las que califi-

ca como sus “victorias”. Entre ellas, menciona: «convertir al escritor mexicano en noticia y a sus obras en mercancías acordes con el sistema capitalista [...]; practicar la política de puertas abiertas con todo aquel que tuviese talento y lo aplicara a partir de sus primeras obras» (Carballo, 2015, p. 16).

Estas observaciones reparan en dos condiciones importantes para dibujar el ambiente cultural de México en los inicios de la segunda mitad del siglo XX. En primer lugar, habla del crecimiento que tuvo la industria editorial en esos años.² En segundo lugar, la “política de puertas abiertas” a la que refiere Carballo se relaciona con un ambiente de consolidación de instituciones culturales que promovieron la profesionalización del escritor, acentuando el apoyo a los jóvenes escritores, como se verá más adelante. Hablamos, pues, de una época que José Emilio Pacheco (citado en Ronquillo, 2013) calificó como una “edad de oro” para el escritor joven: «Fue una dicha ser joven en los sesenta: editoriales, libros, autores, librerías, revistas, público, todo se conjuntó para hacer de aquellos breves años de 1962 a 1968 lo que hoy

¹ En adelante, por economía, me referiré a la serie solo como *Nuevos escritores mexicanos*.

² La creación del Fondo de Cultura Económica, en 1934, es fundamental para la consolidación del trabajo editorial y de divulgación, pero particularmente la década de 1950, con la aparición de la colección *Letras mexicanas*, es significativa para la literatura mexicana: en ellas se publican títulos como *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo; *Confabulario* (1952), de Juan José Arreola; *Balún Canán* (1957), de Rosario Castellanos; y, *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes. Por su parte, en la década de 1960, se suma la creación de casas editoriales como Era y Joaquín Mortiz.

vemos como una pequeña edad de oro mexicana» (p. 79).

En este contexto, se inserta el proyecto emprendido por Carballo y Giménez Siles, quienes supieron reconocer en la autobiografía un instrumento ideal para forjar la imagen de algunos escritores en aras de un interés público nacional.³ La serie autobiográfica, escrita a petición y a una edad temprana, porta la intención editorial de perfilar una generación (los “nuevos escritores”) en la dinámica de la literatura mexicana de su momento. Desde estas consideraciones, vale reconocer en la serie su importancia, no solo en lo referente al lugar que ocupan como textos aislados dentro de la obra de sus autores, sino también como un hito dentro de la tradición autobiográfica mexicana.

Desde esta perspectiva, la constitución general de la serie tiene características que resultan significativas, al menos, desde dos perspectivas. Por una parte, revela la conciencia con que estos escritores asumieron el “experimento” editorial para mostrar el

ejercicio creativo que media en la configuración del yo autobiográfico en pos de ese interés público, con ello, además, promueven una operación crítica sobre el género, anticipando en el contexto mexicano las reflexiones que habrían de ocupar los años posteriores a los estudios teóricos.⁴ Por otra parte, la serie condiciona las derivaciones que tuvo el desarrollo del género de la autobiografía en la tradición mexicana. Estas dos perspectivas son las que serán tratadas en el presente artículo.

La serie y la “Mafia” literaria

Nuevos escritores mexicanos surge en un ambiente cultural mexicano signado por la transformación de los intereses artísticos. Las preocupaciones que atendieron los escritores de las generaciones formadas al calor de la Revolución mexicana contrastan con las de una generación emergente, de autores nacidos entre las décadas de 1930-1940 y formados en un México de transición que volcaba su mirada hacia intereses que trataban de superar la brecha “nacionalista”. La in-

serción de esta generación en la vida cultural del país se da entre los años 1955 y 1965, periodo en el que los escritores «inician el profesionalismo [...] insisten en la experimentación, repudian el nacionalismo» (Monsiváis, 1975, p. 94).

El “profesionalismo” referido por Monsiváis está relacionado con un ambiente literario, apoyado en la creación de un escenario institucional y de espacios de publicación bastante sólidos. No en vano, las décadas de 1950 y 1960 se leen a la luz del tiempo como una etapa de importante desarrollo cultural que acompañó a la época del llamado “Milagro mexicano”, como acota Camposeco:

sucedió que los autores y sus obras no fueron un fenómeno aislado: llegaron con la renovada crítica de su tiempo, con las cambiantes condiciones del país [...] Autores, críticos, medios impresos, suplementos culturales, periodistas notables como

³ Recordemos, junto a Sylvia Molloy (1996), que la autobiografía es un relato público, «público en el sentido en que publicita lo que puede y debe contarse, y público porque, más que satisfacer la necesidad del individuo de hablar de sí mismo, sirve al interés general» (p. 114).

⁴ Desde que Philippe Lejeune en la década de 1970 pusiera en discusión el género y formulara el ahora ya célebre *El pacto autobiográfico* (1975), las reflexiones se han extendido y la atribución del carácter “referencial” de la autobiografía ha quedado desplazada por las consideraciones del ejercicio de “autocreación” o “autoinvención” que se desarrolla y pone en juego en la escritura de estos textos. Dentro de esta tendencia, se encuentra el multicitado planteamiento que Paul de Man esbozó en su artículo “Autobiography as De-facement” (1979), donde reformuló los postulados teóricos tradicionales y significó en su momento un desplazamiento respecto a las coordenadas desde las que se había pensado la autobiografía, para diseñar un campo de lectura desde la perspectiva de los recursos que dispone el autobiógrafo para la formulación de su discurso, es decir el lenguaje en el marco de una estructura retórica, lo que llevó a repensar el discurso autobiográfico más allá de la noción de género referencial. Las discusiones posteriores conforman hoy un nutrido *corpus* teórico, en el que se encuentran los trabajos de Aná Caballé, Nora Catelli y José María Pozuelo Yvancos, por citar solo algunos ejemplos en el ámbito hispano. Lo que me interesa resaltar es el hecho de que esta problematización del género subyace de cierta forma en la articulación de la serie *Nuevos escritores mexicanos*, de manera relativamente temprana para el ámbito hispanoamericano.

