

2012

Joserra Ortiz. *Los días con Mona*

Victor Santana

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

Citas recomendadas

Santana, Victor (April 2012) "Joserra Ortiz. *Los días con Mona*," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 75, Article 45.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss75/45>

This Reseña 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.

Ortiz, Joserra. *Los días con Mona*. Fondo Editorial Tierra Adentro: México, 2011, 103 p.

La voluminosa obra de Paco Ignacio Taibo II es una de las corrientes secretas de la narrativa mexicana. Erudito, polígrafo, historiador, activista y promotor cultural, su polivalencia ha escondido los rastros de su influjo. En no poco medida es el responsable de la legitimación nacional del policiaco y la apertura editorial a la ciencia ficción, el terror y otras literaturas fantásticas. Su presencia en las movilizaciones estudiantiles de 2012 en un México post-Monsiváis y Fuentes lo han convertido en consciencia nacional de la izquierda partidista y social. (Mal hacía Eric J. Hobsbawn cuando se lamentaba porque “la inclinación a escribir novelas policiacas raramente coincide con convicciones izquierdistas.”)¹ Sin embargo, su legado literario es conflictivo.

Sus lectores aprecian tanto el ensamblado correcto de sus ficciones como la aparición de sindicalistas traicionados, taqueros militantes, normalistas injustamente encarcelados y cardenistas encabronados. Sociedad civil, reparación de daños y memoria histórica: es difícil no avalar la agenda democrática de sus protagonistas. Sus obras ambiciosas, como *Cuatro manos*, son emotivos dioramas maximalistas que se benefician de su atención de investigador a las singularidades históricas. Para sus novelas peor ejecutadas, la apreciación que hace Bolaño del argentino Osvaldo Soriano parece pertinente: “es bueno, es divertido, es, básicamente, un autor de novelas policiales o vagamente policiales. (...) Un poco de humor, mucha solidaridad, amistad porteña, algo de tango, boxeadores tronados y Marlowe viejo pero firme.”²

En contraparte, y constituyendo en sí mismo otra de las corrientes secretas de la narrativa policiaca mexicana, Elmer Mendoza apuesta que al interior del esquema del género se desarrolle la novela del lenguaje. Aunque con un reconocimiento más tardío, Mendoza es contemporáneo de Taibo II (ambos nacieron en 1949) y su influencia, no exenta de riesgos, supone un mayor rigor formal.

Sé que hay otras dinámicas, otros nombres, libros, literaturas, códigos y etiquetas (literatura pos-norteña, literatura de la capital, literatura-de-provincia-norteña, literatura del narco) que determinan más la forma del mapa literario mexicano, pero resulta útil la magnificación de estos *doppelgänger* que imagino

merodeando los escritorios de algunos de los narradores de policiaco, fantástico y ciencia ficción nacidos en la década de 1970. Configurando, si no un estilo, sí una práctica.

Bernardo Fernández BEF en la ciencia ficción e Hilario Peña en el policiaco representan la primera apuesta. Los mutantes y los balazos porque no todos quieren delirar con el neobarroco inmóvil del desierto. Hasta donde he podido leer (pienso en la novela *Malasuerte en Tijuana* de Peña, y en la novela *El ladrón de sueños* y el relato “Bajo un cielo ajeno” de BEF), el resultado no es muy prometedor: tramas fáciles, ausencia de carácter en los personajes y renuncia a la agenda social taibiana sin algo que la sustituya. Por su parte, Bernardo Esquinca dignifica esas derivas *pulp* y *hard-boiled* con una organización precisa y cronométrica del terror. Su colección de cuentos *Los niños de paja* es deudora del mejor Ballard y su novela *Los escritores invisibles* evoca la estética y la desarticulación temporal de *Baby Cat-Face* de Barry Gifford. Finalmente, Yuri Herrera es quien mejor representa la vía de Mendoza al usar el género para la experimentación verbal, aunque la de Herrera es de carácter minimalista.

