

Héctor Manjarrez y la literatura de la “Onda”

Introducción

Héctor Manjarrez incursionó en la literatura mexicana en los años setenta, época de agitación, búsqueda de respuestas, confrontamientos con la realidad, cambios de orden. Las viejas estructuras fueron sacudidas desde la raíz, fin de la gerontocracia. La “literatura de la Onda” es una de tantas manifestaciones de aquella época de transformación. Manjarrez publica sus primeras obras en el mero auge de la ‘onda’ y, de acuerdo con la clasificación más difundida, pertenece a dicho momento y tendencia literaria dentro de la historia cultural de México, como casi todos o todos los escritores jóvenes de aquella época.

En el presente trabajo se llevará a cabo la comparación de un texto paradigmático de la “Onda”, “Cuál es la onda”, escrito por José Agustín, que, además, es también un factor clave dentro del rumbo de esta tendencia; con un texto que, parafraseando a David Huerta, condensa toda la poética de Manjarrez. Específicamente, en este ejercicio se compararán los rasgos (en caso de ser necesario, para análisis formal de los textos se hará uso de la narratología) que supuestamente son propios y específicos de la “Onda” para así, siempre anclados en el texto, poder determinar si es pertinente o no seguir considerando la obra de Manjarrez dentro de la tendencia. Y es que, aunque Manjarrez ocupa una posición cómoda dentro de la élite intelectual mexicana, no es tan conocido fuera de ese círculo, menos aún, a excepción de los trabajos hechos por Christopher Domínguez Michael y José María Espinasa, se ha estudiado a profundidad su obra. Todavía queda, pues, mucho por hacer, sobre todo si hablamos de un productor de obras literarias tan interesante como lo es Manjarrez.

El campo literario mexicano en los años sesenta y setenta

La publicación de obras paradigmáticas como *El luto humano*, escrito por José Revueltas en 1943, *Al filo del agua* de Yáñez en 1947, *Confabulario* de Juan José Arreola en 1952, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo en 1955 y, sobre todo, *La región más transparente* de Carlos Fuentes en 1958,¹ marca el inicio de la época contemporánea de la narrativa en México. La producción literaria y la cultura, en general, comienzan un proceso de desapehensión: poco a poco se deja atrás un nacionalismo cultural rancio y vacuo y se abre paso a la fiebre universalista. En 1955 Emmanuel Carballo y Carlos Fuentes fundan la *Revista Mexicana de Literatura* motivados por la necesidad de cosmopolitizarse y difundir un concepto de literariedad profundamente intelectual que ambicionaba una cultura universal que se manifestara en una escritura sumamente artificial y/o en el tratamiento de temáticas universales (¿"Cuál es la onda"? *La literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta* 141). La publicación es la manifestación de un proyecto

¹ Fecha significativa: 1958. Carlos Fuentes (n. en 1928) publica *La región más transparente* y la crítica y el pueblo vocean con toda formalidad la inauguración de la modernidad literaria, luego de una etapa asumida o recordada como gris y sombría. Si esta práctica novelística –en el sentido de asimilación de los diversos estilos y sentidos narrativos de autores como Proust, Joyce, Virginia Woolf, Faulkner, E.M. Foster, Scott Fitzgerald, el Hemingway anterior a su mito público- ya está presente en *Al filo del agua* de Agustín Yáñez, *Los días terrenales* de José Revueltas y –sobre todo- *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* de Juan Rulfo, la modernidad como hecho que reúne a la vez la potencia social, la decisión de reconocimiento cultural y la obra específica, surge con Carlos Fuentes. Fuentes no niega, afirma la tradición a través de su implícito-explicito reconocimiento de las posibilidades del muralismo, de la novela como el campo de la unidad nacional donde todo (aristócratas y vasallos, próceres de la banca y damas de sociedad en busca de la venta de su título) puede y debe confluir. Fuentes afirma la tradición desde su apasionada defensa y su barroco, inventariado tratamiento de los temas de una mexicanidad desarrollista. Y la niega gracias al desinhibido y voluntarioso acopio de técnicas. Sin temor a la contaminación, usándola y exhibiéndola, Fuentes se rehúsa a los tabúes imposibles del nacionalismo literario para captar, aprehender la situación nacional. ("Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" 1040).

cultural y artístico novedoso, integrador y cosmopolita que se inserta dentro de una sociedad en la que la consolidación de la clase media y la ruptura de ésta con la mitología nacional, la adopción de figuras y valores ajenos a los mexicanos de años atrás, así como el nacimiento de un nuevo imaginario, resultan sumamente favorables para ese proyecto: bienvenida la modernidad social y cultural.

No obstante, la tendencia a deslindarse de la historia, la demagogia estatal, la burocracia y la idealización de valores anacrónicos y estériles es un proceso mucho menos drástico de lo puede parecer. Alejarse del realismo nacionalista no es, para el escritor mexicano de la época, sinónimo de separarse por completo del Estado. Si bien, en los años cincuenta, las becas del Centro Mexicano de Escritores, financiadas por los Estados Unidos, constituyeron una alternativa ajena al Estado la cual propició, como resultado de la convergencia simultánea de diversos factores, la inserción de nuevas generaciones de escritores en el campo literario y favoreció la autonomía de éste; la participación de los escritores en la formación de instituciones estatales y el ejercicio de puestos importantes dentro de la administración pública y bastante influyentes en tanto deciden llevar a cabo o no tácticas, favorables y no favorables, al sector oficial de la cultura; es innegable la presencia de diversos mecanismos estatales de dominio sobre el campo cultural mexicano. La obsesión por caracterizar la figura del intelectual continúa: individuos pertenecientes a una élite que ejercen posturas de poder y son partícipes de los aparatos de comunicación cultural. Su labor principal es modelar la sociedad a su imagen y semejanza, puesto que poseen las facultades necesarias para la formulación de ideologías y para proporcionar al pueblo una autoimagen nacional. Respecto al “juego de las generaciones”, el *establishment* literario arriba a su instante climático. La unidad de la gran familia nacional se vuelve a consumir en el campo de las letras. Armonía y entendimiento” (Monsiváis 1039).

Se establece un diálogo con la tradición, inserción de sí mismo dentro de un corpus y lo que antes, durante el dominio del realismo era considerado disidente, como los Contemporáneos, se recupera e institucionaliza (1039).

En este momento Octavio Paz es, y será hasta su muerte en 1998, un actor fundamental dentro del campo cultural mexicano. Él sustentó la autoridad, la hegemonía y el poder durante décadas en un contexto en que ninguna función estaba del todo fija o delimitada. Las relaciones que surgen entre los escritores y otros participantes del campo cultural (los editores, los pintores, los músicos, las editoriales, el mercado, entre otros) suelen estar en movimiento perpetuo debido a las posiciones que se han adoptado dentro del campo: adhesión a doctrinas estéticas, líneas de pensamiento político, participación dentro de diversas publicaciones periódicas y/o asociaciones. Todos estos actos son conscientes e influyen profundamente en las relaciones de dominación, de poder, de subordinación o de complementariedad que se establecen entre todos los individuos que conforman este campo, relaciones que determinan el grado de armonía o confrontación entre esos individuos. Asimismo, la heterogeneidad es una constante y, aunque es cierto que muchos se adhirieron al proyecto antinacionalista, hubo quienes se mantuvieron a favor del proyecto nacionalista. Así, pues, la existencia de subcampos fincados en proyectos específicos y las divergencias entre ellos es inmanente al campo cultural. La interacción de los componentes determina la constitución de un campo específico (literario, en este caso), y el grado de su eficacia depende de los espacios y los canales en los que circulan determinados mensajes, del ejercicio de rituales específicos y de las discrepancias de poderío y autoridad respecto a otras posiciones. De acuerdo con Bourdieu, lo más importante de la interacción es la manifestación de las distancias sociales o culturales de unos respecto a otros (*Cosas dichas* 132). Las maneras que

esta interacción adquiere dependen del *habitus*, es decir, de los principios que organizan las prácticas y estrategias para alcanzar fines pertinentes al campo cultural de que se trate (Cabrera López 59) los cuales están determinados por la experiencia de un individuo dentro del campo cultural y su capacidad para adaptarse a él y conducirse óptimamente, teniendo en cuenta las exigencias específicas del rol que ocupa dentro de una compleja red de interacción. Se trata, entonces, de la aplicación de una lógica práctica en situaciones que se renuevan constantemente (60). Más aún, cada *habitus* contiene, en sí mismo, mecanismos propios de conservación a pesar de no estar registrado en código alguno. Éste “puede adoptar la forma de ‘juego irrespetuoso’ pero regido ‘como todos los juegos, por reglas precisas e implacables’ tal como lo resaltó Octavio Paz, gran conocedor del campo cultural mexicano” (60), y es tan complejo el campo como diversos sean los actores, categorías y dimensiones que dentro de él interactúen.

