

Inti: Revista de literatura hispánica

Number 42
Mexico Fin de Siglo

Article 29

1995

Los años del Mono

Juan Villoro

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Villoro, Juan (Otoño 1995) "Los años del Mono," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 42, Article 29.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss42/29>

This Testimonios is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

LOS AÑOS DEL MONO

Juan Villoro
UNAM

Yo, mono libre, acepté este yugo
Kafka, Informe para una academia

El mono escribe

“**U**n explorador blanco en Africa — cuenta Bruce Chatwin —, ansioso de seguir adelante con su viaje, pagó a sus cargadores para avanzar a marchas forzadas. Pero ellos, casi a punto de llegar a su destino, depositaron en el suelo los paquetes y se negaron a moverse. Ninguna cantidad de dinero los convencería de hacer otra cosa. Dijeron que tenían que esperar a que sus almas los alcanzaran”.

El siglo XX ha hecho de la prisa una moral. No en balde Gómez de la Serna sospechó que los automovilistas eran los oficiantes de una religión fundada en la celeridad. A la manera de aquel blanco en Africa, pensamos que es mejor llegar antes. Al recorrer el Anillo Periférico cuesta trabajo pensar en los ciclos prehispánicos que desconocían la premura. Frente a la pirámide de Cuicuilco, una flecha ofrece **fast-food**: nuestro puntual **Zeitgeist** indica que se nos hace tarde. Pero a veces un accidente nos detiene y tenemos una rara oportunidad de estar quietos, en espera de nuestra alma.

Esta crónica es una caprichosa escala para que los años alcancen a la expedición. En el horóscopo chino los años del Mono regresan cada doce años, marcados por la travesura, las transiciones impetuosas, el resquebrajamiento: años en los que no quedan platos enteros. “Es preciso saber vivir en estado de movilización en el año del Mono”, recomienda Soliatan Sun. Los Monos tienden a la simulación, el embuste, los cambios incesantes, la retórica y la

literatura (en *El mono gramático* Paz refiere la historia de Hanuman, el mono que saltó de India a Ceilán, cargó los Himalayas y dominó la gramática); el juego los atrae por la irresistible posibilidad de hacer trampa.

En las librerías de fin de milenio los asuntos esotéricos cada vez ocupan más espacio; las recetas ideológicas han sido relevadas por prontuarios de autoayuda: hay piedras que ayudan a las mujeres que aman demasiado y raíces que consuelan a los calvos. Las nuevas instrucciones para usar la vida recuperan cosmogonías olvidadas y es de suponer que la alta tecnología del próximo siglo convivirá con las ideas trascendentes. Sin embargo, en el caso de este recuento, el horóscopo, más que ofrecer respuestas, sirve de pretexto para que el Mono siga su desvarío, traza una ruta similar a la del juego de la oca.

El hilo conductor, muchas veces oculto entre las ramas, es la relación entre época y escritura. Aunque a veces se incluyen retratos de grupo, no hay un afán de hablar en nombre de los otros. Al contrario, si de algo informan estas fotos, es del Mono tras la cámara.

Cansancio en el paraíso

El 24 de septiembre de 1896, en la última oportunidad que el siglo XIX dio al Mono, nació Francis Scott Fitzgerald. Los biógrafos, la academia y Hollywood se han encargado de resumir sus días como un fracaso voluntario, una espléndida y fallida obra de arte. Cuando Edmund Wilson reunió los papeles dispersos de Fitzgerald, no pudo encontrar un título más elocuente para el desplome de su amigo que *The Crack-Up*. La imposibilidad de repetir sus éxitos de juventud, el derroche de su talento, el alcoholismo, las deudas, la locura de su esposa Zelda, la muerte a los 44 años son datos suficientes para avivar el drama. Además, el propio escritor cultivó la imagen del romántico que se inmola adrede, del idealista que avanza con paso firme y bata de seda hacia su irremediable caída. “Una persona sentimental cree que las cosas durarán, una romántica espera que no”, escribió a los 21 años y vivió para encarnar la máxima. En su primera novela, *Este lado del paraíso*, el protagonista Amory Blaine “siempre sueña con llegar a ser, nunca con ser”. Contrafiguras de los héroes prácticos de Sinclair Lewis, los personajes de Fitzgerald se niegan a adaptarse a un mundo para el que están espléndidamente dotados. Esta paradoja hace más crueles sus derrotas; Amory Blaine atenta contra una suerte que parece segura: “si se hubiera conformado habría tenido éxito”.

Fitzgerald vivió para confundir su vida con las novelas. Confiado en que la literatura estaba al frente del escenario cultural, hizo de la narrativa un sistema hipersensible para detectar lo nuevo; incluso las notas sueltas de sus cuadernos revelan una mirada sagaz para distinguir los mínimos cambios de una era: “los niños jugaban en las orillas verdes de la moderna avenida, las rodillas marcadas por las rojas manchas de la época del mercurocromo, con juguetes llenos de

propósitos: rayos que enseñan ingeniería, soldados que enseñan virilidad, muñecas que enseñan maternidad”. Los títulos de sus relatos (que en cualquier traducción pierden su cuidada fragilidad) delatan su apetito por hacer de la moda y lo instantáneo una estética perdurable: *Babes in the Bush, Flappers and Philosophers, Sentiment and the Use of Rouge, The Romantic Egotist, Tales from the Jazz Age*.