Los días con Mona de Joserra Ortiz es el pistoletazo de salida de la labor sintética de los nacidos en la década siguiente: desde el género (y conscientes de su estética y la de su parodia), elaborar complejos monólogos memorísticos o artefactos verbales que recurran tanto al registro oral como a otras variantes discursivas. Parece complicado, y lo es, y también es consecuencia de la penúltima distinción que a partir de *Los días con Mona* haré entre las dos generaciones colindantes: en estos cuentos se percibe una relación más saludable con la tradición hispanoamericana y un manejo menos fetichista del catálogo audiovisual norteamericano.

Esto último es evidente en “Los días con Mona,” el primer cuento del libro. Enmarcado en la tradición zombi y protagonizado por dos sobrevivientes, el cuento es un vehículo para explorar la codependencia, el amor no correspondido y la conversación en tres de sus funciones: método de salvaguardia (en la elaboración de planes de emergencia), fallida válvula de escape (en el manido recuento de anécdotas de *la vida anterior* cuya familiaridad conduce al tedio y la desesperanza) y retroalimentación (en la búsqueda del origen y La Razón Zombi; con apacibles relieves metatextuales el narrador y Mona descartan las hipótesis del género y encuentran sentido en respuestas más antiguas: “Si algo de lo que dijo el cine podía ser verdadero, debíamos descartar inmediatamente a los virus y a los alienígenas usurpadores de cuerpos (...) a pesar de lo que cualquiera pudiera decir, el Apocalipsis, el juicio final, siempre había sido una posibilidad,” pp. 30-32).

El cuento ocurre en una incierta Ciudad de México. Las escasas pero precisas señas de identidad se empatan con el uso comedido de localismos. Apenas laten dos de las características definitorias de la segunda parte del libro.

El segundo cuento, “Vietnam,” es una rocambolesca vuelta de tuerca a una fusión ya clásica de dos tópicos norteamericanos que goza de notable

representación cinematográfica: la guerra de Vietnam y el (consecuente) trastorno por estrés postraumático.

Larry Casanova es un veterano exiliado en Monterrey que se dedica al contrabando de animales exóticos. Gracias a su amigo, el doctor Palazuelos, el narrador visita la casa de Casanova, donde el ex combatiente permite que sus ejemplares instauren la anarquía zoológica: “Volaban las cotorras por los aires. Los monos se balanceaban en los abanicos. Un par de leones y dos tigresas jugueteaban en la sala en una escena pornográfica de racismo superado” (p. 34). No tardan en descubrir que cuando alientan a Casanova a que narre sus recuerdos de la guerra (de nuevo la conversación como argumento), libera a todos sus animales y les asigna personajes para la recreación de batallas en las que ellos también participan. Casanova “se reinstalaba de pronto muchos años atrás, en la jungla protegida por el Vietcong” (p. 37) en un ensueño del que sólo despierta con antipsicóticos. Un mundo en el que ya no es distinguible dónde empieza el *Jumanji* de traficantes y dónde termina el *Apocalypse now* farmacológico.

Por momentos el cuento evoca los simulacros de batallas de Toby y Trim en el *Tristram Shandy* de Sterne; fieles a esa naturaleza descabellada, Arjona y el narrador organizan la estafa más improbable: tours *falsos* de la guerra de Vietnam con animales *reales*, a cambio de una tarifa y la compra de algún animal.

Una lectura ineludible de “Vietnam” considera que en su argumento, en sí mismo un *fake fake*, literalmente se da respuesta a una de las preguntas que hace Philip K. Dick en “How to Build an Universe that Doesn’t Fall Apart Two Days Later”:

In my writing I got so interested in fakes that I finally came up with the concept of fake fakes. For example, in Disneyland there are fake birds worked by electric motors which emit caws and shrieks as you pass by them. Suppose some night all of us sneaked into the park with real birds and substituted them for the artificial ones. Imagine the horror the Disneyland officials would feel when they discovered the cruel hoax. Real birds! And perhaps someday even real hippos and lions.³

Un intercambio preciso de escenas permite que con naturalidad prospere el negocio, un cubano se una a la conspiración, Casanova defienda su honor en un juicio sumarísimo de la jungla (que concluye en un muy urbanita saqueo de tarjetas de crédito) y finalmente los conspiradores se venguen de Casanova robando sus animales. Una lección de velocidad con fugaces intersecciones temáticas que deparan rumbos poco previsibles. La unicidad temática del cuento garantiza la conclusión del narrador: “Habíamos dado al mundo una nueva perversión” (p. 39).

