El campo intelectual mexicano de finales del siglo XX según *El miedo a los animales* de Enrique Serna

Adriana Azucena Rodríguez*

Resumen

Este ensayo parte de una revisión de las escuelas sociocríticas de la literatura como reflejo de la realidad, hasta llegar a las ideas de Pierre Bourdieu acerca de la sociología de las obras culturales: las relaciones entre el artista y otros agentes del campo cultural (críticos, instituciones culturales, otros creadores, etcétera). Sus pautas de análisis se aplican a la novela de Enrique Serna, *El miedo a los animales*, publicada en 1995, en la que se recrea, en clave satírica, el sistema de relaciones entre poder, instituciones culturales e individuos creadores. Se pretende determinar los elementos de la realidad del campo cultural de finales del siglo XX representados en esta novela y, en consecuencia, las posibilidades de acción de los individuos creadores determinados por su *habitus* en función de la trama novelesca. A partir del análisis, es posible vislumbrar aspectos de la formación de un canon basado en criterios no sólo literarios.

Abstract

This essay reviews different Socio-schools of literature considered as a reflection of reality, background to Pierre Bourdieu's ideas on the sociology of cultural works: the relationship between artists and other cultural field agents (critics, cultural institutions, other artists, etc.). The analysis is then applied to Enrique Serna's novel *El miedo a los animales*, (1995), a satirical recreation of the system of power relations, cultural institutions, and creators. The aim is two-folded: to determine the elements of reality in the cultural field of the late twentieth century that are represented in this novel, and to ponder the potential for creative action of individuals

* Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

determined by their *habitus* in terms of novelistic plot. The analysis sheds light on canon formation not only on strictly literary terms.

Palabras clave/Key words: Sociocrítica, Bordieu, habitus, formación del canon / sociocriticism, canon formation.

Entre literatura y contexto social se tienden puentes difíciles de describir, así como los vínculos entre ficción y realidad o entre representación literaria e historia. Otro problema relacionado es la presencia de factores extra- o para-literarios en la configuración del canon y del campo cultural. La sociología ha propuesto una serie de hipótesis acerca de estos vínculos, las cuales han tensado, a su vez, la relación entre la sociología y la literatura (como ocurre, por lo demás, con cada disciplina de la que se sirven las teorías y los estudios literarios: filosofía, lingüística, psicoanálisis). Desde la *mimesis* griega, el papel moral de la literatura a principios del siglo XVIII, hasta el rechazo romántico a someter la creación individual al interés comercial y, por lo tanto, social, se cuestiona la relación entre la obra y la sociedad. A partir del siglo XIX, con el nacimiento de la sociología de Comte, Marx, Spencer o Weber, se ha pretendido convertir la obra literaria en un reflejo del medio social. La obra sería un documento histórico que ofrece testimonios directos de la realidad de la sociedad en que esta obra fue escrita.[1]

Las perspectivas sociocríticas que establecen una equivalencia entre la sociedad, el escritor y su obra, olvidan que el artista es un individuo que se percibe a sí mismo, por diversos motivos, al margen de la estructura social, como lo mostraban György Lukács y Lucien Goldmann con la expresión "individuo problemático": un ser ajeno a la organización del tráfico de valores de uso tanto como a los de cambio, ente individual que se supone a sí mismo único,

[1] Daniel Madelénat en su artículo "Literatura y sociedad", registra, entre otras, esta idea de la sociología de la literatura, misma que condujo a una crítica que localizaba fragmentos de textos que se explicaban por la realidad social en que el texto fue escrito; al crítico correspondía explicar el hecho económico social que daba cuenta de algún pasaje de la obra (veánse las pp. 79-84).

increado, provisto de dones imposibles de objetivar.[2] El escritor, entonces, tiene la opción de desfigurar la realidad, juzgarla, ironizarla o evadirla de acuerdo con intereses subjetivos.

Otros aspectos de la sociología conciernen a la difusión del "producto" literario: el proceso de lectura individual en el marco social, el consumo de libros, el sistema de legitimación de los autores... Como sugiere Pierre Bourdieu, suponer que la sociología podía explicar el consumo de los productos valorados simbólicamente (los textos literarios y, en general, las manifestaciones artísticas), implicaría partir de la premisa errónea de que el universo de la producción artística cuenta con el mismo sistema de otros universos que conforman la estructura social (la política, la economía, la religión). Por el contrario, el sistema que llamamos "cultural" y que reúne a la comunidad artística y crítica, el conjunto de obras realizadas y comentadas por esa comunidad, junto con las empresas e instituciones encargadas de su difusión, es un sistema que goza, desde mediados del siglo XIX, de autonomía y autorregulación. Este rasgo permitió al sistema cultural desarrollarse y especializarse incluso más que otros sistemas sociales.[3]