Sensible en extremo al pulso del momento, Fitzgerald anhelaba grabar sus iniciales en la época. En el año del Mono de 1920 publicó *Este lado del paraíso* y obtuvo la ansiada celebridad. Al recordar su estado de ánimo anterior al debut literario, escribió:

hacia otoño me encontraba en el campo de entrenamiento de Fort Leavenworth [...] sólo me quedaban tres meses de vida — en esa época los oficiales de infantería pensaban que sólo les quedaban tres meses de vida — y no había dejado ninguna huella en el mundo.

Desde sus años en Princeton, Fitzgerald confiaba en la literatura para dejar huella inmediata. Sin embargo, en los años siguientes la realidad se empeñó en darle oportunidades de parecerse a sus personajes. La novela dejó de ser el sismógrafo más consultado y su sitio fue tomado por el cine. El viento soplaba en otra dirección y los escritores semejaban heraldos de noticias viejas. Para otros novelistas, el deterioro público de la literatura trajo la virtud atenuante de escribir con menos presiones, sin embargo para el Cronista del Momento la nueva situación resultaba intolerable: “ahora que Hollywood era el portavoz de los sueños de Norteamérica, la industria del cine realizaba el papel al que Fitzgerald una vez había aspirado”, escribe Robert Sklar en su biografía *El último Laoconte*.

En opinión de Gore Vidal, Fitzgerald fue de los primeros escritores en advertir que el gran oficio del siglo XX sería el cine:

en marzo de 1936, a los cuarenta años, hizo una observación sobre el cambio cultural que nadie más parecía haber notado: ‘vi que la novela, que en mi madurez era el más fuerte y hábil medio para transmitir emociones de un ser humano a otro, empezaba a subordinarse a un arte mecánico y colectivo que, ya fuera en manos de los mercaderes de Hollywood o de los idealistas rusos, sólo resultaba capaz de reflejar los pensamientos más superficiales, las emociones más obvias’.

Tomemos aliento para oír la drástica tirada de Vidal:

una década después, cuando escribí que las películas habían remplazado a las novelas como la forma artística central de nuestra civilización, fui atacado por decir que la novela estaba muerta y recibí listas de estupendas nuevas novelas. Obviamente la novela sería, o novela de arte o como quiera que se llame a la novela en tanto literatura, se seguirá escribiendo; después de todo, la poesía

florece sin el patrocinio del lector común. Pero también es un hecho que fuera de la academia casi nadie presta atención a tales artefactos literarios. Peor aún, si se imponen las ardillas académicas, los escritores no serán recordados por lo que escribieron sino por los Cuentos de Prefecto que sus vidas nos ofrecen. Mientras tanto, los listos y los tontos ven películas, discuten películas, sueñan películas. Las películas se exhiben en los salones de clase porque es más fácil ver a Pabst que leer a Dreiser. Por lo menos era más fácil. Hay cierta evidencia de que la actual generación de los comerciales televisivos ya es incapaz de concentrarse durante dos horas sin interrupciones. Así, Pabst cede su sitio al anuncio de treinta segundos de Oil of Olay.

En la actual orgía televisiva (“57 canales y nada que ver”, canta Bruce Springstein), la fundación de Hollywood ya adquiere la digna pátina de la época. Fitzgerald aceptó con grandeza la caída de la novela y quiso formar parte de la renovación artística que prometía el primer Hollywood. Para alguien tan alerta a los gestos de la época, el cine no sólo era el principal medio de comunicación sino el fojador de la nueva conducta: la fábrica de sueños y manual de urbanidad. El público imitaba lo que veía en la pantalla y el ex cronista de la era del jazz tenía que atestiguarlo.

Trabajado por el alcohol, con Zelda interna en un sanatorio, el cuentista maestro que retrató a la primera generación de “muchachas que sabían besar”, probó su mano en el cine. Su correspondencia con Joe Mankiewicz (comentada por Vidal en “F. Scott Fitzgerald’s Case”) revela lo lejos que su talento estaba de la cinematografía. Al fracasar como guionista, Fitzgerald concibió una venganza vicaria: hacer cine desde la literatura. De manera típica, murió antes de concluir su novela sobre Hollywood, *El último magnate*.

En una nota suelta de *The Crack-Up*, Fitzgerald afirma: “dénme un héroe y les daré una tragedia”. Entre los muchos episodios quebrados del héroe Francis Scott Fitzgerald figura el fin de la novela como centro de la discusión cultural. Si *Este lado del paraíso* termina con un impulso hacia el futuro, *El gran Gatsby* desemboca en una frase nostálgica, donde los personajes navegan contra la corriente, como si desearan nacer al revés, hacia el imposible pasado.

