

**Nostalgias del intelectual literario en México:
Ignacio Padilla, el terremoto del 85 y los límites del arte de la
implicación**

Julio Puente García

International School of Florence

If criticism constitutes the means and ends of the intellectual, what is the role of an intellectual in a society that democratizes and normalizes criticism? Do free and vigilant citizens need intellectuals in a society to operate as their critical conscience? (99).¹

No basta que nos aferremos a un fárrago de testimonios que, después de todo, favorecen sobre todo la discordia de los tiempos singulares de la historia; a ellos hay que añadirles y tal vez imponerles los tiempos generalizadores del arte. Necesitamos del arte para contemplar desde afuera la experiencia, necesitamos de los artistas en tanto mediadores de la experiencia para que articulen lo sensible, lo intemporal y lo inobservable, aquello que fija no el pasado sino el presente hacia un futuro dado (132, 135).²

¹ Yvon Grenier, "The Literary Intellectual in Democratizing Mexico", en Van Delden Maarten y Yvon Grenier editores, *Gunshots at the Fiesta: Literature and Politics in Latin America* (Nashville: Vanderbilt UP, 2009), 98-114.

² Ignacio Padilla, *Arte y olvido del terremoto* (México D.F.: Almadía, 2010).

El 19 de septiembre de 1985, la Ciudad de México sufrió un terremoto de 8.1 grados, uno de los más devastadores de su historia. Al día siguiente, hubo una fuerte réplica de 6.5.³ Según los datos oficiales, más de cuatro mil personas murieron en los cerca de cuatrocientos edificios caídos. Ante la gravedad de la catástrofe y la torpe respuesta del gobierno mexicano, surgió en la ciudad un movimiento ciudadano con gran capacidad organizativa. En respuesta al terremoto, los ciudadanos crearon brigadas de rescate, llevaron un censo de los muertos, dirigieron el transporte público, distribuyeron la comida y el agua, e incluso publicaron un periódico que informaba sobre el desastre. En otras palabras, dialogaron entre ellos, unificaron criterios y tomaron decisiones. El terremoto, además de dismantelar una parte importante de la ciudad, unió y empoderó a su población ante el caos del momento. Gracias a la participación ciudadana y a la formación de diversas organizaciones sociales, se afirma que el año de 1985 atestiguó el surgimiento de una sociedad civil en México que permitió al país avanzar hacia la democracia. En su crónica sobre el terremoto del 85, “*No sin nosotros*”. *Los días del terremoto 1985-2005* (2005), Carlos Monsiváis anota que la gran participación ciudadana sirvió como “punto de partida de una actitud que, así sea efímera ahora y por fuerza, pretende apropiarse de la parte del gobierno que a los ciudadanos legítimamente les corresponde. El 19, y en respuesta ante las víctimas, la Ciudad de México conoció una *toma de poderes*, de las más notables de su historia. . . [.] fue la conversión de un pueblo en gobierno y del desorden oficial en orden civil” (64, énfasis original). Octavio Paz, por su parte, en un breve artículo publicado en la revista *Vuelta* en noviembre de 1985 y que por título llevaba “Escombros y semillas,” propone que el movimiento social postsísmico representó una suerte de “gérmenes democráticos” (9), y advierte que el país debe “encontrar nuevas vías de participación popular” (9).⁴

A veinticinco años del terremoto de 1985, el escritor mexicano Ignacio Padilla publicó su libro de ensayo *Arte y olvido del terremoto* (2010).⁵ En este libro, Padilla hace

³ Para obras de consulta sobre el 85, ver los siguientes títulos: Claire Brewster, *Responding to Crisis in Contemporary Mexico* (Tucson: U Arizona P, 2005). Carlos Monsiváis, “*No sin nosotros*”. *Los días del terremoto 1985-2005* (México D.F.: Ediciones Era, 2005). Carlos Monsiváis et al., *Imágenes y testimonios del 85 (el despertar de la sociedad civil)* (México D.F.: Ediciones Uniós!, 2000). Elena Poniatowska, *Nada, nadie: las voces del temblor* (México D.F.: Ediciones Era, 1988). Julia Preston y Sam Dillon. *Opening Mexico* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2004).

⁴ Octavio Paz, “Escombros y semillas”, *Vuelta* 108 (1985): 8-10.

⁵ Ignacio Padilla (1968-2016) es autor de ensayos, crónicas, novelas, cuentos y obras teatrales. Su obra más conocida, *Amphitryon*, fue galardonada con el Premio Primavera de Novela en España en el año 2000. Por *Arte y olvido del terremoto* recibió el Premio Luis Cardoza y Aragón. En 1996, junto a Jorge Volpi, Eloy Urroz, Pedro Ángel Palou y Ricardo Chávez Castañeda, se

una lectura del 85 como momento histórico y lleva a cabo una crítica de tres medios que se dedicaron a registrar y representar el terremoto: la fotografía, la crónica, y las instalaciones de arte. Según el autor, el propósito principal de su libro consiste en advertir acerca de una “amnesia colectiva” (31) por parte de la sociedad mexicana con relación al 85. En este artículo, sin embargo, argumento que, ante el desplazamiento que ha sufrido la literatura como discurso privilegiado dentro del campo intelectual mexicano durante el período neoliberal, Padilla regresa al 85 mexicano no tanto para rescatarlo de una presunta *amnesia colectiva*, sino que lo hace para tratar de reposicionar a la literatura y al intelectual literario⁶ en un lugar imprescindible dentro de la sociedad mexicana a la hora de entender la realidad e interpretar la historia del país. Para promover el regreso al discurso literario como el medio más apto para la interpretación histórica, propongo que Padilla recurre a tres estrategias. Primeramente, plantear que la sociedad mexicana padece de una “amnesia colectiva” del 85 y que, por lo tanto, el intelectual literario es quien debe repensar el año del terremoto. En segunda instancia, desacreditar las aportaciones de la fotografía, la crónica y las instalaciones en el registro y representación del terremoto al cuestionar los vínculos de estos tres medios con el arte y acentuar la relación de los primeros dos con el nuevo discurso dominante en el campo intelectual mexicano (la historiografía). Por último, construir una apología de la literatura de ficción exagerando sus cualidades a partir de la idea de que la literatura, a diferencia de la fotografía, la crónica y las instalaciones, es capaz de “implicar” (42) al lector con los hechos tratados. Debido a su exageración sobre las cualidades intrínsecas de las obras de ficción, el reconocimiento parcial del género fotográfico como medio artístico, las deficiencias del canon literario del terremoto y la incongruencia de las ideas planteadas en *Arte y olvido* con gran parte de su obra de ficción, concluyo que el proyecto de Padilla de reposicionar a la literatura y al intelectual literario en un lugar imprescindible a la hora de entender la realidad y la historia mexicana, se frustra. Ya que mi objetivo principal consiste en analizar la forma en que Padilla utiliza el 85 para intentar reposicionar al intelectual literario y a la literatura, y no en debatir su argumento acerca de la *amnesia colectiva*,⁷ mi lectura de *Arte y olvido* no se sustenta en textos teóricos

presentaron públicamente como el Grupo del Crack. Padilla falleció en un accidente de tráfico en agosto del 2016.

⁶ Al hablar de “intelectual literario” me refiero al tipo de intelectual que se encuentra estrechamente relacionado con el mundo de la literatura, y que en México ha ocupado un lugar central dentro del discurso público al discutir los problemas nacionales. Podemos pensar, por ejemplo, en Octavio Paz y Carlos Fuentes.

⁷ Como mejor ejemplo de que no existe tal amnesia, en el 2015, durante la conmemoración del 30 aniversario de la catástrofe, resurgió el interés sobre el tema. En la

relacionados con la memoria, sino en estudios críticos relacionados con la historia intelectual mexicana provenientes de los estudios literarios, la antropología y las ciencias políticas (Y. Grenier, R. Lemus, C. Lomnitz e I. Sánchez Prado).