A finales de 1961, Fernando Benítez, una figura de suma importancia puesto que supeditó y condicionó prácticas peculiares del *habitus* del campo literario en México y, de este modo, adquirió autoridad y poder para formar generaciones que multiplicarían y reproducirían las formas y criterios empleados por su círculo para crear, juzgar y valorar el arte y la cultura y así influir significativamente en la percepción estética de los sectores letrados del país, renuncia a la dirección de “México en la Cultura” debido, entre otras cosas, a que él y sus seguidores apoyaban abiertamente a la revolución cubana. En el contexto histórico-cultural de la crisis nacionalista, la Guerra Fría, las revoluciones socialistas y gracias al apoyo económico del presidente López Mateos, aparece en febrero de 1962, como suplemento cultural del semanario *Siempre!*, “La Cultura en México” cuyo proyecto se hermanaba con el de la *Revista Mexicana de Literatura* en tanto promovía la desacreditación del

nacionalismo cultural y favorecía el universalismo. Casi desde el inicio, el suplemento manifestó su autonomía respecto del Estado mexicano, porque su naturaleza cultural le permitía abordar temas y publicar críticas que para la mayoría de los medios masivos, excepto para la revista *Política*, era imposible tratar debido a la censura (Cabrera López 85). Los colaboradores iniciales de la revista fueron José Emilio Pacheco, Emmanuel Carballo y otros, quienes dejaron de colaborar en “México en la Cultura” al momento de la renuncia de Benítez). Con Henrique González Casanova, Emilio García Riera, Jorge Ibarguengoitia, Carlos Monsiváis, Carlos Solórzano, además de contar con la participación de escritores de otros países, como Tomás Eloy Martínez y Gabriel García Márquez, “La Cultura en México” se erige paulatinamente como una herramienta para la consolidación definitiva de la hegemonía de sus fundadores y colaboradores, que se volvieron los protagonistas del mundillo intelectual al formar parte de eventos públicos y privados que les permitían mostrar el carácter cosmopolita de ellos y del suplemento. Se afianzó como un suplemento, dirigido a la clase media, que pretendía impulsar a jóvenes escritores como Salvador Elizondo, Inés Arredondo, Monsiváis y Gustavo Sáinz, educar el gusto de la gente, promover un cine decente, contar con la colaboración de reconocidos escritores (98) y ser una especie de guía-gurú de la cultura del país. El suplemento participó en las grandes querellas y polémicas hasta 1987, año en que un nuevo equipo editor abandona los postulados centrales de la revista, alternatividad e innovación, y lo convierte en un suplemento totalmente izquierdista. Constituyó un paradigma para los escritores que oscilan entre el periodismo y la literatura, como Monsiváis, Cristina Pacheco y Elena Poniatowska (83).

No obstante el proyecto antiprovincianismo en que se basaba “La Cultura en México”, los contenidos publicados en el suplemento estaban dirigidos a lectores

con diversas posturas políticas y estéticas. A principios de 1968, la muerte del Che Guevara en Bolivia, el asesinato de Martin Luther King, la revolución cubana, la guerra de Vietnam, la carrera armamentista liderada por los Estados Unidos, las tensiones con la Unión Soviética, los presos políticos del movimiento sindical del año 59 y los estudiantes de la Central Nacional de Estudiantes Democráticos, eran algunos de los temas presentados por la publicación. Lo que muestra que desde antes del movimiento estudiantil, el suplemento difundía información de las expresiones contra el *establishment*, así como la clara posición crítica de sus colaboradores (104) respecto a temas como la defensa de la libertad de los sindicalistas y de estudiantes con tendencias de izquierda. Incluso, en agosto del 68, “La Cultura en México” comenzó a publicar artículos, entre los que se encontraban algunos escritos por reconocidas figuras, como Rosario Castellanos, Pablo González Casanova, Flores Olea, Fernando Carmona y Juan García Ponce, mientras que otros provenían de jóvenes escritores, como José Carlos Becerra, Parménides García Saldaña, Carlos Monsiváis, Zaid, de la Torre, Gustavo Sáinz y María Luisa Mendoza, relacionados con el movimiento estudiantil. Se publicaban también reportajes fotográficos y testimonios. Además, el suplemento dio a conocer la carta en la que varios escritores se manifestaban en contra del encarcelamiento de José Revueltas y editó los primeros poemas relativos al 2 de octubre de 1968 y a todo el movimiento estudiantil, en general, escritos por Marco Antonio Montes de Oca, Octavio Paz, José Emilio Pacheco, Jaime Reyes, Jaime Goded y José Carlos Becerra. Por lo tanto:

“La CM” fue una tribuna para intelectuales en pro del movimiento, contribuyó a la constitución de la memoria de aquél, y patentizó una línea editorial independiente de las posturas

gubernamentales, lo que resultó congruente con su defensa de la autonomía artística e intelectual. Tal fue su aporte al 1968.

De hecho, esta etapa de “La CM” fue la definitoria para la personalidad del suplemento en la historia de la cultura mexicana del siglo XX: y tal personalidad se proyectaría en los años setenta. (106)

En la década de los setenta los contenidos que manejaba la publicación atendían las coyunturas sociales de la época y las fechas importantes para la izquierda europea y, además, participó, como ya se mencionó anteriormente, en todo tipo de debates. Por tanto, “La Cultura en México” dejó de ser una publicación especializada en crítica literaria y se convirtió en un medio bastante sólido para ser aceptado dentro del campo cultural mexicano. En esos años algunos de sus colaboradores fueron Héctor Aguilar Camín, Enrique Krauze, Héctor Manjarrez, Carlos Pereyra, David Huerta y Juan José Oliver. Años más tarde, en 1977, Aguilar Mora, Manjarrez y David Huerta renuncian al consejo editorial de “La CM”, puesto que la publicación no respetó la libertad de crítica que exigían sus colaboradores, quienes no gozaban de libertad total para expresar sus opiniones contra figuras canónicas de la literatura mexicana. En su carta de renuncia aseguran que la ruptura con el suplemento se debe a que éste ya no era un “proyecto independiente y crítico ya que uno de sus colaboradores había aceptado trabajar como asesor en una secretaría de Estado, mientras otros planeaban fundar una nueva revista (*Nexos*) con subsidio de políticos vinculados con el Estado” (278). En realidad, Aguilar Mora tenía razones bastante personales: quiso publicar un artículo que cuestionaba la solidez de todo el “pensamiento paciano”, Monsiváis se negó porque el suplemento no era lo suficientemente apto como para soportar un enfrentamiento con una figura de la importancia de Paz, ya que las repercusiones de un atrevimiento de tal magnitud

podían ser irreversibles: expulsión de las posiciones de poder dentro del campo literario, la omisión en publicaciones y editoriales de renombre o el aislamiento. De esta ruptura nace *La Mesa Llena*, revista fundada por Aguilar Mora, Villegas, Escalante, Huerta y Manjarrez, que surge como una alternativa a los proyectos literario-político-culturales de Paz y Monsiváis.

En el medio literario mexicano de los sesenta y setenta sigue existiendo una profunda dependencia entre el intelectual y las instituciones gubernamentales y una sumisión respecto a los mecanismos de poder que éstas emplean. A pesar de todos sus esfuerzos, el letrado no consigue emanciparse completamente. Más aún, las figuras canónicas emulan comportamientos dictatoriales que impiden o retrasan la renovación constante de las búsquedas, intenciones, medios y referentes de los proyectos estéticos, culturales, sociales, políticos y artísticos. Grandes bloques monolíticos a favor del estatismo. Empero, dentro del campo cultural coexisten diversas entradas y dimensiones heterogéneas que se interconectan de diversas maneras: no todos los individuos que forman parte de un campo adoptan las mismas actitudes o llevan a cabo las mismas acciones.

En 1960, José Agustín y Gerardo de la Torre forman parte de la agrupación cultural Mariano Azuela. Un año más tarde, en un curso de estética en la preparatoria de San Ildefonso, impartido por Alberto Híjar, Agustín conoce a César H. Espinosa y, gracias a la iniciativa del último, se organiza el Café Literario de la Juventud: reuniones semanales en las que los jóvenes interesados en la literatura podían convivir con críticos y escritores consagrados. Tres años más tarde, nace *Búsqueda*, una revista llena de espíritu juvenil y voluntad impugnadora pero carente de propuestas literarias concisas.

En ese mismo año, como resultado de la actividad constante del Café Literario de la Juventud y de *Búsqueda*, René Avilés Fabila y José Agustín invitan a algunos miembros del grupo a formar parte de Mester, el taller literario que dirigía Juan José Arreola y que estaba vinculado con el Centro Mexicano de Escritores. Enseguida, Espinosa y Andrés González Pagés promueven la creación de una revista de nombre homónimo al grupo. Asimismo, sacaron al aire cuatro programas en el canal de televisión del Instituto Politécnico Nacional. Gracias al Instituto Nacional de la Juventud, se comienza a impartir un taller literario asesorado por Juan José Arreola, Elías Nandino y Ermilo Abreu Gómez y, un año después, crearon *Volantín*, que se dejó de publicar en 1965.

El proyecto se adecuó a las exigencias del Centro Mexicano de Escritores ya que todos estaban interesados en las becas que éste otorgaba. René Avilés Fabila, José Agustín, Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska, Juan Tovar, Carlos Montemayor, Roberto Páramo, Luis González de Alba, Gerardo de la Torre, Luis Arturo Ramos y Héctor Manjarrez, entre otros, gozaron los beneficios del codiciado estímulo. Como grupo, Mester creció rápidamente: Juan Tovar, Federico Campbell, Roberto Páramo y Xorge del Campo también asistían a las reuniones en las que, en vez de enfocarse en los aspectos técnicos de la labor escrituraria, Arreola evaluaba las producciones de todos aquellos escritores en formación para así descubrir sus propósitos literarios. Él concebía ese espacio como un catalizador para la transformación de la literatura, tanto mexicana como hispanoamericana, y asumió completamente su papel de maestro e impulsor de talentos ya que su objetivo principal era promover la formación de nuevos escritores que brindaran una visión alternativa a la narrativa mexicana de la primera mitad del siglo XX, y que se alejaran del realismo social estimulado por el

realismo resultado de la ideología promovida por la constante necesidad de reforzar o criticar los valores de la Revolución mexicana (109).

Literatura de la “onda”

En 1964, Mester, además de la revista homónima, publica *La tumba*, novela escrita por José Agustín antes de su entrada al grupo. La novela tuvo una recepción bastante limitada, porque la editorial que la dio a conocer era bastante pequeña debido a que las editoriales no estaban dispuestas a arriesgarse a publicar textos de escritores jóvenes, menos aún si la temática y estética diferían de lo que solía ser publicado (Fortes 111). La primera novela de Agustín se centra en el tema de la adolescencia. Gabriel, el protagonista, es un estudiante de escuela preparatoria que tiene intereses literarios, vive en la Ciudad de México, pertenece a la clase acomodada. No obstante, vive sumido en el descontento, social y personal, y se suicida. Dos años más tarde, en 1966, la Organización Editorial Novaro reedita *La tumba*, con el subtítulo de *Revelaciones de un adolescente* y con cinco narraciones extra, de las cuales sólo “El Nicolás” y “Luto” guardan una relación temática con la primera novela de Agustín.