Fernando Benítez y condiciones políticas y sociales novedosas como otros componentes del corpus social suelen aparecer de tiempo en tiempo aisladamente. Lo extraordinario es que aparezcan todos juntos; cuando aparecen, *algo sucede*, y siempre se trata de un momento estelar (2015, p. 122).

Como parte de este marco, 1951 fue el año de creación del Centro Mexicano de Escritores, espacio que acogería como becarios a muchos de los autores con marcada presencia en las letras mexicanas de la segunda mitad del siglo XX. Por su parte, la Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México impulsó proyectos que hoy siguen siendo fundamentales, como Poesía en voz alta (1956) y la fundación de La Casa del Lago (1959), espacio este último que congregó a la mayoría de los escritores participantes en la serie de autobiografías. La vida de las revistas y suplementos culturales tuvo también una fuerte injerencia al reunir escritores afianzados que servían como guías de las promesas del momento. Entre los espacios más

emblemáticos se encuentran las revistas *Universidad de México*, *Cuadernos del Viento*, *Revista de Bellas Artes*, *Revista Mexicana de Literatura*, *Estaciones*, así como los memorables suplementos “México en la Cultura”, del diario *Novedades*, y “La Cultura en México”, de la revista *Siempre!*, fundados y dirigidos por Fernando Benítez.⁵

Empresas Editoriales, por su parte fue una empresa fundada en 1944 por Rafael Giménez Siles, exiliado español, al lado del escritor mexicano Martín Luis Guzmán. A este equipo se sumaría la figura de Emmanuel Carballo, joven escritor y crítico, cuya influencia para esos momentos ya era determinante: fungía como un importante puente entre editores, traductores y escritores de la época. En 1964, es designado consejero de Empresas Editoriales y en 1966 inicia la coordinación del proyecto de la serie autobiográfica.

La figura de Carballo se dibuja en los prólogos que elaboró para las autobiografías ejerciendo la crítica dura que le caracterizó. En todos sus comentarios, sin embargo, hay una validación que apunta el proyecto editorial

de perfilar o, quizá sería más pertinente decir, *confirmar* un emergente canon.

Es bien conocido el mote de “mafia” con que se caracterizó al grupo que giraba en esos años en torno a los nombres de Fernando Benítez, Carlos Fuentes y, precisamente, Emmanuel Carballo. La dinámica de este coto de poder ha sido descrita, criticada y defendida desde distintos registros. A decir de José Agustín, el grupo asumió “gustosamente” el mote de “la mafia” y controlaba directa o indirectamente el suplemento *La Cultura en México*, la *Revista Mexicana de Literatura*, la *Revista de la Universidad de México*, la *Revista de Bellas Artes*, *Cuadernos del viento*, *Diálogos*, Radio UNAM, la Casa del Lago y varias oficinas de difusión cultural (Agustín, 2007, p. 218). Luis Guillermo Piazza, en 1967, tomaría este nombre para dar título a la novela que consolidaría la mitificación del grupo. René Avilés Fabila, en ese mismo año, desata en *Los juegos* una sátira contra la vida cultural del momento. Posteriormente, Mario Benedetti (1974) articula una crítica directa al control ejercido por el grupo con las siguientes palabras:

⁵ Todos estos espacios fueron comunes para la formación de la generación de escritores que participarían en la serie. Por dar algunos ejemplos: la mayor parte de ellos fueron becarios del Centro Mexicano de escritores: Montes de Oca (1955 y 1960), García Ponce (1957 y 1963), Tomás Mojarro (1958 y 1959), Leñero (1961 y 1964), Monsiváis (1962 y 1967), Sainz (1962), Elizondo (1963 y 1966), Navarrete (1965) y Agustín (1966). Carlos Monsiváis, al lado de José Emilio Pacheco, colaboró en *Estaciones* coordinando la sección “Ramas nuevas” (1957) en la que se incluían textos de jóvenes escritores con la intención de promover los nuevos talentos. Vicente Leñero, Gustavo Sainz y José Agustín trabajaban como redactores en “La Cultura en México”. Juan García Ponce, por su parte, había dirigido la *Revista Mexicana de Literatura* y Juan Vicente Melo en el momento de la publicación de la serie era director de La Casa del Lago.

La mafia mexicana fue –y todavía sigue siendo– una experiencia casi única en América Latina. Octavio Paz es su dios; Carlos Fuentes, su profeta. Entre sus miembros más conspicuos figuran el pintor José Luis Cuevas, y escritores tan talentosos como Carlos Monsiváis, Juan García Ponce, Fernando Benítez, Tomás Segovia, Salvador Elizondo, José Emilio Pacheco, Marco Antonio Montes de Oca, y prácticamente la primera línea de la literatura mexicana más publicada y publicitada (p. 136).

El gesto “publicitario” aludido por Benedetti quizá sea el que más encono promovió hacia el grupo y del que la serie *Nuevos escritores mexicanos* es solo un ejemplo, al congregarse los nombres de un buen puñado de sus “favoritos”.⁶ Lo cierto es que

este dominio de la esfera cultural concentrado en un grupo que cobijó a unos cuantos, no minimiza sus aportes ni merma la calidad de obras que se gestaron en el contexto, condición de la que la serie también es un claro ejemplo.⁷

Al margen de los calificativos, la relevancia de esta serie se sostiene en el mosaico de escrituras que deriva de una situación común: la ausencia de la fórmula tradicional de la autobiografía como obra de madurez vital y de trayectoria. Recordemos a Georges May (1982), en su ya clásico trabajo, cuando refiere:

No existen más que dos características comunes en la mayor parte de las autobiografías: la primera es que la autobiografía es una obra de la madurez, o de la vejez, y la segunda es que sus autores son conocidos por muchos antes de la pu-

blicación de la historia de sus vidas (p. 33).

