

El nuevo problema del realismo en la novela "postlatelolco"

Vittoria Borsò

A manera de introducción

Hablando frente a 11 escritoras y escritores mexicanos y compartiendo el tema del realismo con María Luisa Puga que iba a hablar antes de mí en su papel de escritora, me pareció menester recordar los distintos papeles de escritor y crítico y empecé mi conferencia con las siguientes palabras:

Me hice la pregunta real si puedo contar a Ustedes algo sobre el realismo de su literatura. Pero sabía que Ustedes nunca iban a creer en la realidad de mi pregunta porque saben que es buena retórica empezar con una *captatio benevolentiae*. Entonces me quedo sola con la realidad de mis dudas sobre el realismo. Ya estamos en *medias res*. Real y realismo son cosas diferentes. El objeto de mis dudas puede ser real, es decir *auténtico*, mi discurso participa en un contexto retórico, al que nunca se le puede atribuir la calificación de autenticidad. El discurso *no es* las cosas y lo real no es realista. En el primer caso se trata del nivel de las cosas; el segundo es la manera de hablar de las cosas. El realismo en literatura es un discurso de como están metidas las cosas en los textos literarios. Es sobre el discurso y no sobre las cosas donde se ubican mis siguientes reflexiones.

I. El realismo de la "Novela de la Onda"

Si por un lado el término de novela postlatelolco tiene una referencia histórica obvia, a saber el movimiento estudiantil del 1968, por otro el prefijo "post" sugiere que estoy presuponiendo un cambio y una superación de estilos y de temas frente a la novela anterior a la fecha del 68, una fecha llamada "parteaguas" de la historia mexicana.

No hay duda de que, como todos los conceptos históricos, también los de generación y de cambio son problemáticos. No es mi intención plantear un cuestionamiento del 68 para explicar fenómenos literarios. Se observa, sin embargo, que después de los eventos del 2 de octubre de 1968, los escritores llamados "de la Onda"¹, escritores jóvenes que se impusieron a la escena literaria de México a partir de 1965, no permanecen los mismos. Los sucesos se reflejan en las novelas, no solamente en el nivel temático² sino también como un cierto estado

¹Véase el prefacio a la antología de Margo Glantz (1971) a la que se deben caracterización y nombre de la llamada "generación de la Onda" que se sitúa de 1965 a 1972. Para una panorámica de los escritores "de la Onda en adelante" véase Teichmann (1988). Monsiváis ve en la Onda el síntoma de una nueva medialidad ([1972-74]1986) y analiza críticamente el aspecto social que, por otro lado, Poniatowska considera bajo una luz exclusivamente positiva (1983); Margo Glantz vuelve a tratar algunos textos en su "Repeticiones" (1979).

²Por ej.: *El gran solitario de palacio* de René Avilés Fabila (1972) y *Muertes de Aurora* de Gerardo de la Torre (1980), ambos autores falsamente asociados a la Onda; *La vida no*

de conciencia colectiva³ cuyo signo es la maduración del sujeto de las novelas, de aquel "yo adolescente" de que habla Margo Glantz en su prefacio a la antología de 1971⁴. Este sujeto, vuelto adulto después de 1968, pasa por ej. del dominio de percepciones acústicas — como en las primeras novelas de los tres "clásicos" de la Onda, a saber José Agustín, Parménides García Saldaña, Gustavo Sainz etc. — a la forma más agresiva y fálica de percepción visual⁵.

Doy por sentado que las novelas de la Onda representan la producción más actual y abiertamente provocadora a mediados de los años 60⁶. Aceptando la opinión de un cambio⁷, planteo la siguiente hipótesis: en la posición de las novelas de la Onda hacia la realidad, una posición llamada realista que estoy generalizando como común denominador de los textos⁸, algo importante que impacta también la narrativa posterior, actúa en el discurso narrativo con y después de los eventos de Tlatelolco⁹. Antes de analizar el aspecto de una po-

vale nada de Agustín Ramos (1982); *Manifestación de silencios* de Arturo Azuela (1972). Para la manera compleja de regresar al tema de Tlatelolco en *Palinuro de México* (1977) de Fernando del Paso véase la ponencia de Robin Fiddian en este volumen.

³Brushwood 1984, 87. Novelas de evaluación crítica del movimiento estudiantil asociado a la Onda son, por ej., *Lapsus* (1971) y *Pasaban en silencio nuestros dioses* (1987) de Héctor Manjarrez.

⁴Por ej. el Terencio de la segunda novela de Gustavo Sainz *Obsesivos días circulares* de 1969, novela a la que regresaremos más tarde.

⁵La ambivalencia oblicua y la fuerza alusiva de la mirada han sido excelentemente representadas por el propio Sainz en la novela arriba mencionada (véase sobre este aspecto también Glantz, 1971, 29).

⁶Sería falso reducir la novelística importante de este período a la Onda. No solamente hay escritores que, aunque personalmente comprometidos con Agustín y con el movimiento estudiantil, no pertenecen al movimiento literario estricto, como por ej. René Avilés Fabila, entre otros: *Farabeuf* de Salvador Elizondo (1965), *Infierno de todos* de Sergio Pitlor (1966) *José Trigo* de Fernando del Paso (1966), *Morirás lejos* (1967) de José Emilio Pacheco, *Cambio de piel* de Carlos Fuentes (1967) *El garabato* de Vicente Leñero (1967), *El hipogeo secreto* de Salvador Elizondo (1968), *La cabaña* de Juan García Ponce (1969) etc. Mi decisión de enfocar la Onda procede del hecho que este movimiento literario busca programáticamente una nueva relación hacia la realidad y, por lo tanto, se enfrenta con el problema del "realismo".

⁷Véase por ej. Glantz 1971, 29; Teichmann 1987, 15; Brushwood, por ej. 1984, 105; Poniatowska 1985, 202 y 204 ("el 68 fue — al menos así lo demuestran los resultados —, un cambio en la forma por ejemplo, de hacer historia. Por primera vez hay una versión exhaustiva del pasado de México", 204).

⁸Glantz habla explícitamente de un "nuevo realismo" (1971, 7 y 22), al que regresamos más tarde. Poniatowska cita la siguiente opinión del crítico y escritor José Joaquín Blanco: "José Agustín ayuda a los narradores mexicanos y no sólo a los menores de edad que él, a descubrir el país urbano, el sexo de los sesenta y setenta, las calles y el país actual en que se vive, en lugar de tanto realismo y/o esteticismo como se estilaba, pensando en un país anterior a los cincuenta, y muchas veces hasta anterior al siglo XX" (1985, 177). Monsiváis anterior a los cincuenta, y muchas veces hasta anterior al siglo XX" (1985, 177). Monsiváis ve en la búsqueda de actualidad en las novelas de la onda una mimesis contra el realismo de la pequeña burguesía: "el desdén ante la cultura pequeñoburguesa se da mediante el uso de la técnica que constituye, normativamente, a esa clase menospreciada; la mimesis como puerta privilegiada al sentimiento de actualidad" (1986, 237). Para Juan Villoro "el lenguaje de Agustín depende, más que de una voluntad de estilo, de la realidad que documenta" (1986, 32). Teichmann habla de "una fuerte carga social en las novelas de José Agustín" (1987, 16).

