

Fraguas

LIBROS

NARRATIVA. *Mica chueca* de Pablo Jaime Sáinz (Fondo Editorial Tierra Adentro, 2010), *Una isla sin mar* de César Silva Márquez (Mondadori, 2009), *No tengo tiempo* de Arturo Vallejo Novoa (Alfaguara, 2009), *41* de Rogelio Guedea (Grijalbo-Mondadori, 2010) y *Tadeys* de Osvaldo Lamborghini (Conaculta, 2009). **116** / **POESÍA.** *Poesía del lenguaje. De T.S. Eliot a Eduardo Espina* de Enrique Mallén (Aldus, 2008), *Se llaman nebulosas* de Maricela Guerrero (Fondo Editorial Tierra Adentro, 2010) **122** / **ESTANTERÍA.** Mijail Lamas sobre *Alceo. Poemas y fragmentos*. Nadia Villafuerte sobre *Y así por el estilo* **130** Atahualpa Espinosa sobre *Lila*. Carlos Esteban Cuendia sobre *El día antes de la felicidad* **131** Brenda Valdivia sobre *La sangre erguida*. Geney Beltrán Félix sobre *Ese modo que colma* **132** Geney Beltrán Félix sobre *El tigre del nayar*. Carmen Cordero sobre *Todo aquí es polvo* **133**

CUATRO NOVELISTAS DE LA REALIDAD

Fernando Fabio Sánchez

Mica chueca de Pablo Jaime Sáinz (Navolato, 1979), *Una isla sin mar* de César Silva Márquez (Ciudad Juárez, 1974), *No tengo tiempo* de Arturo Vallejo Novoa (ciudad de México, 1973) y *41* de Rogelio Guedea (Colima, 1974) son una muestra afortunada de la literatura joven de México. Una de sus principales virtudes es el arrojo y la honestidad en el tratamiento de las problemáticas sociales, económicas y políticas del país. Son cuatro novelas de considerable calidad literaria realizadas por escritores treintañeros. Uno ganó un *virtuality* literario; otro logró colocar su libro en España; otro escribe con destreza en *spanglish*; otro ha sido multipremiado y vive en Nueva Zelanda.

Son escritores que han elegido reflexionar —a diferencia de otros que se adentran

en la historia europea o cosmopolitismos circunstanciales— sobre temas definitorios de la realidad mexicana reciente: la diáspora en los Estados Unidos, la condición fronteriza, la depresión de una economía con paradigmas globales y el crimen. Las cuatro novelas dialogan entre sí y hablan de México, aunque no como un concepto que cohesiona a la nación —esta idea ya se desintegró desde hace tiempo y cada vez aparece menos como objeto de representación en el arte mexicano—. Más bien, estas novelas exponen las problemáticas de ese mundo al cual se le han agotado las promesas del proyecto de modernización posrevolucionario y neoliberal; es decir, el México depauperado, satélite, de la melancolía migrante, maquilador, mediatizado, caótico, peligroso, sin paradigmas políticos, obeso, de principios de siglo XXI. Estos escritores, hasta este momento, no han renegado de la realidad.

Vivo en los Estados Unidos desde 1997. Desde aquel año, mucho ha cambiado en el ámbito de las letras —y, debo añadir, de la cinematografía—, tanto en México como en los Estados Unidos. Sí, es necesario decir “en los Estados Unidos” porque desde hace tiempo se está realizando una literatura —y cinematografía— “mexicana” en ese país. Asimismo, cada vez son más los profesores que, como yo, escribimos crítica e investigación en universidades de la Unión Americana.

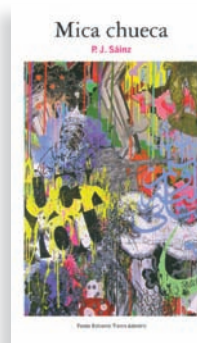
Por otro lado, cada vez se reconoce y se representa más en México la experiencia mexicana en el país vecino. Se ha terminado aquella tradición iniciada —quizá— por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* de ver al “pachuco” y al migrante como ciudadano de segunda. Y —quizá también— se atiende con la misma atención a la imaginación de este grupo, y uno de sus enfoques sería ser mexicano transterrado en los Estados Unidos —y ya no chicano—. Esta última corresponde a la dramatización de *Mica chueca* de Pablo Jaime Sáinz. La novela narra la vida cotidiana del joven inmigrante René, quien vive en la ciudad de Huntington Park, en el sur de California. René, formado en la cultura mexicana en las dos naciones, asiste a la *high school* y se da cuenta que no podrá continuar sus estudios en la universidad: es indocumentado, al igual que toda su familia, y está condenado al limbo de la ilegalidad y la exclusión del ascenso económico. El título de la novela es una referencia directa de esta exclusión: mica chueca: tarjeta de residencia falsa.

Sin embargo, la novela no es chueca en ningún momento. Al contrario, es un texto de respetable calidad y conciencia de la forma que por medio del humor, el sarcasmo, la inteligencia, la exactitud, la brevedad

y una prosa bilingüe irreverente y graciosa, construye el retrato del *primer mundo latino* en el área de Los Ángeles. Una muestra de la inteligencia de *Mica chueca* es el uso informal del estilo ensayístico en el inicio. El narrador, René, analiza el significado de las frases “valer madre” y “valer verga”, del caló sinaloense-mexicano. En esta página es como si el narrador estuviera aludiendo a los textos sobre la identidad del mexicano y se enfrentara a sus prejuicios sobre los paisanos en el extranjero.

No obstante, el narrador recurre a la perspectiva de un *flâneur* que opina sobre aquellos objetos y sujetos que le ayudan a construir su posición favorecida de observador intelectualizado, misma que utilizó Paz en *El laberinto de la soledad*, quien a su vez sigue el parámetro circunstancialista de Ortega y Gasset. René parece alcanzar dos objetivos: hacer una crítica del mundo en que vive y evaluar la experiencia del mismo que observa, participa y enuncia. El proceso de auto-autorización está implícito en la autoconciencia de la forma en la novela: es una serie de viñetas que, manteniendo unión temática —incluyendo la parte II— difieren en cuanto a su género textual. Algunas de estas viñetas siguen el estilo de una obra de teatro; otras son descripciones con diálogo (la mayoría); y otras siguen el estilo de un ensayo antropológico.