Que este puñado de escritores tomara la pluma para realizar un ejercicio valorativo de una trayectoria que apenas daba sus primeros pasos, no puede dejar de leerse como una apuesta bien sopesada por la mirada conjunta de un experimentado editor, como Giménez Siles, y del joven Carballo, quienes tuvieron la visión necesaria para reconocer que una empresa de este tipo no pasaría desapercibida.⁸

El propósito editorial, impreso en la primera página de los 11 títulos publicados, pone de manifiesto las dos desviaciones de la fórmula tradicional de la autobiografía mencionadas líneas arriba:

La presente colección se inspira en el propósito de dar a conocer en páginas autobiográficas la fuerte

⁶ La selección de escritores, en realidad, es variopinta al respecto. Si bien el grueso de los once nombres que se suman en la serie corresponde a este círculo, involucra también a Leñero, por ejemplo, quien no dejó de acusar la marginalidad a la que fue relegado por el grupo, incluso al final de su vida: «Nunca pertencí a grupos literarios. Estaba el grupo de Fernando Benítez que hacía *La Cultura en México* y *México en la Cultura* después, pero yo fui muy aislado, me movía al margen de ellos, incluso un poco contra ellos [...] Yo quería participar, pero ellos no me tomaban en cuenta, era un grupo muy mafioso y cerrado [...] Cuando me inicié en la literatura con *Los albañiles* fue como si no hubiera pasado nada, me ignoraron por completo. Nadie hizo eco, sólo un poco José Emilio [Pacheco] con el que fui muy amigo siempre. Fue el único. A todo ese grupo lo llamábamos “la mafia de Benítez”. Yo todavía los odio, odio ese momento que fue muy duro para mí. Me costó romper con esos grupos tan cerrados» (Concheiro San Vicente y Rodríguez, 2015, p. 66). Los casos de Tomás Mojarro y Raúl Navarrete, forman parte también de un “afuera” del funcionamiento de la llamada mafia. Ambos, considero, fueron apuestas a título personal de Carballo.

⁷ No puede, sin embargo, dejarse de señalarse la omisión, en términos incluso de la representatividad generacional pretendida por la serie, de las escritoras jóvenes del momento. Las ausencias que saltan a la vista son Julieta Campos, quien un año antes, en 1965 había publicado su novela *Muerte por agua*, e Inés Arredondo, quien en el mismo año publicó su primer volumen de cuentos *La señal*.

⁸ Es muy probable que el concepto de la serie haya tenido alguna influencia, como algunos mencionan, de la autobiografía del poeta soviético Evrushenko escrita a sus 30 años, publicada en 1963 en Francia y traducida al español en el mismo año con el título *Autobiografía precoz*. Sin embargo, resulta mucho más significativo que la precocidad autobiográfica tenga un antecedente en la tradición mexicana. Se trata de Federico Gamboa con *Impresiones y recuerdos* (1893) escrita a los 28 años, texto además considerado como pionero de la autobiografía moderna en México (Viveros, 2015).

personalidad de los jóvenes escritores mexicanos del momento, para que el lector de habla hispana, impresionado por la calidad humana y el inteligente laborar de estos nuevos valores literarios, acuda desde luego a conocerlos en sus obras.

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

El acento dado a la juventud de los escritores subraya la precocidad de sus “páginas autobiográficas”. Pero llama más la atención la intención de invertir la dinámica de aquello que, tanto May como Lejeune, advierten como condición o –para ser menos tajante– como una dominante en las articulaciones tradicionales del género: que la figura pública del autobiógrafo,

en función de su obra y su nombre, funciona como el referente o “signo de realidad” que valida a la autobiografía. May (1982), incluso, habla de «una cuestión de derecho o de moral» que hace de la autobiografía una obra «concebida como la empresa suprema que engloba, explica y justifica todo lo que precede, como si fuera la coronación de la obra o de la vida que le dieron nacimiento» (p. 37). En este sentido, el propósito registrado por los editores, al puntualizar la intención de que el lector de las autobiografías acuda “luego” a conocer a los autores en sus obras, propone una inversión en la dinámica “natural” del género,⁹ a favor de una visión publicitaria para forjar las figuras de un nuevo canon.

Al respecto, existe un antecedente importante sin el que no se puede leer la dinámica que siguió *Nuevos escritores mexicanos*. Entre 1965 y 1966, Antonio Acevedo, el entonces jefe del Departamento de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes, organizó un ciclo de conferencias en la Sala Ponce del Palacio de Bellas Artes, donde participaron más de 30 escritores, entre los que figura la mayoría de los que serían

convocados después por Giménez Siles y Carballo.¹⁰ Las conferencias, publicadas en dos volúmenes (1966 y 1967) como *Los narradores ante el público* con el sello de Joaquín Mortiz, tuvieron el propósito, según el propio Acevedo (2012), de invitar «a los escritores mexicanos a hablar de su vida y su obra y leer algunas páginas de su trabajo más reciente» (p. 11). En estas conferencias, los autores presentaban también un perfil biográfico. La dinámica, sin embargo, al ser leídos frente al público, supone, como refiere Ruffinelli (1986), una suerte de «strip tease intelectual», en el que el escritor «puede desnudar “ante el público” de una conferencia, algunos secretos de su personalidad, de su experiencia, de la práctica de su oficio» (p. 513), que se distancia de la relación secreta que se establece entre el escritor de la autobiografía y su lector.

Debo dejar al margen la riqueza que representan también los textos producto de estas conferencias para resaltar solamente lo que evidencian, junto a la serie de autobiografías, sobre el ambiente cultural mexicano de esos años, en términos del trabajo que los editores y difusores

⁹ Ciertamente entre los 11 escritores mexicanos conviven trayectorias que no eran en ese momento precisamente homogéneas. Marco Antonio Montes de Oca, García Ponce, Sergio Pitol, Melo, Mojarro, Elizondo y Leñero, contaban con al menos dos libros publicados. Mientras Elizondo, Agustín, Sainz y Navarrete iniciaban sus trayectorias. Monsiváis es un caso particular, porque, en estricto sentido, es el único de los autobiógrafos de la serie sin obra: no tenía ningún libro de autoría publicado en ese momento.