⁹Giardinelli habla de un "sello de la época (los últimos veinte años de la narrativa mexicana), ya casi como una marca éticoestética" y sigue: "(...) esto lo convierte en un

sible transformación dentro de la Onda, veamos en primer lugar en qué consiste su "realismo".

Como propone Margo Glantz en el prefacio a su antología de 1971, se trata de un realismo "nuevo", el realismo de un lenguaje que "no representa una invención en absoluto, (sino) es más bien el advenimiento de un nuevo tipo de realismo en el que el lenguaje popular de la ciudad de México, ese lenguaje soez del albur ...ingresa en la literatura directamente" (1971, 22s). Es un realismo como reproducción directa del habla adolescente que organiza el discurso según el ritmo rock. En su ensayo sobre la Onda, Elena Poniatowska interpreta este tipo de discurso como una reivindicación de lo marginal por medio del lenguaje¹⁰, a saber como un acto genuino de liberación por vía de la creación de nuevas palabras, del "spenglish"¹¹ en un ambiente "hippíteca"¹². La revalorización de la cultura hippy que representa lo marginalizado en la sociedad norteamericana, se considera como un acto mexicano de rebelión contra la burguesía "fresa"¹³ agriñada.

¿Es éste un acto de expresión realista? La acepción del concepto de realismo se puede situar en diferentes niveles de la estructura narrativa. Veamos lo que quiere decir "realismo" para las novelas de la Onda. Es, sin duda, la búsqueda programática de insertarse en lo cotidiano¹⁴, lo verificable, lo documental contra los mitos mágicorrealistas y simbólicorrealistas del código literario consagrado¹⁵, por ej. del "boom". Es la reivindicación de lo actual¹⁶ y

tópico, casi un lugar común, una de las formas visibles del contemporáneo naturalismo mexicano" (1989, 23).

¹⁰ Acerca de la Onda como contracultura véase el ensayo de Monsiváis (1986, 230).

¹¹ Véase también Glantz 1971, 18.

¹² Quiere decir hippy y azteca. Véase Monsiváis en uno de cuyos ensayos este término aparece con ortografía castellana: "jipiteca".

¹³ El paradigma contrario al "fresa" es el de lo "alviviano".

¹⁴ Según Villoro "la recuperación de lo cotidiano" ya es un rasgo dominante en Pacheco ensayista, traductor, cuentista, novelista, periodista o guionista de cine (1986, 23). Sin embargo la intención de efecto de lo actual en el lenguaje de la Onda es distinto.

¹⁵ La veneración de José Agustín (así como Gerardo de la Torre y Salvador Elizondo) para Revueltas y su realismo radical (véase el artículo de la Torre en *Excelsior*, [México, D.F.], 5 de junio de 1973) es un síntoma de la búsqueda de modelos desensolomnizados (Poniatowska, 1985, 177), contra los "clásicos" y contra lo "bien escrito". Glantz: "La preocupación de 'escribir bien' tan propia de Martín Luis Guzmán o Salvador Novo tiene ahora una oposición: la de aquellos que no creen más en los ceremoniales literarios" (1971, 30).

¹⁶ El impacto de la revalorización de lo actual, al que se refiere Monsiváis, es ideológicamente importante pues representa una cierta ruptura con la obsesión de "lo mexicano" — especialmente en los escritores canónicos como Paz (*El laberinto de la soledad* y su actualización por Carlos Fuentes). Monsiváis lo subraya: "El concepto 'México' fue para los jipitecas cárcel y castración. ¿De qué se quiso abstenir la Onda? No de una versión desde México de la cultura occidental, sino de residuos chovinistas o Rutas de los Héroes o herencias y alegorías — con el retraso y las deformaciones obligatorias — otros proyectos, otras soluciones" (236). La desnacionalización y la "contemporaneidad" de la Onda han provocado la deconstrucción de la hegemonía cultural asociada con el discurso de identidad y su proyección cultural. Tal hegemonía se surte, en términos generales, de la visión gubernamental de la Revolución Mexicana y se concreta en el impulso nacionalista" (Monsiváis 1986, 235)). Véase también Glantz 1979, 117.

del presente contra la idea de un tiempo circular; es la búsqueda de un estilo coloquial después de un realismo de la novela de la revolución que se sospecha estar basado en las reglas retóricas tradicionales del siglo XIX. En el caso de la Onda el realismo parece no implicar la observación de un discurso ideológico realista, sino la irrupción inmediata de la vida en la literatura, en el libro. Esta acepción del concepto de realismo presupone una inversión de la relación entre lenguaje y realidad con respecto al realismo tradicional. En vez de dominar la realidad, reflejándola "objetivamente", estos textos son la tentativa de poner en escena una situación epistemológica contraria: el ser humano como dominado por el lenguaje y el libro como abandonado al poder de la vida. Sin embargo, se trata de una situación paradójica — lo subrayo de antemano y regreso sobre este aspecto — pues el abandono del libro a la vida pasa por el trabajo del discurso¹⁷. Si la idea de realismo presupone un cierto orden de las cosas — un epistema realista dentro de una estructura versosímil de espacio, tiempo, personaje y acción —, el realismo que buscan los autores del posboom es, al contrario, el caso inverosímil e inesperado de la experiencia directa del caos en el coloso metropolitano de México D.F.

¿Qué quiere decir la palabra realismo aplicada a una literatura en un momento en que es saber común que no existe realidad sino por medio de su interpretación en el lenguaje y como sistema de signos o como traducción en el medio de la literatura?

II. El problema del realismo en las "Novelas de la Onda"

A partir del ensayo de Barthes sobre "l'effet de réel" (1968) se toma conciencia de que el "realismo" tradicional¹⁸ es un discurso, una manera de imaginar el orden de las cosas: mimesis, representación, ya no se puede considerar como el reflejo inocente de la realidad, sino como efecto retórico que oculta una ideología, o sea una visión del mundo, un acto lingüístico, detrás del que hay caos. Entre las palabras y las cosas existe el discurso. El modelo de Jakobson ([1921]1979) sobre el realismo en el arte prefigura la posterior diagnosis de Barthes en tanto que, enfocando el aspecto de la recepción, llama "obras realistas" las obras en las que el lector encuentra una correspondencia a las reglas retóricas y a la ideología del género. Sin embargo, a partir de la teoría del montaje de Eisenstein e inspirándose en el "realismo experimental" del cine de los años treinta, Jakobson incluye también el aspecto de la producción y propone un segundo tipo de realismo que, al contrario, rompe con las reglas, construyendo nuevos modelos de percepción¹⁹. Una contradicción aparente resulta de

¹⁷En *Repeticiones*, Glantz subraya la doble cara del lenguaje de la Onda: por un lado transcripciones fonéticas, sucesiones silábicas, alteraciones y por el otro rupturas de los sistemas semánticos, dialocaciones de sentido que había manejado la vanguardia (Joyce): "Lo que hacen que el lenguaje parezca muy realista, muy inmediato, pero también que tenga mucha relación con lo poético" (1979, 127s).

