



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**Representaciones del escritor-intelectual en autores mexicanos nacidos en
los setenta: Raphael, Nettel y Herbert**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN LETRAS (LETRAS MEXICANAS)

PRESENTA:

Miguel Ángel Hernández Acosta

TUTORES:

Dra. Mariana Ozuna Castañeda.

Mtro. Jorge Antonio Muñoz Figueroa.

FFYL UNAM

México, D. F., Mayo de 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Luisa y Efraín: por el amor, el tiempo y la compañía

A mis padres y hermana

Esta investigación contó con el apoyo de la Universidad Nacional Autónoma de México y del Consejo Nacional para la Ciencia y la Tecnología (Conacyt)

CONTENIDO

Introducción

1. El autor detrás del ensayo: el miedo a la autoridad

1.1 ¿Por qué escribir un libro sobre los narradores nacidos en la década de los setenta?

1.1.1 La nube de los narradores nacidos en los setenta

1.1.2 Las características de la generación de narradores nacidos en los setenta

1.2 El ensayo como forma de expresión

2. La autoficción: cuando el autor es y no es el protagonista

2.1 El cuerpo en que nací

2.2 Canción de tumba

2.3 El perfil de los setenteros: un oxímoron

3. La construcción de un yo célebre

Conclusiones

Referencias bibliográficas

INTRODUCCIÓN

Una de las formas como se identifica a los escritores mexicanos nacidos en la década de los setenta es llamándolos *generación inexistente*. El nombre, impuesto por Jaime Mesa, viene de la idea de que entre estos autores no hay una característica que los una y por lo tanto es imposible definirlos.

A finales de 2011 y principios de 2012 se publicaron tres libros en donde estos escritores son personajes protagónicos: *El cuerpo en que nací*, de Guadalupe Nettel (Ciudad de México, 1973); *Canción de tumba*, de Julián Herbert (Acapulco, 1971), y *La Fábrica del Lenguaje, S. A.*, de Pablo Raphael (Ciudad de México, 1970). Los primeros dos son novelas surgidas a partir de textos autobiográficos que los autores publicaron en la revista *Letras Libres* en septiembre de 2009, mientras el tercero es un ensayo que centra su interés en el contexto social y político en el que crecieron y se desarrollan los escritores (en su mayoría mexicanos) nacidos en la década mencionada.

Sin embargo, aunque los tres libros observan a los mismos personajes, les confieren características diferentes de acuerdo al género en que se les retrata: en *La Fábrica del Lenguaje, S. A.*, Raphael define a los escritores setenteros como seres marginales por voluntad propia y quienes escogen este camino con tal de abandonar lo que dicen odiar: figuras que destacan del resto de las personas, con privilegios y cuyo contexto social les es favorable (al estilo del intelectual del siglo XX). En tanto, las novelas destacan a personajes que creen en la amistad, en la solidaridad y que saben que incluso en la supuesta marginalidad existen reglas éticas que unen a estos seres.

¿De dónde viene esa diferencia? ¿Por qué estos escritores quieren construir una imagen pública diferente en cada caso? ¿Qué características genéricas, si las hay, producen dos perfiles tan opuestos?

El presente trabajo aborda a los escritores mexicanos nacidos en los setenta y los libros antes mencionados con el fin de explorar el contexto y los fenómenos sociales a los que se han tenido que enfrentar para construirse a sí mismos en la esfera pública. Para ello, hace un repaso del concepto de *generación literaria* y explora la forma como se presentan los escritores setenteros mexicanos: su idea de generación, las nuevas propuestas para aglomerar estilos y grupos literarios, así como los diversos nombres que han recibido estos autores: *generation next*, generación NAFTA, generación de la crisis, generación inexistente, generación Atari o generación Granta.

Asimismo, hace una revisión del género ensayístico y sus características e intenta encaminar una respuesta de por qué los autores nacidos en esta década rehúyen del ensayo o apuestan por ficcionalizarlo. De principio, se puede exponer que estos escritores han dejado de lado el ensayo y su afán por convencer debido a que representa un discurso vertical, esto es, intenta imponer una verdad (la del autor). Esta característica se opone a los discursos horizontales, en los que emisor y receptor tienen una igualdad de condiciones y están al mismo nivel. Estos últimos han adquirido relevancia a partir de que México se democratizó (o alcanzó la alternancia política), de que los ciudadanos tienen una mayor participación en la sociedad y de que se acabaron los patriarcas culturales, así como los intelectuales concebidos como en el siglo XX (en particular los escritores-intelectuales).

Por lo anterior, aunque el ensayo es definido como un texto en prosa, de no ficción, donde el autor muestra su perspectiva del mundo y asume la responsabilidad de lo que expresa, ha tenido que transformarse. Por ejemplo, en el caso de *La Fábrica del Lenguaje*, S. A. Pablo Raphael recurre a la ficcionalización del autor del texto. Convierte el “yo” en un “nosotros” que permite observar una postura ideológica que será característica de esta generación: la evasión de responsabilidades. Con lo anterior, el ensayo sufre un cambio genérico y suma hibridez al género (al valerse de diversas herramientas de otros géneros literarios, entre ellos la ficcionalización del autor).

Además, este género que sirvió durante el siglo XX para crear proyectos de nación (véase, por ejemplo, *La raza cósmica*, de José Vasconcelos), lo mismo que para definir a sociedades (*El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz sería el ejemplo más claro) o para analizar el pasado (ahí está *El espejo enterrado*, de Carlos Fuentes), a principios del siglo XXI sufrió una transformación temática que lo ha convertido en un género que privilegia los temas mínimos, así como el regodeo en una idea que no apuntala, necesariamente, una idea o propuesta autoral.

Si bien en 1980 Jaques Derrida señaló que debían existir rasgos que permitieran determinar a qué clase de género pertenecía cada obra, los autores contemporáneos han experimentado con la mezcla de ellos y han escrito libros en donde se navega entre uno y otro. Por ejemplo, en *El cuerpo en que nací* Guadalupe Nettel escribe en apariencia una novela, pero con tintes autobiográficos y con una fuerte carga ensayística. Lo mismo ocurre con Julián Herbert, quien en *Canción de tumba* a partir de su propia vida, ficcionaliza. Es decir, crean autoficciones.

La autoficción es una categoría teórica que impone un pacto ambiguo entre autor y lector respecto a la verosimilitud y verdad del texto. En ella, el autor, el narrador y el protagonista son la misma persona, quien dice contar parte de su historia, pero siempre creando la sospecha de que el texto está en el límite entre lo literario y lo real. Así, no hay ninguna certeza de que cuanto se lee sea realmente biográfico.

A pesar de lo anterior, la autoficción crea una memoria individual, un testimonio de su autor, que se transforma en una fuente histórica. La veracidad de ello no depende de los datos que exponga, sino de la memoria social que refleje. Así como la historiografía moderna ha planteado que cualquier discurso es subjetivo, la autoficción bordea la novela para mostrar la perspectiva del autor de un hecho en particular.

Esta idea de que el ensayo y la autoficción plantean la perspectiva de su autor, pero siempre enmascarados en otro o en algo posiblemente falso es lo que impulsa esta investigación. En ella intentamos saber qué características son las que propician que al acercarse al mismo objeto de estudio (los narradores mexicanos nacidos en la década de los setenta) el ensayo y la autoficción creen dos discursos disímiles. Así, plantea que ambas prácticas discursivas han abonado para que la figura del escritor cambie, en particular la construcción del escritor-intelectual. Aunado a ello, el contexto social en que estos narradores crecieron ha propiciado que el escritor-intelectual y el papel que tenía (y le era asignado) en la sociedad, se diluya y abandone su participación como guía.

Por lo anterior, los propósitos de este trabajo no se encaminan a un análisis textual de los libros antes mencionados, sino que a partir de ellos intenta visualizar un fenómeno social (la construcción del "yo" en estos autores, así como la del

concepto *escritor-intelectual*) y la importancia que tienen el ensayo y la autoficción en la transmisión del estereotipo del escritor.

Aborda también el abandono ideológico por parte de estos autores y la reivindicación de lo marginal y lo contracultural como una manera de legitimar su obra. Asimismo, bordea las condiciones editoriales y del circuito literario mexicano que han influido para que hoy los escritores setenteros busquen arribar al poder y al prestigio literario por el camino de la celebridad (aunque no han dejado de andar los caminos que antaño contribuían a dicho prestigio: la burocracia cultural, los premios y becas, así como la academia).

Todo ello pretende perfilar la forma como los autores mexicanos nacidos en los setenta han intentado construirse a sí mismos en sus discursos (consciente o inconscientemente) ante un mundo en donde la legitimidad debe alcanzarse por otros medios. Los testimonios que Raphael, Nettel y Herbert brindan en sus libros sirven de pretexto para explorar las inquietudes que estos autores han mostrado. Además, hacen viable observar que si antes los autores se enmascaraban en un personaje para mostrarse al lector, hoy el mejor disfraz es ponerse la máscara de sí mismos y así intentar construir el perfil que quieren que la sociedad tenga de ellos: el de una celebridad que vale no por sus méritos, sino por lo que pretenden ser.

1. EL AUTOR DETRÁS DEL ENSAYO: EL MIEDO A LA AUTORIDAD

En noviembre de 2011 se editó en México el libro *La Fábrica del Lenguaje, S. A.*, de Pablo Raphael (Distrito Federal, 1970); un mes antes había sido publicado en España. Lo anterior como resultado del XXXIX Premio Anagrama de Ensayo, donde había sido considerado en la última deliberación y por lo tanto se había propuesto su publicación para el otoño de ese año. La contraportada del ejemplar señalaba:

Éste es un ensayo sobre el lenguaje, la idea de generaciones y las estéticas de la literatura contemporánea; pero también es una denuncia que señala los mecanismos que han provocado el distanciamiento entre la creación y la acción, la ética y la estética, la literatura y el espacio público entendido como ese lugar físico o virtual donde el idioma se estandariza al modo del mercado.¹

Aunado a lo anterior, *La Fábrica del Lenguaje, S. A.* trata en específico el tema de la generación de narradores nacidos en los años setenta en Iberoamérica, aunque con mayor énfasis en los mexicanos. Por lo mismo, brevemente repasa los conceptos de generación literaria, así como las particularidades sociales, económicas y del sistema literario a las que se enfrentaron estos narradores. Una vez trazado el contexto de desarrollo, plantea 12 posibles estéticas² que han seguido dichos autores y aventura una hipótesis sobre las propuestas que podrá ofrecer esta generación. A decir de su autor, lo que el libro propone es:

¹ RAPHAEL, Pablo. *La Fábrica del Lenguaje, S. A.* México, Anagrama-Colofón, 2011.

² En el índice del libro se manejan 13 propuestas, pero no se incluye la que correspondería a la número ocho. De ahí la diferencia entre lo que nosotros planteamos y lo que el libro asienta.

[...] definir algunas estéticas de lo que se mira alrededor. ¿Qué discursos, formas narrativas y gustos están trabajando los escritores nacidos a partir de 1970? ¿Cuáles son sus obsesiones? ¿Cuál su biblioteca? ¿Cómo piensan literariamente? ¿Qué objetos, imágenes y lecturas hay apilados en su mesa de trabajo? Aquí un intento que busca comprender esa isla infinita de lo que sucede (con todo y sus nubes)³ desde una condición de naufrago donde la limitación nacional e identitaria, el tiempo y el vértigo de lo inmenso, hacen de este ensayo una imposibilidad capaz de abarcar todos los conjuntos.⁴

La Fábrica del Lenguaje... pretende explicar a dichos narradores, pero al hacerlo utiliza herramientas narrativas como la ficcionalización del ensayista, con lo que elude la responsabilidad de asumir una posición concreta respecto al tema, ya que el *nosotros* al que recurre no es sólo una forma del autor de integrarse al objeto de estudio, sino también una manera de dar voz a los demás y evitar el compromiso. Raphael mismo lo resume: “Hablar de sí mismo en tercera persona o convertir el «yo» en «nosotros» son gestos esquizofrénicos disfrazados de modestia”.⁵

Resulta interesante observar cómo a la par de analizar a estos autores, Pablo Raphael expone nombres de obras que podrían conformar el canon de esta generación. Asimismo, los testimonios que recoge para sustentar sus dichos dan un peso a algunos de sus interlocutores que en ese momento no tenían en el sistema literario mexicano, por ejemplo, el caso de Daniel Espartaco Sánchez (quien publicó hasta 2011 su libro *Cosmonauta* en el Fondo Editorial Tierra Adentro por el cual fue

³ Raphael propone sustituir la idea de *generación* por la de *nube*. Ésta sería aplicable a un grupo de escritores, una metáfora donde la nube es “una masa visible, se forman de partículas independientes, las nubes migran, mutan y desaparecen, flotan allá arriba, a veces reflejan al mundo, otras navegan desentendidas de lo que ocasionan en la Tierra y la Tierra gira mientras ellas se deshacen, se juntan. Las nubes tienen una relación directa con lo que sucede abajo pero en apariencia son independientes. Las nubes son tantas que se pierden en la inmensidad, se dispersan de nuestra memoria”. *Ibidem*, p. 68.

⁴ RAPHAEL, *ibídem*, pp. 151-152.

⁵ RAPHAEL, *ibídem*, p. 15.

reconocido en la crítica literaria). Otro ejemplo de esto es la cita al libro de Said Javier Estrella, *Cena entre Chacales*, editado por el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo, con una edición de 1 000 ejemplares y el cual sólo está a la venta en librerías EDUCAL de Hidalgo o en ferias del libro, también de dicho estado. ¿Lo anterior qué revela? Que el análisis de Raphael está basado en un mundo literario que le es conocido no sólo por publicar en él, sino por desenvolverse en él y conocer a personas que han sido becarios o participantes de encuentros de escritores, congresos, presentadores en ferias del libro, es decir, en el circuito literario mexicano, aunque no necesariamente son reconocidos como escritores (incluso entre sus pares).

Aunado a lo anterior, Raphael intenta hacer una definición de esta generación de escritores (pues a pesar de que propone el término *nube* nunca deja de ocupar el de *generación*) y señala tres hechos históricos como determinantes para comprenderla: el terremoto del 19 de septiembre de 1985, el fraude electoral de 1988 y el año de 1994 cuando se levantó en armas el Ejército Zapatista de Liberación Nacional y entró en vigor el Tratado de Libre Comercio de América del Norte. A esto agrega que el neoliberalismo es un factor determinante para esta generación, pues más allá de las condiciones económicas en que se desarrolló, esta doctrina económica transformó el mercado editorial y la forma como se desarrolla el circuito literario, donde el escritor es un producto que puede venderse sin importar la obra literaria. Asimismo, el neoliberalismo permitió abrir las fronteras y con esto se facilitó el acceso a literaturas de otros países. “El neoliberalismo era aprender a

vivir en el sistema, asumir sus contraposiciones y aceptar que cualquier revolución es también un nicho de mercado”.⁶

Además de lo anterior, *La Fábrica del Lenguaje* tiene una particularidad que a nuestro parecer apunta una característica de los narradores de esta generación: eludir la responsabilidad de constituirse como la vanguardia de un pensamiento, dejando de lado 1) la idea del ensayista como sujeto que intenta convencer con sus argumentos al lector y 2) el concepto de intelectual tal como se entendía con anterioridad en el sistema literario mexicano, es decir, teniendo como estereotipo a Octavio Paz (cabeza de grupo, quien marca la dirección en que se desenvuelve el sistema cultural y da pistas de cuál es el camino correcto).

El concepto de intelectual y la forma como lo entendemos se desarrollará más adelante. Sirva como preámbulo señalar que planteamos que un intelectual es una autoridad moral, cuya imagen refleja o busca reflejar valores éticos y culturales elevados, quien posee una superioridad intelectual y moral y su compromiso es solamente con el bien de la humanidad. Esto va de la mano por lo planteado por E. Said:

[El intelectual] es un individuo dotado de la facultad de representar, encarnar y articular un mensaje, una visión, una actitud, filosofía u opinión para y a favor del público. Este papel tiene una prioridad para él, no pudiendo desempeñarlo sin el sentimiento de ser alguien cuya misión es la de plantear públicamente cuestiones embarazosas, contrastar ortodoxia y dogma (más bien que producirlos), actuar como alguien al que ni los gobiernos ni otras instituciones pueden domesticar fácilmente, y

⁶ RAPHAEL, ibídem, p. 22.

cuya razón de ser consiste en representar a todas esas personas y cuestiones que por rutina quedan en el olvido o se mantienen en el secreto.⁷

Lo anterior reflejaría cómo esta generación se está configurando con nuevas características de grupo y cómo éstas están transformando la idea de conjunto que caracterizaba a generaciones literarias anteriores (las cuales estaban representadas por una cabeza de grupo, visible y como vanguardia, a la cual rodeaba el resto de escritores adscritos a dicho conjunto).

Así, nos interesa destacar la incoincidencia entre las características que se atribuyen a la llamada generación de los nacidos en los setenta en este ensayo, en otros a que haremos referencia y las que reflejan en novelas de autoficción y/o autobiografías donde los protagonistas son también escritores nacidos en México, en la década de los setenta. Es decir, la construcción del yo de esta generación varía de acuerdo al género en que se describan sus características (ensayo o autoficción), pero si bien esto mantiene una relación con el género también lo tiene con el contexto sociocultural de estos escritores que repercute en su forma de afrontar la escritura y sobre todo su yo desde la escritura.

Sin embargo, este proyecto no pretende interpretar textualmente las obras a las que hace mención, sino destacar el contexto (el fenómeno sociológico) que permite construir nuevas representaciones del escritor-intelectual en los autores mexicanos nacidos en los setenta. Asimismo, explora los nuevos mecanismos de autolegitimación que dichos escritores han comenzado a utilizar de forma

⁷ SAID, Edward. *Representaciones del intelectual*. Barcelona, Paidós, 1996, pp. 29-30.

inconsciente para insertarse en el mercado editorial pero, sobre todo, en el circuito literario mexicano.

1.1 ¿Por qué escribir un libro sobre los narradores nacidos en la década de los setenta?

Pablo Raphael estudió Ciencias Políticas en la Universidad Iberoamericana y ha sido colaborador del diario *El Universal* y de las revistas *Reuelta*, *Confabulario* y *Quimera*, entre otras. Su libro *Agenda del suicidio* recibió el Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen; es autor de la novela *Armadura para un hombre solo* y, junto con Guadalupe Nettel, es editor de la revista *Número 0*. Fue becario del Centro Mexicano de Escritores y del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Ha sido antologado en *Los mejores cuentos mexicanos* (1999), *Novísimos cuentos de la República Mexicana* (2005) y *Grandes hits Vol. 1. Nueva generación de narradores mexicanos*;⁸ así como para la selección de novelistas mexicanos que Marie Ange Brillaud hiciera para la revista francesa *Brèves*.⁹ Cursó estudios de doctorado en la Universidad Pompeu Fabra y su tesis doctoral versa sobre el viaje de Antonin Artaud a México en 1936. En la actualidad se desempeña como Director del Instituto de México en España.

¿Por qué escribir sobre autores que van despuntando en su carrera literaria, algunos incluso que tienen apenas un libro publicado y muchos que todavía no se

⁸ LARA ZAVALA, Hernán (selección e introducción). *Los mejores cuentos mexicanos*. México, Joaquín Mortiz, 1999; INSUNZA, Mayra (selección, prólogo y notas). *Novísimos cuentos de la República Mexicana*. México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2005, y MALDONADO, Tryno (antologador). *Grandes hits vol. 1. Nueva generación de narradores mexicanos*. Oaxaca, Almadía, 2008.

⁹ "Les cages", (traducción y presentación de Marie-Ange Brillaud, *Brèves*. Atelier du Gué, 71 (Mexique-Enrique Serna), 2004.

consolidan ni en la crítica académica ni en el mundo literario? Quizá Raphael busca con este libro, más que describir los procesos creativos de estos autores, plantear un canon y aglutinar en un texto a los narradores que van despuntando. Dicha práctica no sólo la han realizado los antologadores del pasado, sino también algunos escritores que al trazar un mapa literario se han convertido con ello en las personas que dan nombre y perfilan a una generación.¹⁰ Lo curioso de este caso es que Pablo Raphael no crea un nuevo nombre para referirse a esta generación, sino que emplea algunos ya utilizados (Generación Inexistente, Generación Atari, Generation Next, Generación NAFTA, Generación de la crisis, Generación Granta, Generación Araña o Generación Nocilla). Sí plantea, en cambio, la idea de cambiar el concepto de *generación* por el de *nube*, pero en el texto no pasa de hacer una revisión a los estudios en torno a las generaciones, constelaciones y otros términos utilizados para referirse a un conglomerado de escritores que comparten ciertas características. Entonces, ¿cuál es el interés de Raphael al escribir *La Fábrica del Lenguaje...*? Para saberlo será necesario establecer con quién dialoga, a quién refuta, cuáles son sus ejes temáticos que se repiten a lo largo del ensayo.

1.1.1 La nube de los narradores nacidos en los setenta

Pablo Raphael retoma a José Ortega y Gasset para hacer una revisión del concepto de generación literaria. Acota que para Ortega y Gasset cada generación tiene una

¹⁰ Piénsese en el caso de Carlos Fuentes con su ensayo *La nueva novela hispanoamericana*, Margo Glantz con *Onda y escritura en México. Jóvenes de 20 a 33* o, más recientemente, Ricardo Chávez Castañeda y Celso Santajuliana con *La generación de los enterradores*.

peculiar sensibilidad que propicia que tenga una misión histórica que solamente ella puede resolver. Desde este punto de vista, la de los narradores nacidos en los setenta, no es una generación.¹¹ Sin embargo, Raphael admite que creer en la inexistencia de esta generación cancelaría la posibilidad de narrarse “y por lo tanto de crear su propio programa vital, de imaginar el futuro en vez de conformarse con la ironía utilizada no como motor sino como mecanismo de defensa pasiva”.¹² De esta forma es que admite el concepto sin cuestionar la pertinencia actual de llamar así o no a un grupo de personas.

La propuesta que hace de *nube* bien puede asemejarse a la de *generación* planteada por Raimundo Lazo cuando señala que “en la trama de la historia los impulsos son siempre individuales, y los procesos y las resultantes, colectivos, a través de lo generacional, es decir, por medio de la actuación de las generaciones, que es la más concreta y natural manifestación de lo colectivo en la historia”.¹³ Es decir, el concepto *generación* no sólo se explica por la intención consciente de actuar como grupo, sino que la diversidad de ideas de un conjunto de personas

¹¹ Olvida mencionar, sin embargo, que Ortega y Gasset afirma que en una generación esta sensibilidad vital no se presenta como un cuerpo íntegro, sino como una muchedumbre: “Unos y otros son hombres de su tiempo, y por mucho que se diferencien se parecen más todavía” (ORTEGA Y GASSET, José. *El tema de nuestro tiempo. Prólogo para alemanes*. Madrid, Tecnos, 2002, p. 51). Habría que agregar que el otro gran teórico de las generaciones literarias, Julián Marías, apunta que además de las edades biológica, biográfica y psíquica, a las generaciones literarias las afecta también la edad social, la cual se caracteriza por las relaciones personales, amistades, comunidad de nivel y prestigio, y simultaneidad de ciertas experiencias vitales de carácter social. Estas, refiere Marías, producen una efectiva semejanza entre los individuos pertenecientes a una generación (MARÍAS, Julián. *Generaciones y constelaciones*. Madrid, Alianza, 1989).

¹² RAPHAEL, *ibídem*, p. 62

¹³ LAZO, Raimundo. *La teoría de las generaciones y su aplicación al estudio histórico de la literatura cubana*. México, Cuadernos del Centro de Estudios Literarios-UNAM, 1971, p. 9.

puede provocar que se comporten de manera afín debido a que han nacido en fechas próximas y recibieron educación o influencias culturales semejantes.¹⁴

Aunado a lo anterior, Fernando Curiel establece algunos factores determinantes para la conformación de las generaciones literarias:

a) la fecha de nacimiento, que determina la coetaneidad, b) los elementos formativos que se extienden más allá de la familia y los recintos escolares hasta los factores transmisores de la concepción del mundo dominante en el momento de hacer su arribo la nueva generación: periódico, radio, cine, etc.; c) la comunidad personal a través de grupos, escuelas, fábricas, partidos asociaciones, periódicos, revistas, etc., que proporcionan la cohesión de los grupos generacionales; d) la experiencia generacional [...]; f) el guía que personifica el ideal de cada tiempo y que, más que impulsar, es impulsado por su generación; g) el lenguaje generacional que concreta su expresión común, aunque antagónica, en la solución de los problemas colectivos; y h) el anquilosamiento de la generación anterior.¹⁵

A ello añade que “sin dañar la unidad, una generación guarda dos puntas: la de los mayores y, por ende, más próximos a la generación anterior, y la de los jóvenes y, por ende, más próximos a la generación emergente”.¹⁶

Hasta este punto, el concepto *generación* permite comprender a los narradores nacidos en la década de los setenta. Pero debe haber algo más para que ellos no se consideren como parte de una generación.

¹⁴ Véase CURIEL, Fernando. *sigloveinte@lit.mx. Amplio tratado de perspectiva generacional*. México, UNAM, 2008. El autor retoma a J. A. Portuondo para acotar que una generación literaria es un grupo humano que vive y produce dentro de ciertas circunstancias históricas comunes, las cuales redundan en temas y formas literarios igualmente comunes, pero eso “no excluye ni la coexistencia ni el antagonismo ni (lo más relevante) ‘la presencia de minorías discrepantes del tono y de los tonos comunes’” (p. 122).

¹⁵ CURIEL, ibídem, p. 126.

¹⁶ CURIEL, ibídem, p. 140.