Esta autoridad le viene a Sáinz de la tradición literaria mexicana y no de la autorización que su literatura o su personaje pudiera obtener del mundo anglosajón. Y es que una de las características del discurso de Sáinz y



de su personaje es el nulo cuestionamiento de la validez de sus enunciados; una circunstancia opuesta a la que podríamos encontrar, por ejemplo, en textos chicanos como *La casa en Mango Street* de Sandra Cisneros. René termina odiando su realidad y destruye su *green card* pirata, pero este acto de dominio sobre su propio destino construye una resistencia a la interpelación —asignación de una identidad— que el sistema capitalista estadounidense y los sujetos de raza blanca realizan sobre el propio protagonista.

Otro punto de autorización es la creación de un vínculo intrahistórico entre



California y Sinaloa. Tal como lo indica uno de los epígrafes del texto de Sáinz, la migración de Sinaloa a California ha ocurrido desde la fundación de Los Ángeles. Esta conexión, más que un estandarte patriótico o una estrategia que

intenta negar las contradicciones del presente, aparece para unir las dos tradiciones mexicanas, la rural y la urbana, la realista y la modernista; una tradición de la cual Juan Rulfo se alza como el paradigma. En la obra de Sáinz, la realidad de los mexicanos en los Estados Unidos se enlaza con la dimensión rural y termina sustituyéndola; es decir, Sáinz une la tradición modernista y la experiencia migrante a través de superponer *Mexamérica* encima de lo rural en la tradición preexistente que articula el rancho y las formas de representación modernista.

Un caso similar de experiencia periférica espacial y de autoconciencia literaria es *Una isla sin mar* de César Silva Márquez, novela que trata del mundo personal, íntimo, preté-

rito y onírico de Martín, ejecutivo oficinista quien vive en Ciudad Juárez, con relativa comodidad. Su rutina se ve interrumpida por una serie de sueños con elementos y personajes repetidos. A la manera de un relato borgiano, las ideas corroen la solidez de la vigilia hasta que Martín se ve inundado de sentimientos de melancolía por imaginar su vida en otro lugar.

Uno de los principales aciertos de esta segunda novela de Silva Márquez —la primera fue *Los cuervos* (Tierra Adentro, 2006)— es el cuidado de la prosa. Es tranquila, pulida, que no cae de la distensión narrativa de cierta prosa poética. Esta obra correspondería a la conversión de una realidad espantosa en materia literaria. Esa sería la importancia de los sueños impuestos en la vida de Martín, pues éstos no enmascaran la realidad, no la suprimen, sino que la transforman. El estilo refinado pone énfasis en el proceso de la escritura y reclama el derecho de representar el espacio fronterizo con una fuerza disímil al tremendismo literario, periodístico y cinematográfico con el cual se representa la ciudad de las muertas. *Una isla sin mar* le arranca la visión pornográfica a Ciudad Juárez y su aura mortecina. El libro entrega un mensaje que sería importante tanto para México como para una comunidad internacional y responde a la pregunta: ¿qué significa vivir a las puertas del primer mundo en uno de los centros urbanos más violentos —si no el que más—, pero no sólo desde el punto de vista del obrero o la víctima?

Más que la acidez de *Mica chueca* por el malestar producido por el encuentro de dos mundos, en *Una isla sin mar* la melancolía circula por las emociones de los personajes. En vez de elaborar una crítica del ambiente estadounidense al experimentar diariamente

el estatus de indocumentado —como René y su familia—, Martín añora irse de Ciudad Juárez. Nutre este deseo por medio de la cultura pop de los Estados Unidos, cuyos personajes idealiza. Un ejemplo son las reflexiones a partir del filme *The Shawshank Redemption* (Frank Darabont, 1994). Tal como el personaje Andy Dufresne, Martín sueña en fugarse de su prisión. Martín narra las aspiraciones de escape de Dufresne, proyectando las propias. Según la película, Dufresne huye desde su cárcel de Ohio a Zihuatanejo, México, donde se dedica a reconstruir barcos y, junto con el también fugitivo Ellis Redding, establece un hotel.

La historia de los prófugos es verídica. Los dos estadounidenses llegaron a vivir a aquel poblado del Pacífico mexicano y murieron hacia el final del siglo. En uno de los capítulos, Martín narra la post-historia fílmica de Dufresne y Redding. Inclusive, Martín cuenta su viaje a Zihuatanejo. Ha llegado allí para contemplar por sí mismo el hotel El Palacio. El relato —que también podría ser un sueño— mezcla referentes imaginarios, cinematográficos y supuestamente históricos: “Andy se desprendió de la pantalla del cine pisando la misma arena que yo pisaba y, por más de treinta años, el atardecer calmó sus demonios; en ese lugar la brisa frente al Pacífico le murmuró lo mismo que a mí: el mundo se mueve y respira”.

Esta fantasía podría presentarnos una aparente contradicción. Dufresne y Redding abandonaron precisamente el país que inspira a Martín. Podríamos argumentar que Martín está ya, en México, en su paraíso, sólo que no lo puede ver. No obstante, también podríamos argumentar que Martín no busca un lugar geográfico sino un espacio ideal. La fábula de Dufresne y Redding y la

lectura que hace de ésta Martín implican el deseo por un espacio en concordancia con el mundo natural, fuera del sistema capitalista; un espacio marcado por la inocencia primitiva; un lugar donde prevalezcan los elementos ajenos al sistema de intercambio monetario, como la amistad y la lealtad; un espacio utópico que sólo puede existir en la hipótesis, los sueños, las películas, el anhelo literario. Esa sería la razón por la cual Martín termina en un estado de suspensión. Al no encontrar ese lugar, entra en un limbo, y yace *abandonado* en su isla, en la soledad de su condición onírica. Antes que proponer una evasión, Silva Márquez propone una defensa de la acción ante la infertilidad, la confrontación ante la inanición, la voz ante el aislamiento, el arte ante la violencia.

