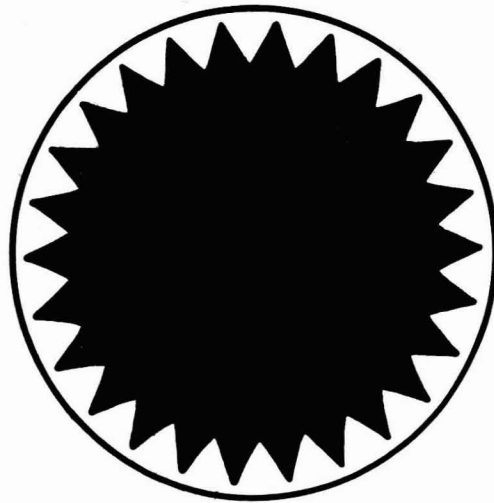


José Luis Martínez:

Nuevas letras, nueva sensibilidad



Las novelas y cuentos mexicanos de los últimos años me han hecho preguntarme a menudo qué es lo que ha cambiado en nuestra nueva literatura y de qué naturaleza y profundidad es ese cambio. He sido un lector constante del curso de nuestras letras desde hace casi treinta años, y esta persistencia me ha desarrollado, al menos, cierto sentido para percibir las apariciones memorables y los cambios más o menos radicales de estilo y de sensibilidad. Este adiestramiento, sin embargo, no me ha servido de mucho en el caso actual: estoy cierto de que se ha operado un cambio profundo en los libros que han publicado recientemente algunos nuevos narradores, pero no acierto a precisar en qué consiste y cuál es la trascendencia de dicho cambio. Estas notas son un intento para poner cierto orden en esta perplejidad.



La hora de la narración

La primera característica que advierto en la nueva literatura es que la avanzada, el cambio, ha ocurrido ahora en la prosa narrativa, principalmente. Con la excepción del ciclo de novelas de la Revolución, todas las demás innovaciones importantes en la literatura moderna de México habían partido de la poesía: el modernismo y su contracorriente sobria y pensativa, Ramón López Velarde, los "contemporáneos" o la iniciación vanguardista, Octavio Paz. Algunas corrientes, más ideológicas que literarias, se manifestaban naturalmente en el ensayo. Pero la novela había sido hasta ahora un género más bien en proceso en el que de cuando en cuando sobresalían obras excepcionales, pero aisladas. Ahora, en cambio, desde hace aproximadamente una década, la novela y el cuento han ido ganando progresivamente la atracción pública y de la crítica, se han convertido en ocasiones en éxitos de librería y son ya, en la actualidad, la avanzada literaria.

Poetas pintores y ensayistas

Al mismo tiempo, hay una generación de nuevos poetas: José Emilio Pacheco, Marco Antonio Montes de Oca, Homero Aridjis, José Carlos Becerra, Gabriel Zaid, Eraclio Zepeda, Jaime Labastida, Oscar Oliva, Eduardo Lizalde, Juan Bañuelos, Thelma Nava, Raúl Garduño y, sin embargo de la calidad, la autenticidad y la originalidad que distingue a algunos, es preciso reconocer que, por el momento, no son ellos los que marcan este tiempo, los que marcan la hora de este tiempo. En cambio, junto

a los nuevos narradores, posiblemente ésta sea también la hora de una nueva pintura. Hay todo un batallón de pintores jóvenes —Manuel Felguérez, José Hernández Delgadillo, Alberto Gironella, Benito Messeguer, Gilberto Aceves Navarro, Lilia Carrillo, Antonio Peláez, Vicente Rojo, Rafael Coronel, Fernando García Ponce, Roberto Donís, José Luis Cuevas, José García Ocejó, Maka, Francisco Corzas, Rodolfo Nieto, Francisco Toledo, Luis López Loza, Pedro Friedeberg, Arnaldo Coen, Nadine, Xavier Esqueda, Arnold Belkin, entre muchos otros— que, ante la crisis de lo que puede llamarse la "escuela mexicana" y las múltiples seducciones de la libertad plástica o las expresiones de la angustia, el terror o la confusión que dominan nuestro tiempo, van encontrando su propio lenguaje y se van imponiendo. Así se trate de órdenes diversos, hay cierto paralelismo en la vitalidad, en la modernidad de la búsqueda y aún en la rebeldía destructiva de la nueva narración y de la nueva pintura mexicana.

Los nuevos ensayistas y críticos han realizado en breves años una labor considerable: la de conducir y abrir los caminos de la nueva sensibilidad, y la de socavar las supervivencias retóricas y la maraña de mitos a que nos habíamos habituado. Algunos —y entre ellos uno de singular talento irónico, Carlos Monsiváis— prefieren esta última empresa que tuvo un explorador ingenioso en Jorge Ibargüengoitia y un precursor y un maestro en Salvador Novo. Otros, en cambio, son los adalides y los exégetas de la nueva literatura y del nuevo arte: Emmanuel Carballo, Ramón Xirau, Juan García Ponce, Gabriel Zaid, Miguel Capistrán, Huberto Batis. Gracias, en parte, a los nuevos críticos, y gracias también a la visión y a la audacia de algunos editores, ésta es la hora de la narración.



Montes de Oca

Los antecedentes inmediatos

Que hayan aparecido, a partir de 1963, como atropellados, precoces, ácidos y extraños renuevos de una vieja planta, las novelas y cuentos de José Agustín, Gustavo Sainz, Salvador Elizondo, Inés Arredondo y Fernando del Paso, es un hecho en cierta manera largamente preparado. La historia podría comenzar con los orígenes de la novela, o más cerca y en casa con Fernández de Lizardi, pero bastan para explicarla los antecedentes inmediatos que pueden fijarse hace veinte años.

En 1947, agotado el ciclo novelístico de la Revolución y frustrados los intentos de una novela social y proletaria, Agustín Yáñez realiza en *Al filo del agua* una obra profunda y perturbadora que domina los viejos y los nuevos recursos del arte narrativo. Y así se funda nuestra novela moderna. En 1949, como una pirueta milagrosa, surge la primera *Varia invención* de Juan José Arreola, y en 1952, *Confabulario*. El ingenio, la sonrisa y el temblor humano de las figuras antiguas, la ironía perversa y graciosa se redescubren en una personalidad fascinante que ha sabido sumar y refundir quintaesencias de espíritus de todas las épocas. Arreola devuelve su prestigio a la literatura literaria, al juego verbal y a la gracia gratuita —esto es, la que renuncia al trascendentalismo, a servir para algo que no sea ella misma. (Cada vez que me siento inclinado a considerar sombría, adusta y violenta la literatura mexicana, me basta curiosear un libro menor de Alfonso Reyes, de Julio Torri o de Juan José Arreola para convencerme de que también el humor ligero y espiritual y la irónica sabiduría pueden ser cosas nuestras.)