1.1.2 Las características de la generación de narradores nacidos en los setenta

Geney Beltrán Félix (Culiacán, 1976) publicó en 2004 “Historias para un país inexistente” en la revista *Blanco Móvil*. Dicho artículo fue el primero que intentó caracterizar a los narradores mexicanos nacidos al final de la década de los sesenta, así como a las circunstancias políticas, sociales e históricas que se dieron durante su desarrollo. Ahí apuntaba que “el principal o quizá único rasgo común a la amplia Generación de la Crisis, la No Generación de escritores nacidos a partir de finales de la década de 1960 es la constatación de que es ésta una tierra huérfana”.¹⁷ Agregaba que a estos escritores los caracterizaba el desánimo, el cinismo, la mezquindad, el escepticismo y la negación. Asimismo, advertía que esta No Generación ya no hablaba del “ser mexicano”, sino de “la Condición Humana”. Finalizaba diciendo:

Para los escritores de esta No Generación –Generación de la Crisis, grupo de narradores para un país inexistente, comunidad de soledades en la escritura– ni siquiera ese privilegio existe. El último grupo literario, el del Crack, ha anulado con sus procederles la validez siquiera de una propuesta parecida. Además, la pérdida del sentido de nación ha desarrollado un proceso importante: la descentralización. Siguiendo el ejemplo de algunos pioneros –en Sinaloa, Chihuahua, Baja California–, numerosos escritores se dedican a la carrera literaria en sus lugares de origen, sin mudarse a la capital de la república; algunos de ellos han incluso realizado estancias en el extranjero sin haber pasado por la aduana vivencial de la ciudad de México. Esta disgregación impide establecer una etiqueta única. Ahora sólo existe la

¹⁷ BELTRÁN, Geney. “Historias para un país inexistente”, consultado en <http://elgeney.blogspot.mx/2008/07/historias-para-un-pas-inexistente.html> el 25 de enero de 2013.

perspectiva personal, desunida, libre y en soledad: y esto va desde la creación de un lugar múltiple y desafiante –el blog, periódico mural o diario público, bitácora de creación de una identidad literaria que se nutre del aforismo, el ensayo, la narrativa, la imagen, la agenda, la correspondencia, el artículo periodístico, la interacción inmediata con el lector y tantos otros elementos– hasta, por encima de todo, la ambición elemental de la obra maestra, justificación mayor para la escritura en cualquier tiempo, y sobre todo en medio de una comunidad ruinosa, expoliada, inexistente. ¿Para qué escribir si no es para emular a Flaubert, a Proust, a Rulfo? Sí: la ficción de un país ha muerto. La búsqueda es crear otras ficciones –más poderosas, éstas sí universales.¹⁸

Después de este acercamiento pasaron tres años para que alguien más hablara respecto a estos autores. La revista *Quimera* publicó un dossier especial dedicado a México a la par de la realización del festival literario Fet a Mèxic que se realizó en Barcelona. En dicho ejemplar, Rafael Lemus apuntó en “Aquí, ahora: cuatro notas sobre la nueva novela mexicana”:

Escribir aquí y ahora: no puede pedirse algo más elevado a los nuevos narradores mexicanos. Si sólo tres o cuatro de ellos actuaran de ese modo, la generación quedaría justificada. Porque hay una nueva generación y aún no se justifica. Una generación recortada, en el tiempo, con torpeza: compuesta, sencillamente, por aquellos escritores nacidos en los años setenta. Un corte burdo y, acaso por eso mismo, efectivo. Nosotros, los nacidos en los setenta, nos sabemos un corro aparte. Aunque nos vigilamos envidiosamente los unos a los otros, no sabemos todavía si valemos algo más que un cacahuete. Para valerlo, hay que escribir aquí y ahora, de cuerpo presente.¹⁹

¹⁸ BELTRÁN, ídem.

¹⁹ LEMUS, Rafael. “Aquí, ahora: cuatro notas sobre la nueva novela mexicana”, *Quimera. Revista de literatura*, 287, octubre de 2007, p. 35.

Por su parte, en este mismo *dossier*, Pablo Raphael entrevistó a Edgardo Bermejo, Martín Solares, Antonio Ortuño, Alejandra Bernal, Tryno Maldonado, Alberto Chimal y Daniel Espartaco Sánchez para hablar acerca de los autores de los setenta mexicanos.²⁰

Sin embargo, no fue sino hasta noviembre de 2008, cuando Jaime Mesa (Puebla, 1977) publicó en el suplemento *Laberinto*, de *Milenio*, el artículo “La generación inexistente” cuando los autores de esta generación comenzaron un debate sobre sí mismos. En su texto, Mesa retomaba la idea sobre una generación desunida, libre y en soledad descrita por Geney Beltrán. Añadía que estos escritores aún no escribían la “gran novela” ni descubrían su “gran tema”: “nuestros escritores tienen técnica, pero no demonio interno”.²¹ Y sintetizó las preocupaciones literarias y sociales de dichos autores:

1) La impostergable desaparición (una desaparición parcial, claro está) del libro como lo conocemos ahora. 2) El nacimiento en medio de una edad oscura donde la literatura mexicana no es otra cosa que una aparente repetición de intentos fallidos y donde no existe, ni siquiera, una nueva *La región más transparente* (en el entendido de que ésta es una primera novela y que su autor tenía 30 años y que apareció en 1958) que, acaso, alguien cerca del 2050 podrá repetir. 3) Además de la inquietante conciencia de ser antecidos por una generación postboom, la de los sesenta que acuñó para explicar su presencia términos –o estrategias editoriales cuyos aportes estéticos son nulos– como McOndo, Crack, y Generación Fría que luego devino en Generación de los Enterradores. 4) También, como enigma (¿inútil? o ¿necesario?), la encrucijada

²⁰ El número de la revista incluía también los siguientes textos: “México 1970: Pasar la estafeta”, de Lolita Bosch; “Hacia la disolución del relevo”, de Alfonso Ruvalcaba; “Entrevista a Margo Glantz”, por Lolita Bosch; “Pasar el testigo. Constantino Bértolo sobre el papel de la industria editorial en la renovación de las literaturas” y “Relevos después del neoliberalismo. Trece hipótesis y una disección dialéctica de la literatura mexicana actual”, de Pablo Raphael.

²¹ MESA, Jaime. “La generación inexistente”, consultado en <http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/8040767> el 25 de enero de 2013.

de cien aristas que representa la noción de que actualmente (los ríos temáticos que corren en sentido inverso al gran mar que significó el Tema de la Revolución se están secando) no hay Tema Mexicano. 5) Y de la mano del anterior punto, la incertidumbre de la utilidad de encontrar o buscar el Tema Mexicano, a riesgo de que se confunda con un nuevo nacionalismo.²²

Sin embargo, este primer acercamiento pronto recibió críticas de sus contemporáneos debido a la lista de autores electos por el poblano como aquellos que perdurarían. Heriberto Yépez (Tijuana, 1974), meses después, dijo que era imposible hablar de esta generación, pues: “apenas poseen dos o tres libros, cuando no ninguno, y todavía no maduran ni se han vuelto heterodoxos de su mundo”.²³

A la polémica se sumó el prólogo de la antología *Grandes hits vol. 1. Nueva generación de narradores mexicanos* escrito por Tryno Maldonado, donde nombraba a estos escritores como “Generación Atari”.²⁴ A ésta la definía como una generación llena de desencanto, cínica e indiferente. Como marcas generacionales estipulaba que los autores eran huérfanos (Octavio Paz había muerto cuando ellos empezaron a publicar), por lo que habían recurrido a otras tradiciones literarias para reemplazar al padre. Aunque reconocía que Internet había sido parte de su educación sentimental, establecía que esta herramienta aún no permeaba en sus discursos “formalmente dóciles y tradicionales”. Por último, acotaba que esta literatura estaba despojada de ideologías y de patriotismos impostados. Así, sus temáticas apuntaban hacia lo universal.

²² MESA, ídem.

²³ YÉPEZ, Heriberto. “Debate entre setenteros”, consultado en <http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/8511504> el 25 de enero de 2013.

²⁴ MALDONADO, Tryno, ibídem.

Poco a poco fueron surgiendo ensayos, artículos, libros, que se centraban en estos escritores. Algunos arriesgaban el nuevo canon, mientras otros buscaban únicamente definirlos. José Carlos González Boixó, por ejemplo, señalaba que ésta es una generación “que dispone de muchas posibilidades, pero que, como en cualquier otra actividad hoy día, necesita ser muy competitiva. De ahí que (la mayoría) intente publicar en las editoriales más prestigiosas y de mayor impacto comercial, y que una revista influyente como *Letras Libres* se haya convertido para muchos en su medio habitual de publicación de cuentos, reseñas y otros textos”.²⁵ Aunado a lo anterior, repetía la fórmula de que en estos escritores la idea de nacionalidad se diluye y por ello pesan más las influencias globales que las locales.

A lo anterior, se sumó la difusión de varias antologías que exploraban a los narradores nacidos en los setenta en Latinoamérica. El encuentro Bogotá 39 agrupó a los escritores menores de 40 años más influyentes del continente. Con la posterior edición de la antología *B39. Antología de cuento latinoamericano* se intentó hallar semejanzas entre todo este grupo. Se dijo que eran inagrupables y que ya nadie se remitía al realismo mágico, aunque “Macondo aparece en ausencia, como anacrónico e invisible. Del otro McOndo,²⁶ contestatario y patricida, no se halla la menor referencia. A todos desinteresa ya ese gesto adolescente”.²⁷

Por su parte, Diego Trelles Paz (Lima, 1977) señaló los hechos históricos que definieron a los escritores latinoamericanos nacidos en los setenta:

²⁵ GONZÁLEZ BOIXÓ, José Carlos. “Introducción. Del 68 a la generación inexistente” en José Carlos González Boixó (editor). *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Madrid, Ediciones de Iberoamericana-Vervuert Verlag-Bonilla Artigas Editores, 2009, p. 18.

²⁶ Se refiere a la corriente literaria encabezada por Alberto Fuguet y Sergio Gómez que estaba en contra de encasillar en el realismo mágico a toda la literatura latinoamericana.

²⁷ TAMAYO, Guido (editor). *B39. Antología de cuento latinoamericano*. Bogotá, 2007, p. 11.

Nacidos justo después del mayo parisino del 68 y de la matanza estudiantil de Tlatelolco; educados por sus padres en el marco de dictaduras militares [...]; adolescentes y jóvenes que fueron/son testigos de la caída del muro de Berlín, la matanza de la plaza de Tiananmen, la matanza de Srebrenica, la caída de la Perestroika y la disgregación de la Unión Soviética, el fin de la Guerra Fría, la subversión armada y la represión militar sudamericana, la aparición del Internet, el suicidio de Kurt Cobain, el asesinato metódico y prolongado de mujeres en Ciudad Juárez, el auge de la música electrónica, la caída de las Torres Gemelas en Nueva York, los atentados terroristas en España y el Reino Unido, el enfrentamiento palestino-israelí, la cárcel de Guantánamo, el genocidio en Darfur y, entre otros muchos conflictos armados, las invasiones de la Unión Soviética a Afganistán, y de Estados Unidos –junto a una coalición internacional de países– a Irak.²⁸

Por último, la antología *Los mejores narradores jóvenes en español*, editada por la revista *Granta*, fue el resultado del interés que los nuevos narradores estaban provocando alrededor del mundo. En ella se destacaba cómo dichos autores recelaban de la influencia del escritor, independientemente de su obra, en la vida pública, “antaño compromiso ineludible para muchos (no siempre los más lúcidos)” y destacaban un nuevo rasgo ocasionado por el mercado editorial:

[...] ya se advertían en los años ochenta sobre los cambios que se estaban gestando en el modo en que los escritores se presentaban públicamente, instigados por sus agentes o editores, a convertirse en personalidades que conceden entrevistas en los medios, pero no en calidad de intelectuales que intervienen en la cosa pública, sino como meras celebridades cuyo aspecto es también relevante para la difusión de una obra que ya no es la única que habla.²⁹

²⁸ TRÉLLES PAZ, Diego (selección y prólogo). *El futuro no es nuestro. Nueva narrativa latinoamericana*. Oaxaca, Sur+ ediciones, 2011, p. 12.

²⁹ MAJOR, Aurelio y Valerie Miles. “Prólogo” en *Granta, Los mejores narradores jóvenes en español*. Barcelona, Duomo, 2010, pp. 6, 10-11.

Una vez con el respaldo de sendas antologías que ya consideraban a los narradores setenteros como dignos de la atención del medio editorial internacional, así como de la crítica, los artículos sobre dicha generación comenzaron a proliferar.

Ignacio M. Sánchez Prado (Distrito Federal, 1979) apuntó que esta generación había tenido un gran foro de encuentro en las becas del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, “lo cual permitió no sólo la emergencia de ciertos preceptos estéticos comunes, sino de un sentido grupal de generación”,³⁰ aún a pesar de que estos escritores consideran que no tienen nada en común. Agregaba que había una serie de fenómenos que había caracterizado a la literatura joven de México: “una producción subsidiada cada vez más por un sofisticado aparato estatal de subvención cultural; una máquina editorial que tiende a privilegiar y canonizar las obras emanadas de dicha producción; la persistencia de una noción anacrónica de ‘generación’ como instrumento de (auto) definición de los escritores jóvenes; la consolidación de estéticas de fuerte cariz autorreferencial”.³¹

A su vez, la revista *Nexos* dedicó espacio a la nueva narrativa mexicana en tres números en 2012. En uno de ellos Alejandro de la Garza afirmaba que “ésta es una generación mimada por el Estado y sobreprotegida por sus instituciones culturales. Su obra ha sido aprobada, financiada, promovida y muchas veces también editada por el ogro filantrópico al que desprecian. No obstante, se piensan una generación en la orfandad estética, casi sin destino ni rumbo claro, aunque por lo mismo con la

³⁰ SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M. “La generación como ideología cultural. El FONCA y la institucionalización de la ‘narrativa joven’ en México”, consultado en <http://ignaciosanchezprado.blogspot.com/2011/09/la-generacion-como-ideologia-cultural.html>, el 08 de diciembre de 2011.

³¹ SÁNCHEZ PRADO, ídem.

posibilidad de reinventarlo todo”.³² Mientras, Roberto Pliego remarcó la frase hecha en que se ha convertido la postura de estos escritores: “si algún rasgo ostentan en común es su desconfianza por el concepto de generación”.³³ Por su parte, Noé Cárdenas señaló que estos autores están libres del lastre ideológico y consideran a la cultura pop a la misma altura que el arte.³⁴ En tanto, Valeria Luiselli hizo un balance de los temas abordados en sus libros por estos escritores:

[...] al amparo de becas literarias, recorren los submundos de la abyección y pontifican desde el falso ‘*I was there*’ del escritor callejero. Muchos de estos libros parecen más que nada una regurgitación de ese combo de lecturas ‘duras’ de adolescencia –Fante, Kerouac, Selby, Palahniuk– y la sobredosis de violencia que se degluta diariamente en el gran espectáculo de la prensa nacional [...] el resultado de todo esto es una literatura bastante ligera, pero que no se reconoce a sí misma como el *mainstream* que es, y está convencida de que su importancia y rareza radican en la inversión de términos y radical subversión que implica adoptar lo pop y lo marginal como banderín moral político y estético. ¿Pero hace cuántos años que dejaron de ser marginales los temas marginales? ¿Hace cuánto que la fusión de lo pop con la ‘alta cultura’ dejó de ser una novedad transgresora?³⁵

Una visión diferente respecto a estos escritores la dio Emily Hind,³⁶ quien resaltó que los escritores mexicanos cultivan libertades estéticas debido a que escriben

³² DE LA GARZA, Alejandro. “Repertorio íntimo”, *Nexos*, enero, 2012 consultado en <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=2102509>, el 09 de febrero de 2012.

³³ PLIEGO, Roberto. “Otros puntos cardinales”, *Nexos*, enero, 2012, consultado en <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=2102508>, el 09 de febrero de 2012.

³⁴ CÁRDENAS, Noé, “Niñas Montessori; autores multitask”, *Nexos*, enero, 2012, consultado en <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=2102510>, el 09 de febrero de 2012.

³⁵ LUISELLI, Valeria. “Novedad de la narrativa mexicana II: Contra las tentaciones de la nueva crítica”, *Nexos*, febrero, 2012, 410, p. 51.

³⁶ Crítica literaria. Es profesora sobre temas mexicanos en la Universidad de Wyoming. Es autora de *Femmenism and the Mexican Woman Intellectual from Sor Juana to Poniatowska Or Boob Lit* y de *Entrevistas con quince autoras mexicanas*.

“casi sin público”, además que en su narrativa no imitan lo que leen en inglés, por mucha influencia estadounidense que declaren en entrevistas.³⁷

Sin embargo, quien ha logrado caracterizar mejor a estos escritores es Pablo Raphael, quien en *La Fábrica del Lenguaje, S. A.* resumió lo dicho con anterioridad, destacó algunas características, entrevistó a varios autores setenteros y terminó por definirlos como seres marginales por voluntad propia y quienes han escogido este camino con tal de abandonar lo que dicen odiar:

*Los que decimos que no tenemos nada en común, tenemos, todos, la misma postura. Que tendamos a negarlo todo y a negarnos a nosotros mismos como generación no es ninguna coincidencia. Por eso odiamos el mercado hasta que nos convertimos en oferta; odiamos a Fuentes hasta que nos recibe en su casa; polemizamos con Javier Marías hasta que se digna a contestar; reprobamos las becas otorgadas por el Estado pero nos conocimos en él; odiamos los encuentros de escritores organizados por la administración pública pero nada ha pagado mejores borracheras; amamos y explotamos la red pero no nos cansamos de decir que lo nuestro es escribir a mano. El crítico es crítico hasta que le publican una novelita. El escritor es crítico del crítico, sin entender que la crítica es también una forma de creación. Vamos a presentaciones de libros diciendo que aborrecemos su solemnidad, pero vamos diciendo: No sé qué hago aquí pero me encanta.*³⁸

Además de lo anterior, resalta que para esta generación el cosmopolitismo ya no es un complejo frente a lo nacional, mientras que la ideología sí lo es. “Por eso se habla tan poco de lo que se piensa. Por eso, los narradores no están en las discusiones del espacio público. La crisis de las ideas está en creer que no sirven”.³⁹

³⁷ HIND, Emily. “Literatura mexicana: Un menú para todos los gustos”, *Nexos*, marzo, 411, 2012, p. 63.

³⁸ RAPHAEL, *ibídem*, p. 59.

³⁹ RAPHAEL, *ibídem*, p. 69.

Sin embargo, todo lo anterior, aunque hace un buen resumen, no es la mayor apuesta que deja entrever el libro de Raphael. Ésta consiste en plantear los hechos históricos y culturales no que dieron pie a esta generación, sino que propiciaron que se transformaran en celebridades y perdieran el aura del escritor-intelectual:

La relación de los habitantes de la República de las Letras con la sociedad a la que pertenecen es prácticamente autista. Su mercado es de autoconsumo y muchas veces se fagocita a sí mismo. En el territorio interior (aislado) hay pandemias como la vanidad y el ego, ideologías como el individualismo, existen enfermedades como la anorexia lingüística y la bulimia crítica donde el vómito es más constante que los atracones de lectura.⁴⁰

De esta forma, *La Fábrica del Lenguaje, S. A.* no discute con sus pares, sino que en el fondo trata de explicar por qué, más allá de ser buenos o malos escritores, los de esta generación no han conseguido destacar públicamente como lo hicieron los grupos literarios del pasado (léase los encabezados por Octavio Paz, por Carlos Fuentes y por la generación de Medio Siglo, entre otros). Por eso es pertinente la pregunta que se hace Raphael: “¿Cómo influirán los escritores llamados «de la alta cultura» en una sociedad que ni siquiera sabe de su existencia?”.⁴¹

La Fábrica del Lenguaje no dialoga con otro, sino que se autointerroga, es el cuestionamiento de un escritor que no puede ser intelectual porque su medio no se lo permite y que por eso se disfraza dentro de un ensayo para exponer sus ideas, pero sin el argumento en contra de querer erigirse como la cabeza de grupo. Por ello el recurso de la ficcionalización del autor y ese convertir en *nosotros* lo que

⁴⁰ RAPHAEL, *ibídem*, p. 123.

⁴¹ RAPHAEL, *ibídem*, p. 124.

debiera ser expresado como *yo*, por eso su afán por esconderse tras el personaje *Godínez* que inventa dentro del ensayo: “Con Godínez, voy a hablar del nosotros”.⁴²

Raphael se interroga por qué los escritores, hoy que poseen más información que nunca, padecen “una suerte de ceguera frente a la realidad” y son incapaces de transformar su entorno. Su planteamiento cuestiona no sólo el papel del escritor-intelectual, sino también el hecho que este concepto haya perdido su valor y ahora sea mal percibido. “Se nos llamó intelectuales, intelectualoides, intelectuales orgánicos, listillos, ‘van de cultos’. ¿Desde cuándo la palabra ‘intelectual’ y derivados se convirtió [sic] en insulto? Esta pregunta, que viene desde las purgas estalinistas, nos lleva a una más importante. ¿Qué sucede con el pensamiento y la literatura que no logran conectar con la sociedad a la que pertenecen?”.⁴³ La respuesta que otorga es que esta incapacidad del intelectual de conectar con el mundo hace imposible la creación de nuevos modelos de ciudadanía, el agotamiento de las utopías y, por lo mismo, la inacción política: “Ser una comunidad que se desconoce como tal y esgrimir el discurso del llanero solitario hace que la literatura esté relegada y que ocupe el mismo sitio donde habita la academia: los pequeños cubículos del pensamiento”.⁴⁴

Raphael sabe que esto no depende sólo del escritor, sino de su contexto y razón:

El compromiso político no es una obligación. El novelista no siempre es un intelectual y la libertad para elegir si éste opina más allá de sus textos no es un asunto que deba cuestionar nadie. Lo que en realidad sucede es que la fábrica del lenguaje y el espacio

⁴² RAPHAEL, *ibídem*, p. 66.

⁴³ RAPHAEL, *ibídem*, p. 238.

⁴⁴ RAPHAEL, *ibídem*, p. 272.

público están copados por políticos profesionales y gerentes (monotemáticos, asalariados, aislados del mundo) que gozan de libertad ilimitada, poco vocabulario y emociones tan planas como las generalidades que enuncian para decretar la felicidad. Por eso más valdría que en el espacio público se hiciera presente la opinión cotidiana de quienes trabajan con la imaginación. No se trata de politizar la literatura, ni de convertir a los escritores en políticos de acción, el activismo que busca tumbar la Fábrica del Lenguaje, S. A. consiste en llevar la literatura a la plaza, expandir su ámbito de influencia y sembrarla en el imaginario colectivo como mecanismo que cambia mentalidades, desarrolla el sentido crítico, activa la creatividad y construye civilización. Desde este punto de vista, abjurar de la política no es un pecado, es una posición política cuyo espejo es el de nuestro tiempo: el abstencionismo.⁴⁵

Es decir, la postura apolítica de estos escritores no se transforma en una acción política, sino en la falta de participación en su entorno social. Si los autores setenteros no influyen como intelectuales es porque no les interesa ejercer ese papel. Su ámbito de acción se concentra al campo literario en el que buscan su beneficio propio y se olvidan de ser guías (como sus predecesores, quienes tuvieron dentro del estereotipo social la responsabilidad de ser la vanguardia del pensamiento).

Ante esto el escritor setentero, quien reconoce que el papel del intelectual ha cambiado respecto de cómo se comprendía décadas antes, ahora sólo debe asumir una idea de responsabilidad que únicamente lo beneficie a él. Esto consiste, según Raphael, en trabajar en la teoría, escribir para la literatura y multiplicar los lectores. ¿Qué está haciendo Raphael con su libro sino esto? Pablo Raphael intenta ubicarse en esa vanguardia no de grupo, sino de pensamiento: ante la incapacidad de su generación para crear intelectuales, él se proyecta como esa cabeza que busca su

⁴⁵ RAPHAEL, *ibídem*, p. 272-273.

beneficio personal y al mismo tiempo lucha por la literatura al seguir los tres puntos que él considera los deberes del narrador nacido en la década de los setenta.⁴⁶

Este nuevo concepto de intelectual sin compromiso social tendría validez en tanto que el mundo ha cambiado. Si antes el intelectual era el encargado de “defender los valores, las ideas y las actividades que trascienden e interfieren deliberadamente con la carga colectiva impuesta por el Estado nación y la cultura nacional”, según lo concebía Julien Benda,⁴⁷ ahora su función es enfocarse en sí mismo y a partir del individualismo transformar su entorno. Este intelectual ya no se identifica con el descrito por Edward Said (y expuesto anteriormente).

El entorno de los narradores mexicanos ha cambiado. Si antes el escritor-intelectual deseaba el bienestar propio junto con el de las mayorías, hoy debe de luchar por sí mismo. “Ya que están en el mercado y, a través de la prensa, en el centro de la vida pública, con una posición ambigua, a la vez central y subordinada, los escritores tienen que acreditarse mediante el menosprecio de los valores dominantes, tienen que construir y defender un mundo aparte en que sea posible la creación”.⁴⁸ Que estos escritores se hayan formado al amparo de becas y de premios no los vuelve defensores del Estado que los cobijó, sino en sus críticos, pero unos críticos sólo por imagen. Si la creación del Consejo Estatal para la Cultura

⁴⁶ Geney Beltrán y Verónica Murguía señalaron que los escritores nacidos en los setenta, quienes habían crecido en una situación histórica muy poco halagüeña (desempleo, violencia, impunidad, pobreza, una democracia ineficaz y escasa difusión del conocimiento) tenían la obligación al menos de enunciar esas condiciones. Lo anterior no discute con Raphael, sino que se suma a su dicho, pues ambas posturas eliminan la acción política o social del compromiso del escritor de esta generación (MURGUÍA, Verónica y Geney Beltrán Félix (comp.). *El hacha puesta en la raíz, Ensayistas mexicanos para el siglo XXI*. México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2006).