¹⁸Barthes se refiere a *Madame Bovary* de Gustave Flaubert; una obra cumbre del realismo francés.

¹⁹Es sabido que "nuevo", en la estética de los formalistas rusos, quiere decir la ruptura

este principio: las obras que menos observan el código del discurso realista, serían las más realistas por el hecho mismo de no transmitir la ideología, sino provocar la fenomenología de lo real.

Es bajo esta acepción que se puede hablar de "nuevo realismo" para novelas que, propiamente por no observar las reglas del realismo tradicional del siglo XIX, reflejan una cierta fenomenología de situaciones perceptivas y existenciales²⁰.

Creo que se puede hablar de una fenomenología de lo real en las novelas de mediados de los años sesenta. Por ej. la carencia de héroes en el sujeto adolescente de los textos de la Onda es el reflejo de una esencia de vida percibida como marginalizada. El personaje es anónimo; carece de atributos y de descripciones, actúa con rapidez y sobre todo participa en un circuito de "conversación infinita, un diálogo interrumpido que encubre la acción" (Glantz, 1971, 22), en sí misma secundaria y banal. Este héroe joven y anónimo es una acusación contra el modelo burgués del héroe; se inscribe en la tradición de aventuras picarescas, con la diferencia que la encarnación de lo subversivo, en estas novelas, no está colocada en sujetos individuales, como son los pícaros, sino en una generación, la generación joven que hizo historia a mediados de los años 60. Es así que, a diferencia del papel simbólico que el joven siempre había jugado en la literatura²¹, el joven asume aquí una presencia histórica²².

En lo siguiente me refiero a *De Perfil* (1966) de José Agustín, visto en sus rasgos más sobresalientes de una "fenomenología" de lo real. En esta novela el discurso es la cita evidente de discursos ajenos: discursos psicoanalíticos, burgueses o hippy. Son citas que estilizan la palabra ajena²³, confundiendo diferentes registros culturales²⁴ para afirmar el derecho de libertad y de un lenguaje auténtico y libre²⁵, mientras que reflejan la determinación del sujeto

de las normas automatizadas de la percepción (véase especialmente la teoría de Sklovskij y Tynianov en Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*).

²⁰ Los textos tratan de funcionar como una "fotografía del oído" (Glantz, 1979, 119) y, en conformación con la presencia de los medios masivos en la cultura, lo oído predomina como intertexto sobre lo leído (Monsiváis, 1986, 230).

²¹ El joven es símbolo de momentos de transición y de situación límite, querido ya por los románticos; sin embargo, el de la Onda no está heroificado; contrariamente a los simbolistas, que la droga individualiza, el joven de la Onda encuentra en la droga una identificación colectiva de clase (Glantz, 1971, 27).

²² Según Glantz los adolescentes son una "raza humana" a nivel universal (1971, 13). Poniatowska subraya que el movimiento estudiantil fue un nuevo trato humano y "el inicio de una identidad democrática" (1985, 203).

²³ Me refiero a la teoría del dialogismo de Bakhtin, por ej. en *Esthétique de la création verbale* o en Todorov, *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*.

²⁴ Véase, por ej. en *De Perfil*, la insistencia de la alusión al deseo del más allá ubicado en la piedra del jardín, mezclada con la banalidad de la circunstancia (ir a la piedra para esconder el humo de los cigarrillos frente a los padres). Así empieza la novela: "Detrás de la gran piedra y del pasto, está el mundo en que habito. Siempre vengo a esta parte del poema clave del romántico italiano Giacomo Leopardi, *L'infinito*, es evidente: 'Sempre caro mi fu questo colle e questa siepe che dall'estremo orizzonte il sguardo esclude. Ma sedendo e mirando interminati spazi...'".

²⁵ Lo "nuevo" — y tal vez lo posmoderno — del dialogismo de la Onda consiste en el hecho

burgués por discursos ajenos frente a la que surge del deseo de rebelión del joven. El discurso refleja la presencia de los medios en la fenomenología de lo real en el hecho de ser estructurado según impulsos "acústicos" con ritmo rock y corresponde así a la estrategia de mensaje social, tomando como referencia la percepción y el punto de vista²⁶ del mundo joven, éste mismo ofrecido como alternativa histórica a la alienación de la burguesía agriñada. Así, las novelas de la Onda son al mismo tiempo la mimesis de una situación psicológica y modelos de un cambio. El modelo de vida alternativa es esencialmente representado por la libertad lingüística del sujeto a quien el narrador presta su voz — varias son las novelas en primera persona. Realismo sería en este caso no efecto del plot sino del discurso mismo y de los juegos lingüísticos del narrador en primera persona. El plot no existe sino como elemento discursivo: Las peripecias de los jóvenes así como de los padres son trozos de discursos, signos de representaciones culturales que constituyen la realidad.

Si, por un lado, los textos critican la dominación de la vida por los discursos²⁷, por otro lado, la discursividad, la coloquialidad²⁸ y lo instantáneo del discurso provocan la irrupción directa de energía vital en el libro²⁹. El realismo de este tipo no es por lo tanto el ajuste del lenguaje a un discurso realista, sino el efecto paradójico de un lenguaje trabajado para volverlo tendencialmente al estado de materia prima y de desorden puro; un espejo en el que se refleja la vida a mediados de los años sesenta³⁰. Se trata entonces de una discursividad que casi transforma el lenguaje en un diafragma emitiendo sonidos, reflejando así la fenomenología de los ritmos nuevos y del habla real. Margo Glantz habla

de que el referente de los juegos del lenguaje no es una visión polifónica del mundo (como lo sería esencialmente en el dialogismo tradicional según Bajtin), sino el lenguaje mismo. Monsiváis habla por ej. de la búsqueda de "un lenguaje a partir del lenguaje" (citado en Poniatowska, 1985, 191).

²⁶ Con el término "punto de vista" se entiende el lugar de observación del narrador. Esta categoría que procede de la teoría de J. Lotman (relación entre el Sujeto estilístico o ideológico y los elementos de la estructura narrativa) ha sido largamente comentada por Paola Pugliatti ([1985]1989) integrando críticamente los conceptos de "situación narrativa" de Stanzel así como de "modo" y "voz" de G. Genette. Véase también la discusión de la teoría de Genette en S. Reisz de Rivarola, 1983.

²⁷ Se trata de un realismo entendido como un espejo de la naturaleza mitopoiética de los discursos culturales; es un aspecto que se encuentra, por ej. en Vargas Llosa.

²⁸ Glantz: "Son estas novelas especialmente dialogadas. Los personajes hablan para dejar blancos en una página e imitar la vida, donde el relato se diluye en aras de innumerables conversaciones" (1971, 22).

²⁹ Glantz habla de un "realismo enclavado en la sensación auditiva" (1971, 25) y de una experiencia entregada al lector "en el nivel de la sensación inmediata", lo que diferencia el realismo de la Onda del "realismo simbólico" de Fuentes (estilo Balzaciano) que "recurre al albur para explicar una experiencia, en tanto que la ilustra; (...) la Onda (al contrario) intenta confundirse con ella" (1971, 21).

