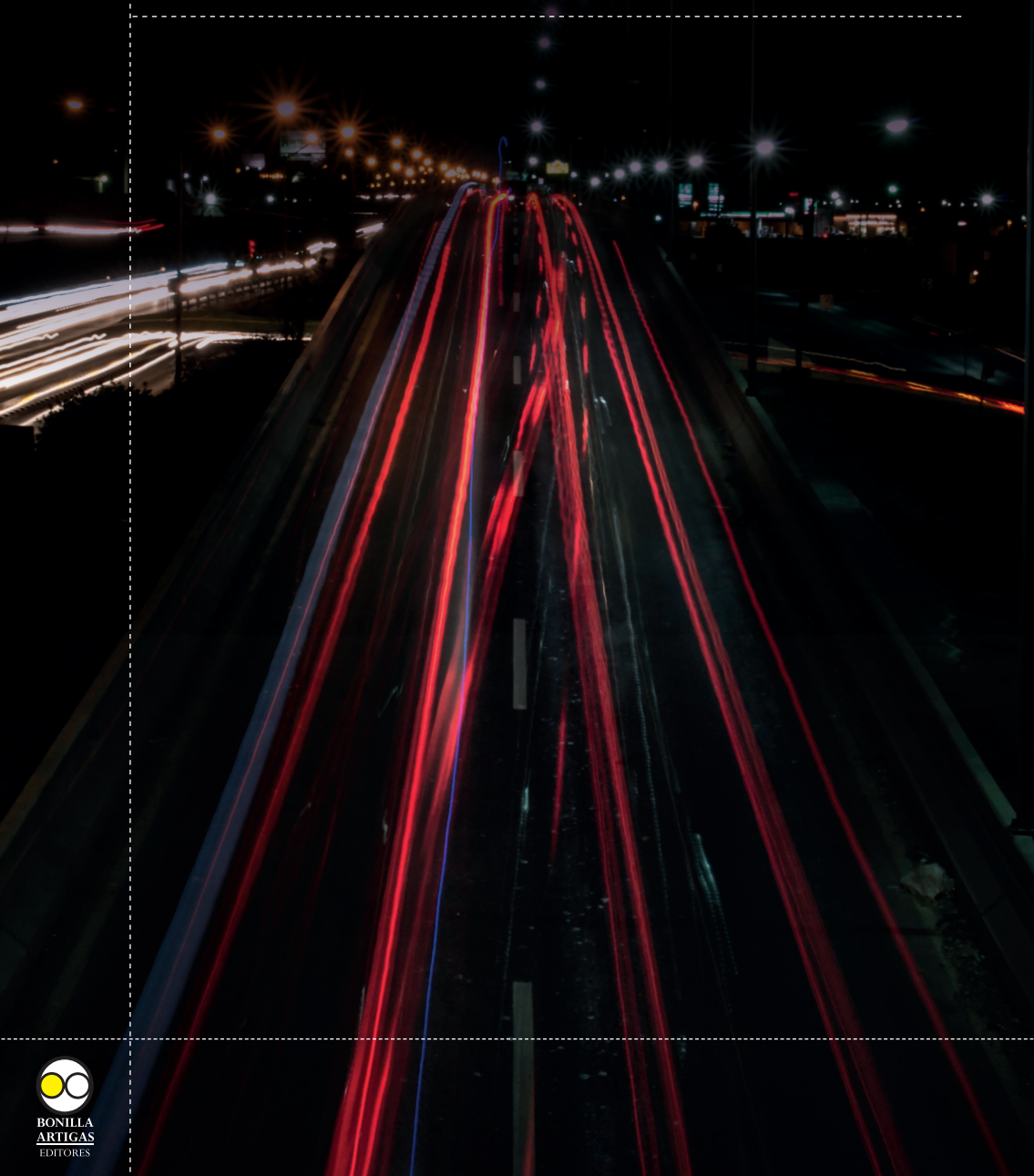


19

Pública crítica

Christian Galdón Gascó

La voz *escritura* de
Daniel Sada



BONILLA
ARTIGAS
EDITORES

**La voz *escritura* de
Daniel Sada**

Galdón Gascó, Christian

La voz escritura de Daniel Sada / Christian Galdón Gascó. -- Ciudad de México :
Bonilla Artigas Editores, 2024

360 pp. ; 15 x 23 cm. -- (Pública crítica ; 19)

ISBN 978-607-8918-46-1 (impreso)

ISBN 978-607-8918-47-8 (ePub)

ISBN 978-607-8918-48-5(pdf)

1. Sada, Daniel, 1953 – 2011. I. t

LC: PQ7298.29.A34 G

DEWEY: 863.44 SAD G

Los derechos exclusivos de la edición quedan reservados para todos los países de habla hispana. Prohibida la reproducción parcial o total, por cualquier medio conocido o por conocerse, sin el consentimiento por escrito de su legítimo titular de derechos.

La voz escritura de Daniel Sada

Primera edición: 2024

D.R. © 2024, Christian Galdón Gascó

D.R. © 2024, Bonilla Distribución y Edición, S.A. de C.V.