1956: una casilla del mandala

En 1963 apareció un libro con el porte y el color de la temida y eficaz caja negra de los aviones. Treinta años después *Rayuela* se mantiene como un estimulante manual para supersticiosos. La abundancia de números, las alusiones al tarot y la estructura fragmentaria ayudan a encontrar coincidencias con nuestras vidas: cuando los meses o las calles ofrecen un 23 hay una posibilidad de Berthe Trépat y *Preludio para rombos naranja*. A pesar de sus aspectos inmutables — el jazz siempre estupendo, el tabaco oscuro, el cielo nublado — la novela ha probado su condición de horóscopo. Si en otro tiempo

la *Eneida* fue abierta al azar para indagar las “suertes de Virgilio”, *Rayuela* ha sido un oráculo veloz, la baraja adivinatoria de una generación ávida de lanzar al aire las tres monedas del *I Ching*. Pocos libros han despertado tal “ansiedad de influencia”. El capítulo 89 es uno de los más “prescindibles” de este libro dispuesto a deshojarse según la voluntad del lector. Cortázar cita las cartas que el mexicano Juan Cuevas dictó a un evangelista de la Plaza de Santo Domingo. La fecha al calce es “20 de septiembre de 1956”. Yo nací cuatro días después, no muy lejos de ahí. Esta proximidad me hizo pensar que el capítulo entrañaba un mensaje personal que aún no comprendía.

La verdad sea dicha, hubiera preferido una lección más diáfana. Cuevas habla del fin del mundo y su resurrección entre metáforas botánicas:

Parece que se clarifica todo el universo, como luz de Cristo universal, en cada flor humana, de pétalos infinitos que alumbran eternamente por todos los caminos de la tierra; así queda clarificada en la luz de la SOBERANÍA MUNDIAL, dicen que tú ya no me quieres porque tienes otras mañas.

Después de tratar asuntos planetarios, el autor enseña el cobre: *ella tiene otras mañas*. Son muchos los visionarios, los retóricos del apocalipsis, los agoreros que han creído sostener el mundo en su palma como una inestable perita de anís, pero muy pocos han vinculado a su mujer con la deriva de las galaxias.

Cortázar utiliza las cartas de Cuevas como efecto de contraste: la grandilocuencia es derrotada al revelar su origen. Lo que resulta un poco más difícil es encontrar el valor oracular para un mexicano del año 56. ¿Realmente hay una clave adicional en ese texto cuyo primer título fue *Mandala*?

Hace muy poco, al abrir *Hijos sin hijos*, del cuentista español Enrique Vila-Matas, sentí que la gota de ámbar se resquebrajaba, liberando al insecto de su letargo mineral. Vila-Matas inicia su libro con un epígrafe del *Diario* de Kafka: “Alemania ha declarado la guerra a Rusia. Por la tarde fui a nadar”. Kafka parece darle la espalda a la Historia; el estallido de la Gran Guerra no interrumpe al nadador.

Si Juan Cuevas pretende que un rencor privado se mezcle con el vasto universo, Franz Kafka, por el contrario, hace que la Historia se seque los pies afuera de su alberca.

A lo largo de sus 41 años, Kafka pareció escindido de su tiempo; vivió sin ánimo de dejar huellas. Vila-Matas lo considera el hijo sin hijos por excelencia, su único legado explícito fueron los papeles destinados a avivar la chimenea de Max Brod. La misma adopción del alemán como lengua literaria sugiere un rechazo histórico: el judío de la calle del Oro se niega a escribir en ídish y en checo. Y sin embargo en *El proceso* y *El castillo* se alza, con la nitidez del dibujo, la *figura secreta* de este siglo. En opinión de W. H. Auden, Kafka logró una “parábola pura” de nuestra época. Aunque resulta difícil toparse con

personajes kafkianos — a diferencia de los arquetipos de Dickens o Shakespeare que siguen poblando el mundo —, las pesadillas de la modernidad — la amenaza totalitaria, la espesa burocracia, la máquina colectiva que nos aparta de los demás y de nosotros — son un invento kafkiano. En una sociedad que excede las voluntades individuales, sólo una red, compleja e inescrutable, puede abarcarnos. A veces la llamanos “ley”; otras, “expediente”. Dependemos de una firma, de un sello que no llega.

En la zona donde los medios se vuelven fines y los procedimientos cobran autonomía, el castigo bien puede anteceder al delito: el criminal deambula de oficina en oficina en busca de su culpa. Es difícil ver a alguien y decir “cómo se parece a Joseph K.”; sin embargo, con demasiada frecuencia, vivimos su destino. El héroe despersonalizado repite su suerte en cualquiera.

En su aparente repliegue, Franz Kafka logró el retrato del siglo con los medios de los que sólo dispone la narrativa. Su hazaña, según Kundera, consiste en probar la **autonomía radical** de la literatura:

El encuentro entre el universo real de los estados totalitarios y el ‘poema’ de Kafka mantendrá siempre algo de misterioso y testificará que el acto del poeta, por su propia esencia, es incalculable; y paradójico: el enorme alcance social, político, ‘profético’ de las novelas de Kafka reside en su ‘no-compromiso’, es decir en su autonomía total con respecto a todos los programas políticos, conceptos ideológicos, prognosis futuroológicas.

Kafka no se detuvo en la noticia de un 2 de agosto de 1914; nadó hacia el fondo, hacia la moneda oxidada que lo aguardaba en los mosaicos de la alberca.