³⁰ Según Monsiváis cuyo análisis no se limita a la crítica de la colonización (norteamericana) de la "contracultura" de la Onda, sino que enfoca también el impacto de los medios de comunicación de masas sobre ella, la literatura de la Onda refleja la importancia de una "industrialización de las fascinaciones" (1986, 244a) en una época en la que la realidad, como "cúmulo de circunstancias y productos (teatrales, musicales, radiofónicos, fílmicos) que son 'lo más real'" (1989, 20), se puede únicamente entender como el resultado de una actividad mitopoiética de los medios. Glantz habla por ej. de la "cineización de la mente" (1979, 127).

de una "forma de hacer sociología de una época estampándola, deslindándola según los ritmos que se bailen o se oigan: es como oír un mundo al tiempo que a través de lo auditivo se pasa a visualizarlo" (1972, 24).

Volvemos a poner la pregunta sobre el tipo de realismo en los textos de la Onda. En estos textos el realismo, lejos de observar la retórica tradicional o experimentar con las reglas del género, significa propiamente la creencia de escamotear la retórica misma del género, librándose de la prisión del lenguaje, trabajándolo para regresar al sonido puro, al material acústico de la vida en los barrios lumpen de México D.F. Se puede considerar el intento realista de la Onda como la búsqueda radical de una alternativa, sin embargo no como innovación dentro de los marcos de la retórica³¹, sino rompiendo aun con la sacralización del discurso literario mismo.

Cabe preguntar en qué medida los escritores de la onda logran escamotear el discurso literario. La discursividad de las novelas es sí una "estampa" de la sociología de una época y de sus ritmos de la calle; sin embargo, la dialogización del discurso es un acto de liberación lúdico del escritor no lumpen, sino intelectual que, al lado del lenguaje "proletario" coloca sobre el mismo plano juegos y alusiones tanto diacrónicas como sincrónicamente eruditas³², moviéndose libremente en todas las esferas de la cultura. Sin duda existe la experiencia directa y la fenomenología de una vida esencialmente determinada por medio del canal acústico con la consecuente diagnosis social; al mismo tiempo, el juego del narrador adolescente tiene esencialmente sentido dentro del marco epistemológico del realismo tradicional que rechaza. Consecuentemente, también el tipo de novelas arriba comentado tiene un "effet de réel" que, en este caso, no se sitúa en el nivel de la historia, sino en el del discurso y construye un narrador aparentemente vaciado de su poder omnisciente, que pone en escena su fascinación hacia el lenguaje³³.

En los textos posteriores de los escritores de la onda — diría postlatelolco —, se advierte que modelos alternativos de vida se vuelven material para un gesto paradójico generalizado que responde a una exigencia de autocritica e introspección, mientras que, otras veces, el discurso llega a una crítica social abierta — como en el caso de las últimas novelas de Agustín a partir de *Se está haciendo tarde (final en laguna)* de 1973³⁴. En estos textos, la irrupción de lo real y de la vida en el libro no está realizado como reflejo auténtico de experiencia real, sino que participa, al contrario, en la general circulación de citas que se vuelven labor crítica. El último bastión de la creencia de poder

³¹ Dentro de la que todavía se inscribe por ej. la introducción del lenguaje obrero en las novelas del naturalismo, por ej. en *L'assommoir* de Zola.

³² Véase también la variedad de alusiones intertextuales analizadas por M. Glantz (1979, 124).

³³ A esta ambivalencia se añade otra: la retórica de lo contemporáneo contra el establishment reafirma otro tipo de establishment, identificando lo contemporáneo con lo norteamericano. Acerca del festival de Avandaro en el año 1971, Monsiváis subraya, por ej., la simulación de los jipitecas al proceso colonial que "ha ido de la admiración por la cultura francesa o inglesa a la admiración multitudinaria por Norteamérica" (1986, 23).

³⁴ Véase también Teichmann 1987, 15a y Bruchwood 1984, 48.

representar un discurso alternativo al establishment — creencia que siempre acompaña esquicios realistas — cae bajo la decepción de Tlatelolco.

Consecuentemente, en las novelas de los años setenta en adelante ya se pierde la obsesión de escuchar exclusivamente el “ruido de actualidad” de México D.F., y la perspectiva se ensancha programáticamente hacia la historia³⁵ o hacia Latinoamérica, o regresa a veces al campo. Parece que la decepción del modelo liberador de una generación histórica juvenil, se acompaña con un acto de liberación de la creencia de que la autenticidad de la solución está vinculada a un sitio, a un lugar ideológico, aunque sea el voluble lugar de la juventud. A pesar de mantener raíces sólidas en el D.F., la novela se libera de un punto de origen y de un “centro” auténtico. Veamos ahora brevemente un texto-límite que muestra bien el pasaje a estos tipos de fenómenos discursivos.

III. Agustín y el impacto crítico en “Cuál es la onda”³⁶

Todo es parodia en este cuento. Dos citas están al puro comienzo: Una proveniente de “Tres tristes tigres” de Guillermo Cabrera Infante y la otra de una canción de The Doors:

‘Show me the way to the next whisky bar. And don’t ask why.
Show me the way to the next whisky bar. I tell you we must
die’. Bertolt Brecht y Kurt Weill según the Doors (273).

Casi en forma de acorde inicial, el cuento no se manifiesta como representación social ni siquiera como espejo de la disipación de los límites entre espectáculo y vida cotidiana³⁷, sino como cita de una cita de una poética social literaria: el modelo brechtiano. Si por un lado parodia es la radicalización del juego con discursos que hemos observado en *De Perfil*, por el otro es un pasaje del acto lúdico de la “estilización”³⁸ al distanciamiento crítico³⁹; un distanciamiento que concierne ante todo a los modelos de liberación que la utopía de

³⁵ Pienso, por ej. en las novelas de Silvia Molina, de María Luisa Fuga, de Arturo Azuela etc. Que la novela, después del 68, no tiene una esfera temática y espacio-temporal privilegiada, sino que se destaca por su pluralidad, es opinión común. Véase al propósito, entre otros, Giardinelli, 1989, 24.

³⁶ Incluido en *Inventando que sueño* (1968). El texto de mi análisis proviene de la antología de Seymour Menton (1978).

³⁷ Con respecto al impacto que tuvo Cabrera Infante sobre la literatura latinoamericana al final de los años sesenta por haber evidenciado la función cultural de medios industrializados, véase Monsiváis 1989, 17s. El “neobarroquismo” de Cabrera Infante produjo un cambio en la conciencia de lo “auténticamente popular”, hasta entonces identificado con lo rural. Con Cabrera Infante “lo auténtico puede surgir también de la relación entre vida urbana e industria cultural” (1989, 18).

³⁸ Categoría de Bajtin (1971).