⁴⁷ Citado en SAID, Edward. *El mundo, el texto y el crítico*. México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos / UNAM, 2004, p. 29.

⁴⁸ ESCALANTE GONZALBO, Fernando. *A la sombra de los libros. Lectura, mercado y vida pública*. México, El Colegio de México, 2007, p. 21.

y las Artes y la promoción de los artistas por medio de becas se vio como una forma de coartar su libertad de expresión, esto ha dejado de tener validez, pues prácticamente no existen artistas que defiendan al Estado sólo por el hecho de haberse beneficiado por sus estímulos a la creación. La autoridad moral que comienzan a reflejar estos autores (principalmente a través de las redes sociales y el Internet), se debe a que están en contra de los valores dominantes o de las acciones que ejerce el Estado. Su postura política ha terminado por asemejarse a la de las personas bien intencionadas.⁴⁹ Su autoridad moral es la de las celebridades, pues la idea del escritor-intelectual se ha desvanecido debido a su poca participación política. Según Escalante Gonzalbo a esto ha contribuido el hecho de que, por ejemplo, cuando firman un desplegado en favor de una causa ya no son sólo escritores quienes signan, sino también cantantes populares, actores y futbolistas: “ya no se presentan estrictamente como intelectuales, sino como celebridades”.⁵⁰ A esto se suma que estos escritores han terminado por ser productos editoriales creados para sus semejantes y no el público en general. Tal como afirma Pablo Raphael: estos autores se autofagocitan. Maura Mahoney coincide con ello y apunta que:

⁴⁹ Entendemos bien intencionado a lo descrito por Saul Bellow en su libro *Todo cuenta*: “Para los observadores experimentados resulta evidente que las personas bien intencionadas prefieren ‘lo bueno’. Desean que se las identifique con lo ‘mejor’. Cuanto más prósperas e ‘instruidas’ son, más se esfuerzan en identificarse con las opiniones generalmente aceptadas y respetadas. De manera que, como es lógico, están a favor de la justicia, el humanitarismo y la compasión, de los maltratados y oprimidos, en contra del racismo, el sexismo, la homofobia, la discriminación, el imperialismo y el colonialismo, la explotación, el tabaco, el acoso: a favor de todo lo bueno, en contra de todo lo malo”. BELLOW, Saul. *Todo cuenta. Del pasado remoto al futuro incierto*. México, DeBolsillo, 2007, p. 221.

⁵⁰ ESCALANTE GONZALBO, ibídem, p. 24.

La reificación del escritor requiere que el autor/producto pose en un paisaje literario, sumido en el hastío, invocando permanente y cuidadosamente influencias artísticas, para crear un aura de amable sofisticación intelectual. Las referencias literarias estratégicamente escogidas de los jóvenes escritores revelan que el objetivo fundamental no es artístico, sino comercial, porque las alusiones suenan a plática de café: son profundas, pero no demasiado profundas; seducen, pero no intimidan.⁵¹

Así, estos narradores *venden* su imagen, no sus ideas. Pero para que esa imagen sea bien percibida socialmente debe estar en contra de todo lo que se considera malo, contra los valores dominantes. Sin embargo han terminado por convertirse en eso que criticaba Said: amargadas plañideras.⁵² Esto es un despropósito, pues como señala Serna: “todo intelectual o escritor representa a su gremio ante la sociedad, y como su tarea, si es honesto, consiste muchas veces en defraudar las expectativas del público, en decirle lo que no quiere oír, necesita, cuando menos, aparentar que sus ideas y su estilo de vida no lo han conducido a la amargura, o de lo contrario su palabra caerá en el vacío”.⁵³

¿Qué le queda entonces a esta generación para expresar sus ideas y que éstas sean tomadas en serio? De principio podría decirse que acudir al ensayo, aunque este género ha experimentado una desacreditación por el contexto en que hoy se escribe.

⁵¹ Maura Mahoney, “The Packaging of a Literary Persona”, en Frank Thomas y Matt Weiland (eds.), *Commodify your Dissent. Salvos from the Baffler*. Nueva York, W. W. Norton & Co., 1997, p. 178. Citada por Escalante Gonzalbo, *ibidem*, pp. 303-304.

⁵² Al respecto señala Said: “Dar testimonio de una situación deteriorada cuando uno mismo no está en el candelero público es sin duda una actividad monótona y monocromática, que implica, por una parte, lo que en cierta ocasión Foucault llamó una «erudición implacable», decidida a explorar detenidamente fuentes alternas, exhumar documentos enterrados y recuperar historias olvidadas (o dejadas de lado) y, por otra parte, un sentido de lo dramático y de lo rebelde, aprovechando al máximo las escasas oportunidades que uno tiene de hablar, cautivando la atención del auditorio, superando a los adversarios en ingenio y fuerza dialéctica”. SAID, *ibidem*, pp. 18-19.

⁵³ SERNA, Enrique. *Genealogía de la soberbia intelectual*. México, Taurus, 2013, pp. 375-376.

1.2 El ensayo como forma de expresión

Se considera a Michel de Montaigne (1533-1592) el creador del ensayo moderno. Sus escritos surgieron a partir de la muerte de su amigo Étienne de La Boétie, con quien solía discutir sobre los temas que los apasionaban. Por lo mismo, sus ensayos se caracterizaron por explorar temas de una forma accesible, desde su punto de vista y de una manera inconclusa, es decir, sin pretender abarcar la totalidad. Además, lo hacía considerando que el lector era su amigo, por lo que se dirigía a él y establecía un diálogo en el que exponía sus argumentos y trataba de validarlos con ejemplos cotidianos. Al mismo tiempo, acudía a una supuesta ignorancia para ir tejiendo un texto donde iba y venía, ejemplificaba, debatía y se contradecía para llegar a fundamentar una idea. Es así como se fue caracterizando este género que hasta hoy sigue respetando estas particularidades.

El ensayo, se dice, es un texto en prosa, de no ficción, donde el autor expone su punto de vista sobre un tema en particular y lo desarrolla sin pretender abarcarlo por completo. El autor que enuncia es el mismo que se personifica en el ensayo, por lo que su firma avala cuanto dice. Además, en el texto se exponen ideas y se pretende persuadir al lector de que cuanto se dice es verdadero (al menos para el autor). El ensayo no construye conceptos, sino que los retoma; no da respuestas, se cuestiona; replantea ideas y por ello descarta o problematiza las visiones anteriores respecto al tema. Asimismo, se escribe en presente, pues al momento en que se enuncia es que se piensa y se desarrolla el tema. Es un género que juzga, pero no privilegia los juicios, sino el camino para llegar a ellos. Dialoga con el lector

y conversa con la tradición. En el ensayo el tema es quien propicia la forma para exponerlo, por lo cual recurre a diversas herramientas literarias. Aunado a lo anterior, el estilo está relacionado íntimamente con el autor: el estilo es la idea, apunta Alberto Paredes.⁵⁴

Todas estas características no son excluyentes y, al parecer, no son suficientes para definir al género. Por ejemplo, en cuanto a que es un texto de no ficción existen ensayos contemporáneos que contraponen dicha afirmación. *La luz detrás de la puerta: el silencio en la escritura*, de Norma Lazo (Veracruz, 1966), obtuvo en 2011 el segundo lugar en el género de ensayo del Certamen Internacional de Literatura Letras del Bicentenario “Sor Juana Inés de la Cruz” que convoca el Gobierno del Estado de México. Sin embargo, el libro es una novela al estilo de *El libro vacío*, de Josefina Vicens: el diario inacabado de un escritor que expone sus ideas respecto a la creación literaria. ¿Por qué definirlo como ensayo? Porque la exposición de las ideas se privilegia al de la trama. Otro ejemplo: *Como una novela*, de Daniel Pennac, es un ensayo que tiene personajes, uno de los cuales es el autor, quien inventa a un posible lector y lo acompaña a lo largo de una jornada para establecer cómo un niño o joven puede desalentarse o interesarse por leer. Tal como dice Héctor Jaimes: “el ensayo no es una narración, pero tampoco la excluye; no es un género científico o dogmático, pero por su carácter reflexivo puede exponer conclusiones. Tampoco es una novela, pero puede incluir personajes, voces y técnicas narrativas complejas como la de cualquier otra narración”.⁵⁵ Es decir, para caracterizar a este

⁵⁴ PAREDES, Alberto. “Pequeño ensayo sobre el ensayo” en Alberto Paredes (antologador), *El estilo es la idea: ensayo literario hispanoamericano del siglo XX (antología crítica)*. México, Siglo XXI, 2008, pp. 15-52.

⁵⁵ JAIMES, Héctor. *La reescritura de la historia en el ensayo hispanoamericano*. Madrid, Espiral Hispanoamericana, 2001, p. 13.

género híbrido es necesario también hacerlo a partir de lo que no es y de los límites o transgresiones que comete. Sin embargo, el riesgo de que las excepciones permitan incluir dentro del género cualquier texto hace necesario describir las características que se privilegian al momento de hablar del ensayo.

De principio, en el ensayo el autor nominal es quien enuncia el texto. Es decir, quien escribe es quien narra. No sólo eso, este autor es quien piensa lo que se dice, así que las ideas expuestas tienen un responsable directo que se identifica. El autor toma un tema y lo problematiza a partir de su punto de vista. Si bien puede citar otros textos, lo hace para reforzar sus ideas o para rebatir y debatir. Lo principal del ensayo es la forma como el autor enuncia el tema, es decir, a partir de su subjetividad y de su historia personal: su estilo. En ocasiones el autor del ensayo no es un *yo*, pero aunque esté escondido en un personaje o en un *nosotros*, son las ideas del autor las que se exponen y las que se defienden. Incluso puede recurrir a diversos puntos de vista, pero la finalidad de ello es apuntalar “uno en particular”. Este *yo* ensayístico está en diálogo con otras voces, pero también refleja las que se debaten en el contexto en que el autor escribe. Es decir, representa al autor sin dejar de considerarlo un sujeto que se desarrolla en un ambiente específico y cuyas formaciones políticas, sociales y culturales permean su discurso. Así, el ensayo cumple una doble función: mostrar el mundo y hacerlo a partir de la perspectiva del autor. La objetividad de este discurso no está en la eliminación del *yo* autoral, sino en la aceptación de principio de que lo expuesto responde a una de las muchas visiones posibles. De este modo, el ensayo no busca la verdad, sino la verosimilitud. Sin embargo esto no significa que mienta. Al respecto, Jaimes señala:

El género ensayístico es un género privilegiado que puede suprimir o aumentar la objetividad de lo narrado para presentar un punto de vista determinado de una manera más directa y sugestiva. Es así un género polivalente, polifacético, y su dificultad radica en las distintas técnicas expresivas que puede asumir sin distinguos ni limitaciones. En el ensayo de tipo narrativo se trata de darle sentido a los hechos y de ponerlos en contexto; para decirlo con las palabras de Leopoldo Zea: la historia no es la simple acumulación de hechos históricos; es también la “búsqueda de su sentido”.⁵⁶

De esta forma, el ensayo y la Historia comparten características, pues en ambos casos el historiador o el ensayista retoman hechos y los plantean con un orden específico, poniéndolos en contexto y explicando sus consecuencias. La diferencia radica en que la Historia se basa en documentos (orales, escritos, etcétera), pero esto no le da mayor validez, pues estos documentos pueden ser verdaderos o no. Una de las críticas que ha hecho la historiografía contemporánea es que la tradicional le da demasiada importancia a estos documentos sin juzgar la verdad o falsedad de los mismos. Dicho argumento adquiere mayor relevancia con lo expuesto por Edward Said en su texto sobre el orientalismo,⁵⁷ donde expone que se atribuye a los libros (al contenido de los libros) un peso incluso mayor que a la realidad y se les cree capaces de describir siempre, tal cual son, personas, lugares y experiencias.

Tomando en cuenta lo anterior, la historia y el ensayo comparten ser escritos desde un punto de vista, sólo que en la historia se pretende que éste es más

⁵⁶ JAIMES, *ibídem*, p. 14.

⁵⁷ SAID, Edward. “Crisis [en el orientalismo]” en Nara Araújo y Teresa Delgado (selección y notas introductorias), *Textos de teorías y crítica literarias (del formalismo a los estudios poscoloniales)*. México, UAM Iztapalapa-Universidad de La Habana, 2003, pp. 567-594.

objetivo. El ensayo, por su parte expone una realidad asumiendo que el autor es el intérprete de ésta y a partir de ello es que el lector no resulta engañado, pues en todo momento se le especifica que lo que lee es producto de una visión parcial.⁵⁸ De esta dicotomía, como se expuso anteriormente, no se puede decir que ninguno de los dos discursos narrativos sea verdadero por no ser ficticio. La veracidad del discurso se da al retomar hechos concretos y verdaderos, exponerlos en un orden cronológico, poniendo en contexto cada uno de ellos y asumiendo la participación o no del autor dentro del discurso.

En el caso particular del ensayo, la verdad no es una universal, sino que sólo corresponde a la del autor. En este sentido está más cercana a la verosimilitud que se pide a la ficción, pues en este género los argumentos pueden ser verdaderos, pero no por ello las conclusiones lo son. Es decir, la conclusión será verdadera en tanto sea verosímil dentro del propio discurso (que sea congruente con lo expuesto y que los efectos propiciados por las causas tengan una relación directa y comprensible). Al respecto, Juan José Saer señaló que el discurso no ficticio basa su especificidad “[...] en la exclusión de todo rastro ficticio, pero esa exclusión no es de por sí garantía de veracidad. Aun cuando la intención de veracidad sea sincera y los hechos narrados rigurosamente exactos –lo que no siempre es así–

⁵⁸ Al respecto, esta diferencia puede cotejarse con lo expuesto por François Hartog: “En todo caso, ‘memoria’ se ha convertido en el vocablo de mayor alcance, en una categoría metahistórica e incluso teológica por momentos. Se ha querido hacer memoria a partir de cualquier cosa y, en el duelo que opone memoria e historia, se ha otorgado rápidamente ventaja a la primera, que se apoya en ese personaje hoy por hoy central en nuestro espacio público: el testigo” (HARTOG, François. *Regímenes de historicidad*. México, Universidad Iberoamericana, 2007, p. 27). ¿Qué es el ensayista sino un testigo de su tiempo?

sigue existiendo el obstáculo de la autenticidad de las fuentes, de los criterios interpretativos y de las turbulencias de sentido propias a toda construcción verbal”.⁵⁹

Así, el ensayo se diferencia del tratado, del artículo científico, del texto especializado, en que no pretende exponer un tema hasta agotarlo, sino que sólo busca dar una nueva perspectiva del mismo. En este sentido, el autor no va al origen del tema a problematizar, ya que sólo comienza a bordearlo desde el punto de vista que quiere atribuirle. Asimismo, no recurre a explicar cada uno de los términos o conceptos que utiliza, pues el ensayo se desarrolla en un contexto social específico que permite que cada uno de estos conceptos sea comprendido por el lector (de antemano o gracias al texto mismo). Así, el ensayo no descubre o inventa, sino que interpreta y propicia nuevas búsquedas. Es un género que cuestiona para, a partir de la problematización, aventurar respuestas, aunque no las consiga.

La aparente superficialidad con que aborda los hechos ha propiciado que al ensayo se le considere en el límite de la filosofía y de la literatura (sin llegar a ser ninguno de los dos). Sin embargo, esta discusión resulta estéril hoy. No es sólo un texto bien escrito, sino que tiene impreso el estilo tanto del autor, como de las herramientas literarias con las cuales se expresa. Es cierto que imprime belleza en el lenguaje, pero esto no basta para ser ensayo; sin embargo, es esta característica lo que le permite perdurar aún después de que su temática, perspectiva y conclusiones han sido superadas.

Por eso, el ensayo no sólo se construye como una forma de cuestionar las ideas existentes, sino que él mismo se convierte en la base sobre la cual podrá

⁵⁹ SAER, Juan José. “El concepto de ficción” en *El concepto de ficción*. México, Planeta, 1999, pp. 10-11.

edificarse otra interpretación (aun con el riesgo de que el primero pierda su peso ideológico). Es por eso que el ensayo no busca ser un ente cerrado, sino un camino abierto que permita ser continuado. En cierta forma el ensayo como género es casi inasible. A diferencia de lo que señalaba Derrida,⁶⁰ el ensayo no posee características que lo definan por completo. El ensayo es un género híbrido que en esta indefinición encuentra sus virtudes.

La interpretación es fundamental en el ensayo y esta pretende la creación de nuevo conocimiento mostrando su proceso. Entre más conceptualizable se vuelve el ensayo, menos cumple su función artística: reformular el mundo que lo rodea e interpretar la realidad. Casos muy concretos pueden observarse en el ensayo hispanoamericano del siglo XX, que sirvió para impulsar la idea de americanismo y reforzar las ideas sobre las cuales se establecieron estados-nación. Fueron, por decirlo de alguna manera, el instrumento ideológico sobre el cual se echó a andar la maquinaria que permitiría configurar cada una de las identidades nacionales de América Latina.⁶¹

Con este tipo de ensayos es que los intelectuales participaban de su entorno e impulsaban creencias respecto a lo que debía ser la realidad y cómo debía

⁶⁰ Véase DERRIDA, Jaques. "La ley del género" (traducción Prof. J. Panesi, para Cátedra C, Teoría y análisis literario), *Glyph*, 7, consultado en 102170682-Derrida-Jaques-La-ley-del-genero.pdf | Scribd.

⁶¹ Ya lo señalaba Germán Arciniegas en *Nuestra América es un ensayo*: "El ensayo entre nosotros no es un divertimento literario, sino una reflexión obligada frente a los problemas que cada época nos impone. Esos problemas nos desafían en términos más vivos que a ningún otro pueblo del mundo. [...] Una vez más se presenta en la literatura americana el conflicto entre la biografía y el ensayo. Y triunfa el ensayo. No queda entre los libros escritos en el nacimiento de las repúblicas una gran biografía de Bolívar, de Santander, de Artigas, de San Martín, de O'Higgins, de Hidalgo... Pero se multiplican ensayos sobre las ideas políticas". ARCINIEGAS, Germán. *Nuestra América es un ensayo*. México, Coordinación de Humanidades/Centro de Estudios Latinoamericanos/Facultad de Filosofía y Letras/Unión de Universidades de América Latina. Cuadernos de Cultura Latinoamericana No. 53, 1979. Consultado el 10 de octubre de 2013 en http://ru.ffyl.unam.mx:8080/jspui/bitstream/10391/2997/1/53_CCLat_1979_Arciniegas.pdf

moldearse ésta. En América Latina el papel del intelectual lo ocupó hasta el siglo XX el escritor (entre otros personajes destacados), quien se asumía desde una posición crítica y comentaba su entorno. Skirius refiere que los novelistas y poetas usaron el ensayo como una forma de expresar un mensaje con mayor impacto que el que hubiera tenido en una obra de ficción o poética. “Al exponer los males de su época mediante radiografías instantáneas, el ensayista asume el papel del intelectual comprometido”.⁶²

En este punto nuevamente vuelven a unirse el ensayo y la historia, pues ambos sirven como testimonio para poder establecer las bases sobre las cuales ha de edificarse una identidad (nacional o particular). Este género, el ensayo, permite atisbar el pasado, pero para ello ha de recurrir a la memoria. ¿Qué es la memoria en este sentido? Un discurso subjetivo que enuncia un autor y que permite conocer su punto de vista respecto al mundo o un tema en particular, testimoniar la angustia presente. La memoria, dentro de su falibilidad, propone interpretaciones de la realidad y aunque puede no ser cierta, nunca tiene como objetivo mentir al lector. Si en esta descripción cambiáramos la palabra *memoria* por *ensayo*, ¿no cumpliría éste con las características que se enuncian?

El ensayo, de esta forma, es factible de analizarse como un referente que desde su aparente objetividad permite conocer a un personaje y el discurso (en tanto memoria) que plantea de un momento y un contexto social en particular. Lo que se

⁶² Skirius, John. “Este centauro de los géneros” en John Skirius (comp.), *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. 4ª ed., México, FCE, 1997, p. 28.

ha llamado memoria colectiva (en contra de la memoria consolidada)⁶³ puede establecerse a partir del testimonio personal.

El ensayo, así, es una forma diferente de historizar la realidad y por medio de él se pueden obtener características particulares del sector al que representa el ensayista. Sin embargo, el ensayo es poco frecuentado para realizar lo anterior debido a que existen otros géneros que logran una mayor empatía con el lector y con esto propician que las ideas que plantean sean recuperadas a través de estos discursos y no por medio del ensayo. El afán persuasivo en el ensayo quizá sea el mayor problema para este género. La sociedad actual desconfía de las voces que pretenden enarbolarse como líder al cual seguir y quien tiene las soluciones a todos los problemas. Si bien el ensayo toma herramientas literarias de otros géneros, no consigue deshacerse del tufo intolerante de querer imponer su punto de vista.

Así, el ensayo ha dejado de ser confiable pues se le percibe como un género policiaco: que busca convencer al lector. Es cierto, ha permitido que otros géneros (al integrarlo) “salgan del atorón” en que se encontraban, como afirma Abenshushan.⁶⁴ Por ello es que el ensayo se ha filtrado en la literatura contemporánea (sobre todo, pero no únicamente): Enrique Vila-Matas sería un ejemplo concreto sobre un autor que ensaya en sus obras de ficción. Las mismas

⁶³ Al respecto, Mónica Quijano apunta: “La crisis del orden nacional estaría vinculada con el desplazamiento de una memoria consolidada y unificada de una identidad común (la nacional) a la multiplicación de memorias colectivas que defienden identidades locales y comunitarias (Nora, 1984). Este desplazamiento está vinculado con el debilitamiento del poder de evocación y cohesión de las narrativas nacionales anteriores”. QUIJANO, Mónica. “Literatura nacional e identidad: del paso de una memoria unificada a la proliferación de memorias plurales” en Rodrigo García de la Sienna, Mónica Quijano e Irene Fenoglio Limón (coord.), *La tradición teórico-crítica en América Latina: mapas y perspectivas*. México, Bonilla Artigas editores, 2013, p. 170.

⁶⁴ ABENSHUSHAN, Vivian (selección y prólogo). *Contraensayo. Antología de ensayo mexicano actual*. México, UNAM, 2012. Para Abenshushan el *contraensayo* es un texto antiacademicista, con humor, anarquizante, en cambio continuo, que no necesariamente apunta hacia la comprobación de una idea.

novelas autofictivas que posteriormente se expondrán como ejemplos (*El cuerpo en que nací*, de Guadalupe Nettel, y *Canción de tumba*, de Julián Herbert) poseen muchos rasgos ensayísticos.

El ensayo permite recobrar el pasado y a partir de él configurar un individuo en particular o un sector social en especial. La verdad con que se maneja no es una objetividad total, sino que asume su veracidad a partir del discurso subjetivo del autor que se reconoce como el enunciador del discurso y tomando como base esa prerrogativa: al saber quién es el enunciador del discurso se pueden establecer las particularidades con que ha de tomarse el testimonio que se plasma en el ensayo. Al escribirse en presente (su desarrollo se da al mismo tiempo que se enuncia), el ensayo permite descubrir el mundo al mismo tiempo que el autor y posibilita visualizar los conceptos e ideas preconcebidas de acuerdo al contexto social, cultural e histórico de quien escribe. Sin embargo, el problema que enfrenta el género no es por sus características, sino por el encasillamiento en que se ha querido restringir. Si bien el ensayo tiende a la hibridez, ha explorado los géneros, pero no ha renovado las formas. El estilo parece hoy insuficiente para justificar la utilización del ensayo con este fin, pero eso se debe a factores externos.

Por ejemplo, resulta importante recordar que en el año 2000 México vivió por primera vez una alternancia política en la Presidencia de la república, lo que llevó a que las estructuras de participación social cambiaran y la sociedad civil adquiriera un papel importante en la toma de decisiones nacionales. A su vez esto ocasionó que la figura del intelectual, y con ella su opinión, dejaran de ser las únicas viables para comprender el entorno. Lo anterior provocó que el escritor-intelectual dejara su papel de guía social y por lo tanto intentara destacar a través de inscribirse en

su propia obra. A esto se sumó otro hecho: la aparición y el auge de la literatura electrónica en el país, donde estos escritores incursionaron primero en el blog y posteriormente en las redes sociales y donde el autor es un personaje de sí mismo. Como nota al margen, esto mismo provocaría que su participación en la vida política disminuyera, pues sus inquietudes han terminado por diluirse en el espacio virtual. Tal como apunta Pablo Raphael: “(la protesta) se moviliza siempre que ésta sea en el espacio de la red, en el activismo online, en la militancia del café, en la pasividad de quien apuesta por que todo permanezca, para que la queja eterna también perdure”.⁶⁵

Que esta prosa de ideas dejara de tener el papel que se le atribuyó en el siglo XX no se explica al interior de los nuevos ensayos. Mucho tiene que ver con la desaparición del intelectual y su participación en la esfera pública explicada anteriormente. Por otra parte, las nuevas temáticas del ensayo han dejado de “traducir simbólicamente, internalizar y configurar artísticamente las discusiones que se dan en el seno de las formaciones culturales y de las redes de debate intelectual”.⁶⁶ El giro individualista que se presenta en la sociedad actual ha propiciado que el ensayo se detenga en minucias que terminan siendo irrelevantes.

Al respecto, Camille de Toledo, en *Punks de boutique. Confesiones de un joven a contracorriente*, señala que esto se debe a que los escritores nacidos en los setenta vivieron una época en que se bloqueó la voluntad de resistencia, se neutralizaron las tácticas de subversión, el Estado y la sociedad absorbieron (y propiciaron) todas las formas de protesta y todo quedó reducido en un mundo

⁶⁵ RAPHAEL, ibídem, p. 24.