No tengo tiempo de Arturo Vallejo Novoa está alejada de la melancolía de *Una isla sin mar* y se encuentra más cercana al sarcasmo de *Mica chueca*, ya que presenta la rutina en el ambiente corporativo global desde el punto de vista de la Chaparra, una joven que trabaja cocinando hamburguesas en un McDonald's o Burger King. El título hace referencia a este tipo de empresas de comida rápida, donde *el tiempo es oro*. A diferencia de René, la Chaparra y sus coetáneos están fuera del sentido de ilegalidad que tensa a los personajes en la novela de Sáinz. Por otro lado, las dos novelas desconstruyen el aura flamante y positiva de los signos y la cultura del capitalismo global.

Tanto René como la Chaparra *et al*, descreen de lo que propone la publicidad y los medios sobre la sociedad de consumo. Los personajes efectúan una resistencia de los artilugios seductores de gringolandia y su cultura de exportación. Nos revelan, por ejemplo, que comer en McDonald's no es

signo de estatus social y que ser blanco no es una indicación automática de pertenencia a la *alta sociedad*. Allí está el ejemplo de Homero de *Los Simpson* —programa que René disfruta—: a pesar de que tenga una casa y un trabajo, su idiosincrasia le daría la equivalencia mexicana de uno de los personajes de paupérrima familia retratados en el filme *México México Ra Ra Ra* (1976) de Gustavo Alatríste.

Parte de esta crítica de la cultura del capitalismo global ocurre por medio de la parodia. En el siguiente pasaje, la Chapparra y sus amigos acuden, motivados por un volante callejero, a una asamblea de motivación empresarial:



Entonces comenzó el *show*; el mismo [el hombre que dirige la reunión] se volteó y nos preguntó: ¿alguno de ustedes tiene trabajo? Unos levantaron la mano.

Después de unos momentos yo [la Chapparra] también la levanté. ¿Y no quieren dejar ese trabajo horrible, aburrido, monótono, asfixiante, para convertirse en emprendedores, líderes, exitosos, y ganar mucho dinero?... Bueno, pues han llegado al lugar indicado.

Al final de esta sección y con inocencia irónica, la narradora declara su incredulidad ante tal discurso que promete trabajo, satisfacción y felicidad con tanta ligereza.

Es muy significativo que *No tengo tiempo* haya surgido del mismo mundo que critica. Vallejo Novoa es el ganador del Segundo Virtuality Literario Caza de Letras 2008,

convocado por la UNAM. En este concurso, los participantes realizaron trabajos ante los navegantes internéticos, quienes votaron para que cada uno de los escritores abandonara el certamen; así hasta encontrar al escritor victorioso.

Una primera crítica de este certamen sería que ha cedido a las tentaciones del mundo del espectáculo de los *reality shows*. Otra sería considerar los juicios modernistas de que una obra de arte no debe estar contaminada de los vicios de la cultura de masas, que su proceso de creación no debe apresurarse y que tampoco debe ser creada para el mercado de consumo. No obstante, pese a la razón de algunos de estos (pre)juicios, el concurso ha dado hasta ahora resultados notables.

Es muy destacable en *No tengo tiempo* el manejo del estilo libre indirecto. El ritmo de la prosa es también un logro, así como el retrato de los personajes cuyo encanto aumenta proporcionalmente al nivel de su acidez, ironía y deseo de parodia. Otra de las principales virtudes es la verosimilitud del narrador. Recordemos que la novela está narrada desde el punto de vista de una mujer. Algunos momentos de *No tengo tiempo* nos recuerdan las gozables intervenciones de Lily, esposa gringa de Pureco, en *Cóbraselo caro* de Élmer Mendoza.

Con la novela de Vallejo Novoa nos encontramos ante una democratización de la actividad de la escritura, un proceso que en las letras mexicanas empezó a darse hace cincuenta años ante el surgimiento de una literatura con características parecidas a los relatos de la Onda. La diferencia y novedad es que *No tengo tiempo* surge de las bitácoras virtuales que también han modificado la noción de autoridad editorial al quitarle

el peso a las casas de publicación que en algún tiempo funcionaron en su mayoría bajo la consigna del nepotismo literario. También, nos encontramos ante la creación de un *espacio letrado* dentro de la cultura de masas y el ciberuniverso. Me gustaría proponer que, antes que una corrosión del mundo literario, este tipo de *virtuality* es una penetración de la cultura literaria en el desabrimento de los medios de comunicación. Correspondería a la presencia de la inteligencia, la crítica y la autoconciencia que se debe ver con más frecuencia en el Internet, la televisión y la radio.

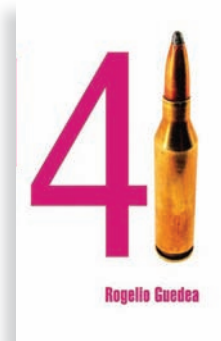
La novela *41* de Rogelio Guedea también se establece en el espacio de lo popular, el cual, no obstante, ha sido reclamado desde hace tiempo como un lugar de legítima arena de los debates sociales y políticos del país por la inteligencia literaria. En este caso me refiero específicamente al relato policial-criminal. La obra de Guedea se enlaza con esta tradición; su título hace una referencia doble: tanto al calibre de las balas como a la novela *Los cuarenta y uno* (1901) de Eduardo A. Castrejón. Narra las investigaciones a partir del descubrimiento de un cuerpo en la cajuela de un automóvil. La supuesta víctima es el hermano homosexual de un prominente político. De ahí la mención del número 41 y el significado que posee en el inconsciente colectivo mexicano. Según reza una aclaración al inicio, la novela está basada en averiguaciones que realizó el mismo Guedea en su estado natal.