Fracasos civilizatorios, amnesia colectiva y deber intelectual

En *Arte y olvido*, Padilla empieza su discusión planteando las siguientes cuestiones: “¿Hemos olvidado los sismos o *querriamos* olvidarlos? ¿Los hemos asimilado al ser nacional, o los negamos como si no mirar la cicatriz obrase para atenuar el dolor que nos causa o para olvidar lo que la ocasionó? [. . .] ¿Puede ser que en realidad eludimos el terremoto porque el presente surgido de él no acaba de satisfacerlos?” (16-17, énfasis original). Para contestar estas preguntas, Padilla realiza una serie de lecturas del 85 como momento histórico y argumenta que este evento se encuentra soterrado en la memoria colectiva mexicana porque ilustró una serie de “fracasos civilizatorios” (98) que el país se niega a confrontar. De acuerdo con Padilla, el derrumbe de los más de trescientos setenta edificios desenmascaró la realidad mexicana, develando su verdadero rostro: el de una nación que según los políticos avanzaba hacia la modernidad y, sin embargo, poseía cimientos sumamente débiles. Además del factor material, Padilla menciona que el “fracaso civilizatorio” se evidenció también en otros aspectos como la política y la economía. Padilla subraya que el papel del terremoto “fue más bien ilustrativo del altísimo precio que esta nación debió pagar por décadas sin cuenta de corrupción, burocratismo, criminal especulación inmobiliaria, nula planeación urbana y abierta negligencia de los líderes de la revolución” (12).

Desde el punto de vista social, a pesar de la gran organización ciudadana, Padilla cree que la consolidación de la sociedad civil terminó siendo también un fracaso.⁸ Esta idea de Padilla es muy debatible, puesto que la sociedad civil continuó

Ciudad de México se organizaron conciertos, charlas, exposiciones y presentaciones de libros y documentales. Entre los eventos destacan los siguientes: los documentales “México, la tragedia del 85” y “Nada Nadie las voces del terremoto”; las exposiciones: “A 30 años de la tragedia, México y Japón comparten una mirada” y “Sismos de 1985 en la memoria de México”; las charlas: “Terremoto 1985, la ciudad que se nos fue” y “De terremotos y teatro independiente en México” y los libros: *07:19 A treinta años del terremoto en la ciudad de México (1985-2015)* y *Sembrar la ciudad. A treinta años de la Comisión Cultural de la UVyD*.

⁸ En el contexto mexicano del 85, la definición de sociedad civil que presenta Alberto J. Olvera es la más útil. Si bien el mismo Olvera nos alerta sobre los diferentes debates que existen en torno al concepto, siguiendo particularmente las propuestas de Antonio Gramsci, Olvera define sociedad civil de la siguiente manera: se refiere “a un altamente notorio proceso social: el creciente número y visibilidad pública de diversos tipos de asociaciones de ciudadanos que, haciendo uso de recursos simbólicos y materiales, capacidades organizacionales y afinidades emotivas y morales, actúan colectivamente a favor de alguna causa y persiguen algún interés material o simbólico situándose por fuera del sistema político y sin seguir la lógica del mercado”

organizándose de manera independiente después del terremoto. No obstante, el autor insiste en que la sociedad mexicana podría “haber capitalizado el aprendizaje del poder de acción” (14), sin embargo, a su juicio, no lo hizo. Padilla considera que uno de los motivos del fracaso de la sociedad civil se debió en parte a la “castración del ímpetu social postsísmico” (32) por parte del PRI. Sobre todo, a partir de la apropiación de la leyenda “Solidaridad”, surgida durante los días que le siguieron al terremoto, y empleada por el PRI durante la campaña presidencial de 1988 y a lo largo del salinismo (1988-1994).⁹ Padilla afirma que, así como surgieron el “ímpetu” y el “vértigo”, se apagaron rápidamente: “En enero [de 1986] la gente recorría una ciudad donde habían comenzado a desaparecer los escombros, pero ahora su pasmo tenía otro motivo: era la vergüenza de quienes se han reconocido ante el espejo y comienzan a velarlo para no asumir los retos que les significa lo que han visto” (31). A pesar del surgimiento de la sociedad civil, según Padilla, no hubo “[n]i democratización ni castigo a los culpables ni reordenamiento urbano” (30). De este modo, Padilla concluye: “la euforia solidaria ante los sismos había sido una catarsis provisional que llevaba en el seno la simiente de un fulminante y vergonzoso proceso de amnesia colectiva” (31).

Padilla toma prestada la idea de “amnesia colectiva” del libro *On the Natural History of Destruction* (1999), del escritor alemán Winfried Georg Sebald.¹⁰ En palabras de Padilla, “Leer [el libro de Sebald] en el México postsísmico resultaba estremecedor. Las palabras de Sebald se ajustaban demasiado a nuestra realidad. Lo mismo hay que decir del escrutinio que luego hace el escritor del cómo y el por qué de la amnesia del desastre” (39). Sebald se pregunta por qué la gran destrucción provocada por los bombardeos aliados durante la Segunda Guerra Mundial no tuvo una fuerte presencia en la memoria histórica y la literatura alemana, y propone que este hecho se debe a la gran humillación nacional que sufrieron los alemanes. Padilla trasplanta las ideas de

(20). Alberto J. Olvera, “Introducción”, en *Sociedad civil, esfera pública y democratización en América Latina: México*. coord. por Alberto J. Olvera (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003), 13-41.

⁹ Esta castración de la que habla Padilla forma parte de una reconfiguración de las relaciones entre estado y sociedad mucho más compleja a partir de las crisis sociales y económicas de la década del 80. Gavin O’Toole, en su libro *The Reinvention of Mexico* ha estudiado este fenómeno. O’Toole observa que durante el salinismo el gobierno intentó legitimar las reformas económicas neoliberales al afirmar que éstas habían nacido a causa de que nuevos sectores de la sociedad exigían mayor participación. Con las reformas, desde el punto de vista teórico, se buscaba remover el centralismo del estado mexicano para que de esa forma el individuo fuera “the new subject of change” (45). Gavin O’Toole, *The Reinvention of Mexico: National Ideology in a Neoliberal Era* (Liverpool: Liverpool UP, 2010).

¹⁰ Winfried Georg Sebald, *On the Natural History of Destruction* (New York: Random House, 2003).

Se bald al contexto mexicano (que no tiene que ver con la guerra, pero sí con la destrucción) y aplica el concepto de “amnesia colectiva” en referencia al 85, solo que en lugar de hablar de “humillación nacional”, se refiere a una “vergüenza colectiva” en México.

Siguiendo la lógica del argumento de Padilla, si la ciudadanía es incapaz de recordar y repensar el 85 a causa de su “amnesia colectiva”, es el intelectual (literario en su caso) quien *debe* cumplir con ese rol ‘rescatando’ al 85. Es decir, Padilla utiliza el concepto de “amnesia colectiva” para justificar su intervención pública para interpretar la historia mexicana relacionada al 85.¹¹ En particular, con esta acción Padilla retoma uno de los roles más antiguos que los intelectuales en México se han tomado para sí históricamente: el de interpretar los movimientos sociales. En “Interpreting the Sentiments of the Nation: Intellectuals and Governmentality in Mexico”, el antropólogo Claudio Lomnitz señala que, a partir de la Independencia de México, la clase intelectual se ha dedicado a dar significado y dirección a la cacofonía de movimientos sociales mediante la construcción de narrativas que enfrentan el progreso de la voluntad popular con las políticas estatales.¹² Lomnitz concluye que estas técnicas de interpretación del sentimiento popular “are built on the silence or at the very least on the incoherence, of popular expression. The will of the people is read either by interpreting silence as complacent appeal of the governmental state, or according to the interpretations of intellectuals, whose speech is meant to be the symptom of the expected reaction of a public that is unable to articulate views in the public sphere” (208). En las interpretaciones de Padilla sobre el movimiento popular del 85 podemos ver varias de las técnicas empleadas por los intelectuales mexicanos que menciona Lomnitz. Primeramente, Padilla intenta dar *sentido y dirección*¹³ al movimiento popular, ‘rescatándolo’ de la “amnesia colectiva”. En segundo lugar, *confronta*¹⁴ el progreso—o la falta del mismo—con las *políticas estatales*¹⁵ que para él provocaron la “castración del ímpetu social postsísmico”. Al combatir ese *silencio complaciente*¹⁶ de la ciudadanía, el

¹¹ Como anota Roderic Ai Camp, históricamente, dentro del campo intelectual mexicano se espera que “all intellectuals should be public figures” (45). Roderic Ai Camp, *Intellectuals and the State in Twentieth-Century Mexico* (Austin: U. of Texas Press, 1985).