Es aquí que Bourdieu replantea el objeto de la sociología: ya no el artista en singular (su condición social, su momento político), ni el público (como grupo social, expresión de la demanda de un producto particular); sino la sociología de las obras culturales: el conjunto de las relaciones entre el artista y los demás artistas, el conjunto de los agentes envueltos en la producción de la obra, o en la producción del valor social de la obra (críticos, instituciones culturales, otros creadores, etcétera). Y, como principios teóricos, los conceptos de *campo* de producción cultural (espacio de movimiento instituido en que se regulan las relaciones entre artista y agentes en la producción y valor de la obra), el de *habitus* del productor (condiciones sociales de su producción como sujeto social) y, finalmente, el de *puesto* o posición que el productor ocupa en la división del trabajo de producción cultural.[4]

La comprobación de las hipótesis de Bourdieu implica establecer la red de la que forma parte un texto, un autor, los juicios

[2] Véase Lucien Goldmann, *Para una sociología de la novela*, p. 30.
[3] Pierre Bourdieu, "Pero ¿quién creó a los creadores?"
[4] Pierre Bourdieu, *ibid.*, p. 208.

junto con otras instancias.[5] El método de análisis trae consigo una serie de exigencias para el investigador: búsqueda exhaustiva de reseñas, comentarios, ensayos críticos, estudios académicos o de divulgación; establecimiento de círculos en los que el autor participó y su situación, rango o frecuencia de asiduidad; tipo de editorial y medios de difusión del autor o su obra. Como se puede observar, la obra en sí misma difícilmente será estudiada (al margen de los comentarios vertidos en las entrevistas), a riesgo de restar objetividad a la investigación. Se trata, entonces, de una teoría centrada en la relación directa entre el campo y el estilo del autor, señalada en artículos como "Pero ¿quién creó a los creadores?",[6] y reiterada en *Las reglas del arte*.[7]

[5] La tesis titulada "Mercancía y significación. La doble faceta de una obra premiada en el campo literario: estudio de un caso", requirió de sus autores la recopilación de todo tipo de discursos críticos a propósito de *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi: un estudio que exigió la revisión de la estructura del mercado literario en que se ubicó la obra y el premio con que fue galardonada. Se examina aquí la figura del agente literario, la organización estadística de las reseñas publicadas en diferentes periódicos; se analiza también un conjunto de entrevistas a críticos literarios y, en menor medida, el planteamiento hipotético de interpretaciones para los hechos localizados. A este conjunto de materiales de investigación podrían haberse sumado datos de ventas, criterios editoriales, entrevistas a jurados, a lectores organizados por nivel de especialización, familiares y amigos del autor. Como advirtieron los investigadores, su propósito fue "reflexionar sobre las *dos facetas* de una *obra literaria*, es decir tanto en su valor como *bien de consumo* y en su valor como *bien simbólico*: *mercancía* y *significación*. Esto no quiere decir que realizamos un estudio estético ni económico sobre el texto." María Guadalupe Amor González y José Ortiz, "Mercancía y significación. La doble faceta de una obra premiada en el campo literario: estudio de un caso", tesis de licenciatura, Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, 2002, p. 7.

[6] A partir de un análisis de este tipo, se *comprende* la lógica de algunas de las propiedades fundamentales del *estilo* de Flaubert: me refiero, por ejemplo, al discurso libre indirecto, que Bakhtin interpreta como una marca de la relación ambivalente hacia los grupos cuyas palabras él transmite, de una especie de vacilación entre la tentación de identificarse con ellos y la preocupación por guardar su distancia; me refiero también a la estructura quiasmática que se encuentra de manera obsesiva en las novelas y aún más claramente en los proyectos donde Flaubert expresa *en forma transformada y denegada* la doble relación de doble negación que, como "artista", lo opone a la vez al "burgués" y al "pueblo" y, como artista "puro", lo alza en contra del "arte burgués" y el "arte social." Pierre Bourdieu, *Cuestiones de sociología*, p. 231.

[7] "A través del personaje de Frédéric y de la descripción de su posición en el espacio social, Flaubert desvela la fórmula generadora que rige el principio de su propia creación novelesca: la relación de doble rechazo de las posiciones en-

A pesar de que Bourdieu acude con frecuencia a casos de autores literarios reales, su análisis más completo, el de *Las reglas del arte*, se basa en la descripción de los mecanismos del campo literario de una novela, *La educación sentimental*, de Gustave Flaubert. El sociólogo descubre en esta obra una muestra de los espacios que conforman el "campo literario", determinado por polos de poder: del arte y la política, primero, y el de la política y los negocios, después; más las redes de individuos que se mueven entre ambos. Flaubert habría construido la representación del campo literario de la mitad del siglo XIX por medio de personajes caracterizados como símbolos de ciertas posiciones sociales que intervienen en la consolidación de la autonomía del campo intelectual. En ambos polos opuestos de arte y negocios caben desde el comerciante de arte hasta la cortesana, intermediadores entre los "burgueses dominantes" y los artistas;[8] las mujeres tendrán sitios relevantes en esta organización social en tanto "mujeres libres": esposa del burgués, cortesana, bailarina, actriz o mujer letrada.

