

JULIÁN
HERBERT /
ANTONIO
ORTUÑO

40

LETRAS LIBRES
AGOSTO 2014

Más que las coincidencias literarias, a los escritores nacidos en los setenta los unen las circunstancias desde las cuales escriben y publican. Dos de los mejores narradores actuales buscan cifrar el talante de su generación.



Ilustración: LETRAS LIBRES / Oliver Flores

Escribir aquí y ahora

Una conversación sobre narrativa mexicana reciente



LOS NARRADORES NACIDOS en los setenta siguen representando un problema para una buena parte de la crítica nacional. Todavía hace unos años se hablaba de “apuestas literarias”, ante la ausencia de un libro notable que justificara a su generación. Se decía que habían renunciado lo mismo a los desafíos narrativos que a los problemas políticos, que era muy temprano para pensar en una Obra... Hoy, que cuentan con un puñado de libros relevantes, la discusión parece seguir anclada en el “relevo generacional”.

En el siguiente diálogo dos de los narradores más sólidos de esa promoción, Julián Herbert y Antonio Ortuño, ponen en entredicho que exista una “nueva narrativa mexicana” que suponga un rompimiento con las generaciones anteriores. Se han modificado, sí, las condiciones de escritura y

publicación en el país, gracias al renovado interés de las editoriales extranjeras y porque la ciudad de México ha dejado de ser el centro de validación de la literatura nacional. Más allá de las coincidencias estéticas y temáticas de un grupo, este intercambio ha buscado retratar la actual circunstancia en la que se escribe narrativa en México, a través de intereses comunes como la crítica literaria, las preocupaciones formales, las relaciones públicas o la manera en que los autores jóvenes releen la tradición.

NARRATIVA MEXICANA RECIENTE

ANTONIO ORTUÑO

Para hablar de una “nueva narrativa”, creo que habría que delimitar el campo de novedad y poner a los textos por un lado y a las condiciones de escritura por otro. Recientemente he leído autores nacionales que publicaron a partir de los sesenta, setenta, y encuentro preocupaciones similares o asimilables con las de escritores de mi generación. Literariamente, pues, no sé si se puede postular algo como una “nueva narrativa” que rompa frontalmente con la anterior. Y tampoco sé si importa. Virgilio no “rompió” con Homero. Yo no quiero “romper” con Héctor Manjarrez. Otro acercamiento podría ser revisar cómo se escribe ahora en México. Allí hay cambios. Hay, creo, la ruptura de un paradigma que durante mucho tiempo fue inamovible: nacieran donde nacieran los autores, la literatura visible se difundía desde la capital, se narraba desde la capital y desde la lógica de las hegemonías que la capital trae consigo: poder político, económico, cultural. De unos años a la fecha, muchos no necesitamos pasar por allí. ¿Qué fue lo que sucedió? Que la industria editorial mexicana entró en crisis en los años noventa, y el mayor peso fue a dar a manos de las transnacionales cuyas oficinas, al menos para el idioma, estaban en España. Es decir: cambió, por un tiempo, el centro de las decisiones y para un editor que está en Barcelona o en Madrid dejó de ser importante si escribías desde la Condesa o desde Zapopan. Es un proceso que se da dentro de una lógica de mercado pero que abrió rendijas y por esas rendijas pasamos.

JULIÁN HERBERT

Pienso que el tema generacional de la “nueva narrativa mexicana” no pertenece a la estética sino al *branding*. Ante el momento crítico que experimenta la narrativa producida en España, los sellos transnacionales han querido construir un nuevo boom latinoamericano y le han apostado a vender una “generación”. Son ellos las que han puesto el enfoque generacional, no los escritores. Detrás está la mirada editorial europea que busca recuperar las lecturas laterales y va tras la literatura que se ha salido de ese centro. Sucede en México, pero también en Argentina. Como en el caso de Selva Almada, la última literatura argentina no solo se escribe desde Buenos Aires. Esto, por supuesto, es parte del *branding*. Sin embargo, creo que, más allá del provecho comercial y editorial, también hay un genuino interés generacional en Latinoamérica, potenciado por el uso