⁶⁶ WEINBERG, Liliana. *Situación del ensayo*. México, CCYDEL-UNAM, 2006, p. 118.

dirigido por el poder económico y político. Ante eso, ¿qué les queda a los ensayistas, a los escritores que quieren intervenir en la vida pública? “La culpa por la barbarie y el desencanto por la revolución”.⁶⁷ Eso es a lo que los narradores nacidos en los setenta han recurrido: a la protesta constante y amarga.

Abenshushan plantea una posibilidad para conseguir que el ensayo se transforme y lleve a cabo el papel intelectual que poseía en generaciones anteriores:

Hay que desescolarizar al ensayo, sacarlo al aire libre, como hacía Montaigne, que amaba pensar a caballo. Al entrar al claustro, el ensayo sufrió su primera domesticación. En lugar de la escritura nómada y libre, se fijó el texto formateado (*intro-development-exit*); en lugar de la digresión (ese paseo anarquizante castigado por los sinodales), la estructura; en lugar de la brevedad, el fárrago teórico; en lugar de la imaginación, la objetividad y la racionalidad desapasionada; en lugar de las propiedades subversivas del humor, la solemnidad y los ídolos del rigor; en lugar de la experiencia personal, el conocimiento de segunda mano; en lugar de la escritura, el lenguaje esotérico del especialista.⁶⁸

Pensar con la imaginación, ensayar en forma de novela, convertir al autor-narrador en autor-narrador-personaje, pensar desde la experiencia personal es lo que ha hecho la autoficción (que se analizará en el siguiente capítulo). Tal vez por eso es que ha tomado impulso editorialmente, además que ha rescatado lo mejor del ensayo y lo ha sacado de la normatividad en que estaba, logrando con ello refrescarlo. No ha conseguido aún que sus autores se conviertan en intelectuales, pero sí que la novela vuelva a ser un reflejo y un factor de cambio (transversal) de la realidad que describe.

⁶⁷ DE TOLEDO, Camille. *Punks de boutique. Confesiones de un joven a contracorriente*. Oaxaca, Almadía, 2008, p. 44.

⁶⁸ ABENSHUSHAN, *ibídem*, p. 12.

2. LA AUTOFICCIÓN: CUANDO EL AUTOR ES Y NO ES EL PROTAGONISTA

En septiembre de 2009 la revista *Letras Libres* dedicó su número a las autobiografías precoces. En el ejemplar se incluían seis autobiografías: “El cuerpo en que nací”, de Guadalupe Nettel; “Autobiografía travesti o mi vida como Dorothy”, de Luis Felipe Fabre; “Una balseira virtual”, de Yoani Sánchez; “Variaciones para una autobiografía”, de María Rivera; “Bookmarks”, de Jorge Carrión, y “Mamá Leucemia” de Julián Herbert. Dos años después, la editorial Era y la Universidad Autónoma de Nuevo León editaron *Trazos en el espejo. 15 autorretratos fugaces*, donde se incluyeron, además de los textos de Herbert, Fabre, Rivera y Nettel, otros 11 “esbozos narrativos de momentos clave, pasiones, dramas, pobreza, aventuras librescas, escenas de lo cotidiano y singular. Entre la enfermedad y el dolor, entre la alegría y el gozo, estas estampas hablan de sus personajes, pero son también la trastienda de la creación literaria en el México del siglo XXI”, según afirmaba la contraportada del libro.⁶⁹ De estos ejercicios surgieron dos libros: *El cuerpo en que nací*,⁷⁰ de Guadalupe Nettel (Ciudad de México, 1973), y *Canción de tumba*,⁷¹ de Julián Herbert (Acapulco, 1971). Ambos fueron catalogados como novelas, aunque

⁶⁹ AA. VV. *Trazos en el espejo. 15 autorretratos fugaces*. México, Era / UANL, 2011. Los textos que completan el libro son: “El señor Perdurabo”, de Alberto Chimal; “Historia de mi hígado”, de Hernán Bravo Varela; “Todos mis secretos”, de Socorro Venegas (cuya temática sería retomada en la novela *Vestido de novia*); “Constelación”, de José Ramón Ruisánchez; “Mi hermano”, de Brenda Lozano; “Autobiografía del cráneo”, de Agustín Goenaga; “La chinesca sombra de la tinta”, de Juan José Rodríguez; “Las armas y yo”, de Martín Solares; “Yo también fui un atleta”, de Antonio Ramos Revillas; “Membranas”, de Daniela Tarazona, y “De fantasmas e intemperie”, de Luis Jorge Boone.

⁷⁰ NETTEL, Guadalupe. *El cuerpo en que nací*, México. Anagrama / Colofón, 2011.

⁷¹ HERBERT, Julián. *Canción de tumba*. México, Mondadori, 2012.

como sus protagonistas eran identificables con sus autores, se comenzó a tratarlos como autoficciones.

De acuerdo a Manuel Alberca, la autoficción:

Se presenta como una novela, pero una novela que simula o aparenta ser una historia autobiográfica con tanta transparencia y claridad que el lector puede sospechar que se trata de una pseudo-novela o una pseudo-autobiografía, o lo que es lo mismo, que aquel relato tiene «gato encerrado». Su transparencia autobiográfica proviene de la identidad nominal, explícita o implícita, del narrador / protagonista con el autor de la obra, cuya firma preside la portada.⁷²

La autoficción es una categoría teórica reciente: Serge Doubrovsky la nominó por primera vez en 1977. Como se apuntó, se trata de un texto liminar entre la novela y la autobiografía, y en el que el autor es el mismo que el narrador y el protagonista. Además, se caracteriza porque rompe con el pacto autobiográfico, pues en las autobiografías el autor exige la credulidad del lector respecto a los hechos que se cuentan, mientras que en la autoficción siempre está presente la desconfianza del lector respecto al texto: ¿lo que se cuenta ocurrió en realidad o es una ficcionalización de la realidad? Es decir, una de las principales características de la autoficción es la suspensión de la credulidad. Todo cuanto se narra puede ser una ficcionalización del autor respecto a un hecho (o no). Pero la duda siempre estará presente.

⁷² ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 128.

Además, a diferencia de otros géneros, donde la clasificación del relato permite que el autor establezca la forma como quiere ser leído, en la autoficción se proponen dos modelos de interpretación. A decir de Alberca, se crea un nombre (de autor) e identidad con dos valores distintos: una oficial y otra deseada o una real y otra inventada. Esto lo consigue al presentar la identidad del autor en dos modalidades: la de narrador y la de protagonista.

Leer éstas en clave exclusivamente autobiográfica, es decir, con afán de comprobar los datos biográficos conocidos para contrastarlos con los elementos ficticios, puede ser lícito y a veces inevitable, pero conviene destacar que este tipo de lectura conlleva la disolución del efecto autoficcional, basado en la fluctuación entre lo novelesco y lo autobiográfico y el desplazamiento de uno a otro, o de uno en el otro. Ahora bien, la misma simplificación se produciría si se leyese estos libros como novelas totalmente ficticias pues, sin considerar ese anclaje referencial en la biografía del autor, se perdería ese penduleo desarrollado por el texto y que el lector debe seguir si no quiere perderse lo mejor de las autoficciones.⁷³

Tomando en cuenta lo anterior, estas autoficciones (las de Herbert y Nettel) no sólo desmienten la idea de que los narradores mexicanos nacidos en los setenta son seres aislados, sino que dentro de la verdad ficcional que plantean, revelan un mundo tangencial al descrito por los diversos ensayos antes mencionados. En ellas, los protagonistas sobreviven gracias a la ayuda de sus amigos y familiares, además de que están en contacto con otros autores nacidos en su misma década (Herbert menciona a Heriberto Yépez y Rafa Saavedra, por ejemplo; mientras que Nettel hace referencia a Alejandro Zambra). El contexto social que reflejan estas obras sí corresponde con el México descrito en los ensayos (incluido *La Fábrica del*

⁷³ ALBERCA, *ibídem*, p. 261.

Lenguaje, S. A.), pero al estructurar su discurso a través de la ficción y de la experiencia personal, resulta más emotivo y con ello consigue una mayor empatía con el lector. Estas obras ya no buscan “reflejar” la totalidad de un mundo, sino pequeños microcosmos que, a través del testimonio del autor, nos permiten conocer una realidad. Tal como señala Beatriz Sarlo:

Vivimos una época de fuerte subjetividad y, en ese sentido, las prerrogativas del testimonio se apoyan en la visibilidad que ‘lo personal’ ha adquirido como lugar no simplemente de intimidad sino de manifestación pública. Esto sucede no sólo entre quienes fueron víctimas, sino también y fundamentalmente en ese territorio de hegemonía simbólica que son los medios audiovisuales. Si hace tres o cuatro décadas el yo despertaba sospechas, hoy se le reconocen privilegios que sería interesante examinar. De eso se trata, y no de cuestionar el testimonio en primera persona como instrumento jurídico, como modalidad de escritura o como fuente de la historia.⁷⁴

En este sentido, estas autoficciones legitiman un mundo tal como lo hacía en el siglo pasado el ensayo, pero al hacerlo sin intentar imponer sólo una verdad, sino un testimonio personal, son capaces de influir de mayor manera en el lector, de imponer su realidad. Es decir, el escritor al presentar un (supuesto) testimonio de su vida pierde su carácter heroico y su figura se hace más pequeña, se pone al nivel del lector, se “democratiza” (apunta Alberca). El autor deja de ser una personalidad

⁷⁴ SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México, Siglo XXI, 2006, p. 25.

única o extraordinaria, pues la autoficción propicia que ya no sea ese ser distante del lector y quien tenía un valor ético y moral superior. Desde la autoficción, a decir de Alberca, “la vida [...] resulta una «novela» sin dramatismo ni grandeza, en la que el protagonista se siente solo y perdido. La autoficción podría representar en el plano literario con cierta propiedad la imagen de esa sala vacía que es el mundo actual, en el que el yo se mueve lúdicamente a sus anchas sin deberes ni dogmas, a gusto en su burbuja”⁷⁵ y esta libertad es la que evita el discurso vertical que representa el ensayo en los autores nacidos en la década de los setenta. Así, mientras el ensayo quiere imponer una verdad desde la superioridad de su autor y donde su planteamiento de la realidad es único, el escritor autofictivo plantea su propio escenario, pero no direcciona al lector para que coincida con sus planteamientos, sino que se presenta como su igual e intenta crear una afinidad (la del protagonista-autor con el lector) para así transmitirle su forma de ver y comprender el mundo. El ensayo impone; la autoficción busca la afinidad para convencer.

De este modo, en la autoficción estos narradores han podido explorar el mundo de sus padres, las obsesiones de sus padres, para reconocerse a sí mismos. No tratan de definirse a partir de lo que son, sino que buscan (tal vez de forma inconsciente) una explicación en su pasado. De ahí que Herson Barona nombre estas historias como “las novelas de los hijos”: “trabajos de posmemoria –para usar el término de Marianne Hirsh–. De recordación no sólo personal, sino ajena: la memoria heredada de los padres”.⁷⁶ Parecen buscar en el mundo donde les tocó

⁷⁵ ALBERCA, ibídem, p. 43.

⁷⁶ BARONA, Herson. “La literatura de los hijos”, *Tierra Adentro*, 179-180, diciembre 2012-marzo 2013, pp. 122.

crecer las características que los definan como generación.⁷⁷ Pablo Raphael lo llama “rondar sobre uno mismo” y apunta que la biografía se vuelve un instrumento al servicio del texto. En este aspecto, “es el escritor desdoblado, pero diseccionado de sí mismo. Aséptico. Sin juicios morales, abandonado el modelo tradicional de contar historias que suceden linealmente en un tiempo determinado y en un lugar específico. Los finales tampoco importan. La literatura se convierte en mercado”.⁷⁸ Además, esta forma de rondar la novela se vuelve en sí misma una tendencia (de las que supuestamente no existen dentro de esta generación de escritores). La misma Nettel reconoce⁷⁹ que este tipo de novela que parte de la vivencia para llegar a la ficción es frecuentada por varios autores de su edad y menciona entre ellos a Alejandro Zambra,⁸⁰ a Marcos Giralto Torrente⁸¹ y a Andrés Barba.⁸²

En estos autores, la autoficción se convierte en una forma de llegar a la ficción por medio del relato autobiográfico y en una manera de hallar una explicación de sí mismos. La respuesta, sin embargo, siempre estará en duda debido a que procede de un mundo de ficción. Sin embargo, todas esas verdades posibles hacen viable

⁷⁷ Como si atendieran al dictado de Sergio Pitlor: “Lo que después he sido, lo que estoy siendo ahora, tiene sus raíces más profundas en aquellos mundos”. PITLOR, Sergio. *Memoria (1933-1966)*. México, Era, 2011, p. 28.

⁷⁸ RAPHAEL, ibídem, p. 184.

⁷⁹ RAPHAEL, ibídem, p. 186.

⁸⁰ Alejandro Zambra (1975) es un escritor chileno autor de las novelas *Bonsái* (2006), *La vida privada de los árboles* (2007) y *Formas de volver a casa* (2011), traducidas a más de diez idiomas. Además, tiene publicados libros de poesía y cuento. En Chile se hizo acreedor al Premio de la Crítica (2007), al Premio Altazor (2012), al Premio del Consejo Nacional del libro a la mejor novela del año (2007 y 2012), además del English Pen Award, por la edición inglesa de *Formas de volver a casa*, y el Premio Príncipe Claus, en Holanda, por el conjunto de su obra.

⁸¹ Marcos Giralto Torrente (Madrid, 1968) es autor del libro de cuentos *Entiéndame* (Anagrama, 1995), de la novela corta *Nada sucede solo* (Ediciones del Bronce, 1999; Premio Modest Furest i Roca) y de las novelas *París* (Premio Herralde de Novela, Anagrama, 1999), *Los seres felices* (Anagrama, 2005) y *Tiempo de vida* (2010), galardonada con el Premio Nacional de Narrativa. Con su libro de relatos *El final del amor* obtuvo el Premio Internacional de Narrativa Breve Ribera del Duero.

⁸² Andrés Barba (1975) es un novelista español. Entre sus obras se encuentran *La hermana de Katia*, *Ahora tocad música de baile*, *Versiones de Teresa* (Premio Torrente Ballester), *Las manos pequeñas* y *Agosto, octubre*.

configurar una verdad social y con esto una memoria colectiva, la cual surgirá ya no del ensayo que se cree más anclado a lo no ficcional e histórico, sino a la autoficción que se transforma en un testimonio válido para analizar una época determinada.⁸³

Dice Vargas Llosa en *La verdad de las mentiras*:

¿Qué confianza podemos prestar, pues, al testimonio de las novelas sobre la sociedad que las produjo? ¿Eran esos hombres así? Lo eran, en el sentido de que así querían ser, de que así se veían amar, sufrir y gozar. Esas mentiras no documentan sus vidas sino los demonios que las soliviantaron, los sueños en que se embriagaban para que la vida que vivían fuera más llevadera. Una época no está poblada únicamente de seres de carne y hueso; también, de los fantasmas en que esos seres se mudan para romper las barreras que los limitan y los frustran [...] [En la ficción] Sus órdenes artificiales proporcionan refugio, seguridad, y en ellos se despliegan, libremente, aquellos apetitos y temores que la vida real incita y no alcanza a saciar o conjurar”.⁸⁴

En este sentido, al igual que hace Raphael, Nettel y Herbert se esconden en un personaje de ficción para explorar su propia biografía, se esconden al tiempo que se muestran en sus textos, son ellos nominalmente, pero el ingrediente de ficción que caracteriza a la autoficción les permite explorar más libremente el mundo en que se desarrollan.⁸⁵

⁸³ Marialba Pastor considera que “el problema de la posesión de la verdad (‘mi verdad’, ‘tu verdad’, ‘su verdad’, etcétera) trasciende el ámbito individual cuando, para solucionar los problemas sociales es necesario llegar a acuerdos y establecer normas comunes. Es decir, la verdad se construye socialmente para orientar las acciones”. PASTOR, Marialba. “Introducción” en Marialba Pastor (coord.), *Testigos y testimonios. El problema de la verdad*. México, FFyL / DGAPA-UNAM, Jornadas, p. 9.

⁸⁴ VARGAS LLOSA, Mario. *La verdad de las mentiras*. 2ª ed., España, Punto de lectura, 2007, pp. 22-23.

⁸⁵ Alicia Estela Pereda Alonso apunta al respecto que en las autobiografías o los relatos de vida el texto ofrece un punto de partida para tener acceso al conocimiento social desde la perspectiva de los sujetos “y no un punto de llegada para verificar modelos teóricos o empíricos”. PEREDA ALONSO, Alicia Estela. “Los aportes del enfoque biográfico a la construcción narrativa”, en María Stoopan (Coord.). *Sujeto: enunciación y escritura*. México, FFyL-UNAM, 2011. p. 43.

Alberca refiere que en la autoficción quien dice “yo” es y no es el autor, “pues en la medida que se incorpora a sí mismo como un personaje de novela, busca establecer una identidad virtual y al mismo tiempo distanciarse de la real, en un juego ininterrumpido de alternancias y vueltas de una a otra. Al final, el narrador de estos relatos contempla el resultado de su narración, recapacita, nos mira de soslayo y, entre escéptico y cínico, nos espeta: ¡Éste (no) soy yo?”.⁸⁶

¿Cómo son entonces estos escritores nacidos en los setenta, en México, de acuerdo a sus novelas autofictivas?

2.1 El cuerpo en que nací

El cuerpo en que nací es una novela “inspirada en la infancia de la autora”, según afirma la contraportada del libro. El libro narra la vida de “Guadalupe”, una mujer con un lunar blanco en la córnea de su ojo derecho. La novela abarca desde sus tres años hasta que cumple su mayoría de edad. Sin embargo, esta narración se hace a partir de un presente en que la narradora tiene más de 30 años (no se especifica), es madre y acude con una psicóloga para explorar su pasado.⁸⁷ A lo largo de la novela jamás se explicita el nombre de la protagonista, pero las semejanzas físicas con la autora (Guadalupe Nettel) más el dato que proporciona

⁸⁶ ALBERCA, ibídem, pp. 223-224.

⁸⁷ Juan Tubert-Oklender señala que el psicoanálisis se practica habitualmente como una forma de psicoterapia en donde las personas concurren al consultorio de un psicoanalista con el objetivo de resolver alguna situación de vida que les provoca un sufrimiento emocional. En este proceso, se crean narraciones en donde se deja libre la imaginación y el paciente cuenta todo lo que se le viene a la mente, sin un orden ni un fin determinado (TUBERT-OKLANDER, Juan. “De qué verdad hablamos”, en Marialba Pastor (coord.). *Testigos y testimonios. El problema de la verdad*. FFyL / DGAPA-UNAM, 2008, pp. 47-71). Sin embargo, el hecho de que la protagonista de *El cuerpo en que nací* acuda al psicoanalista parece más un pretexto para narrar “su vida” que el intento por resolver un trauma; quizá sólo sea un homenaje velado a la profesión del padre de la protagonista. Por lo mismo, no se tomará en cuenta para el análisis esta particularidad de la novela.

sobre que su nombre es impronunciable para los franceses y es “vagamente similar al de una isla francesa perdida en el Caribe”,⁸⁸ dan la certeza de llamarla “Guadalupe”. Físicamente se perfila a una mujer delgada, de cabello rizado y alta (característica que incluso la hace jorobarse para no demostrar su estatura real).

“Guadalupe” nace en los setenta, en la ciudad de México, y de niña sufre el tormento de llevar un parche en el ojo izquierdo durante toda la mañana con tal de desarrollar al máximo el ojo en donde tiene el defecto de nacimiento. Por lo mismo, sufre segregación por parte de sus compañeros de escuela y las reprimendas constantes de sus padres. Esto permanece hasta el momento cuando nace su hermano menor, quien se convierte en el centro de atención familiar.

Se puede señalar que “Guadalupe” pertenece a una familia económicamente solvente, que reside en Villa Olímpica⁸⁹ y posee una casa de fin de semana en el estado de Morelos a donde acude regularmente. Además, los padres tienen “ideas progresistas” y por lo tanto creen en una educación sexual libre de tabúes, en la educación dinámica (reflejada en que los hijos estudien en un colegio de método Montessori),⁹⁰ en que a un hijo no debe mentírsele y en que la mejor forma de corregir a un hijo es por medio de la palabra y no los golpes. Sin embargo, la apertura sexual provoca, de acuerdo a la protagonista, el divorcio de los padres.

⁸⁸ NETTEL, *ibídem*, p. 117.

⁸⁹ Conjunto habitacional ubicado en Tlalpan, al sur del Distrito Federal, que fue construido para albergar a los deportistas que participaron en las Olimpiadas de México, en 1968. Por lo mismo, tiene instalaciones exclusivas pensadas en la comodidad de los competidores de esa época.

⁹⁰ Este método educativo se basa en liberar el potencial de cada niño para que se autodesarrolle en un ambiente estructurado y a su propio ritmo. Fue desarrollado por la educadora italiana María Montessori a finales del siglo XIX y principios del XX.

Asimismo, la abundancia económica acabará debido al derroche financiero del padre, quien además termina preso por una acusación de desvío fiscal.

En el entorno de “Guadalupe” hay niños que reflejan la época políticamente activa que se vivió en México, pues tienen nombres como “Krouchevna”, “Lenin” o “Soviet Supremo”. Además, su círculo social está compuesto por un gran número de hijos de exiliados de las dictaduras latinoamericanas (principalmente de Chile). En este último aspecto, se entrevisté que “Guadalupe” tiene ideas políticas tendientes a la izquierda, pues señala que esos sudamericanos “habían llegado a México para no ser asesinados en sus países fascistas”.⁹¹

Los límites de la ciudad de México en que crece la niña “Guadalupe” son otros, pues vivir en “la subida al cerro del Ajusco” se considera vivir a las afueras. Además, se apunta que aunque la “ciudad no era tan violenta como ahora, se hablaba ya de algunos secuestros y contrabando de drogas”.⁹² Como referente histórico puede apuntarse también que la protagonista considera que en la década de los ochenta las llamadas de larga distancia eran “algo totalmente inusual”.

La vida de “Guadalupe” siendo niña transcurre entre devaluaciones financieras y movimientos de izquierda. Esto provoca que escuche lo mismo canciones de protesta que música de Julio Jaramillo. Asimismo, deberá experimentar la “vida en comunidad” debido a que su madre los lleva de vacaciones (a ella y a su hermano) a una comuna al norte del país. Otra muestra del tipo de entorno que vive “Guadalupe” es que en la biblioteca de casa se encuentran libros como el *I Ching*

⁹¹ NETTEL, *ibídem*, p. 34.

⁹² NETTEL, *ibídem*, p. 98.

(que la madre consulta regularmente) y obras que hablan sobre nuevas formas de explorar la sexualidad.

El personaje “Guadalupe” debe enfrentarse a una sociedad machista donde se le prohíbe entrar a un equipo de futbol soccer y donde la abuela (quien se hace cargo de ella y su hermano cuando la madre viaja a Francia para estudiar y el padre está preso) prefiere al hermano varón y justifica acciones en éste que no permitiría en “Guadalupe”.

Debido a que una parte de la novela transcurre en Aix en Provence, una ciudad al sur de Francia, la protagonista también conoce otras culturas (principalmente la marroquí y otras africanas, pues el suburbio donde vive está lleno de estos inmigrantes). Allí aprende a hablar francés y estudia en un colegio adscrito al método Freinet.⁹³ En ese ambiente escuchará la música de Pink Floyd, Bob Marley y James Harvey, gracias al novio africano de su madre. Asimismo, menciona a grupos como Depeche Mode, Europa, aha, George Michael, Prince y Madonna, lo cual perfila a un protagonista de origen clasemediero. En este punto, hay dos referentes históricos: 1) para saber sobre su padre escribe cartas que tardan mes y medio en llegar a su destino y 2) las cabinas telefónicas que describe funcionan con monedas. Esto proporciona datos sobre el estado de los medios de comunicación y las comunicaciones a mediados de los ochenta.

Al volver a México, Guadalupe califica al transporte público como “viejo, sucio y disfuncional”⁹⁴ y brinda algunos datos que refieren la época: recién se había

⁹³ Desarrollado por el pedagogo francés Célestin Freinet, este método propone una escuela popular en donde los niños adquieren el conocimiento por medio de la experiencia.

⁹⁴ NETTEL, *ibídem*, p. 128.

construido el parque de diversiones Reino Aventura y la palabra *solidaridad* era casi desconocida, aunque “tiempo después habría de desprestigiar[la] por completo un presidente”.⁹⁵ Esto en clara referencia al programa social impulsado por Carlos Salinas de Gortari, quien fue presidente de México de 1988 a 1994. Además, ya en plena adolescencia, retoma la moda hippie, visita frecuentemente Coyoacán y algunas reuniones de artistas, además de que lee a los beatniks y consume marihuana. Es en este momento cuando la narración se interrumpe y viene una reflexión sobre cómo un defecto de nacimiento provocó la evocación de la vida de “Guadalupe” y cómo al reconocerse en ese defecto es que se asume como un ser individual, sellando con eso su destino: “por fin, después de un largo periplo, me decidí a habitar el cuerpo en el que había nacido, con todas sus particularidades. A fin de cuentas era lo único que me pertenecía y me vinculaba de forma tangible con el mundo, a la vez que me permitía distinguirme de él”.⁹⁶

Señala Luz Aurora Pimentel que el nombre de un personaje “es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones”.⁹⁷ Sin embargo, en *El cuerpo en que nací* esta premisa no es válida porque 1) el personaje carece de un nombre enunciado; y 2) porque al tratarse de una novela de un autor autoficcionalizado, el nombre corresponde a una realidad y no a una intención autoral. Es así como el nombre, en este caso, carece de valor para el análisis de la obra y la construcción del personaje se realiza a través

⁹⁵ NETTEL, *ibídem*, p. 131.