Por otro lado, en 1965, Gustavo Sáinz, un joven escritor al que se le conocía por sus cuentos y reseñas literarias, publica *Gazapo*. Menelao, el personaje central de la novela, es un preparatoriano que pertenece a la clase media baja, vive en la Ciudad de México y, después de haber dejado la casa de su papá, vive en un departamento con su mamá. Ahí vive sus primeras experiencias sexuales con Gisela, su novia. Al respecto, Donald L. Shaw sostiene que Sáinz es uno de los escritores que más ha contribuido al posboom. *Gazapo* es por excelencia la novela que trata la nueva manera de ser de la juventud, tema bastante característico del movimiento (*Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo* 311).

Ambas novelas representan una novedad dentro de la narrativa mexicana puesto que abordan el tema de la adolescencia² desde el punto de vista de la juventud misma, lo cual –explica José Agustín– “se tradujo, en los mejores casos, en autenticidad, frescura, humor, antiolemonidad, irreverencia” (*La contracultura en México* 95) e ironía. Del mismo modo, significó:

Un concepto distinto de literatura, pues la densidad literaria se daba a través del uso de un lenguaje coloquial y de numerosos juegos de palabras, de invención y declinación de términos, y, sobre todas las cosas, en un uso estratégico de elementos de la realidad cotidiana combinado con situaciones y personajes enteramente ficticios e incluso improbables desde un patrón realista. (95)

El carácter innovador de estas novelas reside, en primer lugar, en el hecho de que antes de *La tumba* y *Gazapo* el tema de la adolescencia era muy poco tratado y las pocas obras cuyos personajes centrales eran jóvenes no intentaban retratar su psicología; el uso de un lenguaje “antiliterario” y obsceno que provenía de la ficcionalización de la jerga juvenil de la época, el tono conversacional oral de los narradores que se dirigen a unos narratarios anónimos con el fin de confesarles su vida interior (¿“*Cuál es la onda*”? *La literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta* 305), sus problemas familiares, amorosos, sexuales y escolares; el tratamiento explícito de temas tabú, como la sexualidad, el

² La *adolescencia*, también llamada la *edad juvenil* o *de la juventud*, comprende –en términos biológicos– aquella fase de desarrollo biológico, físico-psíquico y social, que comienza con la pubertad y termina con la edad adulta. Abarca el período de la vida entre los catorce y los veinticinco años, aproximadamente, en cuanto al sexo masculino, y el período entre los doce y veintiún años con respecto al sexo femenino. Respecto a las implicaciones sociales, adolescentes o jóvenes son todos aquellos individuos entre los doce y veinticinco años (sentido biológico) o entre los doce y los dieciocho años (sentido jurídico) que todavía no se han integrado por completo en los procesos vitales de la sociedad (Gunia 16).

erotismo, el cambio en los roles del hombre y la mujer, el anacronismo de los valores de la moral burguesa, la hipocresía, el descontento experimentado por una gran parte de la población juvenil, la reflexión acerca de la búsqueda y construcción de la identidad; la incorporación de elementos de índole popular o extranjera dentro de una manifestación que se considera como “alta cultura”, como el rock, el cine, la televisión, “comics”, fantasía, sueños, visiones, novela negra y ciencia ficción. En general, hubo una reinserción en la cultura popular mexicana, aunque esto tardó en notarse, pues en un principio se vio como desnacionalización o transculturación” (“La onda que nunca existió” 10), el uso de determinadas técnicas narrativas, como la interpelación al lector, las múltiples referencias a una realidad inmediata, como es la Ciudad de México y los lugares que los adolescentes de la época frecuentaban, rompimientos de orden tipográfico dentro del texto, juegos e injertos lingüísticos; el modo en que la narración fácil, amena, entretenida provocaba la fácil identificación de quien la leía, el uso de estrategias publicitarias por parte de los escritores, la actitud o noción de sí mismos y de su obra como un producto que promocionar y que vender que la mayoría de los integrantes de la élite literaria y cultural mexicana no concebían como propias de un escritor, propició que estas novelas se convirtieran en un éxito dentro del mercado editorial, lo que ayudó a abrir las fronteras que se habían constituido entre la literatura elitista y la literatura de consumo; la fuerte voluntad crítica y la intención de provocación contenida en estos relatos. No obstante, más allá de la ruptura que marcan estas novelas en el plano del contenido y en el plano de la expresión respecto al proyecto de novela existente en México, estos textos son el producto de miembros pertenecientes a una generación en plena gestación de conciencia. Son el resultado de una juventud que comenzaba a expresarse y que resaltaba la necesidad de un cambio general de los valores establecidos en todos los

ámbitos de la sociedad mexicana, así como la redefinición del papel de la juventud en la sociedad de la época (Gunia 304). Concretamente, estos textos modelan el proceso de la toma de conciencia de la juventud mexicana en un momento histórico, político, social y económico en el que México se encontraba en una fase de renovación o modernización en la que el nacionalismo cultural era rápidamente reemplazado por un internacionalismo con tintes locales (307). La clase media deja atrás a los ídolos nacionales, como Pedro Infante, y se entrega completamente a los nuevos ídolos internacionales, como Elvis Presley. Y es que “en el fondo, lo admitan o no, se trató de las primeras manifestaciones de un cambio de piel, una revolución cultural y el inicio de toda una desmitificación y revitalización de la cultura en México” – argumenta José Agustín. “La novela juvenil no sólo inició al país en la postmodernidad sino que procedió a definir el espíritu de los nuevos tiempos. (“La onda que nunca existió” 10). Aunque un poco exagerado, vale la pena resaltar que estos textos, y los que continuaron esta línea, son resultado de la expresión de una sociedad en transformación o transición. De esta manera, *La tumba y Gazapo* “fundamentaron una literatura que expresaba lo que en el contexto social extraliterario mexicano de aquellos años iba consolidándose como la contracultura juvenil” (Gunia 304).³

³ “La contracultura abarca toda una serie de movimientos y expresiones culturales, usualmente juveniles, colectivos que rebasan, rechazan, se marginan, se enfrentan o trascienden la cultura institucional. Por cultura institucional se entiende aquella que es dominante, dirigida, heredada, en ocasiones, irracional, generalmente enajenante, deshumanizante, que consolida el *status quo* y que obstruye, si no es que destruye, las posibilidades de una expresión auténtica entre los jóvenes (aunque no exclusivamente a éstos), además de que acepta la opresión, la represión y la explotación por parte de los que ejercen el poder, naciones, corporaciones, centros financieros o individuos.” Ante la insatisfacción, la contracultura “genera sus propios medios y se convierte en un cuerpo de ideas y señas de identidad que contiene actitudes, conductas, lenguajes propios, modos de ser y de vestir, y en general una mentalidad y una sensibilidad alternativas a las del sistema”; de esta manera surgen opciones para vivir de modo menos limitado. A la contracultura suele conocerse también como *cultura*

El modo en que estas obras fueron recibidas es bastante variado. Tanto el público lector mexicano como algunos de los integrantes del campo literario y cultural se escandalizaron por estas novelas. Los padres de familia, maestros y todos aquellos que se consideraban guardianes de la moral aseguraban que los contenidos y la escritura de los textos publicados por Sáinz y por Agustín propiciaban la corrupción de la juventud, por tanto, se mostraban preocupados por que las jovencitas leyeran las “obscenidades” contenidas en *Gazapo*. Historias de madres ofendidas y maestros atacados por propiciar lecturas de ésta índole plagan los registros de recepción de la novela, no obstante, una gran parte de la sociedad se sintió atraída por estas novelas y fueron un éxito dentro del mercado editorial.

Por otra parte, la élite cultural de la época⁴ adoptó diversas posturas respecto a las obras antes mencionadas. Algunos integrantes del campo cultural se mostraron molestos ya que Sáinz y Agustín eran muy jóvenes como para que una editorial “seria” los publicara y sus contenidos y escritura eran adjetivizados como “antiliterarios”; otros aplaudieron la producción de los jóvenes escritores, quienes trataban de ingresar en el *establishment* cultural y adquirir legitimidad artística, que

alternativa o de resistencia. Generalmente, se identifica contracultura con los movimientos juveniles de los años sesenta, no obstante, la existencia de diversas manifestaciones contraculturales puede rastrearse antes y después de esta década (*La contracultura en México* 129).

⁴ En una entrevista con Dolores Carbonell y Luis Javier Mier en 1981, Gustavo Sáinz declara: “Cuando, al publicar *Gazapo* incursioné en el ‘medio cultural’ en la ‘comedia social mexicana’ el grupo intelectual era conocido como ‘la mafia’”, entre los que se encontraban: José de la Colina, Salvador Elizondo, Huberto Batis, Luis Guillermo Piazza, Fernando Benítez, Juan García Ponce, Jaime García Terrés, Juan Vicente Melo, Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco y Juan Tovar (literatos) y José Luis Cuevas y Emilio García Riera. José Agustín clasificaba a los integrantes del campo cultural mexicano en “big mafia”: Emmanuel Carballo, Carlos Fuentes, García Terrés, Ramón Xirau y Octavio Paz; y en “small mafia”: de la Colina, Juan García Ponce, Melo, Monsiváis, Pacheco y Piazza. Además, nombra a Juan José Gurrola, director de cine, a Juan y José Luis Ibáñez, al pintor Cuevas, a Gironella, a Manuel Felguérez y a Vicente Rojo (Gunia 140).

es el mayor reconocimiento al que aspira el escritor y que es una gratificación que se cimienta en el reconocimiento social innegable del carácter literario de su obra (Cabrera López 65). De ahí la competencia existente entre escritores e intelectuales que sólo buscan ser publicados por casa editoriales importantes, ser apoyados por críticos influyentes y obtener diversos reconocimientos nacionales e internacionales para así devenir en canon y ejercer posturas de poder dentro y fuera del campo cultural.