El héroe como individuo, en el campo recreado en la novela, es analizado desde sus figuras *sobredeterminadas* social y psíquicamente (por su determinación específica y la que imprimen en sus herederos): los padres. La importancia de esta inclusión radica en que los personajes se insertan en un ámbito en que la herencia es una parte fundamental del orden social, pues distingue a los pequeños burgueses que la poseen de los que no cuentan con ella. Entonces, el autor retoma los planteamientos de la sociología empírica al reconstruir el sistema social revelado en un texto literario, apoyado por los datos históricos que complementan dicho espacio social.

La suposición que se toma como premisa, ya aprobada por la sociología y la sociocrítica tradicionales, es la identificación

---

frentadas en los diferentes espacios sociales y de las tomas de posición correspondientes en las que se fundamenta una relación de distancia objetivante respecto al mundo social. […] Queda más manifiesto todavía en su afición por las simetrías y las antítesis." Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, pp. 58-59.

[8] El artista ocupará un sitio particular en las posiciones de dominio: puede acceder a ambos polos, dicta modas y gustos, experimenta formas de transgresión sexual. La definición de artista constituye una multiplicidad de definiciones de acuerdo con la posición que ocupa con respecto a otros artistas e intelectuales, pero también respecto a su clase social de origen y el tipo de producción que "eligen" concretar.

entre ficción novelada y la realidad social.[9] Bourdieu logra así una descripción del ámbito cultural europeo, uno de los modelos que sirvió a los campos culturales emergentes, como el latinoamericano o el ámbito cultural mexicano, los cuales, sin embargo, no han recibido la atención que requerirían como el entorno que determina nuestras prácticas culturales y sus productos.

En casi todos los intentos de organizar y estructurar los datos que componen la descripción de un campo intelectual, se ha acuñado un haz de calificativos cargados de implicaciones: "arte burgués", "comprometido", "militante", connotaciones ideológicas que en la actualidad descalifican la validez de sus resultados. El campo intelectual en México se ha descrito en términos similares que evidencian el cúmulo de juicios y prejuicios derivados de las tradicionales pugnas, consecuencia del complejo sistema de redes y posiciones que rodean a un autor, su obra y su público. Patricia Cabrera López discute la utilidad de los términos más usados en los escasos análisis de la comunidad cultural, pues no singularizan el campo cultural, sino adoptan las formas de la política:

> Al estudiar estos procesos el gran reto es la problematización. No sería pertinente, creo, *descubrir el hilo negro*, o sea reiterar lo que se denomina simplistamente como «mafias», «caudillos», «caciques», «conectes». La tentación es grande en la medida en que resulta indiscutible que las prácticas cotidianas en el campo literario pueden parecerse a los hábitos de la clase política mexicana.[10]

Probablemente, como en el caso de Flaubert, la descripción del campo y las posiciones que ofrece corresponde, en principio, a los mismos escritores de ficción. En el ámbito hispanoamericano, diversos géneros literarios han sido dedicados al entramado intelectual que Bourdieu reconoce como campo: el chileno Roberto Bolaño dedicó cuentos y novelas al tema, describió campos europeos y latinoamericanos, con una novela dedicada específicamente al campo intelectual mexicano y español de la década de los setenta, *Los detectives salvajes*; la breve y afamada novela del cubano Senel Paz, *El lobo, el bosque y el hombre*

[9] Pierre Bourdieu, "Campo intelectual y proyecto creador", pp. 19-75.

[10] Patricia Cabrera López, "El campo literario mexicano desde el enfoque de Bourdieu", p. 263.

nuevo, explora las relaciones entre dos individuos interesados en la literatura con las instituciones de la Cuba comunista como marco; Sergio Pitol en *Los juegos florales* recrea los logros y conflictos de un grupo de autores hispanoamericanos en Florencia, alrededor de una editorial presidida por una monstruosa directora que se interioriza en la psique del narrador hasta convertirla en un ser mitológico; en tanto, Bryce Echenique dedica un volumen de memorias como joven escritor en *Guía triste de París*, centrado en la comunidad intelectual peruana trasladada a aquella ciudad europea porque, se insinúa, no tiene cabida en Perú. En estos relatos, se aborda la aventura de una comunidad de escritores con problemáticas sociales particulares que, inevitablemente, incidirán en su quehacer literario.