de las redes sociales. Los primeros en aprovecharlas fueron los poetas, debido a la escasez de medios de difusión que tiene la poesía. Antes de que se diera un diálogo latinoamericano en distintos ámbitos, los poetas empezaron a hacer ciertas conexiones, a leerse y a discutir, y a veces a discutir de manera feroz. Los narradores son más cordiales al momento de dialogar, porque hay un límite menos rígido entre formulaciones estéticas y su vínculo con una ética frente al lenguaje y frente a la realidad. Ernesto Lumbleras dice: “la discusiones entre poetas son encarnizadas y salvas porque hay poco que perder”. Quizás ese sentido sectario de los poetas explica que haya más antologías de poesía que de narrativa. A la narrativa le funciona bien el individualismo. Yo no sé hasta qué punto la falta de ese mapeo que significan las antologías tenga que ver también con los efectos de la distribución y los alcances de los libros individuales de narrativa. Por otro lado, creo que la dinámica de la novela y el cuento se ha ido construyendo por otros medios, como ocurre en México con el catálogo de Tierra Adentro.

ALTA CULTURA, CULTURA POPULAR

ANTONIO ORTUÑO

Hay también un cambio respecto a cuáles son las influencias estéticas que uno siente como cruciales o no. No siento ninguna clase de empacho en decir que para mí han sido más importantes los Pixies que García Márquez, e infinitamente más importante Sergio Leone que Vargas Llosa, y no porque sean superiores el cine o la música popular a la literatura, sino porque unos me han dado claves estéticas para lo que escribo y otros no.

JULIÁN HERBERT

Ciertas perspectivas para abolir la distancia entre el arte elevado y la cultura popular están presentes en diversas tradiciones. Están presentes en la cultura norteamericana, en la generación perdida, por ejemplo, y aparecen de manera constante en muchos otros momentos. Esta manera horizontal de ver la cultura también está presente en la poesía chilena y en la narrativa argentina. En la cultura mexicana sí hubo una ruptura estricta, porque también era estricta esa separación. Todavía hace una década tuve una discusión muy agria con un querido amigo poeta de otra generación, para quien era escandaloso que alguien utilizara un epígrafe de José Alfredo Jiménez en un poema. Posiblemente sí hay un cambio generacional en la nueva narrativa, para lo cual han sido significativas las miradas que no se originan en la ciudad de México. El clasismo imperante en esta ciudad ha querido siempre separar la alta cultura de la cultura popular.

ANTONIO ORTUÑO

Ese debate entre “alta cultura” y cultura popular parece de otro momento. Mi parecer va por otro lado. Una de las ventajas que veo en los escritores mexicanos y latinoamericanos es que somos buenos saqueadores de cuanta tradición tengamos en frente; soy lector devoto de

narradores ingleses y entre ellos no encuentras ni una décima parte de las referencias de un autor latinoamericano, porque los ingleses, por ejemplo, son profundos conocedores de su tradición, pero a veces ciegos respecto a otras. Para ellos, en muchas ocasiones, América Latina se reduce a uno o dos nombres, si acaso. Apenas algunos, ya francamente exquisitos, se acuerdan de más de un cuento de Borges, de más de una novela de Gabo. No podemos esperar entonces que sepan de otras manifestaciones culturales. Los escritores en Latinoamérica tenemos una baraja amplia de influencias y eso produce discursos que rebotan en muchos lados. Pienso en un autor como Fogwill, capaz de establecer conexiones más o menos insólitas entre un discurso academicista, casi de estudios culturales, y uno coloquial, narrativo. Y que aparentaba haber leído todo bajo el sol.