El grupo (o grupos) que sustentaba(n) el orden cultural dominante no fue tan rígido, homogéneo y monolítico como se ha hecho creer, pues algunos se mostraron bastante entusiasmados por las jóvenes propuestas. De *Gazapo*, Carlos Fuentes afirma que ésta “resquebraja el sueño de la Revolución Mexicana. Después de la novela de Gusi Sáinz (donde los jóvenes estructuran un mundo vasto y cerrado) la ingenuidad se ha ido para siempre de las buenas conciencias” (155). De igual manera, contaban con el apoyo de Emmanuel Carballo, quien además de publicar reseñas favorables de sus textos, apoyó y prologó una nueva serie titulada *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*, planeada por Rafael Giménez Siles y criticada por muchos. La colección fue dada a conocer en mayo de 1966 e incluía las autobiografías de Gustavo Sáinz, José Agustín (que tenía veintidós años en esa época), Salvador Elizondo, Tomás Mojarro, Juan Vicente Melo, Juan García Ponce, Carlos Monsiváis, José de la Colina, Vicente Leñero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis.

A la ola de actitud positiva se sumaron Salvador Novo, Rosario Castellanos, José Revueltas, Elena Poniatowska y José Emilio Pacheco al aprobar los libros sobre jóvenes. Caso curioso el de Carlos Monsiváis, quien primero se mostró bastante entusiasta y “enmarcó el fenómeno dentro de una fuerte corriente de

‘antisolemnidad’ que le quitaba rigidez a la cultura mexicana, lo cual hacía mucha falta” y poco después se retractó y aseguró que “fue mimetismo, desnacionalización (‘los primeros gringos nacidos en México’) e insensibilidad política”. En contraste, “Juan Rulfo, aterrado, denunció que Sáinz, Leñero y yo éramos búfalos en estampida y que la literatura mexicana se salvaría por el muro de contención formado por Fernando del Paso, Juan García Ponce y Salvador Elizondo” (“La onda que nunca existió” 12). Por su parte, José Agustín comenzó a erigirse a sí mismo una postura antitradicionalista, humorística, irónica, desafiante y parricida, cargada de los códigos culturales que los habitantes de la ciudad de México y demás comenzaban a adoptar. A su vez, Sáinz enfatizaba la estrechez de los proyectos de novela de la época ya que la crítica, y algunos escritores, concebían la literatura mexicana como resultado de dos fuerzas o corrientes principales: la realista, representada por Rulfo y la fantástica, representada por Arreola (Gunia 120) y criticaba la esterilidad que la falta de matices provocaba, o podía provocar, en los escritores emergentes.

A partir de la publicación de *La tumba y Gazapo* nace toda una serie de textos literarios que fueron calificados descendientes directos de los textos escritos por Sáinz y Agustín. Los textos mantienen rasgos en común, como las referencias a la cultura de masas, referencias a la alta cultura, juegos lingüísticos, lenguaje coloquial, tratamiento explícito de temas sexuales, erotismo, búsqueda de identidad, y sobre todo, el tema de los adolescentes desde la adolescencia misma. Algunos de estos textos son: *Pasto verde* o *El rey criollo* de Parménides García Saldaña, *Larga sinfonía en D* escrito por Margarita Dalton y *Los juegos* escrita por René Avilés Fabila, entre muchos otros.

Ante la aparición de textos que continuaban la línea marcada por Agustín y Sáinz, surge la necesidad de sistematizar y clasificar los contenidos, escrituras e

intenciones de estos textos. Los primeros atisbos de clasificación por parte de críticos literarios mexicanos y estadounidenses datan de finales de la década de los sesenta. Algunas de las etiquetas propuestas para la nominación de los textos son: “nueva sensibilidad” (José Luis Martínez, 1967), “narrativa joven” (Leñero en el 69), “narrativa de la Onda” (Glantz), “movimiento literario de la Onda” (Juan Bruce Novoa y Martha Paley Francescato), “juvenilismo” (John S. Brushwood), “generación del cuarenta” (Giardinelli), “nuevo verismo” (Norma Klahn), “iconoclastas” (Francisco Prieto), “honda” (Raymond L. Williams) o “novela de adolescencia”, designada así por Jorge Martínez. No obstante la aparente variedad, la clasificación de Margo Glantz es la que ha sido más utilizada desde entonces.

En 1969, Siglo XXI publicó una antología de cuentos titulada *Narrativa joven de México*. Xorge del Campo fue el encargado de seleccionar los textos y la académica universitaria y directora de la revista *Punto de Partida*, Margo Glantz, escribió el prólogo del libro. En él, Glantz prueba una clasificación que ha sido objeto de controversia entre los críticos de la literatura mexicana y los escritores, y designó a José Agustín como “punto de conversión” de una tendencia literaria que ella decidió denominar la *Onda*. De esta manera, “el término *onda* pasó de ser un vocablo del lenguaje coloquial de los jóvenes de los años sesenta –que significaba una fiesta, un plan, un ambiente, un estado de ánimo” (“La narrativa de José Agustín o la tiranía de una etiqueta” 81), especie de energía intangible que funcionaba como medio de comunicación y percepción- “a designar un concepto de contenido social”. En principio, se comenzó “a identificar como *la onda* a los jóvenes que simpatizaban con la naciente contracultura que surgía casi simultáneamente en los Estados Unidos”, es decir, “los llamados ‘jipitecas’, versión nacional de los *hippies*, y a todos aquellos cuyo punto de convergencia era la afición por el rock así como el rechazo al sistema y

los valores establecidos” (81).

Aplicado a la literatura, el término “onda” conlleva una actitud “importamadrista”, la intención de refutar los valores instituidos, criticar las instituciones y lo previamente establecido, de rechazar el consumo como fuente primaria de satisfacción de la sociedad, así como promover la libertad sexual y el pensamiento pacífico (Gunia 165). Los escritores incluidos en esta clasificación, Agustín, Sáinz, Roberto Páramo, Manuel Farill, Juan Ortuño, René Avilés Fabila y Gerardo de la Torre, un tanto cargada de juicios de valor y sin el debido respaldo textual, plantean una ruptura, “un rechazo anclado en la destrucción del lenguaje, un deseo instalado en la desintegración de todos los moldes morales y temáticas” (165).

En virtud del éxito de ventas, Siglo XXI decide reeditar la antología, no obstante, ésta es modificada debido a las protestas de varios autores jóvenes que no habían sido tomados en cuenta en la primera edición. En 1971 se da a conocer *Onda y Escritura en México. Jóvenes de 20 a 33*, una compilación elaborada, anotada y prologada por Glantz. En ella, se toma como punto de partida una cita de Octavio Paz: “la literatura joven empieza a ser crítica y lo es de dos maneras: como crítica social y como creación verbal” (“Estudio preliminar” 33) y se plantea una división de la literatura mexicana en “escritura” y “onda”.

Representada por Carlos Páramo (*Los huecos*), José Emilio Pacheco (*El viento distante*), Arturo Ojeda (*Como la ciega mariposa*), Gustavo Sáinz (*Gazapo*), José Antonio Nava Tagle (*Los hombres dulces*), Parménides García Saldaña (*Pasto verde* y “Good bye Belinda”), Juan García Ponce (*La noche*),⁵ Margarita Dalton

⁵ Llama la atención el que Glantz haya incluido a Juan García Ponce dentro de la lista, sobre todo si se piensa que él es uno de los representantes de lo que se identifica con “escritura” dentro del campo literario de la época. El texto que se clasifica es *La noche*, publicado en 1963. El libro consta de tres cuentos: “Amelia”, “Tajimara” y “La noche”. Los relatos abordan temas como el matrimonio y la disolución del

(*Larga sinfonía en D*), Manuel Echeverría (*Las manos sobre el fuego*), Roberto Páramo (*La condición de héroes*), René Avilés Fabila (*Los juegos* y “La lluvia no mata a las flores”), Juan Manuel Torres (*El viaje*), Orlando Ortiz (*En caso de duda*), Manuel Farill, José Agustín (*De perfil, Abolición a la propiedad* y “Cuál es la onda”) y Héctor Manjarrez (*Acto propiciatorio*)⁶ (Gunia 167); la “onda” es el primer grupo que capta y divulga en forma masiva los modos en que se corrompe la lengua, se modifica. “Un slang es una complicidad, el habla de una subcultura es una complicidad divertida” (Glantz 18). Personajes jóvenes, viajes, psicodelia, rock and roll, albur; ésta “se determina por la dinámica y gritona y sin respiro que origina y envuelve el lenguaje de los jóvenes, desarrollando un nuevo tipo de realismo que apela a los sentidos antes que a la razón” (19) a la vez que “entra en el lenguaje para fundamentar la narración y ésta se estructura mediante recursos auditivos” (21).

mismo, relaciones intermitentes y obsesivas, incestos y el voyeurismo. Si bien podrían encontrarse referentes de la contracultura en los textos, resulta complicado pensar en este libro como parte de la literatura de la “onda”.

⁶ En la edición de 1971, Glantz incluye en la lista de obras de la “onda” a *Lapsus*, primera novela de Manjarrez, y advierte que aparecerá en breve publicada por Joaquín Mortiz. Además, hace mención a *Introitus*, texto que en ese momento se encontraba en gestación. No obstante, se carece información del mismo; lo único que se ha podido encontrar de *Introitus* es “Baptismos”, texto incluido en la antología *Onda y escritura en México. Jóvenes de 20 a 33*. Y que -como aclara Manjarrez- “es el primer capítulo de algo que se va a llamar novela e intitularse *Introitus*, y cuyo algo consistirá en la literaturización de ciertas lobotomías y trepanaciones que me he hecho y, según parece, me seguiré haciendo” (284). Estanislao, nombre que decide darse el personaje para que se sepa que no es del lugar en donde se encuentra, es un hombre de 27 años, de estatura mediana que después de una larga caminata llega a un pequeño poblado en el que se encuentra a un niño bastante absurdo que disfruta matando conejos, un peculiar cura, bicicletas y escorpiones. Además, Estanislao habla de su vida anterior, reflexiona y se construye a sí mismo: “...Fértil esterilidad de mi raciocinio / he conocido estas noches” [...] “pienso invertir menos tiempo en alevosías / y más en asesinatos. / Si el espacio me es ajeno, / yo me fabricaré mi tiempo. / No creo en creer mas creo. / Entreveo; yo entreveo una necesaria desnudez.” (288). Vale la pena puntualizar que a lo largo de este supuesto primer capítulo, resulta bastante difícil encontrar alguna de las características señaladas por Margo Glantz como propias de la “onda” (lenguaje, juvenilismo, entre otras), por tanto, no deja de ser sorpresiva la decisión de los antologadores al incluir este texto dentro del libro.