³⁹ Glantz observa por ej. que, remitiendo el cuento de Agustín a la obra de Cabrera Infante, “establece de entrada que la maneja como una variación. Entonces nos encontramos frente a una variación -variaciones- de otra variación” (1979, 116). Lo mismo vale para Parménides García Saldaña. Entre *Pasto verde* (1968) y *Mediodía*, Glantz advierte “un cambio, no en la utilización del lenguaje ondulero, surgido en parte como variación de las letras de ciertos cantantes totalmente ‘in’ durante los sesenta, ni en la antilemidad que siempre ha estado presente en estos autores, sino en la parodia de la parodia (subrayado mío); en la

la Onda había construido, a saber liberación de la norma estética del realismo simbólico o mágicorealista así como de la ideología burguesa. En "Cuál es la onda", todos los elementos del llamado "nuevo realismo" se vuelven material. Tanto el momento del "más allá" implicado en la situación de transición juvenil cuanto el posible entusiasmo revolucionario de una cultura hippy participan en el juego de discursos que son todos del mismo valor: los deseos "frescos" de la pareja protagonista Oliveira y Raquelle así como sus reacciones estereotipadas de rebelión. Es una actitud desmitificadora que recuerda el "ready made" de los dadaístas, un "ready made" acústico-discursivo menos inocente, constituido por los diálogos del protagonista Oliveira, baterista, "muy estúpido como nunca debe esperarse en un baterista" (247). *Rayuela*, la gran novela en la que, en 1963, Cortázar plantea un cuestionamiento lúdico-metafísico con que se identifica el "intelectual latinoamericano" a mediados de los años 60, está igualmente puesto sobre la mesa de operación paradójica. El juego de discursos incluye indistintamente todos los registros: lumpen e intelectuales; eruditos y non-sense y encubre el plot, ya reducido, signo de decepción con respecto a historia y esperanzas de cambios⁴⁰. Observemos más de cerca algunos constituyentes formales del cuento: personaje, acción, punto de vista, tiempo, espacio, discurso narrativo.

El plot parodia algunos elementos de *Rayuela*. Por ej. el personaje: al contrario del personaje anónimo de *De Perfil*, en este cuento el personaje tiene un nombre literariamente ilustre: Oliveira. A diferencia del Oliveira de *Rayuela*, narrador y personaje con toque trágico dentro de la ambivalencia del suicidio final como salida del juego entre cielo y tierra, entre la cárcel del lenguaje y la liberación por medio de la escritura, entre metafísica y cuerpo, entre el mundo de aquí y el mundo de allá, el Oliveira de Agustín, el hijo, como lo denuncia el personaje mismo, no tiene ninguna intensidad:

'Requeya, Reyuela, Rayuela, hijo de Cortázar; además de ser el amo con la batería, sé tocar guitarra rickenbaker, piano, bajo eléctrico, órgano, moog synthesizer, manejo el gua, vibrador, assorted percussions, distortion booster et fuzztone; sé pedir ecolemano para mis platillos en el feedback y medio le hago al clavecín digo, me encantaría tocar bien el clavecín y ser el amo con la viola eléctrica y con el melotrón; y además compongo mi vida, mi boda, mi bodorra; te voy a componer sentidas canciones que causarán sensación'. Ay qué snave, dijo ella, yo nunca había inspirado nada (301/302).

La búsqueda — elemento tan básico en *Rayuela* — queda motivo central también en el cuento de Agustín. Sin embargo tiene mero valor de cita, sin dramatización y sin motivación dentro de la lógica de la acción o del contexto espacio-temporal: la pareja Oliveira-Raquelle sí sigue el ejemplo de la Onda y

comprobación desencantada de un universo que se vive críticamente, pero sin demasiada distancia... (1973, 118).

⁴⁰ También en Cortázar se advierte, después de *Rayuela* (1963), una relación más paródica hacia la escritura, especialmente en *Libro de Manuel* (1973).

viaja (Glantz, 23), sin embargo sólo para moverse en "radiotaxi" de un hotel a otro, sin meta, ni siquiera la meta de un encuentro sentimental, deseo propulsor del Oliveira cortazariano⁴¹, o del amor sensual, tema y estrategia del discurso de liberación. Las "aventuras" de la pareja sí son picarescas, pero no para revolucionar, sino para volverse, como todo el plot, estructura non-sense y ausencia total de valores, incluso la ausencia del valor de la escritura, tan importante en *Rayuela*. La presencia de los medios se escucha en la manera de hablar y de actuar de los personajes. Sin embargo, los medios que, en los textos programáticos de la onda quieren ser un indicio realista del modelo "hippíteca" mexicano, son desmitificados. El único sentido se encuentra en el hecho de participar en el juego lingüístico del discurso narrativo: juego tal vez sí de liberación, pero seguramente no de reivindicación. Mientras que "reivindicación" presupone una verdad situada en lo periférico, el libre juego no sitúa valores en ningún sitio, ni en la realidad de los jóvenes, ni en la escritura entendida como utopía. Los textos regresan al discurso como punto de referencia y no como imagen acústica de la presencia directa de la vida en el libro. Consecuentemente, el narrador intelectual no se oculta detrás de un yo inocente, sino al contrario, interviene comentando su propio manejo del lenguaje:

Oliveira guardó silencio y Raquelle tomó asiento en la cama. (Nótese la ausencia del habitual e incorrecto: se sentó).
La nuestra Raquelle repentinamente tranquilizada (306).

Mientras en *De Perfil* el narrador autobiográfico joven juega un papel evaluativo importante, colocando la verdad del mensaje en su "punto de vista" así como en su modelo individual y alternativo — el joven juega allá el papel de referente —, el punto de vista de este cuento no está situado ni en el mundo ni en el narrador que interviene en tercera persona como lo hemos visto en el ejemplo antecedente.

En el realismo tradicional, la tercera persona es el centro garante del "effet de réel" y el signo de objetividad y neutralidad de la visión que el yo adolescente de la onda quiere propiamente atacar. El regreso a la tercera persona en este cuento es una desmitificación del mito de la alternativa del yo joven. El albur y el juego de palabras, quedan un elemento importante del placer de hablar; sin embargo un placer sin objetivos utópicos. En efecto, para que tampoco la parodia se vuelva único punto de vista o modelo de evaluación de las cosas, existen también escenas realistas percibidas como directas, por ej. la experiencia con el radiotaxi (296 s), el policía (302) y el empleado del hotel "Luna de Miel" (303). En fin, momentos de realismo casi documental por un lado y momentos inverosímiles como lo demás de las acciones extravagantes de la pareja, por el otro, se intercambian.

⁴¹El cuento pone paródicamente en relación la pareja con el tema de la transcendencia, tema clave de *Rayuela*: "Pero Olivinho seguía preocupado porque ella no respondió a sus trascendentes preguntas; es decir, se hizo guaje, se salió por la tangente, eludió el momento de la verdad, parafraseando a Jaime Torres" (296).