¹² Claudio Lomnitz, “Interpreting the Sentiments of the Nation: Intellectuals and Governmentality in Mexico”, *Deep Mexico. Silent Mexico. An Anthropology of Nationalism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001), 197-211.

¹³ “meaning and direction”.

¹⁴ “confronts”.

¹⁵ “state policies”.

¹⁶ “silence as complacent”.

discurso de Padilla en *Arte y olvido* pretende posicionarse como la voz consciente del ‘pueblo’ que debe recordar y repensar el 85.

El intento de Padilla de servir como consciencia del ‘pueblo’ representa una reacción contra el desplazamiento que la literatura y el intelectual literario han sufrido en México a partir de la década de 1980. El politólogo Yvon Grenier ha destacado que, desde la independencia de los países latinoamericanos hasta alrededor de la década de 1980, el intelectual en América Latina estuvo relacionado con el campo literario (142).¹⁷ En el caso mexicano, Ignacio Sánchez Prado anota que “the three prevailing intellectual figures in the 1980s Mexico—Carlos Fuentes, Carlos Monsiváis and Octavio Paz—were all members of the lettered city whose claim of knowledge and authority came from granting literature a status of epistemological privilege and from literature’s consecration in the mid-twentieth century as the discourse for the exploration and exposition of the national self” (19).¹⁸ A partir de los años ochenta, sin embargo, el intelectual literario y la literatura fueron desplazados como discursos privilegiados dentro del campo intelectual mexicano. Esto se debe principalmente a cuatro razones: 1) la expansión y el surgimiento de nuevos espacios de discusión pública, 2) la participación más activa de la ciudadanía en el debate público, 3) la aparición de nuevos tipos de intelectual y 4) la fortaleza que cobran los discursos historiográficos. Rafael Lemus señala que, con el surgimiento de otros espacios de discusión en la radio, la televisión y los medios digitales, “las ventajas estratégicas del escritor (el análisis concentrado, las referencias a la tradición humanística, ciertos hábitos estilísticos) se tornan más bien desventajas” (230).¹⁹ Lemus agrega que, con la consolidación de las redes sociales, por ejemplo, “la participación de millones de ciudadanos en esos medios demuestra que, como ya se sabía, los ciudadanos pueden pensar, hablar y opinar sin la mediación de las élites letradas” (233). Por su parte, Debra Castillo y Stuart Day consideran que “there is a new kind of Mexican public intellectual who can be found on the shelves of a Gandhi bookstore (and not always in the literature section), in the

¹⁷ Yvon Grenier, “Octavio Paz and the Rise and Fall of the Literary Intellectual in Mexico”, en *The Willow and the Spiral: Essays on Octavio Paz and the Poetic Imagination*, ed. por Roberto Cantú (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014), 137-55.

¹⁸ Ignacio M. Sánchez Prado, “The Democratic Dogma: Héctor Aguilar Camín, Jorge G. Castañeda, and Enrique Krauze in the Neoliberal Crucible”, en *Mexican Public Intellectuals*, ed. por Debra A. Castillo and Stuart A. Day (New York, NY: Palgrave Macmillan, 2014), 15-44.

¹⁹ Rafael Lemus, “La insubordinación del público: intelectuales y redes sociales en México”, *Revista de Estudios Hispánicos* 49.2 (Junio 2015): 227-42.

streets, or on TV” (6).²⁰ Claudio Lomnitz añade que, a partir de las crisis económicas de los años 80 y la implementación de las políticas neoliberales, existe en el discurso intelectual mexicano “an *excess* of historical invocation—or a historical obsession” (29).²¹ En palabras de Sánchez Prado, en este periodo ocurre un desplazamiento discursivo que va de la literatura a la historiografía “as the privileged mode of enunciation of public speech” (Claiming Liberalism, 70).²²

En la crítica que hace Padilla sobre la consolidación de la sociedad civil se observa cierta ansiedad ante la participación más activa de la ciudadanía y el surgimiento de nuevos espacios de discusión ciudadana después del terremoto. No por casualidad, el autor no considera la importancia de dos organizaciones fundamentales para entender el movimiento social de 1985: El Sindicato Nacional de Costureras 19 de Septiembre y la Unión de Vecinos y Damnificados 19 de Septiembre (UVyD-19 de Sep). El Sindicato de Costureras, formado después del terremoto con el objetivo de exigir mejores condiciones de trabajo e indemnizaciones por las muertes y daños ocurridos en las fábricas textiles (muchas de ellas clandestinas), organizó huelgas y cooperativas y fue capaz de agrupar a más de cinco mil trabajadoras consiguiendo contratos colectivos con más de ochenta fábricas.²³ La UVyD-19 de Sep, por su parte, surgió en el 85 como un recurso de protesta ante el escaso apoyo del gobierno para aliviar los problemas de vivienda. Sin embargo, los ciudadanos pronto crearon un proyecto cultural alternativo que se desarrolló primeramente en las calles (teatro, festivales de música, lecturas de poesía, etc.) y después en la Escuela de Arte Nahui Ollin y la Galería Frida Khalo, hasta el día de hoy activas.²⁴ Padilla, sin embargo, ignora estas y otras organizaciones civiles surgidas a raíz del terremoto,²⁵ y las condena al

²⁰ Debra A. Castillo y Stuart A. Day, “Introduction: A New Kind of Public Intellectual?”, en *Mexican Public Intellectuals*, ed. por Debra A. Castillo and Stuart A. Day (New York, NY: Palgrave Macmillan, 2014), 1-13.

²¹ Claudio Lomnitz, “Narrating the Neoliberal Moment. History, Journalism, Historicity”, *Public Culture* 20.1 (2008): 39-56.

²² Ignacio M. Sánchez Prado, “Claiming Liberalism: Enrique Krauze, *Vuelta*, *Letras Libres*, and the Reconfigurations of the Mexican Intellectual Class”, *Mexican Studies/Estudios Mexicanos* 26.1 (Winter, 2010): 47-78.

²³ Sobre la formación y desarrollo de este sindicato, ver el siguiente documental: *No les pedimos un viaje a la luna*, dir. por Mari Carmen de Lara (México D.F.: Laboratorios Temexcolor, 1986), VHS.

²⁴ Sobre la UVyD-19, ver: Astrid Velasco y Leonel Sagahón, *Sembrar la ciudad. A treinta años de la Comisión Cultural de la UVyD* (México, D.F. : Productora de Contenidos Culturales Sahagón Repoll: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Dirección General de Publicaciones, 2015).

²⁵ Otras organizaciones surgidas del 85 son: la Coordinadora Única de Damnificados (CUD), la Coordinadora de Luchas Urbanas (CLU), la Coordinadora Nacional del Movimiento Urbano Popular (Conamup) y la Asamblea de Barrios (AB).

definirlas de fracasadas y amnésicas, y proponer al intelectual literario como el intérprete del 85.