Lenguaje como crítica social y testimonio.

En cambio, la “escritura”, tal como la denomina Salvador Elizondo, se funda en “la novela como experimentación del lenguaje” ya que “plantea una estética novelística que se erige en el cuerpo mismo de lo narrado, o en la materia narrativa misma, en la ‘escritura’” (32). Por tanto, la “escritura” es la negación de la “onda” “en la medida en que el lenguaje de la Onda es el instrumento para observar un mundo y no la materia misma de su narrativa” (32).

Las novelas que Glantz clasifica como “escritura”, *Los albañiles* de Vicente Leñero, *Farabeuf* de Salvador Elizondo, *Cambio de piel* de Carlos Fuentes, *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco y *José Trigo*, escrita por Fernando del Paso, entre otras, coinciden en la importancia que se le da al lenguaje:

No como una dimensión del hombre, sino el hombre como un ser verbal, como una dimensión del lenguaje. Otra preocupación: el erotismo, aunque en un sentido distinto y aun opuesto al de la tradición española [...] el erotismo de Carlos Fuentes en un lenguaje de signos corporales y el otro joven mexicano, Salvador Elizondo, es intelectual, metafísico. Los cuerpos son signos. Y esos signos nos interrogan (33).

Luego, en 1976, Glantz da a conocer “La Onda diez años después: epitafio o revalorización”, ensayo en el que, básicamente, glosa las ideas expuestas en sus ensayos anteriores. Insiste en la importancia de la música para los textos que ella denomina de la “onda”, los juegos lingüísticos, el lenguaje erotizado y la relevancia del “viaje” dentro de estos relatos. Cuestiona, incluso, la capacidad de permanencia de la literatura de la “onda” puesto que la validez de esta corriente literaria está en función de su capacidad de reflejo de la realidad, que es en sí misma transitoria,

siendo que fue ella misma quien postuló la existencia de una corriente, inexistente según los escritores jóvenes que supuestamente la conforman, y la ubicó en una temporalidad y función específica pero reconoce la eficacia lúdica, hedonista y desmitificadora de la misma.

Es evidente que la clasificación carece de una sustentación sólida puesto que los rasgos que propone como característicos pueden ser aplicados a muchos textos y no por ello comparten los contenidos y escrituras de lo que se ha llamado literatura de la “onda”. Una muestra clara: Shaw ubica *Gazapo* y la totalidad de la obra de Sáinz, tomando como principal característica la juventud del texto (un adolescente que habla desde la propia adolescencia, es decir, no hay un desdoblamiento entre el yo que narra y el yo narrado, primacía de la inmediatez, de la cercanía) dentro del posboom, junto con Isabel Allende, Skármeta, Laura Esquivel, Rosario Ferré y Ángeles Mastretta. Esta corriente se define, entre otras cosas, por ser accesible, explorar el mundo de los jóvenes e incorporar elementos de la cultura popular. Además, se opone a la novela posmoderna (Salvador Elizondo, Severo Sarduy y Diamela Eltit fungen como figuras paradigmáticas), tendencia marcada por el interés en continuar la experimentación y las técnicas antimiméticas difundidas por escritores del Boom. Entonces, la clasificación propuesta por Glantz es demasiado amplia, aplicable a gran parte de la producción literaria no sólo mexicana sino latinoamericana de la época. No es de sorprender que a la mayoría de escritores el término literatura de la “onda” les haya parecido un equívoco. José Agustín habla un poco al respecto:

Fue un juicio prematuro, basado en una apreciación personal que no se tomó la molestia de leer bien los libros y de estudiar seriamente un fenómeno importante. Esta relevancia la admitió ella implícitamente

al darle rango de una de las dos caras de la literatura mexicana, pero no la investigó y por tanto no la presentó debidamente.

A los aludidos, esta visión nos pareció errónea, esquemática, reductivista, y, más grave aún, descalificadora, así es que casi todos protestamos. (“La onda que nunca existió” 12)

A pesar de las correcciones hechas con los años, la lectura que hace Glantz de los textos sigue siendo demasiado simplista y homogeneizante. En su faceta como teórica de la “onda”, su mayor logro fue darse cuenta que “la literatura popular y el lenguaje popular ingresan al ámbito de la llamada literatura ‘culta’ y esto que pasa en todo el mundo se refleja específicamente en México mediante la onda” (“La Onda diez años después: ¿epitafio o revalorización?” 102), además de acertar “a satisfacer las expectativas del imaginario colectivo de las capas medias letradas del México de los años sesenta” (Cabrera López 179).

Héctor Manjarrez

Uno de los escritores jóvenes que Margo Glantz incluye en sus ensayos acerca de la Onda es Héctor Manjarrez. Nieto de Froylán Cruz Manjarrez, gobernador interino de Puebla en 1922, exiliado de la huertista en Barcelona y La Habana, director del diario *El Nacional*, autor de *La Jornada Institucional* y supuesto tercer o cuarto brazo derecho del presidente Lázaro Cárdenas (García Olmedo párr. 3), nace en el Distrito Federal el 28 de octubre de 1945.

Incursiona por primera vez en la literatura con *Acto propiciatorio* (Joaquín Mortiz, 1970), libro compuesto por tres cuentos: “Johnny”, “The Queen” y “Dulcinea” que llaman la atención por el collage referencial con el que están contruidos. Fragmentos del Mío Cid, Keats y Baudelaire funcionan como epígrafes

de estos relatos. Personajes que cruzan los límites, escapan de la televisión y conviven con una familia mexicana, asiduos asistentes a las salas de cine en domingos que terminan envueltos en una relación amorosa con peculiares estrellas del cine europeo, seres que habitan un lugar que no es el de origen y viven obsesionados con carteles. Imposibilidad de posesión. Autoreferencialidad, transgresión de los niveles del relato: “Héctor Manjarrez, joven escritor que hacía su aprendizaje sentimental de rigor en París, terminó de leer. Encendió una pipa /¿Qué le parece, Celestino?/ Pos está bien, ¿no? Usted es escritor, debe de saber” (*Acto propiciatorio* 86). Mujeres cuerpo, mujeres fetiche: “una mujer es alma, es corazón, es magia si usted quiere, y religión, pero, ante todo, por encima de todo, es cuerpo. De la chair” (108). Juegos de narrador inquieto: “Me puse de pie, Celestino me daba miedo. Creí que iba a golpearme [...] Sylvie pestañeó. [...] fumamos un cigarrillo, dos, extenuados [...] ella estaba acabando de reconocer ese hecho en su interior” (67). Un yo que es otro (Johnny ficción-Johnny que vive con los Zendejas), un yo que se ve a sí mismo en televisión, se convierte en un cartel, que se construye a sí mismo al escuchar rumores y mentiras de otros. Además, en *Acto propiciatorio* se intuye una reflexión respecto a la influencia de la cultura masificada proveniente de Estados Unidos, “patria de la luz, de la televisión, del automóvil, de la comida enlatada, de la carne refrigerada, del supermercado” (23) y su acogimiento dentro de la cultura mexicana, y advierte que el intercambio cultural puede influenciar la identidad mexicana tanto positiva como negativamente. De esta manera, Johnny –asegura Tim Robbins– pasa de ser un artículo exclusivo sumamente valorado por la familia Zendejas a ser considerado una amenaza para ésta (“Two Paradigms of Onda / North American Mass Culture Interaction: Parménides García Saldaña and Héctor Manjarrez” 5).

El uso de unos cuantos coloquialismos, onomatopeyizar ciertas expresiones

e introducir, sin previo aviso, otro idioma como el francés pueden ser, para el lector distraído, superficial, como parece haber sido el caso de la escritora y crítica mexicana, la muestra de un “idioma universal por ser roquero, ácido, ondero. Idioma cercenado por su desterritorialización y por su procedencia” (“La Onda diez años después: ¿epitafio o revalorización?” 102). No obstante, más allá de la incorporación de ciertos recursos o referentes obvios, en tanto Manjarrez pertenece a un momento específico y se nutre de las mismas influencias que sus coetáneos, ésta es una obra en la que se lleva a cabo un ejercicio reflexivo respecto a diversos temas, que, como se verá más adelante, se repiten a lo largo de la producción literaria de Manjarrez: los límites entre la realidad y la ficción, la función del narrador, la memoria, la corporalidad o corporeidad y –como José María Espinasa plantea– la conciencia de la “imposibilidad de contar” (*Antología de la narrativa mexicana del siglo XX. II* 523).