El primer caso importante de la novela criminal-policial en México es *Ensayo de un crimen* (1944), de Rodolfo Usigli, la cual reflexiona sobre el efecto de la violencia revolucionaria en el presente de urbanización y modernización de los cuarenta. El pro-

tagonista desea cometer el más mexicano de los crímenes; o sea, un asesinato. Un segundo caso de la novela policial-criminal sería *El complot mongol* (1969) de Rafael Bernal, que trata del plan secreto para asesinar al presidente, organizado por una camarilla de políticos y militares corruptos. La novela de Bernal, sobre todo, inspiró a lo largo de los años setenta y ochenta una serie de obras que tocan el tema del crimen y las consecuencias nefastas de la corrupción política, la violencia urbana y la decadencia de los valores posrevolucionarios: el neopolicial, atribuido a Paco Ignacio Taibo II. En los últimos años podríamos detectar un grupo de novelas que abandona en parte los esquemas del neopolicial, en específico la utilización de un detective —o de un personaje que detecta— para esclarecer el misterio central de la trama. Estas novelas desarrollan versiones de violencia subjetiva y se centran más en el crimen que en su solución.

Esta segunda novela de Guedea —antes había publicado *Conducir un tráiler* (Mondadori, 2008)— propone un mundo donde las nociones del bien y del mal se encuentran ya erosionadas. Los investigadores judiciales Sabino y Román *medio* intentan esclarecer el crimen. Saben que ellos mismos son parte del sistema delincuente. La verdad no tiene un valor, pues los dos y su jefe saben que ésta sólo expondrá la podredumbre de la política. La policía tiene la misión de encubrir la naturaleza del asesinato del 41.

Este es el mundo mexicano de las mafias, en el cual el crimen organizado no



es muy diferente al gobierno. Guedea no hace una apología del caos, la impunidad, el crimen, ni la pornografía, sino entabla un análisis de la degradación del sentido de justicia, progreso, higiene y esperanza que alguna vez existió en el México del siglo xx. El México que describe Guedea con fidelidad es aquél que alguna vez estuvo fuera hasta de la ficción criminal: al final de la década de 1960, Filiberto García puede salvar al presidente de un golpe de estado en *El complot mongol*. Él es el personaje que mantiene un orden entre lo correcto y lo incorrecto, entre la justicia y su castigo. En el siglo xxi, el panorama es devastador.

Pero no todo existe en estado pútrido en *41*. La redención queda sugerida, en este panorama oscuro, por medio de una de las estrategias discursivas que estructura la trama. La novela está compuesta por capítulos en tercera persona de un narrador omnisciente y por otros que parecen recortes de los archivos judiciales. Al leer estos fragmentos, el lector va armando por sí mismo el pasado y lo que sucedió la noche del crimen. Así, el discurso legal que, por un lado aparece parodiado, recupera su coherencia y parte de su integridad. A partir de sus fragmentos, de su propia ruina, resurge para crear una narrativa conexa. Esta facultad de construir una narrativa dentro del registro legal es el sentido alegórico de una factible regeneración del concepto de justicia, en el mundo del lector. De esta manera, *41* haría una aportación a la novela criminal mexicana. Guedea continúa los pasos de esta tradición y desde la ausencia del detective generador de orden, reintroduce la posibilidad de un cambio en las tinieblas y la sordidez del México contemporáneo.

Mica chueca, *Una isla sin mar*, *No tengo tiempo* y *41* son muestras de una sólida literatura mexicana realista, con alta conciencia de la forma y con preocupaciones sociales y políticas. Heredan el afán formal de la novela modernista iniciada en los años cuarenta, cuyos paradigmas serían Yáñez, Rulfo y Fuentes. Asimismo, conservan la intensa vibración social rulfiana y quizá de Revueltas. Las cuatro novelas, a diferencia de Rulfo y del maestro duranguense, ocupan el espacio de contacto entre la alta cultura y la popular y utilizan los préstamos y conquistas que la primera le ha hecho a la segunda. Éste es un proceso que viene ocurriendo desde los años sesenta en la literatura mexicana, desde la Onda, el neopolicial de Taibo II y Élmér Mendoza, y la obra de escritores como Serna y Crowthwaite, entre otros. Sáinz, Silva Márquez, Vallejo Novoa y Guedea, están en camino de hallar su propia constancia como novelistas. Son lectores agudos y necesarios de la incierta realidad mexicana del siglo xxi. 📖

TADEYS, UNA ESCRITURA LIMINAL

*En el baldío no hay nombres,
sólo suicidas: y ratas, ratas tiras.*

Oswaldo Lamborghini, *Temas de autor*

Magra Luna

Existen novelas tan perfectas que provocan el aullido: ¡Esto *es* literatura! Nos dejan satisfechos, recostados, frotándonos las manos por el regodeo de haber presenciado semejante logro del intelecto humano. Hay otras novelas de mérito nebuloso, pero que su remover intestinos provoca que nos levantemos de la silla y, caminando de un lado a otro sin descanso, preguntemos, “¿qué es la literatura?”

Tadeys es una novela escrita para no ser leída. Una obra liminal.¹ *Ulysses* de Joyce, *The Making of Americans* de Gertrude Stein, *Paradiso* de Lezama Lima o la reciente *Day* de Kenneth Goldsmith son anomalías en la historia de la escritura surgidas de la necesidad de desestructurar tipologías: ¡Esto es literatura! Nadie desea un terremoto. Sólo un terremoto derrumba viejas estructuras. Nuevas ciudades nacen.

Un fenómeno inaprensible se indaga por el análisis de sus consecuencias. Al no tener precedentes en la literatura latinoamericana, a *Tadeys* se le aproxima por la luz y la ceniza que ha dejado su colisión.