Sometimiento historiográfico y carencias artísticas: fotografía, crónica e instalaciones de arte del 85

Los fracasos del 85, según Padilla, se observan no solo en la falta de consolidación de la sociedad civil, sino también en la forma en que la fotografía, la crónica, y las instalaciones no consiguieron recrear el desastre. Debido a la nula recreación, según considera el autor, dichos medios no solo no promovieron una comprensión y una memoria coherente sobre el momento histórico, sino que además fomentaron su olvido. En la crítica que hace Padilla de estos tres medios se observa un rechazo a la fuerte presencia que tiene el discurso historiográfico en el campo intelectual mexicano contemporáneo. Al llevar a cabo su crítica, por consiguiente, Padilla acentúa la relación de la fotografía y la crónica con la historiografía y cuestiona los vínculos tanto de la fotografía y la crónica como de las instalaciones, con el arte.

Antes de comenzar su crítica sobre la fotografía del 85, Padilla presenta sus ideas sobre el género fotográfico y se lamenta que éste no cumpla con sus potencialidades en tanto que medio artístico cuando tiene que lidiar con eventos históricos relacionados con la destrucción y lo terrible (las guerras mundiales, el Holocausto, etc.). Anota el autor que, ante este tipo de escenarios, la fotografía se encuentra ante una disyuntiva: batalla entre el deber moral de informar la realidad de lo terrible (los campos de concentración nazi, por ejemplo), y “la capacidad del arte para reinventar lo real alterándolo, distanciándose y creando puntos de vista subjetivos que muestren lo que la realidad no suele mostrar” (56). Según Padilla, en estos casos el deber de representar lo terrible de la realidad suele ganar. Es por ello que el autor concluye que el género fotográfico no contribuye “a la meditación estética de lo terrible” (56), puesto que “se somete a la historiografía, renunciando así a la transformación estética de la realidad por mediación del sujeto que la captura” (59). Como ejemplo de este fenómeno Padilla se refiere al registro fotográfico del Holocausto y afirma: “No hay composición ni ambición estética alguna en las fotografías del Holocausto. Esto, en vez de provocar una implicación de la humanidad en el hecho, ha generado su debilitamiento en la conciencia occidental” (61).

El hecho informativo y testimonial del género fotográfico es lo que Padilla observa en la mayor parte del corpus sobre el 85 que analiza. El autor critica dos exposiciones: “Del desastre a la reconstrucción”, presentada en las Rejas de Chapultepec en el año 2005 y “Eternidad fugitiva” (2006), mostrada en Bellas Artes.

Sin discutir en concreto ninguna de las fotografías de la primera exposición, Padilla destaca la relación de la muestra con el fotoperiodismo y, por ende, con el afán informativo de los hechos. Para Padilla, dicha exposición resultó ser “un desfile de lugares comunes del desastre, una reiterativa y fragmentaria crestomatía visual de cómo eran las cosas antes de que se levantase la ciudad de ahora” (122). Por otro lado, el autor argumenta que la exposición sirve de muy poco para la reflexión sobre el evento, puesto que el mismo título contiene más tintes políticos que artísticos. Es decir, por medio del título, la exposición plantea ofrecerle al espectador un registro historiográfico sobre un episodio que el país ha superado; ya hubo una reconstrucción de lo caído, enfatiza. De “Eternidad fugitiva”, exposición dividida en ocho temas, uno de ellos dedicado al terremoto del 85, Padilla plantea que la mayoría de las fotografías se encuentran también relacionadas al fotoperiodismo y, por lo tanto, “sujetas a la oportunidad y al azar” (124).

Del mismo modo que el género fotográfico, Padilla considera que el género crónico se encuentra demasiado cercano al testimonio y la historiografía. El autor apunta: “Sometida al imperio de informar y denunciar cuanto antes lo ocurrido, la crónica suele someter la estética a la fragmentariedad, la inmediatez y la conciencia de que no será posible a ese género sin ficción trascender los límites del lenguaje para fijar el desastre en la memoria y permitir a la colectividad implicarse plenamente con lo ocurrido” (42). Es decir, según Padilla, al igual que la fotografía, la crónica batalla entre el deber de dar testimonio de la realidad o recrearla; en su caso específico, a través de la ficcionalización de los hechos relatados. A propósito del 85, Padilla analiza la crónica de Carlos Monsiváis, *“No sin nosotros”. Los días del terremoto 1985-2005*. Padilla observa que “el libro de Monsiváis permanece como una profunda, valiente y sentida reflexión sobre lo que hay detrás de la catástrofe” (42). No obstante, Padilla insiste: “El conflicto del testimonio, empero, subsiste: al interior del texto se debaten aún el testigo y el creador, el hombre que entonces acudió a un llamado de índole moral con el que luego será tasado éticamente” (43). Y finalmente concluye: “La avasalladora inteligencia, la altura del sarcasmo, el coqueteo del autor con la sublimidad del desastre sísmico y sus consecuencias sociales son esporádicas y se apagan gradualmente hasta que su crónica se muerde la cola” (42).

A diferencia del objetivo testimonial de la mayoría de fotografías y crónicas, Padilla anota que el arte conceptual del terremoto sí se dedicó a recrear el desastre. Sin embargo, según el autor, se negó a la recreación del dolor y, por ende, no “implicó” al espectador en lo que estaba representando, trayendo como consecuencia la falta de comprensión del hecho histórico. El autor comenta dos instalaciones presentadas en el

Salón de Espacios Alternativos de la Ciudad de México. La primera de Gabriel Orozco, Mauricio Maillé, y Mauricio Rocha, titulada “Apuntalamiento para nuestras ruinas modernas” (1988) y la segunda hecha por el Colectivo Compañía Luz y Fuerza, conformado por Rubén Ortiz Torres, Mario Rangel, Diego Toledo y Emmanuel Lubezki, cuyo título fue “Todo lo que no es tradición es plagio” (1987). La primera instalación estaba compuesta de un andamio que aludía a los que habían abundado en la Ciudad de México después del terremoto. Pero en la instalación dominaba sobre todo el vacío, que indirectamente hacía referencia a los edificios caídos. La segunda, una videoinstalación, estaba compuesta de una serie de materiales desechables dispuestos en el suelo y columnas rotas, todo esto rodeado de televisores, en el fondo se proyectaban imágenes del filme *Simón del desierto* (1965) de Luis Buñuel. A propósito de estas instalaciones, Padilla subraya que es “un arte acorde con su realidad: efímero, tambaleante, esquivo y profundamente escéptico...el arte del terremoto mexicano rechazará la permanencia tanto del objeto artístico como del hecho que lo ha inspirado” (99). Y concluye: “Lo que queda es un espacio vacío, el andamiaje siempre provisional y siempre insuficiente sobre el que se sostiene lo supuestamente eterno, la columna quebrada e inútil. No por nada aquellas dos obras magnas del terremoto fueron instalaciones. De ellas solo quedan testimonios evanescentes” (100).

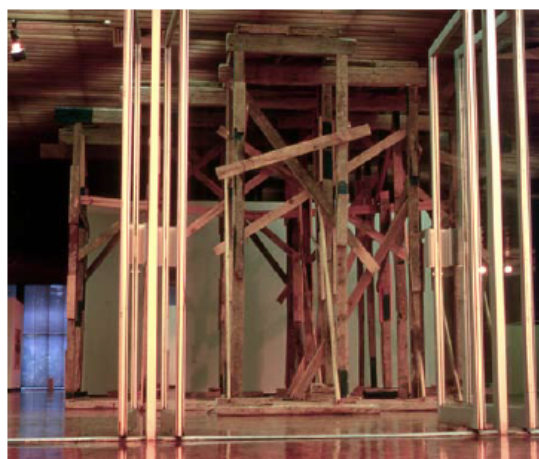


Imagen 1. “Apuntalamiento para nuestras ruinas modernas”, Instalación:
Emmanuel Lubezki, et al.²⁶

Hagamos un recuento de las carencias de la fotografía, la crónica y las instalaciones de arte según Padilla. Empecemos por la fotografía y la crónica. Para

²⁶ Olivier Debroise, ed, *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1997* (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México-Turner, 2006), 238. No me ha sido posible encontrar imágenes de “Todo lo que no es tradición es plagio”.