Hermenegildo Galeana 116, Barrio del Niño Jesús,

Tlalpan, 14080, Ciudad de México

Teléfono: 55 5544 7340

editorial@libreriaBonilla.com.mx

www.bonillaartigaseditores.com

Coordinación editorial: Bonilla Artigas Editores

Diseño editorial y de portada: D.C.G. Jocelyn G. Medina

ISBN 978-607-8918-46-1 (impreso)

ISBN 978-607-8918-47-8 (ePub)

ISBN 978-607-8918-48-5(pdf)

Impreso y hecho en México

La voz *escritura* de Daniel Sada

Christian Galdón Gascó



**BONILLA
ARTIGAS**
EDITORES

Contenido

Introducción	11
PRIMERA PARTE	
Daniel Sada, un escritor <i>entre</i>	23
La biblioteca y el taller como auto(r)retratos del escritor	97
SEGUNDA PARTE	
<i>Voz escritura</i>	175
¿Quién habla ahí?	183
“¿Cómo decir ahora?”: La representación del lenguaje y la violencia	253
Conclusión general	325
Bibliografía	333
Índice de nombres propios	351
Tabla de ilustraciones	359

Agradecimientos

Quiero agradecer a todas aquellas personas que, de algún u otro modo, han alimentado este trabajo. En primer lugar, quiero agradecer a Julio Premat su confianza, su disponibilidad y sus consejos, siempre pertinentes. Es un ejemplo para la profesión y, sin duda, un espejo en el que mirarse.

Mi gratitud también para Oswaldo Zavala, Adriana Jiménez, Christopher Domínguez Michael, Adolfo Castañón, José María Espinasa, Martín Solares, Isaí Moreno, Florence Olivier, Miguel G. Rodríguez Lozano, Rose Corral, Miguel Tapia, Aurelio González Pérez, Julio Prieto, Brigitte Adriaensen y Rafael Lemus. Todos ellos me dieron consejos adecuados en momentos oportunos.

Agradezco a Guillaume Contré, Marion Ott, Baptiste Lebreton, Marion Lata, Alice Burrows, Hugo Pradelle y Federico Calle Jordá, sus lecturas atentas y afectuosas.

Igualmente agradezco el afecto intelectual de los “catedráticos” (Santiago, Sebastián, Federico, Arturo), una constelación de sabios antiguos que me hicieron sentirme menos sólo. En esta constelación cabe Dimitri, con quien tuve la suerte de inventar un mundo vertiginoso.

Sin la ayuda de Fernanda y Adriana este trabajo no hubiera sido factible. A ellas les debo otra entrada en el universo de Daniel Sada y muchas horas de conversaciones apasionantes. Para vosotras va dedicado este trabajo.

Por último, quiero acordarme de Amanda y a Lia, que son mi propia voz *escritura*. Una de ellas coescribió este libro, la otra tal vez lo lea algún día.

En cuanto a mi familia (mis padres y hermanas), no existe lenguaje ni fórmula que pueda expresar lo que les debo.

Introducción

¿Qué es la literatura? Si mi comentario sobre la ficción de Borges me lo permite, estaría tentado de decir: el arte del resto, el mantenimiento en nosotros del duelo y del deseo de ese todo que se indica y se niega a sí mismo.

Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*

A veces, sólo queda la voz en el naufragio del resto de las cosas.

David Le Breton, *Éclats de voix*

¿Quién es Daniel Sada?

En abril de 2012, tras la traducción de *Casi nunca* al inglés,¹ en una crítica aparecida en la revista *Sunday Book Review*, Rachel Nolan celebra la llegada de Daniel Sada a la lengua inglesa, y aconseja encarecidamente su lectura: “Si tienes que leer únicamente a tres novelistas en México –escribe ésta– elige a Juan Rulfo, a Roberto Bolaño y a Daniel Sada”. El primero, con *Pedro Páramo* (1955), había abierto, según Nolan, la vía del realismo mágico, diez años antes de la llegada del boom latinoamericano; el segundo, la había sobrepasado (e incluso, ridiculizado) con el salvajismo de sus detectives literarios, mientras que Daniel Sada, un autor difícil, según Roberto Bolaño, el más audaz y radical de su generación, había sido capaz no solamente de inventar una voz sino también un estilo: “Lo que es nuevo es la voz, y el estilo glorioso de Sada”,² afirma Rachel Nolan con espíritu de concreción.

¹ Daniel Sada, *Almost Never*, trad. Katherine Silver, Minneapolis, Graywolf Press, 2012.

² Rachel Nolan, “Unbridled”, Book review-*The New York Times*, 20 abril 2012. En ligne: <<https://www.nytimes.com/2012/04/22/books/review/almost-never-a-novel-by-daniel-sada.html>>.

La crítica americana no era la primera en destacar la *voz* y el *estilo* como criterios moduladores de la escritura sadiana. La publicación de *Lampa vida*, en 1981, la primera novela de Daniel Sada fue ya saludada por Humberto Rivas como un “experimento lingüístico”, y, sobre todo, como una voluntad de *estilo*: “*Lampa vida* –escribe el crítico– además de ser el primer libro publicado por su autor es [...] ante todo una voluntad de estilo”.³

Por otro lado, Raúl Renán, después de haber asociado la escritura de Sada con la música (“la tarea desempeñada por este novelista tiene mucho que ver con la canción lírico narrativa que florecía en Europa durante el siglo xv”),⁴ y de haber puesto el acento en la importancia capital de su voz (“hay una voz en los cuentos de Sada que asoma como un personaje ubicuo”),⁵ valora el estilo como el resultado de una búsqueda identitaria llevada a cabo por el escritor: “el método adoptado por Sada no solo obedece a una definición original, sino a una búsqueda de sí mismo como escritor: estilo”.⁶