Cronológicamente corresponde a una fase renovadora de la literatura argentina, el post-boom, en la que romper con el canon era cuestión de ética. Sin embargo, Lamborghini realiza ermitaño su tarea. Se le relaciona con el arrebató de Arlt y con la experimentación de Puig, pero al autor de *El Fiord* no le importó mandar al carajo cualquier elemento atractivo de su obra. Aún en *Tadeys*, donde intenta realizar una narración más “ordenada”, Lamborghini fracasa. No pudo librarse de su sino deletéreo.

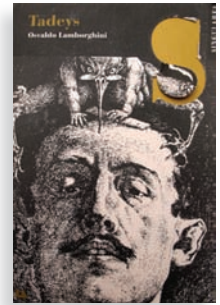
Tadeys no difiere del entero de su obra. No sólo porque en su previo poema “Los Tadeys” esbozó ya el mundo de la novela, sino porque repite en ella las obsesiones que atraviesan todos sus escritos: violencia, sodomía, sadismo, pederastia, parodia de las clases, crítica al Estado, burla de lo moral y lo sagrado, y muerte. Sólo que *Tadeys* no es

broche de oro; tal vez por eso Lamborghini no se ocupó de publicarla. En esta obra sus obsesiones lo traicionan y le impiden trascenderse. Los artificios que funcionan en sus prosas breves, al ser prolongados en cientos de páginas (donde la violencia y la sodomía no perdonan párrafo) cansan (y repelen) no sólo al lector común (que dudo lea esta obra) sino hasta sus discípulos más enardecidos.

Es injusto aplicar criterios literarios estándares a una obra liminal. Desde éstos se obviaría que no es una gran novela (su problema es insistir en *ser* una novela). Aunque posee momentos magistrales del lenguaje, su tensión narrativa es pobre para una obra de su volumen. Lamborghini (secretamente) sucumbió al mito del progreso: poeta-cuentista-novelistista; y se esforzó en encorsetar una escritura que siempre prefirió el desolladero. Frente a sus poemas y narraciones breves, *Tadeys* es un mero ejercicio prolijo.

Al no caber en el canon, es fácil etiquetarle como literatura experimental, mas Lamborghini lo utiliza para hacer mayor contacto con la realidad; no estamos ante una ficción, se trata de hiperrealismo barroco. Posee la temática de la novela realista hispanoamericana: miseria, corrupción, desigualdad de clases, violencia hacia la mujer y los menores, vida de favela, absurdo religioso. Sólo que Lamborghini hace un performance lingüístico para llevar al límite escritural un orbe insoportable.

A esta obra la conforman tres segmentos y una serie de borradores. Las dos primeras partes son más novelescas; la tercera escenifica el inconsciente, donde el lenguaje



¹ En *El proceso ritual*, Victor Turner retoma la definición de Arnold Van Gennep sobre los ritos de pasaje, definiéndolos como aquellos “que acompañan cada cambio de lugar, estado, posición social o época”. Estos ritos comprenden tres fases: preliminar, liminal y posliminal. La fase liminal se relaciona con la muerte, la oscuridad, la bisexualidad, el estar en el vientre. Es una etapa de ambigüedad, de transición, desestructurante y antijerárquica donde la persona o el grupo se ha separado del canon, mas aún no encuentra un sitio o una posición en la comunidad. Lamborghini es liminal. (Aunque la reciente reedición de su obras lo impulsen hacia lo posliminal.)

poético y la realidad extrahumana producen un estado pesadillesco. La historia de Seer Tijuán articula los fragmentos iniciales que siguen una diacronía, aunque en sentido inverso: mientras la historia de “El hombre” avanza, el tiempo histórico en La Comarca retrocede. La Comarca es Macondo o Comala post-capitalista/post-apocalíptico; es decir, nosotros, cualquiera de nuestras ciudades vista desde una óptica antiturística. Sólo que aquí la carne pavimenta la tierra. El ojo del narrador no se distrae en describir paisajes, éstos se erectan en el tránsito de los personajes, en el choque de los cuerpos, en el desgarramiento de entrañas. Esa es la ciudad experimentada. La experimentación terrena.

A pesar de sus excesos, Lamborghini no rompió completamente con la tradición. *Tadeys* está hecha con la misma materia que las obras canónicas. Sólo que aquí la materia se fecaliza. Es la gran novela latinoamericana *gone wrong*. Posee los elementos contextuales de la novela del Boom, sólo que llevados al absurdo (sexual) en una sátira distópica: narra (con pródigas digresiones) la historia de tres generaciones de una familia de campesinos (Rete Kab y Valeta) que viajan con su hija a la ciudad en busca de “mejores” oportunidades. Muertos los abuelos, la historia sigue a la hija, Joncha, a su marido el tendero Zete Tijuán y al pequeño Seer, quien se convierte en el protagonista. Seer Tijuán es el protohombre (y mujer) latinoamericano *colonizado* (y aquí vale el albur). Hijo de una madre ambiciosa y “violada hasta la muerte por el ano”, y de un padre verdugo de su familia y servil ante los demás, va en busca de “un hombre fino y poderoso” (por consejo materno) a quien entregar el culo para obtener un poquito de poder. Una vez que lo obtiene se ciñe en un mundo de

corrupción, donde él mismo viola y asesina a sus inferiores: es decir, aborda la historia perenne del ser hispanoamericano.

Resulta que el núcleo de este “raro” ejemplar literario está hecho nada menos que de las batallas y vicios de nuestras culturas: bajo el disfraz de la homosexualidad se representan las estructuras de poder; el pululante sexo de los *tadeys* encarna la saga de humillador-humillado; obtener algo implica volverse el puto-hijo de la chingada, literalmente. La aparente hipérbole es más realismo que figura; si uno lee *Secuestrados* de Julio Scherer comprobará que la realidad es más horrenda que *Tadeys*. Lamborghini literaliza metáforas y taja eufemismos que cubren nuestra discriminación, abuso y misoginia; por ello su narración emerge aterradora. Nadie desea ver en un espejo la vulnerabilidad y la brutalidad que con tanto entrenamiento ha reprimido.