Padilla, ambas se encuentran sometidas a la historiografía y al realismo testimonial que aspira registrar, dar noticia y denunciar objetivamente lo que capta. La crónica tiene urgencia de comunicar y le falta tiempo para reflexionar. La fotografía es fragmentaria, y mediante la repetición continua las imágenes se convierten en lugares comunes, evitando que el espectador se sienta atraído. Las instalaciones del terremoto, por otro lado, son también fragmentarias, efímeras y perecederas.

La validez de varios de los puntos de Padilla sobre la fotografía, la crónica, y las instalaciones resulta altamente cuestionable. Al atar la fotografía y la crónica a la historiografía y el realismo testimonial, Padilla niega—o por lo menos aminora—el potencial que ambas pueden alcanzar como arte creativo. Reduce, al mismo tiempo, el valor de la historiografía y el testimonio en el registro de momentos históricos. El registro y la denuncia objetiva, por otro lado, poseen en sí mismos un valor importante que Padilla se resiste a reconocer. Otra debilidad de la fotografía y las instalaciones, según Padilla, tiene que ver con el aspecto fragmentario. Se le olvida al autor que mediante la fragmentación se puede enfocar lo particular y registrar el sufrimiento, el dolor, o lo trágico. En cuanto a la crónica, Padilla considera que padece de una urgencia que le impide reflexionar. Dicha urgencia, no obstante, puede ser reemplazada por la emoción y la sensibilidad del cronista, como señala Claire Brewster a propósito de la crónica de Monsiváis. En palabras de Brewster, en su crónica “Monsiváis re-created the devastation, terror, sounds, and smells of the earthquake and the raw emotions that were a common experience to all present...he abandoned his traditional wit and cynicism and was sensitive to those around him, sharing their emotions” (103). Padilla, sin embargo, no reconoce el gran potencial de la crónica, la fotografía y las instalaciones en tanto que medios artísticos. El autor concluye que estos tres medios carecen de una cualidad fundamental: son incapaces de “implicar” al espectador en el hecho tratado y, por ende, éste no llega a comprender el tema cabalmente.

Apología de la literatura de ficción y los límites del arte de la implicación

Al desacreditar el valor y los logros de la fotografía, la crónica y las instalaciones, Padilla niega a estos tres medios la posibilidad de interpretar la realidad e historia de México. Pero si estos son incapaces de producir una narrativa adecuada sobre la historia mexicana, ¿qué medio puede hacerlo? Según Padilla, solo las obras de arte que parten de la subjetividad del artista para transformar la realidad y llevar a cabo una “meditación estética” (56) a través de la “artificialidad y la irrealidad” (126) tienen la capacidad de interpretar la historia. Esto es posible, según al autor, porque el artista

crea una obra “intemporal y unificador[a]” (126) que promueve la “fija[ción] del desastre” (42) y una “implicación de la humanidad en el hecho” (61). El tipo de arte que propone Padilla para hablar de la historia, por ende, favorece el aspecto artificial o ficticio y la meditación subjetiva a través de la recreación estética. Y dentro de ese tipo de arte destaca, por supuesto, la literatura de ficción capaz de generar narrativas artificiales y subjetivas por medio de la creación estética unificadora. En el fondo, la crítica que hace Padilla tanto a la fotografía como a la crónica y las instalaciones tiene como mayor objetivo crear una apología de la literatura de ficción e intentar reposicionarla en un lugar de privilegio que le permita interpretar la historia de México. Consecuentemente, el escritor de ficción ocuparía un lugar central en el debate intelectual al fungir como la voz y la consciencia del ‘pueblo’ al interpretar la historia y realidad mexicanas.

Las ideas propuestas en *Arte y olvido* sobre la importancia que tienen la subjetividad, la artificialidad, la autonomía, y la intemporalidad en la literatura se encuentran ya en la obra ensayística de Padilla desde la publicación del “Manifiesto del Crack” en 1996. En el apartado del “Manifiesto” firmado por Padilla, y que lleva por título “Septenario de bolsillo,” el autor plantea una suerte de poética basada en tres conceptos: “el creacionismo” (218), “la novela total” (220) y “el cronotopo cero” (219).²⁷ Al hablar de creacionismo, Padilla aclara que, si bien el término fue acuñado por el poeta vanguardista Vicente Huidobro, él se refiere a un creacionismo al estilo de Faulkner, Rulfo u Onetti (218). Es decir, al inventar historias, Padilla aspira a crear mundos totales y subjetivos que gocen de gran autonomía y que sean capaces de generar cada uno de sus componentes del mismo modo en que Onetti y Rulfo lo hicieron con Santa María y Comala. Contra la idea de que la literatura debe representar la realidad, Padilla añade que sus mundos inventados “no aspira[n] a profetizar ni a simbolizar nada” (219). Esto se consigue, según el autor, por medio del empleo del “cronotopo cero,” el cual consiste en “dislocar” (219) la historia al ubicarla en diferentes tiempos y lugares o en lo que el autor llama “el no lugar y el no tiempo, todos los tiempos y lugares y ninguno” (219).²⁸

²⁷ Ricardo Chávez Castañeda, et al. “Manifiesto del Crack.” en *Crack. Instrucciones de uso*. México D.F.: Mondadori, 2004. 209-26.

²⁸ Esta técnica de la dislocación se puede ver en su novela *Si volbiesen sus majestades* (1996) y su drama *La teología de los fractales* (2008). La novela transcurre en un contexto medieval en el que sin embargo se encuentran objetos modernos como el teléfono o los videojuegos. Del mismo modo, en *La teología* nos encontramos con un mundo postapocalíptico en el que todavía se tiene una memoria muy presente del mundo moderno. Ignacio Padilla, *Si volbiesen sus majestades*

Un aspecto que todavía no se vislumbra en “Septenario de bolsillo” es el afán de Padilla por crear esa apología de la literatura que sí observamos en su ensayo sobre el terremoto del 85. Mientras que en “Septenario” las propuestas literarias de Padilla poseen un tono desganado al afirmar que la ruptura que intenta él—y los otros escritores del Crack—se basa en el “cansancio” (216), la falta de “contienda” (217) y hasta el “desahucio” (216), en *Arte y olvido* el autor expresa sus ideas con un tono recio y de forma más directa al criticar la fotografía, la crónica y las instalaciones del 85 y ensalzar la literatura mediante la exageración de sus alcances como medio artístico.

Al elaborar sus ideas sobre la literatura, en *Arte y olvido* Padilla insiste en que una de las cualidades intrínsecas de una buena obra de arte de ficción consiste en “implicar” al espectador-lector en el hecho tratado. ¿A qué se refiere Padilla cuando utiliza este concepto de implicación? ¿De qué manera es capaz una obra de ficción de implicarnos? Podríamos afirmar que, al solidarizarse con los damnificados, la ciudadanía mexicana se implicó en sus vidas. En *Arte y olvido* Padilla se apropia de esta idea para disertar acerca de la forma en que las obras de ficción podrían ser capaces de implicar al espectador. Para ello, el autor plantea una serie de atributos exclusivos a las obras de ficción. Según Padilla, una buena obra de ficción consigue que:

[L]a experiencia sea vivida por el no testigo [...]. El lenguaje del arte redime a la colectividad de la inmediatez del acontecimiento y lo vuelve en verdad comunicable, es decir, *común* por encima de las barreras del tiempo y del espacio. Cuando se han terminado los testigos directos del dolor, el arte permite que las generaciones siguientes puedan también experimentarlo, quizá con mayor realismo y lucidez, pues lo experimentan a su salvo. (133, énfasis original)

Entonces, según Padilla, el arte de ficción implicaría al espectador al permitirle “vivir” un suceso que no vivió, “experimentar el dolor” de los que sufrieron, y todo esto, “con mayor realismo y lucidez”. Entender el suceso con mayor lucidez podría ser posible, puesto que el espectador lo observa y analiza desde la distancia. Pero “vivir” y “experimentar el dolor” de manera más realista es sin duda una exageración extraordinaria. Por supuesto, a través de la catarsis el espectador puede conmoverse fuertemente. Pero comparar esta situación de catarsis con vivir y experimentar el dolor de manera más realista, resulta absurdo.²⁹ En este sentido, las obras literarias de ficción

(México, D.F.: Nueva Imagen, 1996). y *La teología de los fractales* (Mexicali, Baja California: Editorial Artificios, 2008).