Por aquellos años ocurre también otra aparición singular: Juan Rulfo, con los cuentos de *El llano en llamas* (1953) y la novela *Pedro Páramo* (1955), hasta ahora, sus únicos libros. ¿Qué era lo que determinaba la extraña y sorda fuerza de estas narraciones? ¿Qué las hacía tan cercanas para los lectores jóvenes y qué las mantenía tan expresivas para lectores de otras lenguas? Su tema es el de la vida rural y sus personajes son los seres primitivos y esenciales que habían sido tan frecuentados en la novela de la Revolución y en sus prolongaciones. Pero estas narraciones no continuaban sólo aquella línea rural y popular sino que la coronaban consumiéndola, por su sobria maestría, por la cálida, esencial y oscura intensidad de su lenguaje, por su poder para superar sus breves anécdotas y aun el lenguaje popular que las nutre hasta elevarlas a una visión trágica, irónica y humedecida de piedad para el mundo violento de los humildes y de los fantasmas de la tierra.

Más a pesar de que la vigencia y el prestigio de Arreola y de Rulfo no han decaído, y de que ambos tienen seguidores tan fieles como obvios, su influencia en la literatura reciente es casi invisible. Y sin embargo por secretos caminos, sus obras tienen una relación con libros de otros autores que les son tan ajenos, como si, al haber culminado y agotado la tentación "literaria" y la tentación del primitivismo, los hubieran librado de ellas. En

lo personal, ellos han estimulado y guiado a muchos de los nuevos escritores.

En los años siguientes aparecen dos novelas sin las cuales no podría explicarse el rumbo y el estilo de la narrativa reciente: *Casi el paraíso* (1956) de Luis Spota y *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes. Ambas son novelas acerca de la ciudad de México, pero de una nueva ciudad y de una nueva sociedad: la burguesía y los esquemas y patrones sociales que se habían formado en la década siguiente al fin de la segunda guerra, con múltiples elementos cosmopolitas de la resaca humana que había sido empujada a México. Ciertamente había algunos antecedentes de este tipo de novela. En *Sonata* (1941) Mauricio Magdaleno esbozó una imagen con densidad psicológica de la burguesía política que surgió en el periodo cardenista, de las luchas sociales y del aprendizaje que hacían aquellos hombres de una vida mundana, y aun de lo que más tarde se llamará "dolce vita". Años más tarde, aparecen dos breves y singulares novelas, las únicas que escribieron sus autores: *Ojalá te murieras* (1947) de "Arles" y *El sol sale para todos* (1948) de Felipe García Arroyo, que adelantaban un paso más la conquista novelesca de la ciudad. La primera es una imagen violenta y cínica de la vida proletaria, y la segunda narra con eficacia la dura vida de los aprendices de torero en un barrio entonces marginal de la ciudad.

El impulso de estas exploraciones se aprovechará y se enriquecerá considerablemente en las nuevas novelas. La de Spota, que relata las aventuras picarescas —el pasado y el presente— de un impostor como pretexto para describir la corrupción de la nueva burguesía, su esnobismo y sus sueños aristocráticos, es la primera descripción de esta nueva sociedad que trata de transformar los rústicos usos revolucionarios en los nuevos usos: intento de cosmopolitismo, frivolidad, libertad del lenguaje y erotismo gratuito.

La ciudad que conquistaba y revelaba la novela de Fuentes era tanto la de la frivolidad y el aprendizaje cosmopolita, como la de los círculos de la inteligencia y, por primera vez, la de los jóvenes del proletariado con su nuevo lenguaje. Todo en una red intrincada de alegorías y símbolos —búsqueda que tendrá una profundización considerable en sus obras más recientes—, con una riqueza lingüística y una carga de inteligencia y de ideas, que en *La región más transparente* se manifestaban aún atropelladamente. Esta novela de Carlos Fuentes, y las que le siguieron, así como sus ensayos y su inquieta y alerta condición intelectual han dejado una huella importante en la literatura mexicana posterior de los sesentas.

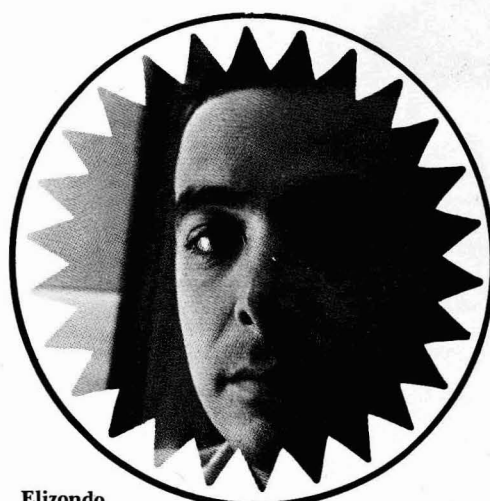
Los antecedentes, las raíces de la narrativa actual, no estarían completos si se omitiera la viva y movable luz que desde lejos ha proyectado constantemente Octavio Paz. Con su poesía tanto como con su pensamiento y su múltiple trabajo literario —sus ensayos, sus estudios críticos, sus antologías y traducciones—, Octavio Paz ha sido el orientador, el suscitador y la enseñanza insistente y renovada de la curiosidad intelectual y de la voluntad



Pacheco



J. García Ponce



Elizondo

creadora. Ausente de México por largos años, ha sabido no obstante estar siempre presente en la vida de la literatura y del pensamiento de su país. Él es el escritor moderno de México.

El anuncio de una nueva sensibilidad

Esta inmediata tradición literaria, este proceso de madurez novelística que se inició en 1947, esta gradual conquista de un dominio técnico, de una nueva sensibilidad y de un horizonte cultural más abierto, conjugados con la cristalización de múltiples influencias extraliterarias y de las nuevas corrientes artísticas del mundo de hoy, determinan la explosión novelesca que se inicia decididamente entre 1964 y 1966, pero que tiene sus vísperas en 1963. En efecto, en aquel año aparecen varias narraciones: *Los albañiles* de Vicente Leñero, *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro, *El viento distante* de José Emilio Pacheco, *Imagen primera* y *La noche* de Juan García Ponce, en las que puede advertirse el anuncio de un cambio y de una nueva sensibilidad. Ya fuera la novela policial en el mundo de un sector peculiar del proletariado, ya la narración transfigurada de un pueblo en los días revolucionarios, ya los relatos traslúcidos de breves experiencias y evocaciones o ya los cuentos en que los hechos banales esconden una representación simbólica y oscura de la realidad, el lector comenzaba a sentirse frente a una literatura que tenía poco en común con las narraciones anteriores. Va desapareciendo cierto trascendentalismo y tremendismo, cierta visión rígida de las cosas y de los sentimientos —que parecían ya consustanciales a lo mexicano—, y van comenzando a aparecer otros extraños valores: la profundización de situaciones, la ambigüedad, la visión provisional de la realidad y una actitud muy peculiar ante la sensualidad. En pasajes como éste:

“Estaba dormida. Me quedé de pie, junto a la cama y la miré largamente. Dormía de lado, con un brazo bajo la almohada y el otro sobre las mantas, que dejaban ver su hombro izquierdo, suave y redondo. El tirante del camisón se le había bajado hasta medio antebrazo e inclinándose un poco podía ver la ligera curva que inflaba el pecho, señalando el principio del seno. Me senté a su lado y empecé a acariciarla. Despertó y me echó los brazos al cuello sin decir una palabra.

“Nos bañábamos juntos y ella se fue a la cocina a preparar el desayuno. Estaba alegre y despreocupada.”¹

La ternura es la misma de tantas otras páginas, pero ese tratamiento llano del incidente erótico, como de algo tan común y natural, ese tratamiento en que ha desaparecido aquella culminación apoteósica aquel cataclismo inabarcable, es uno de los anuncios de que una nueva sensibilidad está surgiendo.