¹⁰ De los escritores de la serie autobiográfica, Ponce, Melo, Leñero, Monsiváis, Elizondo, Mojarro y Sainz, participaron también en el ciclo de conferencias en Bellas Artes. Los textos leídos ahí funcionaron en la mayoría de los casos como la base para la composición posterior de las autobiografías.

desarrollaron como legitimadores de la producción artística, gestando una dinámica, novedosa para el momento, que, en palabras de Acevedo (2012), «modific[ó] la relación tradicional entre el lector y el escritor en nuestro medio» (p. 11), o bien, en las de Carballo (2015), quien –recordemos– se considera uno de los responsables de «convertir al escritor mexicano en noticia» (p. 16). Los comentarios vertidos en algunas de las reseñas de la época, confirman el impacto y éxito de estos proyectos vistos como estrategias publicitarias.

Boyd G. Carter (1968), en su reseña a propósito de *Los narradores ante el público*, califica los textos vertidos en la colección de conferencias como “ensayos”, augurándoles, incluso, la posibilidad de creación de un nuevo género, aunque no deja de mostrar cierta reticencia a la posible “imprudencia” del gesto:

Estos ensayos proporcionan al lector adicto a lo novedoso en todo lo que concierne al acto de creación literaria, la oportunidad insólita de conocer al escritor, desde dentro, en el ejercicio de su oficio. Para el crítico, así como para el historiador de las letras este tipo de ensayo (¿un nuevo género literario [...]?) constituye una

importante fuente de información literaria.

Hay quienes opinan, entre ellos el que esto escribe, que una pública rendición de cuentas de la índole de éstas a la larga podría resultar un acto de imprudencia psicológica (p. 379).

Al parecer, los calificativos de imprudentes o irreverentes para los autores jóvenes que participaron en estos proyectos fueron una constante, como se advierte en otra reseña, sin firma, publicada en *Diálogos* a propósito de la serie *Nuevos escritores mexicanos*, la cual abre con el comentario sobre la reserva con que se vio en ciertos círculos: «En mayo de 1966 apareció el primer libro de una nueva colección proyectada por Rafael Giménez Siles, pese a la oposición de un grueso grupo de lectores» (1967, p. 30). Este “grueso grupo de lectores” es ejemplificado en el propio texto con una cita atribuida a Arturo Cantú, quien articula su desaprobación por la falta de autoridad de los jóvenes escritores. Las palabras de Cantú (1967) son las siguientes:

pedir la opinión a los jóvenes nunca ha sido práctica usual en las civilizaciones. Los jóvenes son precisamente los que no tienen experiencia, juicio, seriedad. Si además de todo son escritores hay razones do-

bladas para desconfiar de lo que puedan decir. Si no se interesan vivamente por los problemas políticos del país, como es el caso de todos ellos (o por lo menos activa o vivamente) parecería una pérdida de tiempo el leer sus brevísimas autobiografías (p. 30).

La cita permite reconocer un doble juego de argumentos: los que nacen promovidos por el prejuicio ya aludido de que solo la voz consagrada tiene la autoridad para hablar de sí, y, por otra parte, el eco de una discusión añeja respecto a las preocupaciones sobre la función del arte en México. De tal forma, son dos los calificativos que signan la recepción que tuvo la serie en “un grueso grupo de lectores”: la irreverencia y la falta de compromiso político de sus autores. Si años antes el grupo Hyperion, en el ámbito filosófico, y la llamada Generación del 50 en la literatura, a la que pertenecieron Juan Rulfo, Rosario Castellanos y Juan José Arreola, dieron los primeros pasos para el deslinde del arte mexicano frente al “nacionalismo cultural” heredado por la institucionalización de la Revolución mexicana, a la generación que pertenecen los jóvenes escritores de la década de 1960 corresponde el momento de la modificación radical del papel que juega la idea de México en el arte:

A lo largo de dos décadas (1950-1970) se modifica de modo sustancial la idea de México hasta entonces dominante. El desplazamiento de credulidades se efectúa en medio de la tranquilidad aparente. Denostado en la prensa y en el ámbito del nacionalismo revolucionario, el abuso de lo promulgado como “mexicano” (la suma de fatalidades y fatalismos) produce un resultado: lo allí definido como primordial se observa en muchos sectores como lo folclórico (Monsiváis, 2010, p. 229).

Las palabras de Monsiváis se acercan mucho a las que Carlos Fuentes –“el profeta de la mafia”– utilizó precisamente en el ciclo *Los narradores ante el público* para definir su lectura a propósito de papel que la tendencia nacionalista jugó en la literatura mexicana. Una lectura de la que los escritores de la nueva ola harán eco en su quehacer literario:

El artista posrevolucionario se identificó con cierto redescubrimiento de los mitos perdidos y, hasta la década de los cincuentas, su deber establecido era el de la vigilancia patriótica de las tradiciones locales y de la identidad nacional. Lo cual no significa que el movimiento

nacionalista de la cultura en México fuese innecesario [...] Pero una vez que rindió sus frutos, entró en decadencia porque sólo era, al cabo, una etapa de nuestro desarrollo cultural y cuando quiso convertirse en norma permanente se volvió repetitivo y chovinista, parte del *statu quo* y puramente pintoresco. Floreció como autorreconocimiento; degeneró en autocaricatura (Fuentes, 2012, p. 154).

Fuentes, en el marco de las discusiones vertidas en la época hace uso del micrófono para ajustar cuentas con sus detractores, definiendo la postura que caracterizó el proyecto de la *Revista de Literatura Mexicana*, emprendido junto a Carballo (2012):

Yo no creo en la falsa disyuntiva del artepurismo o del arte *soi disant* comprometido. La virtud de la empresa que hace diez años acometimos Emmanuel Carballo y yo –a fundación y dirección de la *Revista Mexicana de Literatura*– fue haber dicho a tiempo que una visión colectiva sólo es válida si nace de un compromiso real con la forma artística empleada, que a su vez es la expresión de la personalidad del artista; y que una visión individual válida,

a la inversa, nos ofrece la visión social más cierta (p. 169).