LA NOVELA TOTAL Y LA EXPERIMENTACIÓN

**JULIÁN
HERBERT**

De un tiempo a esta parte, da la impresión de que los narradores ya no se preocupan por escribir la novela total o de que ya no producen novelas experimentales. No creo que se deba a una renuncia a esas pretensiones. Todavía hay narradores para los que la novela total sigue siendo importante, incluso si esa necesidad nace de otros géneros. Pienso, por ejemplo, en un libro que está más vinculado con la idea de la novela total que muchas de las novelas que he leído últimamente: *La escuela del aburrimiento*, de Luigi Amara. No es una novela, pero parte de la idea de totalizar el aburrimiento y es al mismo tiempo un performance. La segunda parte del ensayo es la crónica del autor que se encierra en su cuarto y no se corta las uñas. Bien mirado, el libro responde al proyecto de la novela total, lo mismo la primera novela de Eduardo Rabasa, *La suma de los ceros*. Creo que el narrador latinoamericano contemporáneo ya no tiene que escribir una novela experimental y decir “Esta es una novela experimental”; de pronto puedes escribir una crónica, que va a funcionar en el ámbito del periodismo, y hacer algo muy experimental.

**ANTONIO
ORTUÑO**

Pensar que uno puede crear un organismo literariamente inmenso, que pueda tocar tantos puertos y juntar tantos cables como para dar justificación a ese concepto de novela total, es algo que sinceramente no me he planteado en la vida. Hay una frase de la persona menos citable del mundo —sobre todo en asuntos intelectuales— que es el Vasco, Javier Aguirre, que, cuando jugaba en las Chivas, dijo: “Si al tirar un penalti pienso en el hambre que están pasando los pobres del mundo, me van a temblar las patas.” Yo creo que a un narrador le conviene estar al tanto de los debates intelectuales y sociales pero también tener sentido de la mesura y de la eficacia literaria. El mamotreto pretencioso como modelo me parece una pifia y es algo que definitivamente no se me ocurriría buscar. Observo, y no creo ser el único,

que hay un reconocimiento cada vez mayor de la obra de autores poco pretenciosos, de autores como Ibargüengoitia, cuya obra en su momento fue celebrada pero también valorada un escalón debajo de las obras de quien era el “gran novelista”, Carlos Fuentes. Porque se suponía que sus textos eran menores pues, entre otros recursos, acudían al humor, que para cierta crítica miope todavía es un pecado mayor, como si al reír estuvieras vulnerando los términos de uso de la literatura.

**JULIÁN
HERBERT**

Pienso también en un autor como Jesús Gardea, que por lo general ha sido tratado como “el doctorcito de provincia” y que, sin embargo, tiene unos cuentos extraordinarios. Caso contrario es el de Juan García Ponce, que era un hombre muy brillante y cuando narra da la impresión de estar trasladando un tren a mano. Al margen del problema de la novela total, creo que es interesante cuestionarnos cómo los textos adquieren madurez. Me parece que hay una diferencia muy marcada entre *Farabeuf* y *Morirás lejos*, dos escritos que solo en apariencia parten de una misma lectura, el *nouveau roman*. A mí me parece que ha envejecido mejor *Morirás lejos*, gracias a la economía del lenguaje. En este momento, el de Elizondo y el de Pacheco parecen dos textos diferentes. El *nouveau roman* que los unía es ya una categoría envejecida y creo que leerlos desde otras coordenadas daría mayor luz.

RELECTURAS DE LA LITERATURA MEXICANA

**ANTONIO
ORTUÑO**

Quiero volver a García Ponce. No solo es el hecho de que dictara sus textos lo que “desnaturalizó” su prosa sino su necesidad de acudir todo el tiempo a referencias directas y crudas de lo que iba leyendo, a citas y más citas que, aunque cultísimas (de escritores alemanes o austrohúngaros que a veces nadie más leía en México), pueden ser muy cargantes. Y la prosa dictada... Es difícil transitar sus páginas sencillamente porque dices: “¿A qué hora se va a acabar esta oración?, ¿hacia dónde estoy leyendo?” Revisitado, lo que molesta es cierto tufo de pedantería: demasiadas citas, demasiada recurrencia a interpolar lecturas. A otros les encantará por eso: anticipaba a ciertos posmos.