LA NUEVA NOVELA

La explosión de una nueva literatura novelesca ocurre de 1964 a

1966. Los protagonistas más visibles son cinco narradores que escriben sus primeros libros: José Agustín, Gustavo Sainz, Salvador Elizondo, Inés Arredondo y Fernando del Paso. Los dos primeros tienen algo en común; los restantes siguen caminos personales, solitarios, pero entre todos reúnen las notas de un peculiar concierto disonante.

Gazapo de Gustavo Sainz

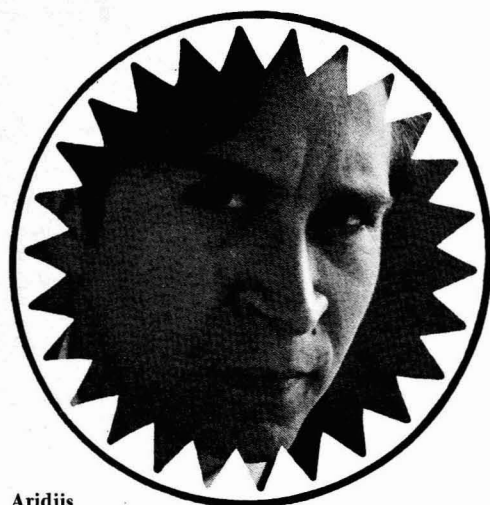
La primera manifestación pareció no tener importancia: un pequeño volumen —prolongación de la revista *Mester* en que Juan José Arreola publica textos de los jóvenes titulado *La tumba* (1964), por José Agustín, que pasó inadvertido por el momento. Luego vino al año siguiente la novela *Gazapo* de Gustavo Sainz que se leyó y comentó abundantemente, como una curiosa novelita pornográfica que contaba la vida de los adolescentes en México. Se cuenta que un profesor entusiasta decidió emplearla en su clase como texto, para explicar los problemas de la adolescencia; y por supuesto lo prohibió la dirección de la escuela. *Gazapo* irritó y confundió a algunos lectores; muchos jóvenes la leyeron y la leerán para ver recreado su propio mundo y para compartir la excitación y la fantasía de las lecciones anatómicas de Gisela; un breve número de lectores, además de sorprenderse y divertirse, advirtieron en ella una obra literaria realizada con segura destreza y la manifestación de una singular sensibilidad.

Gazapo cuenta las correrías y aventuras eróticas de un grupo de adolescentes preparatorianos de la clase media en la ciudad de México de hoy. Desde las primeras líneas, sorprende en esta narración su rara calidad de transcripción fresca, desvergonzada y necesaria y voluntariamente ambigua y desarticulada del lenguaje y la psicología de los jóvenes. Contra lo que suele creerse, esta fidelidad en el registro de lo coloquial es lo menos espontáneo y, en ocasiones, más difícil de alcanzar. Y el haber vencido tan limpiamente a los tabús y clichés formales tanto como a los morales es una singular audacia de Gustavo Sainz, y una vieja ambición literaria. Los juegos eróticos y los incidentes que viven este grupo de amigos se cuentan y recuentan por medio de transcripciones de grabaciones magnetofónicas, apuntes de diarios o versiones orales de uno u otro de los protagonistas, como para insistir en la movilidad, en la no importancia de los hechos y sus actores. Y con todo, en esta vacuidad, en esta condición flotante en que todo pudo ser así o asá o pudo ser inventado, en esta ausencia voluntaria de compostura literaria, en esta aceptación del lenguaje y la mitología total de un grupo juvenil, hay un documento humano y literario, que tanto puede ser una nueva picaresca como un viejo desamparo y un mundo sin apoyos ni límites para el que sólo existe la experiencia inmediata.

Farabeuf de Salvador Elizondo

El mismo año de 1965 aparecieron dos libros más significa-

¹ Juan García Ponce, *La noche*, Alacena, Era, México, 1963, p. 29-30.



Aridjis



Arredondo



Ibargüengoitia

tivos: la novela *Farabeuf* de Salvador Elizondo y una colección de cuentos, *La señal*, de Inés Arredondo. Con *Farabeuf* llegaba a la llana y directa literatura mexicana el misterio alucinante y morboso, el juego de la ambigüedad y la presencia intercambiable de la perversión, el horror y la belleza. *Farabeuf* es un libro de intrincada y fascinante oscuridad. Y no hay una versión clara detrás del laberinto, como en Góngora, sino sólo el laberinto de signos y ceremonias, de rememoraciones que avanzan y retroceden, siempre cambiantes y siempre iguales.

Hay un instante, una situación, al parecer banal y reveladora al mismo tiempo, que se quiere reconstruir por varios caminos, asociaciones y estilos, como para persuadir a la enfermera-amante de recontinuar una ceremonia interrumpida. Para dar un sentido a este "instante" operan tres metáforas: la primera, el ruido de las tres monedas que se tiran para consultar el libro de oráculos chino llamado *I Ching*; la segunda, otro ruido adivinatorio, el deslizamiento de una ficha sobre la tabla de la *Ouija*; y la tercera, la significación ambigua del cuadro de Ticiano, *El amor sagrado y el amor profano*. Tres metáforas-alusiones más un excitante o clave central para la reconstrucción de la memoria y para la prosecución de la ceremonia: la fotografía del suplicio chino llamado *Leng Tch'é*, o *Ling-chy*, o de los cien cortes. Cuando va cerrándose en torno a la amante-víctima el flujo y reflujo de estas imágenes, que convergen secretamente en torno a la identificación erotismo-tortura (las disecciones del doctor Farabeuf y la imagen del supliciado chino como actos eróticos,) parece esbozarse la escena final: el doctor Farabeuf avanzando por el pasillo con sus relucientes instrumentos quirúrgicos en alto para iniciar el *Leng Tch'é* sobre el cuerpo fascinado de la amante, como un supremo acto de amor.

La perversa belleza del *Farabeuf* de Elizondo puede tener su punto de partida en ese recodo demoniado de la naturaleza humana donde coinciden erotismo y tortura, vida y muerte, y que exploró tan profusamente el marqués de Sade, pero sus preguntas esenciales van más allá de la anécdota. Su pregunta insistente es acerca del sentido, o más bien de los sentidos, que esconden los signos, y de la posibilidad analógica de sustitución. "No, el suplicio es una forma de escritura. Asistes a la dramatización de un ideograma; aquí se representa un signo y la muerte no es sino un conjunto de líneas que tú, en el olvido, trazaste sobre un vidrio empañado."² Y, páginas más adelante, una nueva modulación de la analogía: "La disposición de los verdugos (en la foto del *Leng Tch'é*) es la de un hexágono que se desarrolla en el espacio en torno a un eje que es el supliciado. Es también la representación equívoca de un ideograma chino, un carácter que alguien ha dibujado sobre el baho de los vidrios de la ventana... Es el número seis y se pronuncia *liú*. La disposición de los trazos que lo forman recuerdan la actitud del supliciado y también la forma de una estrella de mar, ¿verdad?"³