²⁹ Padilla no es el primer intelectual literario latinoamericano en exagerar el potencial de la literatura. Al discutir este fenómeno, Maarten van Delden nos recuerda: “Consider Paz’s argument linking poetry and religion, Fuentes’s idea of ‘redemption through culture,’ Vargas Llosa’s definition of literature as a form of ‘permanent insurrection,’ or Julio Cortázar’s notion

son incapaces de implicar al lector. Pueden promover, eso sí, una reflexión profunda y sentida que, sin embargo, la fotografía, la crónica o las instalaciones pueden también conseguir por medio de sus propias cualidades y sin ayuda del “arte de la implicación” del que habla Padilla.

De hecho, con respecto al género fotográfico, en algún momento de *Arte y olvido* Padilla reconoce su capacidad como medio artístico. Al discutir la exposición “Eternidad fugitiva”, el autor habla brevemente de una fotografía de Sergio Toledano titulada “Soldados”.



Imagen 2. “Soldados”, fotografía: Sergio Toledano.³⁰

Más allá de mostrar la caída de edificios, la fotografía recrea un momento de pasmo, de incredulidad, de impotencia, pero también de imposibilidad, de insuficiencia, de precariedad. Plantea la fragilidad del ser humano ante un mundo que creía conocer y dominar. Sin embargo, aquel mundo ha dejado de ser, está en ruinas y ya no se puede regresar a él, como el signo vial cerca del centro de la fotografía indica: está prohibido dar vuelta en U, aunque los soldados insistan en que hay que retroceder. Según Padilla, a pesar de estar relacionada también con el fotoperiodismo, esta fotografía de Toledano supera el deber testimonial y alcanza un alto nivel artístico: “La artificialidad y la irrealidad de esas imágenes -atributos difícilmente aceptables en el periodismo gráfico- les permiten irónicamente ser reconocidas como obras de arte sublime. El trabajo de Toledano pregona así el triunfo de lo subjetivo artificial, intemporal y unificador de la

that a ‘revolution in language’ will produce a ‘revolution in reality’ —all of these claims are clearly overblown” (233). Maarten van Delden, e Yvon Grenier. “Conclusion. A Dialogue on Literature and Politics”, en *Gunsbots at the Fiesta: Literature and Politics in Latin America* (Nashville: Vanderbilt UP, 2009). 229-40.

³⁰ “Fotografica.mx”, Colección y Archivo de Fundación Televisa”, acceso el 5 de agosto de 2018, <http://fotografica.mx/fotografias/sin-titulo-270/>.

fotografía artística sobre la objetividad realista, perecedera y fragmentaria de la fotografía testimonial” (126).

Siendo escritor, la pregunta que salta a la vista es ¿por qué en *Arte y olvido* Padilla le dedica tanto espacio a la crónica, la fotografía y las instalaciones y no al corpus de las obras de ficción del terremoto? Entre dichas obras destacan las novelas *Hemos perdido el reino* (1987) de Marco Antonio del Campo y *Materia dispuesta* (1996) de Juan Villoro, los cuentos “En la madre, está temblando” (1988) de José Agustín y “La visión de Magdalena” (2005) de Guillermo Fadanelli y las obras de teatro *Las máquinas de coser* (1990) de Estela Leñero, *Después del terremoto* (2007) de Carlos Olmos y *85. Una crónica* (2001) de Emilio Carballido.³¹ ¿Por qué Padilla no utilizó esta literatura del terremoto para hablar de las cualidades de la ficción, de su potencial para implicar al lector y de lo necesaria que resulta para interpretar la realidad e historia de México? Según el autor, no discute el corpus porque considera que en la mayoría de estas obras el terremoto es usado como pretexto para hablar de otros temas antes que ser tratado como elemento central. En otras palabras, Padilla admite que las obras de ficción del terremoto fueron incapaces no solo de implicar al lector con el hecho, sino también de atender e interpretar la realidad mexicana en torno al 85.

A pesar de las deficiencias del canon literario del 85, en *Arte y olvido* Padilla insiste en que el intelectual literario es quien debe interpretar la realidad e historia nacional. Irónicamente, Padilla ha sido criticado por producir una obra cosmopolita y evadir el trato de temas nacionales. Andrea Kurz y Hugo Méndez-Ramírez, por ejemplo, han notado una ausencia del contexto nacional en las novelas de Padilla, mientras que Lidia Santos habla de un “desprecio de los temas nacionales” en su obra (154).³² En varias entrevistas, además de renegar de la misma idea de literatura nacional

³¹ Además de las obras de ficción, existe un corpus importante de poesía. Sobre el canon literario del 85, ver las siguientes fuentes. Rocío Castro, y La redacción, “La literatura del temblor”, *Tierra Adentro* 195 (2014): Web, acceso el 19 de enero del 2016, <http://www.tierraadentro.conaculta.gob.mx/tierra-adentro-195-como-se-perdio-el-centro-de-mexicali/>.

Michel Schultheiss, “Narrar la catástrofe: las representaciones literarias del terremoto de 1985 en la Ciudad de México”, en *Acontecimientos históricos y su productividad cultural en el mundo hispánico*, ed. por Marco Kunz, et al. (Wien Zürich: LIT Ibéricas, 2016). 51-72.

³² Andreas Kurz, “La literatura mexicana contemporánea entre cosmopolitismo y regionalismo”, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 21 (2003): 17-23. Hugo Méndez-Ramírez, “La ideología de lo ‘universal’ en la novela mexicana actual”, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 20 (2003): 7-14. Lidia Santos, “El Cosmopolitismo de mercado: del fin de las literaturas nacionales a la cultura de las celebridades (Brasil, México y Chile)”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 69 (2009): 153-65.

Para una lectura que se aleja de estas aproximaciones y ubica la obra de Padilla dentro de la categoría de literatura mundial, ver páginas 115-30 en el siguiente capítulo de Sánchez

(“yo sería muy feliz que algo pudiéramos contribuir a la desaparición de la idea misma. Es arcaica, es rancia”) (Puente García 92)³³, Padilla ha insistido en que México aparece más bien de forma indirecta en sus obras de ficción.³⁴ En *Arte y olvido*, contradictoriamente, desestima el corpus literario del 85 porque no trata el terremoto como tema central sino como pretexto para hablar de otros temas.