Un poco más radical que estos últimos, el crítico Rafael Lemus, ve en Sada a “uno de los formalistas más extremos del idioma”,⁷ y como Bolaño, considera que nos encontramos frente a uno de los escritores mexicanos más atrevidos. Lemus acuerda a la tensión que atraviesa la escritura sadiana el valor de ser “una prosa única, [...] una prosa tensa [...] y humorística, que experimenta, por fortuna, desde la parodia”, como es el caso de Cervantes. Una prosa, además, heterogénea y rica, en donde cohabitan “el murmullo de las calles”, o lo que es igual, el lenguaje popular, “el habla”, y el lenguaje “académico” y culto, de la “escritura”. Todavía más: “Mérito mayor: ser un estilo. Sada es eso: una prosa, un ritmo, una manera de especular sobre el lenguaje. Basta leer una de sus páginas para reconocer su estilo. Es tan particular que no es difícil anticiparlo”.⁸

³ Humberto Rivas, “*Lampa vida*, una voluntad de estilo”, *Excelsior*, 10 août 1981.

⁴ Raúl Renán, “Los cantares de Sada”, *Unomásuno*, 8 de noviembre de 1986, p. 5.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ Rafael Lemus, “Ritmo Sada”, *Letras Libres*, Edición México, 2005, n° 79, p. 79.

⁸ Reproduzco aquí la cita completa de Lemus: “Eso es Sada: no tanto un narrador como una prosa. Llamarlo un estilista es denigrarlo. Es uno de los formalistas más ex-

En la misma crítica, Lemus se hace sin embargo algunas preguntas:

¿Quién es Daniel Sada? Entre otras cosas, el autor más incómodo de la última narrativa mexicana. Pocos escritores más esquivos, menos dóciles, para la crítica literaria. Libro a libro, el problema crece. ¿Dónde ubicar a Sada? ¿Qué tanto vale su obra? Cuesta situarlo en nuestro canon. Cuesta, incluso, tasar justamente su valor. Existen tantas razones para exaltarlo como para censurarlo. Hay en su obra un ritmo titánico, casi salvaje, que arrastra vicios y virtudes. Al principio, su cauce parecía tan controlable que se le quiso ubicar en el centro del canon. Era el heredero de Yáñez y Rulfo, la cabeza tardía de nuestra novela rural. El cauce rebasó los diques y Sada naufragó hacia los márgenes. Dueño de una sensibilidad anacrónica, fue revalorado como un excéntrico. Allí mora desde hace tiempo, en un extremo de nuestra literatura. Hay quienes lo celebran y quienes lo refutan. Ante la polaridad, un acuerdo: no sabemos qué tan bueno es, reconocemos su importancia.⁹

Esta descripción enérgica de Rafael Lemus además de servirnos de introducción y de entrada en materia, merece el reconocimiento de la perspicacia y de la síntesis, ya que nadie en tan poco espacio ha dicho tanto de la obra de Daniel Sada y del quehacer de su escritura. Sin embargo, de toda esta cadena

tremos del idioma, el más arriesgado de los mexicanos. Vale por su prosa y no es sencillo hablar de ella [...] En el origen de toda literatura hubo una disyuntiva: el habla o la escritura. El dilema palideció sin resolverse y ahora prevalece una prosa aséptica, acrítica. Se ignora el lenguaje popular y se escribe en un estilo literario ya domado, o se registra vana, torpemente, el murmullo de las calles. No hay tensión salvo en unos pocos escritores. Sada escribe atado a ese problema originario, sopesando la carga popular u oculta en cada palabra. Acude a un narrador cervantino, especulativo, que reflexiona en voz alta sobre la raíz de cada frase. Funde lo norteño y lo académico en una prosa única, tan lejana de una fuente como de la otra. Una prosa intelectual, insólitamente consciente. Una prosa tensa, la más lenta del idioma. Una prosa humorística que experimenta, por fortuna, desde la parodia. Mérito mayor: ser un estilo. Sada es eso: una prosa, un ritmo, una manera de especular sobre el lenguaje. Basta leer una de sus páginas para reconocer su estilo. Es tan particular que no es difícil anticiparlo". Rafael Lemus, "Ritmo Sada", *Letras Libres*, art. cit., p. 79.

⁹ *Ibid.*, p. 78.

de significantes propuesta por el crítico mexicano (Daniel Sada como escritor esquivo, incómodo, excéntrico, marginal, sensibilidad anacrónica y ritmo salvaje) se desprende un cierto efecto de “extrañamiento” y de indeterminación que además de complicar la atribución de un valor para su obra, dificultaría la adecuación de la misma en un supuesto *canon* representado por las instituciones literarias (academia, universidad, editoriales, etc.). Dicho de otro modo, aun reconociendo el capital literario de la obra de Sada (“no sabemos qué tan bueno es, reconocemos su importancia”),¹⁰ Rafael Lemus no esconde la dificultad en el intento por descifrarlo: “cuesta situarlo en nuestro canon. Cuesta, incluso, tasar justamente su valor”.¹¹

¿Cómo explicar este efecto de “extrañamiento” que se desprende de la obra de Daniel Sada? ¿Por qué se hace tan difícil la aprehensión o el establecimiento de *un valor* que nos ayude a entenderla? ¿Por qué, a pesar de toda esta descripción de Lemus, sigue ésta *resistiendo* a la categorización?