Una realidad o una experiencia tienen, pues, un signo y existe una correspondencia que es preciso descubrir entre los signos o entre las metáforas intercambiables de diversas realidades. Es pre-

ciso descubrir las realidades que esconde cada jeroglífico, y descubrir si nos atrevemos el significado del signo final que compone el laberinto de signos que nos cerca. "Somos un signo incomprensible trazado sobre un vidrio empañado en una tarde de lluvia. Somos el recuerdo, casi perdido, de un hecho remoto. Somos seres y cosas invocadas mediante una fórmula de nigromancia. Somos algo que ha sido olvidado. Somos una acumulación de palabras; un hecho consignado mediante una escritura ilegible; un testimonio que nadie escucha. Somos parte de un espectáculo de magia recreativa. Una cuenta errada. Somos la imagen fugaz e involuntaria que cruza la mente de los amantes cuando se encuentran, en el instante en que se gozan, en el momento en que mueren. Somos un pensamiento secreto..."⁴

Como explica la presentación del volumen, *Farabeuf o la crónica de un instante* puede ser la descripción de un rito, el planteamiento de un enigma, el proferimiento de una adivinanza, la repetición de una fórmula mágica o tal vez la respuesta a una pregunta desconocida, o una inquisición cifrada. Puede ser todo esto u otras cosas o nada; acaso sólo un juego extraño y maligno de la inteligencia; un ejercicio de variaciones que adelantan y retroceden en el laberinto de una obsesión; la fascinante complicidad del erotismo y la tortura; sangre, voluptuosidad y muerte según el olvidado Maurice Barres, pero ciertamente un libro, escrito en una prosa invisible y precisa, por el que parece llegar a la literatura mexicana un soplo estremecedor, muy antiguo y muy moderno, que nos persuade de que finalmente quedó atrás la edad de la inocencia.

La señal de Inés Arredondo

Los cuentos que se reúnen en el volumen *La señal*, de Inés Arredondo, no tenían sin duda esa condición escandalosa y perturbadora de los libros de Sainz y de Elizondo. Pero bajo la superficie tersa y comedia de estas historias de mujeres, anima también una renovación profunda, la del arte de la narración. Como García Ponce y como Elizondo, Inés Arredondo siente los hechos, las cosas, los sucedidos como símbolos oscuros de algo que no alcanzamos a descifrar sino en extraños momentos, y el arte literario como una llave para acceder a este secreto. "En los datos inconexos y desquiciados de una historia —dice la autora— no se encuentra la verdad; el escritor debe descubrir el momento central, *cazar la señal* que obligue a los hechos a cobrar significación, a ampliar su destino, a existir de modo absoluto en un tiempo que no transcurre —el del arte— ya que en la vida todo desaparece antes de que lo hayamos mirado bien." Re-crear la realidad, encontrar el sentido secreto de los múltiples signos, descifrar lo que quieren decirnos el estrépito y la furia, el desasosiego y la agitación de almas y cuerpos han sido desde siempre ambiciones del novelista y cada novela memorable lo es en cuanto ha avanzado en este camino.

Los cuentos de Inés Arredondo son, principalmente, exploraciones muy finas del alma femenina, en cierta manera intem-

² Salvador Elizondo, *Farabeuf o la crónica de un instante*, Joaquín Mortiz, México 1965, p. 132.

³ *Ibidem*, p. 149-150.

⁴ *Ibidem*, p. 93-94.



Monsiváis



poral. La pareja de múltiples rostros y edades repite juegos y danzas antiguos, el del Paraíso Terrenal, o el del viejo rey y la joven amante, en el ambiente del trópico criollo o mestizo. Pero el color local no existe, porque lo que importa aquí son las historias y su sentido. Y si hay cuentos, como "La Sunamita", redondos y perfectos, prefiero destacar en el arte de Inés Arredondo el pequeño, casi invisible progreso que ha alcanzado en la lucha para percibir y comprender el juego de las pasiones. Es preciso una paciente afinación de la sensibilidad para registrar, como lo ha hecho Inés Arredondo, el breve deslizamiento de los goznes secretos del alma y el breve gesto que anuncia la felicidad o la desventura. Katherine Mansfield y muchos otros narradores pueden haberla guiado, pero ella ha sabido reinventar el camino e incorporarlo a la literatura mexicana. En el cuento "El membrillo" un grupo de jóvenes veranean en una playa. Elisa, enamorada de Miguel, se inquieta por la presencia turbadora de Laura, nueva serpiente que en un juego ofrece a Miguel que muera, después que ella, de un membrillo:

"—Quiéres? — le dijo al tiempo que mordía la fruta, invitándolo, obligándolo casi a morder, también él, en el mismo sitio, casi con la misma boca. En sus ojos había un reto vencido; en su voz el mismo sabor agrio e incitante del membrillo. Miguel se estremeció. Pero Elisa había comprendido. Aquel olor, aquella proximidad de Laura y Miguel, anhelosamente enemiga, la habían hecho comprender. Suavemente acercó su cuerpo al de Miguel y eso tuvo la virtud de deshacer el hechizo. Bailando se alejaron de Laura. Elisa se dio cuenta vagamente de que el amor tiene un solo rostro, y de que había entrado en un mundo imperfecto y sabio, difícil; pero se alegró con una alegría nueva, una alegría dolorosa, de mujer."⁵

La tumba y De perfil de José Agustín

El primer libro de José Agustín, la novela corta *La tumba* —ampliada en su segunda edición de 1966 que contiene además algunos relatos breves— es de una ferocidad y amargura turbadoras. Parece proponerse vagamente la denuncia de la vaciedad, el cinismo, la vocación destructora, el desconcierto, el tedio y la ira gratuita de un grupo de jóvenes ricos de la ciudad de México. Pero esta ejemplaridad, en verdad ni siquiera insinuada, es tan poco conveniente como la que pretendía el marqués de Sade. Cuenta *La tumba* los amoríos y los desenfrenos alcohólicos de Gabriel Guía, en un ambiente de lujo y de ciertos refinamientos culturales. La narración es lineal y un poco monótona, pero su verdadero interés es la vitalidad y la originalidad de su lenguaje. Como en el caso de Sainz, José Agustín ha traído a la escritura literaria el lenguaje descoyuntado, corrompido y procax de una nueva juventud, y lo ha cargado de fuerza explosiva y expresiva. En *La tumba*, que es como un primer ejercicio y una prueba de dedos, aún no lo emplea sino para librarse de su ira y su desesperación. En su segunda obra, *De perfil* (1966), lo enriquecerá con una gama humana más rica.

⁵ Inés Arredondo, *La señal*, Era, Alacena, México, 1965, p. 34-35.