En 1971, publica *Lapsus*⁷ (Joaquín Mortiz) una novela museo que él define como un “libro divertido, jocoso y burbujeante” (525). *Lucy in the sky with diamonds*. Desdoblamiento del narrador, Inglaterra y Francia. Local, muy inglesa, muy mexicana. Cuerpos, un lector que sea partícipe del relato, Vietnam, Lenin, Fuentes, Frantz Fanon, The Doors, Jacques Brel, Allen Ginsberg, Octavio Paz, el movimiento estudiantil del 68, Mao Tse Tung. “Manjarrez no confundía la escritura

⁷ “El día 4 de marzo de 196., Huberto Haltter y Humberto Heggio abordaron simultáneamente un aeroplano tetramotor de la empresa Air France, que los acarreó, junto con otros pasajeros que hallaremos en páginas posteriores de este libro, al aeródromo de Nueva York, ciudad que ninguno de los dos había visitado anteriormente” (Héctor Manjarrez, *Lapsus*). (“La Onda diez años después: ¿epitafio o revalorización?” 95). Cita que emplea Margo Glantz para mostrar la importancia que tiene el viajar, viaje físico o psicodélico, lo que importa es la búsqueda, el movimiento, desplazarse, en los textos de la “onda”. Sin embargo, no menciona nada respecto a la inexactitud temporal, que de algún modo refuerza la ficcionalidad y artificialidad del texto, mucho menos se detiene en el uso de un futuro que evidencia la diferencia entre discurso y relato. Además, hace explícito que el narrador tiene mayor conocimiento de la historia que los personajes (lo cual no siempre es así) y de la conciencia que tiene al respecto. ¿Dónde está la crítica social? ¿Dónde está el lenguaje “de los barrios”?, ¿la mimesis?, ¿el albur?

experimental con el desaliño” –escribe Christopher Domínguez Michael para *Letras Libres*- “y paradójicamente *Lapsus*, la novela contracultural por excelencia, no sólo está en inglés y en francés, sino en un castellano estupendo”. Collage por medio del que:

El oído de Manjarrez se educa y se aguza y se adueña de virtudes que ya no lo abandonarán y que acuden a rescatarlo aun en sus momentos menos felices: la adaptación bilingüe o trilingüe del habla popular, los modismos políticos, las peculiaridades dialectales, los sobreentendidos intelectuales, la pasión por la *juvenilia*. Es notable la sensibilidad y la eficacia con la que Manjarrez inventa y preserva ese acervo, casi siempre consciente de la frontera entre lo culto y lo vernáculo, entre lo perecedero y lo imperecedero. (“La maldita pintura y Rainey el asesino, de Héctor Manjarrez” párr. 6)

A partir de 1973 colabora en “La Cultura en México”, el ya antes mencionado suplemento cultural de la revista *Siempre!* Escribe desde su militancia política, la izquierda desencantada, y forma parte de varias polémicas. En 1977, renuncia a seguir colaborando con el suplemento puesto que éste ya no se sustenta en un proyecto crítico e independiente y, junto con David Huerta, Aguilar Mora, Escalante y Villegas, funda la revista *La Mesa Llena*, que surge como una alternativa literaria y cultural a la hegemonía ejercida por Paz y Monsiváis. Por otra parte, en 1974 participa en *Cuadernos Políticos*, revista independiente de ciencias sociales y humanidades, editada por Era, que proponía, entre otras cosas, “contribuir a la formación de una teoría, basada en el marxismo, para la lucha revolucionaria” (Cabrera López 256) y que entre sus colaboradores se encontraban escritores y periodistas identificados con la izquierda, como Avilés Fabila, Julián Meza, Gerardo

de la Torre y Monsiváis. *El golpe avisa*, libro de poemas, aparece en 1978.

Entre 1983 y 1987 Manjarrez escribe una trilogía informal en la que los textos giran en torno al peso del pasado reciente, inmediato, los difusos límites entre el amor y el sexo, la percepción de la vida a través del cuerpo y el continuar a pesar de la conciencia de la desilusión. Mas allá de la nación, la experimentación y las máscaras, a Manjarrez no le “interesa [...] la obra maestra ni ese mercado juvenil que lo acoge equívocamente como el cronista de “ésos eran los días” (*Antología de la narrativa mexicana del siglo XX. II* 525).

No todos los hombres son románticos (1983) es la “indagación radical” del destino de los cuerpos después de la caída. Cuentos revestidos de erotismo y referencias a Francis Bacon, Lucien Freud, Wittgenstein, The Beatles y Bowie, es con estos textos que se inaugura la trilogía escrita por Manjarrez en la que la nostalgia, sobre todo, es el puente de unión entre los mismos.

Canciones para los que se han separado (1985) es una radiografía de aforismos. Libro de poemas en que la ciudades se transforman en cuerpos y, una vez más, se hace uso del francés: “este esperar de ti misma lo que nadie te puede dar, / y esperar y seguir esperando / y pensar en el suicidio y en el parto / y las horas y el salario” (32). En él que se incluyen algunos textos utilizados en *No todos los hombres son románticos*, sobre todo, en el texto “Amor”.

Pasaban en silencio nuestros dioses (1987) es una novela, la tercera entrega de la trilogía de la nostalgia, que registra el cambio, las transiciones. Yo, tú, él movibles. El abandono de lo que se fue, el cuerpo en transformación. Lucas, el protagonista, es un pintor que deja atrás todo el simulacro de las comunas, los celos, el descuido, el desgaste de una idea y se reconstruye como padre, como ente masculino rodeado por la euforia feminista. La novela finaliza con la muerte de José

Revueltas en 1976. “Al fechar su conclusión, Manjarrez hace cesar el ciclo del poder y los cuerpos tal como Revueltas lo dibujó” (*Antología de la narrativa mexicana del siglo XX. II* 526). Picasso, Vicente Rojo, Matisse, Henry Miller, Caetano Veloso, Keith Jarrett. Coordenadas geográficas, temporales, políticas.

En 1990 publica *El camino de los sentimientos*, libro de ensayos y, posteriormente, en 1996 aparece el libro de cuentos *Ya casi no tengo rostro*. Otras de sus obras son: *El otro amor de su vida* (1999), *Rainey, el asesino* (2002), *La maldita pintura* (2004) *El bosque en la ciudad* (2007) y *Yo te conozco* (2009).

Además, Manjarrez es traductor de Antonin Artaud y Charles Olson. Durante los años sesenta y setenta vivió en Yugoslavia, España, Turquía, Francia e Inglaterra. Ha ejercido cátedra en la UAM-Xochimilco, editor y consejero de Era y Esfera. Fue becario del Centro Mexicano de Escritores, la Fundación Guggenheim, FONCA. En 1994 ingresó al Sistema Nacional de Creadores del Arte. Ha sido acreedor de diversos reconocimientos, como el Premio Xavier Villaurrutia en 1983 y el José Fuentes Mares en 1998, el V Premio Internacional de novela de la Diversidad de La Mar de Letras y Premio de Narrativa Colima en 2008. Hoy en día escribe, ocasionalmente, para revistas como *Letras Libres*, *Fractal*, *Crítica*, “El Ángel”, suplemento del periódico *Reforma*, y *La Jornada*.

Héctor Manjarrez y José Agustín

No todos los hombres son románticos está compuesto por ocho cuentos distribuidos en tres partes. 1. “Historia” y “Amor”; 2. “Cuerpos”, “Luna”, “Noche”, “Nicaragua” y “Pudor”; 3. “Política”. La división y, sobre todo, la disposición de los relatos en cada parte, parece ser completamente arbitraria. Sin embargo, es preciso recordar que éste es el segundo libro de una trilogía informal, mejor aún, una trilogía

temática. Por ende, resulta bastante lógico pensar que la división tripartita obedece a esa concepción de las obras como una unidad, más aún si se toma en cuenta que *Pasaban en silencio nuestros dioses* está (también) dividida en tres partes y que cada uno los seis capítulos que conforman la novela están distribuidos de modo que parece ser algo no intencional o premeditado.⁸

En la primera página del libro encontramos una cita de Wittgenstein: “A menudo uno está embrujado por una palabra. Por ejemplo, por la palabra ‘saber’” (*Sobre la certidumbre* 435). Manjarrez enmarca sus relatos advirtiendo el embrujo que el entendimiento puede llegar a experimentar por acción del lenguaje si es que no se tiene una comprensión de la lógica lingüística, sus estructuras y formas de figuración. De esta manera “es el supuesto isomorfismo lógico entre lenguaje, pensamiento y mundo la condición que hace posible que la ‘filosofía’ pueda descubrir, desvelar, lo que bajo un aspecto ‘encantado’ quedaba oculto, o lo que parecía ser pero en realidad no es.” Lo que se explica si se tiene en cuenta que “Wittgenstein presupone la existencia de una comunidad estructural, de un esqueleto

⁸ “Los hexagramas están constituidos por combinaciones de líneas continuas y líneas rotas, YANG y YIN [...] Si se superponen en grupos de tres las líneas continuas y las rotas se obtiene ocho trigramas (K’ien, Touci, Li, Tchen, Souen, K’an, Ken y K’ouen), que según la leyenda fueron dibujados por Fou Hi, ser divino con cuerpo de serpiente y primer soberano mítico. Es superponiendo de dos en dos esos trigramas como se obtienen sesenta y cuatro hexagramas. Si éstos se disponen en círculo (el espacio-tiempo) y se da a cada elemento la representación de una realidad, de un ser o de un *instante*, entre el K’ien (tres elementos Yang, el Cielo) y el K’ouen (tres elementos Yin, la Tierra), tirando al azar dos hexagramas y comparándolos para interpretarlos con la ayuda de un texto se podrá obtener la *Crónica de un instante*” (Sarduy 1135). No es tan disparatado pensar (Manjarrez vive y escribe en un momento en que se busca respuestas en visiones de mundo no occidentales), siempre con cuidado de no caer en la sobreinterpretación, que la división y la distribución de los cuentos del libro esté inspirada en los hexagramas del *I-Ching* o *Libro de las mutaciones*. Correlación. Síntesis. Quizá Manjarrez nos insinúa un hexagrama a través del cual iluminar la interpretación del libro en su totalidad o es un modo de transmitir la concepción que tiene de ciertos temas. No obstante, la comprensión real, es decir, la absorción de toda la cosmogonía que el *I-Ching* conlleva requiere de un vasto conocimiento, por tanto, dejo la sugerencia de este tema para una investigación posterior.

lógico o forma recorriendo el pensamiento y el lenguaje” (Ruano de la Fuente 303). Dicho epígrafe cumple la función de anunciar una dualidad que estará presente a lo largo del libro: ímpetu de precipitarse sobre límites del lenguaje, imposibilidad de saber, de decir, de entender. Tanto narrador como narratario, escritor y lector se enfrentan a un lenguaje ambivalente, estructurador de mundos. El que escribe presiente la necesidad de despojarse de las máscaras e intentar llegar al germen, los componentes, las correspondencias estructurales y se sumerge en la búsqueda del lenguaje exacto, lenguaje realidad. Empero, Manjarrez no facilita el ingreso al juego de realidades sucesivas que se gestan en la ficción.

