

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

PLANTEL IZTAPALAPA

DE JOSÉ AGUSTÍN A ANDRÉS CAICEDO: METAFICCIÓN,
POSMODERNISMO Y RESONANCIA

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTOR EN HUMANIDADES

LÍNEA TEORÍA LITERARIA

PRESENTA

SERGIO ANTONIO TOVILLA MARTÍNEZ

COMITÉ TUTORIAL:

ASESOR: DR. VICENTE FRANCISCO TORRES

LECTOR: DR. ALFREDO PÉREZ PAVÓN

LECTOR: DR. LAURO ZAVALA ALVARADO

LECTOR: DRA. MARINA MARTÍNEZ

JUNIO DE 2013

Introducción.....	6
-------------------	---

Capítulo I

La teoría posmoderna a través de sus principales autores

Introducción al capítulo I.....	14
1.1. Las propuestas teóricas de Jean François Lyotard.....	15
1.1.1. Posmodernidad y eclecticismo.....	16
1.1.2. Posmodernidad y modernismo (diálogo con Habermas y Kant).....	16
1.1.3. Posmodernidad y el “sujeto”.....	18
1.1.4. Posmodernidad y deslegitimación de los <i>metarrelatos</i>	19
1.1.5. Posmodernidad y tecnología.....	20
1.2. Las propuestas teóricas de Fredric Jameson.....	21
1.2.1. Las propiedades estéticas de la posmodernidad.....	22
1.2.2. Posmodernidad y capitalismo.....	25
1.2.3. Posmodernidad y <i>Lo Sublime</i> (diálogo con Kant).....	26
1.2.4. Posmodernidad y modernismo.....	27
1.2.5. Posmodernidad y tecnología.....	28
1.2.6. Posmodernidad y vanguardia artística.....	29
1.2.7. Posmodernidad y arquitectura (propiedades estéticas II).....	31
1.3. Jean Baudrillard y simulacro.....	32
1.3.1. Aproximaciones a “simulacra”.....	35
1.3.2. Baudrillard y el “pop art”.....	36
1.3.3. La importancia trascendental de “simulación” e “hiperrealismo”.....	37

1.4. La posmodernidad desde las ciencias sociales latinoamericanas.....	38
1.4.1. Sociología de la literatura: George Yúdice.....	38
1.4.2. Filosofía social: José Joaquín Brunner.....	41
1.4.3. Antropología social: Néstor García Canclini.....	44
1.4.4. Historia: Juan Poblete.....	47
1.4.5. Sociología: Sergio Zermeño.....	49
1.4.6. Nuevos planteamientos culturales: Carolina Farías Campero.....	52
1.5. Posmodernidad y literatura.....	55
1.5.1. Umberto Eco.....	55
a) Umberto Eco (Posmodernidad y vanguardia artística).....	56
b) Umberto Eco (Posmodernidad y literatura).....	57
1.5.2. Karl Kohut.....	57
1.5.3. Alejandro Herrero-Olaizola.....	60
1.5.4. Linda Hutcheon.....	63
a) Metaficción historiográfica.....	64
b) Marco Aurelio Larios.....	68
c) Magdalena Perkowska-Álvarez.....	71
d) Lauro Zavala.....	74
1.5.5. Posmodernidad y metaficción: en busca de una herramienta de análisis.....	76
1.5.6. Jonathan Culler.....	80
1.5.7. Terry Eagleton.....	82
Breves conclusiones del capítulo I.....	86

Capítulo II

Estudios críticos sobre José Agustín, Gustavo Sainz, Parménides García Saldaña, Francisco Massiani y Andrés Caicedo.

Introducción al capítulo II.....	88
2.1. Una mirada posmoderna a José Agustín.....	89
2.2. Apuntes sobre <i>Gazapo</i> , de Gustavo Sainz.....	91
2.3. Los “inéditos” de Parménides García Saldaña.....	96
2.3.1. Anotaciones sobre el estilo literario de Parménides García Saldaña.....	99
2.3.2. Comentarios sobre <i>El rey criollo</i> , <i>Pasto verde</i> y <i>Mediodía</i>	101
2.4. Apuntes sobre Francisco Massiani y su novela <i>Piedra de Mar</i>	105
2.5. Conozca a Andrés Caicedo.....	109
2.5.1. Caicedo y la crítica literaria.....	112
Breves conclusiones del capítulo II.....	116

CAPÍTULO III

Análisis de las obras seleccionadas

Introducción al capítulo III.....	118
3.1. La posmodernidad de José Agustín.....	119
3.2. Análisis posmoderno de <i>Gazapo</i>	142
3.2.1. Explicación posmoderna de la reorganización del tiempo y el espacio narrativo en <i>Gazapo</i>	145
3.2.2. La revisita del pasado en <i>Gazapo</i>	153
3.2.3. Análisis de la relación entre los “elementos de la onda” y la metaficción, en <i>Gazapo</i>	160
3.3. Análisis de la escritura de Parménides García Saldaña.....	164

3.3.1. Pre-onda y “El rey criollo”.....	166
3.3.2. Pre-onda y el lenguaje de la onda.....	170
3.3.3. Análisis de <i>Pasto verde desde</i> la perspectiva de la onda.....	178
3.3.4. Una mirada posmoderna a <i>Pasto verde</i>	187
3.4. Análisis de la metaficción posmoderna de <i>Piedra de Mar</i>	195
3.5. Intertextualidad moderna y posmoderna entre José Agustín y Andrés Caicedo.....	218
3.5.1. <i>¡Que viva la música!</i> y sus signos posmodernos.....	235
Breves conclusiones del capítulo III.....	237
Conclusiones generales.....	242
Bibliografía.....	245

Introducción

Aunque esta tesis haya sido titulada *De José Agustín a Andrés Caicedo: Metaficción, Posmodernismo y Resonancia*, consideramos un mejor título *La presencia de la posmodernidad en cinco narradores hispanoamericanos (de 1964 a 1977)*, por razones que se irán presentando a lo largo de este trabajo.

Nuestro interés por leer a José Agustín desde la óptica de la posmodernidad se origina del diálogo con una serie de críticos y estudiosos de la literatura que, tomando distancia de la estética de la Onda, proponen nuevas aproximaciones a la obra del autor fundamentadas en la revaloración de los recursos narrativos y/o la aplicación de modelos teóricos para su análisis.¹ Los hallazgos arrojados por este tipo de estudios han nutrido los estudios de la obra de José Agustín y han estimulado igualmente el análisis teórico de la misma.

Tal es el caso de la realización de nuestra tesis de maestría *La narrativa de José Agustín, más allá de la Literatura de la Onda* (2007), que es un intento por contribuir con esta tendencia. En aquel trabajo pusimos a prueba el encasillamiento del autor dentro de la Onda por medio de una amalgama teórica conformado esencialmente por la teoría de la *intertextualidad* y sus categorías adyacentes. La aplicación del conjunto teórico nos

¹ Véanse los siguientes estudios: Bruce-Novoa, Juan. "La Onda as parody and satire" en *José Agustín, Onda and Beyond*, edited by June C. D. Carter and Donald L. Schmidt, University of Missouri Press, Columbia, 1986; Gunia, Inke. *¿"Cuál es la onda"? La literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta.*, Iberoamericana, Madrid, 1994; Véase Conferencia *José Agustín, Juan Villoro y el rock*, Ciclo: *Música y narrativa*, participan: Alcocer, Carlos; Moreno Jaime y Víctor Roura, lector: Mc Gregor, Surya, grupo: Moneda al aire, CONACULTA-INBA, CNIPL, 23 de abril de 1987; Rodríguez, Miguel G. "De perfil de José Agustín: una lectura interpretativa", en *Narrativa mexicana contemporánea*, México DF., Abraxas, 1998. En este trabajo, el autor reconoce que "es un error que a José Agustín se le estudie dentro de una visión de conjunto, dentro de la literatura de la Onda." p. 42; Patán, Federico. "Cuento. José Agustín se desencasilla" en *Sábado Cultural del Uno más Uno*, Num. 1153, p. 14, 25 de marzo de 2000.

demonstró que, si en algunas partes del corpus examinado se hacen evidentes las especificidades de la estética de la onda, en otras (en la mayoría), la función del *intertexto* nos permite observar que las propiedades de la obra trascienden las demarcaciones de dicha estética. Aunque el resultado fue favorable, es decir, congruente con la hipótesis planteada, nuestra inquietud por seguir explorando terrenos que respondieran a otras interrogantes propias del tema rebasó el objetivo específico de aquel estudio, obligándonos a postergar tales investigaciones para otro proyecto.

Es así que para este trabajo recurrimos a estudios que incursionan en el terreno de la literatura posmoderna y vinculan al autor dentro de ésta. Algunos ejemplos de ello son los trabajos realizados por Antonio J. Jiménez,² cuyo análisis demuestra que la narrativa del autor fluctúa entre la estética moderna y la estética posmoderna, y el equipo formado por Raymond L. Williams y Blanca Rodríguez, quienes consideran los rasgos estilísticos del autor dentro de la estética posmoderna.³ En concordancia con estas propuestas, Lauro Zavala ha reconocido las características posmodernas inherentes a la narrativa de José Agustín encontradas en *Inventando que sueño* —específicamente en “Cuál es la onda” —⁴ (“La prefiguración del relato posmoderno” 46), y en *Tragicomedia mexicana*, ésta última desde la óptica de la *metaficción historiográfica* (“Identidad cultural, posmodernidad y narrativa...” 127).

Cabe mencionar que otro de los puntos importantes dentro de estos análisis —tanto Lauro Zavala como el Raymond L. Williams y Blanca Rodríguez—, es la apelación a la

² Véase Antonio J. Jiménez. *José Agustín: Literatura de la Onda en su contexto social*, Tesis doctoral, University of California, 1994.

³ Véase Raymond L. Williams, Blanca Rodríguez. “La muerte de la estética clásica y el ocaso de la novela moderna en la narrativa de José Agustín”, en *La narrativa posmoderna en México*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2002, pp. 83-96.

⁴ Lauro Zavala. “La prefiguración del relato posmoderno” en *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*, México, Nueva Imagen, 2004, p. 46.

construcción de un modelo conceptual apto para el análisis de la narrativa hispanoamericana contemporánea que evidencian características posmodernas, es decir, la aplicación de sus respectivas propuestas se deben asumir como abiertas y extensas para aterrizar en otros autores y en otras obras que se puedan leer desde esta óptica. Es por esto que decidimos abordar al autor desde esta perspectiva no con la intención de encasillarlo dentro del corpus posmoderno, sino para hacer notar esas especificidades que se redescubren por medio de estos nuevos enfoque. Es decir, si es verdad que clasificarla dentro de la onda respondía, entre otros aspectos, a una necesidad sincrónica de aprehender al autor, estudiarla con base en un enfoque diacrónico sustentado en los conceptos posmodernidad, se generarán entonces nuevas lecturas encaminadas a liberar los textos de ataduras canónicas, que permitirán que el lector contemporáneo se acerque a ellas de manera libre y directa para descubrir su vigencia y/o identificarse con los temas universales que se abordan en ellas.