Gironella



Carrillo



Felguérez

El mundo de esta novela, una de las más ambiciosas, entretenidas e importantes de la nueva literatura, es de nuevo la adolescencia. La adolescencia de hoy, que al parecer ignorábamos, y que nos sorprende con su desasosiego, su secreta ternura, su procacidad y su despreocupado y angustioso aprendizaje de las viejas experiencias y de los vicios y corrupciones que hemos creado para ella. Estos jóvenes viven en un barrio de clase media de la ciudad de México e inician el desprendimiento de sus hogares y de la inocencia para ingresar en la Universidad y en la "vida" toda: las fiestas alocadas, la política estudiantil, el alcohol, el erotismo, la nueva mitología juvenil, la literatura y el arte "pop", la pornografía, las sórdidas iniciaciones sexuales, la perversidad. Pero, como protegiendo este violento aprendizaje y esta persistente actitud de "choteo" y relajo, hay en *De perfil* otro rostro de la vida de una singular verdad y ternura: la relación del narrador con sus padres, Humberto y Violeta; él, un médico psiquiatra, ella, su antigua compañera de estudios. La vida de los padres, sus recuerdos de noviazgo, sus relaciones cotidianas, el principio de una desavenencia están vistos como el sesgo, incidentalmente. Pero la camaradería de sus relaciones con el hijo; la curiosa forma como éste los llama, por sus nombres, y sólo alguna vez con el habitual papá y mamá; la admiración y la tática cordialidad con que los observa, ajustando sus primeras escapadas y sus iniciaciones al ritmo familiar, crean en la novela un juego de contrastes muy afortunado. En cierta manera, Humberto y Violeta son para el narrador, aprendiz de depravaciones juveniles, una presencia protectora como la gran piedra del jardín en que gusta de aislarse.

Sin embargo, este rostro cordial es sólo un contraluz que aparece ocasionalmente. Las notas persistentes son las fiestas de alcohol y música juvenil, las violentas iniciaciones eróticas, el persistente torneo de picardías y obscenidades, los juegos del absurdo, la corrupción y los ritos de la política estudiantil, el singular mundo de los que aspiran a formar conjuntos musicales al gusto de los jóvenes, la dominante imitación del lenguaje y las costumbres de los Estados Unidos. Algunos tienen ciertas curiosidades literarias, y cuando en una fiesta comentan la traducción que uno de los personajes ha hecho de cierto texto imaginario, hacen una graciosa parodia de la nueva literatura:

"Zíper se levantó para tomar la botella, y sirviéndose, dijo:

—Es algo redondo, palabra, lleno de sutil ingenio e ironía, ironiza en gran forma el american way, y en parte, hasta las corrientes literarias en boga.

—Pero no al pop-scribbling —aclaró Efraín.

—¿Quién habla del pop-scribbling? —se quejó Zíper.

—¿Qué es pop-scribbling? —preguntó García Moreno.

—Una jalada que acaba de inventar Efraín —rió Esteban.

—¿Cómo qué jalada? ¿No han leído nada de literatura pop? En el Village, después del tramp-writing, es la onda en turno. ¿De veras no han leído nada?

—Algo —masculló Zíper, indeciso.

—Yo, ni madres —confesó García Moreno.

—Oye, ¿Severius Oyster es pop? —inquirió Reyes.

—¿Cuál Severius Oyster?

—El que escribió *La luz en el filo del seno desnudo* —aclaró Reyes—, o algo sobre el seno desnudo. Una novela, no sé. O un textote, sepa la bola.

—Sí, claro —meditó Efraín—, me suena. Debe ser pop. O tramp."⁶

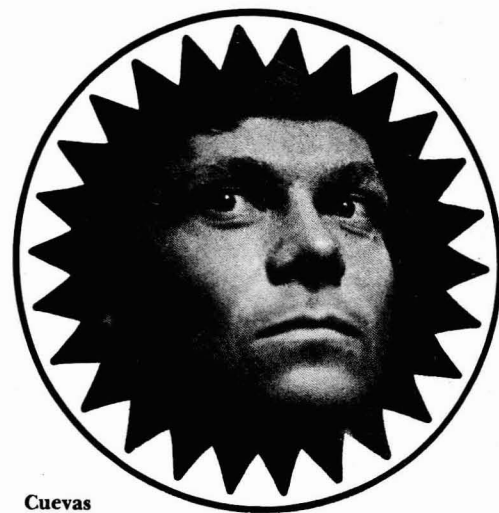
Entre tantos atributos que consideramos negativos o inconvenientes o indecibles —la obscenidad, las palabras gruesas, la desvergüenza—, y que abundan en *De perfil*, triunfa a pesar de todo una desatada vitalidad, algo como una carcajada irrespetuosa y procaz, un sentido muy agudo para la narración y la observación, condiciones que hacen de esta novela no sólo una de las más divertidas y heterodoxas sino un documento que nos permite asomarnos a la vida de la juventud de hoy.

José Trigo de Fernando del Paso

Mientras las novelas coetáneas de otros escritores jóvenes llaman la atención por sus temas y por la libertad de su lenguaje, *José Trigo*, la primera novela de Fernando del Paso, sorprende sobre todo por su elaboración. No es ésta una novela que pertenezca al tono de la literatura de hoy; no se refiere ni a los jóvenes ni a los laberintos del erotismo. Se refiere a los hombres del pueblo que hicieron la Cristiada —o la Revolución Cristera— a fines de los veinte, y, sobre todo, a los ferrocarrileros que intervinieron en el conflicto de 1960, pero se desplaza libremente de estos apoyos temáticos a hechos y referencias de toda la historia mexicana, que de alguna manera completan o continúan el sentido de aquellos dos acontecimientos; la lucha entre pueblo y gobierno. José Trigo, el personaje clave, no es sino un fantasma cuya búsqueda, la búsqueda del hombre, del pasado y del presente, del campo o de la ciudad, es otro de los apoyos temáticos de la novela.

Sobre estos puntos de referencia, Del Paso ha elaborado una estructura formal —de clara ascendencia joyceana— cuya complejidad no tiene paralelo en la literatura mexicana. La novela está concebida en dos grandes secciones, una ascendente del capítulo uno al nueve; y otra descendente, del capítulo nueve al uno, entre las cuales hay un intermedio, "El puente". El ascenso, el descanso y el descenso de esta pirámide no son solamente un diseño del México antiguo y el esquema vital de toda historia. Cada capítulo de la primera parte se corresponde, como un reflejo invertido, en otro capítulo de la parte descendente. Así, por ejemplo, los dos capítulos tres, relatan la primera saga de la lucha pueblo-gobierno: el conflicto ferrocarrilero; los dos cuatros recogen las mitologías indígenas de México; los dos cinco refieren la segunda saga de la lucha pueblo-gobierno: la Cristiada; las cronologías de los capítulos seis son el cruce de todos los momentos históricos de México, y también los cruces eróticos del hombre, el incesto y el adulterio; los siete son el contrapunto del conflicto obrero y el erotismo; los ocho son elegiacos, el primero del ferrocarril y la Revolución, y el segundo, del mundo colonial; los dos

⁶ José Agustín, *De perfil*, Joaquín Mortiz, México, 1966, p. 164-165.



Cuevas



nueves son *collages*-poemas, uno del campamento ferrocarrilero Oeste y otro del Este. La parte intermedia, "El puente", escrita a la manera de las crónicas indígenas, tiene como centro el mito Buenaventura-Nanantzin o Nonocihuahzin. Otros personajes de la novela tienen también, como se ha advertido, correspondencia con mitos indígenas: Todos los Santos es Huehuetéotl, Luciano es Quetzalcóatl, Eduwiges es Xochiquetzalli y Manuel Ángel es Tezcatlipoca. "El puente", por otra parte, no es sólo el descanso y el encuentro con la raíz y la mitología prehispánicos; es también referencia a un puente físico, el de Nonoalco, que separa los dos campamentos de obreros ferrocarrileros del Oeste y del Este, cuyos mundos describe la novela.