⁹⁶ NETTEL, *ibídem*, pp. 194-195.

⁹⁷ PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. 4ª reimpr., México, UNAM/Siglo XXI, p. 63.

de sus características y de la forma como percibe el mundo, convirtiéndose en lo que Pimentel refiere como personajes que ostentan un nombre no referencial: “recipientes vacíos”.⁹⁸ Además, es el espacio donde se desenvuelve el personaje y las características del mismo lo que permite construir al personaje “Guadalupe”. Ésta, tal vez, sea una característica que la autoficción impone como oportunidad de desarrollo al estructuralismo literario: la relación que se puede establecer entre el nombre del protagonista al ser analizado como el autor y, al mismo tiempo, como uno de los personajes de la narración.

Ahora bien, el personaje “Guadalupe” responde a la definición de héroe moderno planteada por García Peinado, según la cual el héroe sufre transformaciones internas a lo largo de la novela debido a su choque con la sociedad y a partir de su enfrentamiento con ésta es que desarrolla su destino. Aún más, se inscribe en la idea del héroe romántico cuya soledad es una manifestación de la dificultad que experimenta al introducirse en “un universo social excesivamente cerrado y mezquino para él”⁹⁹ y debido a lo cual podrá crear una identidad propia. Pero, ¿es válido analizarlo como héroe de novela cuando se supone que la autoficción muestra al lector al autor como protagonista? Es cierto que se le puede analizar y tratar de encajar en un modelo de análisis estrictamente literario, pero en ese sentido la identidad del protagonista tendría que encajar en dicho modelo. De otra forma (al plantear supuestos hechos reales o autobiográficos) el personaje podría adquirir características inverosímiles. Esta problemática permite establecer que si bien el autor es reconocido como sujeto y su reconocimiento como protagonista lo

⁹⁸ PIMENTEL, *ibidem*, pp. 64-65.

⁹⁹ GARCÍA PEINADO, Miguel Á. *Hacia una teoría general de la novela*. Madrid, Arco/Libros, S. L., 1998, p. 122.

convierte en un personaje, éste (el autor como protagonista) ha de actuar en el límite entre lo verosímil y lo real, ha de ser una deformación obligada del autor y, a su vez, del protagonista que ha creado.

Ahora bien, este personaje y lo que plasma en la novela, ¿en qué sentido y cómo podría definir al autor mexicano nacido en los setenta? Pablo Raphael cuestionó a Guadalupe Nettel sobre su pertenencia a este grupo generacional y sobre las características que los definirían. Su respuesta fue la siguiente:

Yo me siento identificada de alguna manera con los autores que nacieron en los años setenta en América Latinam, pero no porque hayan nacido en la misma década que yo, sino por varias actitudes e intereses comunes. Por ejemplo, a diferencia de algunos escritores mayores que nosotros, no nos gusta la idea de que nos cataloguen como grupo. Al contrario, cada quien defiende su originalidad y las características que nos hace únicos. Somos poco afectos a escribir manifiestos o postulados o a formar grupos de cualquier tipo. Sin embargo, lo queramos o no, hemos sido marcados por varios acontecimientos históricos como las dictaduras y el consecuente exilio latinoamericano, las ideologías liberales (a veces libertinas) de los años sesenta que practicaron los padres de muchos de nosotros, las escuelas activas, el hecho de haber crecido en más de un país y de seguir teniendo una vida nómada.¹⁰⁰

Esta postura, que no es un manifiesto o postulado, ya define a un tipo de autor. Coincidentemente, es la visión que da de sí, como yo ficcional, como yo autobiográfico y como escritora nacida en esa década, en *El cuerpo en que nací*. Por lo mismo, habrá que abundar en las características que Guadalupe Nettel incorpora a su personaje con tal de hacer verosímil su relato, pero también para ofrecer su visión del mundo.

¹⁰⁰ RAPHAEL, *ibídem*, p. 58.

Dentro de la novela, el personaje “Guadalupe” señala que si ha comenzado ese soliloquio es por una necesidad de entender ciertos hechos y dinámicas que forjaron “esta amalgama compleja, este mosaico de imágenes, recuerdos y emociones que conmigo respira, recuerda, se relaciona con los otros y se refugia en el lápiz como otros se refugian en el alcohol o en el juego”.¹⁰¹ Y es a partir de este punto que construye el personaje antes descrito. En este camino, el personaje reconoce su origen y la manía por sentirse desplazada o marginal. Sabe, por ejemplo, que proviene de una familia instruida y bien acomodada, pero que el hecho de convivir con inmigrantes pobres y estar en un país desconocido (cuando vivió en Francia) la hizo a su vez considerarse como un ser marginal. De nada vale que pueda ir de vacaciones a San Diego, que en México estudie en el Liceo Franco-Mexicano al lado de hijos de empresarios y diplomáticos, ni la posición económica de su familia (incluso cuando el padre está en la cárcel), sino el autoreconocimiento como ser marginal que hace a la protagonista sentirse tal y no abandonar esta postura a lo largo de la novela. Incluso la misma narradora en un momento del texto reconoce que quizá cuanto narra no sea del todo verdadero, pero no por ser una novela, sino porque sus recuerdos la han llevado a distorsionar lo que pasó en la verdad ficcional: “A veces, me da por dudar de toda esta historia, como si en vez de una vivencia se tratara de un relato que me repito a mí misma infinidad de veces”.¹⁰² Sin embargo, este argumento en vez de propiciar la desconfianza del lector es lo que le permite pactar con el narrador respecto a que lo que se narra es real. La duda del protagonista, en el caso de la autoficción, acrecienta la verosimilitud del relato.

¹⁰¹ NETTEL, *ibídem*, p. 17.

¹⁰² NETTEL, *ibídem*, p. 183.

Alberca (2007) apunta que en ocasiones los autores establecen la etiqueta de autoficción para dejar una brecha de incertidumbre entre lo que pasó en verdad y lo que es puramente ficción, con ello la novela se convierte en un escudo protector para evitar demandas judiciales o que alguna persona incluida dentro del relato pueda sentirse difamada. La intención de Nettel de poner en duda lo que ha dicho bien puede optar por cualquiera de estas opciones, pero también es un reconocimiento de que la verdad que enuncia en voz de su “yo” ficcional es una visión parcial y por ello inaprensible por completo. Al mismo tiempo, esta vaguedad es una característica de la autoficción, donde el lector duda del “yo” que narra, pero el mismo “yo” se pone en duda para establecer un pacto donde lo que dice puede ser interpretado como cierto, pero también como mentira (el llamado “pacto ambiguo” que definiría a la autoficción, de acuerdo a Alberca). Esto, abonaría al hecho de que al narrar la vida propia “es imposible no hacer ficción”, según apunta este estudioso, aunque también “podría estar señalando un elaborado subterfugio para esconder pudorosamente lo que no se quiere exponer al juicio público, cuando no una estratagema para agredir o difamar a los otros desde la impunidad”.¹⁰³ Es una forma de desmarcarse de géneros como la autobiografía o las memorias (donde el autor asume las consecuencias de sus dichos), pero al mismo tiempo de la novela (pues en la autoficción se cuentan hechos supuestamente reales). Esto es provocado, nuevamente, por la ambigüedad entre realidad y ficción que se establece en estos textos.

¹⁰³ ALBERCA, Manuel. “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, *Cuadernos del CILHA. Revista del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana*, 7 (7-8), 2006, p. 126.

Más allá de que la misma protagonista ponga en duda cuanto dice, de que apunte juicios morales¹⁰⁴ y se reconozca como perteneciente a un sector marginado, ¿qué dice *El cuerpo en que nací* de esta protagonista, de las personas que nacieron en la década de los setenta? De acuerdo a lo que reflejan las actitudes y dichos del personaje, “Guadalupe” se inclina por las ideas políticas de izquierda en su vida adulta, pudo sobrevivir en un mundo agreste gracias a sus amistades, considera la marginalidad como una característica que la reivindica tras haber experimentado situaciones debido a la forma de vida de sus padres y halla en ese pasado una forma de constituirse como individuo. Aunque en su vida no tuvo carencias económicas otorga un valor moral a la pobreza, como si esto fuera una cualidad, y las personas que logran destacar después de haber padecido ésta son, en apariencia, superiores al resto.¹⁰⁵ Esta misma medida la utiliza para hacer superiores a quienes padecieron una vida difícil debido a las prácticas sexuales o libertinajes de sus padres, así como aquellos exiliados que siendo niños llegaron a México. El exilio, la pobreza y el empeño personal son, además, características que tienen los seres marginales.¹⁰⁶ Así, este hecho en lugar de ser una característica negativa, es revalorado y convierte a quienes la padecen en seres “mejores” al resto. Incluso padecer adversidades al lado de otro ser marginal propicia virtudes:

¹⁰⁴ Critica, por ejemplo, “la forma tan liberal” en que sus padres enfrentaron la vida adulta; la manera en que los padres se preocuparan por su desarrollo personal, pero no por sus hijos; y que la llamada libertad sexual era realmente libertinaje: “mamá tomaba seminarios en Santa Bárbara sobre cómo desbloquear su energía sexual, cuando en realidad le habría venido mejor un taller para aprender a contenerla”, dice la protagonista (NETTEL, *ibídem*, p. 42).

¹⁰⁵ En el texto se describe a los jóvenes adinerados como personajes engreídos, mientras que las actitudes bondadosas que viven “Guadalupe” y su hermano las reciben de parte de “inmigrantes pobres”.

¹⁰⁶ De acuerdo a los planteamientos del personaje, los seres marginales son personas con pocos recursos económicos o cuyo estatus social no les da comodidades; son personajes que provienen de zonas pobres o periféricas; no son populares y se desenvuelven sin ser objeto de atención del mundo a su alrededor. La única posibilidad de ser el centro de atención es cuando son atacados o denigrados.

“me decía que en cualquier lugar es posible encontrar un aliado y, entre más hostil el entorno, más importantes se vuelven las amistades verdaderas”.¹⁰⁷

De esta forma, la marginalidad es una manera de diferenciarse de los otros al mismo tiempo que convierten al personaje en un ser extraordinario, quien a pesar de las dificultades sale adelante y se impone al mundo. Tal como apunta Alberca, la figura del escritor, en este caso de Guadalupe Nettel y en consecuencia del personaje “Guadalupe”, pierde su carácter heroico y se hace más “pequeña”, pero en esa pequeñez radica su virtud.¹⁰⁸ En esta marginalidad encuentra una forma de desmarcarse del resto, de diferenciarse, y así imponerse como un ser único. La marginalidad social se convierte en un atributo a la vista del autor, quien identifica esta característica como una virtud, una forma de que los personajes demuestren su valor (por encima de su estatus social o de popularidad). Lo contradictorio es que esta forma ha sido utilizada por muchos más, como el caso de Julián Herbert o la mayoría de los participantes en el libro antes referido *Trazos en el espejo...*

El afán de estos autores por querer integrarse al grupo de los marginales se debe a que falsamente se ha creído que la democracia y la participación social dan la voz a los marginados y no a todos los ciudadanos. Por contrapartida, y de forma simplona, se ha querido eliminar la idea del escritor en una torre de cristal, la del intelectual superior a las masas, convirtiéndolo en parte de ellas. Sin embargo, esta forma de remarcar la diferencia es a su vez una manera de sentirse diferente y

¹⁰⁷ NETTEL, ibídem, p. 174.

¹⁰⁸ Dice Alberca: “La figura del personaje escritor, que aparece con frecuencia en los relatos de estos últimos años, resulta en ocasiones la imagen de un creador improductivo y parásito, un misántropo de frágil personalidad y de autocaracterización grotesca y denigratoria, cuando no se conforma con la mediocridad del oficinista o burócrata que gestiona con ombliguismo autista su carrera literaria”. ALBERCA, 2007, ibídem, p. 24.

superior. ¿O es que puede ser marginal un escritor que de los siete libros que tiene publicados tres están en el catálogo de Anagrama, uno en el de Páginas de Espuma y uno en Nostra Ediciones, todas ellas editoriales comerciales y prestigiadas en el sistema literario mexicano? ¿Guadalupe Nettel es una escritora marginal a pesar de pertenecer al Sistema Nacional de Creadores de Arte y haber recibido los premios Prix Radio France Internacional en 1993, el Premio Nacional de Cuentos Gilberto Owen en 2007, el premio Antonin Artaud en 2008, el premio alemán Anna Seghers en 2009 y el Premio Internacional de Narrativa Breve Ribera del Duero en 2013? Esta falsa marginalidad en realidad es una forma de destacar anteponiendo una pureza que viene de los valores morales imperantes, en donde el esfuerzo y no ser parte de un grupo es bien visto *per se*. La obra del autor se transforma en un objeto cuyo valor no está dictado por sus cualidades literarias, sino por el sitio en el que se coloca el escritor: marginalidad: bueno; sector comercial editorial: malo. Enrique Serna observa al respecto:

El delirio de superioridad moral es una enfermedad incurable, pues generalmente nadie cree padecerlo. Cuando sienta sus reales en una cultura, la circulación de las ideas puede quedar abolida durante décadas, porque en vez de polemizar, los intelectuales se ven obligados a presentar ante el auditorio credenciales más o menos creíbles de honestidad y valor civil, en una lucha hipócrita por ser el bueno de la película que supedita la búsqueda de la verdad a la pureza ideológica.¹⁰⁹

Así, *El cuerpo en que nací* se une a una serie de textos en donde los autores nacidos en la década de los setenta se presentan con un perfil distinto al que muestran en sus narraciones. Es decir, se definen como liberales, desencantados y

¹⁰⁹ SERNA, *ibídem*, p. 147.

fuera de cualquier grupo, pero las experiencias de vida y anécdotas que plasman en su narrativa los contradicen. Sin embargo, como la novela establece categorías y propone ideas sin que esta expresión tenga el afán judicial que posee el ensayo (y que antes se ha descrito) es mejor recibida por el público lector.

A continuación se verá el caso de *Canción de tumba*, de Julián Herbert, para ahondar lo hasta aquí dicho.

2.2 Canción de tumba

Julián Herbert además de narrador, es poeta, cantante de un grupo de rock y ensayista. Al igual que Nettel, es un autor multipremiado (Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen, 2003; Presea Manuel Acuña, 2004; Premio Nacional de Cuento Juan José Arreola, 2006; Premio Nacional de Cuento Agustín Yáñez, 2008; Premio Jaén de Novela, 2011, y Premio Iberoamericano de Novela Elena Poniatowska, 2012), pertenece al Sistema Nacional de Creadores de Arte y ha publicado 15 libros (entre ensayo, cuento, novela, poesía y crónica). Además, ha coordinado tres compilaciones de poesía y ha publicado una colección de videopoemas. Algunos de sus libros han sido publicados por editoriales como Random House Mondadori, Era, Debolsillo, Bonobos, Conaculta y Tierra Adentro. Parte de su obra ha sido traducida al francés, inglés, portugués, alemán, catalán, italiano y árabe, entre otros. Constantemente es tomado como un referente de los escritores nacidos en la década de los setenta y, al igual que Nettel, colabora algunas ocasiones en la revista *Letras Libres*. A pesar de eso, es considerado un

escritor marginal, alguien que no se ha rendido al sistema literario mexicano.¹¹⁰ Al menos así se presenta su personaje “Favio Julián Herbert Chávez” en *Canción de tumba*, “ejercicio autobiográfico” que narra la temporada en que “Julián Herbert” cuidó a su madre con cáncer y durante la que recuerda su vida. Dice el protagonista de sí mismo:

Nací el 20 de enero de 1971 en la ciudad y puerto de Acapulco de Juárez, Guerrero. A los tres años conocí a mi primer muerto: un ahogado. También a mi primer guerrillero: Kito, el hermano menor de mi madrina Jesu: cumplía sentencia por el asalto a un banco. Pasé mi infancia viajando de ciudad en ciudad, de putero en putero, siguiendo las condiciones nómadas que le imponía a nuestra familia la profesión de mamá. Viajé desde el sur profundo, año con año, armado de una ardiente paciencia, hacia las espléndidas ciudades del norte.

Pensé que nunca saldría del país. Pensé que nunca saldría de pobre. He trabajado – lo digo sin ofensa, parafraseando a un ilustre estadista que es ejemplo de la sublime idiosincrasia nacional– haciendo cosas que *ni los negros* están dispuestos a hacer. Tuve siete mujeres –Aída, Sonia, Patricia, Ana Sol, Anabel, Lauréline y Mónica– y muy escasas amantes ocasionales. He tenido dos hijos: Jorge, que ahora tiene diecisiete, y Arturo, de quince. He sido adicto a la cocaína durante algunos de los lapsos más felices y atroces de mi vida. Una vez ayudé a recoger un cadáver de la carretera. Fumé cristal de un foco. Hice una gira triunfal de quince días como vocalista de una banda de rock. Fui a la universidad y estudié literatura. Perdí el concurso de aprovechamiento escolar cuyo premio era saludar de mano al presidente de la República. Soy zurdo.¹¹¹

¹¹⁰ En el caso de Herbert, las temáticas que aborda en su narrativa (drogadicción, prostitución, decadencia moral) lo colocan como el autor de textos supuestamente poco comerciales. Estos temas son los que le otorgan su marginalidad y provocan que se deje de lado que sus libros están en catálogos de editoriales comerciales o que publica en revistas como *Letras Libres*, supuestamente parte de un sistema literario que se impone por su verticalidad y por una postura ideológica “oficial”.

¹¹¹ HERBERT, *ibídem*, pp. 78-79.

La novela *Canción de tumba* está dividida en tres partes. Dos de ellas se refieren a los recuerdos de infancia de “Julián Herbert”, quien acompaña a su madre “Guadalupe Chávez” durante su año de padecimiento de leucemia, temporada en la que hace un recuento de su vida. La otra parte, que en el texto es la intermedia, narra su visita a Berlín y La Habana, donde se refiere a sus experiencias como escritor y donde interviene Bobo Lafragua, el personaje de una novela que “Julián Herbert” nunca terminó de escribir.

A diferencia de *El cuerpo donde nací*, en *Canción de tumba* el autor se interroga reiteradamente la validez de escribir una novela a partir de la autobiografía. El narrador califica el texto como “un retrato aderezado con reminiscencias pueriles, datos biográficos y algunos toques de ficción”,¹¹² una suerte de narración que se convierte en una fuga, una novela autobiográfica donde no importa que los hechos sean verdaderos, sino que la enfermedad o la locura lo sean (refiriéndose a la fiebre que lo hace escribir, a la enfermedad de la madre que lo impulsa a escribir).

En la novela el personaje adquiere virtud al poder sobrevivir a una vida donde su madre se desempeña como prostituta,¹¹³ a que tuvo que cantar en camiones para poder comer o a que dormía en prostíbulos mientras su madre trabajaba. La ascensión del personaje no se da a partir de sus acciones (al final de la novela se reconoce como un mal padre, como un mal amante, como un hijo malo a los ojos

¹¹² HERBERT, *ibídem*, p. 38.

¹¹³ Por cierto, este adjetivo calificativo suena a engaño debido a que la madre no mantiene relaciones sexuales a cambio de dinero, sino que se alquila como bailarina en prostíbulos. El mismo protagonista lo aclara: “Sus ingresos provenían de fichar bailes y copas. Siempre se vanaglorió de ser una prostituta con un código de acero y su regla principal consistía en no realizar coitos a cambio de un pago”. HERBERT, *ibídem*, p. 32. Sin embargo, la palabra como tal le da un mayor peso moral al personaje “Julián Herbert” y lo convierte en un ser marginal, pues con ello puede señalar: “Lo malo de ser el hijo de una puta es que, cuando eres niño, muchos adultos actúan como si la puta fueras tú”, tal como se acota en el cintillo del libro.

de Guadalupe Chávez), sino de su origen. Nuevamente, como en *El cuerpo en que nací*, ser marginal es una virtud. Sin embargo, en la misma novela “Julián Herbert” es un poeta reconocido, ocupa cargos públicos, viaja a otros países gracias a su trabajo literario y se cartea con otros escritores que lo consideran su par. Ahí mismo apunta que ganó un concurso, que el premio de cien mil pesos lo gastó en un fin de semana lleno de cocaína y excesos; cuenta que los editores lo buscan para pedirle que colabore con ellos, y deja entrever la impunidad que tiene al ser parte del grupo de empleados gubernamentales que viajan a La Habana para un festival cultural. El protagonista posee una camioneta Ecosport, es de izquierda y está en contra del gobierno panista que gobierna al país. Su educación literaria la obtuvo de un taxista acapulqueño quien era cliente de “Guadalupe Chávez” y le llevaba libros que “Julián Herbert” posteriormente leía: *El Manual de Carreño* (libro que también menciona Nettel en *El cuerpo en que nací*), *El tercer ojo*, *El retorno de los brujos*, *La piel*, *Elogio de la locura*, *A sangre fría*, *La isla de las tres sirenas*. A ellos se suman los que la propia madre adquiere: *A calzón amarrado*, “novelitas soft porno firmadas por Toni Friedman, revistas *Cosmopolitan*, *La casa que arde de noche*”.¹¹⁴ Es decir, es un personaje que tiene una cultura popular.

Valeria Luiselli ya vislumbraba que en la narrativa de estos autores setenteros abundan las prostitutas, los narcotraficantes, las sobredosis de drogas y los escenarios sórdidos. Además, señalaba que como la misma literatura “está a la baja” entre quienes escriben es mejor visto citar a Juan Gabriel que a Cervantes. “El resultado de todo esto es una literatura bastante ligera, pero que no se reconoce

¹¹⁴ HERBERT, *ibídem*, p. 131.

a sí misma como el *mainstream* que es, y está convencida de que su importancia y rareza radican en la inversión de términos y radical subversión que implica adoptar lo pop y lo marginal como banderín moral, político y estético”.¹¹⁵

Así, esta imposición de lo marginal parece más una búsqueda por trastocar la realidad desde la literatura, haciendo creer que aún después de los treinta años son rebeldes o contraculturales. Además, estos autores han hallado en esa rebeldía una forma de convertir sus libros en mercancías vendibles bajo la falsa premisa de hacer creer que ésta es una generación de escritores que desde la individualidad se rebelan, que desde la marginalidad actúan, que desde una narrativa en apariencia transgresora se montan sobre las normas imperantes en la sociedad. Sin embargo, la realidad demuestra que la combatividad política no pasa de sus textos, que han sabido sacar jugo del sistema y sus prebendas y que su narrativa es tradicional desde el punto de vista literario: no experimentan con el lenguaje, sino que sólo se disfrazan en el mejor personaje de ficción: ellos mismos, pero con la ventaja de poder negar en cualquier momento que ese personaje que lleva su nombre es el autor de la realidad.

Estos autores han caído en el peligroso escenario de no aceptar la crítica de lo que son, por ello repiten una y otra vez que son diferentes, que nada los agrupa y por lo mismo se escudan en planteamientos dicotómicos: hay un bando de buenos, que ellos reflejan en sus obras y que ellos mismos ejemplifican (los políticamente correctos, los que resisten al sistema) y el bando de los malos. Su forma de reforzar su postura es un nihilismo a conveniencia, donde descreen de las normas sociales,

¹¹⁵ LUISELLI, ídem.

de los políticos, de las costumbres, del mismo papel de autor-escritor. Sin embargo, al mismo tiempo son eso que tanto rechazan.

Al dar un mayor valor a las ideas que ellos dicen tener actúan del mismo modo que los autores que se autoreivindican: el sector que ellos representan es mejor simplemente porque ellos son parte de él. La diferencia estriba en que estos autores “marginales” acuden a una idea moral para sentirse superiores y ampararse en ella: la buena conciencia, describirse como seres bienpensantes y progresistas. Sin embargo la temática de su discurso, como se ha apuntado, no se refleja en la forma de éste: son tradicionalistas y acuden a instancias que rechazan en otros, sólo que ellos son moralmente inmaculados.

2.3 El perfil de los setenteros: un oxímoron

Los tres escritores aquí analizados han sacado provecho del sistema (con becas, estancias artísticas, premios), los tres publican en editoriales comerciales, los tres son esas celebridades (no escritores) de las que hablan Major y Miles y que antes se expuso. Sin embargo, dicen no serlo y en esta contradicción está su mayor característica: son una especie de oxímoron, como señala Pablo Raphael.¹¹⁶

Ahora, con ellos, el aura que rodea al escritor no es la del intelectual que forma la opinión pública, que lo sabe todo, habla y guía a un grupo de expertos, sino que son celebridades que le hablan a las masas aparentando ser parte de ellas; su discurso ya no es culto ni divulgativo, sino que es simple y pretende decir lo que el público quiere escuchar. Fernando Escalante lo resume de la siguiente manera:

¹¹⁶ RAPHAEL, Pablo. “Relevos después del neoliberalismo. Trece hipótesis y una disección dialéctica de la literatura mexicana actual”, *Quimera*, 287, octubre, 2007, pp. 40-48.

Los autores estelares del nuevo mercado mantienen en circulación lugares comunes, interpretaciones estereotipadas, explicaciones y conceptos que ningún académico – ningún conocedor medianamente riguroso– se tomaría en serio, pero que son fácilmente asimilados por el gran público porque en general confirman lo que dice su sentido común y lo que lee en la prensa.¹¹⁷

Estos autores, al saber que no tienen prácticamente ninguna relación con la sociedad no quieren educar o guiar. Sus ideales cambian conforme la sociedad demanda, se han convertido en escritores guiados por la coyuntura política y social: si un día es necesario apoyar a un burócrata cultural, lo hacen; si al día siguiente es necesario quejarse de la burocracia cultural, también se manifiestan (todo ello a través de sus redes sociales, único espacio de difusión donde se expresan). En sus argumentos hay una dicotomía que divide al mundo en el bando de los buenos y el de los malos. Sus opiniones no reflejan un análisis, sino el conocimiento de etiquetas muchas veces planteadas.¹¹⁸

Justo eso es lo que dice Pablo Raphael. Entonces, ¿por qué el ensayo de Raphael suena menos convincente que el relato que plantean Nettel y Herbert en la autoficción? Porque el ensayo se está enfrentando a una sociedad joven donde lo importante es opinar y no escuchar, donde se está estrenando la reciente participación ciudadana y por lo mismo lo que se busca es que confirmen lo que piensan los ciudadanos y no que lo cuestionen.