Con *Gazapo* (1965), de Gustavo Sainz, y “El rey criollo” (1970) y *Pasto verde* (1968), de Parménides García Saldaña, ocurre algo similar. La crítica contemporánea a sus respectivas publicaciones los encasilló dentro de la onda provocando que fuera casi imposible leerlos desde otros parámetros. A esto se suma el hecho de que, como son parte del supuesto grupo de la onda, pocas veces se les aborda de manera independiente.

***Gazapo*: una mirada de conjunto.**

Una buena parte de la crítica que ha abordado *Gazapo* lo ha hecho desde una mirada de conjunto al relacionarla inevitablemente con *La tumba y/o De perfil*, de José Agustín, y con otros escritores incluidos en la onda. Como sabemos, Margo Glantz fue la encargada de trazar esta línea en donde la literatura escrita por autores jóvenes que escribían sobre jóvenes fue reducida a una lectura que se centraba, en términos generales, en el llamado

lenguaje de la onda, en la representación del rock, en la representación de la lucha generacional entre adultos y jóvenes en los 60 y en la representación de la iniciación sexual propia de la pubertad. Como no es nuestra intención hablar sobre la validez de este término ni su plausibilidad para explicar la estética de *Gazapo*, nos enfocaremos a analizar algunos puntos específicos que parte de la crítica ha pasado por alto, y que se relacionan con él para demostrar otras formas en que esta novela puede ser leída.

Érase una vez un personaje literario llamado Parménides García Saldaña.

Mucho de lo que se ha escrito sobre el escritor mexicano Parménides García Saldaña se refiere más a su agitada y corta vida que a su obra. Tal parece que la crítica se ha preocupado más por recordar aquellos días en que abandonó la Universidad en Bâton Rouge para vagar por los bares de blues en Nueva Orleans, sus parrandas y escándalos en los círculos literarios de su tiempo, sus excesos con el alcohol y las drogas, su desmedido amor por el rock y admiración por la Beat Generation, sus entradas a reclusorios y hospitales psiquiátricos, y su misteriosa muerte. Esto ha generado irremediamente que Parménides García Saldaña sea visto más como un personaje literario al estilo Chinasky (personaje de Charles Bukovsky) que como un autor importante dentro de la literatura mexicana del siglo XX. Las anécdotas que circulan sobre él, divertidas e interesantes en muchos casos, han desviado la mirada crítica de sus obras dejándolas inmóviles dentro de la clasificación de la onda, y se ha evitado el esfuerzo por abordar su narrativa desde nuevos enfoques que exploren de manera profunda la especificidad y vigencia de su escritura. No pretendemos negar que el ambiente cultural y/o contracultural sesentero-setentero esté presente dentro de los textos de este autor, vinculándolo automáticamente con lo que Margo Glantz escribió sobre la literatura de la onda (lenguaje de la onda, rock, sexo y drogas). Tampoco hacemos caso omiso de su interés por el movimiento social

conocido como la onda y sus aspectos esenciales que lo motivaron a escribir *En la ruta de la onda* (1970), ensayo en donde explica de manera personal y meticulosa este movimiento que conocía muy bien. Lo que proponemos en este trabajo es más bien mostrar algunas ideas que lo aborden de manera distinta: una mirada que rompa el molde establecido, que eluda las lecturas desgastadas y que motive, como a nosotros, a seguir leyéndolo pero no sólo desde el nivel anecdótico sino desde su obra misma. Es por eso que, además de proponer una lectura de su escritura tomando en cuenta lo que para él era la onda, lo analizaremos igualmente desde la óptica de la posmodernidad.

Diálogo intertextual entre José Agustín y dos escritores latinoamericanos.

La especificidad literaria de José Agustín no sólo trasciende la estética de la onda en varios sentidos, sino también las fronteras de México. Esto se puede observar en la novela *Piedra de mar* (1968), del venezolano Francisco Massiani, y *¡Que viva la música!* (1977) del escritor colombiano Andrés Caicedo, por medio de lo que Pavlicic denomina diálogo intertextual architextual y/o posmoderno,⁵ términos que utilizaremos en este trabajo para explicar además el vínculo o relación intertextual específica que existe entre estos cinco autores (Agustín, Sainz, García Saldaña, Massiani y Caicedo), y que se refiere al hecho de que todos ellos son escritores jóvenes que escriben sobre adolescente y/o jóvenes en los años sesenta y setenta, utilizando recursos narrativos innovadores que logran que el tópico trascienda su contexto histórico social.

Estos recursos se retoman y se refunden, se reelaboran, se re-hacen y toman otro sentido, otra dirección dentro de las lógicas narrativas de sus obras hasta convertirse en una

⁵ Véase Pavao Pavlicic. “La intertextualidad moderna y la posmoderna”, *Versión 18*, UAM-X, 2006, pp. 87-113.

propuesta auténtica que consolida sus respectivas especificidades literarias. Podríamos representarlo de la siguiente manera:



Hacer notar la resonancia literaria entre estos autores nos permite demostrar que su estilo narrativo rebasa los márgenes de la estética de la onda y que pueden ser utilizados en otras latitudes, o sea, nos hace evidente que ni los supuestos “códigos para iniciado” que se adjudicaron a los escritores de la onda son tan cerrados (o locales), ni que son tan atemporales como se había creído. Esta idea coadyuva también para que como lectores podamos acercarnos a ellos desde otras perspectivas, por ejemplo, desde la teoría de la posmodernidad.

Selección de conceptos de la posmodernidad.

Para leer estas obras desde la perspectiva del posmodernismo utilizaremos, entre otras, las siguientes propuestas: Fredric Jameson: la fragmentación y el collage; Jean-François Lyotard: el derrumbamiento de los metarelatos y el eclecticismo; Umberto Eco: el kitsch y la revisita de las estéticas antiguas; Jean Baudrillard: el simulacro; Linda Hutcheon: la metaficción historiográfica, etcétera. Como se sabe, estas propuestas han sido

asimiladas y proyectadas en el contexto hispanoamericano por teóricos como George Yúdice, José Joaquín Brunner, Néstor García Canclini, Lauro Zavla y Catalina Gaspar entre otros, de lo cual concuerdan en que los productos culturales latinoamericanos ocupan un lugar importante dentro del marco de la posmodernidad, siempre y cuando sean vistos no como manifestaciones que se contraponen o desplazan a la modernidad, sino como parte de ella misma y que se mantienen en diálogo con ésta siendo su principal catalizador la hibridación de diversos géneros, discursos, disciplinas, lenguajes y niveles culturales.

Con base en lo mencionado hasta aquí, el objetivo de este trabajo será, primeramente, mostrar la manera en que la narrativa de José Agustín puede ser leída mediante la teoría de la posmodernidad.⁶ Posteriormente, realizaremos un análisis comparativo entre *Se está haciendo tarde (final en laguna)*, del mismo, y *¡Que viva la música!*, de Andrés Caicedo, para dar ejemplo y sustentar la idea de intertexto architextual y/o posmoderno dentro de la lógica del trabajo. Por último, analizaremos igualmente bajo la luz de la teoría posmoderna las obras *Gazapo*, de Gustavo Sainz, *Pasto verde*, de Parménides García Saldaña, y *Piedra de mar*, de Francisco Massiani, con la finalidad de poner a prueba nuevas y diferentes lecturas. Para ello, debemos mencionar que iremos de lo general a lo particular en nuestro análisis, tomando en cuenta que los conceptos que utilizaremos son aplicables a muchos otros escritores (no sólo a los estudiados en este trabajo). También es necesario mencionar que si hemos dejado el primer capítulo para nuestro marco teórico es porque nos interesa centrarnos en la teoría literaria escogida, y los hallazgos que obtengamos de tal discusión serán fundamentales para el resto de nuestro trabajo.

⁶ Para este trabajo utilizaremos las siguientes obras: *La tumba*, “Amor del bueno”, *Abolición de la propiedad*, *Se está haciendo tarde (final en laguna)*, *Ciudades desiertas* y *Arma blanca*.

Por último, como ya lo mencionamos anteriormente, no es nuestra intención incluir a estas obras y a estos autores dentro del canon literario latinoamericano posmoderno (si es que existe alguno), sino simplemente proponer nuevas formas de lecturas de éstas y demostrar que son obras abiertas para el receptor.

Una vez que ha quedado establecido lo anterior, nuestra hipótesis se basará en los siguientes puntos:

1. La relación intertextual entre la novela *Se está haciendo tarde (final en laguna)*, de José Agustín, y *¡Que viva la música!*, de Andrés Caicedo, presentan características modernas y posmodernas.

2. Las obras *La tumba*, “Amor del bueno”, *Abolición de la propiedad*, *Se está haciendo tarde (final en laguna)*, *Ciudades desiertas* y *Arma blanca*, de José Agustín; *Gazapo*, de Gustavo Sainz; “El rey criollo”, de Parménides García Saldaña, y *Piedra de mar*, de Francisco Massiani, evidencian especificidades narrativas que concuerdan con la posmodernidad.

3. El relato “El rey criollo” y la novela *Pasto verde*, ambas obras de Parménides García Saldaña, evidencian especificidades literarias que coinciden con la onda (vista desde su misma perspectiva), pero también con la posmodernidad.

CAPÍTULO I

La teoría posmoderna a través de sus principales autores

Introducción al capítulo I.

En el presente capítulo haremos una revisión de los principales teóricos de la posmodernidad, con la finalidad de explorar sus diversas facetas dentro de las cuales se incluye la discusión en torno a su inclusión en el contexto latinoamericano. Así mismo, incluiremos la metaficción posmoderna como concepto viable para analizar algunas partes del corpus seleccionado.

Comenzaremos con Jean François Lyotard del que llama la atención sus ideas de la posmodernidad como una cultura ecléctica resultante del derrumbamiento de los metarelatos, así como su diálogo con Jürgen Habermas. Después seguiremos con Fredric Jameson y su perspectiva de la estética posmoderna basada en la pintura y la arquitectura, y su discusión con la vanguardia artística. Como veremos, las propuestas de ambos teóricos —a las que sumamos en contexto el concepto de *simulacro*, de Jean Baudrillard, también revisado en este capítulo—, son la base sobre la que cimentaremos la participación de los estudios latinoamericanos de la posmodernidad y la manera en que ésta participa dentro de los estudios teóricos literarios desde diversas disciplinas tales como la sociología, con George Yudice; la filosofía social, con José Joaquín Brunner; la antropología social, con

Nestor García Claclini y la historia, con Juan Poblete, entre otros. En el caso de la relación de los estudios que se han realizado sobre la posmodernidad y los estudios literarios, sobresalen las propuestas de Umberto Eco, Linda Hutcheon y el diálogo entre Lauro Zavala y Pavao Pavlicic, con base en el cual exploraremos las posibilidades del concepto de metaficción posmoderna como herramienta de análisis.