El posicionamiento de Fuentes, como un portavoz de los intereses y de la visión promovida por su círculo, es claro: en primer lugar, el compromiso radica en la forma artística como expresión de la *personalidad del artista*.

De hecho, el pronunciamiento del autor en la conferencia permite seguir los hilos de la dinámica cultural, en la que se entretajan las figuras de Benítez, Fuentes y Carballo, como ejes rectores del funcionamiento de la llamada mafia. Cabrera (2006) lo ha advertido de la siguiente manera:

revela la sistematización de los niveles de un programa *ideológico-cultural* iniciado desde la *Rev ML* [*Revista Mexicana de Literatura*] y retomado en “La CM” [*La Cultura en México*]. En el nivel práctico deslinda al grupo de todos los escritores aludidos, y precisa el nombre de los autores afines. En un nivel genealógico construye una estirpe simbólica que se inicia con Reyes y continúa con el grupo de la “La CM” (pp. 91-92).

Todo lo anterior permite reconocer el tejido que posibilitó la conformación de la serie auto-

biográfica, en el que se cruzan los hilos de un complejo aparato institucional, editorial y de difusión, que transformó la dinámica cultural en el México de los años de 1960. El ambiente de impulso a la nueva generación de escritores se valió de una estrategia de difusión acorde con el sentido de renovación que representaban los nuevos escritores. No es extraño entonces que la serie coordinada por Carballo optara por erigir un proyecto que pusiera, en un primer plano, al grupo que representaba los intereses del grupo dominante; y, en segundo término, lo hiciera con una postura que contravenía, a todas luces, la solemnidad del sector más conservador y nacionalista. Las características del discurso autobiográfico, filtradas por la aguda visión de los editores involucrados, resultaron idóneas para ser portavoces de un proyecto cultural. Por una parte, la precocidad, transgresión inmediata y evidente, caracteriza a la nueva generación fuera del marco de los supuestos tradicionales, pero también resulta el lugar ideal para dar voz y desatar un ejercicio crítico de las preocupaciones constantes que, hoy sabemos, definieron el lugar de esta generación en la literatura mexicana.

La importancia de esta serie, por todo esto, no se reduce solo al testimonio que da sobre la dinámica de la vida cultural de un periodo, también es, como lo he acotado antes, un extraordinario mosaico de escrituras.¹¹ Imposible detenerme en este espacio con cada uno de los textos que la conforman. Por lo tanto, me serviré solo de algunos ejemplos que permitan reconocer cómo el fundamento revisionista del pasado inflexiona para hacer, antes que una rendición de cuentas, una declaración de principios y el bosquejo donde se ensayan figuras de autor en la promesa de una obra futura. En esta dinámica, se confirma el modo en que esta generación de escritores se inscribe en el desarrollo de la literatura mexicana.

Una estirpe simbólica

En la puesta en juego de esta pluralidad de ejercicios de escritura, se desata una especie de formulación de principios de una generación de escritores y de perfilamiento de la “estirpe simbólica” a la que ha referido Patricia Cabrera. Un halo atraviesa varios de los textos autobiográficos de la serie que tiende puentes con una línea en la literatura mexicana representativa de una visión estética en el marco del enten-

dimiento del hacer literario. Esta línea apunta, de manera reiterada, a dos grupos que son hitos en la tradición mexicana: el Ateneo de la Juventud y los Contemporáneos. Esta relación, por supuesto, no es gratuita, ya que ambos momentos en la tradición cultural mexicana del siglo XX representan una “actitud” eminentemente crítica y de apertura, que en su momento representaron también la visión de “los nuevos escritores” y sus consabidos encuentros con la visión conservadora.

Los autores de la serie echan mano de las constantes tradicionales de la autobiografía: la escena de lectura y las figuras de mentor para tejer estos puentes. Sergio Pitol, por ejemplo, recurre en la construcción de su mito personal para involucrar el perfil de Jorge Cuesta como un primer mentor indirecto, vía el espacio de la biblioteca del poeta:

en Córdoba mi afición por la literatura se decidió y tomó forma [...] En esa época era compañero en la escuela de Antonio Cuesta, hijo de Jorge Cuesta, que me permitió el acceso a la biblioteca que había sido de su padre. Allí leí a los Contemporáneos, a

¹¹ Un estudio parcial de la serie fue sido realizado por Fabienne Bradu (2011). Recientemente han surgido los estudios de Diana Isabel Jaramillo (2015) quien retoma también el contexto de generación de la serie y describe los elementos que considera nodales en las narraciones de los autobiógrafos, así como el Humberto Guerra (2016), con una lectura mucho más rigurosa y propositiva que analiza las estrategias textuales de siete de los textos de la serie, bajo la clasificación de funcionamiento de la autobiografía dramática y la autobiografía poética.

Alfonso Reyes, a Cocteau, a O'Neill (Pitol, 1967, pp. 25-26).

La escena de lectura, descrita por Molloy como uno de los biografemas básicos, funciona como clave del autodescubrimiento del escritor, asociada regularmente a la figura del mentor. En este caso, la sombra de Cuesta se perfila como la de un guía en ausencia. La escena se ubica entre 1945 y 1950, momento en el que Cuesta ya había muerto, pero el contacto con su biblioteca, depositario material del ideario de un intelectual, nutre una "afición" y permite que "tome forma" una vocación.

Juan García Ponce, en una lógica articulada como la conformación de su perfil lector, pondera la conformación de un horizonte identitario y definitivo de su papel de escritor, asumido a contraluz de sus influencias:

creo que sin el despreocupado y siempre original trato de Reyes con la cultura universal, sin la verdad poética, el rigor y la lúcida consciencia crítica de Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, José Gorostiza, Gilberto Owen, sin el irónico y diferente escepticismo de Julio Torri y Salvador Novo, sin el mundo poético y la profundidad de pensamiento de Octavio Paz, que para mí es el modelo más indispensable,

ble, y las creaciones míticas de Rulfo, la relación entre nuestra literatura y la literatura tendría otro carácter [...] A través de sus obras, a las que deben sumarse las de otros escritores latinoamericanos, esencialmente Jorge Luis Borges, intuí, oscuramente en aquel entonces, de qué manera formábamos parte de una entidad cultural universal que debería y podía determinar nuestra relación con la realidad inmediata, aclarándola (García Ponce, 1966, pp. 24-25).