Tanto Juan Cuevas como Franz Kafka combinan el reloj íntimo con el calendario histórico: fuga hacia la Historia o inmersión profunda. Fitzgerald padeció la tragedia del desplazamiento de la literatura hacia la ignominiosa periferia a la que rara vez llegan los fotógrafos. La disyuntiva Cuevas vs. Kafka ya no tiene que ver con el papel protagónico de la literatura sino con el grado de ingerencia del entorno en la obra.

El siglo XX no sólo acabó con la dorada hegemonía de la novela sino que la expuso, más que en ningún otro tiempo, a las influencias gregarias, del “compromiso político” a los mass-media. Como el Fitzgerald de *El último magnate* centenares de escritores han abordado la cultura popular desde la literatura. En América latina *Tres tristes tigres*, *Amor perdido*, *La vida breve* o *La traición de Rita Hayworth* son agudas respuestas a la cultura industrial. El catálogo puede extenderse pero no mucho; abundan las novelas como mera redundancia que a la manera de las supercopias de Stanislav Lem o los replicantes de Philip K. Dyck deambulan sin alma propia, disfrazados de las películas, las revistas de moda, los estatutos de partido o los reportajes de trinchera que no pudieron ser. “Originalidad, cuestión de estómago”, dictaminó Valéry. No todos tienen la constitución de Cabrera Infante para desayunarse el celuloide.

Otros requieren de un largo proceso para decidir dónde quieren hincar el diente. En *Patrias imaginarias* Salman Rushdie recuerda los orígenes de su vocación y se sorprende de que casi ningún antojo llegara de la literatura:

En esos días todo el mundo tenía mejores cosas que hacer que dedicarse a la lectura. Ahí estaban la música y las películas y, no lo olviden, el mundo que debíamos cambiar. Como muchos de mis contemporáneos pasé mis años de estudiante bajo la influencia de Buñuel, Godard, Ray, Wajda, Welles, Bergman, Kurosawa, Jancsó, Antonioni, Dylan, Lennon, Jagger, Laing, Marcuse y Marxengels.

Sólo la lectura de *El tambor de hojalata* lo convenció de que la literatura aún formaba parte de los hipergregarios sesenta.

Los Monos del 56 crecimos rodeados del prestigio de lo colectivo y las explicaciones globales: en nuestros libros de Historia murieron los héroes y se avivaron los procesos, los movimientos, las dinámicas societarias. Timothy Leary anunció que las mentes del planeta cambiarían cuando el agua potable tuviera un adecuado piquete de LSD y el gurú del pop, Andy Warhol, vaticinó la edad del ego repartido en la que todo el mundo sería famoso durante 15 minutos. Lejos quedaban los tiempos del cuarto bateador, el pistolero relámpago, el caballero de la armadura blanca. Había que entrar a la comuna, irse a la guerrilla, abrazar una fe oriental o ser *groupie* de las *groupies*. Malos tiempos para las vocaciones solitarias. El mundo, en efecto, esperaba ser cambiado.

1968: los hermanos menores

Los nacidos en el 56 parecíamos predestinados a una expedición que nos acercara al borroso horizonte de los hechos sociales: el primer regreso del año tutelar ocurriría en 1968. Después de la masacre de Tlatelolco, uno de los principales líderes del movimiento estudiantil, Eduardo Valle, mejor conocido por un apodo que no desentona con la adivinación (*El Búho*), depositó una ardua esperanza en nosotros. En las conversaciones que sostuvo con Elena Poniatowska en la cárcel de Lecumberri, Eduardo Valle dijo que los auténticos herederos del movimiento estudiantil serían los niños que en 1968 tenían entre 12 y 15 años, los que vieron las manifestaciones desde las aceras y fueron demasiado jóvenes para participar pero no para advertir que algo decisivo estaba ocurriendo. Ellos crecerían hacia el paisaje modificado por las balas, sin olvidar la ignomina sufrida por sus hermanos mayores.

En efecto, mientras progresábamos de la talla 27 a la 32 en los pantalones de mezclilla, no perdimos la irrestricta confianza en los dioses gregarios: la moda, el *hit-parade*, las peñas folklóricas, los grupos políticos; la Era de Acuario o el advenimiento del socialismo aclararían nuestras biografías, la

tragedia de ser Libra ascendente Escorpión o pertenecer al ejército industrial de reserva. Una época de claves compartidas; nunca antes los jóvenes supieron que tenían pieles **primavera** que jamás combinarían con el negro, ni buscaron con tanto afán encontrarse a sí mismos en grupo, con técnicas que iban de fingirse lobatos en los **boy-scouts** a beber licuados de peyote en algún desierto primordial, del deporte como religión alterna al yoga como deporte alterno.