Además, cada capítulo, como en el *Ulysses* de Joyce, intenta un estilo diferente y con cierta relación con el asunto respectivo, y ese estilo se corresponde simétricamente con el paralelo de la otra parte. Para conseguir estos matices de estilo, Fernando del Paso se sirvió de todos los recursos en uso y en desuso de la lengua: sinónimos, arcaísmos, neologismos, tecnicismos, regionalismo, aliteraciones; empleó el *collage* y el *pastiche*; hizo prosa poética y versos, y aún se permitió, en tres o cuatro pasajes de las 536 apretadas páginas de su novela, narrar también llanamente algunas historias espléndidas: el incesto de Guadalupe y Dulcenombre, los amores de Buenaventura, el destino del ferrocarrilero revolucionario Sidronio Pérez.

Una elaboración y una estructura tan compleja y cargada de significaciones e intenciones explican los siete años que el aún joven autor (nació en 1935) consagró a su novela, pero no deciden por sí mismas su eficacia. La estructura pudo ser aún más compleja y el lenguaje aún más recargado, a condición de que una y otro respondieran a una necesidad expresiva, y la satisficieran de esa única manera; y desde la perspectiva literaria, a condición de que el andamiaje fuese sólo lo que se espera que sea un esqueleto, si es un cuerpo vivo el que sostiene.

Es cosa normal que todo escritor aspire a que su obra, así sea la primera, resulte lo mejor posible; pero es caso excepcional que aspire, como Del Paso, a hacer una novela perfecta y total y que urja a su ambición con los paradigmas extremos de la creación literaria: composición simétrica, paralelismos y correspondencias, ejercicios de estilo, cerrada trama de alusiones a la mitología indígena, dominio de una especialidad técnica y de varios sectores sociales, lenguaje popular, poesía y prosa, historia y periodismo. Frente a este cúmulo de exigencias, cabe sin embargo una sola pregunta: ¿*José Trigo* de Fernando Del Paso es una gran novela?, y una respuesta que no puede ser todo lo definitiva que se deseara. *José Trigo* es una novela literaria e históricamente importante. Frente a la facilidad, al relato autobiográfico y a la composición rudimentaria y lineal, se ha impuesto todas las dificultades, y las ha dominado en ocasiones y ha sido vencido en otras. Su ambición temática no es menor: apoyado en dos acontecimientos en los que ha reconocido un singular paralelismo, quiere captar todo el devenir de la historia mexicana y su secreta unidad, desde el mundo indígena e hispánico hasta el



Leñero

presente, y quiere aprehender, asimismo, el sentido y el destino del hombre del pueblo de este país. Pero una novela no está destinada a ser, sino secundariamente, materia para la crítica y la historia literaria. Su primer destino es ser lectura, apasionante, perturbadora, reveladora, y su eficacia artística consiste en lograr estas cualidades con los recursos de composición y estilo que resulten más adecuados. ¿Qué clase de lectura y de creación artística hay en *José Trigo*? La primera, singularmente difícil, desasosegada, no por lo que expresa sino por el lenguaje, reiterativo, proliferante, que en ocasiones nos ilumina con sus juegos un concepto pero que muchas otras nos exige el diccionario. El lector está forzado a superar múltiples barreras, y tiene casi siempre, entre su mente y las significaciones, la pantalla de las palabras con que Del Paso hace malabarismos y nos convence, por ahora, de sus conocimientos literarios pero no de su sentido novelesco. Quedan los hermosos pasajes antes aludidos, en que se cuentan llanamente ciertas historias; pero éstas no son ni quieren ser las tónicas del libro, sino sólo descansos del tenso ejercicio verbal. Resta pues como escollo sobre la calidad artística de este libro singular su desigual, su incierta eficacia novelesca y su confusión estilística.

Pero es ésta en tantos aspectos una novela apretada de significaciones e intenciones que su lector teme no haber percibido la clave que de sentido general a la obra, y las claves particulares que acaso justifiquen, exijan, ciertos excesos. De cierto puede decirse que *José Trigo* es una novela ardua y problemática y que acaso el tiempo nos de la luz con que ahora no sabemos leerla u olvide su laboriosa fábrica.

LA NUEVA SENSIBILIDAD

En esta nueva literatura, y en general, en todas las nuevas manifestaciones artísticas, hay un sector cuyas innovaciones se encuentran dentro de la tradición habitual, esto es, que constituyen afinamientos o modificaciones del estilo, nuevos procedimientos técnicos o cambios temáticos; pero existe también otro sector en el cual los cambios son de una naturaleza más profunda y son, al mismo tiempo, las primeras manifestaciones de una nueva sensibilidad. Me refiero especialmente a las novelas y cuentos de Gustavo Sainz y de José Agustín.

Una de las primeras características que sorprendieron en ellos es que publicaba sus primeros libros apenas salidos de la adolescencia: Sainz tenía veinticinco años cuando publicó *Gazapo* y José Agustín veinte cuando publicó la primera versión de *La tumba*. Sin embargo, con todo y ser un hecho poco común, no es excepcional. Luis Spota publicó su primera novela, *El coronel fue echado al mar* (1947), a los veintidós años, Carlos Fuentes *Los días enmascarados* (1954) a los veinticinco, y muchos otros escritores han iniciado su obra en edades semejantes. Su originalidad no se encontraba, pues, en el hecho de que iniciaran su obra en el lindero de la adolescencia sino que daban un singular testimonio de esa adolescencia, en que escribían desde ella, dentro de ella y creaban su propia mitología.

Radicalización de la ruptura

Este ya largo y tan mal comprendido fenómeno que se llama el nuevo arte, o la vanguardia, y que al menos cuenta ya medio siglo, ha tenido en los últimos años una especie de radicalización en su larga carrera de rupturas y destrucciones. La pintura, con su incorporación de los elementos vulgares de la vida cotidiana, con su consciente búsqueda de la expresión caótica, con el desbordamiento fuera de los límites del cuadro o con los juegos ópticos de geometría; y la música, que se sintió ya estrecha en las infinitas combinaciones, superposiciones e inversiones de los sonidos electrónicos y se sirve de los ruidos que tradicionalmente se consideraban opuestos a ese arte, parecen haber acicateado a la literatura que, a pesar de sus esfuerzos de rebeldía, continuaba atada al hombre y a sus pasiones, a un "figurativismo" y a una composición tradicional. Sin embargo, en cierto sentido, la literatura tiene una mayor experiencia y memoria. Desde los veinte, ya se había hecho poesía y narración cubista; *collages*, escritura automática, "corriente de la conciencia" o monólogo interior, y el "pop" no está muy lejos de un naturalismo infantilizado. La nueva expresión tenía que buscarse pues más allá de meras fórmulas y artificios, en una nueva y encarnizada exploración de lo humano y lo inhumano. Los resultados han sido las más violentas e implacables revelaciones del horror de la condición humana, las ceremonias siniestras, las exhibiciones del absurdo, la crudeza lingüística, la cuidadosa exploración del erotismo y la pornografía y la competencia general para llegar a decir y a describir lo que nadie se había atrevido. De esta nueva corriente, que tiene por modelos inmediatos a William Faulkner, Henry Miller, Malcolm Lowry, Jean Genet, Saul Bellow, William Burroughs, J. D. Salinger, William Styron y Norman Mailer, entre otros, forman parte los nuevos novelistas mexicanos. Pero me parece que, además de compartir la furia, el desorden y el horror de su tiempo, y de incorporarlos a la literatura mexicana, los jóvenes escritores han creado, en cierto sentido, una expresión propia de la adolescencia y la juventud, la han revelado a los adultos y han iniciado la configuración de su mitología.