**JULIÁN
HERBERT**

A mí me da miedo releer escritores mexicanos porque tengo la sensación de que siempre los voy a destruir. En el caso específico de la literatura mexicana, cualquier relectura va a significar una decepción. La lectura que uno hace a los diecisiete años de la narrativa nacional es un descubrimiento importante porque te sitúa en las posibilidades de esta lengua, de esta nación, de este cúmulo de referentes; pero después uno se vuelve un lector más castigador. Fuentes, por ejemplo, me decepcionó muy temprano, porque a los diecisiete fui un lector muy devoto de su obra. Después de un par de años de leer de manera muy copiosa, casi en orden,

sus libros, llegué a la conclusión de que era el autor de un par de libros extraordinarios, pero también de una enorme cantidad de páginas que la lengua española se podría ahorrar sin mayor problema. De Fuentes rescataría muchos de sus cuentos, que siguen siendo muy eficientes, y también, aunque no sea lo mejor de su obra, la ambición con la que enfrentó ciertos proyectos. *Terra Nostra* es un fracaso inmenso porque parte de una ambición delirante.

ANTONIO ORTUÑO

Con Fuentes sucede lo que alguna vez dijo Gide de Balzac: necesitas mover toneladas de paja para encontrarte dos o tres granos, pero si escribes en francés sin haber leído a Balzac, se te va a notar. Siempre es mejor leer que resollar desde la ignorancia.

JULIÁN HERBERT

Hay algo que los narradores actuales no le hemos reconocido a Carlos Fuentes: que nosotros ya no estamos obligados a tener una obra de esa magnitud, porque hubo un escritor en este país que llevó a cabo un proyecto monumental, con todas esas caídas, para librarnos también de esa responsabilidad.

LA CRÍTICA

ANTONIO ORTUÑO

Ahora que tocamos el tema de la lectura “castigadora” a ciertos libros, me gustaría tocar también el de la crítica en México. Me parece que la idea de la crítica en este país enfrenta muchos problemas: primero, confundir crítica con reseña, como si

la reseña que atiende novedades fuera el subgénero cumbre de la crítica. Me gustaría leer más textos que relacionen y maten varios libros a la vez o que busquen hacer un corte temporal más amplio o revisen varios libros de un mismo autor para buscar relaciones entre ellos. Eso casi no existe en nuestra crítica literaria (y no excluyo de ella a blogs ni a redes). El segundo punto conflictivo es que a un escritor joven le resulta más fácil publicar crítica que creación y es asombroso que sin haber demostrado nada en ningún sentido —ni en cuanto a sus lecturas ni a su escritura— lo primero que proponga en la vida sea una reseña devastadora. Es como entrar de la banca y romperle la tibia a otro jugador. Un desatino. La impresión que tengo es que un crítico se vuelve mejor con el tiempo porque lee más, porque puede poner las cosas en perspectiva. Además de que no está movido por la inmediatez: “Como esto va a ser lo primero y quizá lo único que le diga al mundo, lo que voy a decir es: aquí te rompí las tibias y de aquí no te levantas.”

JULIÁN HERBERT

Es complicado cómo se ha ido construyendo, en ambos sentidos, la cultura crítica en este país. Por un lado, está este joven crítico convencido de que no demoler a un autor es una descortesía para el lector, pero, del otro lado, también hay un exceso de sensibilidad por

parte del autor frente a la crítica. Da la impresión de que ante un simple comentario de “esto pudo haber sido de este otro modo” el autor ya piensa que le están pegando.

ANTONIO ORTUÑO

Es imposible que no se establezca una relación sentimental entre el autor y su obra, que no sostenga una especie de relación filial con lo que se escribió y, además, cuando vives de la literatura, te estás jugando el cuello en el momento en que publicas. Sin embargo, pongo un ejemplo: me llama la atención el debate —a mi parecer, falso— sobre la novela. Hay quince tipos que quieren problematizar la novela al grado de que implosionen y que todos los que escribimos novela caminemos como lemmings en fila al mar y nos lancemos, pero no problematizan cosas más inmediatas, como la eficacia de ciertos “experimentos” que no pasan de esnobismo, de juego de salón, de caravana para iniciados, que no le dicen nada a nadie, que se escriben solo para que aplauda el que se quiere sentir listo. Por otro lado, hay que reconocer que la reseña a modo, acrítica, es uno de los males de nuestro tiempo: la que enumera las solapas del libro y dice dónde está a la venta, de qué color es la portada, cuántos pesos cuesta, y en donde no entran la crítica ni el juicio. Son en realidad notas informativas y de promoción.