¹¹⁷ ESCALANTE, *ibídem*, p. 327.

¹¹⁸ Un ejemplo de ello es Bernardo Fernández BEF (1972), quien en una entrevista del periódico *El País* señaló que México era el único país que había vivido una dictadura durante 70 años y que había salido únicamente para regresar a ella, por medio del voto, 12 años después (Prados, 2011). Para él y su concepto de historia, el PRI fue una dictadura desde su primera elección, lo que denota que la propaganda política y el rechazo a este partido por parte de la izquierda intelectual ha logrado que una idea (falsa) sea atribuida como un hecho real.

Este fenómeno hoy masivo tuvo un punto de quiebre en la aparición de la literatura online. Con la aparición de los blogs se instauraron dos fenómenos: la inmediatez de lo que se escribía, por lo que lo importante era estar presente y no lo que se dijera, y la participación-escritura del lector. En los blogs el lector ya no era un ser que sólo aceptaba lo que el autor escribía, sino que al comentarlo lo transformaba y colabora en la producción literaria. El punto final de lo escrito por el autor era apenas el comienzo para establecer una comunicación con el lector. Las barreras entre el escritor y el lector se rompían con esta nueva forma de escritura y la única manera en que el autor podía seguir en su papel de emisor del mensaje era inmiscuyéndose en su obra, volviéndose parte de ella. Los roles del escritor y del lector se transformaron, se dinamizaron.

Esta interacción se volvió más cotidiana con la aparición de las redes sociales, en donde al lector ya no le importa sólo lo que escribe el autor, sino que poco a poco ha ido penetrando en la cotidianidad del autor y por lo mismo éste ha dejado de lado el aura de ser superior que hasta finales del siglo pasado se le otorgaba. Ya no es el escritor-intelectual, sino el autor que plasma su cotidianidad como esposo, padre, hijo, hermano, trabajador. Si antes se decía que para no desilusionarse de la obra no debía conocerse al autor, con la aparición de las redes sociales tal parece que para no desilusionarse con la obra no se debe seguir al autor en las redes sociales. La separación entre autor o escritor y hombre común y corriente se rompe en las redes sociales y los posibles lectores ya no acuden a los libros a buscar una historia, sino la continuación de la vida que el escritor plasma en sus redes sociales.

Este cambio, que en apariencia se debe a la horizontalidad de la comunicación que propicia Internet, tiene su base en una mayor participación ciudadana en la vida

social y política que se inauguró en el México del cambio de siglo, así como a diversos factores sociales y del propio sistema literario mexicano. Por ejemplo, la inexistencia de un patriarca literario también propició que se dejara de ver al escritor-intelectual como guía y referente social (no había una cabeza visible para la sociedad). Además, al ser uno más dentro de la sociedad participativa, las opiniones del escritor-intelectual están en el mismo nivel que la de cualquier ciudadano. Otro elemento es el del culto a la celebridad perecedera, es decir, mientras que en el pasado siempre se buscaba a determinado personaje social para saber su opinión (el intelectual, por lo regular), hoy a la celebridad se le busca sólo por el tiempo en que tiene esta condición, lo cual puede significar una semana o un mes. Es decir, mientras la celebridad es breve, el intelectual poseía una calidad moral imperecedera.

Aunado a ello, como se dijo anteriormente, la alternancia política en el poder y la democratización de la esfera pública hizo que cambiara la postura de muchos de los actores sociales (entre ellos los escritores). En el mundo de las letras y la cultura nacional, la muerte de Octavio Paz se tomó como el momento preciso para olvidarse de patriarcas culturales y por lo tanto estos narradores nacidos en los setenta y que apenas empezaban a publicar en 1998 ya no tuvieron la necesidad de cometer el parricidio que tradicionalmente implica conformar una nueva tradición literaria. La “generación del Crack” y la llamada de “Los Enterradores” no representaban ni una guía ni una competencia. De ahí que recurrieron a otras tradiciones para conformar la propia. Para ello podían continuar con lo hasta entonces existente o crear algo nuevo. Sin un fin premeditado, al no hallar una guía ni un objetivo a quien atacar, volvieron los ojos a sí mismos y comenzaron a hacerse presentes en sus obras.

Mayra Inzunza atribuye estas búsquedas a que estos narradores fueron marcados por la posmodernidad:

Las ideologías devinieron discursos, la globalización económica que implicó la apertura de fronteras arancelarias trajo a nuestro alcance libros y otros productos culturales con lo que ninguna contracultura previa habría soñado, la identidad se cuestionó con la caída de los estados nacionales y las nuevas tecnologías nos ayudaron a desplazarnos con mayor facilidad, mientras el internet nos puso en contacto con una buena parte del mundo.¹¹⁹

De este modo, los escritores nacidos en los setenta se enfrentaron a un mundo totalmente nuevo dentro de la tradición literaria: no había padre a quien matar, el lector era a la vez coautor y se antepuso la celebridad a las ideas. Un contexto diferente al que su memoria conocía. Si antes el crecimiento se daba por medio del ataque al pasado, de superar lo hecho por los “padres literarios”, de recuperar las tradiciones que permitían la subsistencia del circuito literario mexicano (publicar, tener un padrinazgo, incorporarse a la burocracia cultural, hacerse acreedor de premios que los legitimaran, entre otras muchas cosas), al hallarse sin un objeto a quien atacar, tuvieron que emprender el camino a tientas. El escritor estereotípico que se conocía, con esta generación tuvo que diversificarse y convertirse en lo que Noé Cárdenas llamó “autores *multitask*” (aquellos que van de un género a otro, de una temática a la siguiente, obedeciendo las modas literarias o la agenda de *marketing* que sus editoriales impulsan).¹²⁰

¹¹⁹ INZUNZA, Mayra. *Novísimos cuentos de la república mexicana. Treinta y dos relatos cortos, cuentos postmodernos y minificciones*. México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2004, p. 15.

¹²⁰ CÁRDENAS, ídem. Debe destacarse que para Noé Cárdenas esta versatilidad en dichos autores es muestra de un registro narrativo bien nutrido y que tiene mucho que ofrecer.

¿Lo anterior qué provocó? El surgimiento involuntario de un nuevo tipo de escritor que abandonó su papel de guía moral o intelectual y que tardó tanto en acostumbrarse a la nueva realidad que ya ha sido alcanzado por los autores nacidos en los ochenta y noventa. Alberto Chimal es categórico al respecto: “La *generación* no alcanzó, y ya no va a alcanzar, el éxito precoz, pero en esto no se encuentra tan sola: no tenemos a un Justin Bieber de la novela pero tampoco lo tendrán los nacidos en 1980 ni, para el caso, los nacidos en 1990: ya debería estar aquí, ya debería vender millones de ejemplares, y lo que abunda, en cambio, son promesas de veintitantos, de treinta”.¹²¹ Aún más, añade: “El descalabro del fin de siglo afectó a todos pero no destruyó a quienes tuvieron la terquedad suficiente para continuar a pesar del quiebre de sus intereses y de su ambiente, sin otra protección que su trabajo, o bien fueron capaces de encontrar otro sitio desde el que escribir: otros temas, otros enfoques, otra relación con su propia voz y con el mundo”.¹²²

Si se tomara en cuenta el periodo de 15 años que Ortega y Gasset atribuye a una generación literaria y se considera que 1999 (un año después de la muerte de Paz) fue el momento en que estos autores comenzaron a despuntar¹²³ ¿hay en 2014 obras suficientes como para justificar a este grupo de escritores? ¿Plantearon nuevos enfoques narrativos en la literatura mexicana? ¿Quiénes son la vanguardia y quiénes los guías que han generado estos setenteros? ¿Es hoy necesario que

¹²¹ CHIMAL, Alberto. “Generación Zeta”, *Crítica*, versión web, consultada en <http://revistacritica.com/contenidos-impresos/ensayo-literario/generacion-z-por-alberto-chimal> el 30 de noviembre de 2011.

¹²² CHIMAL, ídem. En este aspecto, Chimal apunta el caso de Bernardo Fernández BEF, quien comenzó publicando libros de ciencia ficción y quien actualmente está enfocado en el género policiaco. Es decir, que no se rindió ante la cerrazón del mercado editorial hacia la ciencia ficción, sino que cambió de temática para seguir publicando.

¹²³ Tryno Maldonado toma éste año como punto de inicio de la generación de autores nacidos en los setenta en el prólogo a *Grandes hits Vol. 1*, de ahí que la fecha no sea arbitraria.

existan estos guías o que los autores sean también intelectuales, que influyan en la vida social de México? ¿Qué plantean sus publicaciones sobre sí mismos? ¿Qué tanto ha influido en estos autores el nuevo método de producción editorial (destacar al autor por encima de su obra, vender el libro como si fuera cualquier producto comercial, sin el aura de prestigio que antes lo rodeaba)? ¿Hasta dónde el mercado y no los autores es quien ha propiciado este cambio? Esto es lo que se intentará resolver en el siguiente capítulo.

3. LA CONSTRUCCIÓN DE UN YO CÉLEBRE

José Ramón Ruisánchez (Ciudad de México, 1971) fue el primer narrador nacido en los setenta en ganar un Premio de Literatura Bellas Artes, el Premio Bellas Artes Juan Rulfo para Primera Novela por su libro *Novelita de amor y poco piano* en 1993. De entonces a la fecha, en estos premios otorgados por el Estado no han predominado los autores setenteros (incluso autores de los ochenta ya comienzan a filtrarse entre los ganadores sin que destaquen los de la generación que los antecede).¹²⁴ José Ramón Ruisánchez ha dejado de ser un referente literario; se mantiene publicando, pero ya sin ser la “promesa literaria” que entonces era, ni un autor consolidado en el sistema literario mexicano. Incluso ha dejado de aparecer en las listas de autores que frecuentemente se hacen para destacar a la vanguardia de un grupo.

Ahora bien, este año, 2014, marcó el final de una etapa para estos escritores. Los más jóvenes, los nacidos en 1979, ahora con 35 años, ya no pueden considerarse “jóvenes escritores”, ya no son susceptibles de ser becados por el Fonca en su categoría de “jóvenes creadores”, ni podrán mandar sus obras a premios de “literatura joven”. Han pasado esa barrera en donde se les comienza a considerar simplemente “escritores”.

¿Qué significado tiene esto? Por una parte dejarán de acceder a los estímulos artísticos gubernamentales que premian proyectos y no trayectorias. Si ahora desean ser apoyados financieramente deberán entregar mayores resultados que si

¹²⁴ Por ejemplo, el Premio Bellas Artes de Cuento Infantil Juan de la Cabada fue otorgado en 2004 a Érika Marcela Zepeda Montañez, nacida en 1982. Ningún autor setentero lo recibió antes que ella.

fueran sólo “jóvenes creadores”. Por ejemplo, el Fonca no exige a los menores de 35 años que publiquen las obras que escriben al estar becados. Caso contrario a los creadores eméritos quienes deben entregar obras publicadas como parte de su evaluación ante dicha entidad gubernamental. Asimismo, al participar en concursos literarios se enfrentarán a escritores consolidados y aceptados por el sistema literario mexicano y el mundo editorial. La barrera que significan los 35 años, en este caso, permitía que compitieran contra creadores que apenas comenzaban su oficio escritural, mientras que al eliminarse ese límite de edad ya se enfrentan a obras de autores maduros (artísticamente hablando), es decir, que ejercen el oficio de escritor como una forma de vida.

Así, los narradores setenteros han llegado a lo que Ricardo Chávez Castañeda y Celso Santajuliana llamaron “la década de las tormentas”, ese periodo que va de los 30 a los 40 años de edad y donde “convergen un despunte artístico con una serie de factores a contracorriente, extraliterarios pero también derivados del medio literario, que harán desaparecer a más de 85% de los escritores que transitan esta época y torcerán los caminos de la mayoría de los sobrevivientes”.¹²⁵

Algunos ya cambiaron de rumbo: Bernardo Fernández BEF pasó de ser un autor de ciencia ficción y comics a escribir novelas policiacas en serie, lo que lo llevó de la marginalidad a las mesas de novedades de la mano de Grupo Planeta. Por su parte, Alberto Chimal (Toluca, 1970), escritor oscuro por sus temáticas, dio el salto gracias a las redes sociales, así como a su página de internet *Lashistorias.com.mx* y se perfiló como un autor con miles de seguidores (en Twitter, por ejemplo, tiene

¹²⁵ CHÁVEZ CASTAÑEDA, ibídem, p. 101.

más de 88 500 seguidores). Aunado a ello, haber sido finalista del Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos en 2013 por su libro *La torre y el jardín* hizo que su nombre empezara a mencionarse entre los escritores setenteros a quienes se debía prestar atención. Ruy Xoconostle Waye (Naucalpan, 1973) pasó de ser un escritor contracultural con la saga de sus novelas iniciada con *Pixie en los suburbios* (editada en 2001), a un editor de revistas que aunque sigue escribiendo ya no es aquel que era infaltable en las listas de los mejores escritores setenteros.

En noviembre de 2006 la revista *El huevo*¹²⁶ hizo un repaso de 100 libros y 100 autores mexicanos a quienes debía leerse. De la década de los setenta sólo incluyeron a tres: Julieta García González (Ciudad de México, 1970), con su novela *Vapor*; Julián Herbert, con su libro de poemas *Kubla Khan*, y Luigi Amara (Ciudad de México, 1971), con su poemario *Pasmo*. En 2007, en *B39. Antología de cuento latinoamericano*, Guadalupe Nettel era la única mexicana nacida en los setenta incluida (ya había publicado su primer novela en Anagrama y estaba por editar su primer libro de cuentos en la misma editorial). En 2008, en su artículo “La generación inexistente”, de los 21 autores que proponía Jaime Mesa como promesas para el siglo XXI, sólo Julieta García González y Nettel permanecían en la lista.¹²⁷ En 2011, en *El futuro no es nuestro. Nueva narrativa latinoamericana*, fueron incluidos Tryno Maldonado y Antonio Ortuño (ambos habían publicado novelas en Anagrama). En

¹²⁶ “100 libros, 100 autores”, *El huevo*, 11, noviembre, 2006, pp. 62-76.

¹²⁷ Es importante destacar que de los 19 autores restantes, todos habían publicado en editoriales comerciales: Anagrama, Joaquín Mortiz, Tusquets, Random House-Mondadori, ERA, Fondo de Cultura Económica, Sudamericana, Alfaguara, Conaculta y Sexto Piso. Sólo dos, Federico Vite y Geney Beltrán Félix habían publicado en Tierra Adentro, pero el primero era famoso por una novela en donde atacaba a Octavio Paz (lo hacía pasar por un plagiario); mientras que el segundo era el crítico joven más renombrado del momento (publicaba lo mismo en *Letras Libres*, que en *Nexos*, en la *Revista de la Universidad*, en *Tierra Adentro* y en algunos suplementos culturales).

2012, David Miklos escribió un artículo en *Nexos* donde apuntaba los nombres de ciertos autores setenteros a quien él antologaría por su calidad literaria: ninguno de los tres mencionados en la lista de 2006 se encontraba.¹²⁸

¿Qué puede significar esto? ¿Tienen alguna validez esas listas? Lo tienen en el sentido que apuntan las modas literarias. Así como José Ramón Ruisánchez se volvió un referente a fin del siglo XX debido a que las temáticas de sus escritos embonaban bien con el ánimo finisecular, a principios del XXI la narrativa mexicana joven se transformaba en algo más. De los nacidos en la década de los setenta empezaban a despuntar los que pertenecían a la segunda mitad de esta década. Sus temáticas ya no buscaban la liberalidad y provocación que habían generado autores como Bret Easton Ellis, Douglas Coupland, Chuck Palahniuk o Irvine Welsh y la llamada Generación X. Estos autores recurrían a otras tradiciones debido a que su medio también estaba cambiando. El apego a catálogos como el de Anagrama por el cual se llegó a decir que estos autores habían padecido “la fiebre amarilla” (debido al color de las portadas de la colección Panorama de narrativas), formó sus bibliotecas y con ello amplió su forma de concebir la literatura. Además, los nombres de autores que más sonaban eran aquellos que publicaban en editoriales comerciales y que eran mencionados por autores de su misma edad o un poco mayores, quienes impulsaban a sus propias apuestas. De las listas anteriores, dos cosas resaltaban: 1) en todas se apuntaba la inexistencia de un grupo o generación y 2) los escritores rara vez hablaban de escritores cuyos libros no fueran fácilmente conseguibles, y que al momento de su publicación no contarán

¹²⁸ MIKLOS, David. “Prólogo para una antología que no fue”, *Nexos*, 35 (411), 2012, pp. 60-62.

con un excelente equipo de *marketing* editorial tras de sí. Además, cada vez era más notable que los escritores setenteros escribían para sus pares. Por ejemplo, en las listas de libros con más ventas (de acuerdo a diversas librerías como Gandhi, El Sótano o Fondo de Cultura Económica), hoy no se ubica a ningún autor nacido en dicha década. Ya lo había perfilado Jaime Mesa en el artículo citado anteriormente: “si un joven de los setenta vende mil libros en un año (de ediciones de 2 mil) publicado por una editorial de prestigio, se asombrará por las 3 mil entradas al mes que puede tener un blog de alguien anónimo pero eficaz en contar sus problemas personales”.¹²⁹

Estos autores ya no luchaban contra un padre literario, rara vez peleaban entre ellos mismos, pero la sociedad y el mundo que les tocaba vivir, donde la sociedad ya no los veía como referente para entenderse a sí misma y al mundo, los dejó en un abandono en el que tuvieron que regresar al pasado para empezar a contarse y de este modo existir.¹³⁰ No es casualidad que una mayoría de las obras narrativas más consolidadas hoy en día sea la de los autores del primer lustro de los setenta, ni tampoco que en ellas aborden temas intimistas, autorreferentes.

También los ensayos han bordeado esas zonas, han intentado comprender a estos autores a partir del análisis de su entorno, de su historia y de sus referentes

¹²⁹ MESA, ídem.

¹³⁰ Los grupos literarios que en la década de los sesenta eran un filtro para escalar en el mundo literario y editorial ya no existen. El bloqueo para que un autor publique ya no es posible debido a la diversidad de editoriales y las múltiples formas de edición que hay en la actualidad. Aunque sigue habiendo camarillas literarias, el poder que tienen se reduce al foro en el que se desempeñan. Actualmente un autor puede publicar en dos revistas supuestamente antagónicas como *Letras Libres* y *Nexos* (el caso de Geney Beltrán Félix sirve de ejemplo: es reseñista en las publicaciones mencionadas, además de que es parte del consejo editorial de la *Revista Universidad de México* y del suplemento cultural *Confabulario*, de *El Universal*). Además, el acceso directo a Internet y las plataformas de publicación y difusión que representa (la autopromoción vía redes sociales, por ejemplo) han dado libertad a los autores setenteros para no depender únicamente de los medios de comunicación tradicionales para posicionarse o hacerse presentes en el sistema literario mexicano.

más inmediatos.¹³¹ Por lo mismo, aunque al parecer no de forma consciente, estos narradores fueron asumiendo su nuevo rol de celebridad (dejando de lado su papel de intelectual) y aprovecharon una moda literaria que exploraba el espacio íntimo, el pasado propio (la autoficción, en particular). Raquel Garzón, al hablar de la nueva novelística latinoamericana (entendiéndola por autores nacidos de los setenta en adelante) lo mencionaba así:

El auge del yo –ficcionalizado o no– que convierte la intimidad en literatura, una mirada no ideológica sobre la política, ritmos más propios del viaje iniciático que del exilio y variedad de historias pequeñas, fragmentarias –con tramas que van de la anécdota amorosa o familiar al policial o al humor, eludiendo la corrección política– dominan las tramas. Relatos que no se escriben contra nada, pero que tampoco aspiran a ser embajadores de un mapa ni a representar una identidad nacional o local, aunque a veces el pasado reciente resuena o el paisaje propio se imponga casi con la fuerza de un personaje, porque por fortuna –mal que le pese a la globalización– olemos a un lugar, sabemos a él.

En este punto, cabe preguntarse ¿cómo es que los analistas o críticos han visto tantas coincidencias entre estos escritores, pero los autores mismos las niegan? Raphael ya lo acotaba, Nettel también lo afirmó, Mesa hizo lo propio: no es que no se reconozcan entre ellos, sino que les gusta asumirse marginales, diferentes, heterogéneos, contraculturales. Además de esto, ¿cómo sumarse a un grupo y perder la posibilidad de mostrarse como un ser individual? Quizá porque el escritor quiere primero mostrar su propia valía. No es casual que en estudios generacionales

¹³¹ Piénsese en el de Pablo Raphael aquí analizado, en *El complejo Fitzgerald*, de José Mariano Leyva (Cuernavaca, 1975), o en muchos de los ensayos de Heriberto Yépez (Tijuana, 1974), Geney Beltrán Félix, Rafael Lemus o Ignacio Sánchez Prado (Ciudad de México, 1979). Todos ellos han intentado problematizar a estos autores, ubicar el contexto en que se han desarrollado y tratado de vislumbrar si existe un motivo o característica que los defina como grupo o generación.

referentes a otras etapas de la literatura mexicana a los autores no les agrade ser encasillados. Un ejemplo es José Agustín y su negación como parte de la literatura de la Onda (¿actualmente alguien se atrevería a decir que no perteneció a esa corriente literaria?), o el análisis de Mario Muñoz¹³² en donde señala que los autores que publican en 1970 no podían ser agrupados como sí lo fueron los de la Onda, o lo dicho por Vicente Francisco Torres respecto a los autores que publicaban en los ochenta: “una generación de voces múltiples, que se resiste a ser clasificada, catalogada, reducida a veloces etiquetas”.¹³³ Incluso si nos remitiéramos a las generaciones literarias que hoy nos parecen estereotípicas, la de Medio Siglo o la de Casa del Lago por ejemplo, ¿qué hallaríamos en común entre sus integrantes al tomar las obras publicadas en determinado tiempo? Entre la Inés Arredondo de *La Señal* (1979) de 51 años, el Juan García Ponce de *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski* (1981) de 49 años y el Juan Vicente Melo de *El agua cae en otra fuente* (1985) con 53 años, ¿qué hay en común? Muy poco. Las similitudes las hallamos sólo al explorar sus obras de madurez creativa.

Así, cada vez que se intenta clasificar a un grupo de escritores que comienzan a publicar, a despuntar, ellos niegan su semejanza con otros. Con excepción de aquellos que por sí mismos se han dado nombre (Generación del Crack o Generación de los Enterradores), a los narradores les incomoda ser agrupados, en lugar de ser destacados. Al parecer les molesta que los legitimen como parte de un

¹³² MUÑOZ, Mario (prólogo, selección y notas). *Memoria de la palabra. Dos décadas de narrativa mexicana. Breve antología*. México, UNAM/CNCA-INBA, 1994.

¹³³ Citado por Karl Kohut en “Una mirada lejana (desde Alemania hacia México)”, en Karl Kohut (ed.). *Literatura mexicana hoy II. Los de fin de siglo*. Frankfurt, Vervuert Verlag, 1993, pp. 9-21.

grupo. La idea de las camarillas literarias (criticadas en sus antecesores) es su referente inmediato cuando se habla de grupos generacionales.

¿Esto de dónde y cuándo procede? Dos hipótesis se pueden entresacar de la historia literaria y del ambiente sociocultural que les ha tocado vivir:

1. Estos autores nacidos en los setenta han comenzado a construir un “yo” a partir de su pasado y de las condiciones en que les tocó crecer. En estas circunstancias, la liberalidad, lo contracultural y la aversión a la política que vivieron sus padres (tras la imposibilidad de realizar los cambios que promovían los movimientos políticos de los sesenta), hicieron creer a estos autores que la forma de ser congruente y crítico con la realidad era asumiéndose como seres opuestos a esa realidad, contraculturales¹³⁴ en tanto opuestos al *establishment*, rebeldes y en un papel contra todo lo que se refiera al Estado y sus instituciones (en oposición también al individuo que respeta las normas y los códigos y que no se cuestiona).¹³⁵
2. Este “yo”, sin embargo, no puede evitar que su forma de vida y sus contradicciones se filtren en su narrativa y la expongan, aunque sin asumirla como tal, escondiéndola tras un discurso en donde se antepone lo políticamente correcto (tal como se aseveró en el capítulo anterior).

¹³⁴ Para ahondar en los conceptos *contracultural* y *rebelión por moda* puede consultarse HEATH, Joseph y Andrew Potter. *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura*. Colombia, Taurus, 2005.

¹³⁵ José Mariano Leyva es implacable con sus congéneres en su novela *Imbéciles anónimos*: “los hijos de los padres de Leyva se quedaron con el libertinaje. Con las frustradas ganas de golpear. Con el silencio frente a las arengas políticas. Con un enorme repudio por los albueros. Son incapaces de sostener largas pláticas. Son aficionados de los diálogos rápidos y punzantes. Sus conversaciones son telegráficas. [...] Los pobres padres de Leyva tuvieron un mal final, cierto, pero sus hijos tuvieron un mal principio”. LEYVA, José Mariano. *Imbéciles anónimos*. México Random House Mondadori, 2011, p. 80.