Los nombres convocados en la cita permiten incluso seguir la línea de mayor representatividad de una actitud en las letras mexicanas avocada a una labor fundamentalmente crítica. Con estas alusiones, tanto Pitol como Ponce atan sus perfiles a los eslabones de una herencia literaria, como afirma el último, «al propósito de escribir dentro de una especie de modelo de la figura de escritor, eligiendo alguna de las infinitas variantes a las que nos da acceso la tradición» (García Ponce, 1966, p. 19).

El recurso de la escena de lectura asume la dinámica tradicional de la autobiografía, sin embargo, el movimiento que desata es invertido. Si en la autobiografía tradicional, la escena de lectura y la descripción de la biblioteca personal advierten una filiación

a priori que, evocada, confirma y justifica el perfil del autobiógrafo, en una autobiografía temprana o precoz funciona como una filiación que se promueve para ser confirmada y puesta en juego desde una dinámica prospectiva. Es, ante todo, una apuesta que se lee como una declaración de búsqueda de pertenencia, antes que confirmación. Esta búsqueda de proyección se evidencia en las palabras de Sergio Pitol:

Vivo ahora para escribir y entre lo que soy y lo que voy creando se ha establecido ya una relación sanguínea que no ha dado sus frutos ni en *Los Climas*, que acabo de publicar la Editorial Joaquín Mortiz, ni en el próximo que estoy preparando, ni en el siguiente, que considero todavía de aprendizaje, pero posiblemente sí en los que vendrán luego de unos años (p. 28).

En el mismo tenor, se encuentra la autobiografía de Salvador Elizondo, quien a mi parecer desarrolla una de las más afortunadas construcciones de su autofiguración. Al igual que Pitol y García Ponce, Elizondo teje un vínculo vital con la tradición literaria que revira, en su caso, al poeta del Ateneo de la Juventud a quien le une su historia familiar, Enrique González Martínez. Elizondo entreteje el sentido del recuerdo personal

en vínculo con el ejercicio poético de su tío abuelo para dar significado a su experiencia presente: «De mi primera infancia sólo recuerdo un verso: “Sobre el dormido lago está el sauz que llora”» (Elizondo, 1966, p. 14), primer verso del poema “Los días inútiles”.

La función del verso convocado es solo un detonante para la representación de una visión de mundo donde la poesía se muestra como “la palabra de los comienzos”, que prefigura la dinámica de formulación de una poética personal que justifica, da orden y sentido al ejercicio literario:

Visto con suficiente perspectiva y a la luz de las definiciones que la poesía busca y siempre encuentra de sí misma, el poeta nace en el momento en el que, como Bécquer, dice a los ojos que lo miran: *Poesía eres tú*, y se acrisola definitivamente en el momento en que puede explicar la misión que ha elegido con las mismas palabras con que Mallarmé aludía a la obra poética de Poe: *Donner un sens plus pur aux mots de la tribu*. Ambas definiciones contienen la esencia que solidariza al poeta: una con su emoción, la otra, con el lenguaje. Yo creo, en fin, ahora, que estos dos versos encierran los términos contiguos de

la trayectoria personal de todo poeta [...] Creo de momento que todavía estoy más cerca de Bécquer que de Mallarmé y este hecho no me avergüenza porque tengo exactamente la edad en que Mahoma, con más furia que nunca, sigue tiñéndome la carne roja y en que van ganando la batalla de mis sentimientos las huestes de la Arabia Feliz sobre las de Galilea. (Elizondo, 1966, pp. 24-25).

Este fragmento condensa la lógica del relato autobiográfico de Elizondo: por una parte, articula una poética personal, pero también funge como principio que ordena la trayectoria vital del escritor, en términos de una búsqueda y muestra los parciales encuentros que prefiguran el destino de uno de los escritores mexicanos más comprometidos con la puesta a prueba de las posibilidades del lenguaje. Este gesto elizondiano bien puede representar la vena que une a la estirpe simbólica reunida en la serie. No por una definición estricta que iguale los perfiles artísticos, pero sí por una perspectiva del quehacer literario. Desde distintas posiciones, la generación reunida en la serie representa una búsqueda desde las posibilidades del lenguaje, que se sostiene en la condición crítica del ejercicio artístico, como también lo

apunta Juan Vicente Melo en su autobiografía:

Se trata, creo de un rasgo común a la generación a la que pertenezco y que no vacilo en calificar de tumultuosa (tengo la edad de Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Marco Antonio Montes de Oca, Héctor Mendoza y Juan José Gurrola —que se aumenta años, no sé por qué). Esta generación ha alcanzado una visión crítica, un deseo de rigor, una voluntad de claridad, una necesaria revisión de valores que nos han permitido una firme actitud ante la literatura, las otras artes y los demás autores. Cada uno de los miembros de esa supuesta generación [...] ha alcanzado, estimo, apenas pasados los treinta de edad o próximos a llegar a ellos, responsabilidades y compromiso con el arte. No es raro que todos nosotros, poetas, novelistas, ensayistas, campistas, nos preocupemos por la crítica de una manera que, desde hace algunos años, no existía en México (pp. 42-43).

El ejercicio crítico cala de distintas formas en el puñado de propuestas reunida en los escritores participantes de la serie. Conjuga, por una parte, la

búsqueda de la universalidad, el cosmopolitismo, la implicación en el discurso literario de registros de otras artes como el cine, la música, la pintura, en figuras como García Ponce, Melo, Pitol y Elizondo, representantes de una vertiente que, sin obviar el peligro de la generalización, puede leerse desde la rejilla del esteticismo heredado por el grupo de Los Contemporáneos en la tradición mexicana.