“Amor (Una descripción del animal)”, relato que será utilizado para llevar a cabo la comparación con el texto de José Agustín en tanto contiene los rasgos principales de la poética de Manjarrez, es el segundo cuento de *No todos los hombres son románticos*, el cual funciona como testimonio del desplazamiento. Protagonista está de visita en San Francisco, recorre bares, librerías, camina por la ciudad, establece relaciones con extraños, gente que probablemente no vuelva a ver, observa y, sobre todo, recuerda y reflexiona constantemente: viejas situaciones, culpas, respuestas, momentos y palabras. Está a la espera del momento en que tenga que regresar y ese momento no llega. Un yo que oscila entre el pasado lejano, el pasado inmediato y un presente difuso, es más lo que sucede dentro de Protagonista que las acciones mismas.

“Cuál es la onda”, escrito por José Agustín, se da a conocer en 1968 como parte del libro de narraciones *Inventando que sueño*. La anécdota que narra el cuento es bastante sencilla: Requelle conoce a Oliveira en un bar, ambos comienzan un recorrido nocturno por la ciudad mientras van charlando y buscando hoteles de paso hasta que el día los sorprende y deciden ir al Registro Civil e inician una peculiar

relación.

Desde la anécdota se hace notoria una diferencia básica entre ambos cuentos: la edad y el tiempo desde donde se narra. “Cuál es la onda” presenta personajes jóvenes y constantemente se alude a ello, “jóven”, “niña”, “muchacha”. Requelle hasta dice tener doce años. Más aún, el texto de Agustín está marcado por la inmediatez, especie de teatralidad, que se consigue a través de los diálogos y los comentarios hechos por el narrador mismo. En cambio, en “Amor”, Protagonista recuerda cuando años atrás conoció a mujer amada, así como el “encuentro” que tuvo con una niña de 12 años, amiga de su hija. Un pasado no lo suficientemente lejano para olvidarlo o quizá sí y por ello se revive vívidamente, un yo que ya no es más el que era, significativa distancia temporal: “mi carne y mi memoria se hicieron más densas” (Manjarrez 35). El texto de Manjarrez es sumamente narrativo, no pretende ser una puesta en escena, no busca registrar un presente, al contrario, lo que este texto persigue es la densidad de lo narrado.

En el relato escrito por José Agustín, encontramos un epígrafe del escritor cubano Guillermo Cabrera Infante el cual fue extraído de su novela *Tres tristes tigres*, publicada en 1967. Donald L. Shaw afirma que *Tres tristes tigres* es una novela en donde el lenguaje hablado tiene un rol fundamental (*Nueva narrativa hispanoamericana* 198). Cabrera Infante asegura que uno de sus propósitos es hacer del lenguaje oral un lenguaje literariamente válido (198). El interés por introducir el lenguaje no-literario dentro de la narrativa y convertirlo en un producto estético hermana a José Agustín con Cabrera Infante; por medio del epígrafe el joven escritor mexicano nos insinúa la relevancia que esta preocupación adquiere en el texto; del mismo modo, la referencia a Cabrera Infante denota una sutil relación con *Rayuela*, puesto que el humor del escritor cubano está íntimamente ligado al de Cortázar (199).

Más aún, Oliveira se refiere a Requelle como “Requeya, Reyuela, Rayuela, hija de Cortázar” (Agustín 486). El autor mexicano no muestra reparos en expresar abiertamente su dislectura y afán de desaprehensión respecto a una de las novelas canónicas del boom. Despojado de pretensiones metafísicas, Agustín apuesta por lo tangible.

“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” y “Bertolt Brecht y Kurt Weill según The Doors”, conforman el segundo epígrafe que precede al cuento. Por medio de éste, Agustín devela la importancia que la música tendrá a lo largo del texto y sugiere ciertas intenciones críticas al hacer referencia a la feroz crítica social que las obras escritas por Brecht en colaboración con Weill contienen. A la vez, identifica a Brecht “como uno de los precursores de los jóvenes rebeldes por su actitud irreverente tanto hacia la sociedad como hacia las formas literarias” y en el modo en que el autor “interrumpe de diversas maneras el diálogo de sus personajes para impedir que el lector se identifique emotivamente con ellos” (Menton 494).

“Le bon sens nous dit que les choses de la terre n’existent que bien peu, et que la vraie réalité n’est que dans les rêves. Pour digérer le bonheur naturel, comme l’artificiel, il faut d’abord avoir le courage de l’avaler...Il importe d’ailleurs fort peu que la raison de cette dédicace soit comprise” (Baudelaire: *Les paradis artificiels*). Al igual que Baudelaire dandy, antihéroe, a quien “se le cantó desde un principio con nostalgia, como a una frágil quimera a punto de morir” (Blanco párr. 3); Protagonista se muestra lleno de ironía e imposibilidad de disfrutar en totalidad ya que no deja de advertir los riesgos de la simulación y aunque lleva a cabo esa puesta en escena para sí mismo, participar en la conversación que tiene lugar en la barra del bar, mostrarse interesado en Chaqueta Blanca, escuchar desinteresadamente las malogradas

canciones de folk. Protagonista sabe que nada de eso le interesa genuinamente, está marcado por el desencanto y la intuición de perseguir quimeras que no podrán ser alcanzadas, una postura, una forma de habitar el mundo. Protagonista hace el pacto, vive a pesar del desengaño, sobrevive por otros cuerpos, otros gestos, aún con la conciencia de que todo es artificial. “Protagonista, al besarla, le había dado todo el amor que sentía por otra –todo– de un solo golpe. Se había entregado y ella no podía aceptar eso, aunque se conmoviera. A Chaqueta Blanca el protagonista no la hubiera besado así” (Manjarrez 33).

El otro epígrafe que antecede al texto es, igual que en los otros siete relatos, una cita de Wittgenstein. “Si alguien dice ‘Tengo un cuerpo’ puede preguntársele ‘Quién está hablando aquí con esta boca?’. No sé cómo ha de ser usada la oración ‘tengo un cuerpo’” (*Sobre la certidumbre* 244 y 258). La cita manifiesta dos aspectos esenciales del relato, así como en todos los cuentos de *No todos los hombres son románticos*, y es la importancia del cuerpo y la del lenguaje dentro del texto. Yo no tengo un cuerpo, yo soy un cuerpo, yo soy una serie de concatenaciones fisiológicas y espirituales, la coexistencia, la síntesis, la fusión de las mismas. Mi corporeidad es un modo de existir, es espacialidad y tiempo, es la forma de la visibilidad del yo, el canal para participar del otro. Además, ningún lenguaje es privado: todo idioma requiere poder ser comprendido por otros ya que su objeto es compartir el mundo de los significados. Precisamente:

Por medio del lenguaje que da forma a mi interioridad puedo postular -debo postular- la existencia de otras interioridades entre las que se establece el vínculo revelador de la palabra. Soy un “yo” porque puedo llamarme así frente a un “tú” en una lengua que permite después al “tú” hablar desde el lugar del “yo”. Establecer el ámbito de las

significaciones lingüísticas compartidas es marcar las fronteras de lo humano (Savater 26).

Entonces ¿habrá que ser lógico para no caer en el hechizo del lenguaje? Probablemente, pero es también esa dualidad, la esencia misma de ese lenguaje engaño/lenguaje estructura pura, lenguaje exactitud la naturaleza de la narración. La posibilidad de comunicar aun siendo conscientes del engaño que contiene es acercarse a la noción de escritura como cuerpo, paraíso artificial. El escritor está cerca de articular un lenguaje que no engañe, el lector está cerca de poder comprenderlo, pero no. La intención de oralidad y ruptura de Agustín se opone a la conciencia de la imposibilidad de comunicar de Manjarrez. Lo que en uno es afán crítico, en el otro es una profunda desilusión.

Tanto en “Amor” como en “Cuál es la onda” se presentan constantes alusiones a la música que en cada texto cumplen una función específica. En “Cuál es la onda” desde el inicio del cuento se presenta un mundo permeado por la música en el cual el protagonista masculino tiene como profesión la ejecución de la misma. “Requelle, ma belle, sont des mots qui vont très bien ensemble, cantó Oliveira” (Agustín 492), hasta llegar al punto en que “tanto la palabra como la acción se pliegan al sonido, el ritmo rockero sedimenta la anécdota y el sentido se sumerge en la deformación acústica y en el movimiento. El ritmo total del cuento irradia del tambor y sus percusiones” (Glantz 21). Todo esto es, a su vez, el producto literario de la estrepitosa influencia musical que sufrió la juventud de esa época. Las canciones de rock de The Doors, Janis Joplin, Jimmy Hendrix, The Beatles, Bob Dylan, The Rolling Stones, etc., se convirtieron en las piezas paradigmáticas de la “nueva música clásica”.

Asimismo, “Amor” está repleta de reticencias musicales: Billie Holiday,

Janis Joplin, Bessie Smith, Bette Middler, John Prine, Lou Reed, Country Joe, el Sexteto de Brahms con Casals, Charles Mingus, John Coltrane, The Doors, Jefferson Airplane, Piazzolla. Pero la música tiene una función distinta: “En casa, que ya era de todos, escuchamos a Maurizio Pollini tocar la ‘Hammer-klavier-Sonate’. Violenta y divina, matemática como un corazón, llena de ternura incomprensible, nos dio maneras de interpretar por momentos lo que sentíamos” (Manjarrez 39). Si bien, en el texto de Agustín la música dota al texto de una atmósfera determinada, en Manjarrez la presencia de la música trasciende el plano de la expresión y se instala en el plano del contenido ya que adquiere una función completiva, no sólo dentro de la trama misma sino que refuerza la idea misma de la imposibilidad del lenguaje. No es darle un ritmo y una estructura al texto, sino hacer uso de otros elementos para comunicar: “Dylan maullaba lo que yo no podía dejar de decir” (39) Asimismo, la sincronidad que existe en ciertos momentos entre lo narrado y la música que lo acompaña hace pensar en la música como un canal, un modo de expresión para los personajes, el narrador, así como el escritor mismo (no el propio Manjarrez sino la idea abstracta del constructor de la ficción, el estructurador del discurso). Protagonista y Arquitecto en el coche, en el radio comienza a sonar: “drinking again, thinking of when you loved me” (38), en el bar “for whisky and pain / both taste the same / during the time they go down” (34). La Música es una presencia, es una acompañante: “you’ve changed your kisses now are so blasé that sparkle in your eyes is gone” (36). Utilización de otros lenguajes. Por otra parte, en este texto se perciben las influencias (referentes) contraculturales ya completamente asimiladas y no en proceso de asimilación. Es un contexto, un día a día que rodea y no, una vez más, una inmediatez que se necesita experimentar y, probablemente, se busca retener.