En un sentido similar, la novela de Enrique Serna, *El miedo a los animales*, es una obra que se caracteriza por incorporar, como forma de estructurar la intriga, una gran cantidad de reflexiones sobre las relaciones entre intelectuales, prestigio social, crítica y organismos estatales dedicados al reconocimiento y difusión de la cultura; relaciones visibles por lo menos hacia la década de los noventa. La novela fue publicada en 1995: iniciaba el sexenio priísta de Ernesto Zedillo, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional llamaba la atención del mundo, Carlos Salinas había decretado, en el sexenio anterior, la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en 1988; mientras, las deficiencias educativas de la población mexicana se hacían más evidentes en contraste con las principales economías mundiales. Por su temática, estructura y recursos, *El miedo a los animales* es una obra que recrea, de un modo particular y con un sistema de referencias, el campo cultural en que fue publicada. Este campo tiene, además, la posibilidad de ser descrito desde los postulados teóricos del sociólogo francés, los cuales, a su vez, ofrecen herramientas de análisis para mostrar los mecanismos de lectura de la obra en relación con su contexto de escritura.

En esta obra, probable "novela en clave" que alude a publicaciones e instituciones educativas reales junto con ficticias instituciones de difusión cultural, Serna recrea, con intención satírica, una relación entre poder, instituciones y publicaciones a través de los individuos que las perpetúan o se oponen a ellas. La técnica narrativa que permite esta reflexión profunda es consecuencia, en parte, del género (se trata de una novela policiaca con elementos

de la novela negra):[11] a partir del asesinato del periodista y literato Roberto Lima, el detective, Evaristo Reyes, periodista convertido en judicial pero con pretensiones de escritor, deberá investigar el crimen para el que fue solicitado –siguiendo las normas del género– en el entramado de relaciones culturales en que se movía la víctima. La obligatoria aventura del detective trascurre al interior del campo cultural: funcionarios de dependencias públicas, escritores de columnas culturales en diarios, directores de editoriales, escritores consagrados. Esta aventura exige al investigador una actividad de análisis del campo intelectual que el narrador comunica al lector (aunque, como suele ocurrir, el resultado de este análisis lo llevará a una conclusión errónea acerca de la solución del crimen).

Y es que Evaristo Reyes enfrenta un universo regido por sus propias reglas: el campo intelectual, un sistema de fuerzas formado por agentes o sistemas de agentes que ejercen su fuerza en diversas direcciones. Cada agente está determinado por un tipo de inconsciente cultural –también llamado *habitus* de producción: condiciones sociales como familia, clase, acceso a contactos profesionales, etcétera–[12] más un grado de poder o autoridad con respecto a otros agentes del campo.[13] Por eso los intelectuales y artistas dependen de la imagen que otros intelectuales, periodistas y críticos tienen de ellos. A partir de esta dependencia, Enrique Serna plantea, para su novela *El miedo a los animales*, un asesinato cuyo motivo radica en la constante incertidumbre del autor literario ante el conjunto de signos ambivalentes que se producen y transmiten sobre su proyecto de escritura. Todos los sospecho-

[11] La novela negra representa una modalidad del relato policiaco, caracterizado porque el detective no descifra solamente los misterios de la trama, sino porque encuentra y descubre a cada paso la determinación de las relaciones sociales. El detective es solicitado para resolver un crimen que involucra diversos nexos sociales. Todo está corrompido y esa sociedad es una jungla. El detective ha dejado de encarnar la razón pura; en cambio se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos, se deja llevar por los acontecimientos y su investigación produce, fatalmente, nuevos crímenes que lo dejan en una situación de deterioro moral superior al deterioro inicial que lo caracterizaba.

[12] El sentido público de la obra y el autor se integra en y a través de todo el sistema de relaciones sociales que el creador sostiene con el conjunto de agentes del resto del campo: otros artistas, críticos y otros intermediarios entre el artista y el público: editores y críticos.

[13] Pierre Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador”, pp. 135-136.

sos del crimen reconocen haber sido objeto de alguna crítica de la víctima: "Vilchis lo corrió [del Fondo de Estímulo a la Lectura] porque el Robert le había pegado con tubo en una reseña"[14]; "Roberto me obligó a escribir el libro tres veces. Cuando leyó la cuarta versión dijo que había empeorado en vez de mejorar."[15]; "Sencillamente me ignoraba en sus notas, como si yo no existiera."[16]

Antes de continuar, cabe mencionar la existencia de una red de mecanismos para establecer relaciones reconocibles entre el texto escrito y la realidad en que la novela se produjo. En primer lugar, se encuentra la entrevista de Enrique Serna a propósito de la publicación de *El miedo a los animales*: el personaje de Roberto Lima surgió de su lectura de una columna publicada en 1986[17] y las opiniones del personaje de Evaristo, en quien se enfoca la voz narrativa, son similares;[18] en segundo lugar, los géneros discursivos que el autor maneja con regularidad: la sátira y la novela negra o *thriller*, los cuales, para funcionar, requieren un referente claro para los lectores. Entonces, es posible determinar que el principio creativo de la novela fue una reconstrucción de los aspectos del campo literario que al autor le resultan criticables.