Los que empezábamos a escribir nos protegimos del aislamiento de la literatura en los talleres literarios. Ignoro qué cantidad de monos escribieron con diferencia, asumiendo una voz propia en sus primeros empeños gramáticos, pero sin duda predominaba la voluntad de adaptación a una época donde lo que de verdad ocurre, ocurre en compañía. El vasto mundo, o de pérdida el comité de base o la estudiantina neocristiana, explicaría nuestras canicas mal tiradas y nuestros besos no correspondidos. La soledad atávica del mexicano, piedra de toque para Samuel Ramos, Octavio Paz, Jorge Portilla y Emilio Uranga se diluía en el anónimo “ser sin rostro” que por una convención — muy socorrida para titular revistas y agrupaciones juveniles — llamábamos “nosotros”.

En apariencia, la profecía del *Buho* Eduardo Valle estaba a punto de cumplirse; flotillas de jóvenes soltaban el humo de sus Volkswagens **achaparrados** y aceleraban hacia una transformación en bloque de la historia. Sin embargo, cuando llegó el momento de saltar a la escena, por la arbitraria decisión de algún productor, cambió el guión de la obra. Los cachorros de la rebelión, criados al compás de Bob Dylan y la nueva trova cubana, cultivados en seminarios de *El capital* y bachilleratos donde se recitaban los *Conceptos elementales del materialismo histórico*, ataviados con signos de cambio (del obligado collar *Peace & Love* a la boina leninista), escucharon la tercera llamada y subieron al proscenio pero sólo para encontrar una escenografía distinta. La nación del ultraje, que reclamaba un cambio drástico, se había transformado en una inmensa bolsa de trabajo para la clase media. De la “apertura democrática” del sexenio de Echeverría a la “administración de la abundancia” prometida por López Portillo. No fueron tiempos de tomar la calle sino de formarse ante una ventanilla para solicitar la tarjeta de crédito Plan Joven o una beca hacia estudios venturosamente interminables. En el campo cultural se multiplicaron las revistas, las estaciones de radio, los congresos, los premios destinados a los jóvenes. Sería absurdo hablar de un conformismo generacional, pero sin duda hubo una incorporación tranquila a las tareas de los mayores, un salto al tren que venía de muy lejos. Para *Contemporáneos*, como para el estridentismo o la Onda, el relevo literario pasó por la ruptura generacional, por vanguardias que proclamaron su vernácula diferencia con consignas como “¡Viva el mole de guajolote!”; un proyecto literario se afirmaba no sólo por sus propuestas sino también por su conflicto con otros circuitos excluyentes. Quizá para compensar la falta de adecuación entre una educación radical y un país de oportunidades convencionales, algunos monos emprendimos la literatura como una suplantación de la sociología o el periodismo. Había que hablar en nombre

de los otros.

Yo fui uno de los monos gramáticos desajustados que perdieron cuatro años para graduarse de sociólogos. De nuevo la tentación de las explicaciones globales: Durkheim sabía por qué los elefantes se suicidan en manada. Una frase memorizada en el Prólogo de la *Contribución a la crítica de la economía política* es el obsesivo **soundtrack** de esos años: “no es la conciencia lo que determina al ser, sino el ser social lo que determina la conciencia”. Para alguien interesado en la literatura hubiera sido más sugerente estudiar la estatua de Condillac que descifra el mundo por los aromas que llegan a su nariz de piedra. Sin embargo, en aquel tiempo centrífugo pensaba que los personajes debían correr hacia los grandes sucesos; Malraux y Hemmingway eran héroes canónicos de la narrativa que buscaba la convulsa intensidad de la revolución o del safari. Entré al taller del ecuatoriano Miguel Donoso Pareja cautivado por su triple pasado de marino, guerrillero maofista y presidiario. Estaba entre nosotros como alguien que conocía las líneas de fuego. Por fortuna era un maestro riguroso que sólo en los elevadores rumbo al piso 10 de la Torre de Rectoría contestaba nuestras preguntas sobre sus aventuras como hombre de acción.

De acuerdo con la moda, no confiábamos tanto en la literatura como en su repercusión en otros ámbitos. Recuerdo el primer reproche que Augusto Monterroso nos dirigió a los tres alumnos de su taller: “escriben para que sus cuentos se vuelvan películas” (lo más grave es que pasó mucho tiempo antes de que entendiera que eso era un defecto). En las tertulias triunfaban los cuentos que nos parecían idénticos a la Ciudad, el Barrio, el Campo. Los flashes se encendían en pos de lo típico. Lo único, lo peculiar, la figura al centro de la plaza, tendía a ser descartado en favor de lo representativo, el punto de inflexión de la gráfica, donde los elefantes se vuelven suficientes para merecer el nombre de “manada”.

A partir de los años sesenta, la palabra “joven” ya no se refiere a la biología sino a una condición cultural, y surgen instrucciones cósmicas, políticas, macrobióticas y psicodélicas para ser específicamente joven.

En América Latina esta renovación sensorial-comunitaria incidió en las metrópolis con suficientes antenas para sintonizar la **aldea global** profetizada por McLuhan. Los jóvenes de México, Caracas, Santiago o Buenos Aires eran más contemporáneos de los jóvenes de Londres que de sus paisanos de provincia. Sin embargo, aunque se escuchaba lo que ocurría en Europa y los Estados Unidos, esto no implicaba que se pudiera subir el volumen del radio en casa. Un calendario para el pesimismo: de la clausura de los “cafés cantantes” al cierre de la revista *Piedra Rodante*, pasando por la prohibición (a partir del Festival de Avándaro de 1970 y durante más de una década) de los conciertos masivos de rock. Este catálogo represivo es elocuente de los obstáculos para la contracultura oriunda. Todavía en 1989 algunas provincias parecían regirse por una moralidad anterior al Concilio de Trento: en León se prohibió el concierto de Black Sabbath porque aparentemente promovía la droga, el satanismo y las

perversiones sexuales.