Dicen Joseph Heath y Andrew Potter al respecto: “el individuo no se define en términos de ‘ser quien es, digan lo que digan los demás’, sino en términos de ‘ser lo que *no* son los demás’. La persona *cool* se ha apartado deliberadamente de las grandes masas. Es un rebelde, es decir, el héroe inconformista prototípico del cine, la música y la novela estadounidense”.¹³⁶ ¿No es justo eso lo que los autores setenteros, Nettel, Herbert y Raphael quieren ser? La marginalidad que pregonan en sus discursos tiene que ver con una manera de mostrarse diferentes, pero sin asumir su superioridad. Si la figura del patriarca literario es mal vista, ahora hay que hacerse pasar como parte de la masa y desde ahí pregonar que se es diferente y la diferencia es lo que les permite ser especiales.

Estos autores se asumen huérfanos (literariamente hablando) y al desconfiar de las formas de legitimidad de las generaciones que los precedieron (premios, éxito comercial, poder de influencia, burocracia cultural, por ejemplo), han intentado acceder al poder por medio de tres vías: la celebridad, la academia y la marginalidad. La primera es mal vista, la segunda es despreciada (aunque muchos de ellos han regresado a la academia), por lo que la tercera es vista como la mejor opción.

A su vez, esto ha propiciado que dejen los foros públicos para posicionarse como una voz autorizada y recurran al diálogo informal (las redes sociales, los blogs y otros espacios de interacción en Internet) y opinen sobre el tema del día, diciendo

¹³⁶ HEATH y POTTER, *ibídem*, p. 221. Aclaran respecto al concepto *cool*: “se usa mayoritariamente para definir una actitud cultural que podría definirse como vanguardista, alternativa y estilosa. Y aunque el término suele aplicarse a personajes y objetos ‘culturales’ (actores, escritores, músicos; zapatos, ropa, aparatos electrónicos), los partidarios de los *cool* siempre han catalogado su propia conducta como un acto profundamente político. Tener ‘ese algo’ consiste en poner en práctica una serie de actitudes para librar al individuo de las garras de la sociedad de masas”.

lo políticamente correcto, que opinen desde la ideología y no desde el pensamiento.

Tal como apuntó Octavio Paz en 1985:

...debo mencionar a los intelectuales. Su situación no es muy distinta a la de los clérigos de la época virreinal, especialmente a la de los miembros de las órdenes religiosas. Los intelectuales son parte del sistema como sus predecesores de los siglos XVI, XVII y XVIII; también como ellos, a veces son críticos y aun revoltosos. En ciertos momentos, algunos han sido la conciencia del régimen. Pero en general, por desgracia, su crítica ha sido casi siempre ideológica. Enamorados de las abstracciones, desdeñan la realidad.¹³⁷

De los autores aquí mencionados, sólo Tryno Maldonado escribe constantemente sobre política. Los demás no opinan mucho al respecto, pero no sólo porque no lo deseen, sino porque los medios de comunicación tradicionales (televisión, radio, prensa) ya no acuden a ellos para saber su opinión sobre el mundo que los rodea. Hoy los autores aparecen en los medios sólo cuando promocionan sus libros, cuando se recuerda a otro autor, pero su posición política no es requerida. Aquellos que cuentan con columnas periodísticas en ocasiones ofrecen su visión del entorno, pero ya no se recurre a ellos para comprender o clarificar lo que pasa. ¿Qué significa esto? ¿Es que los medios de comunicación tradicionales han comprendido que la opinión de estos autores no es digna de destacarse o conocerse? ¿O es que para el público en general tiene el mismo valor la opinión de un escritor, que un experto reconocido, que un amigo en Facebook o un blogger reconocido? La opinión, al parecer, ya no es respetada por quien la emite, sino porque cuanto diga refleje el propio pensamiento.

¹³⁷ PAZ, Octavio. "Hora cumplida" en *Sueño en libertad. Escritos políticos*. México, Seix Barral, 2001, p. 197.

Así, lejos está la época cuando los escritores asumieron un papel pedagógico respecto al deber ser de la sociedad. Al respecto, Jean Franco menciona:

Lo que quiero poner de manifiesto es que durante dos décadas [los sesenta y setenta] –y especialmente entre la generación más joven– los escritores fueron más importantes que los críticos y los académicos como árbitros del gusto literario, y más importantes que los políticos en cuanto guías de la corrección política. La presencia de estudiantes y jóvenes en recitales, conferencias e incluso en concentraciones masivas, en las cuales los escritores se pronunciaban sobre política, revolución y literatura –consecuencia de una movilidad social ascendente en la población universitaria–, incorporó a la escena a actores sociales, muchos de ellos inmigrados recientemente a la ciudad, y a una joven generación de lectores impacientes por un cambio.¹³⁸

Durante los movimientos sociales que ha habido recientemente en el país, ¿qué autor joven ha subido al tinglado para dar su posicionamiento político, para apuntar (desde la crítica) cuáles son las virtudes y carencias de dichos movimientos? Ninguno. Su testimonio, cuando lo hay, es parte del discurso bienintencionado. Asumir una postura política significa un riesgo y por lo mismo, como se apuntó, ellos no guían, sino que apoyan lo políticamente correcto. Quizá inconscientemente han aceptado que su opinión no es requerida, que no pueden encabezar movimientos sociales o ideológicos porque no cuentan con el peso moral o intelectual de sus antecesores. Pablo Raphael es certero al comentar que la protesta social se restringe a la pantalla de la computadora.

¹³⁸ FRANCO, Jean. *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la Guerra Fría*. Debate, Barcelona, 2003, p. 14.

Estos autores son contraculturales únicamente como una forma más de venderse a un público¹³⁹ que anhela dicha mercancía, a un público que rechaza lo que “el sistema” le brinda y que al consumir esa marginalidad, esta contracultura, se asume también como alguien contracultural y marginal, pues es lo bien visto. Como ejemplo de ello, pueden revisarse los listados antes mencionados y en ninguno de ellos aparece BEF en su faceta de escritor de género policiaco, pues esta transformación en su escritura se asumió como una traición a la literatura. Alberto Chimal lo dejó entrever cuando señaló que con esta transición BEF lo que pretendía era “entretener y encontrar un público más allá de sus propios colegas”.¹⁴⁰ En estas listas tampoco está el joven Daniel Krauze, quien tiene tres novelas publicadas en editorial Planeta, una de las cuales le valió el Premio Letras Nuevas y la cual fue atacada por su parentesco con la familia Krauze (es hijo de Enrique), porque se rumoró que el jurado se vio presionado para fallar por él y porque lo premió la misma casa editorial que lo editaba con anterioridad.¹⁴¹ No se dijo nada, sin embargo, del contenido o forma de la novela.

Como estos, hay muchos casos más de autores nacidos en los setenta o más jóvenes que no se incluyen dentro del intento de canon que se hace de la literatura joven por el simple hecho de que son autores comerciales, que venden tirajes amplios y cuyas obras se encuentran lo mismo en una librería que en la mesa de novedades de Sanborns o en los anaqueles de Walmart. Aunque quizá lo desean o

¹³⁹ Un público, por cierto, que son ellos mismos.

¹⁴⁰ CHIMAL, ídem. En este sentido, Chimal deja entrever que “entretener” al público significa una desvalorización en la narrativa de BEF. Escribir para un público amplio, se puede concluir por lo dicho por Chimal, significa dejar de lado la “calidad” literaria.

¹⁴¹ El fallo se dio a conocer en octubre de 2012. Los ataques a la novela y a su autor se dieron principalmente en blogs y en redes sociales.

tal vez porque no lo tienen, el éxito comercial es mal visto por estos autores. La calidad literaria parece ser proporcionalmente opuesta al éxito comercial de un libro. Sin embargo, estos autores no tienen reparos en difundir su obra como si fuera un producto comercial (no cultural) más. Irónicamente también los autores que aparecen en estos listados son reconocidos por libros que circulan dentro del circuito comercial editorial. *Trabajos del reino*, de Yuri Herrera, fue reconocido tras su reedición en la editorial española Periférica, y no al ser editado por primera vez en el Fondo Editorial Tierra Adentro. Algo muy parecido ocurrió con *La biblia vaquera* de Carlos Velázquez, que tuvo algún impacto después de que fue publicada en el Fondo Editorial Tierra Adentro, pero que generó la moda editorial de lo *postnorteño* tras su reedición en Sexto Piso.

Para esta generación de autores pareciera que el mundo se divide en dos: el correcto y el incorrecto, el primero es lo “contracultural” y el segundo lo que sigue la tradición. Sin embargo, ¿qué tan contraculturales son sus libros? Herbert, por ejemplo, en *Cocaína. Manual de usuario* (DeBolsillo, 2009) o en *Un mundo infiel* (Joaquín Mortiz, 2004) no transgrede la forma literaria, sino que sólo utiliza una temática irreverente. A su vez, Nettel, en su primera novela *El huésped* (Anagrama, 2006), se asume marginal, pero lo hace desde una prosa sin experimentación o nuevas formas. Carlos Velázquez, con *La biblia vaquera* (FETA, 2008) y Heriberto Yépez, con *A.B.U.R.T.O.* (Sudamericana, 2005), por mencionar sólo uno de sus libros, quizá sean de los pocos escritores que intentaron una renovación formal con su escritura y que lo hicieron desde editoriales comerciales (en el caso de Velázquez, con la reedición del libro mencionado). Pero el resto de sus contemporáneos no han intentado transgredir la forma narrativa. Algunos han usado

formas más estilizadas del lenguaje (Yuri Herrera, sería un claro ejemplo), pero sólo eso.¹⁴² Sin embargo, esas temáticas literarias podrían inscribirse en una etapa de madurez del escritor y no en una propuesta hacia el mundo.

Hans Jurgen Baden¹⁴³ señala que los escritores (y el hombre en general) pasa por tres etapas en la vida: la conversión sexual, la ideológica y la religiosa o espiritual. En la primera se reafirma como individuo a partir de la sexualidad, se muestra rebelde y trata de afirmarse en tanto sus capacidades transgresoras; en la segunda comienza un proceso en donde se deshace de los ideales que le han sido heredados e intenta, primero sólo criticando lo establecido, crear nuevos ideales o creencias; en la última el escritor vuelve los ojos a sí mismo y entra en contacto con la divinidad (representada no sólo por un dios, sino por su propio espíritu) y sin pelear con el pasado, se da forma a partir de lo que ha experimentado, de sus errores y triunfos.

Las primeras obras de Herbert y de Nettel corresponderían a su conversión sexual, mientras que las aquí analizadas serían parte de su conversión religiosa o espiritual: volver a sí mismo para, a partir de ahí, definirse. Son obras de madurez no sólo porque narrativamente sean eficientes, sino porque han dejado de lado la provocación *per se*, el estar en contra de las normas y, sin quererlo, han dejado entrever cómo se visualizan a sí mismos. En estos libros los autores no intentan

¹⁴² En el caso del libro de Velázquez, la “Biblia Vaquera” es un personaje que adquiere muchas funciones narrativas: libro, persona, ambiente... El estilo narrativo del libro adopta el caló de Sinaloa y el habla norteaña y lo mezcla con la cultura pop. A su vez, Yuri Herrera en *Trabajos del reino*, *Señales que precederán el fin del mundo* y *La transmigración de los cuerpos* ha recurrido a un lenguaje que mezcla lo poético, el caló y ciertos cultismos, siguiendo (en cierta medida) el estilo de Daniel Sada: retruécanos verbales y ritmo poético, entre otras características.

¹⁴³ BADEN, Jans Hurgén. *Literatura y conversión*. Madrid, Guadarrama, 1969.

destruir el mundo que les tocó, sino comprenderlo. Es un viaje al interior que les permite reconocerse como individuos y construir a partir de su pasado. ¿Hacia dónde los encamina esto? ¿Acaso les permite trasponer el clásico parricidio y empezar a madurar con mayor rapidez? ¿Esta vista hacia su interior es consciente? La autoficción en este modo les sirve como herramienta para profundizar a través de esconderse en sí mismos.

Por su parte, Pablo Raphael, desde el ensayo también se ubicaría en esta conversión. No sólo quiere promover su propio canon, sino que al hacerlo se visualiza como parte de ese grupo al que analiza y propone características que pueden definirlos. En este sentido, las tres obras permiten observar un perfil de cómo los escritores quieren ser vistos y, con base en sus experiencias de vida, atisbar cómo son.

Se dijo anteriormente que el ensayo ha recurrido a la ficcionalización con tal de evadir esa característica vertical donde el autor impone su punto de vista, en tanto que la autoficción ha recurrido a la ensayística para proponer sin tapujos su visión del mundo. Sin embargo, esta hibridación de géneros es funcional en tanto no se tome como la voz de un autor pedagógico, en tanto conserve un equilibrio.

La figura del escritor-intelectual como se definía en el siglo XX ha dejado de ser funcional para estos autores porque la sociedad ya no demanda esa guía. El aura de superioridad que rodeaba a los escritores poco a poco se desvanece. La horizontalidad del discurso generado tras el surgimiento de la sociedad civil, así como la desaparición de figuras canónicas respaldadas por los medios de comunicación, así como por las esferas de poder (político, cultural o social), han quitado valor a su opinión. Paul Bénichou, en su estudio sobre la coronación del

escritor, señalaba que en los siglos XVIII y XIX se esperaba que los escritores en tanto intelectuales ofrecieran fórmulas universales, distintas de los intereses y las circunstancias, válidas para todos.

Toda su fuerza se debe a esta situación que los convierte, en cada época y cualquiera que sea la forma, clero o corporación laica, en el tribunal de la sociedad al mismo tiempo que su órgano. Esta fuerza no es desdeñable; la han recibido de la naturaleza humana y de la investidura pública. Es, en suma, legítima. [...] Deben, pues, ejercerla para ser lo que son, y justificar la categoría que se les otorga, por intimidantes que sean los poderes que pueden tener que contrariar, les es imposible sin perjudicarse a sí mismos limitarse a servirlos con pensamientos acomodados a sus exigencias.¹⁴⁴

Hoy, sin embargo, los escritores ya no deben pelear contra el poder. La represión política a la que aún se enfrentaron a finales del siglo XX no ha terminado, sino que los ha despreciado como actores sobre quien ejercerla. Hoy no sería posible saber de un escritor que caiga en la cárcel por sus ideales políticos como todavía ocurrió con José Revueltas.¹⁴⁵ Hoy, por decirlo en palabras de Gabriel Zaid, no pueden ser intelectuales en tanto que no tienen un público quien los considere intelectuales.¹⁴⁶

Estos escritores están fuera de la vida pública del país porque sus opiniones, por rebeldes, justificadas o antisistema que sean, sólo pueden ser leídas en las nuevas plataformas de comunicación como Internet. Sin embargo, la abundancia de otras opiniones vuelve insignificante el impacto de las vertidas por estos autores. Hay

¹⁴⁴ BÉNICHOU, Paul. *La coronación del escritor. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*. México, FCE, 1ª reimpr., 2006, pp. 18-19.

¹⁴⁵ El caso de Javier Sicilia y la desafortunada e injustificada muerte de su hijo podría ser un ejemplo de lo que se dice. En lugar de intentar censurarlo desde el poder, el entonces Presidente de la República, Felipe Calderón, lo recibió en varias ocasiones para escuchar sus demandas e intentar dar una respuesta satisfactoria.

¹⁴⁶ Al respecto, véase: ZAID, Gabriel. "Intelectuales", *Vuelta*, 22 (262), 1968, pp. 26-28.

quienes, como dice Pablo Raphael, quieren confundir la “opinión pública” con la “opinión publicada”,¹⁴⁷ por lo que esto no permea en la sociedad. Las discusiones, opiniones, posturas políticas de estos autores se olvidan con la facilidad con que las emiten. El análisis se ha dejado de lado en favor de la inmediatez y esto redundando en que las opiniones se guían por lo políticamente correcto.

Pero si la sociedad ya no requiere que estos autores sean intelectuales, ¿ellos sí lo buscan? De principio se podría señalar que pocos narradores han incursionado en el ensayo para explorar de manera profunda el aspecto social de su entorno (la cantidad de ellos aumenta cuando se habla de ensayo sobre literatura). Pablo Raphael y Heriberto Yépez lo han intentado. Incluso Ignacio Sánchez Prado con su texto sobre la generación como ideología cultural pudo bordear un aspecto social, pero más allá de esto, son casi inexistentes los autores preocupados por estudiar su entorno. Parece que no les interesa porque no quieren ganarse el favor del público, sino de sus pares, pues ser reconocido por la masa significa que se es comercial y eso les impediría ponerse la máscara de marginales. Hay un doble discurso por parte de los escritores: quieren ser conocidos, pero continuar con esa aura que han ido perdiendo por su desinterés en el asunto público: la de ser un ente superior (así sea moralmente). La superioridad generada por los premios literarios les parece falsa porque descreen de la legitimidad de estos galardones; la idea de ser comercialmente exitosos no los convence porque asumirla significaría aceptar que no tienen calidad literaria (eso dice su estereotipo: marginalidad es igual a calidad, éxito comercial significa poca calidad); la burocracia cultural ha perdido su

¹⁴⁷ RAPHAEL, *ibídem*, p. 147.

aura de prestigio y la celebridad sólo es permitida si se presenta como el triunfo de un ser contracultural o marginal. Esta idea fue apuntalada por Gabriel Zaid:

Nótese también la ambivalencia o doblez con que en los círculos culturales se desea y se teme al éxito (exotérico, externo, comercial). La importancia de ganarse el respeto de la hermandad esotérica, más que ganarse al público. No llegar al público es, en último término, la negación misma de la cultura: no comunicarse; pero también salvarse de la perdición comercial y exitosa: una garantía de pureza. El éxito comercial puede ser contraproducente, llevar a la perdición del crédito en los mejores círculos. Queremos que los libros se democratizen, que puedan ser leídos por todos, que estén a la mano en todas partes, pero que sigan siendo sagrados.¹⁴⁸

Los narradores nacidos en los setenta se enfrentan a un mundo sin una autoridad gubernamental o de la política cultural que los reprima por lo que dicen y donde pueden hacer cuanto quieran (siempre y cuando la industria editorial se los permita), pero en lugar de construir hacia el futuro, se han replegado primero para negarse a sí mismos, sin ponerse a pensar que en tanto que no se narren, no se ubiquen dentro de una realidad, será poco probable que sean, que existan a los ojos de los demás. La culpa no es de ellos, sino de las condiciones que han tenido que sortear: nuevas plataformas del libro, la aparición del Internet, la falta de una guía literaria. Han logrado internacionalizarse a una edad más temprana que sus padres literarios, pero también han dejado de influir en el medio. La masificación de la oferta cultural, así como la moda por la novedad, los ha hecho adaptarse a un mercado que les pide promoverse y ser agradables; los editores buscan autores vendibles, no obras maestras. Esto, sin embargo, no es algo malo, pues la industria editorial, como

¹⁴⁸ ZAID, Gabriel. "Cultura y comercio", en *Los demasiados libros*. México, Océano, 1996, p. 43.

cualquier industria se sostiene con base en sus ganancias. José Mariano Leyva apuntaba que “la mezcla de juventud y literatura es un breve momento que se puede acercar al *best seller*, en la medida que lo escrito se convierta en algo significativo en los jóvenes lectores. Se comparten sentimientos, enojos y preocupaciones. Si lo anterior se logra con algún éxito, el joven escritor se convierte en exegeta de su tiempo, de su generación”,¹⁴⁹ pero en el caso de los mexicanos no hubo un solo autor que trascendiera a su grupo literario y que se convirtiera en un referente cultural o social. Quizá quien más se haya acercado sea BEF, pero por su éxito comercial, no por haber tocado o transformado a la gente de su edad.

Los autores aquí analizados permiten ver dos perspectivas del mismo personaje: el narrador mexicano nacido en los setenta. Por una parte está el “yo” que quiere reflejarse en personajes que se mueven desde la marginalidad, que son políticamente conscientes (los protagonistas de Herbert y Nettel se identifican con la izquierda política), están al tanto de lo que sucede en su país y es en la soledad y en la exploración de su pasado donde se encuentran a sí mismos. En este sentido, la caracterización que hacen de sí corresponde con la de un autor sin generación, sin rasgos comunes entre ellos y cuya apuesta literaria deja de lado su papel como escritor-intelectual. Por la otra parte, hay un “yo” disfrazado o menospreciado que habla de las condiciones en las que crecieron, del valor que estos escritores brindan a la amistad, de su necesidad por agruparse, incluso en la marginalidad, y de la necesidad por hallar una cabeza: en el caso del personaje de Herbert la madre es ese ente que dirige la vida del hijo y que le da sentido; en el de Raphael es su

¹⁴⁹ LEYVA, 2008, *ibídem*, pp. 18-19.

conceptualización de lo que debe ser el escritor setentero para el mundo donde vive, y en el de Nettel, la idea de que el autoconocimiento es una forma de encausar la vida y a partir de ahí poder seguir adelante. Los aspectos contraculturales que describen y a los que hacen referencia parecen ser las características del ideal de “escritor”, la idea implantada por los escritores románticos en la que desde los márgenes de la sociedad estos autores podían y debían criticarla e influir en ella. Sin embargo, lo asentado por Pablo Raphael en cuanto a que la participación ciudadana y la apatía de los escritores respecto a su compromiso social los han puesto en márgenes separados, da un peso significativo a su reflexión:

Si el pensamiento contemporáneo señala a la construcción de ciudadanía como mecanismo para renovar el pacto social; si las instituciones están fracturadas gracias a la crisis galopante del sistema de partidos y de la violencia como producto del terrorismo capitalista, estatal o guerrillero; si la academia no alcanza a convertirse en la inteligencia capaz de producir el diálogo civilizatorio que modifique a la sociedad y si, desde la literatura, la novela ha perdido su poder como modo de sopesar y comunicar (sobre todo comunicar) el estado de la condición humana, vale la pena preguntarse cuál es el papel de los escritores dentro y fuera de su República literaria. La respuesta para el territorio de adentro es obvia: la creación, la obra propia, la soberanía temporal y temática y la renovación continua del lenguaje. En cambio, para el tema de lo social, es decir, de lo que sucede afuera, resulta un asunto algo difícil de tratar, sobre todo cuando estamos hablando de una comunidad donde la vida solitaria es norma.¹⁵⁰

Estas dos novelas, *El cuerpo en que nació* y *Canción de tumba*, son la descripción del “yo” de los autores nacidos en los setenta, pero también son esa parte del “territorio de adentro” donde estos dos autores han comenzado a dar forma a su

¹⁵⁰ RAPHAEL, 2011, *ibídem*, pp. 263-264.

generación (sea cual sea el nombre que se le ponga). *La Fábrica del Lenguaje*, S. A. es un ensayo que traza líneas para exponer un problema, pero como lo hace cuando éste apenas empieza a desarrollarse, se queda corto en sus conclusiones. Esto no significa, en cambio, que no sirva como piedra de toque para analizar a estos autores.

Por lo general los estudios de las generaciones literarias se producen una vez que esos grupos ya han escrito sus obras maestras, de este modo se les puede comparar y hallar semejanzas entre ellas. Hoy es factible establecer características de la Generación de Medio Siglo, por poner un ejemplo, porque las obras más representativas ya se han establecido en el canon literario. ¿Cómo hablar de una generación de autores nacidos en los setenta quienes como se dijo hace ya seis años, empiezan a publicar o no tienen más que dos o tres obras publicadas? Reducir la obra de Nettel al número de libros publicados (cinco)¹⁵¹ sería minimizar una literatura que se ha posicionado comercial y editorialmente más que la obra de, por ejemplo, Antonio Ramos (quien es menos conocido que Nettel a pesar de contar con más de 15 libros en su haber). Lo mismo ocurriría si se minimizaran los cuatro libros publicados por Pablo Raphael¹⁵² o si se maximizara el impacto de los 15 libros de Herbert. Cada uno de ellos, a raíz de su publicación en Anagrama (los dos primeros) y de Random House Mondadori (el tercero), así como de los premios literarios que han obtenido, se han instalado en una tradición literaria que empieza a conformarse. A diferencia de muchos de sus contemporáneos, estos tres autores

¹⁵¹ A finales de 2014 publicó una novela más: *Después del invierno* (Anagrama), ganadora del Premio Herralde de Novela.

¹⁵² A finales de 2014 publicó la novela *Clipperton*, bajo el sello de Random House Mondadori.

han logrado, con las tres obras aquí analizadas, ir más lejos en cuanto a su apuesta literaria y en lo referente al impacto en el público lector. Es cierto, Pablo Raphael no aparece en las listas de autores setenteros a quiénes seguir, pero en un mercado editorial donde lo que se publicita es solamente la novedad editorial, no sería descabellado pensar que en cuanto publique otro libro nuevamente será parte de estas listas.

El valor de estas obras, más allá de lo literario, está en fundar un “yo” que al definirse miente y dice la verdad, un “yo” el cual siempre es puesto en duda por el lector debido a lo real que parece, un ser que con todas sus contradicciones ha comenzado a perfilar a una generación de escritores que al mirarse al espejo hallaron un rostro diferente al que esperaban, pero también hallaron la crueldad de una escritura que los pintó tal como son, a pesar de que ellos han hecho todo por narrarse en la superficialidad y no en el fondo. Ese ha sido el primer paso claro que han dado: dar pie a un fenómeno sociológico que ha transformado el circuito literario mexicano. Su tarea como intelectuales, si un día se requiere, será mucho más fácil de ejercerla sabiendo quiénes son y de dónde vienen. Si antes se creía que el novelista debía enmascarar lo autobiográfico que plasmaba en sus libros, estos narradores, al ponerse la máscara de sí mismos, consiguieron resaltar sus características, creando una especie de caricatura que deforma lo real, pero todo a partir de sus características predominantes. Si este retrato o “yo” es real o no sólo podrá analizarse con el paso del tiempo. No habría que olvidar, sin embargo, lo que Boris Pasternak apuntó en *El oficio de escritor*: “lo importante no es la exactitud histórica de la obra, sino la re-creación afortunada de una época. Lo que cuenta no

es el objeto descrito, sino la luz que cae sobre él, como la de una lámpara en una habitación distante”.¹⁵³

¹⁵³ Citado por Julieta Campos en “La función de la novela” en Norma Klahn y Wilfrido H. Corral (comp.). *Los novelistas como críticos* **. México, FCE/Ediciones del Norte, 1991, p.226.