De ahí que en el campo literario descrito a través de Evaristo Reyes sea reconocible el campo literario mexicano: dependiente del estado, legitimado por los vínculos entre los intelectuales posicionados en instituciones que dispensan prestigio cultural y sostenido por la aprobación o desaprobación de la prensa, entidad que el mismo estado sostiene. El estado, sin embargo, desconoce el sistema que financia y utiliza como propaganda, como señalará

[14] Enrique Serna, *El miedo a los animales*, p. 87.

[15] *Ibid.*, p. 95.

[16] *Ibid.*, p. 262.

[17] "Me llamó la atención porque me pareció un acto de terrorismo que brotó de la impunidad de un periodista que creía no ser leído. De ahí surgió la idea de inventar a Roberto Lima […] Creo que no es un caso tan inverosímil por la existencia en México de periódicos fantasmales de tirajes escasos que sólo circulan en las oficinas del gobierno y son subsidiados" (José Alberto Castro, "Enrique Serna enjuicia al medio literario en su *thriller El miedo a los animales*", p. 69).

[18] "El medio literario es muy hipócrita, porque el cuidado de las formas lleva como contraorden los hachazos en privado. Si escuchamos una conversación entre escritores oiremos cómo dicen pestes y hacen picadillo a los demás. Luego, extrañamente, leemos las críticas que se publican y todo son loas y diplomacia. Me imagino que hay un especie de pacto de no fregarle al otro lo que ha conseguido para que no te friegue a ti" (*loc. cit.*).

uno de los personajes: "Los políticos no saben quién es quién en el mundo de la cultura y se dejan guiar por las apariencias";[19] asimismo, el estado concentra los recursos en figuras de autoridad siguiendo un esquema político: "todo pasa por su oficina: ella reparte becas, premios, ediciones, viajes al extranjero […] Cuidado con estar en su lista negra, porque ya te chingaste para todo el sexenio."[20]

El protagonista, que va del campo policiaco al literario, será incapaz de comprender a uno y a otro, pero esa extrañeza permitirá comunicar al lector, a través del narrador, esa percepción ajena y desencantada. En esta descripción del ámbito en que se realiza la investigación y donde se desarrolla la intriga, es posible reconocer los mecanismos de funcionamiento del campo, así como establecer las similitudes entre la ficción novelada y la realidad cultural mexicana.

Reconocer el entramado de intereses que caracterizaría a la comunidad intelectual nacional obliga al crítico a partir de la concepción del autor como productor que, a decir de Bourdieu, ocupa una posición en el campo cultural: "Lo que se llama «creación» es la confluencia de un *habitus* socialmente constituido y una determinada posición ya instituida o *posible* en la división del trabajo de producción cultural (y, además, de todo, en segundo grado, en la división del trabajo de dominación)."[21]

Es decir, todo escritor, intelectual, periodista, se encuentra en un espacio determinado donde produce: escribe en un periódico de circulación nacional o local (leídos por una minoría o, incluso, no leídos); publica en una editorial del estado o una privada (o bien, la dirige o selecciona sus títulos); imparte clases, talleres, conferencias, presentaciones, etcétera. El individuo accede a esa posición porque cumple una serie de circunstancias de clase social, ideología y atributos físicos o intelectuales. Dicha posición se encuentra en un campo más amplio que le ofrece una gama de operaciones que ejercer sobre su proyecto creador. El campo está construido por los proyectos de otros creadores, la objetivación de la crítica, las editoriales y sus criterios de selección, el público y su relación con la editorial. Por estas características

[19] Enrique Serna, *op. cit.*, p. 88.
[20] *Ibid.*, p. 74.
[21] Pierre Bourdieu, "Pero ¿quién creó a los creadores?", p. 208.

del campo, la posición y el individuo (y su *habitus*), se entablan entonces relaciones individuales específicas: el autor y el editor, el autor y la crítica, el autor con otros autores.

En este entramado se encuentran los personajes de *El miedo a los animales*: aunque todos ellos se conocen y coinciden en situaciones aisladas, en realidad cada personaje-escritor más su obra, como proyecto creador, se encuentran en un espacio restringido para los ocupantes de otros espacios. Por supuesto, disputar la entrada a nuevos individuos a la posición ya ocupada es regla obligatoria del campo. Y, como partes del campo intelectual, cada posición (o espacio) depende de todas las demás posiciones del campo, pero no en el mismo grado.