Sin embargo, la serie también involucra una posibilidad distinta. Agustín y Sainz representarían otra vena que bien se puede caracterizar con una de las notas de la autobiografía de este último: «Dinamitar los andamiajes del lenguaje convencional» (Sainz, 1966, p. 60). Esta actitud comparte el espíritu “renovador” de la generación, pero transita por derroteros distintos que también son distinguibles en relación con el biografema de la escena de lectura. Para Sainz autobiógrafo, el relato vital entreteje el encuentro de una vocación con la conformación de su biblioteca, en tanto espacio físico. Una biblioteca que se articula a contracorriente de las limitaciones económicas de la clase media: guardado parte de los diez pesos de gasto diario que su madre le daba, «Mi biblioteca comenzó a formarse con libros de menor precio que esa cantidad» (p. 26), después con compras a crédito y préstamos. El perfil de esta biblioteca, nutrida en un inicio por cómics,

revistas de cine, ciencia ficción, evoluciona poco a poco hasta llegar a Joyce, Huxley, Dos Pasos, Paz, Fuentes. De esta forma, la transformación de la biblioteca del autobiógrafo es la que delinea el desarrollo de la personalidad narrada. El perfil que deriva, por supuesto, responde al referente que dio espacio al escritor en el ambiente literario de ese momento: su primera novela, *Gazapo* (1965), de la que la autobiografía es una suerte de anverso. *Gazapo*, en palabras de su autor, instauró en la narrativa mexicana un «rompimiento de lenguaje, de postura ante la estructura novelística, ante el mundo» (Dwyer, 1975, p. 86), por medio del relato de la experiencia juvenil que se ve replicada en la construcción autobiográfica.

Con *Gazapo* (1965) y *La tumba* (1964) de José Agustín, este último el más joven de los participantes de la serie, surge una corriente de la novela juvenil en la literatura mexicana del momento. Sainz y Agustín representan también la vía de incorporación de la cultura popular en la novela mexicana, con la estilización del habla coloquial, la implicación de referencias “no convencionales” para el momento, como la cultura del cómic, la televisión, el rock. Recursos que, no resulta extraño, son llevados por estos autores a su discurso autobiográfico, amalgamando el estilo coloquial, la irreverencia y el humor, como signos

distintivos de una propuesta estética cuyos tintes compartían la intención de subvertir las formas tradicionales del relato, como a su modo también lo hicieron Elizondo, Melo o García Ponce.

Con dicho espíritu generacional compartido, no es extraño que estos escritores asumieran la escritura de sus autobiografías también como un ejercicio crítico del género. Uno de los elementos más evidentes que se revela en la constitución de la serie es el juego que permite desatar la capacidad del discurso autobiográfico para caminar entre fronteras. Esta condición proteica es potenciada en la serie. Para citar algunos ejemplos, Carlos Monsiváis pone en evidencia el puente que la autobiografía entabla con el género de la novela, en su caso, con la novela de crecimiento, por medio de la cual imbrica las aristas del relato de vida con la personalidad en formación que le da sustento. Gustavo Sainz transita por la misma línea, pero articulando su narración con su propio universo novelesco, como he señalado. García Ponce decide caminar en las fronteras del ensayo. Pitol lo hace con las estructuras del relato de viaje, mientras Montes de Oca sostiene su narración en la imagen poética y aprovecha el espacio para ajustar cuentas con la crítica emergente de su obra, desatando una suerte de autocrítica literaria. Leñero,

por su parte, involucra el sentido autorreflexivo inherente a la autobiografía para hacer de él la materia misma del relato.

Lo que subyace en este mosaico de posibilidades es, fundamentalmente, la puesta en duda del sentido tradicional de la autobiografía, al hacer de la autofiguración un ejercicio de escritura que se mueve en las fronteras de la referencialidad y la creación. Una de las acotaciones más representativas al respecto es la que hace Juan Vicente Melo, quien toma en “préstamo” lo que su crítica ha definido en términos de una “poética de la mentira” como distintivo de su ficción para llevarlo a la estructura de su autobiografía:

Invento cosas [...] porque me gusta contar historias, porque me gusta contar mentiras, porque me gusta inventar una realidad distinta a la que cotidianamente estoy supeditado. Mentir para mí es una necesidad. Nunca digo la verdad. Siempre invento cosas de mí, de lo que sucedió respecto a mí [...] de mi personal comportamiento. Digo mentiras a tal grado que acabo por creer en ellas y por hacer de ellas la única verdad posible (1966, p. 16).

Inventar, antes que recordar, subvierte en estas líneas el detonante de la escritura autobio-

gráfica. De manera explícita o sesgada, los autobiógrafos de la serie asumen esa misma actitud que cala en la fiabilidad del testimonio autobiográfico, a modo de una advertencia generalizada. Esta advertencia se filtra en el texto de Montes de Oca, con las siguientes palabras: «Trato [...] de revivir momentos que acuñaron mi perfil humano, mintiendo lo menos posible, pero mintiendo al fin» (1967, p. 29). O Carlos Monsiváis, quien, en su característico juego de humor, dedica el texto a su madre, «por disponerse a negar cualquier fundamento, cualquier posible veracidad de estas páginas» (1966, p. 11). Mojarro, por su parte, inicia su relato vital con una observación para el lector: «en esta relación no todas las cosas ocurren como ocurrieron» (1966, p. 24) y lo cierra de la siguiente forma: «Estoy consciente de que es ridículo el retrato que he trazado de mi persona, ya que está delineado a mis conveniencias. El perspicaz lee entre líneas, y el ingenuo de las confesiones queda como el del calambur» (p. 62).

Hablamos, pues, de una serie que bien puede ser leída como un juego de inflexiones de la escritura autobiográfica que pone en evidencia las complejidades de un género, el cual sostiene su vitalidad no en la relación que se funda entre vida y verdad, sino entre el hombre y la gráfica. Esto en un sentido textual. Mientras que en ámbito extra-

textual, la serie pone de manifiesto el complejo entramado que subyace en el tejido de la imagen del escritor.