Al reflexionar acerca de las propuestas planteadas en “Septenario de Bolsillo,” en el “Postmanifiesto del Crack: 1996-2016” Padilla anota que, como autor de ficción, “deifica aún la novela total” y reivindica el “derecho a la dislocación” de sus historias (365).³⁵ Al mismo tiempo, se distancia de la idea de literatura nacional al referirse a la lengua española como su “patria” (365) y desarrollar en la entrevista con Puente García: “mi patria es mi lengua: sí creo que hay una literatura en español. El lenguaje sí sigue determinando identidad, creo que el territorio ya no” (192). Por otro lado, en el mismo “Postmanifiesto” Padilla argumenta que la ausencia de contextos mexicanos en su obra de ficción es un “mito” (364). Sin embargo, además de *Arte y olvido*, solo un par de libros de Padilla han tocado de manera directa los temas nacionales: *Subterráneos* (1990), su primer libro de cuentos, y *El peso de las cosas* (2006), una colección de ensayos.³⁶

Ahora bien, existe un cuento de Padilla titulado “El año de los gatos amurallados” que fue inspirado precisamente en el terremoto de 1985.³⁷ En el cuento se narra la historia de cuatro personajes (dos hombres y dos mujeres) que viven en un mundo subterráneo después de un “temblor” (117) que azotó su ciudad. Los personajes han sido forzados a vivir bajo esas condiciones porque el terremoto provocó un caos en el que se puede ver “el crepitar de llamas, las detonaciones, ráfagas de metralla, gritos, automóviles en marcha seguramente convertidos en tanquetas” (118). A lo largo del cuento observamos cómo los cuatro sobrevivientes, a pesar de depender uno del otro,

Prado, Ignacio M. Sánchez Prado. “The Crack Group: Cosmopolitanism contra the Magical Realist Imperative” en *Strategic Occidentalism: On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market, and the Question of World Literature* (Evanston, IL: Northwestern UP, 2018). 77-138.

³³ Julio Puente García, “De viajes, cuentos y literatura (nacional): Entrevista con Ignacio Padilla”, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 71 (2017): 187-95.

³⁴ En una entrevista con Berenice Villagómez, Padilla comenta lo siguiente: “En mi caso particular, he procurado –quizás por razones psicológicas o estéticas– no situar mis novelas, no tanto por eludir México sino para evitar que sean ubicadas en cualquier lugar del mundo” (315). Berenice Villagómez, “La contienda de una generación. Entrevista a Ignacio Padilla”, *Revista Iberoamericana* 73 (2007): 313-16.

³⁵ Ricardo Chávez Castañeda, et all. “Postmanifiesto del Crack: 1996-2016”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 41 (2015): 355-68.

³⁶ Ignacio Padilla, *Subterráneos. Cuentos del asfalto y la vereda* (Monterrey, NL: Ediciones Castillo, 1990). y *El peso de las cosas* (Puebla: Universidad de las Américas Puebla, 2006).

³⁷ El cuento se encuentra incluido en la colección *Los reflejos y la escarcha*. Ignacio Padilla. *Los reflejos y la escarcha* (Madrid: Páginas de Espuma, 2009).

no reflejan unión o solidaridad alguna. Por el contrario, existe un odio entre ellos que queda reflejado en el desenlace del cuento en el momento en que las dos mujeres asesinan y se comen a uno de los hombres como venganza por haber tenido que tolerar violencia sexual a cambio de protección. Siguiendo las ideas propuestas por Padilla en *Arte y olvido*, podríamos definir el cuento como una “meditación estética” (56) “intemporal” (126) basada en la “artificialidad y la irrealidad” (126). Con todos estos atributos, según las ideas de Padilla, el cuento debería ser capaz de implicar a sus lectores con los eventos ocurridos durante y después del terremoto del 19 de septiembre de 1985 en la Ciudad de México. Sin embargo, el cuento no contiene ninguna referencia contextual. Además, el autor desfigura las acciones de solidaridad ocurridas después del terremoto del 85 al transformarlas en un caos en su cuento. Quien lea el relato, por lo tanto, no comprenderá que se trata del terremoto del 85 hasta que consulte la sección de “Referencias” incluidas al final de *Los reflejos y la escarcha*, colección de Padilla que contiene el cuento. En dicha sección, Padilla anota: “Escribí esta historia hace más de veinte años, y aún no deja de sorprenderme su sordidez, aquella decepción hacia mi gente y mi ciudad que en mí habían sembrado los sismos de 1985 y sus brutales secuelas (130). ¿A qué decepción se refiere Padilla? ¿A lo que él considera una falta de consolidación de la sociedad civil? A lo que sea que se refiera, su cuento es incapaz de implicar al lector con el año del terremoto. Su *meditación estética* ofrece una simple interpretación subjetiva y bastante problemática sobre la sociedad civil en México a partir de 1985.

Conclusiones: Padilla como intelectual literario en el México neoliberal

De acuerdo con Ignacio Sánchez Prado, fue Octavio Paz quien postuló la figura del escritor como una categoría particular dentro del campo intelectual al resaltar su relación cercana con el arte. En palabras de Sánchez Prado, “By echoing an essentially romantic notion of the writer as an agent of art who only intervenes in politics due to a ‘pasión desdichada,’ Paz paradoxically constructed literature as a privileged platform for the discussion of the political” (Claiming Liberalism, 53). Siguiendo las huellas de intelectuales literarios como Octavio Paz, en *Arte y olvido del terremoto* Padilla intenta distinguir y distanciar a la literatura de medios como la fotografía, la crónica y las instalaciones de arte con el objetivo de reposicionar a la literatura de ficción y al intelectual literario en un plano central e indispensable a la hora de interpretar la realidad e historia mexicana. Las ideas propuestas en *Arte y olvido* nos muestran a un intelectual literario nostálgico que en el fondo desearía recuperar y reocupar el privilegiado espacio

simbólico que crearon sus antecesores, como Octavio Paz. Mientras que Paz propone a la literatura como el mejor medio para hablar de lo político, Padilla insiste en que la literatura de ficción le resulta esencial a la sociedad para comprender mejor la realidad y la historia, y que los artistas -y, por ende, los escritores- deben cumplir con un rol de “mediadores de la experiencia”. El autor argumenta: “Necesitamos del arte para contemplar desde afuera la experiencia, necesitamos de los artistas en tanto mediadores de la experiencia para que articulen lo sensible, lo intemporal y lo inobservable, aquello que fija no el pasado sino el presente hacia un futuro dado” (135).

Críticos como Armando González Torres, Luciano Concheiro y Ana Sofía Rodríguez consideran que, durante el periodo neoliberal en México, el intelectual se encuentra en estado de extinción.³⁸ Por el contrario, Sánchez Prado anota que en realidad lo que ocurre es una “reinención del intelectual” y que en el caso del intelectual literario observamos un desplazamiento desde los medios de publicación escritos a los medios televisivos.³⁹ Esto sucede, por ejemplo, con autores como Héctor Aguilar Camín, Juan Villoro y Jorge Volpi. En el caso de Padilla, su presencia en medios televisivos fue más bien limitada. Su participación en el debate público se reduce a una serie de textos publicados del año 2004 al 2006 en los suplementos culturales *Confabulario* del periódico El Universal, *Sábado* de Unomásuno y *El Ángel* de Reforma. Dichos textos, que fueron posteriormente publicados en el libro *El peso de las cosas* (2006), tratan problemáticas nacionales durante el periodo neoliberal. En “Desprestigio del pensar,” por ejemplo, Padilla interviene en un debate sobre la escasez de debate público en México y propone que esto se debe a que, durante el periodo neoliberal, “las ideas dejaron de ser peligrosas para convertirse en mercancía poco redituable” (53). También se encuentran textos como “¿Cuál grito de guerra?,” en el cual el autor discute los aspectos bélicos del himno nacional mexicano para regresar a un tema ya anacrónico como lo es la identidad nacional. En el texto recurre, además, a la desgastada imagen de “la máscara,” popularizada por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (1950).

A propósito del espacio que los intelectuales literarios podrían ocupar en una sociedad que se democratiza, Yvon Grenier ha subrayado que dichos intelectuales “must create their own niche, and either discover or manufacture a demand for their services, because in principle, the more democratic a country, the less space is made

³⁸ Armando González Torres, *Del crepúsculo de los clérigos* (México D.F.: Terracota, 2008). Luciano Concheiro y Ana Sofía Rodríguez, *El intelectual mexicano: una especie en extinción* (México, D.F.: Taurus, 2015).