Caracterizado por un resentimiento de clase social y ciertos rasgos machistas junto con una fascinación erótica por las mujeres, el personaje de Evaristo Reyes parece seguir con mayor atención la ubicación de los personajes femeninos, para establecer las posiciones más representativas del campo cultural. Es así que Fabiola Nava, autora del libro de relatos titulado *Los golpes bajos*, se encuentra en una posición marginal del campo intelectual, como actriz de obras infantiles, asistente a talleres literarios presididos por otro autor que también se ha marginado del campo, Roberto Lima. Establece entonces un intercambio sexual con creadores progresivamente mejor ubicados, pues mientras Roberto Lima es un escritor marginal pero con posibilidad de influir en los asistentes a su taller literario, Claudio Vilchis es un exitoso intelectual, secretario de un supuesto Consejo Editorial del Fondo de Estímulo a la Lectura y, finalmente, Perla Tinoco, subdirectora del también supuesto Comité Nacional de Fomento a la Cultura. Esta situación de objeto de intercambio la conduce a una sujeción dependiente del individuo y, por consiguiente, a las relaciones que sus amantes guardan entre ellos mismos (de mutuo menosprecio) y que la convierten en un símbolo de dominación atribuida a cada nuevo amante, dominación establecida por la publicación del libro, pago acordado implícitamente en la relación.

La publicación del proyecto de Fabiola Nava dependerá, entonces, de una decisión individual, misma que recaerá finalmente en Perla Tinoco, autoridad editorial, crítica y autora ella misma, es decir, dominante en el campo. Esta posición dominante es consecuencia y, a su vez, causa de los roles que le toca jugar en el campo y le confieren un poder reiterado continuamente: autora en la novela del poemario *Los dones del alba*, cuenta con el respaldo

de la editorial Prisma; su posición en el campo está respaldada por una formación individual avalada por instituciones de prestigio como El Colegio de México,[22] y por su poder de decisión sobre las publicaciones de otros proyectos. Como individuo, dispone de la legitimación de críticos –Pablo Segura y Daniel Nieto– que avalan su obra motivados únicamente por la posibilidad de ver retribuido su apoyo a la escritora, con la conciencia de que, en el campo público, las opiniones vertidas carecen de sinceridad, a cambio de las opiniones que se emiten en privado.

En los personajes de Claudio Vilchis y Perla Tinoco se plantean algunas consecuencias de la compleja relación del campo intelectual y el estado en países como México: ambos dirigen proyectos nacionales de promoción de la lectura en circunstancias de arraigado rezago cultural que justificarían la existencia de esos puestos, como se ha observado en otros estudios de análisis cultural:

> Dada la peculiar formación cultural predominante en Latinoamérica (analfabetismo, profundas diferencias culturales entre clases y grupos, imperio de los medios electrónicos sobre cualquier otra forma de comunicación…), si se abandonara la literatura a las leyes del mercado, su existencia sería precaria, y el origen de clase habría sido más determinante para abrazar la carrera de escritor.[23]

No obstante esta probable justificación, en el campo que parece denunciar Enrique Serna, el escritor reconocido de finales del siglo XX, investido a su vez como funcionario de cultura, está determinado por su origen de clase, según la descripción de Claudio Vilchis: "Educado en colegios extranjeros desde los siete años, habla el francés como lengua materna"[24] y se confirmará en otro personaje fundamental del campo literario de la novela: Palmira Jakson.

En la posición de mayor privilegio, se encuentra el personaje de la escritora Palmira Jakson, quien, según el narrador, "había

[22] Las instituciones educativas aludidas en la novela tienen su referente en las instituciones reales, no son veladas por nombres ficticios como en el caso de las instituciones gubernamentales.

[23] Patricia Cabrera López, art. cit., p. 265.

[24] Enrique Serna, *op. cit.*, p. 96.

desbancado a la Virgen de Guadalupe [en la Facultad de Filosofía y Letras]”[25] y representa lo aceptable en el escritor: participación en causas populares, reconocimiento manifestado en premios nacionales e internacionales, participación en el periodismo y en la creación literaria, condición burguesa pero identificada con las clases bajas (“que una mujer del pueblo luchara contra la injusticia social no tenía nada de raro; lo admirable era que una señora tan distinguida, educada en los mejores internados de Europa, se identificara con los pobres y los perseguidos políticos”[26]). Los individuos a su alrededor son tan influyentes como ella: autores consagrados y líderes de movimientos sociales. El incrédulo Evaristo presenciará cómo los autores de éxito están más vinculados con las restricciones sociales que aquellos que no lo son, y que lo social no es, como suponía el aspirante a escritor, causa de la obra: la necesidad de ser reconocido exige un comportamiento social que, además, debe ser disputado con otros proyectos de creación que pretenden ocupar el mismo espacio de influencia. Serna reconoce su preocupación por la existencia de este tipo de personajes:

> en la novela también se incluyen a «las camarillas de escritorzuelos que detentan el poder literario y los paladines de la sociedad civil en lucha permanente por las cámaras y los micrófonos.» Al respecto el narrador señala: «En los últimos años hemos visto el fenómeno de personas que fingiendo servir a una causa se sirven de ella. Por ejemplo, el movimiento zapatista ha desatado una enorme frivolidad en ese sentido. El colmo fue el poema de Margarita López Portillo publicado en *Proceso*. De pronto ese movimiento social se convirtió para algunos escritores o seudoescritores en una fuente de glamour. De ahí que se disputaran a codazos el poder estar al lado del subcomandante Marcos en la foto. Todas esas cuestiones me llevaron a crear un personaje como Palmira Jackson, que es una representante que compendió estas conductas y muestra a un tipo de escritor que utiliza las posiciones políticas como recursos promocionales.»[27]

No faltan, en este campo literario de ficción, una especie de “bohemia” cuyo origen se encuentra en “la concentración de una

[25] *Ibid*., p. 193.
[26] *Ibid*., p. 194.
[27] José Alberto Castro, art. cit., p. 69.

población muy numerosa de jóvenes que aspira a vivir del arte, y que está separada de todas las demás categorías sociales por el arte de vivir que está inventando, surge una sociedad dentro de la sociedad."[28] Con individuos extraídos de estos estratos sociales, la bohemia se reconoce "próxima al «pueblo», cuya miseria comparte a menudo, está separada de él por el arte de vivir que la define socialmente […] ajustados de antemano, en su habitus doble o dividido, a una posición en falso, la de los dominados entre los dominantes."[29] No es de extrañar que la víctima se encuentre en este grupo del campo literario: Roberto Lima, periodista cultural de *El Matutino*, apolítico que goza de libertad porque nadie lo lee, corrector de estilo en un Patronato Cultural Universitario, director de un taller de narrativa en un Instituto de Artes y Letras, contrario a "los funcionarios culturales, que según él se comportaban como una casta divina. Los había visto reptar y urdir intrigas para conservar sus privilegios a lo largo de cuatro sexenios, desde que entró a trabajar en el aparato cultural del Estado";[30] que congregaba a su alrededor "jóvenes melenudos que llevaban pantalones de mezclilla agujereados"[31] y cuya madre "es vendedora ambulante y a duras penas sabe leer."[32]

Tampoco es extraño, entonces, que el asesino comparta el *habitus* de la víctima. Las diversas posiciones del campo literario agrupan a individuos que miran con superioridad los miembros de otras posiciones, pero no toleran la disputa entre iguales: "Le molestaban mis publicaciones, mis premios, mis entrevistas. Sencillamente me ignoraba en sus notas, como si yo no existiera."[33] Disputa por lo que Bourdieu llama *illusio*: "inversión en el juego que saca a los agentes de su indiferencia y los inclina y los dispone a efectuar las distinciones pertinentes desde el punto de vista de la lógica del campo, a distinguir lo que es *importante*,"[34] y que, en este caso, culmina con el Premio Eureka de novela concedido a Evaristo Reyes, autor de *Sueños decapitados*, obra acompañada

[28] Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, p. 91.
[29] *Ibid*., pp. 92-93.
[30] Enrique Serna, *op. cit*., p. 38.
[31] *Ibid*., p. 55.
[32] *Ibid*., p. 57.
[33] *Ibid*., p. 262.
[34] Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, p. 337.

del epígrafe significativo de Balzac: "*No hay gran diferencia entre el mundo político y el mundo literario. En ambos mundos sólo encontrarás dos clases de hombres: los corruptores y los corrompidos.*"[35] Para asesino y detective, entonces, el Premio Eureka de la Editorial Quinto Sol representa lo *importante*, el reconocimiento legítimo a un proyecto literario sincero y reivindicador, de una editorial de bases ideológicas igualmente representativas para los antagonistas, reconocimiento que sin embargo pierde validez ante el autor derrotado: "Sabías que un libro sensacionalista como el tuyo tenía que gustarle a la editorial. ¿Cuánto te pagaron por escribirlo? […] Todo es parte de un lanzamiento de *marketing.* En esos premios ya se sabe de antemano quién va a ganar."[36] La *illusio*, entonces, es capaz de desatar los sentimientos más violentos en el individuo.