El tercer cuento, “*Drosophila Melanogaster*,” es la primera experimentación verbal en *Los días con Mona*. En afán de versatilidad (o disidencia) es un registro del habla madrileña en boca de un mexicano. Sería impreciso decir que es un cuento de ciencia ficción. No es un *cuento especulativo* ni una “ficción basada en elementos hoy imposibles, pero no sobrenaturales,”⁴ sino una ficción donde, en

un segundo plano, la reflexión laboral de un científico se convierte en analogía y resolución de su conflicto.

El protagonista es un científico mexicano despedido de la universidad tras haber dedicado veinte años a la investigación del mapa genético de la *Drosophila Melanogaster*, una mosca en la que se replican “sesenta y un por ciento de los genes identificables de enfermedades humanas” (p. 50).

Una conclusión apresurada sería emparentar “*Drosophila Melanogaster*” con la literatura postpoética. Más que *nutrirse de la poética de la ciencia*,⁵ el cuento trabaja la desesperación de un científico que, tras el placebo de la conversación de bar, asume la tragedia de un *destino genético* al replantearse las conclusiones de su trabajo académico. Es decir, la ciencia no aparece como una estética o variación idiomática (ese lugar ya lo ocupa la lengua *madrixana* del protagonista), sino como contexto mental.

Este científico encarna una condición más general de intelectual, de escribiente enloquecido. Quizás en este cuento es donde se hace más explícita la paradoja que recorre el libro: la conversación puede ser una droga placentera, pero es incapaz de romper las barreras de nuestro solipsismo y no nos librará de la muerte.

“Excavadoras,” como “*Drosophila Melanogaster*,” secretamente es un cuento sobre el enloquecimiento de un intelectual en el exilio. Es el último cuento de la primera sección y en él cristaliza el modelo narrativo que más se repite *Los días con Mona*: el flujo memorial de personajes que hacen un repaso crítico de su vida. No hay que volver a los maestros vigesimicos del monólogo interior para descifrar su origen: está en el culto a Rodrigo Fresán. Su influencia es seña de identidad (y eventualmente, quizás, de conflicto) para los narradores hispanoamericanos de la generación Y, como Roberto Bolaño lo es para la X.

Como en “Los días con Mona,” en “Excavadoras” el narrador y la mujer a la que ama son los únicos sobrevivientes de un cataclismo, aunque éste es claramente de dimensiones políticas (la desaparición de un pequeño país africano a fuerza de *bulldozers*). Antes hablé de la naturalidad con la que en “Los días con Mona” se entretejían las referencias al cine zombi en las cavilaciones del narrador. Esto puede hacerse extensivo a la ubicación espacial y cultural que el narrador de “Excavadoras” hace del país que desaparecerá: “Un día llegué por fin a ese país del que no había oído nunca. Se llamaba Miranda, como aquel del embajador corrupto en *El discreto encanto de la burguesía*, pero situado en África y no en la América ecuatorial” (p. 64).

La siguiente sección del libro es “Cuestión de Negocios.” En ella aparecen tres cuentos que navegan entre la narcoliteratura y la tradición policiaca mexicana. Son los cuentos en los que hay una mayor indagación en los regionalismos y la cultura oral.