Tadeys incorpora la contradicción de nuestras ciudades: un tiempo que avanza en una sociedad que retrocede. Es una novela experimental, renovadora, que alude a las prácticas retrógradas que profesamos. Por eso no se le soporta y por eso se le celebra religiosamente. Su misión es patear el culo a quien se halla cómodo en la tradición o en la experimentación. *Tadeys* ocupa un no-puesto. Preparado para molestar, impone el género de la insatisfacción. 📖

POESÍA DEL LENGUAJE

José Luis Bobadilla

Resulta infrecuente la publicación de libros que, como *Poesía del lenguaje. De T.S. Eliot a Eduardo Espina* (Aldus, 2008), reflexionen con pasión y hondura, y que además proyecten ideas arriesgadas sobre asuntos relacionados con la poesía contemporánea. El

trabajo teórico de Enrique Mallén, crítico sevillano, es serio, personal, polémico y estimulante. El conocimiento preciso derivado de sus lecturas tanto de la poesía latinoamericana como de la poesía norteamericana del siglo xx, le ha permitido establecer con libertad y suspicacia relaciones entre estas dos tradiciones que amplían los puntos de vista más o menos conocidos al respecto. De modo general, podría decirse que la investigación de Mallén en este libro se centra en la obra del poeta uruguayo Eduardo Espina, que aborda desde un repaso sintético pero bien informado de la poesía moderna. Es admirable que en la propuesta no haya eclecticismo y sí mucha concentración. Sus observaciones buscan un anclaje especial, que establece un vínculo, a veces problemático, me parece, entre la poesía del movimiento norteamericano *L=A=N=G=U=A=G=E*, —promovido desde los años setenta por poetas como Charles Bernstein y Bruce Andrews—, y una zona de la poesía latinoamericana que podría distinguirse de otras por ciertos rasgos como su especificidad: “paródica, hiperbólica, sensualista y artificiosa”, expresiones que podrían englobarse a *grosso modo* dentro de la palabra neobarroco. Ejemplos de este tipo de poesía están bien representados por la selección que Roberto Echavarren, José Kozer y Jacobo Sefamí realizaron en *Medusario: muestra de poesía latinoamericana* (FCE, 1996).

En la introducción de la *Antología crítica de la poesía del lenguaje*, Mallén resume y prolonga algunas de las ideas expresadas en su libro anterior. Delinea de un modo más preciso el concepto de neobarroco, aunque evitando una definición simple o de diccionario. Para esto repasa algunos pronunciamientos de Severo Sarduy,

Roberto Echavarren o José Kozer, entre algunos otros autores. Concluye que la poesía neobarroca actual es la última consecuencia de un proceso dentro de la poesía latinoamericana, que desde el inicio ha sido barroca. Menciona *Trilce* de Vallejo y *En la masmedula* de Girondo como antecedentes, o a la obra de García Márquez y Guimarães Rosa, como eslabones de la supuesta continuidad de esa tradición de barroquidad. Sin embargo, habría que distinguir que tanto la obra de Vallejo, como la de Girondo, no son en realidad barrocas sino que responden a esfuerzos singulares en donde muchas de las características resultantes son, si se quiere, complejas, y aunque responden al hecho común para todo poeta de generar una expresión, evitan cualquier rasgo común.



Creo que esto es algo que debe anotarse si se toma en cuenta que muchos de los poetas antologados por Mallén, a pesar de tener rasgos particulares, resultan en su mayoría muy próximos en sus resultados. El uso de juegos sonoros diversos, por mencionar alguno de sus recursos y coincidencias, es bastante parecido en todos. La poesía de Vallejo o Girondo, en cambio, es perfectamente distinguible e inigualable, y ambos consiguieron, como apuntó Juan José Saer, crear un idioma dentro del idioma. Al igual que en su libro anterior, en la introducción de esta antología, Mallén también vincula algunos de los procedimientos de la poesía del movimiento *L=A=N=G=U=A=G=E*, con los mecanismos empleados por los poetas de su selección.


Es cierto que existen convergencias en los modos de elaborar o tejer sentidos, el desplazamiento del significado, por ejemplo, pero considero que aún en esta aparente coincidencia, si se hila con mayor finura, aparecerá una diferencia que llega a ser incluso fundamental. Mientras los “poetas del lenguaje”, para desplazar el significado, desmontan las estructuras desnudándolas o haciéndolas evidentes, materializándolas, los “poetas neobarrocos”, en realidad no desplazan el significado sino que lo postergan, elaborando estructuras muchas veces huecas, sin que por esto se entienda inexpresivas. Estos reparos no son, de ningún modo, un desprecio; el trabajo de Mallén posee una suma importante de hallazgos plasmados con la rara cualidad de una inteligencia expresada en un estilo preciso y ajustado, y que para quien lea receptivamente podrá obtener bastante provecho:

Los ‘poetas del lenguaje’ y los ‘poetas del neobarroco’ descubren que los elementos significativos pueden utilizarse de forma más arbitraria que en el pasado para producir un objeto independiente...

Pienso que una idea como ésta es posible llevarla a otras experiencias poéticas para comprender más cabalmente los recursos que consigue acumular la poesía del presente. El lenguaje poético, dice Mallén:

Es la única modalidad de conciencia en que los constituyentes abstractos y relacionales del pensamiento se corresponden con unidades divisibles. Al ser conscientes, estas formas son accesibles a la atención, la cual a su vez concretiza la estructura perceptiva asociada con

ellos, extrayendo detalles que dan consistencia a unidades conceptuales que no tienen en principio una base estable.