Enrique Serna, entonces, autor caracterizado por una constante crítica al sistema social, proporciona al lector una novela con situaciones reconocibles en la realidad, rasgo que se señaló desde las primeras reseñas a la novela:

> En nuestro país, la autenticidad de la postura intelectual y periodística es cuestionable, el autor está consciente de que la crítica independiente también tiene su precio, de que el trabajo intelectual es poco reconocido y muchos talentos se venden al mejor postor. Luego, ya bien colocados, los intelectuales cambian, aminoran sus ataques, para que no se vea tan mal, y de paso afirman con ello que la libertad de prensa sí existe, que hay libertad de expresión. Otro asunto son los grupos, donde los ritos de iniciación y complicidad son sus bases. Las becas mensuales y al extranjero también contribuyen a que los intelectuales cambien de puntos de vista, de perspectivas y hasta de grupos. Los que antes eran amigos, de pronto ocupan las páginas de los suplementos culturales para lanzar graves acusaciones en contra de los que antes habían sido la mugre de sus uñas y hasta sus compadres.[37]

[35] Enrique Serna, *op. cit.*, p 256.

[36] *Ibid.*, p. 267.

[37] Vida Valero y Alejandra Herrera, "Enrique Serna y la novela negra. *El miedo a los animales*", DE: http://www.uam.mx/difusion/revista/dic99/valero.html. [Consulta: 9 de noviembre de 2011]

La recreación del campo cultural mexicano evidencia sus vínculos con el estado y lo que esta relación implica: una autonomía aparente porque, si bien ha alcanzado la libertad de arbitrar la legitimación de los proyectos culturales y sus productores, a través de becas, premiaciones, instituciones, medios de difusión, publicaciones, etcétera, esta libertad depende de un subsidio,[38] y no del público consumidor, crítico o participante activo de la validación de un proyecto creador; por el contrario, el público, como se hace evidente en la novela de Serna, está ausente del espacio cultural, y la producción tiene como destinatario exclusivo a sus propios competidores.

A cambio, el campo cultural ha terminado por adoptar la estructura política del estado que la patrocina, pues las instituciones culturales basan su mecanismo de organización de acuerdo con las instituciones gubernamentales. El campo cultural, al alcanzar su autonomía de otros grupos de poder, se ve obligado a autorregularse, a someter su propia validación al criterio de sus pares. De igual manera, el autor deberá jugar, con medios no siempre culturales, en los reducidos espacios proporcionados por un estado que limita los recursos destinados al campo cultural, así como por el prestigio que éstos generan.

El autor de *El miedo a los animales*, probablemente, podrá darse por satisfecho al novelar esta disputa sin tener, como Flaubert, que someterse a un juicio en el que los intelectuales reclamen haber sido retratados ni declarar quién es Enrique Serna en este entramado de personajes.

[38] "Al confiar las decisiones particulares a especialistas –posicionados en diversas instituciones, mas no necesariamente pertenecientes a un solo grupo–, el estado mexicano se ha convertido en un protector importante de la autonomía del campo literario, reconociendo la existencia de éste. Es decir, ha ejercido su política cultural sin intervenir por vía directa en el ámbito estético" (Patricia Cabrera López, art. cit., p. 266).

Bibliografía

Amor González, María Guadalupe y José Ortiz. "Mercancía y significación. La doble faceta de una obra premiada en el campo literario: estudio de un caso", tesis de licenciatura, Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, 2002.

Bourdieu, P. "Campo intelectual y proyecto creador". En Marc Barbut *et al.*, *Problemas del estructuralismo.* México, Siglo XXI, 1971, pp. 135-182.

_____. "Pero ¿quién creó a los creadores?" En *Cuestiones de sociología*. Trad. de Enrique Martín Criado, Madrid, Istmo, 2003, pp. 205-219.

_____. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario.* Barcelona, Anagrama, 2005.

_____. *Intelectuales, política y poder.* Buenos Aires, Ediciones Universitarias de Buenos Aires, 2007.

Cabrera López, Patricia. "El campo literario mexicano desde el enfoque de Bourdieu", en Carlos Gallego, *et al.* (coords.). *Pierre Bourdieu. Campos de conocimiento: teoría social, conocimiento y cultura*. Tuxtla Gutiérrez-México, Universidad Autónoma de Chiapas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp. 259-277.

Castro, José Alberto. "Enrique Serna enjuicia al medio literario en su *thriller El miedo a los animales*". En *Proceso*, 992, 6 de noviembre de 1995.

Goldmann, Lucien. *Para una sociología de la novela*. Madrid, Ayuso, 1975.

Madelénat, Daniel. "Literatura y sociedad". En P. Brunel e Y. Chevrel (coords.). *Compendio de literatura comparada*. México, Siglo XXI, 1994, pp. 71-100.

Serna, Enrique. *El miedo a los animales.* México, Joaquín Mortiz, 1995.

Valero, Vida y Alejandra Herrera. "Enrique Serna y la novela negra. *El miedo a los animales*". En *Casa del Tiempo,* dic. 1999-ene. 2000. DE: http://www.uam.mx/difusion/revista/dic99/valero.html. [Consulta: 9 de noviembre de 2011].