CONCLUSIONES

Luis Jorge Boone (Monclova, 1977) publicó en 2003 el poema “La derrota”. Este texto, de forma anticipada e inconsciente, hacía una descripción de lo que definiría a los narradores (¿escritores?) mexicanos nacidos en la década de los setenta:

Renuncio.
No volveré a las tertulias,
no leeré en público un texto más,
en la próxima mudanza olvidaré los ejemplares de mi libro.
Escribía para encontrar mi reflejo en las páginas,
embelesado de mí mismo
fui Narciso y Morfeo a la vez,
busqué el reflejo de mi rostro,
aprendí que la escritura es
un cruel espejo, confuso, multiforme.¹⁵⁴

Como se ha visto, estos escritores buscaron mirarse a sí mismos para descubrirse y, a tientas, avanzaron en un contexto que debido a la libertad que les representó les fue más complicado. Ya sin un jerarca en el circuito literario mexicano, no hubo una estafeta que les pasaran. Por lo mismo, empezaron casi desde cero en su aprendizaje de lo que es ser escritor en México hoy.

Así, sus carreras no han sido impulsadas por una figura literaria, sino por una editorial y por el Estado. Resulta un buen ejemplo que Guadalupe Nettel, con excepción de su libro *El matrimonio de los peces rojos*,¹⁵⁵ sea una autora

¹⁵⁴ BOONE, Luis Jorge. *Legión*. Monterrey, Ico cult-Conaculta, 2003, p. 85.

¹⁵⁵ Esto se debe a que dicho libro se hizo acreedor al Premio Internacional de Cuento Ribera del Duero, cuyo premio consiste, entre otras cosas, en la publicación del cuentario bajo el sello Páginas de espuma.

completamente editada por Anagrama. O que los tres autores aquí analizados hayan sido multipremiados y becados por el Estado. Es decir, su carrera siempre estuvo acompañada por una entidad que favoreció su desarrollo (esto no pone en duda su calidad literaria, por cierto).

La creación de Conaculta, así como las becas que otorga a los jóvenes creadores mexicanos, han propiciado que haya similitudes en su formación artística. Las reuniones de escritores en congresos, encuentros literarios o reuniones de evaluación del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes permearon en una trayectoria de lecturas muchas veces compartida y permitieron que estos autores se conocieran entre ellos y así pudieran tener acceso a libros de sus contemporáneos que de otra forma no hubiera sido posible (léase, ediciones de fondos estatales, autopublicaciones o libros de editoriales marginales o independientes). Sin embargo, estos autores siguen dando un peso mayor a un libro publicado por una editorial comercial. Prueba de ello es que en las diversas listas de los mejores libros no aparecen sino los publicados por este tipo de casas editoriales.¹⁵⁶

Estos autores, en la contradicción, es donde mejor se definen. Se explicó que rehúyen el éxito comercial, convertirse en guías o intelectuales (al estilo de los escritores del siglo XX), acceder al poder por medio de la burocracia cultural, alinearse a las políticas culturales impuestas por el Estado y asumir sus ideas políticas y literarias y expresarlas abiertamente (han dejado de hablar de ideales). Por el contrario, entre menos definidos sean, mejor para ellos: eso les permite

¹⁵⁶ Otra posibilidad sería pensar que los libros que no son publicados por editoriales comerciales no tienen la suficiente calidad literaria como para incluirse en una lista.

navegar según la agenda social lo pida. Tal vez de esto surja su empeño por no ser encasillados en una generación literaria y su intento por asumirse como individuos marginales.

Las ideas políticas de finales del siglo XX no los convencen, pero no han intentado establecer un nuevo paradigma (político, social o literario). El estilo literario con que escriben pocas veces apuesta por la novedad. Sus temáticas varían, pero no como una propuesta, sino por la moda literaria que impone el mercado editorial. Si a principios de los 2000 hablaban en sus libros del desencanto de la juventud, luego lo hicieron del narcotráfico y ahora muchos de ellos practican la autoficción.

Un ejemplo del peso que tiene el *marketing* editorial en estos autores es que ahora en las solapas y cintillos de sus obras estas últimas no son recomendadas por autores reconocidos o por especialistas literarios, sino por suplementos de libros o reseñas de periódicos (que pocas veces son firmadas). En parte esto se debe a que el sistema literario mexicano cada vez tiene menos patriarcas.¹⁵⁷ Pero también porque en la actualidad cualquier libro puede tener una reseña que lo considere una obra maestra y esto sirve para promover su venta.

El libro, como objeto cultural, ha perdido su peso y se ha transformado en un producto más que está a la venta. Las personas encargadas de las relaciones públicas de las editoriales un día “venden” la mejor novela y al día siguiente “ofertan” el mejor libro de superación personal. De esta forma, ni siquiera el editor respeta a

¹⁵⁷ Murieron ya Octavio Paz, Carlos Fuentes, Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco; y los grandes autores que aún están vivos parecen no estar interesados por estos autores o estar alejados del mundo literario debido a su edad o estado de salud.

sus autores y los “ofrece” sin diferenciarlos del resto de su catálogo editorial. Los autores setenteros, por lo mismo, se han convertido en los mejores promotores de sus obras y para hacerlo han tenido que promover también su imagen.

Por lo anterior, muchos de ellos han recurrido al Internet, a los blogs y a las redes sociales para promocionarse, pero sin saber cómo promover sus libros han terminado por “ofertar” sólo sus vidas privadas. En la actualidad se puede saber qué comió el día anterior el escritor de moda, o si tiene hijos y cuál fue el último disco que escuchó. Las redes sociales acercaron al autor con el lector, pero no necesariamente al lector con el libro.

El culto a la personalidad, al “yo”, que se ha infiltrado a través de la autoficción o del ensayo ficcionalizado, ha permitido que el autor setentero se muestre como alguien que ya no habita la torre de cristal en que el prejuicio ubicaba a los escritores hasta finales del siglo XX. Hoy el autor es un ser como cualquier ciudadano (lector) y por lo mismo debe de adjudicarse alguna característica que permita destacarlo. La marginalidad, lo contracultural y lo políticamente correcto son características que estos autores enarbolan.

Lo anterior ha provocado un doble efecto. Primero, que el autor deje de ser la guía o el intelectual que clarifique lo que sucede (al estilo de Octavio Paz, por ejemplo), y que sea un personaje a quien recurrir cuando se intenta comprender un fenómeno en particular. Hoy la declaración de cualquier persona tiene el mismo valor que la de un experto o la de un escritor-intelectual. La segunda es que los autores no intentan tener una participación social o política más activa (que no es obligatoria, pero sí deseable). Es cierto que ya no están en una torre de cristal, que ahora están al alcance de todos sus lectores, pero parece que únicamente se miran

a sí mismos y por eso no les interesa cambiar, participar o transformar su entorno. Han bajado de la torre, pero no miran qué sucede a su alrededor.

Más allá de su obra, ¿qué han aportado estos escritores a la historia literaria? Una nueva forma de adquirir legitimidad y de enarbolar la figura del escritor.

Por lo aquí analizado, los autores han comprendido que a la sociedad no le interesa su opinión, sino cuánto les muestre de su privacidad. La notoriedad que puedan tener, también lo han entendido, tiene que ver con la celebridad que consigan a través de exponerse (en sus libros, en sus textos y en la vida diaria). Si antes la academia, la burocracia cultural y el éxito comercial eran formas de ingresar al circuito literario mexicano, hoy se desprecian estas maneras (aunque no han dejado de practicarlas y beneficiarse de ellas).

La autoficción, el ensayo ficcionalizado y las características mismas que se apreciaron en estos autores son una trampa en la que el lector es engañado con un estereotipo que no se cumple en la realidad y donde el autor quiere mentirse para no saber que ha terminado por repetir aquello que tanto criticó en sus padres literarios.

Si antes la idea del escritor-intelectual se construía en la esfera pública a través de los ideales de cada autor, del respaldo social y político que conseguían, del valor que se daba a sus palabras y obras, hoy estos autores la están construyendo a través del *marketing* editorial, de exponer su intimidad y de no poner atención a sus obras.

Jaime Mesa escribió en 2008 que estos autores aún no habían escrito una nueva *La región más transparente* y seis años después siguen sin hacerlo (o quizá ya

exista, pero no lo ha difundido bien el *marketing* editorial). Meses después Heriberto Yépez dijo que aún era muy pronto para analizar a estos autores y tuvo razón.

La indefinición que anteponen no ha permitido ni su consolidación como autor ni como actor público. Tryno Maldonado, por ejemplo, consiguió la atención de la crítica cuando publicó *Temporada de caza para león negro* en Anagrama, pero cuando su siguiente libro fue publicado por otra editorial, la “celebridad” que había conseguido se vino abajo.

¿Cuáles serán los aportes de estos autores al campo literario? ¿Cuál es la valía de sus obras? ¿Alguno de estos escritores aspira a ser un autor a semejanza de Carlos Fuentes, de Octavio Paz? ¿Alguno quiere convertirse en un escritor-intelectual?

La generación de autores mexicanos nacidos en los setenta ahora más que nunca se debate en sus obras. Este trabajo ha intentado comprender su contexto y las particularidades a las que se enfrentaron, pero aún es necesario estudiar sus obras por sí mismas, sin la sombra en que se ha convertido la celebridad de sus autores. Para ello será necesario que lleguen a la madurez en su oficio, que publiquen una obra madura y que el paso del tiempo permita aquilatarlas más allá del ambiente en que fueron dadas a conocer (el negocio editorial, los aspectos de circulación de la obra, la primera recepción de la misma).

Sus obras quizá consigan mayor relevancia en el circuito literario mexicano cuando dejen de inscribirse en una moda editorial; cuando se les analice en su estructura, en sus formas y en las novedades que pudieran plantear; pero sobre todo cuando estos autores les den el peso que tiene. Es decir cuando comprendan que un escritor sin libro no es autor, por más célebre que sea.

Así, la literatura en su forma de libro debe volver al puesto que antes tenía, anteponerse a su autor y quizá entonces los autores setenteros ya no tengan que mentir sobre quiénes son, sobre lo que no son.

Entonces su obra hablará por ellos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. “100 libros, 100 autores”, *El huevo*, 11, noviembre, 2006, pp. 62-76.
2. AA. VV. *Trazos en el espejo. 15 autorretratos fugaces*. México, Era / UANL, 2011.
3. ABENSHUSHAN, Vivian (selección y prólogo). *Contraensayo. Antología de ensayo mexicano actual*. México, UNAM, 2012.
4. ALBERCA, Manuel. “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, *Cuadernos del CILHA. Revista del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana*, 7 (7-8), 2006, pp. 115-134.
5. _____. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
6. ARCINIEGAS, Germán. *Nuestra América es un ensayo*. México, Coordinación de Humanidades/Centro de Estudios Latinoamericanos/Facultad de Filosofía y Letras/Unión de Universidades de América Latina. Cuadernos de Cultura Latinoamericana No. 53, 1979. Consultado en http://ru.ffyl.unam.mx:8080/jspui/bitstream/10391/2997/1/53_CCLat_1979_Arciniegas.pdf el 10 de octubre de 2013.
7. BADEN, Jans Hurgén. *Literatura y conversión*. Madrid, Guadarrama, 1969.
8. Barajas, Benjamín. “El método generacional”, *La experiencia literaria*, 10, 2001, pp. 43-88.
9. BARONA, Herson. “La literatura de los hijos”, *Tierra Adentro*, 179-180, diciembre 2012-marzo 2013, pp. 120-123.
10. BELLOW, Saul. *Todo cuenta. Del pasado remoto al futuro incierto*. México, DeBolsillo, 2007.
11. BELTRÁN, Geney. “Historias para un país inexistente”, consultado en <http://elgeney.blogspot.mx/2008/07/historias-para-un-pas-inexistente.html> el 25 de enero de 2013.

12. BÉNICHOU, Paul. *La coronación del escritor. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*. México, FCE, 1ª reimpr., 2006.
13. BOONE, Luis Jorge. *Legión*. Monterrey, Icocult-Conaculta, 2003.
14. CAMPOS, Julieta. "La función de la novela" en Norma Klahn y Wilfrido H. Corral (comp.), *Los novelistas como críticos ***. México, FCE/Ediciones del Norte, 1991, p.223-248.
15. CÁRDENAS, Noé, "Niñas Montessori; autores multitask", *Nexos*, enero, 2012, consultado en <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=2102510>, el 09 de febrero de 2012.
16. CHÁVEZ CASTAÑEDA, Ricardo y Celso Santajuliana. *La generación de los enterradores*. México, Nueva imagen, 2000.
17. _____. *La generación de los enterradores II*. México, Nueva imagen, 2003.
18. CHIMAL, Alberto. "Generación Zeta", *Crítica*, versión web, consultada en <http://revistacritica.com/contenidos-impresos/ensayo-literario/generacion-z-por-alberto-chimal> el 30 de noviembre de 2011.
19. CURIEL, Fernando. *sigloveinte@lit.mx. Amplio tratado de perspectiva generacional*. México, UNAM, 2008.
20. DA JANDRA, Leonardo. "Introducción" en *Dispersión multitudinaria*. México, Joaquín Mortiz, 1997.
21. DE LA GARZA, Alejandro. "Repertorio íntimo", *Nexos*, enero, 2012, consultado en <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=2102509> el 09 de febrero de 2012.
22. DE TOLEDO, Camille. *Punks de boutique. Confesiones de un joven a contracorriente*. Oaxaca, Almadía, 2008.
23. DERRIDA, Jaques. "La ley del género" (traducción Prof. J. Panesi, para Cátedra C, Teoría y análisis literario), *Glyph*, 7, consultado en 102170682-Derrida-Jaques-La-ley-del-genero.pdf | Scribd.
24. ESCALANTE GONZALBO, Fernando. *A la sombra de los libros. Lectura, mercado y vida pública*. México, El Colegio de México, 2007.

25. ESPARTACO, Daniel. *Cosmonauta*. México, Mala letra. ePub, 2012.
26. ESTRELLA, Said Javier. *Cena entre Chacales*. Pachuca, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo, 2009.
27. FRANCO, Jean. *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la Guerra Fría*. Barcelona, Debate, 2003.
28. FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México, Joaquín Mortiz, 1980.
29. GARCÍA PEINADO, Miguel Á. *Hacia una teoría general de la novela*. Madrid, Arco-Libros, S. L., 1998.
30. GONZÁLEZ BOIXÓ, José Carlos. "Introducción. Del 68 a la generación inexistente" en José Carlos González Boixó (editor). *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Madrid, Ediciones de Iberoamericana-Vervuert Verlag-Bonilla Artigas Editores, 2009, p. 7-23.
31. HARTOG, Francois. *Regímenes de historicidad*. México, Universidad Iberoamericana, 2007.
32. HEATH, Joseph y Andrew Potter. *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura*. Colombia, Taurus, 2005.
33. HERBERT, Julián. *Un mundo infiel*. México, Joaquín Mortiz, 2004.
34. _____. *Cocaína (Manual de usuario)*. México, Debolsillo, 2009.
35. _____. *Canción de tumba*, México, Mondadori, 2012.
36. _____. *Álbum Iscariote*, México, Era-Conaculta, 2013.
37. HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, María Belén. "El ensayo como ficción y pensamiento" en Vicente Cervera, Belén Hernández y Ma. Dolores Adsuar (eds.), *El Ensayo como género literario*, Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 143-178.
38. HIND, Emily. "Literatura mexicana: Un menú para todos los gustos", *Nexos*, marzo, 411, 2012, p. 63-65.
39. INSUNZA, Mayra (selección, prólogo y notas). *Novísimos cuentos de la República Mexicana*. México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2005.

40. _____. *Novísimos cuentos de la república mexicana. Treinta y dos relatos cortos, cuentos postmodernos y minificciones*. México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2004, p. 11-31.
41. JAIMES, Héctor. *La reescritura de la historia en el ensayo hispanoamericano*. Madrid, Espiral Hispanoamericana, 2001.
42. KOHUT, Karl. "Una mirada lejana (desde Alemania hacia México)", en Karl Kohut (ed.). *Literatura mexicana hoy II. Los de fin de siglo*. Frankfurt, Vervuert Verlag, 1993, pp. 9-21.
43. KRAUZE, Enrique. "Cuatro estaciones de la cultura mexicana", *Vuelta*, 5 (69), 1981, pp. 27-42.
44. LARA ZAVALA, Hernán (prólogo). *Ruptura y diversidad*. México, Dirección de Literatura, UNAM, 1990.
45. LAZO, Norma. *La luz detrás de la puerta. El silencio en la escritura*. Toluca, Foem, 2012.
46. LAZO, Raimundo. *La teoría de las generaciones y su aplicación al estudio histórico de la literatura cubana*. México, Cuadernos del Centro de Estudios Literarios, UNAM, 1971.
47. LEMUS, Rafael. "Aquí, ahora: cuatro notas sobre la nueva novela mexicana", *Quimera. Revista de literatura*, 287, octubre de 2007, pp. 34-38.
48. LEYVA, José Mariano. *El complejo Fitzgerald*. México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2008.
49. _____. *Imbéciles anónimos*. México Random House Mondadori, 2011.
50. _____. *Perversos y pesimistas. Los escritores decadentes mexicanos en el nacimiento de la modernidad*. México, Tusquets, 2013.
51. LUISELLI, Valeria. "Novedad de la narrativa mexicana II: Contra las tentaciones de la nueva crítica", *Nexos*, febrero, 2012, 410, pp. 50-53.
52. MAJOR, Aurelio y Valerie Miles. "Prólogo" en *Granta, Los mejores narradores jóvenes en español*. Barcelona, Duomo, 2010, pp. 5-14.
53. MALDONADO, Tryno (antologador). *Grandes hits vol. 1. Nueva generación de narradores mexicanos*. Oaxaca, Almadía, 2008.
54. MARÍAS, Julián. *Generaciones y constelaciones*. Madrid, Alianza, 1989.

55. MESA, Jaime. "La generación inexistente", consultado en <http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/8040767> el 25 de enero de 2013.
56. MIKLOS, David, "Prólogo para una antología que no fue", *Nexos*, 35 (411), 2012, pp: 60-62.
57. MONSIVÁIS, Carlos. "El cuento en México 1934-1984" en *Lo fugitivo permanece*. México, Cal y arena, pp.11-28.
58. MUÑOZ, Mario (prólogo, selección y notas). *Memoria de la palabra. Dos décadas de narrativa mexicana. Breve antología*. México, UNAM/CNCA/INBA, 1994.
59. _____. (selección y prólogo). *Antología del cuento mexicano de la segunda mitad del siglo XX*. 1ª reimpr. México, Universidad Veracruzana, 2013.
60. MURGUÍA, Verónica y Geney Beltrán Félix (comp.). *El hacha puesta en la raíz, Ensayistas mexicanos para el siglo XXI*. México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2006.
61. NETTEL, Guadalupe. *El huésped*. México, Anagrama, 2006.
62. _____. *Pétalos y otras historias incómodas*. México, Anagrama-Colofón-Difocur Sinaloa, 2008.
63. _____. *El cuerpo en que nací*. México, Anagrama-Colofón, 2011.
64. _____. *El matrimonio de los peces rojos*. México, Páginas de espuma, 2013.
65. OLIVA MENDOZA, Carlos. *La fragmentación del discurso: ensayo y literatura*. México, Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, 2009.
66. ORTEGA Y GASSTE, José. *El tema de nuestro tiempo. Prólogo para alemanes*. Madrid, Tecnos, 2002, p. 51.
67. PAREDES, Alberto. "Pequeño ensayo sobre el ensayo" en Alberto Paredes (antologador), *El estilo es la idea: ensayo literario hispanoamericano del siglo XX (antología crítica)*. México, Siglo XXI, 2008, pp. 15-52.
68. PASTOR, Marialba. "Introducción" en Marialba Pastor (coord.), *Testigos y testimonios. El problema de la verdad*. México, FFyL/DGAPA, UNAM, pp. 7-15.
69. PAVÓN, Alfredo. "Prólogo" en *Cuento y figura (La ficción en México)*. México, Universidad de Tlaxcala, 1999, pp. xi-xxxii.

70. PAZ, Octavio. "Hora cumplida" en *Sueño en libertad. Escritos políticos*. México, Seix Barral, 2001, pp.193-207.
71. PENNAC, Daniel. *Como una novela*. 15ª ed. Barcelona, Anagrama, 2011.
72. PEREDA ALONSO, Alicia Estela. "Los aportes del enfoque biográfico a la construcción narrativa", en María Stoopen (Coord.). *Sujeto: enunciación y escritura*. México, FFyL UNAM, 2011. p. 39-48.
73. PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. 4ª reimpr., México, UNAM/Siglo XXI.
74. PITOL, Sergio. *Memoria (1933-1966)*. México, Era, 2011.
75. PLIEGO, Roberto. "Otros puntos cardinales", *Nexos*, enero, 2012, consultado en <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=2102508>, el 09 de febrero de 2012.
76. PRADOS, Luis. "La generación Zeta de la nueva novela negra mexicana", *El País*, Madrid, 30 de noviembre de 2011, consultado en http://www.elpais.com/articulo/cultura/generacion/Zeta/nueva/novela/negra/mexicana/elpepucul/20111130elpepucul_22/Tes el 15 de febrero de 2012.
77. QUIJANO, Mónica. "Literatura nacional e identidad: del paso de una memoria unificada a la proliferación de memorias plurales" en Rodrigo García de la Sienra, Mónica Quijano e Irene Fenoglio Limón (coord.), *La tradición teórico-crítica en América Latina: mapas y perspectivas*. México, Bonilla Artigas editores, 2013, p. 167-185.
78. RAPHAEL, Pablo. "Les cages" (traducción y presentación de Marie-Ange Brillaud), *Brèves*. Atelier du Gué, 71 (Mexique-Enrique Serna), 2004.
79. _____. "Relevos después del neoliberalismo. Trece hipótesis y una disección dialéctica de la literatura mexicana actual", *Quimera. Revista de literatura*, 287, octubre, 2007, pp. 40-48.
80. _____. *La Fábrica del Lenguaje*, S. A., México, Anagrama-Colofón, 2011.
81. RODRÍGUEZ, Jaime Alejandro. "Todos los caminos conducen a Narratopedia. A modo de introducción" en Jaime Alejandro Rodríguez (editor). *Narratopedia: reflexiones sobre narrativa digital, creación colectiva y cibercultura*. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2011.

82. _____. "Narrativas del ciberespacio" en Jaime Alejandro Rodríguez (editor). *Narratopedia: reflexiones sobre narrativa digital, creación colectiva y cibercultura*. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2011.
83. SAER, Juan José. "El concepto de ficción" en *El concepto de ficción*. México, Planeta, 1999, pp. 10-11.
84. SAID, Edward. *Representaciones del intelectual*. Barcelona, Paidós, 1996.
85. _____. "Crisis [en el orientalismo]" en Nara Araújo y Teresa Delgado (selección y notas introductorias), *Textos de teorías y crítica literarias (del formalismo a los estudios poscoloniales)*. México, UAM Iztapalapa/Universidad de La Habana, 2003, pp. 567-594.
86. _____. *El mundo, el texto y el crítico*. México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos UNAM, 2004.
87. SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M. "La generación como ideología cultural. El FONCA y la institucionalización de la 'narrativa joven' en México", consultado en <http://ignaciosanchezprado.blogspot.com/2011/09/la-generacion-como-ideologia-cultural.html> el 08 de diciembre de 2011.
88. SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México, Siglo XXI, 2006.
89. SERNA, Enrique. *Genealogía de la soberbia intelectual*. México, Taurus, 2013, pp. 375-376.
90. SKIRIUS, John. "Este centauro de los géneros" en John Skirius (comp.), *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. 4ª ed., México, FCE, 1997, pp. 9-32.
91. STAVANS, Ilán. *La pluma y la máscara*. México, FCE, 1993.
92. TAMAYO, Guido (editor). *B39. Antología de cuento latinoamericano*. Bogotá, 2007.
93. TRÉLLES PAZ, Diego (selección y prólogo). *El futuro no es nuestro. Nueva narrativa latinoamericana*. Oaxaca, Sur+ ediciones, 2011.
94. TUBERT-OKLANDER, Juan. "De qué verdad hablamos", en Marialba Pastor (coord.). *Testigos y testimonios. El problema de la verdad*. FFyL/DGAPA, UNAM, 2008, pp. 47-71.
95. VARGAS LLOSA, Mario. *Literatura y política*. México, ITESM-Ariel, 2001.

96. _____. *La verdad de las mentiras*. 2ª ed. España, Punto de lectura, 2007.
97. VELÁZQUEZ, Carlos. *La Biblia Vaquera*. México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2008.
98. VITE, Federico. *Fisuras en el continente literario*. 2ª ed. México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2007.
99. WEINBERG, Liliana. *Situación del ensayo*. México, CCYDEL-UNAM, 2006, p. 118.
100. WHITE, Hayden. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona, Paidós, 1992.
101. YÉPEZ, Heriberto. *Todo es otro. A la caza del lenguaje en tiempos light*. México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2002.
102. _____. *A.B.U.R.T.O*. México, Sudamericana, 2005.
103. _____. “Debate entre setenteros”, consultado en <http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/8511504> el 25 de enero de 2013.
104. ZAID, Gabriel. “Intelectuales”, *Vuelta*, 22 (262), 1998, pp. 26-28.
105. _____. “Cultura y comercio”, en *Los demasiados libros*. México, Océano, 1996, p. 43.