1.1. La propuestas teóricas de Jean François Lyotard.

Las discusiones teóricas en torno a lo posmoderno y a la posmodernidad, siempre cuentan con las referencias indispensables de Jean François Lyotard y Fredric Jameson. Siendo el primero con *The postmodern Condition* (1979) y el segundo con *Postmodernism or the Cultural Logic of late Capitalism* (1991), se consideran los autores “mejor enterados de los fenómenos de la era posmoderna”, tal como lo menciona Rosa María Díez Cobo (34).⁷

Para explicar la definición de posmodernismo que propone Lyotard, creo necesario partir de una de sus ideas medulares la cual dicta que “el artista y el escritor trabajan sin reglas y para establecer las reglas de aquello que habrá sido hecho” (*La posmodernidad (explicada a los niños)* 25). De acuerdo con esto, entendemos que el artista posmoderno establece sus propias reglas mediante la obra misma en una especie de “puesta en evidencia” de los recursos utilizados para conformarla. El lenguaje y los medios que componen este “extrañamiento” forman parte orgánica de la misma, alentando a un nuevo tipo de creador y a un nuevo tipo de espectador. Como característica específica del arte posmoderno, asegura el teórico que “alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma, se niega a la consolación de las formas bellas y al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible” (*La*

⁷ Las fechas de edición que aparecen junto a las obras son las mismas que utiliza la autora.

posmodernidad (explicada a los niños) 25). Lo posmoderno es, agrega Lyotard, “aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable” (*La posmodernidad (explicada a los niños)* 25).

1.1.1. Posmodernidad y eclecticismo.

Para Lyotard el “eclecticismo es el grado cero de la cultura general contemporánea”, o sea, de la cultura dentro del contexto posmoderno: al parecer, en ningún otro periodo histórico se puede apreciar tan estrecha y complementaria la relación entre *Kitsch*⁸ y academicismo dentro del arte (*La posmodernidad (explicada a los niños)* 18).

Reconoce dos rasgos fundamentales del eclecticismo: por un lado, el diagnóstico de la sociedad que lo experimenta se presume alentador, en el sentido que goza de las diversas oportunidades como consumidor-espectador que le ofrece la apertura posmoderna:

[...] oímos *reggae*, miramos un *western*, comemos un MacDonald a mediodía y un plato de la cocina local por la noche, nos perfumamos a la manera de París en Tokio, nos vestimos al estilo retro en Hong Kong, el conocimiento es material de juegos televisados. Es fácil encontrar un público para las obras eclécticas. Haciéndose *Kitsch*, el arte halaga el desorden que reina en el “gusto” del aficionado. El artista, el galerista, el crítico y el público se complacen conjuntamente en el qué-más da, y lo actual es el relajamiento (*La posmodernidad (explicada a los niños)* 17-18).

Por el otro, revela la mercantilización exacerbada del objeto artístico: “Pero este realismo del qué-más-da es el realismo del dinero: a falta de criterios estéticos, sigue siendo posible y útil medir el valor de las obras por la ganancia que se puede sacar de ellas” (*La posmodernidad (explicada a los niños)* 18). Despojado de su valor dentro de los parámetros

⁸ Para mayor información sobre el concepto de *Kitsch* véase Umberto Eco. “Alto, medio, bajo” en *Apocalípticos e integrados*, Tusquets, México, 2009, pp. 49-188.

de lo Sublime —parámetros modernistas—, según Lyotard, el eclecticismo sería uno de los factores para que el arte adquiriera un nuevo halo, tangible sólo “monetariamente”.

1.1.2. Posmodernidad y modernismo (diálogo con Habermas y Kant).

Lyotard comienza el diálogo con la modernidad afirmando que para él “no es una época sino más bien un modo en el pensamiento, en la enumeración, en la sensibilidad” (*La posmodernidad (explicada a los niños)* 35). La relación entre ésta y la posmodernidad dentro del pensamiento del teórico implica un diálogo con Jürgen Habermas y con Manuel Kant. Como se sabe, el primero apela por una modernidad “inacabada”, es decir, un periodo histórico donde no se ha dado el seguimiento correcto a los preceptos de educación, progreso, libertad, bienestar, etcétera, heredados de la Ilustración. Esto se refleja como un cambio de rumbo que afecta a la sociedad, la política, la economía, la ciencia y las artes. Para Lyotard, este cambio de rumbo no es más que lo sintomático de la era posmoderna, en donde han sido puestos en evidencia los errores de la modernidad. Aunque la discusión arroja algunos matices que a continuación comentaremos, parece que todo es cuestión de enfoque. Dice Villalibre, leyendo a Welsch, que ambos teóricos “quieren llevar a cabo una terapia de la modernidad” (*La posmodernidad (explicada a los niños)* 77). Agrega Villalibre:

La diferencia está en que Habermas cree poder hacerlo volviendo a pensar y reconstruyendo el proyecto de la modernidad; mientras que Lyotard cree que hay que corregir este proyecto mediante otro proyecto no ya moderno, sino posmoderno. Pero téngase presente que en realidad tampoco en Lyotard se da una contraposición a lo moderno. Parece que se trata más bien de etiquetas (*La posmodernidad (explicada a los niños)* 77).

Si acaso ambos teóricos hablan de los mismos rasgos pero con diferentes nombres, Lyotard se empeña por dejar asentado que existen diferencias claras entre lo que llama modernismo y posmodernismo, aclarando que existen dos periodos. Dentro de las

justificaciones que ofrece llaman la atención dos. La primera es mediante el breve diálogo que mantiene con Kant y su idea de lo sublime.⁹ Como recordaremos, a partir de la dicotomía *Sublime-Bello* el estudio de la estética en el siglo XVIII sufrió un cambio trascendental que permeó a la sociedad contemporánea y futura, considerando la idea de *Sublime* como rasgo específico de la estética moderna. Lyotard declara sobre ella: “[...] la estética moderna es una estética de lo sublime, pero nostálgica [...], sin embargo, estos sentimientos no forman el auténtico sentimiento sublime, que es una combinación intrínseca de placer y de pena: el placer de que la razón exceda toda presentación, el dolor de que la imaginación o la sensibilidad no sean a la medida del concepto” (*La posmodernidad (explicada a los niños)* 25). Lo sublime ha dejado de ser el parámetro en la era posmoderna: los factores que la sustentaron hace siglos distan mucho de la sensibilidad que se experimenta en el campo estético contemporáneo.

La segunda forma en que lo demuestra es a través de reconocer que “la idea misma de modernidad está estrechamente atada al principio de que es posible y necesario romper con la tradición e instaurar una manera de vivir y de pensar absolutamente nueva” (*La posmodernidad (explicada a los niños)* 90). Según esto, la modernidad intenta romper con lo establecido en una cadena lineal que se repite a lo largo del tiempo por medio de una dinámica de “propuesta↔contrapropuesta”, según entendemos. Contrariamente, en la

⁹ La lectura de Lyotard a Kant es imprescindible para comprender la diferencia entre modernidad y posmodernidad que tanto se esmera en demostrar. Escribe lo siguiente: “Lo sublime es un sentimiento diferente. Tiene lugar cuando, al contrario, la imaginación fracasa y no consigue presentar un objeto que, aunque más no sea en principio, venga a establecerse de acuerdo con un concepto. Tenemos la idea del mundo (la totalidad de lo que es), pero no tenemos la capacidad de mostrar un ejemplo de ella. Tenemos la idea de simple (lo no descomponible), pero no podemos ilustrar esta idea por medio de un objeto que sería un caso de ella. Podemos concebir lo absolutamente grande, lo absolutamente poderoso, pero cualquier presentación de un objeto destinado a “hacer ver” esta magnitud o esta potencia absolutas se nos aparece como dolorosamente insuficiente. He aquí las ideas que no tienen presentación posible. Por consiguiente, estas ideas no nos dan a conocer nada de la realidad (la experiencia), prohíben al libre acuerdo de las facultades que produce el sentimiento de lo bello, impiden la formación y la estabilización del gusto. Podría decirse de ellas impresentables” (*La posmodernidad (explicada a los niños)* 21).

posmodernidad se abre un diálogo con la tradición y, en vez de contraponerse a ella, la asimila y la transforma redefiniéndola.

1.1.3. Posmodernidad y el “sujeto”.

Aborda el tema del sujeto dentro de la era posmoderna desde una perspectiva freudiana. Según él, las promesas no cumplidas a la humanidad por el proyecto modernista son capaces de ocasionar una especie de luto por pérdida del objeto de deseo en el sujeto. Sin embargo, apela por una nueva forma de sujeto posmoderno que logre trascender al sujeto moderno y a su “repetición paródica o cínica” devenida en tiranía, que ha marginado a la humanidad calificada en calidad de “terceros”, a quienes se les hablaba mediante un discurso hegemónico “sin importar la legitimación de las leyes implícitas ante sus ojos” (*La posmodernidad (explicada a los niños)* 38-39). Al parecer, con las ideas de deslegitimación y las ideas sobre el sujeto en la posmodernidad, Lyotard está abriendo el camino para que las potencias de occidente apunten sus oídos hacia el mundo de los subalternos y los comiencen a ver bajo la óptica en donde también tienen voz.

1.1.4. Posmodernidad y deslegitimación de los *metarrelatos*.

Cree que el proyecto moderno no ha sido “abandonado” ni “olvidado” sino “liquidado” (*La posmodernidad (explicada a los niños)* 30). La valiosa idea de “la realización universal” con base en los preceptos homogenizantes de la Ilustración ha menguado poniendo en tela de juicio “las narraciones que tienen función legitimante o legitimatoria” bautizadas por él como metarrelatos o grandes relatos (*La posmodernidad (explicada a los niños)* 31). La regla que habla de la legitimación de la realidad y los “metarrelatos” “atestiguados por un consenso entre socios sobre conocimientos y

compromisos” es insuficiente en la era posmoderna.¹⁰ “Los grandes relatos se han tornado poco viables” afirma el teórico y agrega que su descomposición da lugar a un “gran relato de la declinación de los grandes relatos” (*La posmodernidad (explicada a los niños)* 40) que provoca “la disolución del lazo social y el paso de las colectividades sociales al estado de una masa compuesta de átomos individuales [...]” (*La posmodernidad (explicada a los niños)* 36). Pero también ha permitido que “existan millares de historias pequeñas o no tan pequeñas, que continúen tramando el tejido de la vida cotidiana (*La posmodernidad (explicada a los niños)* 31).