Pongamos una última vez la cuestión del realismo. En la base de nuestras observaciones salta a la vista que, en este cuento que llamo de transición, en vez de realismo, podría ser más acertado el concepto de "simulación" que el filósofo francés Baudrillard ha desarrollado como diagnóstico de una sociedad "posmoderna", a saber vacía de entidades referenciales fuera de fenómenos de simulación, en la que el medio domina⁴². Sin embargo, aunque la idea de simulación sea sin duda en cierta medida acertada, el efecto lúdico de la manipulación de discursos es una dimensión que no cabe dentro del cinismo del concepto filosófico-social de Baudrillard⁴³. No hay cinismo en el cuento, sino una entrega al juego del lenguaje y a los intertextos culturales. Aunque no sea un juego dominado por el sujeto, tampoco el sujeto está dominado por el medio como en la teoría de Baudrillard. Es más bien un espacio de libertad desilusionada sin presuponer modelos para salir del castillo en el que el sujeto está encerrado desde que maneja los códigos culturales. Ahí se encuentra también la diferencia fundamental con respecto a los primeros textos de la onda, para los que todavía se ofrece una interpretación realista en la medida en que las novelas tratan de representar un sujeto libre que, por medio del juego lingüístico, finalmente es capaz de salir de la cárcel cultural. La subversión picaresca impacta el nivel del discurso mismo: lo que bajo una perspectiva de crítica ideológica, asumida tal vez al comienzo de la onda, parece una cárcel de discursos ajenos, dentro de la perspectiva lúdica del discurso se convierte en un juguete. Raquelle y Oliveira juegan con todo: no solamente son subversivos, sino tienen deseos "frescos" y aceptan al fin el destino burgués del casamiento.

En comparación con el tipo de novela de la onda comentado antes, se observa una erosión del posible realismo en favor de la descomposición de los espejismos discursivos con intento realista. Es la descomposición de la última tentativa de mimesis seria, la mimesis de una realidad hecha de discursos y de una vida forjada por los medios.

IV. "Tepito" de Ramírez: Realismo como autocrítica del sistema cultural

Una novela relativamente reciente de Armando Ramírez, *Tepito*, de 1983, nos permite tal vez precisar estas ideas enfocando otros temas que la Onda ha inaugurado: el personaje "ciudad". En las novelas de la Onda el papel de la ciudad es distinto de las novelas de Carlos Fuentes que se considera el "iniciador" del tema de la ciudad a partir del boom y en las que la ciudad permanece espacio para ambientar personajes y acción. En la Onda, no solamente la ciudad, sino su corazón que late vertiginosa y ruidosamente, el barrio de Tepito, se vuelve personaje⁴⁴. Muy temprano, el narrador de la novela *Tepito* cita los motivos

⁴²Véase, por ej., *Simulacres et simulation*, 1981.

⁴³El concepto de "simulación" tiene sentido solamente si se sigue tomando en cuenta el modelo del realismo, a saber como negación de una realidad reflejada por el lenguaje.

⁴⁴Además, es opinión común que la Onda, con respecto al tema de la ciudad, provoca un cambio. Bruchwood subraya por ej. que: "En estas narrativas, la ciudad no es la gran urbe que promete el triunfo ni el monstruo que devora a la gente (como en Fuentes, siguiendo

típicos: el barrio, el lenguaje y los medios que constituyen la "realidad" de los Tepitinos⁴⁵.

Los personajes, con nombre de mitos modernos, por ej. "El Kid", un boxeador nacido en Tepito, están declarados como mitos por el narrador mismo⁴⁶. El barrio es el lugar donde se cruzan los discursos — es un diafragma hablante. El cuestionamiento de la historia a través de la literatura — un cuestionamiento reforzado después de los eventos del 68 — se vuelve material de la larga plática que es la novela misma. Todos los discursos intervienen⁴⁷ en el largo monólogo sobre Tepito. También textos contemporáneos, como las crónicas que Poniatowska inauguró programáticamente con *La noche de Tlatelolco* (1969) aparecen: La novela empieza en efecto como un documento demográfico sobre la identidad del barrio de Tepito (11)⁴⁸.

Sobre el nivel del discurso se observa que, a lo largo de la novela, faltan signos de prosodia, lo que confunde diálogos con comentarios, discursos indirectos libres y monólogos interiores. Citas se mezclan con descripciones, por ej. de la conciencia del héroe, llamado el Kid (17), un personaje que en el babel de los discursos no se puede ubicar: aunque sea un personaje "jumpen", su habla es tanto inocente como erudita⁴⁹. Un efecto especial resulta además de la confusión entre héroe y narrador que lleva a la imposibilidad de reconocer quién habla. Además, esto no parece importante: El signo distintivo de una primera persona con respecto a una voz en tercera persona se pierde dentro del largo monólogo descriptivo del narrador, y dentro de la crónica a varias voces

las huellas de Yáñez), sino un mundo compuesto de barrios o colonias con características de 'mi tierra' (1985, 26). Se tendría que analizar el papel de la ciudad en novelas de los Contemporáneos, como por ej. en *El joven* (1933) de Salvador Novo, en cuya visión de la ciudad se advierten paralelos con la Onda (Ramírez nos remite, en efecto, a Salvador Novo, "contemporáneo de todo tiempo" (14)).

⁴⁵ Por ej.: "De la Gloria cayó Tepito para santo y seña del arrabal, del peladito, del albur, de la telenovelería realidad, mi cuais" (13).

⁴⁶ "Barrio satanizado, santificado, leyendizado, percutidizado, lenguaguisado. Aportador de mitos urbanos. De leyendas sin gloria. Quebrantadores de la ley para inscribirse en la leyenda hamponil" (14).

⁴⁷ Por ej. se parodia el discurso histórico: "En el origen de su nombre está cabalísticamente su significado. Salvador Novo, como gran contemporáneo de todo tiempo, lo dice: 'TEPITO' quiere decir en náhuatl 'cosa pequeña' o 'poca cosa'; TEPITOYOTL es pequeño. En la historia de la ciudad de México, es la pequeña de un barrio indígena fuera de la 'traza' en que vivían los españoles en los primeros tiempos del Virreinato". "Lugar hecho de residuos, lugar despreciado y nostalgizado..." (14a). Si la Onda había vuelto la mirada a la contemporaneidad acabando con la preocupación en definir lo mexicano por el México viejo (Monsiváis en *Glantz* 1979, 117), Ramírez, desde lo contemporáneo, mira con humorismo desmitificador hacia los "grandes textos" de la identidad criolla desde las Crónicas o la obra de Salagún (17) hasta los escritores del siglo XX.

⁴⁸ Son intertextos que aluden al tema de la búsqueda de identidad, un tema frecuente de 1968 en adelante; aquí, sin embargo, siempre con función de cita.