El problema Sada

Nos parece que se desprenden dos ideas fuertes del discurso de Rafael Lemus, dos ideas, a su vez, que resumen bien el *problema* Sada y que pueden funcionar como motor de nuestra reflexión. La primera concierne a la crítica, pues, si admitimos la complejidad de la escritura de Sada como prueba de su valor frente a una crítica desorientada en su juicio, ¿qué es lo que *excede* en la escritura de Sada que sobrepasa, asimismo, a la crítica? ¿Cuál es ese *resto*? La segunda idea viene asociada a la voluntad de responder a las preguntas: ¿qué significa *ser* un estilo, una voz, una *escritura*, en definitiva, un ritmo? ¿Cómo dar cuenta de una singularidad en literatura? ¿Cómo un escritor del lenguaje (categoría general) deviene una lengua, o más precisamente, un escritor con lengua propia?

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

Si recorremos el camino que hace la crítica de la obra de Daniel Sada desde su primera publicación *Lampa vida* (1980) hasta la aparición de su novela póstuma *El lenguaje del juego* (2012) nos encontramos con que ha habido, en síntesis, tres maneras distintas de acercarse a su literatura. La primera, eligiendo la espacialidad como criterio estabilizador de su escritura, ha privilegiado el lugar desde donde Sada escribe y refiere sus obras, a saber, el norte de México con sus dos paisajes moduladores, el desierto y la frontera. La segunda, más preocupada por los signos formales: la exuberancia del lenguaje, el humor o el dominio de la retórica, no ha dudado en acercarse a Sada a *la razón barroca*,¹² lo que al mismo tiempo ha permitido que se abrieran las vías a conexiones de orden genealógico.¹³ La tercera y última aproximación a su obra, ha decidido focalizarse más en los ejes temáticos que la estructuran, colocando en el centro de todo debate crítico, el contenido referencial de sus novelas: la violencia, la corrupción, el sexo, e inclusive, el lenguaje.

A pesar de todos estos intentos de aproximación a la obra de Daniel Sada que establecen un primer centro-base de estabilización interpretativa, queda un sentimiento de insatisfacción y de incompletud, tanto en el lector como en el crítico, como si “alguna cosa” no hubiera sido “comprendida”, o simplemente, como si hubiera todavía (y siempre) “algo” por comprender, un *resto* (no tratado) por venir. Esto explica lo “incómodo” de su lectura según las palabras de Lemus, quien no solamente lo percibe como un autor inabordable (el más difícil de la última narrativa mexicana), sino también como un *problema* que no para de crecer. En este sentido, el problema-Sada testimonia tanto de una cuestión abierta, un punto no resuelto sobre el que cabe interrogarse, como de una dificultad, un obstáculo que prefigura una *resistencia*.

¹² Término que tomo prestado de Christine Buci-Glucksmann en *La raison baroque*, Paris, Éditions Galilée, 1984.

¹³ Sada dando continuidad al proyecto iniciado por el modernismo literario latinoamericano; el lenguaje convirtiéndose, en este caso, en fuente y objeto de la experimentación artística.

Esta resistencia es extremadamente significativa y puede adoptar diferentes formas. Por un lado, si lo analizamos desde el punto de vista del lector, a través del prisma de una 'estética de la recepción', la resistencia parece manifestarse como una "interferencia" del sentido que vuelve difícil un tipo "ideal" de lectura. Es lo que le ocurre, por ejemplo, a Christopher Domínguez Michael, un referente en la crítica literaria mexicana, cuando empieza a leer *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* (1999), la novela más importante de Sada:

No tengo por qué ocultar que varias veces estuve a punto de abandonar esta novela. O de caer en la tentación de saltarme párrafos, páginas, capítulos. Más que por el respeto que le tengo a Daniel Sada y a su obra, más que por ser consecuente con mis reiteradas exigencias de escritura, persistí por remordimiento. Ante cada uno de mis fastidios y de mis incomprensiones, la palpitación de la obra maestra me sobornaba. Tenía que ver la trama de esa palabrería como quien se empeña en mirar al sol con los ojos. Cuando quedé felizmente enceguecido, las tinieblas, con otras formas y colores, ocuparon el vacío y apareció el sentido.¹⁴

Como podemos apreciar en este testimonio de Christopher Domínguez Michael, la lectura de Sada se vuelve una travesía dolorosa en la cual cada página, cada capítulo, funciona más como una prueba que como un placer. La lectura se revela aquí el lugar de un combate interior que el lector mantiene contra sí mismo (contra su experiencia de lector). El remordimiento y las incomprensiones experimentadas por el crítico mexicano no son más que la prueba de un desfallecimiento provisorio puesto que la lectura se ve cada vez relanzada por la promesa del sentido.

Por otro lado, esta resistencia, como "los virtuales" de Étienne Soriau, puede adquirir la forma de un *resto* que atormenta al lector (una *restancia* diría Derrida), es decir, un resto de algo que viene de lejos (de un pasado lejano). Como veremos, esto se

¹⁴ Christopher Domínguez Michael, *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2011)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 576.

manifiesta en la escritura de Daniel Sada a través de huellas del romance español del siglo XVI, a través de ciertos arcaísmos, o incluso, a través de algunas marcas de la literatura greco-romana. Esta *restancia* que viaja del pasado hacia el futuro, trasciende el concepto de intertextualidad e introduce una nueva incertidumbre en el campo de la recepción, como David Lapoujade escribe respecto a los virtuales de Souriau, ésta trastorna “el orden de un plan de existencia dado”,¹⁵ desplazando su centro de gravedad.