Para Lyotard el progreso científico, la educación académica, el bienestar social y otros valores positivos que pregona la modernidad se colapsaron originando, entre otros males, las guerras de los siglos XIX y XX debido a que “una nación cuestionaba la legitimación de otra”. Según esto, la humanidad sufrió el shock de las guerras poniendo en duda todo el racionalismo humano, por ejemplo, en eventos como Auschwitz considerado por el autor como “el crimen que abre la posmodernidad” y como el ejemplo más claro del derrumbe de los metarelatos (*La posmodernidad (explicada a los niños)* 30).

1.1.5. Posmodernidad y tecnología.

Afirma que “la victoria de la tecnología capitalista” es otra manera de increpar el proyecto moderno y su propuesta que vislumbra al “progreso de las ciencias, de las artes y de las libertades políticas” como liberador de la humanidad y declarado enemigo de “la ignorancia, la pobreza, la incultura y el despotismo”. Su presencia y desarrollo generará “hombres felices y ciudadanos ilustrados, dueños de su propio destino” (*La posmodernidad (explicada a los niños)* 30, 97). Pero en la era posmoderna todos estos presupuestos han

¹⁰ Una de las preguntas que se hace a partir de la deslegitimación de los metarelatos es: “¿podemos continuar organizando la infinidad de acontecimientos que nos vienen del mundo, humano y no humano, colocándonos bajo la idea de una historia universal de la humanidad?” (2008: 35).

perdido su función y lógica, convirtiendo al “saber” en la mercancía actual más preciada “en la competición mundial por el poder” (*La condición posmoderna* 16-17). Surge entonces la desconfianza al progreso y a los avances tecnológicos después de que la humanidad ha presenciado su brutal participación y abuso en las guerras de los últimos siglos. Según Lyotard, “el desarrollo de las tecnologías no han calmado el malestar de las entidades humanas sino que lo han acrecentado desestabilizándolas” (*La posmodernidad (explicada a los niños)* 92). Son culpables, entre otras cosas, de “los totalitarismos, la brecha creciente entre la riqueza del Norte y la pobreza del Sur, el desempleo y la “nueva pobreza”, la deculturación general con la crisis de la Escuela [...]” (*La posmodernidad (explicada a los niños)* 98). Detecta que el problema estriba en que “el descubrimiento científico o técnico” nunca ha respondido a “una demanda surgida de las necesidades humanas”, sino a las demandas de las oligarquías que controlan el capital mundial. Esto ha provocado que “el despotismo de los prejuicios amplificadas de los media” influya en su poder de legitimar lo “que es performante” y lo que debe ser comunicado actualmente (*La posmodernidad (explicada a los niños)* 91). Si el desarrollo de la ciencia y la tecnología alcanzó un nivel colosal y un uso devastador para la humanidad en la modernidad, en la era posmoderna no se aprecia mayor diferencia salvo por los medios de comunicación que, aunque siguen siendo controlados por los mismos intereses económicos y políticos, están al alcance de una mayor número de personas, lo cual se considera una ventaja sobre la modernidad.

1.2. Las propuestas teóricas de Fredric Jameson.

Para Jameson, el posmodernismo o “la lógica cultural del capitalismo avanzado” se hace presente al final de la “década de los años cincuenta y/o a principios de los sesenta, como señal de una cierta ruptura que “se relaciona casi siempre con la decadencia o la

extinción del ya centenario movimiento modernista [...]” (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzando* 9). De ahí que Matei Calinescu, entre otros, lo identifique como contemporáneo de la contracultura y reconoce, a diferencia de ésta, su trascendencia: “No obstante, sorprendentemente el posmodernismo no desapareció con el fervor radical de aquella década. De hecho fue durante los más calmados setenta y ochenta cuando el posmodernismo llegó a ser un término más plausible en crítica literaria y crítica de arte, y sobre todo en la crítica de la arquitectura” (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzando* 260).

1.2.1. Las propiedades estéticas de la posmodernidad.

Jameson considera al posmodernismo “no como un estilo, sino más bien como una pauta cultural” en donde se conjugan “la presencia y coexistencia de una gama de rasgos diferentes e incluso subordinados entre sí” (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzando* 16). Dentro de ésta, se identifican varias propiedades o características, las cuales hemos organizado de la siguiente manera: posmodernidad y pastiche; posmodernidad y esquizofrenia; posmodernidad y collage.

El pastiche surge como consecuencia de “la desaparición del sujeto individual” y “el desvanecimiento del estilo personal” (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzando* 41), así como del colapso de “la ideología modernista de estilo”, en un momento histórico en que “los productos de la cultura” tienen irremediablemente que “volverse hacia el pasado”, o sea, a “la imitación de estilos caducos, el discurso de todas las máscaras y voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura global” (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzando* 44). Aunque considera que el pastiche es parecido a la parodia, deja en claro que ésta “ha sido eclipsada” por aquel ya que se trata de una “repetición neutral de esa mímica” que carece de “motivos de fondo de

la parodia”, “desligada del impulso satírico”. Pero, aún más importante, nota que ésta es “ajena a la convicción de que, junto a la lengua anormal que se toma prestada provisionalmente, subsiste aún una saludable normalidad lingüística” (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* 43-44). Resumiendo estas ideas: “El pastiche es, en consecuencia, una parodia vacía, una estatua ciega: mantiene con la parodia la misma relación que ese fenómeno moderno tan original e interesante, la suerte de una ironía vacía, mantuvo antaño con lo que Wayne Booth llama “las ironías estables” del siglo XVIII (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* 44).

La relación que Jameson encuentra entre posmodernidad y esquizofrenia se da a partir de la función del sujeto dentro de la nueva “lógica del capitalismo avanzado”. Se dice que a partir del fin del estilo único y personal en el que el sujeto no puede representarse a sí mismo, “éste deambula en una anomia en la que su mayor angustia es la imposibilidad de expresar sus sentimientos” (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* 39). Sumado esto a que “el sujeto ha perdido su capacidad para organizar su pasado y su futuro en una experiencia coherente”, provoca que su producción cultural se caracterice por “lo fragmentario, lo heterogéneo y lo aleatorio” (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* 62). Vistos como “rasgos negativos”, en lo que respecta a la escritura, su producción se conocerá como “textualidad, *écriture* o escritura esquizofrénica” (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* 62), aunque en realidad al convertirse en una representación *fictiva* “deja de tener relación con el contenido patológico” del término y se asimila como un producto artístico (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* 70). Tras su lectura de Lacan sobre el tema, Jameson explica la esencia estética motriz de tal escritura: “Al romperse la cadena del sentido, el esquizofrénico queda reducido a una experiencia

puramente material de los significantes o, en otras palabras, a una serie de meros presentes carentes de toda relación en el tiempo” (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzando* 64). El resultado de esta práctica será una escritura fragmentada y colmada de posibilidades decodificadoras cuyo “significante aislado no es ya un estado enigmático del mundo o un fragmento lingüístico incomprensible e hipnótico, sino algo mucho más parecido al aislamiento de una frase desligada de su contexto” (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzando* 66- 67).

Coincidiendo con la crítica norteamericana “reciente”, nota que, además, la obra de arte en la era posmoderna se presenta como “heterogénea y discontinua” y lejana a la forma “unificada u orgánica” anteriormente apreciada en ella. Explica que esto se observa cuando “los materiales de un texto, incluidas palabras y frases, tienden a dispersarse en una pasividad inerte y fortuita, como conjuntos de elementos que mantienen relaciones de mera exterioridad, separados unos de otros” (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzando* 73). En otras palabras, el autor describe a la obra artística posmoderna como “un almacén de desperdicios o como un cuarto trastero para subsistemas disjuntos, impulsos de todo tipo y materiales en bruto al azar” (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzando* 72). Para comprender tales fenómenos estéticos, se auxilia de la idea —él le llama tesis— de que “la diferencia relaciona”, de hecho, asegura que esta nueva tendencia ha coadyuvado a que el espectador desarrolle una nueva forma de percibir y de pensar acorde con las propiedades posmodernas que, consecuentemente, lo convierten en un “espectador posmoderno” (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzando* 73). Para explicarnos mejor esta idea, nos pone el ejemplo de los espectadores que se paran frente a varias pantallas encendidas a la vez. Dice que algunos de ellos, “aturdidos por esta discontinua variedad, practican la estética

antigua aturdidos por la discontinua variedad” y “deciden concentrarse en una sola pantalla” (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzando* 74), mientras que algunos otros son incitados a “contemplar todas las pantallas a la vez, en su diferencia radical y fortuita” que cambia de manera radical la forma en que está acostumbrado a comprender la idea de “relación” (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzando* 74). Aunque reconoce que el término collage resulta todavía “muy pobre” para definir este fenómeno, Jameson propone llamarlo así (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzando* 74).

1.2.2. Posmodernidad y capitalismo.

Sobre este tema, firma que “las teorías de la posmodernidad” anuncian una nueva etapa de la sociedad que se desarrolla ajena a los parámetros de las leyes del capitalismo clásico, y bautizada por Daniel Bell como “sociedad postindustrial” y conocida también como “sociedad de consumo”, “sociedad de los media”, “sociedad de la información”, “sociedad electrónica” o de las “altas tecnologías” (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzando* 13-14). Dentro de este marco, los mecanismos que hacen posible la cultura han sufrido un cambio radical también, comprendido como “una toma de postura implícita o explícita sobre la naturaleza del capitalismo multinacional actual” (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzando* 14). Según el autor, esto se refleja en el hecho de que “en la frenética urgencia de producir nuevas oleadas de géneros de apariencia novedosa (desde vestidos hasta aviones)” por un lado, y por el otro la presión de crear “cifras de negocios siempre crecientes”, la “innovación y la experimentación estética” han adquirido “una posición y una función estructural” más importante dentro del desarrollo de la industria cultural (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzando* 18). Rasgo fundamental que repercute en la idea de “periodización histórica”

dentro de las “pautas culturales”, en el sentido de que se polariza la producción artística dentro del contexto modernismo – posmodernismo, con base en la diferencia marcada por la “significación y función social” que representa éste al ocupar “un lugar netamente diferente en el sistema económico del capitalismo avanzado” y en el papel que desempeña dentro de “la esfera misma de la cultura en la sociedad contemporánea” (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzando* 19).

1.2.3. Posmodernidad y *Lo Sublime* (diálogo con Kant).

Jameson propone una reelaboración de la idea kantiana de lo sublime, cuyo planteamiento explicamos comenzando con una breve cita de Kant que nos permita, aunque muy brevemente, conocer las características de los dos polos que originan el diálogo que se da entre ambos teóricos:

Lo Sublime: “La noche es sublime [...]”; “Lo sublime *conmueve* [...]”; “[...] a veces lo acompaña cierto terror o también melancolía [...]” (Kant 164).

Lo Bello: “[...] el día es bello; “[...] lo bello encanta” (Kant 164); “[...] lo bello puede estar engalanado [...]” (Kant 165).