⁴⁹ Véase, por ej., su autodescripción: "Y es que todo se lo debo a mi mánager y a la virgencita de Guadalupe, porque ella es la milagrosa y mi mánager es como si fuera mi padre, señor periodista. Mi cuerpo es como un alfabeto donde las palabras se van conformando de acuerdo con los golpes que da la vida (subrayado mío) (...). El descontento y la cabeceada a tiempo son mis armas favoritas porque si usted no lo sabe, yo hoy aquí, al micro macro, mabo al ring..." (18a).

sin diferencia de tonalidad. El cambio de él y yo, que en el realismo funciona como "effet de réel", a saber como signo de pluralidad de perspectivas, no está acompañado por ninguna variación en el punto de vista de quien habla, que mantiene el mismo tono entre monótono y dramático en cada posición gramatical. Frente a la novela que buscaba la representación de sujetos jóvenes cuyos deseos funcionaban como la corriente eléctrica para salir de conciencias parecidas a máquinas repetitivas de discursos, esta novela llega a una radicalización del automatismo discursivo y repetitivo: todo el espacio de la novela — el espacio de Tepito y de sus habitantes está "ocupado" por el habla generalizada de las citas.

En la novela de Ramírez el caos de los discursos queda la experiencia de lectura dominante. Partiendo de un discurso que para introducir al personaje principal, "El Kid", recuerda la crónica y las telenoticias, a lo largo de la narración, el documento verbal se vuelve un fluir ininterrumpido de un habla; es un habla parecida a la grabación de una máquina ubicua en la que, acaso, pedazos de cuerpos o de figuras de acciones suben a veces a la superficie. Es la representación de la pluralidad de los códigos como esencia del desorden babélico del barrio. Es en fin un poder cultural⁵⁰ que acaba matando a sus personajes — como Suavecito (120) — cuya muerte representa una culminación dramática dentro de la continuidad del tono documental de la narración.

El habla alucinada y un discurso aluvional no llegan a ninguna construcción de orden, ni siquiera al orden posible de un nuevo realismo nacido del rechazo del género tradicional⁵¹. Desde el planteamiento de esta novela hacia la realidad, no solamente no se puede pensar en la diferencia entre facticidad y ficcionalidad⁵², sino la discursividad de la cultura va más allá, genera facticidad, hechos, acontecimientos violentos, como la muerte de Suavecito, como las varias existencias lumpen, frutos de mitos vividos, el mito del box, de la vogue (117), el mito de salir del propio origen o de ocultarlo (116s). Con la mimesis inverosímil de una máquina hablante, Ramírez logra denunciar el sistema mismo, la pluralidad de los intertextos culturales⁵³. Aún con la conciencia de que todo es discurso, los primeros textos de la Onda eran realistas en la medida que creían en discursos verdaderos, los del cuerpo, de la juventud

⁵⁰Lo entiendo en el sentido de Foucault (véase, por ej. el estudio de Héctor Ceballos Garibay, 1988). Ramírez se refiere explícitamente a Foucault, por ej. en el capítulo titulado "El infierno benigno" (115).

⁵¹Todo tiene "puntos suspensivos" (título del último capítulo). Ya al comienzo el narrador, con un juego de palabras, rehúsa tomar posición acerca de la función realista del libro: "Yo voy a platicar de acá, de a las de acá, donde si las da hasta acá, entonces arremeda. La única diferencia entre el Arte y la Realidad es que la Realidad es que la Realidad arremeda y el Arte hace gestos como gestos estas arremedadas" (13).

⁵²Lo que es posible en novelas "realistas" en donde, tradicionalmente, el discurso apoya los signos de facticidad del plot, o también en las primeras novelas de la Onda, donde el discurso es "fotografía" del código real y manifiesta así mismo signos de facticidad.

⁵³Tepito deconstruye la acción mitopoiética de la cultura y el peligro de confusión inocente entre mitos (por ej. de una propuesta alternativa de los jóvenes) y la cruda realidad política; *noche de Tlatelolco* de Elena Pomistownia (en *El ego filantrópico*).

y del lumpen. La novela de Ramírez, al contrario, no busca imágenes alternativas, sino deja hablar el caos cultural, justamente por la falta de interés hacia cualquier discurso realista.

Quiero insistir en la hipótesis que el germen de la autocrítica de la cultura, aspecto dominante de los textos de los años ochenta, existe ya en las novelas de los autores de la Onda después de 1968⁵⁴. *Obsesivos días circulares* de Gustavo Sainz (1969) es un ejemplo evidente de la tendencia observada en *Tepito* y, según mi opinión inaugurada por textos como el cuento de Agustín comentado antes. La segunda novela de Sainz abre el paradigma de la novela postlatelolco entendida como autocrítica de la posición del escritor. La organización de *Obsesivos días circulares* no obedece a ningún orden realista o de verosimilitud ni en el nivel de la historia⁵⁵, ni en el discurso que, a causa de la ausencia de puntuación, parece también un largo monólogo del narrador. Sin embargo, esta novela tiene un referente directo: la escritura. La literatura, no la realidad, es el punto de partida, así como el escritor y la relación entre escritura y vida son las estructuras básicas del plot y del discurso. Que el motor de los desvíos mentales del personaje principal, Terencio, son el lenguaje y la cultura en sentido lato es evidente no solamente en el nivel del plot⁵⁶, sobre todo en el espejismo de Terencio como escritor, sino dentro del discurso que, mezclando cualquier tipo de género⁵⁷ radicaliza el montaje hasta la deriva final, en la que el desvío mental del personaje coincide con el del narrador. La novela termina en efecto con la repetición de la frase "De generación en generación las generaciones se degeneran con mayor degeneración" durante 12 páginas, mientras que la grafía se agiganta página tras página hasta que la letra "g" ocupa enteramente la última página. El narrador se entrega finalmente al mimetismo de su demencia y cuestiona así el acto mismo de escribir. Es un cuestionamiento que, por lo tanto, constituye la estructura general de la novela⁵⁸. Por un lado el psicoanálisis es un tema que la personalidad de

⁵⁴Es por lo tanto una tesis de Glantz ya en 1971: "la persistencia que muestran ciertos escritores, su intención de autocrítica evidente (...) revelan la existencia de una narrativa mexicana verdaderamente nueva" (7), idea a la que la escritora regresa en 1979 acerca de *Obsesivos días circulares* de Sainz (121).

⁵⁵No solamente es difícil reconstruir la acción por vía de "flashbacks" y de la ambivalencia discursiva, sino la opacidad de la historia participa en la estructura misma: el voyeurismo de la primera parte, en la que Terencio tiene que fotografiar en secreto a las estudiantes de la escuela para el propietario Papá la Oca y la confusión de Terencio en la segunda y tercera parte hasta a la deriva final en el avión en ruta a Acapulco.

⁵⁶*Ulysses* de James Joyce es la obra maestra a partir de la cual Terencio busca una organización del caos que le rodea. En vez de encontrar un orden, se le escapa progresivamente el control sobre el lenguaje. Sin embargo la literatura permanece su "principio de realidad". Por miedo de que se acerque su fin al descender del avión sobre Acapulco, Terencio quiere organizar su muerte en conformidad con los finales de novelas leídas (322).

⁵⁷Pues "cultura" está entendida en un sentido pluralístico, la fascinación así como la violencia del mundo visto por la literatura se refieren a varios sistemas culturales, como por ej. el cine — además de la fotografía —; Terencio imagina una película sobre su propia vida, para escapar al miedo de acercarse a su fin (313a). También en la estructura de la obra se han advertido paralelos con películas de Godard (Decker 1986, 355a), un director importante para la Onda.