Método y desarrollo

Este libro se dividirá en dos partes. En la primera presentaremos un estudio minucioso de la recepción y de la crítica de la obra de Daniel Sada, lo que nos conducirá a abordar los elementos heterogéneos que constituyen su escritura, sin jamás excluir el contexto, el lugar de enunciación y el campo cultural y literario en el cual ésta se inserta: ¿cuáles son las fuerzas y las tensiones que definen la “máquina Sada”? ¿Qué lugar le acuerda la crítica en el paisaje literario mexicano y más ampliamente, en el latinoamericano? Esta parte funcionará asimismo como una presentación de las características de la escritura sadiana y una justificación detallada de su dimensión problemática.

Después de haber desvelado la complejidad de la máquina *à l'œuvre*, trataremos seguidamente de analizar y descifrar su funcionamiento, su “modo de empleo”. Nuestra reflexión vendrá condicionada por dos estancias de investigación realizadas en México en donde pudimos frecuentar dos espacios míticos de la literatura, a saber; la biblioteca y el taller del escritor. Durante estas dos estancias, pudimos estudiar de cerca los manuscritos del

¹⁵ Como lo escribe David Lapoujade: “Los virtuales contienen la fuerza de lo problemático. La fuerza de un problema no es su tensión interna, es la incertidumbre que introduce en la (re)distribución de la realidad. Entramos en una zona en donde no sabemos lo que debe ser considerado como lo real. Una nueva perspectiva hace irrupción, una que trastorna el orden de un plan de existencia dado, desplazando el centro de gravedad de las existencias”. David Lapoujade, *Les existences moindres*, Paris, Les éditions de Minuit, 2017, p. 59. La traducción es nuestra.

autor, manuscritos que sin ser analizados en detalle nos servirán aquí, sin embargo, para contextualizar la puesta en marcha de la escritura sadiana. En lo concerniente a la biblioteca, ésta será abordada desde su doble naturaleza –material e imaginaria– y se organizará por “colecciones”, cada una destacando un rasgo característico del autor. El taller por su parte será estudiado a partir de tres acciones funcionales –jugar, escribir, dibujar– que servirán para describir la manera en la que se pone en marcha el mecanismo de la poética.

Si optamos por un enfoque “poético” de la obra es para tratar de entender en la segunda parte la especificidad de una lengua propia, singular, que se crea a partir de un ir y venir entre la voz y la escritura. Por ello, avanzaremos la hipótesis de una *voz-escritura* que se apoya en el teatro y deviene performativa, es decir, cuerpo en movimiento (ritmo, gestualidad, oralidad). Pondremos en relieve la trayectoria de una voz que busca su propio camino, su *lengua* en la Lengua.¹⁶

Dos temas recurrentes –el lenguaje y la violencia– serán abordados para responder a este desafío. Ambos funcionan como dos maneras de representar lo *impolítico*¹⁷ de la sociedad mexicana. Sin embargo, nuestro enfoque no se limitará a una dimensión estrictamente temática, sino que testimoniará de un análisis fino, preciso de los textos, que nos permitirá despejar el tercer espacio de significancia, o lo que es igual, la continuidad del sentido que transita entre la escritura y la lengua. Este recorrido debería permitirnos responder a las preguntas lanzadas en torno a la figura de Sada, y concebir más claramente los valores hermenéuticos en torno a la voz y el estilo de la literatura contemporánea.

¹⁶ Entendida ésta como la institución hecha de normas lingüísticas que participa de un código estándar y normativo.

¹⁷ Nos servimos aquí del término empleado por Roberto Esposito en *Categorías de lo impolítico*, si bien nosotros lo empleamos en un sentido diferente que tiene que ver más con una dimensión factual, a saber: la impotencia para hacer política cuando quedan suspendidas algunas de las condiciones de su posibilidad. Ver Roberto Esposito, *Categorías de lo impolítico*, Buenos Aires, Editorial Katz, 2006.

PRIMERA PARTE

Entrar en la máquina, salir de la máquina,
estar en la máquina, bordearla, acercarse a ella,
todo eso también forma parte de la máquina.

Gilles Deleuze y Félix Guattari,
Kafka. Por una literatura menor

Como se mencionó en la introducción general el proyecto de escritura de Sada puede describirse mediante la imagen metafórica de una máquina, o sistema complejo, configurado por fuerzas y tendencias opuestas (emplazamientos, articulaciones, funciones) y por la energía que lo activa. En efecto, la idea de máquina abre varias vías de trabajo especulativo, como nos han mostrado Deleuze y Guattari, para quienes la máquina es un concepto operativo de ordenación y conectividad que explica los procesos sociales y la individuación.¹ Esta idea nos permite acercarnos al campo de tensiones que representa la escritura de Sada –ejemplificada por la descripción de Rafael Lemus en la introducción– sin aislar y separar los elementos heterogéneos. Por el contrario, es esta vinculación de elementos, esta disposición de multiplicidades *à l'œuvre*, lo que parece ser la fuente de la potencia del motor del *sistema* Sada.

Cabe añadir que además de esta concepción abstracta de la máquina, el *sistema* Sada es también una máquina deseante en el sentido de que sitúa el cuerpo (el afecto, el deseo) en el centro de la escritura, y una máquina técnica en la que se en-

¹ Félix Guattari, *Chaosmose*, Paris, Galilée, 1993, p. 55.

trelazan procesos delimitados por acciones concretas (jugar, escribir, dibujar).

A continuación, proponemos realizar una operación en dos etapas. En primer lugar, buscaremos ofrecer una visión panorámica de la obra de Sada que integre el estado del arte de la crítica, para luego, en un segundo lugar, entrar en la máquina y detectar sus gestos y mecanismos de activación.