Regresando con Jameson, nos comenta que la “inexplicable erupción de una teoría de lo sublime” irrumpe en el mundo estético consolidado, con sus formas y leyes, y abre espacios, cambia concepciones, discute con lo establecido: lo Sublime se contrapone a la Belleza, “cuyas propiedades son la preocupación central de la estética y la producción artística tradicionales” (“Transformación de la imagen de la posmodernidad” 164). Por tanto, lo que Kant llama sublime, según la lectura posmoderna, “será el espacio mismo del modernismo en el sentido más amplio, que encuentra a tientas sus primeras encarnaciones en el romanticismo y luego su despliegue más completo a fines del siglo XIX y sus secuelas” (“Transformación de la imagen de la posmodernidad” 139). Ahora bien, la premisa que Jameson sostiene es que tales valores dentro de la creación y de la recepción

del arte han sido soslayadas en la era posmoderna, pero no por eso debe ser necesariamente desplazada o inservible para las nuevas sensibilidades, sino, simplemente redefinidas. Es por eso que el teórico señala que a través de la nueva sensación posmoderna se comprueba “la renovación de lo estético”, lo cual induce a la “celebración” de “lo ex estético” en términos de una “exaltación” multidimensional “de la experiencia perceptiva”, dentro de lo cual, subraya Jameson, “pueden incluirse interesantes especulaciones sobre lo “sublime”” que “conoció un nuevo reanimamiento “posmoderno” propio”, de manera “radicalmente modificada” en relación con la función que representaba en el modernismo (“Transformación de la imagen de la posmodernidad” 151). Finaliza el diálogo proponiendo, como parte de esta redefinición, el desplazamiento de “varias pretensiones modernistas a la “sublimidad” por prácticas más modestas y decorativas en que la belleza sensorial es una vez más el corazón del asunto” (“Transformación de la imagen de la posmodernidad” 164). Por otra parte, lo que quiere evitar Jameson es que se caiga en “versiones contemporáneas de lo sublime modernista”, lo cual entorpecería el desarrollo orgánico de la sensibilidad posmoderna.

1.2.4. Posmodernidad y modernismo.

Para Jameson, la discusión en torno al posmodernismo como contraria, continuación, o simplemente inexistente en relación con la modernidad, se resuelve considerando al posmodernismo no como “un estilo o movimiento cultural entre otros”, si no una “pauta cultural” (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzando* 15) dentro de una determinada periodización histórica con características muy particulares que apuntan hacia el desarrollo del “capitalismo avanzado” (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzando* 20). Consciente de que las “hipótesis de periodización histórica” han sido puestas en tela de juicio debido a que se ha reconocido que proyectan la

idea de “periodo histórico” como una “homogeneidad compacta”, se da cuenta de que su cuestionamiento es uno de las tantas maneras en que la modernidad y sus preceptos heredados de la Ilustración se han debilitado dentro del vigor de la praxis cotidiana contemporánea. Su discusión sobre el tema aborda diversas problemáticas. Advierte inadecuado, por ejemplo, que lo que él llama “el lenguaje de la modernización” — impregnado de las ideas de los pensadores de las primeras revoluciones burguesas, en los siglos XVII y XVIII y su concepción sobre el sujeto, la ética, las constituciones, la responsabilidad individual, la filosofía misma, etcétera—, busque debilidades en los nuevos problemas que surgen en la posmodernidad, e intenten tomar ventaja sobre ellos para “retornar” pero ahora renovada y sin “errores” (“Transformación de la imagen de la posmodernidad” 134-135). También considera inadecuado que las artes se sigan valorando bajo la óptica de los paradigmas modernistas, porque asume como evidente que “tras el derrumbe general de las divisiones antiguas entre disciplinas y especializaciones, la producción y el consumo de las artes ha sufrido una mutación que ya no cabe dentro de los márgenes de aquellas” (“Transformación de la imagen de la posmodernidad” 137). La concepción posmoderna del arte ha rebasado el marco de homogeneidad estética modernista y ha demostrado su heterogeneidad al “abrir el paso a impulsos culturales de muy diferentes especies” (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzando* 20). El arte posmoderno representa “una reforma cultural radical” que, aunque supera y reintegra a la modernidad al dialogar con ella, no se libra de una intención política y económica que la hace diferenciarse a su vez con el paradigma de producción y consumo del arte en el periodo denominado modernidad.

1.2.5. Posmodernidad y tecnología.

El autor comienza este tema haciendo una afirmación crucial para la era del posmodernismo: “La imagen es la mercancía del presente [...]” (“Transformación de la imagen de la posmodernidad” 178). Tal aseveración representa toda una lectura de la tecnología contemporánea que comienza con la idea de que “la producción cultural actual ha sufrido una mutación que abre paso para experimentos mediáticos mixtos, en donde el cine, la fotografía y la televisión se filtran en la obra de arte visual, generando toda clase de híbridos de alta tecnología” que van desde las llamadas “instalaciones” hasta el “arte computarizado” (“Transformación de la imagen de la posmodernidad” 149). Esto ha permitido que la cultura expanda sus posibilidades de consumo, incluso, a través de los mecanismos que generan los mismos objetos tecnológicos —como el *internet*—, ya sea en los espacios públicos, como las “actividades profesionales”, o en los “pliegues y rincones más secretos de lo cotidiano” (“Transformación de la imagen de la posmodernidad” 150). Jameson concluye el tema señalando que “toda belleza es hoy engañosa y la apelación a ella hecha por el pseudoesteticismo contemporáneo es una maniobra ideológica y no un recurso creativo” (“Transformación de la imagen de la posmodernidad” 178).

1.2.6. Posmodernidad y vanguardia artística.

Para hablar sobre la diferencia de las obras producidas tanto en el modernismo como en el posmodernismo, Jameson utiliza los cuadros *Zapatos de labriego* de Van Gogh, como parte de la estética moderna, y *Zapatos de polvo de diamante* de Andy Warhol, como ejemplo de la estética posmoderna.

En la primera detecta una especie de esencia que él llama “la materia prima inicial” o “contenido original”, que en este caso sería el “mundo instrumental de la miseria agrícola, de la implacable pobreza rural, y a todo el entorno humano rudimentario de las fatigosas faenas campesinas en estado frágil, primitivo y marginal”, que al ser reelaborado por el

artista “lo transforma apropiándose” (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzando* 24). Tal trastocamiento debe entenderse, según él, como “un acto compensatorio que termina produciendo todo un nuevo reino utópico para los sentidos”, y que al ser “una especie de espacio cuasi-autónomo y autosuficiente” que da lugar a su vez a “una nueva fragmentación de la sensibilidad naciente y responde a las especializaciones y divisiones de la vida capitalista”, busca la “desesperada compensación utópica de todo ello” (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzando* 25).

De la segunda reconoce que, en general, “giran en torno a la mercantilización”, de ahí su representación de botellas de Coca-Cola y latas de sopa Campbell, pero que no funcionan como toma de posición ante “aclaraciones políticas cruciales y críticas”, sino como “fetichismo de la mercancía” que pregona “un nuevo tipo de insipidez, superficialidad —o falta de profundidad—, que según Jameson, constituye “el supremo rasgo formal de todos los posmodernismos” (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzando* 28-29). Concluye el breve análisis de ambas obras agregando que, como ejemplo de lo posmoderno, dentro de las obra de Warhol se aprecia “una mutación más fundamental del mundo objetivo en sí mismo” que deviene en lo que llama “simulacro” (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzando* 30).

Una vez asentados los puntos anteriores, parte de los mismos para explicar otro rasgo posmoderno fundamental denominado “el ocaso de los afectos”. Para el autor, “la mejor forma de captar la pérdida de la afectividad” es a través de la representación de la figura humana: en concordancia con el paradigma Warhol, “la mercantilización de los objetos conserva plena vigencia en relación con los sujetos humanos —como Marilyn Monroe—” (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzando* 31). Para explicar la pérdida afectiva a través de la representación del cuerpo humano utiliza la

pintura de *El grito* de Munch, valorado por él como la “expresión paradigmática de los grandes temas modernistas como la alienación, la anomia, la soledad, la fragmentación social y el aislamiento” (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzando* 32). Pero su premisa fundamental apunta hacia que esta obra no debe ser entendida como la “encarnación expresiva” de tales afecciones solamente, sino como una especie de “destrucción de la expresión estética en sí misma que parece haber dominado gran parte de lo que llamamos modernismo, para desvanecerse en la actualidad —debido a razones tanto prácticas como teóricas— en el mundo posmoderno” (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzando* 32). Tal propuesta reitera la transformación a nivel perceptivo y creativo del sujeto dentro del contexto del posmodernismo.

1.2.7. Posmodernidad y arquitectura (propiedades estéticas II).

Del breve análisis de Jameson a la arquitectura destacan cuatro ideas que forman parte fundamental de las propiedades estéticas que representan a la posmodernidad. El autor ha re-semantizado los términos para responder a lógica de sus propuestas teóricas:

1) Historicismo: Término utilizado por los historiadores de la arquitectura para designar a “la rapiña aleatoria de todos los estilos del pasado”, presente en los edificios considerados dentro del estilo posmoderno. Entendido como “el juego de la alusión estilística al azar”, se ubica dentro de lo que Henri Lefebvre llamó “la progresiva primacía de los “neo”” (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzando* 45).

2) Simulacro: Objeto elaborado con determinada intención estética que se valora como “la copia idéntica de la que jamás ha existido el original”. La “cultura” que lo fomenta ha tenido auge en los tipos de sociedades que han “generalizado el valor de cambio hasta el punto de desvanecer todo recuerdo del valor de uso” (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzando* 45).

3) Nostalgia: Aunque no ha sido un término muy “satisfactorio”, confiesa Jameson, ha auxiliado muy bien a los arquitectos para “describir el eclecticismo de la arquitectura posmoderna” que retoman “estilos antiguos y nuevos para combinarlos al azar” (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzando* 47).

4) Moda “retro”: Parte de ese eclecticismo puede devenir en la búsqueda y el gusto por todo tipo de formas antiguas que, reproducidas en el presente como “simulacros”, representan “la manifestación cultural más generalizada” (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzando* 47). Tal tendencia se aprecia muy claramente en el cine, por ejemplo, con el film de Lawrence Kasdan *Fuego en cuerpo* —remake de *El portero llamado dos veces* de James M Cain, señala acertadamente Jameson—, en donde se hace evidente el intento por “borrar la contemporaneidad oficial” para causar un efecto estético específico en el espectador: “la aproximación al presente mediante el lenguaje artístico del simulacro, o del pastiche estereoscópico del pasado, confiere a la realidad actual y a la apertura del presente histórico la distancia y el hechizo de un espejo reluciente” (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzando* 52). El autor considera que estos nuevos recursos estéticos provocan que vayamos perdiendo “la posibilidad vital de experimentar la historia de un modo activo” y, cada vez más, la capacidad para “modelar representaciones de nuestra propia experiencia presente” (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzando* 52).