A diferencia de lo que ocurrió en las capitales psicodélicas (San Francisco, Londres, Nueva York), en México fueron los escritores quienes dieron cuenta cabal de la cultura juvenil. José Agustín, Gustavo Sáinz, Parménides García Saldaña lograron un auténtico ejercicio de sustitución: la traducción literaria de la contracultura.

En toda América Latina aparecen bitácoras signadas por el lenguaje coloquial y recursos de la cultura de masas, de las onomatopeyas del comic a la cámara implícita (el *zoom* y el *paneo* son cortesía del lector). En Colombia, Andrés Caicedo escribe *¡Que viva la música!* y luego muere de una sobredosis; en Argentina, Eduardo Gudiño Kieffer se ampara en títulos de elocuencia *pop*: *Cuando a Coca le tocaron la Cola* y *Para comerte mejor*; en Chile, Antonio Skármeta logra un cruce de vías entre Cortázar y la generación *beat* con los cuentos de *El entusiasmo* y *Desnudo en el tejado*.

No es un escaso logro el haber creado un espacio específicamente literario para la contracultura. En Europa y Estados Unidos no fue necesario un Pete Townshend de la escritura porque ahí estaban los Who para dar cuenta de la mitología juvenil. De cualquier forma, como lo señala el testimonio de Rushdie, también en el *swinging London* la cultura de masas reclamaba la atención de los escritores.

En Italia Pier Paolo Pasolini advirtió un desgaste de la narrativa por las obligaciones extraliterarias que se habían echado encima. En 1973, al revisar los temas tratados durante un año en su columna periodística, se sorprendió de no haber reseñado ninguna *opera prima*. Después de un análisis similar al que lo llevó a distinguir el fútbol de prosa del fútbol de poesía, Pasolini se eximió de cualquier revanchismo generacional: no reseñaba a autores jóvenes porque los nuevos talentos brillaban por su ausencia. Las exigencias gregarias habían secuestrado la atención del artista individual; luego del 68, "¿qué joven podía tener el coraje de oponerse, forzosamente solo, a una corriente de opinión tan enorme, triunfal y terrorista, que veía reunidos a cientos de miles de jóvenes de todo el mundo?" Nunca antes Occidente registró tal tentación de auditorio y sin duda hay algo esquizoide en valerse de un método arcaico — los libros ya se asemejan a los nudos con que se comunicaban etnias remotas — para enfrentarse a las almas fundidas en Woodstock.

La observación de Pasolini es decisiva; a partir del 68 resultaba difícil sustraerse a la visión de conjunto. Dos rondas del Mono después, en 1992, Luis Miguel Aguilar (polígrafo del 56) publicó *Suerte con las mujeres*. En el capítulo "Las 40 confesiones" escribe: "No tengo remordimiento o nostalgia por no haber estado en el 68, ni deseos retroactivos de haberlo vivido. He visto cómo muchos de mi edad, de los nacidos en 1955, 1956, 1957, se aumentan la suya para haber estado ahí, o se alargan la conciencia hasta allá o dicen que un día repartieron un volante o etcétera. A mí lo único que me importaban eran las Olimpiadas".

¿Qué es lo que hace de este pasaje una “confesión”? Compartir un secreto en público es una eficaz manera de no tomarse demasiado en serio: Aguilar sabe que el 68 es importante, no niega la Historia, pero tampoco asume falsos compromisos. El Mono hace su trabajo: escribir con diferencia equivale a imponer una lógica propia, abrir la alberca en el frente de batalla.

1980: el asesino en el centeno

A fines de los años setenta el éxodo gregario se detuvo en costosas casetas de cobro; el turismo interior de la psicodelia terminó en cuartos acolchonados para alucinar lavabos suaves al estilo Claes Oldenburg y los grupos de izquierda cambiaron de brújula las mismas veces que *Deep Purple* cambió de cantante. Cuando Jethro Tull lanzó su emblemático disco *Demasiado viejo para rocanrollear, demasiado joven para morir*, los monos del 56 supimos que necesitábamos nuevas mañas para alcanzar las ramas altas.

Al comienzo de 1980 podíamos afirmar como Carlos Pellicer: “tengo 23 años y creo que el mundo tiene mi misma edad”; ser uno con el entorno, descubrir la realidad toda como quien descubre sus diez dedos, es una tentación sugerente; sin embargo el Mono del calendario chino regresó con estruendosos despertadores para los sueños compartidos.

La muerte de John Lennon reveló, a un tiempo, lo sintonizadas que estaban las conciencias de una generación y lo inútil que resultaba buscar otro chamán para la tribu.