Daniel Sada, un escritor *entre*

Preámbulos: una situación

En el tiempo

La historia de la literatura mexicana es una historia fuertemente marcada y, a su vez, organizada en torno al concepto de generación. Éste ha servido como elemento de cohesión identitaria y como punto de partida para dar cuenta de los relevos estéticos-reflexivos que se han ido sucediendo a lo largo de dos siglos (a grandes rasgos, desde la independencia hasta hoy). Desde la generación de la Arcadia (a la que Fernando Tola de Habich –siguiendo el esquema generacional de Altamirano– le asigna incluso un año de partida, el de 1806) hasta la autodenominada generación del Crack (finales de los noventa), hemos visto desfilar toda una serie de grupos y movimientos estéticos (los jóvenes del Ateneo, los Contemporáneos, la generación de la Casa del Lago, La Onda, etc.) articulados en torno a la idea conciliadora de generación.

Sin ir más lejos, en un artículo en el que da cuenta de las últimas generaciones de escritores mexicanos, José Carlos González Boixó, sitúa el año 1968 como parteaguas simbólico para entender el devenir de la literatura mexicana de los últimos 50 años. Los acontecimientos trágicos que se vivieron en la plaza de Tlatelolco¹ habrían marcado, según el crítico, el inicio no sólo de una

¹ Nos referimos aquí a los acontecimientos que tuvieron lugar el 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco. Ese fatídico día, policías y militares dispararon contra los civiles y estudiantes que se habían reunido en la plaza para protestar contra las medidas del gobierno. Se estima que entre 300 y 400 personas fueron asesinadas por mandos oficiales, aunque la cifra oscila dependiendo de las fuentes. Los acontecimientos son también conocidos como la Masacre o la

nueva sociedad, una más crítica y comprometida, sino también de un nuevo tiempo, “el de la actualidad en la que vivimos”.²

En términos estrictamente literarios, de la hecatombe fértil del 68 surgen tanto la narrativa de corte social y de denuncia de una Elena Poniatowska (*La noche de Tlatelolco*, 1971) o un Luis Spota (*La plaza*, 1972) como la potencia creativa de esa variante generacional denominada “la Onda”, cuyos miembros más destacados fueron José Agustín, Gustavo Sainz y Parménides García Saldaña. Crítica social entonces y rebeldía juvenil que “asociamos a ‘mayo del 68’ en París: el cuestionamiento de la sociedad burguesa, la exaltación de una libertad utópica y la propuesta de un nuevo modelo social, todo ello en un marco urbano signado por marcas de identidad como la forma de vestir y la música rock, que se convierten en modelos universales”.³

El hito del 68 es asimismo utilizado por José Carlos González Boixó para convocar a otra generación de escritores que nacen en su entorno o en años posteriores, “nuevas generaciones para las que Tlatelolco se convierte en un referente libresco y para los que la narrativa del boom es algo que suena a antiguo”.⁴ Estos *otros* nuevos tiempos, son los de la generación del Crack, cuyo miembro más destacado fue, y sigue siendo, Jorge Volpi. Este *otro* nuevo tiempo es también el que dicta el giro neoliberal que se opera en México en la década de los ochenta, y el de las sucesivas crisis (crisis económica, crisis de representación, crisis de historicidad de la sociedad mexicana), crisis que al mismo tiempo se encargan de vehicular un segundo relato que va a tomar el relevo del simbólico y épico 68, el relato de la transición a la democracia.

Matanza de Tlatelolco. Para profundizar en el tema renviamos a la crónica de Elena Poniatowska en *La noche de Tlatelolco: Testimonios de una historia oral*, Madrid, Escolar y Mayo editores, 2015.

² José Carlos Boixó, “Después del 68: Las últimas generaciones de narradores mexicanos”, en Ángel Esteban, Jesús Montoya, Francisca Noguero y María Ángeles Pérez López (eds.), *Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI: nuevos enfoques y territorios*, ed. Olms Verlag, Hildesheim (Alemania), 2010, p. 78.

³ *Ibid.*, p. 79.

⁴ *Ibid.*, p. 80.

Este mapeo cognitivo llevado a cabo por Boixó funciona cuando el referente común es compartido, es decir, cuando los integrantes de una generación se sienten solidarios de un mismo sistema de valores y convicciones (o, por decirlo con las palabras de Ortega y Gasset, cuando estos “hacen mundo” conjuntamente).⁵ Sin embargo, no funciona del mismo modo cuando en dicho mapeo tratamos de integrar a ciertas individualidades disruptivas, a sujetos difícilmente clasificables si lo que cuenta por encima de todo son los elementos comunes (valores, creencias, pero no sólo, estéticas, ideas, formas y preocupaciones literarias). Digamos, de manera un poco exagerada, que estos sujetos al no “hacer mundo” conjuntamente, al ser en sí mismos “un mundo aparte”, un mundo a secas, problematizan el mapeo consuetudinario de la crítica, poniendo en duda esta clasificación histórica.⁶

El caso de Daniel Sada es paradigmático al respecto. Su incursión en el campo literario mexicano⁷ se va a producir en el *entre-dos* de los dos relatos mencionados más arriba, el signado por el sacrificio de la juventud del 68 y el que prefigura el tránsito a la democracia. Dos relatos que, a fin de cuentas, inauguran, dos nuevos tiempos para la sociedad mexicana.

Asimismo, la emergencia de Sada en la escena literaria se producirá en un *entre-dos* momentos de vacío generacional, demasiado joven para ser emparentado con la generación de “la

⁵ “El hombre constantemente hace mundo, forja horizonte”, dice Ortega en una conferencia en la que despliega su famosa teoría de las generaciones. José Ortega y Gasset, *En torno a Galileo*, en *Obras Completas* (v. 5), Madrid, Alianza Editorial/Revista de Occidente, 1951, p. 34.