JULIÁN HERBERT

Los poetas le han dedicado mucho tiempo a la crítica de la poesía desde siempre: yo diría que es parte esencial de la poesía. Cuando tú lees a un poeta que hace una crítica de un libro de poesía estás leyendo la crítica de ese libro y de un contexto y de lo que está sucediendo en la poesía en México y en el mundo. Es decir, no es una reseña que desvincule al libro de su contexto. Voy a mencionar lo que sucede con un crítico que leo desde hace tiempo: Geney Beltrán Félix. Lo que me sucede con sus críticas, más allá de si estoy de acuerdo o no con una reseña específica, es que de pronto no entiendo cuál es su perspectiva general de la literatura. No digo que sea su obligación pero pienso en una figura como Emmanuel Carballo, con quien podemos estar en desacuerdo en muchísimas cosas, pero que cuando estaba haciendo reseña estaba también construyendo una visión, un panorama de la literatura mexicana. Lo que sucede ahora con la crítica de narrativa es que uno no ve hacia dónde va esa mirada. Si tú eres un crítico y el elemento que tienes para expresarte es la reseña, tendrías que utilizar la reseña para construir tu perspectiva y no dejar que la reseña como tal te devore.

ANTONIO ORTUÑO

Está, pongo otro ejemplo, el caso de Ignacio Sánchez Prado. Él, como académico mexicano en el extranjero, tiene la posibilidad de ponerse al margen de debates ombliuistas, quizá porque no padece el temor de dejar de cobrar si alguien se ofende... Es interesante porque lee desde una perspectiva más amplia que la reseña. No es el único, claro, pero es un caso.

**JULIÁN
HERBERT**

Hay algo que en particular me interesa mucho de Sánchez Prado: que trata de problematizar la academia vinculándola con el periodismo cultural. De pronto, el ámbito del periodismo cultural parece estar en un lado y el ámbito de la academia en otro, y no hay diálogo entre ellos. Creo que Sánchez Prado intenta hacer estos entrecruzamientos que no es algo que necesariamente hacen todos. También creo que, en el ámbito de la academia, hay otra voz que ahora está construyéndose un espacio: Roberto Cruz Arzabal, alguien preocupado por la literatura y por el arte conceptual, pero también por salir del círculo de la academia. Este año, en el congreso de literatura de El Paso, hubo nueve ponencias dedicadas a libros míos. Me da curiosidad leer las ponencias, pero no lo he hecho porque no están en ningún lado. Eso me hace pensar en la dimensión real de esa crítica, porque es muy halagador saber que se escribieron nueve ponencias sobre tu obra, pero ¿dónde están?, ¿cuál es el peso cultural específico de esos estudios? Entonces, a la hora de discutir la crítica académica es mucho más importante plantearte la disponibilidad de esos textos que la academia le ha dedicado a cualquiera de nosotros o a cualquier autor.