Un saldo literario del crimen fue incluido en el reporte de la policía: el libro favorito del asesino era *El guardián en el centeno*, de J. D. Salinger. Ninguna novela del siglo XX ha sido tan definitiva para renovar la literatura sobre adolescentes. El 16 de julio de 1951 Salinger puso al día a Mark Twain a través de Holden Caulfield. ¿Qué era lo único en este héroe? Que se parecía a cualquier joven sin brújula de la clase media urbana. Caulfield personificó *La multitud solitaria* a la que David Riesman se había referido en 1950.

Al modo de un rocanrolero convertido al Zen, después del éxito el ex sargento J. D. optó por el silencio. No da entrevistas, se niega a que se filme la aventura de Holden Caulfield y hace 28 años que no publica nada. La presencia de *El guardián en el centeno* en el buró de un asesino justifica la propuesta de que la página legal de los libros incluya la frase: “el autor no se hace responsable de sus lectores”. Sin embargo, hay algo más que una desagradable coincidencia; el asesino leyó la novela como una guía en clave para sacrificar a su ídolo. Y no fue el único: el joven que disparó contra Ronald Reagan tenía en su buró un gastadísimo ejemplar de *El guardián en el centeno*. La ilusión de Holden Caulfield es apartarse del mundo de los adultos; imagina un campo de centeno donde salva a los niños que corren sin advertir que están cerca de un precipicio. Si un ideal mueve a la novela es el de salvamento; el *catcher* se quita

la careta y en vez de un esquivo **foul** atrapa a un niño. ¿Cómo fue posible que el paraíso en las espigas se transformara en un prontuario para asesinos? La sobreinterpretación que llevó a los eruditos francmasones a buscar pelícanos cerca de las once rosas y las diecisiete cruces de la *Divina Comedia*, también aqueja a los pocos lectores de fin de milenio.

Tal vez 1980 ofreció una parábola sobre el ocaso de la palabra: el lector como demente que vive en la Guay, atesora fotos de Jodie Foster e interpreta los textos como le viene en gana: la pesadilla fundamentalista de la obra abierta. En la polémica entre George Steiner y Jacques Derrida uno de los pocos acuerdos no negociables es que el sentido de un texto no puede ser **completamente** ajeno a la voluntad del autor. Sería precipitado decir que John Lennon cayó como un contraejemplo de esta teoría, pero anuncia los riesgos de la lectura asesina. ¿Es posible que a medida que los libros se vuelven minoritarios aumente la tentación de leerlos en clave hermética? ¿A la escasez de lectores, habrá que agregar la posibilidad de un futuro bárbaro en que los cuentos de Andersen sean el satánico manual de los destripadores?

Sea como fuere, a fines de 1980 resultaba difícil repetir la frase de Pellicer. ¿Quién quería tener una identidad geológica con ese mundo? El despertador marcaba la hora de las búsquedas individuales.

En *El loro de Flaubert* Julian Barnes describe un momento en que el escritor llega a cierta edad y tiene que eliminar alternativas de vida que hasta entonces le parecían posibles: "A los treinta y cinco años, la vida apócrifa, la no-vida, comienza a morir. La razón es sencilla: la vida auténtica acaba de empezar. Gustave tenía treinta y cinco cuando se publicó *Madame Bovary*. [...] En vez de huir para convertirse en un bandido en Smirna prefiere convocar al obispo de Smirna en su propia piel. Ha demostrado que no es un domador de bestias salvajes sino de vidas salvajes. La pacificación de lo apócrifo ha concluido: la escritura puede comenzar". La literatura surge, no de la renuncia a la vida, sino de la cancelación de opciones que hubieran desviado al autor.

En 1980, mientras se disolvía el sueño de la psicodelia y se anunciaba la pesadilla del lector criminal, la generación de los cincuenta iniciaba la pacificación de apócrifos exigida por Barnes y empezaba a escuchar voces hasta entonces asordinadas por la algarabía del coro. Los robustos héroes de la acción, los atletas del inmediatez cedieron su sitio a autores más certeros y profundos que creían en la gratuidad de la literatura. En los tiempos en que el ser social determinaba mi conciencia, sospechaba que Gorostiza, Pellicer y Villaurrutia eran pálidos **dandies** que escribían con mano enguantada, y por eso la sacudida al leerlos fue mayor. La prosa astillada, la inteligencia oblicua, la fervorosa indagación de otras literaturas, la búsqueda como norma única de los *Contemporáneos* revelaban que la auténtica ciudad literaria se encontraba sumergida en un mapa que prestaba demasiada atención al Autor del Siglo de cada semana.

El aprendizaje de la otredad, de los asuntos mínimos y distintos que hacen la literatura, también le debe mucho a autores lejanos. Por fortuna, las fronteras

de un escritor son muy distintas a las del país al que pertenece. Los libros de Carlos Chimal, Daniel Sada, Fabio Morábito, Sergio González Rodríguez, Francisco Hinojosa serían impensables sin estímulos que van de la saga escrita en rodillos de télex de Jack Kerouac a los juegos combinatorios de Georges Perec, pasando por el romance español, los cuentos de Bioy Casares y las crónicas de Novo. Los espejos de fuera ayudan a ver un México menos repetitivo, menos apegado a las cantinelas cotidianas, más profundo y personal: el desafío no es retratarnos, sino inventarnos.