⁶ El vacío que encontramos en los manuales de historia de la literatura cuando se trata de registrar estas individualidades disruptivas en un buen síntoma de lo dicho.

⁷ En lo sucesivo cada vez que utilizo la expresión “campo literario” será para referirme con Bourdieu al conjunto de reglas y relaciones objetivas (de dominación, de complementariedad o de antagonismo) que se establecen entre “posiciones” (géneros, subgéneros, grupos o revistas generadoras de opinión) objetivamente definidas por su relación objetiva con otras posiciones. La noción de *campo* estructura, en función de una dinámica interna (un espacio autónomo), las determinaciones sociológicas del arte y explica el “valor” de la obra tomando en cuenta la “creencia” en la producción de ese mismo valor (rechazando tanto las teorías inmanentistas como trascendentalistas del sentido). Ver Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 321.

Onda”, demasiado viejo para ser relacionado con “el grupo del Crack”. En la franja temporal en la que éste publica sus obras (1980- 2012) todo está en movimiento, todo se presenta de manera cambiante y la inestabilidad es el régimen normal de gobierno (tanto en la política como en las letras).⁸

Esta condición de escritor *inter* (entre los tiempos, entre las generaciones, entre los relatos simbólicos que condicionan el sentido histórico del país) va a hacer de Daniel Sada un escritor, o mejor, una escritura en fuga,⁹ esto es, alguien cuyo proyecto artístico se resolverá, como veremos, siempre resbaladizo en manos de la crítica: “Su arte de narrar, su prosa de un lirismo agobiante, lo colocan fuera de cualquier marco de referencia entre sus contemporáneos”, dice, por ejemplo, Miguel G. Rodríguez Lozano.¹⁰

Dicho de otro modo: el descentramiento con respecto a estas posiciones discursivas hegemónicas va a permitir a Sada desarrollar un proyecto de escritura liberado, de alguna manera, de ciertos alineamientos con el mercado (tendencias estéticas del momento, condiciones exigidas de legibilidad) lo que, al mismo tiempo, va a desorientar a la crítica a la hora de establecer un va-

⁸ En el plano de lo político la inestabilidad institucional estará marcada por la caída del PRI en el año 2000, y el cambio de sistema hegemónico, tras 70 largos años de “dictadura perfecta” (como lo llamó Mario Vargas Llosa). En el plano de las Letras, a partir de los años ochenta, se produce una diversificación de escrituras y temáticas que vuelve complicado cualquier intento de unificación de propuestas. Asimismo, el criterio generacional, hasta el momento válido para describir el paisaje literario mexicano, pierde fuerza (salvo excepción hecha del grupo autodenominado, Crack) terminándose por diluirse al completo con la entrada del nuevo milenio. Al respecto es interesante seguir el debate identitario que pesa sobre los escritores nacidos a finales de la década de los 60, principios de los años setenta: ver las anti-propuestas (“Historias para un país inexistente”, de Geney Beltrán; “La generación inexistente”, de Jaime Mesa, en donde se habla de “la Generación de la crisis” o incluso de la “No Generación”). El lector podrá encontrar una síntesis de estos debates en Pablo Raphael, *La fábrica del lenguaje, S.A*, Barcelona, Anagrama, 2011.

⁹ Así lo entiende Julián Herbert cuando dice: “El crítico se convierte en un lector. El novelista nos remite, más que a la obra de su colega, a un personaje envidiable. La escritura de Sada sigue siendo una fuga”. Julián Herbert, “Por qué mejor no escribir acerca de la obra de Daniel Sada”, *Caelum*, Primavera-Verano 2012, Numero 3, Año 1, p. 17-24, p. 22.

¹⁰ Miguel, G. Rodríguez Lozano, *Escenarios del norte de México: Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea y Ricardo Elizondo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, p. 46.

lor, más o menos, estable para su obra. Recordemos las palabras de Rafael Lemus ya citadas en la introducción: “¿Dónde ubicar a Sada? ¿Qué tanto vale su obra? Cuesta situarlo en nuestro canon. Cuesta, incluso, tasar justamente su valor [...] Es una prosa tan grande que es, también, inmensurable”.¹¹

En el espacio

La situación con respecto al espacio es, al contrario, muy precisa, ya que Daniel Sada es un escritor norteco y esto conlleva una serie de implicaciones que van a determinar su escritura. Empezando por un paisaje, el desierto árido de la región de Coahuila, que invita a un ambiente y a una atmósfera especular. E incluso a un comportamiento, como veremos más adelante, refractario por parte de los personajes. En otro nivel, el desierto, en tanto que página en blanco, puede ser leído como una invitación ontológica a la abundancia expresiva, al exceso maximalista de Sada. Así lo vieron, entre otros, Roberto Bolaño y Francisco Goldman, quienes no dudaron en comparar a éste con Lezama Lima y James Joyce respectivamente: “Daniel Sada, sin duda, está escribiendo una de las obras más ambiciosas de nuestro español, parangonable únicamente con la obra de Lezama, aunque el barroco de Lezama, como sabemos, tiene la escenografía del trópico, que se presta bastante bien a un ejercicio barroco, y el barroco de Sada sucede en el desierto”.¹² Y: “Sada es a Juan Rufo lo que Beckett a Joyce, sólo que al revés. El minimalismo de Beckett era su respuesta al insuperable maximalismo de Joyce. Y el maximalismo de Sada fue la respuesta de éste al insuperable minimalismo de Rufo”.¹³

En segundo lugar, la condición de norteco también implica un límite, el de la frontera que separa México con los Estados Unidos. Un *limes*, por lo demás, que tanto puede ser una barrera

¹¹ Rafael Lemus, “Ritmo Sada”, *Letras Libres* VII, 79, julio de 2005, p. 78.