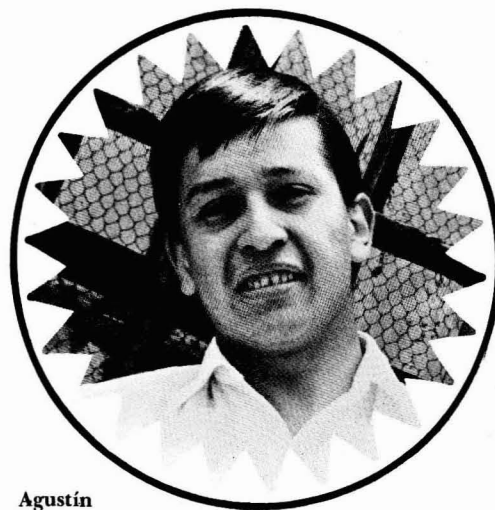
Expresión original de la juventud

Tengo la impresión de que la aparición de una expresión artística y vital, propia y exclusiva de los jóvenes, es uno de los signos más característico del tiempo presente. Creo, además, que el fenómeno aparece por primera vez. En todas las épocas han existido artistas precoces, pero lo eran en cuanto anticipaban la expresión adulta o de la madurez, y no en cuanto expresaban su propia adolescencia o juventud. En cambio, en el mundo actual, los jóvenes expresan principalmente su propio mundo.

Desde siempre y hasta el pasado inmediato, eran los adultos los que creaban el arte, las normas de vida, los usos y las costumbres para los jóvenes: novela rosa o de aventuras, Verne, Dumas



Sainz



Agustín



Del Paso

y Salgari, rondas y canciones, modas y maneras y sustitutos de las artes plásticas que se decían adecuadas para los menores. La juventud hacía pacientemente su aprendizaje de adultez, y la única transgresión que ocurría era la de adelantarse en las escalas previstas del aprendizaje.

Ahora, en cambio, así se trate fatalmente de variaciones de las formas y estilos creados por los adultos, los adolescentes y los jóvenes crean su propio arte, sus propios mitos y héroes, sus propias modas, su propio estilo de indumentaria y aun sus propias normas de conducta y de política. Algo de la perplejidad o irritación que sentimos ante una música en la que no alcanzamos a percibir sino una algarabía monótona; ante bailes de extraños rituales; ante una pintura cuyo signos permanecen oscuros; ante las novelas de perturbador cinismo o confusa ternura; o ante la rebeldía moral y el rechazo de la política de los mayores, puede comenzar a aclararse si reconocemos que estamos, por primera vez, frente a una expresión original y que aparte de la valentía y la congruencia moral que queramos reconocerle y de sus titubeos y debilidades como arte, es lejana y extraña para los adultos en la medida en que estamos lejos de la juventud y no intentamos comprenderla.

El movimiento universal de la juventud

Este nuevo estilo, este mundo propio de los jóvenes, parece haber tenido sus primeros brotes en el París de la posguerra, hacia 1945, con los suéteres y pantalones negros y los primeros cabellos largos de quienes fueron llamados "existencialistas"; les siguieron un poco más tarde los *beatniks* de Greenwich Village y los *angry men* ingleses, que luego se extendieron por el mundo, y ha tenido probablemente su culminación, en los días inmediatos, con los *Beatles* y sus epígonos, con la canción de protesta y en general la decidida actitud de rechazo de la política belicista y racista, y con la aparición de los *hippies* que han sido como una síntesis y una radicalización de todo este movimiento. En la *Lisistrata* de Aristófanes las mujeres se organizan y deciden poner fin a la locura bélica de los griegos con el sencillo expediente de negarles su lecho y sus demás servicios caseros. La paz y la satisfacción triunfan en la comedia y todo termina entre himnos y alegría. Nunca se ha puesto a prueba la efectividad de la parábola del comediante, como acaso nunca se llegará a probar si los nuevos lemas: "Todo lo que necesitas es amor" y "Amor y no guerra" pueden ponerse realmente en práctica.

De todas maneras, cabe preguntarse qué harán, cuando fatalmente lleguen a adultos, se conviertan en "momiza", los actuales jóvenes protestantes e inconformes. ¿Establecerán la nueva sociedad de tribus gitanas, experiencias sensoriales a base de drogas, confusa espiritualidad, libertad sexual, indumentarias fantasiosas, abandono general de los patrones de vida social, económica y política todavía vigentes, paz y flores? Acaso simplemente maduren como todo el mundo y abandonen su feliz arcadia *hippie*

para, vergonzosamente, "sentar cabeza", retornar a la burguesía que dejaron y, como en el soneto de Plantín, "esperar dulcemente la muerte".

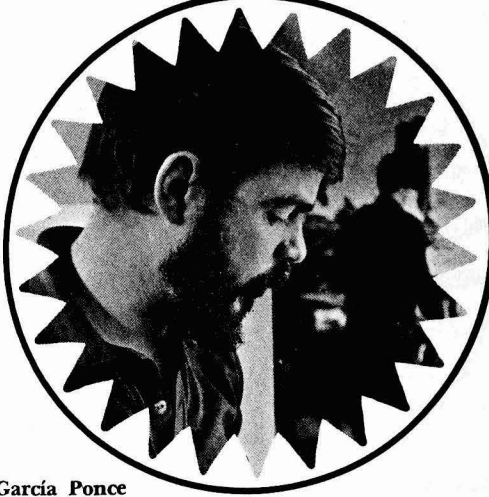
Así tenga que ser efímero ese movimiento, es uno de los fenómenos más significativos y originales de nuestro tiempo. La rebelión y la expresión de la juventud serán tanta historia como los vuelos espaciales, la energía nuclear y los progresos técnicos, porque serán la contrapartida o la otra cara del mundo de los científicos, los políticos y los soldados. Los jóvenes son ahora la afirmación de la vida, la libertad y el primitivismo e, inconscientemente, la nostalgia no del ser, del anonadamiento, que acaso sea la máxima tentación contra la tradición occidental de lucidez. Pero antes de condenar o proscribir a estos apresurados adictos a la mariguana, al LSD o al peyote, preguntémosles la responsabilidad que tenemos en haber consentido la creación de una sociedad y de sistemas políticos capaces de originar entre los jóvenes esta protesta, este rechazo y esta evasión al paraíso "sicológico", pero también a la locura.