³⁹ Ignacio M. Sánchez Prado, “La reinención del intelectual”, *Literal. Latin American Voices/Voces latinoamericanas* 28 (2012): Web.

available to intellectuals as a functional group” (The Literary Intellectual, 113). La poca participación en el debate público por parte de Padilla refleja a un intelectual que no se reinventa para seguir teniendo un espacio importante en las discusiones culturales y políticas, ya que sigue aferrado al campo literario y a la escritura.⁴⁰ Es por ello que en *Arte y olvido del terremoto* Padilla busca ‘rescatar’ el 85 *rescatando* su profesión y su producto: el ejercicio de escritor y la literatura.

Obras citadas

- Brewster, Claire. *Responding to Crisis in Contemporary Mexico. The Political Writings of Paz, Fuentes, Monsiváis, and Poniatowska*. Tucson: University of Arizona Press, 2005.
- Camp, Roderic Ai. *Intellectuals and the State in Twentieth-Century Mexico*. Austin: University of Texas Press, 1985.
- Castillo, Debra A. y Stuart A. Day. “Introduction: A New Kind of Public Intellectual?”. En *Mexican Public Intellectuals*. Editado por Debra A. Castillo y Stuart A. Day. New York: Palgrave Macmillan, 2014. 1-13.
- Castro, Rocío y La redacción. “La literatura del temblor.” *Tierra Adentro* 195 (2014): Web, acceso el 19 de enero del 2016, <http://www.tierraadentro.conaculta.gob.mx/tierra-adentro-195-como-se-perdio-el-centro-de-mexicali/>.
- Chávez Castañeda, Ricardo, et al. “Manifiesto del Crack.” En *Crack. Instrucciones de uso*. México D.F.: Mondadori, 2004. 209-26.
- _____. “Postmanifiesto del Crack: 1996-2016.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 41 (2015): 355-68.
- Concheiro, Luciano y Ana Sofía Rodríguez. *El intelectual mexicano: una especie en extinción*. México, D.F.: Taurus, 2015.
- Debroise, Olivier, ed. *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1997*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México-Turner, 2006.

⁴⁰ Además de su producción literaria, la labor intelectual de Padilla se redujo al campo de la diplomacia, siguiendo también los pasos de tantos otros escritores mexicanos que trabajaron para el estado. Del año 2000 al 2003, el autor fue agregado cultural en la embajada mexicana en Londres. Por otro lado, sus ideas fueron también expresadas en espacios un tanto limitados, como en su cátedra en la Universidad Iberoamericana y su participación como miembro de la Academia Mexicana de la Lengua.

- “Fotografica.mx”, Colección y Archivo de Fundación Televisa, acceso el 5 de agosto de 2018, <http://fotografica.mx/fotografias/sin-titulo-270/>.
- González Torres, Armando. *Del crepúsculo de los clérigos*. México D.F.: Terracota, 2008.
- Grenier, Yvon. “Octavio Paz and the Rise and Fall of the Literary Intellectual in Mexico”. En *The Willow and the Spiral: Essays on Octavio Paz and the Poetic Imagination*, editado por Roberto Cantú. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2014. 137-55.
- _____. “The Literary Intellectual in Democratizing Mexico”. En Maarten Van Delden y Yvon Grenier ed., *Gunshots at the Fiesta: Literature and Politics in Latin America*. Nashville: Vanderbilt UP, 2009. 98-114.
- Kurz, Andreas. “La literatura mexicana contemporánea entre cosmopolitismo y regionalismo”. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 21 (2003): 17-23.
- Lara, Mari Carmen de, dir. *No les pedimos un viaje a la luna*. México D.F.: Laboratorios Temexcolor), 1986. VHS.
- Lomnitz, Claudio. “Interpreting the Sentiments of the Nation: Intellectuals and Governmentality in Mexico”. *Deep Mexico. Silent Mexico. An Anthropology of Nationalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001. 197-211.
- _____. “Narrating the Neoliberal Moment. History, Journalism, Historicity”. *Public Culture* 20.1 (2008): 39-56.
- Lemus, Rafael. “La insubordinación del público: intelectuales y redes sociales en México”. *Revista de Estudios Hispánicos* 49.2 (junio 2015): 227-42.
- Méndez-Ramírez, Hugo. “La ideología de lo “universal” en la novela mexicana actual”. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 20 (2003): 7-14.
- Monsiváis, Carlos. “No sin nosotros”. *Los días del terremoto 1985-2005*. México D.F.: Ediciones Era, 2005.
- Monsiváis, Carlos, et al. *Imágenes y testimonios del 85 (el despertar de la sociedad civil)*. México D.F.: Ediciones Unió!, 2000.
- Olvera, Alberto J. “Introducción”. En *Sociedad civil, esfera pública y democratización en América Latina: México*. coord. Alberto J. Olvera. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003. 13-41.
- O’Toole, Gavin. *The Reinvention of Mexico: National Ideology in a Neoliberal Era*. Liverpool: Liverpool UP, 2010.
- Padilla, Ignacio. *Arte y olvido del terremoto*. México D.F.: Almadía, 2010.
- _____. *El peso de las cosas*. Puebla: Universidad de las Américas Puebla, 2006.
- _____. *La teología de los fractales*. Mexicali, Baja California: Editorial Artificios, 2008.
- _____. *Los reflejos y la escarcha*. Madrid: Páginas de Espuma, 2009.

- _____. *Subterráneos. Cuentos del asfalto y la vereda*. Monterrey, NL: Ediciones Castillo, 1990.
- _____. *Si volbiesen sus majestades*. México, D.F.: Nueva Imagen, 1996.
- Paz, Octavio. “Escombros y semillas”. *Vuelta* 108 (1985): 8-10.
- Poniatowska, Elena. *Nada, nadie: las voces del temblor*. México D.F.: Ediciones Era, 1988.
- Preston, Julia y Sam Dillon. *Opening Mexico*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2004.
- Puente García, Julio. “De viajes, cuentos y literatura (nacional): Entrevista con Ignacio Padilla”. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 71 (2017): 187-95.
- Sánchez Prado, Ignacio M. “Claiming Liberalism: Enrique Krauze, *Vuelta*, *Letras Libres*, and the Reconfigurations of the Mexican Intellectual Class”. *Mexican Studies/Estudios Mexicanos* Vol. 26.1 (Winter 2010): 47–78.
- _____. “La reinención del intelectual”, *Literal. Latin American Voices/Voces latinoamericanas* 28 (2012): Web.
- _____. “The Crack Group: Cosmopolitanism contra the Magical Realist Imperative”. En *Strategic Occidentalism: On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market, and the Question of World Literature*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2018. 77-138.
- _____. “The Democratic Dogma: Héctor Aguilar Camín, Jorge G. Castañeda, and Enrique Krauze in the Neoliberal Crucible”. En *Mexican Public Intellectuals*, editado por Debra A. Castillo and Stuart A. Day. New York: Palgrave Macmillan, 2014. 15-44.
- Santos, Lidia. “El Cosmopolitismo de mercado: del fin de las literaturas nacionales a la cultura de las celebridades (Brasil, México y Chile)”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 69 (2009): 153-65.
- Schultheiss, Michel. “Narrar la catástrofe: las representaciones literarias del terremoto de 1985 en la Ciudad de México”. En *Acontecimientos históricos y su productividad cultural en el mundo hispánico*. Editado por Marco Kunz, et al. Wien Zürich: LIT Ibéricas, 2016. 51-72.
- Sebald, Winfried Georg. *On the Natural History of Destruction*. New York: Random House, 2003.
- Van Delden Maarten and Yvon Grenier. “Conclusion. A Dialogue on Literature and Politics”. En *Gunsbots at the Fiesta: Literature and Politics in Latin America*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2009. 229-40.
- Velasco, Astrid y Leonel Sagahón. *Sembrar la ciudad. A treinta años de la Comisión Cultural de la UVyD*. México, D.F.: Productora de Contenidos Culturales Sagahón Repoll: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Dirección General de Publicaciones, 2015.

Villagómez, Berenice. "La contienda de una generación. Entrevista a Ignacio Padilla".
Revista Iberoamericana 73 (2007): 313-16.