1.3. Jean Baudrillard y simulacro.

La principal propuesta de Jean Baudrillard radica en lo que da a conocer como simulacro e hiperrealismo. Para explicarnos su idea, parte del relato “Del rigor de la ciencia” de Borges, en donde el mapa de un determinado imperio, que es la copia exacta en forma y extensión del mismo, termina siendo inservible y consecuentemente abandonado.

Dado al olvido, poco a poco se va convirtiendo en ruinas y éstas se van fusionando con el entorno al que alguna vez reprodujeron. Dice Baudrillard:

Son los vestigios de lo real, no los del mapa, los que todavía subsisten esparcidos por unos desiertos que ya no son los del imperio, sino nuestro desierto. El propio desierto de lo real [...] No más espejos del ser y de las apariencias, de lo real y de su concepto. No más coincidencia imaginaria: la verdadera dimensión de la simulación es la miniaturización genética. Lo real es producido a partir de las células miniaturas, de matrices y de memorias, de modelos de encargo [...] y a partir de ahí puede ser representado un número indefinido de veces. No posee entidad racional al no ponerse a prueba en proceso alguno, ideal o negativo (*Cultura y simulacro...* 10-11).

Según esto, se ha llegado a un punto en la cultura contemporánea dentro del cual ya no se trata de imitar, de reiterar ni de parodiar discursos diversos, sino de suplantar “lo real por los signos de lo real”. Dicho de otra forma, la representación de éstos se da a través de “una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, implacable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas la peripecias” (*Cultura y simulacro...* 11). Lo hiperreal se entiende entonces de la siguiente manera: a) “algo operativo que ni siquiera es real puesto que nada imaginario lo envuelve”; b) “el producto de una síntesis irradiante de modelos combinatorios en un hiperespacio sin atmósfera”; c) dimensión en la que “lo real no tendrá nunca más ocasión de producirse” porque estará “en adelante al abrigo de lo imaginario, no dando lugar más que a la recurrencia orbital de modelos y a la generación simulada de diferencia” (*Cultura y simulacro...* 12). Siguiendo con el tema, en otro estudio menciona que la “misma naturaleza cotidiana del hábitat terrestre hipostasiado en espacio significa al final de la metafísica” (“El éxtasis de la comunicación” 190). Según Baudrillard, ha comenzado la era de lo hiperreal y ello significa que “a partir de este momento aquello que se proyectaba psicológicamente, mentalmente y/o metafóricamente, será proyectado a la

realidad sin metáforas y en un espacio absoluto que es también el de la simulación” (“El éxtasis de la comunicación” 190).

De ahí que revele la corrupción de los espacios público y privado como síntoma de un “obsceno éxtasis de la comunicación”. Esto quiere decir que, al borrarse los límites entre lo que debe ser “espectáculo” y lo que debe ser “secreto”, “los procesos más íntimos de nuestra vida se convierten en el terreno virtual del que se alimentan los medios de comunicación” (“El éxtasis de la comunicación” 193). El autor subraya que, mientras la llamada sociedad de consumo “vivía bajo el signo de la alienación”, mutaba a ser una sociedad del espectáculo. Sin embargo, la exacerbación de los medios ha generado que el mismo espectáculo eluda sus especificidades y se convierta en obscenidad. Apunta Baudrillard: “[...] el espectáculo nunca es obsceno. La obscenidad empieza cuando no hay más espectáculo, no más escena, cuando todo se vuelve transparente y visible de inmediato, cuando todo queda expuesto a la luz áspera e inexorable de la información y la comunicación” (“El éxtasis de la comunicación” 193). Esto quiere decir entonces que en la cultura contemporánea, vista a la luz de la posmodernidad, ya no hay más “representación”: el distanciamiento que separaba al sujeto de su “espacio simbólico” se ha desvanecido y sólo le queda hiperrealidad y simulacro. Para tener una visión más amplia de las propuestas de Baudrillard, revisaremos también algunas de las conclusiones generadas de un diálogo entre él y Douglas Kellner.

La incursión de Baudrillard en la teoría posmoderna comienza, Según Douglas Kellner, con su artículo titulado “On Nihilism” publicado en 1981. En él aborda el tema de

la modernidad y la describe como “la radical destrucción de las apariencias, el desencanto del mundo y su abandono de la violencia de la interpretación y la historia” (Kellner 118).¹¹

Su interés por la posmodernidad le llevó a concebirla como “el advenimiento de una nueva era” que se constituye por medio de “simulacros” y “nuevas formas de tecnología, cultura, sociedad, experiencia, implosión, des-diferenciación, reproducción de modelos de lo hiperreal e inercia” (Kellner 117). En concordancia con Lyotard, reconoce que dentro del “nuevo orden social” desaparecen los llamados “grandes signos de la modernidad” tales como “producción, significado, realidad, poder” y la manera en que era valorado “lo social” dentro de la modernidad (Kellner 117). En este mismo estudio, Kellner profundiza sobre la manera en que Baudrillard concibe la posmodernidad. A continuación presentamos sus hallazgos más importantes:

En la posmodernidad “el mundo está desprovisto de sentido”, por lo que “exhibe signos de significado muerto y de formas congeladas mutando en una nueva combinación y permutación de lo mismo” (118). Esto permite que exista a su vez “la posibilidad de las imágenes resucitadas en el segundo nivel”, bajo una mirada irónica de las mismas. (116). La historia del arte ha sido “deconstruida”, y “ya no hay referente para las formas”, lo que queda ahora son sólo pedazos: “eso es posmodernismo” (116). También señala que arte ha perdido su poder de oposición y de negación, a la vez que su efectividad, ocasionando que el arte pueda “recombinarse y entrar en juego con las formas ya producidas” (117). Según Kellner, Baudrillard concluye que la posmodernidad “no es optimista ni pesimista”, sino un

¹¹ Traducido y parafraseado del siguiente fragment: “In an article “On Nihilism”, first delivered as a lecture in 1980 and then published in 1981, however, he describes for the first time his theory as an analysis of “postmodernity”. In this essay Baudrillard describes “modernity” as “the radical destruction of appearances, the disenchantment of the world and its abandonment to the violence of interpretation of history”.

insentido en cuanto a que predica que estamos en la post-historia, lo cual quiere decir que “la historia se ha detenido” (117).

1.3.1. Aproximaciones a “simulacra”.

Siguiendo con el estudio de Kellner, los “simulacra” de Baudrillard “son reproducciones de objetos o eventos” mientras que “orders of simulacra” es la acción o el ejercicio de “formar varios estados u “órdenes de apariencias” en la relación entre simulacra y “lo real””. Baudrillard afirma que estos conceptos sufrieron un proceso para lograr su desarrollo e infiltrarse en “la vida social, histórica y fenomenológica” contemporánea (78).

Kellner identifica tres etapas dentro del desarrollo de “simulacra”: 1. “Durante esta era, los signos proliferan, y la nueva clase naciente, la burguesía, sueña con crear un mundo a su propia imagen”. 2. “El segundo orden de “simulacra” apareció durante la revolución industrial cuando la infinita reproducibilidad fue introducida dentro del mundo en forma de simulacros industriales en serie. 3. La tercera era de “simulacra” nace a partir de la introducción de la fotografía y el filme y las artes que fueron producidas mediante la reproducción mecánica, perdiendo su aura y siendo forzada a ceder su reclamo a representar una dimensión más alta ofreciendo alternativas y supuestamente valores superiores y representaciones (78-79). Baudrillard ve el orden industrial como reglamentado por la “ley natural de valor” [...] este es el estado de “propiedad de simulacro”, fin resultante de un proceso histórico de simulacros, en el cual los modelos simulados vienen a constituir el mundo, y aventajarse y finalmente “devorar” la representación (79). De este modo, la sociedad se mueve de “una sociedad productivista-capitalista a un neo- orden capitalista cibernético que apunta hacia un control total”. Baudrillard presenta esta teoría en términos análogos entre lenguaje, genética y

organización social, tomando en cuenta que tanto el lenguaje que nos representa socialmente como nuestro DNA contiene códigos organizativos de la estructura (80).

1.3.2. Baudrillard y el “pop art”.

Como parte de su incursión en el análisis del “por art”, se da cuenta de que éste “sigue la lógica de consumo en representación eliminada como un vehículo privilegiado de significado [...]” (Kellner 108-109). De ahí que el “pop” forme parte importante dentro de sus estudios de la historia del arte en general, el cual se concibe dentro del momento “en que el arte se convierte simplemente en la reproducción de signos del mundo, y particularmente los signos de la sociedad de consumo la cual es ante todo un sistema de signos”. Tal suceso será reconocido como el “triumfo del signo sobre el referente, el fin del arte representacional, el principio de una nueva forma de arte al que llamará “simulation”: el arte como el simulacro de modelos”. Para Baudrillard “es un error criticar el arte pop por su ingenuo americanismo, su extremo comercialismo, sus simpleza y banalidad, por reproducir precisamente la lógica de la cultura contemporánea”. Según él, los valores y aportaciones que representa el “pop” son honestos y auténticos porque responden a una lógica “que no se opone al mundo de objetos, sino que explora sus sistemas, para entrar al mismo”. Así concluye que “por su total predilección por los objetos, por su total éxito comercial, el arte pop es el primero en explorar su propio estatus como signo y objeto de consumo (Kellner 109).

1.3.3. La importancia trascendental de “simulación” e “hiperrealismo”.

Kellner opina que Baudrillard es un teórico vigente. Tanto sus propuestas de simulación e hiperrealismo siguen influyendo a artistas alrededor del mundo. Esto le llevó a ser “el teórico más reconocido en mundo del arte moderno y levantó las polémicas más nutridas dentro de la escena del arte contemporáneo”: el cada vez más conocido

“hiperrealismo, simulacro, o “neo-geo”, estimuló a que los artistas contemporáneos “evitaran representar cualquier objeto o representación social” y les motivó a utilizar pinturas antiguas, abstractas y representacionales, como modelos de simulacros e hiperrealismos. A su vez, les ayudó a experimentar con nuevas formas de representación de “paradigmas científicos o modelos incluso lenguajes cibernéticos, o simulacros de artículo o producción de imágenes” (112-113).