La importancia de *Nuevos escritores mexicanos* en el marco específico de la tradición literaria mexicana radica, además, en que se convierte en una suerte de modelo que será replicado en otros contextos y con condiciones distintas a esa “época dorada” de la que hablaba Pacheco. Así lo demuestra la dinámica posterior de publicaciones del género en México.

Años después, la colección *De cuerpo entero*, formada entre 1990 y 1992, fue un ejercicio que emuló el proyecto de Carballo y Giménez Siles. En este caso, Silvia Molina convocó a escritores de su generación: Humberto Guzmán, Federico Campbell, el mismo Carballo, Angelina Muñiz Huberman, María Luisa Mendoza, , María Luisa Puga, Rafael Gaona, Brianda Domecq, entre otros –suman en total 29 escritores–, quienes también compusieron su autobiografía como un encargo editorial. De igual forma, se encuentran los ejercicios escriturales que, bajo el título de “Autobiografías precoces”, reunió *Letras Libres* en su número 129 de 2009, con textos de Julián Herbert, Guadalupe Nettel, Luis Felipe Fabre y María Rivera, los cuales fueron recuperados en la antología *Trazos en el espejo. 15 retratos*

fugaces (2011), donde se suman los nombres de Alberto Chimal, Hernán Bravo Varela, Socorro Venegas, José Ramón Ruiz Sánchez, Brenda Lozano, Agustín Goenaga, Juan José Rodríguez, Martín Solares, Antonio Ramos Revillas, Daniela Tarazona y Luis Jorge Boone,

escritores mexicanos nacidos en la década de 1970, quienes actualmente forman parte de una generación viva en la dinámica de la literatura mexicana.

Ante este panorama, queda aún mucho por decir sobre la vida

de la autobiografía en la literatura mexicana, un género que parece ser mucho más prolífico de lo que se ha advertido, el cual se ha desarrollado con características propias y con el que la crítica guarda aún la deuda de su estudio sistemático.

Referencias

- Acevedo Escobedo, A. (2012). Introducción. En A. Acevedo Escobedo, *Los narradores ante el público. Primera serie* (2ª ed.) (pp. 11-12). México: Ficticia-Instituto Nacional de Bellas Artes-Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Agustín, J. (1966). *José Agustín*. México: Empresas Editoriales (*Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*).
- Agustín, J. (2007). *La tragicomedia mexicana I* (2ª ed.). México: Planeta.
- Anónimo. (1967). Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos. *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, 3(1).
- Benedetti, M. (1974). *El escritor latinoamericano y la revolución posible*. Buenos Aires: Nueva Imagen.
- Bradu, F. (2011). La vida que vale. *Literatura mexicana*, 22(2), 183-201.
- Cabrera López, P. (2006). *Una inquietud de amanecer. Literatura y política en México, 1962-1987*. México: Plaza y Valdés-Universidad Nacional Autónoma de México.
- Camposeco, V. M. (2015). *México en la cultura (1949-1961). Renovación literaria y testimonio crítico*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Carballo, E. (2015). *Diario Público (1966-1968)*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Carter, B. G. (1968). Los narradores ante el público. *Hispania*, 51(2).
- Concheiro San Vicente, L., & Rodríguez, A. S. (2015). Leñero: la última entrevista. *Nexos: Sociedad, Ciencia y Literatura*, 37(445), 66-72.
- Dwyer, J. P. (1975). Cuates agazapados y otros temas: unas palabras con Gustavo Sainz. *Revista Iberoamericana*, 41(90), 85-89.

- Elizondo, S. (1966). *Salvador Elizondo*. México: Empresas Editoriales (*Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*).
- Fuentes, C. (2012). Carlos Fuentes. En A. Acevedo Escobedo, *Los narradores ante el público. Primera serie* (2ª ed.) (pp. 148-172). México: Ficticia-Instituto Nacional de Bellas Artes-Universidad Autónoma de Nuevo León. García Ponce, J. (1966). *Juan García Ponce*. México: Empresas Editoriales (*Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*).
- González Martínez, E. (1995). *Obra poética*. México: El Colegio Nacional.
- Guerra, H. (2016). *Narración, experiencia y sujeto. Estrategias textuales en siete autobiografías mexicanas*. México: Bonilla Artigas Editores-Universidad Autónoma Metropolitana.
- Jaramillo, D. I. (2015). *Once autobiografías precoces y un solo proyecto: construir una visión de la lectura*. México: Eón.
- Leñero, V. (1967). *Vicente Leñero*. México: Empresas Editoriales (*Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*).
- May, G. (1982). *La autobiografía*. (D. Torres Fierro, trad.). México: Fondo de Cultura Económica. Melo, J. V. (1966). *Juan Vicente Melo*. México: Empresas Editoriales (*Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*).
- Mojarro, T. (1966). *Tomás Mojarro*. México: Empresas Editoriales (*Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*).
- Molloy, S. (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. (J. E. Calderón trad.). México: El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica.
- Monsiváis, C. (1966). *Carlos Monsiváis*. México: Empresas Editoriales (*Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*).
- Monsiváis, C. (1975). Proyecto de periodización de historia cultural de México. *Texto Crítico*, (2), 91-102.
- Monsiváis, C. (2010). *La cultura mexicana en el siglo XX*. México: El Colegio de México.
- Montes de Oca, M. A. (1967). *Marco Antonio Montes de Oca*. México: Empresas Editoriales (*Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*).
- Navarrete, R. (1968). *Raúl Navarrete*. México: Empresas Editoriales (*Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*).

- Pitol, S. (1967). *Sergio Pitól*. México: Empresas Editoriales (*Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*).
- Ronquillo, V. (2013). Cincuenta años de Joaquín Mortiz. Una aventura intelectual. *Revista de la Universidad de México*, (107), 78-82.
- Ruffinelli, J. (1986). Al margen de la ficción: Autobiografía y literatura mexicana. *Hispania*, 69(3), 512-520.
- Sainz, G. (1966). *Gustavo Sainz*. México: Empresas Editoriales (*Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*).
- Viveros, L. M. (2015). *El surgimiento del espacio autobiográfico en México. Impresiones y recuerdos (1893), de Federico Gamboa*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.