1992: el virus Miguel Angel

En *París era una fiesta*, Hemmingway cree encontrar el momento en que Fitzgerald pasó al oprobio: el barman del Ritz no se acordaba de él.

Como ya es costumbre, el año del Mono de 1992 rompió los platos conservados por los otros once signos. En el mundo de habla hispana muchos faxes fueron cruzados para discutir el V Centenario del Descubrimiento, el Encuentro o el Encontronazo de Dos Mundos. En medio de la apretada maraña del hispanismo, se coló una noticia digna, no sólo de revivir a Fitzgerald, sino de hacerlo entrar al Ritz para recibir, sin haberlo pedido, su martini con doble aceituna. El milenio termina con una insólita venganza de la letra sobre los medios audiovisuales.

En los tiempos en que McLuhan vaticinó la aldea unida por los medios electrónicos, las comunicaciones no eran epidémicas. Al empezar la última ronda milenaria del Mono, a los muchos desbarajustes de artesanía humana hubo que agregar los virus inventados para las computadoras. El primero fue de una piadosa inocencia; la frase "quiero una galleta" se colaba a la pantalla. Parecía absurdo que se usara tanto talento para tan poca maldad. Pero está visto que el hombre cuenta con pocos placeres tan irrenunciables como el de fastidiar al prójimo. La idea de enfermar microcircuitos era demasiado atractiva para los cerebros alimentados con posgrado en computación y mala leche: la empresa Central Point Software, dedicada a las vacunas cibernéticas, detectó 1.006 virus progresivamente tóxicos. Y aún faltaba el virus 1.007.

El 6 de marzo de 1992 la utopía de McLuhan podía ser globalmente contagiada. 137 millones de computadoras personales compatibles con el sistema IBM eran víctimas potenciales de un virus tan letal como el SIDA.

El virus estaba programado para "despertar" en el cumpleaños de Miguel Angel y por eso se bautizó como el pintor de la Sixtina. Una vez infectada con el Miguel Angel, la computadora perdía su memoria, un black-out en el que se irían cuentas bancarias, la próxima novela de John Le Carré, los cálculos necesarios para la "tormenta del desierto", un jaque mate en cuatro jugadas.

¿Qué intención había detrás del virus? Si sólo se hubiera puesto en jaque a las computadoras de Japón, se trataría de una clara estrategia de Europa y

Estados Unidos. Sin embargo, el virus carecía de preferencias geopolíticas. La segunda hipótesis tuvo que ver con la guerra tecnológica. El sistema Apple era inmune al virus de la amnesia. Algunos hermeneutas sugirieron que el nombre de Miguel Angel era una clave. En los techos del Vaticano, Dios está a punto de tocar a Adán; una vez dotado de libre albedrío, Adán iba a bajar de esos cielos y sería feliz hasta el episodio de la manzana. ¿Le pasó lo mismo a las computadoras IBM? ¿Se tragaron la Apple del pecado? ¿Contrataría la IBM con el virus Gusano?

Como siempre, apareció la tercera hipótesis. McLuhan preconizó la unificación audiovisual del planeta. ¡Bienvenidos al paraíso de la imagología! La galaxia de Gutenberg se perdería en la noche de los tiempos; adiós a los románticos que creyeron estar en el centro de las cosas con sus libros; el siglo XX significaba el continuo deterioro de la letra.

Sin embargo, en cuanto la civilización de la imagen empezó a pulir sus nuevos iconos, surgió una máquina alimentada de letras. En octubre de 1991, en una entrevista con *Le Nouvel Observateur*, Umberto Eco describió la nueva situación: “la computadora depende de una civilización del alfabeto en la misma medida en que las civilizaciones de la pirámide o de la iglesia dependieron de la imagen [...] por primera vez en la historia el texto triunfa de manera absoluta sobre los lenguajes audiovisuales”.

El futuro no es de los vistosos dinosaurios de Spielberg ni de los videoclips de alta definición. El invento de la computadora personal — aparato literalmente iconoclasta — acabó con la supremacía de la imagen. Viene pues la tercera hipótesis: quizá el virus Miguel Angel fue creado por una secta idólatra de las imágenes. En algún laboratorio recóndito los enemigos de la letra se valieron del nombre de un pintor para demostrar que un pincel envenenado vale más que mil palabras.

El Miguel Angel no causó la temida epidemia pero la amenaza otorgó a los sistemas escritos una importancia que no tenían desde principios de siglo. Aunque las computadoras han producido novelas donde el ritmo literario se confunde peligrosamente con las aplicaciones de un procesador de alimentos, la letra tiene un custodio seguro. A no ser que se invente otro virus, la civilización del alfabeto pasará al próximo milenio. Aunque la literatura ocupará un papel discreto entre la inconcebible tecnología futura y las estelas de cuarzo de las nuevas religiones, hay suficientes motivos para creer que los Monos por venir continuarán su oficio palabrero.

2004: la alberca de Kafka

¿Todavía están allí? De ser así: tomen aire y un par de Dramaminas para el aterrizaje.