1.4. La posmodernidad desde las ciencias sociales latinoamericanas.

1.4.1. Sociología de la literatura: George Yúdice.

La discusión en torno a la presencia de la cultura y/o teoría posmoderna en Latinoamérica se ha convertido en uno de los asuntos centrales dentro de los estudios culturales en esta latitud y otras. Según George Yúdice, en el XIV Congreso Internacional de la *Latin America Studies Association* (18 de marzo de 1988), en el panel titulado “El debate del Post-Modernismo en la Argentina” organizado por Marta Francescato, se hizo presente el tema apareciendo en escena la antigua dicotomía “lo Propio versus lo Extranjero” (105). Dentro de los participantes estuvieron Juan Corrado y Carlos Waisman, quienes consideraron que ni en Argentina ni en el resto de Latinoamérica se puede hablar de posmodernidad, sino de “pseudomodernidad”, o sea, de atraso económico, político, social y cultural. También Andrés Avellaneda, refiriéndose específicamente a la literatura, colaboró con la discusión señalando que “los escritores más jóvenes que se consideran posmodernos escriben géneros más que relatos, es decir, copias, simulacros”. Yúdice agrega que estos tres ponentes discreparon con Corradi quien, a diferencia de ellos, no cree que “el aspecto reproductivo o simulacional del discurso postmoderno (en Argentina y, por extensión, América Latina) acusa relación con la pérdida de la función crítica que es

inherente al espacio público”. Para él, “esta pérdida no equivale a postmodernidad”, porque, si es que por postmodernidad se entiende “multiplicación de espacios públicos y culturalización de la participación democrática”, es evidente que en el caso de Argentina “el estado se mantiene sin participación política o cultural”, mostrando que “el carácter simulacional del discurso postmoderno” estriba en factores distintos (105-106).

Pero la atención de Yúdice se centra en la participación de Nelson Osorio. Éste rechazó la viabilidad de analizar la cultura latinoamericana desde una perspectiva posmoderna porque, según su opinión, se trata de un “concepto foráneo que no casa bien con su realidad”. Agregó que en vez de “aplicar” conceptos foráneos que emergen en circunstancias diferentes, habría que producir científicamente conceptos propios adecuados para entender “nuestra realidad” y la realidad de los países hegemónicos desde “nuestra óptica” (cit. por Yúdice 106). Osorio cree que “no puede haber postmodernidad en donde no ha arraigado la modernidad” y lo sustenta mencionando a Bolivia: “¿[...] podría hablarse de postmodernidad en Bolivia?” (cit. por Yúdice 106). Como se puede apreciar, el diagnóstico de estos críticos se centra en lo que ellos revelan como una ruptura en la estructura histórica lineal “modernidad-postmodernidad”, entendiendo que el “post” designa el periodo que continuaría después de una modernidad que, entendida como el estado idóneo de progreso y estabilidad económica, política, social y demás preceptos heredados de la Ilustración, no se ha logrado en Latinoamérica. Visto así el panorama, hablar entonces de la posmodernidad en un lugar en donde “no ha llegado la modernidad”, es hablar no sólo de “extranjerismos” sino también de contradicciones. Sin embargo, la respuesta que ofrece Yúdice en diálogo con estas opiniones, rescata y utiliza de manera esencial las aparentes contradicciones implícitas y amplía las posibilidades para la comprensión de la posmodernidad en el terreno latinoamericano, por lo tanto, su

concepción de posmodernismo es, en concordancia con sus principales teóricos (Lyotard, Jameson, Eco, etcétera), una manera incluyente de los fenómenos contemporáneos: “[...] si por postmodernidad entendemos las “respuestas/propuestas estético-ideológicas” locales ante, frente y dentro de la transnacionalización capitalista, ya no sólo en Estados Unidos o Europa sino en todo el mundo, el análisis de las culturas latinoamericanas tiene que partir de esta relación ideológica” (106).

Según esto, la aproximación hacia las culturas latinoamericanas exige nuevas perspectivas y/o nuevas lecturas que suscriban tanto su visión del mundo contemporáneo externo, como su propia relectura interna como resultado de tantos años de relaciones económicas, políticas, sociales y culturales con los países hegemónicos. De ahí que Yúdice reconozca que “para bien y para mal (y para todos los matices entre estos dos polos), ya no se puede definir de manera variable lo propio sin articularlo dentro de esta compleja relación dialógica” (106-107). Considera además que la posmodernidad debe analizarse desde al menos dos dimensiones que están relacionadas entre sí: a) “[...] una que tiene que ver con la heterogeneidad de formaciones económico-socio-culturales irreductibles a una modernidad monológica [...]”; b) “[...] otra que considera las posibilidades de participación democrática en estas formaciones heterogéneas” (107). Para ilustrar una parte de esta idea, retoma el tema de Bolivia y nos dice que, “con similares repercusiones” en países como Colombia, Panamá, México, entre otros, se pueden entender como fenómenos posmodernos “los efectos del narcotráfico en la política y hasta en la reorganización de la cultura” por medio de la música popular (como el ballenato o el corrido) al retomar sus temáticas. Dentro del narcotráfico también, asegura él, se puede apreciar claramente lo que llama “formaciones heterogéneas”, a través de la manera en que se relacionan diversos elementos:

[...] modos de producción, diversas culturas, diversos aparatos administrativos, la lucha por la supervivencia y por la hegemonía de los diversos estratos sociales (obreros, narcotraficantes, militares, burguesía nacional, capas medias, “mafia” (“organized crime”) nacional, y extranjera, complejo militar-industrial norteamericano, etc.) (107).

El ejemplo lleva a suponer a Yúdice que la heterogeneidad inherente y evidente en él podría hacernos pensar “que América Latina era ya posmoderna antes que Europa y Estados Unidos” (107). Tal idea, por paradójica que parezca, ya ha sido retomada —y seguirá siendo retomada— bajo otros planteamientos y por otros críticos,¹² y permite que el autor del estudio proponga lo siguiente: a) “[...] un análisis de la postmodernidad no como una nueva **episteme** que sucede a la modernidad sino como la comprensión de que la modernidad consiste en “múltiples respuestas/respuestas”, es decir, que hay múltiples modernidades, múltiples formaciones sociales y culturales que constituyen la modernidad”; b) “La postmodernidad no sucede ni reemplaza a la modernidad tal como se le ha definido desde Weber a Habermas sino que entiende a ésta como una entre muchas otras, entre las cuales van incluidas las de las sociedades latinoamericana” (108).

1.4.2. Filosofía social: José Joaquín Brunner.

Como se mencionó previamente, la idea de que América Latina fue posmoderna antes que Europa y Estados Unidos ya había sido contemplada por algunos otros críticos además de Yúdice. Tal es el caso de José Joaquín Brunner quien, en diálogo con la crítica de Octavio Paz hacia la modernidad, advierte en estas latitudes una especie de posmodernismo regional *avant la lettre* (adelantado a su época), fundamentado en lo que él define como *heterogeneidad cultural* (40).

¹² Yúdice dialoga brevemente con *El laberinto de la soledad* y con *Los hijos del limo*, de Octavio paz en el mismo estudio (107-108).

Para explicarnos su lectura de la posmodernidad latinoamericana, comienza aclarándonos que *Heterogeneidad cultural* no quiere decir que “nuestras sociedades están formadas por una súper imposición de entidades históricas y culturales a la manera de capas geológicas” que se acomodan una sobre la otra y que, de vez en cuando, producen “fisuras y agitaciones telúricas”, aunque reconoce que “algunas imágenes literarias en América Latina siguen funcionando dentro de esta lógica” procedentes de la “más básica oposición entre naturaleza y cultura” (39-40).¹³ El término, según él, respondería más bien a un doble fenómeno:

- (1) de segmentación y participación segmentada en este mercado global de mensajes y símbolos cuya gramática subyacente es la hegemonía norteamericana sobre el imaginario de una gran parte de la humanidad [...]
- (2) de participación diferencial acorde con los *códigos locales de recepción*, grupal e individual, en el incesante movimiento de los circuitos de transmisión que se extienden desde la publicidad hasta la pedagogía (41).¹⁴

Dichos fenómenos abrirían las puertas para el consumo de productos contemporáneos como los que Brunner retoma del estudio titulado “Penetración cultural y nacionalismo” de Carlos Monsiváis:

Televisión de cable. Comics de súper héroes. [...] Tecnologías extremadamente refinadas. Videocasetes. Comunicación satelital. [...] Homogenización de estilos de vida “deseables”. La imposición de una lengua global. [...] Control de la “revolución computacional”. Revistas que distribuyen “feminidad”. El reordenamiento periódico de estilos de vida ajustables a los cambios tecnológicos (cit. por Brunner 40).¹⁵

¹³ Traducido y parafraseado del siguiente fragmento: “This is not the same thing as supposing that our societies are formed by a superimposition of historical, cultural entities in the manner of geological layers that slide on top of each other, every once in a while producing breaks and great telluric upheavals. It may be that some compelling images in Latin American literature still function within this logic, habitually departing from the even more basic opposition between nature and culture”.

¹⁴ Traducido del siguiente fragmento: “Cultural heterogeneity, therefore, refers to a double phenomenon: (1) of segmentation and segmented participation in the global market of messages and symbols whose underlying grammar is North American hegemony over the imaginary of a great part of humanity [...]; (2) of differential participation according to local codes of reception, group and individual, in the incessant movement of the circuits of transmission that extend from advertising to pedagogy”.

¹⁵ Traducido del siguiente fragmento: “Cable television. Superhero comics. [...] Extremely refined technologies. Videocassettes. Satellite communication. [...] Homogenization of “desirable” lifestyles. The

Según se entiende, el consumo y uso de estos productos que denotan “progreso” económico, político, social y cultural, dentro del contexto hispanoamericano nos hacen conscientes de la manera en que éstos se han ido integrando dentro de él, dejando de representar exclusivamente a determinado tipo de sociedad hegemónica. En diálogo con el interior y el exterior de este contexto, han ido adaptándose a sus usos, costumbres, posibilidades y necesidades. Como se sabe, éstas son diversas y distintas entre países dando por resultado, en efecto, una mezcla *sui generis* que, según Brunner, concuerda con algunos de los eventos más representativos del posmodernismo:

[...] una des-centralización, una desconstrucción, de la cultura occidental así como está representada en los manuales; de su racionalismo, su secularismo, su llave institucional; de los hábitos cognitivos y estilos supuestamente impuestos de forma uniforme [...]; algo que “genera significado”, pero significado fuera de lugar, llevado fuera de contexto, incrustado dentro de otra cultura (41).¹⁶

Visto de esta forma, *Heterogeneidad cultural*, significaría “algo muy distinto a diversidad cultural (subculturas) étnica, clases, grupos, o regiones, o la mera súper imposición de culturas” (41).¹⁷ Tomando en cuenta que la explicación de lo que abarca su significado debería incluir la descripción del proceso mercantil-cultural mencionado, el término significaría entonces lo siguiente:

[...] específicamente, una participación diferencial y segmentada en un mercado internacional de mensajes que “penetran” el marco cultural local en todos sentidos y de maneras inesperadas, de la que destaca una implosión de la consumida/producida/reproducción de sentidos y subsecuentes definiciones de identidad, anhelos de identidad, confusión de horizontes

imposition of a global language. [...] Control of the “computer revolution”. Magazines which distribute “femininity”. The periodic reordering of the life-styles adjustable to technological changes”.