En “El lugar de los que lloran” se cuenta la última desventura del Pámpanas y el Yuca, pareja desigual de golpeadores y, como los personajes de “Vietnam,” expertos en la vida nocturna de Monterrey. El Pámpanas es un criminal pragmático mientras que el Yuca es un ex-poeta que entra al crimen organizado para financiar

viajes con los cuales concluir una educación mediático-sentimental: “el ya quería dejar todo eso y dedicarse a viajar. Visitar Disneylandia y luego Roma. Fotografíar estatuas ajenas desde Estocolmo hasta Brasilia. Tanto así lo habían influido las tardes enteras viendo el Discovery, el Travel y el People and Arts” (p. 70). A pesar de las disonancias intelectuales de los protagonistas, en “El lugar de los que lloran” es más patente que en los demás cuentos otra de las constantes de *Los días con Mona*: la amistad entendida como una complicidad. Criminal, en este caso, pero como en “Los días con Mona,” “Vietnam” y “Cuestión de negocios,” fundamentada en la conversación (por lo demás siempre impotente).

Al final del cuento, su jefe, el señor Espinoza, prefiere imaginar que sus empleados lo traicionaron a aceptar que murieron en una emboscada: “se alegró de la felicidad con la que guardaban cada billete, sonriendo con sus recién adquiridas caras de pendejos” (p. 81). Y antes el narrador omnisciente posibilitó esa deriva de la imaginación del capo: “Los segundos que les tomó llegar al maletín, así como el resto de sus vidas, sucedieron en cámara lenta” (p. 80). Esta *estética de la inconclusión*, esta bolañiana “marcha hacia el horizonte como *Beau Geste*”⁶ también está presente en el final de “Los días con Mona.”

Mientras que en “El lugar de los que lloran” la dinámica de los personajes obedece a la *amistad cómplice*, en “Dios bendiga al niño,” penúltimo cuento de *Los días con Mona*, y en el último, “Cuestión de negocios,” el narcotráfico y la violencia son analizados a partir de dos tragedias personales. Junto a “Las excavadoras” y “Los días con Mona,” forman el conjunto de cuentos narrados en segunda persona.

En “Dios bendiga al niño” un narrador omnisciente le cuenta al protagonista los sinsabores de su buena fortuna y en “Cuestión de negocios” un parroquiano de una cantina le cuenta a otro su testimonio de la última vez que vio a un sicario. La segunda persona del primer narrador podría interpretarse como la voz megalomaniaca del personaje, la del segundo narrador es irreductiblemente la de un testigo. En “Dios bendiga al niño” se cuenta la caída de un *capo di tutti capi* y en “Cuestión de negocios” la ¿muerte? ¿encarcelamiento? ¿desaparición? de un peón de la mafia. En “Dios bendiga al niño” la condena está en la traición, en “Cuestión de negocios” la elegía está en los amigos que quedaron. El juego de diferencias y coincidencias (temáticas y estilísticas) evidencian que para Ortiz narrar la más alta esfera y el último escalón del crimen organizado supone herramientas literarias contrapuestas.

Conversación y solipsismo. Lenguaje y violencia. Elogio de la amistad y tedio. La vía oral y el género. Terruño y desarraigo. Esas son las tensiones del libro.

Víctor Santana

Universidad Pompeu Fabra, Barcelona

NOTAS

- 1 Eric J. Hobsbawn, *Historia del siglo XX*, (trad.) Juan Faci (et al.), Buenos Aires, Grijalbo-Mondadori, 1998, p. 129.
- 2 Roberto Bolaño, *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama, 2004, p. 25.
- 3 Philip K. Dick, *The Shifting Realities of Philip K. Dick. Selected Literary and Philosophical Writings*, Lawrence Sutin (Ed.), Nueva York, Vintage, 1996, p. 264.
- 4 Tomo esta razonable, amplia y reciente definición del prólogo de Fernando Ángel Moreno en *Prospectivas: antología del cuento de ciencia ficción española actual*, Fernando Ángel Moreno (Ed.), Madrid, Editorial Salto de Página, 2012, p. 11.
- 5 Esta definición esencialista es mía.
- 6 Dunia Gras, “Entrevista con Roberto Bolaño,” *Cuadernos Hispanoamericanos: 604*, Madrid, octubre de 2000, p. 62.