¹² Roberto Bolaño, *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama, 2011, p. 342. La tesis de Bolaño la comparte, entre otros, José Antonio Salinas, en su libro *Un desierto colmado de palabras*, Múnich, GRIN Verlag, 2007, 120p.

¹³ Francisco Goldman, “Daniel Sada, In Memoriam”, *Paris Review*, 19 de diciembre de 2011. En línea: <<https://www.theparisreview.org/blog/2011/12/19/daniel-sada/>>.

(un muro de contención de inmigrantes) como una ruta que invita al *pasaje* (literalmente al tráfico de personas y drogas). Esta conciencia de estar viviendo en el límite de algo (de las fronteras geográficas de un país, pero también de su lengua y su cultura) va a estar muy presente en la obra de Sada, tanto en la temática con numerosos episodios en donde la frontera se presenta como el último escollo a salvar para acceder al paraíso (irónicamente representado por Estados Unidos), como en la lengua (con la influencia del inglés). Aunque conviene dejar claro que, en ambos casos, el ángulo de entrada de Sada es paródico, al adoptar un punto de vista que busca desdramatizar, y casi diríamos ridiculizar, este pasaje.

Tercero: nos enfrentamos a una lengua-cultura, la del norte del país, repleta de especificidades, como un tipo de lenguaje empleado, una historia vinculada a movimientos de rebeldía, una manera de hablar con cierta entonación, un humor particular, algunas costumbres y hábitos sociales y, sobre todo, un imaginario cultural propio (que abarca desde la música –el corrido y la ranchera– hasta el cine –el que protagoniza, por ejemplo, Eulalio González más conocido como “El Piporro”– y la literatura –cuentos y leyendas populares–).

Por último, el norte del país es sin ningún lugar a dudas, el escenario de un asentamiento, el de los narcotraficantes de drogas y el de sus cárteles (cártel de Sinaloa, de Juárez, de Los Zetas, del Golfo, entre otros). Por ello, lugar de violencia (aunque si bien ésta no es ni exclusiva del norte, ni de los narcos, ya que también implica, como veremos, a otros sujetos políticos: véase, gobiernos de México y Estados Unidos, sociedad civil, etcétera).

Estos elementos en su conjunto *sitúan* la escritura de Sada, la condenan, por decirlo de algún modo, a una historicidad;¹⁴ histo-

¹⁴ Precisamos que aquí con “historicidad” nos referimos a la especificidad histórica (subjetiva) de un hecho o un discurso, en oposición a la pretendida objetividad del “historicismo” que, como señala Gérard Dessons, “relaciona un hecho o un discurso con su situación “objetiva” en la historia, considerándolo en particular como un producto de parámetros sociales externos”. Cuando decimos entonces, que la escritura de Sada se ve condenada a una historicidad particular, queremos subrayar su carácter específico, así como las condiciones de emergencia que la vuelven posible (en el

ricidad que se concretizará, como veremos, en un estilo, en una lengua propia. Sin embargo, esto no significa que su potencia expresiva, o por seguir con la metáfora del río empleada más arriba por Lemus, el “caudal” desbordante, se pueda contener con el dique de un criterio geográfico, una taxonomía limitativa del tipo: Daniel Sada, escritor del norte, escritor de la frontera, escritor del desierto, escritor barroco, etc. Pues, a pesar de esta referencialidad, la escritura de Sada no cabe en las taxonomías que ella induce, al contrario, lo interesante en su obra pareciera ser *eso* que la desborda, el resto que la excede y que la hace difícilmente inteligible a los ojos de la crítica.¹⁵ Sin embargo, anunciamos desde ahora que nosotros optaremos por dejar que el espacio, la geografía, con todas los condicionantes vistos más arriba, vaya surgiendo a medida que la escritura sadiana nos lo exija, o lo que es igual, a medida que ésta nos pida tenerla en cuenta (y esto ocurrirá, como veremos, en múltiples ocasiones en las que el texto la convoca).

Modos de ser escritor

[El autor] es lo ilegible que hace posible la lectura,
el vacío legendario del cual proceden la escritura y el discurso.

El gesto del autor se atestigua en la obra a la cual, acaso,
da vida como una presencia incongruente y extraña.

Giorgio Agamben, *Profanaciones*

Empecemos, como dice Agamben, por “lo ilegible”, por “el vacío legendario del autor”. Daniel Sada nació en 1953 en Mexicali,

caso mencionado: el paisaje del desierto, la violencia, la cultura norteña, la frontera, etc.). Para una definición de historicidad en el sentido en el que la empleamos nosotros, ver Gérard Dessons, *Introduction à la poétique*, Paris, Dunod, 1995, p. 264.

¹⁵ De ahí la dificultad que ha padecido, y que sigue padeciendo ésta para clasificarla; dificultad, por lo demás, que puede ser interpretada como el síntoma de un fracaso: el de una manera de hacer crítica, la de aquella que busca hacer coincidir a todo precio categorías de valor genéricas y comunes –movimientos y escuelas, estéticas, preocupaciones formales– con proyectos de escritura singulares.