**ANTONIO
ORTUÑO**

También es cierto que en las letras mexicanas se padecen fobias gratuitas. Una, por el periodismo; otra, por la academia; y ambos, hay que recordar, son santuarios en donde se refugia el escritor para sobrevivir. Es curioso cómo algunos autores, pienso en Cristina Rivera Garza, escriben con un pie en la academia. Del mismo modo que yo he escrito literatura con un pie en el periodismo —y sin renegar en absoluto del periodismo, ni siquiera de sus insuficiencias—, creo que los escritores que también son académicos no quieren corresponder al maestrillo hipotético del lugar común, al que emite ponencias como perico. Finalmente, hay que resaltar que, más allá de desacuerdos personales, la crítica importa, es necesaria. Los debates que se pueden establecer con críticos, independientemente de las filias o fobias, son básicos porque te obligan a pensar por qué tomas estas o aquellas decisiones estéticas e incluso estas o aquellas decisiones personales; te obligan incluso a repensar tu desenvolvimiento social y político. Eso me parece cardinal: el que uno pueda friccionar su discurso con otro y racionalizar al máximo una postura estética y también pública. La teoría literaria no es solo un manual o una preceptiva de salón. Creo que ese debate está implícito en la creación y los narradores deberían reconocer esta parte y no ver al crítico como un rival sin méritos ni nada que decir. En ese sentido me parecería sano que más narradores escribieran crítica.

**JULIÁN
HERBERT**

Creo que la falta de más narradores que ejerzan la crítica no es en absoluto un problema de equipamiento teórico. Conozco narradores muy intuitivos que pueden llegar a ciertas soluciones formales, pero la mayoría cuenta con herramientas para

hacer crítica. Si entiendes de narratología sabes un poco hacia dónde va una novela. Creo que la parte más complicada para el narrador —que no siempre es tan marcada en el poeta— es el tema de las relaciones públicas. En la poesía, pelearse viste; en la narrativa, no. Siento que lo más difícil que han considerado los narradores para hacer una crítica sobre narrativa es que eso va a acarrear ciertas confrontaciones. Los autores mexicanos somos muy respetuosos y, de repente, no nos decimos cosas críticas. Y lo entiendo, nadie quiere arruinar la fiesta. Estás en la Feria del Libro de Guadalajara y te sientes a toda madre. Todos son unos grandes escritores cuando estamos tomándonos una cerveza en la FIL, pero es necesario trascender esa zona porque así damos el paso que debe dar toda narrativa que se considere madura. La mexicana es una narrativa con libros serios, pero ¿cuáles son las preguntas contextuales y quiénes están haciendo esas preguntas? ¿Dónde ubicas, por ejemplo, una novela como *Muerte súbita*? Tú y yo coincidimos en que se trata de una novela importante, pero ¿dónde la acomodas con respecto a *Nadie me verá llorar* o el resto de la obra de Cristina Rivera Garza?, ¿cómo la relacionas con respecto a Jorge Volpi?

**ANTONIO
ORTUÑO**

Como una lectura escéptica de personajes históricos, de tradiciones extranjeras, pero con un aterrizaje hacia lo mexicano, etcétera. Así, platicada, *Muerte súbita* es una novela del crack; leída no: es un ejercicio de virtuosismo, un solo de guitarra de trescientas páginas.

**JULIÁN
HERBERT**

Lo mismo sucede con *La ciudad que el diablo se llevó*, de David Toscana. Platicada es una novela del crack; leída es una novela con ideas completamente distintas. Pero volvamos a la pregunta: ¿cómo ubicas esos libros? Creo que esas son las cuestiones que tenemos que empezar a plantear. Quizá la forma de abordar una conversación como esta que tenemos ahora sería sentarnos unos cuatro o cinco autores a hablar de nuestros libros, de los libros de nuestros colegas y de qué tan brillantemente resuelta está una novela, pero también de cómo se relacionan esos libros con su contexto. La norma de las reseñas es la de atender novedades y eso es una virtud, porque te da una perspectiva de lo que está sucediendo en este momento. Pero puede suceder que hace dos años no atendiste una novela y en este momento cobra otra lectura con la aparición de un nuevo libro. Creo que sería muy sano hacer esas lecturas complementarias en las revistas.

**ANTONIO
ORTUÑO**

No tengo intención de trazar un canon. Sé que, además de lo mencionado, me interesa lo que escriben Herrera, Miklos, Velázquez, Nettel, Melchor, Monge, Espartaco, Nicolás Cabral, entre otros. Hay una cantidad de voces importantes en la mesa, hay textos de peso, hay ideas. Ya los estudiosos discutirán de lo que fuimos —o no— capaces. —