Y creo que es así. Estas citas dan prueba de la calidad de la introducción —y por extensión del trabajo del crítico español—, un esfuerzo en verdad voluntarioso y disciplinado sobre asuntos francamente resbaladizos. Que Mallén se haya demorado en sus explicaciones y tentativas, es de agradecerse. Es muy común que las antologías de poesía se hagan para avalar o promover un grupo. Muchas de ellas intentan enmarcar una propuesta, que generalmente excluye a otras. El hecho de que Enrique Mallén sea un crítico y no un poeta, habla de su interés personal por comprender una zona de la poesía latinoamericana, más allá de cualquier iniciativa de autopromoción o adherencia a un grupo. Las razones de su selección son atendibles y, como casi todo, cuestionables, aunque considero que sería muy difícil negar la seriedad de la empresa. La antología incluye solamente a diez poetas de distintos países, con una muestra amplia y suficiente de poemas, además de una nota en general sencilla, bien informada y objetiva. Muchos de los seleccionados son poco conocidos en nuestro país, y sin duda abrirán el horizonte con que se encara la poesía de nuestro entorno. La lista está conformada por Carlos Germán Belli, Carmen Berenguer, Coral Bracho, Gerardo Deniz, Roberto Echavarrén, Eduardo Espina, Reynaldo Jiménez, José Kozzer, José Morales Saravia y David Rosenmann-Taub, este último a quien no conocía, y cuyos poemas me atrajeron especialmente. Todos ellos, densos e interesantes, merecedores de algo más que estas pocas líneas. 

¿EL CUERPO COMO METÁFORA DEL POEMA O EL POEMA COMO UNA IMAGEN DEL CUERPO?

Rodrigo Flores Sánchez

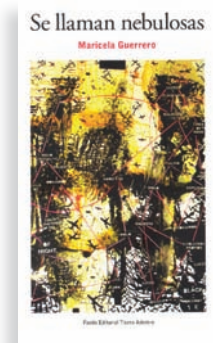
Se llaman nebulosas, segundo libro publicado por Maricela Guerrero (ciudad de México, 1977) comienza con “Ramalazo”, un poema breve: “Un día de estos, hijo/ caerá el poema redondo: concavidad y orilla,/ de un golpe seco:/ ramalazo/ como tú y tu padre:/ principios y acumulaciones”. Desde el inicio el lector sabe casi demasiado: una mujer le habla a su hijo. Se compara al poema, un objeto esférico y hueco, con el hijo de la narradora y el padre de su hijo, o más bien, con un surgimiento súbito, con la aparición precipitada de ambos. El poema, además de parecerse al hijo y a la pareja en su manifestación repentina, es análogo en su definición: es inicio y cúmulo, aglomeración indeterminada. Tanto en el alumbramiento como en la escritura existe violencia y dolor. El poema es oquedad, pero también acopio; un almacenamiento de carencias y vacíos, es decir: una nebulosa.

¿Cuántas veces ha aparecido en la poesía el símil entre la escritura y el parto? En 1985 la poeta venezolana María Auxiliadora Álvarez publicó *Cuerpo*, libro que explora el sufrimiento y la violencia del alumbramiento: “usted nunca ha parido/ no conoce/ el filo de los machetes/ no ha sentido/ las culebras de río/ nunca ha bailado/ en un charco de sangre querida”. A diferencia de *Cuerpos*, poemario desolador donde lo yermo sería un metonimia adecuada, en *Se llaman nebulosas* una alegoría posible es la estalactita, aquella gota de agua suspendida que deviene en roca: “Un poema es una acumulación que se distiende: costal de gatos refulgentes en las bóvedas del/ tiempo:

prisa y nebulosas”. Y en efecto, en la primera parte del libro hay una imagen reiterada, la de un almacenamiento que rompe su continente, ya sea un hijo en el vientre materno, una piedra en el hígado, o el cáncer y el azúcar en el cuerpo. No importa, siempre hay una quebradura, una hendidura que subvierte el orden lingüístico.

Esta grieta es visible también en la oscilación entre el verso y la prosa, lo que no es privativo de la escritura de Maricela, sino que es un aspecto presente en distintos libros, más o menos recientes. Confieso no ser tan entusiasta como Jorge Ortega, que en una reseña publicada en un número anterior de esta misma revista, celebraba “el contrapunto estético entre el verso y la prosa” visible en la obra de algunos poetas novísimos. Creo que este vaivén no es fruto de una actitud crítica, sino lo contrario, representa la ausencia de una forma canónica epocal, y también cierto conformismo y pereza por buscar formas nuevas que no sean solamente pirotecnia o abuso de Photoshop. En todo caso, bajo cada uno de estas máscaras (prosa y verso) que hoy sólo pueden representar una convención, es el ritmo el verdadero rostro de esta escritura.

Maricela Guerrero concibe la sustancia del poema un tanto quebradiza, pero también como un explosivo que provoca fisuras. Dentro de esa especie de flora llamativa que algunos llaman “poesía mexicana reciente” (*carmina mexicana recenta*, por su nombre en latín), que pretende conservar cierto pasado mitológico o al menos legi-



timarse a partir de cierta referencialidad (puede ser lo pop, la prescripción petrarquista, los unicornios voladores rosados o la recurrencia a tópicos del *table dance* o los *lugares de ambiente*), la propuesta de Maricela se distingue por su posición abierta al mestizaje lingüístico, no a los recetarios o reglamentos lexicales vigentes.

A partir de *Desde las ramas una guacamaya* (Bonobos, 2006) la autora ha manifestado una preocupación constructiva por la corporeidad del poema. Ese libro plumífero, primero publicado por la autora, está conformado por un verso de veintisiete páginas. Lo mismo cabe el relato de una historia familiar proscrita, una digresión sobre algunos capítulos de *Don gato y su pandilla*, un símil entre la victoria de San Jorge y un dentista que debe extraer una muela del juicio, una cita de una canción de Dean Martin y un subtexto de *La Odisea*. Esta escritura no parece enquistarse en una referencialidad estable y codificada; al contrario, huye de ella, como si cualquier condicionamiento temático fuese una planta carnívora.