⁵⁸Según Glantz la culminación de la autocrítica en la última frase de *Obsesivos días cir-*

Terencio y su mirada voyerística ponen en evidencia; por otro lado el miedo de esta personalidad neurótica (el complejo de persecución con el miedo de la traición próxima) incumbe e irrumpe sobre el plano del discurso y se transmite al lector, para el que la desintegración del narrador mismo y del lenguaje se vuelve verosímil.

V. Palabras de conclusión

He tomado las novelas de la Onda como síntoma de una postura del discurso literario frente a la realidad y como momento en el que los eventos de Tlatelolco han dejado huellas importantes. La decepción de Tlatelolco devuelve a los escritores de la Onda de un "nuevo" realismo comprometido y de la creencia inocente de un discurso alternativo a la literatura del establishment. En algunas novelas, como los textos comentados más arriba, el "nuevo" realismo implica un germen de autocrítica que, después de Tlatelolco, se desarrolla hasta distanciarse de las premisas de reflejar una realidad nueva. Remontando a Tlatelolco, se evidencia con claridad el hecho de que, si por un lado la "retórica del realismo nuevo" está destinada a desaparecer temprano⁵⁹, por el otro la falta de respeto por cualquiera proyección cultural⁶⁰ ha llevado a una desacralización del papel de la escritura⁶¹. Este aspecto es, a mi juicio, el más importante: No solamente por el hecho de que del juego paródico sin límites procedió una libertad de discurso que ha provocado el pluralismo y la multiplicidad de temas, estilos así como variedades individuales⁶², sino también porque con la libertad radical del juego paródico, la relación entre escritura y realidad se ha liberado de la interposición⁶³ del discurso realista. Con la distanciamiento

culares es una consecuencia implícita del automatismo con el que la Onda intenta reflejar sonidos producidos por máquinas electrónicas — "música que (...) reitera ese 'strip tease' desde lejos" (355). De esta cercanía y distancia al mismo tiempo nace esa postura que lleva al final de *Observos días circulares* pasando, a opinión de Glantz, por experiencias de escritura como la de *El grafógrafo* de Salvador Elizondo: "Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo..." (1979, 121).

⁵⁹Es el juicio de varios escritores y críticos que ven en el hecho de que las novelas reflejen un mundo pasajero y voluble la causa del destino transitorio de la Onda.

⁶⁰Esta sería, según Monsiváis, la diferencia entre los movimientos de izquierda y los escritores de la Onda: a diferencia de estos últimos "la izquierda tradicional en México ha negado los excesos o la deformación de la Revolución Mexicana, pero respeta (devotamente) su proyección cultural" (1986, 235e).

⁶¹Monsiváis lo resume en su artículo sobre "Literatura latinoamericana e industria cultural": ya en los setenta, no opera el tono dictatorial de la 'alta cultura'. Y los resultados de este derrumbe son de toda índole: ya no hay que escribir de un modo 'prestigioso'; ya no hay requisitos estilísticos de consideración (1989, 20).

⁶²Véase María Luisa Puga en Trichmann (1987, 31); véase también Giardinelli (1989).

⁶³Según mi parecer, la novela mexicana postlatelolco ha logrado definitivamente conspirar contra el realismo tradicional, como lo quiso señalar Macedonio Fernández: "Todo realismo es arte pero no nacido de la casualidad de que en el mundo hay materias espejantes; entonces, a los dependientes de tienda se les ocurrió la Literatura, es decir confeccionar copias. Y lo que se llama Arte, se introduce a las cosas presionando a todos para que pongan su visión en el espejo, no en cosas (...) La obra de arte-espejo se dice realista e intercepta nuestra mirada a la realidad interponiendo una copia" (citado por Ruffinelli (1980, 125)).

de una "mímesis seria" — aunque fuera una mímesis proyectada sobre el nivel del discurso, como la mímesis de "lo actual" en los primeros textos de la Onda — los escritores pueden ahora regresar a mirar las cosas, sencillamente, como lo ha postulado María Luisa Puga en la introducción a su propia escritura.

Bibliografía

- Agustín, José. 1985. *De Perfil*. México: Joaquín Mortiz.
- Bachtin, Michael. 1971. *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. München. En español: Bajtín, Mijaíl. (1986. Trad. de Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica).
- . 1983. (Trad. ibid.) *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Barthes, Roland. 1986. L'effet de réel. En: *Communications* 11: 84-89.
- Baudrillard. 1981. *Simulacres et simulations*. Paris: Galilée.
- Brushwood, John S. 1984. *La novela mexicana*. México/Barcelona/Buenos Aires: Grijalbo.
- Ceballos Garibay, Héctor. 1988. *Foucault y el poder*. Puebla: Premia.
- Giardinelli, Mempo. 1981. Panorama de la narrativa mexicana en los 80's. En: *Insula* 512-513, Agosto-Septiembre: 22-26.
- Glantz, Margo. 1971. *Onda y escritura en México*. Estudio preliminar. México: Siglo XXI Editores.
- . Repeticiones. 1979. En: *Ensayos sobre literatura mexicana*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Jakobson, Roman. (¹1921). 1979. Die Rolle der subjektiven Einstellung. Über den Realismus in der Kunst. En: Roman Jakobson: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. Elmar Holenstein (Hrsg.). Stuttgart: 129-139.
- Monsiváis, Carlos. 1986. La naturaleza de la Onda (1972-1974). En: *Amor perdido* (1977). México: Era: 225-265.
- . 1988. Literatura latinoamericana e industria cultural. En: *Libros de México* No. 15, octubre-diciembre: 13-22.
- Menton, Seymour. 1978. *El Cuento Hispanoamericano*. México: FCE.
- Paz, Octavio. 1979. A cinco años después de Tlatelolco. En: *El agro filantrópico*. México: Joaquín Mortiz: 143-152.
- acerca de la "nueva nueva novela".

- Poniatowska, Elena. 1987. La literatura de la Onda. En: *¡Ay vida, no me mereces!*. México: Joaquín Mortiz: 167-213.
- Pugliatti, Paola. 1989. *Lo sguardo nel racconto. Teorie e prassi del punto di vista*. Bologna: Zanichelli.
- Ramírez, Armando. 1988. *Tepito*. México: Grijalbo.
- Reisz de Rivarola, Susana. 1983. Voces y conciencias en el relato Literario-Ficcional. En: *Lexis* VII, 2: 187-218.
- Ruffinelli, Jorge. 1980. *El lugar de Rulfo*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Sainz, Gustavo. 1986. *Obsesivos días circulares*. México: Grijalbo.
- Teichmann, Reinhard. 1987. *De la onda en adelante. Conversaciones con 21 novelistas mexicanos*. México: Editorial Posada.
- Todorov, Tzvetan. 1965. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- . 1981. *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*. Paris: Seuil.
- Villoro, Juan. 1986. Indocumentados: La narrativa mexicana actual o algunos problemas de pasaporte. En: *Aleph*. Universidad Católica de Lovaina, marzo: 11-36.