Respecto al lenguaje, el afán de José Agustín es introducir el habla cotidiana, el *slang* dentro de la literatura: “onda, aventura, relajo, pick, desmoñe, et caetera, en este caló tan expresivo y ahora literario” (468). En “Cuál es la onda” el lenguaje se reviste de tonos lúdicos. Nos hacemos testigos de la fusión de varios idiomas en una misma oración, “de acuerdo, y no hacer niente, rien, nichts, ni soca. Qué tal suena” (473), de chistes bilingües, como “Oh, Goshito” refiriéndose a “Diosito”. Además, llama la atención la presencia constante del autor y los comentarios que él mismo hace en torno al lenguaje y al uso de éste: “Las cursivas indican énfasis; no es mero capricho, estúpidos” (473) o “Quiso buscar un taxi, roído por los nervios (frase para exclusivo solaz de lectores tradicionales)” (469), todo lo que se inscribe dentro de la intención de Agustín por hacer del caló un lenguaje estético, literario.

En ninguno de los relatos de *No todos los hombres son románticos* se juega con el lenguaje como lo hace Agustín. No en el mismo sentido. No hay albur. El uso de expresiones propias de un sociolecto o un idiolecto específico es casi nulo. No hay juegos lingüísticos ni la necesidad de introducir ningún tipo de habla en la literatura. Hay un lenguaje claro, explícito: “Ya no te estirabas cuan larga eras al coger ni me arrancabas gritos que me subían del escroto por la columna” (Manjarrez 50) probablemente porque lo que Manjarrez pretende es no caer en el juego de la inexactitud. Busca escapar del “embrujo del lenguaje”: “El protagonista de este relato miró fijamente la espalda –vestida con una chaqueta blanca– de una joven en la barra y se puso en pie; una espalda fuerte, o mejor sería decir sólida, con un corazón fuerte, o mejor sería decir demente, adentro” (31). Aunque duda, aunque regresa sobre las palabras que ha emitido, lo que denota una fuerte conciencia de lo qué se dice y cómo se dice y de un profundo cuestionamiento respecto a la eficacia del lenguaje, pretende

hacer un uso eficaz del lenguaje al nombrar a los personajes a partir de un objeto o actividad que los caracterice: Admiradora, Chaqueta Blanca, Protagonista, Botas Azules, Arquitecto, Distinguido Bohemio. Tanto Manjarrez como Protagonista, que en ocasiones llegan a fusionarse, buscan la claridad, la exactitud. Protagonista desea, ambiciona: “Pero quiero el lenguaje aún. El lenguaje que todo lo restringe, el lenguaje patriarcal, el lenguaje de los primogénitos y los herederos, el lenguaje absoluto, lenguaje de los que hablan de amor, el lenguaje de la debilidad” (37).

Uno de los aspectos más interesantes del relato, en tanto forma, discurso, es el narrador heterodiegético, focalización cero, que tiene la capacidad de entrar y salir a deseo de la conciencia de los personajes puesto que no depende de las limitaciones de tipo cognitivo, perceptual, temporal o espacial de los personajes y “que se impone a sí mismo restricciones mínimas” (Pimentel 98). Por medio del narrador y los cambios que efectúa se hace evidente la necesidad de llamarse(me) yo frente a un tú: “Como no podía llamarla por su nombre, su nombre de niña, la llamé por el tuyo” (Manjarrez 45). Y ese tú cambia, se modifica, a la vez que el narrador también cambia, modifica su foco y salta de un personaje a otro; a veces es Protagonista, a veces es Mujer Amada y otras es un personaje que no se nombra pero que lleva consigo un libro de Charles Gatewood como si fuera espejo; a veces es el lector, otras, los lectores: “En verdad os digo, conciudadanos y amantes: la vida es dura y cuando alguien nos deja es más dura aún porque el tiempo no alcanza, [...] porque te quedas sin testigo” (51), sin interlocutor. Las modificaciones son constantes, el narrador cambia de tiempo, espacio, conciencia. Y es que ni siquiera Billie Holiday, Bessie Smith o Ma Rainey pueden decir “la mitad siquiera de la verdad sobre los amores que se pierden. La voz sí; la letra no”, de nuevo, la imposibilidad.

La intención de ruptura y provocación de Agustín puede observarse en otros aspectos del cuento. Uno de ellos es la trayectoria que recorren los protagonistas no solamente por hoteles de paso en la ciudad sino que van subiendo en una especie de escala de sentimientos. Dicha relación queda muy clara si recordamos el nombre del primer hotel, “Esperanza”, y el repentino sentimiento que llena a Oliveira, hasta llegar a pensar o, quizá, estar enamorados el uno del otro; además, puede considerarse el incesable (o casi incesable) diálogo nocturno como un viaje de conocimientos para ambos respecto al otro y a sí mismos.

En cambio, para Protagonista el viaje es otro. Hay un traslado físico, movimiento corporal. Protagonista está en San Francisco y pasea por las calles de la ciudad, no obstante, el verdadero viaje es dentro de sí mismo: “La primera vez que te vi, a mediodía, te amé, sí te amé, puedo decirlo, en la Calzada de Tlalpan” (Manjarrez 35). Viaje de la memoria: “He roto mi corazón recordando el amor que alguien que ya no soy le tuvo a alguien que tú fuiste” (50). El peso de la nostalgia. Testimonio de lo que fue. “Allí estaban los sesentas, en su impotencia y su delicia, en su babosería y sinceridad, tal como habían sido” (45).

Conclusión

Manjarrez dialoga consigo mismo, Agustín entabla diálogo con lo que y quien le rodea. Mientras uno se pliega sobre sí, el otro goza su contacto con los otros. Manjarrez es la respuesta a la lúcida pregunta que planteó Parménides García Saldaña, otro supuesto ondero, por medio del ensayo *La ruta de la onda* y que Jesús Luis Benítez plantea como tal: “¿Hasta dónde llegaron el fervor místico, la pasión por el rock, las nuevas actividades sexuales, la inconformidad y la búsqueda de nuevos

caminos para la comunicación y la realización humana?” (Gunia 271). Manjarrez es testigo de los derrumbes. Mientras uno escribe por nostalgia, el otro escribe por provocación. Reflexiones, diálogo con la tradición que los precede, la noción de uno mismo como un producto, o no. Las intenciones diametralmente distintas, casi opuestas. Las disidencias pesan más que aquel gran referente compartido: contracultura (y todo lo que conlleva, por ejemplo, la experiencia del movimiento estudiantil del 68 en México y el mal sabor de boca que dejó). Después de comparar dos relatos representativos de ambos autores, tomando en cuenta el afán de definir no sólo teórica sino prácticamente si la obra literaria de Manjarrez puede adherirse o no a lo que ha sido considerado “literatura de la Onda”, la respuesta es más que obvia: no. Ni siquiera *Acto propiciatorio* o *Lapsus* publicadas ya para cuando Margo Glantz escribió los últimos dos ensayos en los que se construye la etiqueta de la “Onda”, la cual, en ciertos momentos, ha resultado bastante negativa para quienes fueron no voluntariamente adheridos a la misma.

Y es que si se pudiera hablar de una corriente denominada la “Onda” que tuviera todas las características de un grupo, escuela, generación o una tendencia que se nombra a sí misma (que debe ser un acto ritual de bastante peso), que se reconoce, que ha reflexionado acerca de lo que la distingue y que se proclama como tal, no habría ningún problema sobre todo si los textos presentan los contenidos y escrituras características para ingresar dentro de esa corriente, el problema viene cuando se tipifican ciertas manifestaciones y se le confiere una carga peyorativa a dicha tipificación.

La crítica va dirigida a la clasificación planteada por la narradora, ensayista y crítica literaria Margo Glantz. El problema no es una mala lectura, una mala interpretación. Pensemos en los críticos del XIX, Sainte-Beuve, por ejemplo, más

preocupados por indagar la vida y peripecias de los escritores que por estudiar los textos en sí mismos. El problema reside en subordinar la crítica textual a la preservación de la legitimidad y la ostentación de ciertas posiciones de poder dentro del campo cultural mexicano, que es bastante entendible si se toman en cuenta las formas de interacción del mismo. Más aún, difundir las lecturas no pertinentes, promover el estatismo y la tiranía intelectual como si estas acciones no detuvieran la constante y nutritiva renovación de las manifestaciones artísticas de todo tipo.

Es preciso resaltar que “Cuál es la onda” de José Agustín fue la expresión de una nueva visión que emergía con bastante fuerza. Por tanto, guste o no el afán irruptor y lúdico del autor respecto a la literatura canónica y la manera en que plasmó sus nociones literarias, lingüísticas, musicales y hasta tipográficas, representa por sí mismo un nuevo intento de producir obras literarias y, por consiguiente, una ruptura respecto a la tradición a la vez que concede libertad para que se establezca un diálogo con la misma para así evitar convertir la literatura en un muro. Además, hay que tomar en cuenta el momento de cada relato, su contexto. La disidencia de proyectos literarios es simplemente una concreción del modo en que cada autor percibe y aborda la literatura; no obstante, el hablar de una oposición es bastante drástico puesto que tanto la coincidencia como la antonimia de ciertos elementos presentes en la producción literaria propician la existencia de un campo cultural en movimiento.