Más allá de los referentes, en *Desde las ramas una guacamaya* existe cierto gesto escasamente explorado por los autores mexicanos, una actitud casi insólita frente al lenguaje. En un país escindido y fracturado, donde existe una petulancia protocolaria orgullosa de un mítico pasado indígena (esto es evidente en los discursos oficiosos y oficiales y entre cierta clase intelectual) pero donde en realidad es evidente un ilustre desprecio y un nobilísimo desdén por todo lo que tiene cierto asomo de popular, la escritura de Maricela parece un antídoto. En su propuesta, la distancia simbólica entre lo culto y lo popular aparece diluida o al menos modificada sustancialmente. Los lu-

gares comunes y las frases hechas son desactivadas, generándose nuevas dinámicas verbales, como en estos versos de *Se llaman nebulosas*: “—ya te lo sabes, la cantaleta: que la casa que los trastes que la ropa/ utensilios de nuestra sofisticación, engranajes de la maquinaria del progreso/ y no por mucho acumular.../ más temprano:/ cantaletas: que la casa que los trastes... que el universo las galaxias... rumores—/ y te quiero tanto.../ mata de otra mata”. En esta escritura no existe una norma que jerarquice o aparte los referentes prestigiosos de los que no lo son, sino al revés: hay una intención por superponer distintos usos y niveles del lenguaje y cuestionar los límites y los contornos del poema.

Si uno de los aspectos fundamentales de *Desde las ramas una guacamaya* es la digresión, en *Se llaman nebulosas* el motor del libro es la heterología, la multiplicidad discursiva; una diseminación enunciativa que no puede ser identificada por alguno de sus componentes de forma aislada, no tendría sentido. No son sus partes, sino el montaje lo que le otorga significado. Si en su primer libro, la autora abordaba distintos núcleos temáticos, pasando de uno a otro mediante cierto tono conversacional, en este segundo libro la figura que sostiene su bordado es la enumeración. La segunda parte de este libro se titula “Anamnesis”, o sea: recuerdo, reminiscencia. El hijo que llegó como “ramalazo”, también es rememoración, es un cuerpo donde se inscribe el pretérito, la memoria social (“hijo ocupa, te instalas de inmediato, inminente, disuelves las fronteras: hijo migrante, hijo beduino, diaspórico, colón audaz”), la de la especie humana, y también, las marcas orgánicas (“nos éramos la caracola y el gusa-

no y el humus en una sola cosa de oxígeno y minerales nos acumulamos”).

Rememorar, además de posibilitar el mestizaje referencial, también provee de su tejido mismo al poema, la combinación de sonidos y significados: “usted son una fisura: la dimensión desconocida usted es una bolsa cósmica son. Nacimiento: *mother and son*”. Escribir es, en cierta medida recordar; pero la memoria es un tejido discursivo discontinuo, híbrido, un paño deshilachado. En este sentido, el compromiso de Guerrero no consiste en colocar ciertas frases hechas o las más bellas flores del refranero en sitios estratégicos, sino en un ambicioso proyecto vinculado con la resignificación de lo culto y popular. En el fragmento citado también puede observarse la falta de correspondencia entre la tercera persona del plural de el verbo *ser* y el sujeto que realiza la acción, *usted*. La causa es la rima con la última oración, que además está en inglés. Estas alteraciones, mestizajes y desórdenes lingüísticos, que aparecen en varias ocasiones a lo largo del libro, constituyen verdaderos hallazgos, referidos a un quehacer en el interior de la lengua, y no al exterior de ella. En el siglo XVII, Juana de Asbaje (por cierto, un referente indudable en la escritura de Guerrero) asumió en sus villancicos la voz achispada y los símbolos populares de raíces africanas. Sin embargo, es una excepción en un país donde la llamada *alta cultura* parece o desea ignorar las vastísimas tradiciones populares de México. Guerrero retoma esta estafeta sorjuanista en *Se llaman nebulosas*.

La tercera sección del libro, “Nebulosas como clavos” habla de una enfermedad del hijo bebé. La narradora del poema sufre. Siente que las palabras del médico son “clavos de hielo”. Mira a su hijo ser inter-

venido, hospitalizado. El léxico médico y científico se imbrican con el lenguaje de la carpintería y un catálogo que exhibe la diversidad de clavos que existen. También las palabras de los médicos, de aquellos quienes detentan el poder de nombrar los síntomas del hijo, se resignifican a partir de la experiencia de la madre: “Se llaman alucinaciones por fiebre, abducciones se llaman pacientitos hablando en lengua extraña, se llaman médicos del cuerpo, se llaman medicinas alópatas aleatorias: se llaman ovnis, naves que van muy lejos a otros planetas”. Un vocabulario específico y delimitado se disgrega cuando se intenta nombrar la experiencia, sólo restan distancias, nebulosas. Finalmente el libro culmina con “Hoja de alta”. Esta sección contiene sólo dos poemas, y ahí se da cuenta de la salida de los padres y el hijo del hospital.

La eficaz exploración lingüística y personalísima búsqueda formal de Maricela Guerrero detentan una intensidad y energía luminosa escasamente vistas entre la maleza de la *carmina mexicana recenta*. En esta escritura no existe simulación, sino descubrimiento. No hay ansiedad por formar parte de un colectivo localizable, sino creación de brechas y apertura de caminos. Ezra Pound en su ensayo “El artista serio” dividía a los embusteros de los verdaderos artistas: “Si el artista falsifica sus informes para adaptarse al gusto de la época, al decoro de la soberanía, a las conveniencias de un código ético preconcebido, entonces ese artista miente”. Hoy en día, cuando están de moda las maquilladoras literarias cuyo objetivo es conseguir prestigios inmediatos y aplausos dudosos (¿qué aplauso no lo es?), vale la pena recordar a Pound y seguir a Maricela en su recorrido galáctico. 🌍