Un nuevo romanticismo

Desde una perspectiva histórica, este movimiento universal de los jóvenes es un nuevo romanticismo. La afirmación individualista, la rebeldía contra la sociedad, el dominio de los sentimientos, la evasión, son actitudes típicamente románticas. Aún los trajes masculinos van derivando hacia las modas de 1850, mientras que los femeninos parecen intentar un retorno a la infancia. Otro insistente signo romántico aparece en las canciones juveniles. De manera muy curiosa se han variado los ritmos, derivados del jazz, pero se ha vuelto al mismo tiempo a un baile de parejas separadas o casi individual y a letras para las canciones de una penetrante ternura o una dolida protesta. A los adultos se nos van endureciendo los oídos para apreciar la calidad de esta música y el encanto de estas canciones. Pero quizá nos ayude recordar que las canciones de los *Beatles* han sido comparadas con las de Schubert y que Joshua Rifkin ha hecho una transcripción de estas melodías al estilo barroco, con lo que ya no se sabe si se escuchan obras de Haendel y Telemann o de John Lennon y Paul McCartney. Y si nos detenemos a escuchar lo que dicen las canciones escritas por los conjuntos o solistas juveniles más famosos nos sorprenderá su delicadeza, su puerilidad, su nostalgia de un breve paraíso y su dolor frente a la injusticia y la muerte: "Quiero ser libre/ como los pájaros azules/ que velan junto a mí/ y las olas del mar azul"; "Ayúdame a poner los pies sobre la tierra/ y te doy gracias por estar cerca de mí/ por favor, ¡ayúdame!"; No tenemos tiempo para molestar a nadie/ porque estamos ocupados cantando/ y sólo tratamos de ser amistosos./ Vengan a jugar y cantar"; "No lloren por Juanito/ que nadie lllore por él/ sólo porque va a morir./ Va a ser un héroe/ sin pensar por qué./ Sólo debe obedecer y actuar/ y si mueren cien Juanitos/ no importa/ porque mandamos cien más"; "En el alegre



Rojo



F. García Ponce

mes de mayo/ cuando brotan los verdes capullos/ yace el dulce Guillermo en su lecho de muerte/ por el amor de Bárbara Allen.”

Los precursores del movimiento fueron los jóvenes franceses de la posguerra y los creadores de la expresión y el nuevo estilo juvenil fueron los norteamericanos y los ingleses. Pero ahora, en todas las grandes ciudades del mundo, incluidos los países socialistas, se ven las indumentarias y las insignias con que la juventud ha decidido distinguirse, se manifiesta su protesta y su rebeldía, se escuchan sus canciones y se le ve intentar una nueva literatura y un nuevo arte. Y aunque no canten ni protesten ni escriban ni pinten, se ve a los jóvenes en sitios estratégicos, formando inciertas tribus, sucios y melancólicos, como al margen del mundo que transita en torno a ellos y los mira con curiosidad si no con irritación y escándalo.

La cuestión de la moda no es sino eso. Grupos reducidos de jóvenes en pocos lugares del mundo se entregan en alma y cuerpo a la nueva fórmula y estilo de vida; a los demás, les basta con adoptar las modas ya aceptadas y elaboradas, estar enterados de las nuevas canciones y bailes, conocer algunos modismos y juegos y adornarse con botones e inscripciones.

La revolución juvenil en la literatura

Pero si esta adhesión superficial de la juventud del mundo al nuevo estilo sólo nos enfrenta al problema de la originalidad y a reconocer que, como ha observado Carlos Monsiváis, la actual generación de México —como las de muchos otros países— es una Generación Derivada que “No posee ídolos propios, no engendra formas de vida autónomas, no es dueña de la imaginación suficiente como para crear un estilo de conducta. Todo lo importa: las modas, las canciones, los autores de protesta, las corbatas, los estilos de baile, el macro-cinturón, la minifalda, los héroes, los radicalismos, los rechazos y las aceptaciones”⁷, esta misma adhesión, en el campo de la literatura, es cuestión de otra índole.

Y, por supuesto, este nuevo estilo que han creado y manifestado los jóvenes no puede hacerse extensivo ni a toda la nueva novela, ni, menos aún, a toda la juventud de hoy. Las presentes reflexiones se refieren exclusivamente al movimiento de un sector de la juventud y a su expresión literaria, movimiento que se considera un singular y revelador testimonio y creación de nuestro tiempo.

Desde luego, las novelas mexicanas recientes que son expresión de la juventud y testimonio de ella, son también una manifestación derivada de esa corriente ya mundial, cuyos prototipos, mitologías y consignas han surgido en los países anglosajones. En la literatura nunca han sido problema mayor las derivaciones, las influencias y aún las imitaciones, con tal de que constituyan una verdadera fecundación que enriquezca los troncos originales. Pero ¿hasta dónde estas múltiples rupturas y este cambio de estilo profundo que han traído las nuevas novelas significan una renova-

ción asimilable y hasta dónde pueden ser una desnaturalización, una corrupción intolerable para los viejos troncos? Y puesto que en su lenguaje radica su mayor fuerza explosiva, ¿no radicará también en él su mayor debilidad, su inconsistencia artística e histórica? Para responder quisiera preguntarme si las novelas de Fernández de Lizardi, que acogieron el habla de los pelados de principios del siglo XIX —y que hoy reconocemos entre nuestros clásicos—, no produjeron en su tiempo un escándalo, por su plebeyez y por su corrupción idiomática, semejante al que hoy pueden provocarnos los más notorios novelistas recientes.

Naturaleza del cambio

¿Cuál podrá ser la naturaleza de este cambio profundo de estilo? Si oponemos imaginativamente una novela de los treinta o los cuarentas a otra de los últimos años, nos llamará la atención inicialmente el cambio de la sensibilidad. Los trasfondos o presupuestos, morales, sociales, políticos, parecen haber sido borrados en las nuevas novelas, no solamente porque se escriben en otra época sino también porque quienes las escriben no son ya adultos sino jóvenes, o adultos con mentalidad juvenil. La mayor innovación de la novela reciente, el cambio profundo de sensibilidad que manifiesta, radica, pues, en que es el testimonio de una edad, cuya voz ignorábamos. Ciertamente, esta nueva sensibilidad tiene muchas notas características: rechazo de las convenciones y fórmulas sociales establecidas; un erotismo directo y franco al que se ha despojado del misterio y del sabor de lo prohibido; un lenguaje libre, agresivo y a menudo procaz, que afirma enfáticamente sus propias reglas y claves; una aceptación franca de la creciente americanización e internacionalización, en todos los órdenes, en oposición a la actitud nacionalista que se ve con desdén; rechazo y oposición a la política establecida —especialmente sus clichés retóricos, el maniqueísmo de ciertos principios y la corrupción—; protesta contra la injusticia y la agresión y defensa de las rebeldías que se les oponen; la peculiar actitud de irrespetuosidad ante el mundo de los mayores, que implica tanto un rechazo de ese mundo, el de lo establecido, como una afirmación del derecho y la razón del otro mundo confiable de los jóvenes; exploración de los laberintos que pueden crear aliadas la perversión y la inteligencia; uso de la ambigüedad, del absurdo y la trivialidad, en oposición a un sistema de valores inmovibles, y como una alusión a la condición inestable de nuestra percepción y a la banalidad esencial de la realidad. Sin embargo, estas notas características no constituirían por sí mismas un nuevo estilo si no se manifestaran a través de una sensibilidad peculiar, la de los jóvenes que ahora la expresan. Y porque no conocíamos la sensibilidad juvenil sino descrita desde afuera, nos sorprenden su audacia y su descaro, sus rechazos y sus protestas, sus frágiles héroes, su dolida ternura, su persuasiva imaginación, su soledad y su desamparo y nos angustia el no sarcástico que opone al mundo que le entregamos.

⁷ Carlos Monsiváis, “La nueva generación en México”, *El Heraldo*, 21 de diciembre de 1967.