¹⁶ Traducido del siguiente fragmento: “[...] a des-centering, a deconstruction, of Western culture as it is represented by the manuals; of its rationalism, its secularism, its key institutions; of the cognitive habits and styles it supposedly imposes in a uniform way [...]; something that “generates meaning”, but meaning out of place, taken out of context, a graft onto another culture”.

¹⁷ Traducido del siguiente fragmento: “[...] something very different than diverse cultures (subcultures) of ethnicities, classes, groups, or regions or than the mere superimposition of cultures”.

temporales, parálisis de la imaginación creativa, pérdida de la utopía, atomización de la memoria local, y desuso de tradiciones (41).¹⁸

Para redondear su propuesta, Brunner menciona que la posmodernidad latinoamericana, sustentada por su idea de *Heterogeneidad cultural*, es “constitutiva de nuestra modernidad”, coincidiendo con la idea de Yúdice que nos habla de una posmodernidad que no excluye a la modernidad, sino que la incluye (40).

1.4.3. Antropología social: Néstor García Canclini.

En concordancia con Jameson y Huyssen, Néstor García Canclini no concibe la postmodernidad como “una discontinuidad o ruptura” con lo moderno ni como un nuevo paradigma, sino como “un tipo peculiar de trabajo sobre las ruinas de la modernidad”, en el que “se saquea su léxico” y se le “agregan ingredientes premodernos y no modernos” (186). En el plano latinoamericano, agrega el autor, ocurre algo semejante: la posmodernidad se manifiesta como “una tendencia que no desplaza al arte moderno ni al arte popular tradicional, como creen los transvanguardistas y los tecnócratas modernizadores, respectivamente” (186). Sería más bien un “reordenamiento de la cultura” que incluye “una reformulación radical de las relaciones entre tradición y modernidad”, entre “lo culto, lo popular y lo masivo”. Esto supondría al mismo tiempo “cambios en la constitución de las identidades colectivas, en la articulación de lo nacional y lo extranjero”, que en la opinión del autor, trascienden los intereses del mercado sin dejar de contemplar los dilemas de la modernidad aún no resueltos en estas latitudes (186). García Canclini asegura que el proceso que generó tales especificidades comenzó cuando dentro del cine de los cuarenta y

¹⁸ Traducido del siguiente fragmento: “[...] specifically, a segmented and differential participation in an international market of messages that “penetrates” the local framework of cultural on all sides and in unexpected ways, leading to an implosion of the consumed/produced/reproduce meanings and subsequent deficiencies of identity, yearnings for identification, confusion of temporal horizons, paralysis of the creative imagination, loss of utopias, atomization of local memory, and obsolescence of tradition”.

la televisión en los cincuenta se utilizaba el recurso de mezclar “lo popular con fragmentos de los culto y fueron subordinando a ambos a la gramática de producción y a la lógica de circulación de las industrias culturales” que, en combinación con procesos políticos adyacentes, reorganizaron “bajo nuevas reglas lo hegemónico y lo subalterno” (186). De ahí que “a partir de los sesenta, la literatura, la música y la plástica también se vuelven espacios de cruces constantes” (182).

Como testigo del potencial de este proceso, García Canclini reconoce la presencia de un sistema posmoderno local que se manifiesta “como una situación compleja del desarrollo cultural” en “proceso de transformación ubicado dentro de un espacio de entrecruces en donde se desmoronan los tabiques entre los culto y lo popular, se desvanecen los grandes relatos folklóricos, populistas y modernizadores que ordenaban y jerarquizaban los tipos de cultura”. Ahí mismo “se mezclan los repertorios de manera que ya no es posible ser culto conociendo las grandes obras artísticas”, ni ser popular manejado los códigos propios de una comunidad “más o menos cerrada”, como “una etnia o un barrio”. Ahora, señala el autor, la percepción y el consumo de los objetos y/o productos culturales ha cambiado: se acumulan en “colecciones inestables”, se supeditan a la ordenanza de la moda, dialogan entre sí entrecruzándose en virtud de la individualización, porque “cada usuario puede hacer su propia colección” (187).

Vista así, la posmodernidad ha generado cambios culturales en Latinoamérica que nos hablan no sólo del cuestionamiento a los paradigmas impuestos por los países hegemónicos, sino de sus contradicciones, injusticias y demás arbitrariedades. Pero a su vez, se nos hace evidente el esfuerzo invertido por los países que pertenecen a este territorio para, no sólo sobrevivir a estos embates, sino para además suscribir todo este discurso

modernista fallido y no fallido a sus respectivas culturas y, una vez integrado, salir adelante por entre las demandas del mundo contemporáneo.

Pero García Canclini advierte también que el mecanismo de adaptación implica consecuencias que, lejos de ser positivas o negativas, están presentes y se debe lidiar con ellas: 1. Ya no se puede vincular “rígidamente las clases sociales con los estratos culturales, ni a estos con repertorios fijos de bienes simbólicos”. Si bien hay obras que pertenecen a determinados “circuitos minoritarios o populares para los que fueron hechas”, todo parece indicar que “la tendencia prevaleciente es que todos los sectores mezclen en sus gustos objetos de procedencia antes enfrentadas”. No se quiere decir que “esta circulación más fluida y compleja” haya borrado las diferencias entre las clases sociales”. Sólo se sugiere que “la reorganización de los escenarios culturales y los cruzamientos de las identidades llevan a preguntarse de otro modo por las órdenes que rigen las relaciones entre grupos” (182). 2. La forma en que se asociaba “política y culturalmente lo popular con lo nacional en los sesenta y setenta ha perdido vigencia”. Ahora “la oposición entre imperialismo y culturas nacional-populares” reorganizan “el mercado simbólico”. Las críticas hacia “el imperialismo cultural” y los estudios generados a partir de éstas, pusieron al descubierto “algunos dispositivos usados por los centros internacionales de producción científica, artística y comunicacional” que tienen todavía influencia en nuestro desarrollo cultural. También queda hoy superada “la tesis sobre la manipulación todopoderosa que llevan a cabo las transnacionales”, y “la reducción de lo popular a sus manifestaciones tradicionales y populares” (187-188). 3. Según el autor, la territorialización ha participado estrechamente en la definición de “la identidad popular”: a) con la cultura local y comunitaria en el folklore y la antropología, b) con la barrial en la investigación participativa de la sociología urbana, c) con el territorio nacional en los populismos políticos (188). Pero para “afirmar y

recuperar la identidad popular”, agrega García Canclini, es necesario “rescatar la soberanía sobre esos espacios” que independientemente del ir y venir entre modernidad y posmodernidad, “sigue siendo base para muchas construcciones culturales en las que se construye la vida propia y diferenciada de cada pueblo” (188-189).

En resumen, el autor reconoce que los tantos y diversos diálogos de la sociedad latinoamericana contemporánea implican a su vez diversos entrecruces entre “la simbólica popular tradicional con los circuitos internacionales de la industria cultural”, generando preguntas sobre “la identidad, lo nacional, la defensa de la soberanía y la desigualdad apropiación del saber y el arte”. De ahí que en la posmodernidad latinoamericana, “la autonomía de las culturas está más condicionada que en las sociedades tradicionales, pero más renovadora y democrática” (189).

1.4.4. Historia: Juan Poblete.

En diálogo con Yúdice, Brunner y García Canclini, Juan Poblete se pregunta sobre el final de la modernidad y sobre el principio de la posmodernidad en América Latina. Sus reflexiones nos demuestran que desde la “pos/modernidad” parece posible decir que la modernidad culmina en Latinoamérica en una “heterogeneidad multitemporal” ya que “lo moderno no desplazó a lo antiguo sino que lo transformó” (123). De acuerdo con esto, la posmodernidad se aprecia una vez más como una dialogante mirada sobre los preceptos acertados y/o fallidos de la modernidad. Sin embargo, no debemos olvidar que ésta, aunque presentó constantes, se propagó de maneras diferentes en estas latitudes. La diferencia, siguiendo con la opinión de Poblete, estriba en una cierta fluctuación entre heterogeneidad y la homogeneidad económica, política, social y cultural generada a partir de que el intercambio con los países hegemónicos se percibiera de maneras integrales e incluyentes: la mirada contemporánea nos muestra una América Latina en donde confluyen varios

tiempos y varios lenguajes, entrecruzados con necesidades de tecnologías y ciencias adquiridas del mundo contemporáneo. Es por eso que Poblete asegura que para considerar a “la pos/modernidad como una categoría cualitativa más que cronológica”, se requeriría “de un principio diferenciador que permita distinguir entre el presente histórico de la posmodernidad y el pasado de la modernidad” (124). Pero además, se debe tomar en cuenta que “el principio diferenciador tiene un doble efecto de separar a una época de otra y de producir la homogeneidad de todos los presentes históricos que quedaron subsumidos dentro de su témporo-espacialidad”. Es por eso que él se refiere a la posmodernidad como “la paradójica pero lógicamente necesaria consecuencia de proclamar la heterogeneidad a partir de la homogenización previa” (124). De acuerdo con lo dicho, el desarrollo lineal de la historia se alteraría al mostrarnos un “post” que no rebasa lo previo, sino que nos hace evidente la necesidad de verlo de otra manera dentro la cual lo heterogéneo no surge de un desarrollo igualmente lógico según entendemos de la siguiente forma: homogeneidad → apertura → heterogeneidad. El autor nos habla más bien de una mirada que surgió orgánicamente abierta, des-totalizadora y des-uniformadora, crítica pero lúdica, o sea, la mirada posmoderna.

Pero además nos advierte que si modernidad significa homogenización, sería solamente dentro del discurso porque, como se mencionó anteriormente, ésta no se desarrolló de la misma forma en toda Latinoamérica dando como resultado una modernidad heterogénea, no por naturaleza, sino por accidente. Por otra parte, Poblete quiere llamar nuestra atención para que notemos que la posmodernidad está siendo homogenizada a través de la asimilación y categorización de la crítica. Es decir, si el fenómeno o la mirada se enfilan hacia determinadas direcciones o cumplen con determinado perfil, entonces

puede o debe ser incluida dentro del paradigma posmoderno (125). Ahora bien, el planteamiento de Poblete

Modernidad → homogeneidad → heterogeneidad
Posmodernidad → heterogeneidad → homogeneidad

nos ayuda a establecer tres premisas: 1. Se refuerza y se hace evidente la relación entre modernidad y posmodernidad en el contexto hispanoamericano: no se contraponen sino que se compenetran y complementan. 2. Nos hace cuestionar el “post” en el sentido que la aparición de la posmodernidad en América Latina no cumple con el proceso evolutivo lineal que ha trazado la Historia: se rompe el paradigma que nos habla del paradigma desgastado o cuestionado y sustituido por uno nuevo, éste a su vez se desgastará y será sustituido por otro y así sucesivamente. En el caso tratado aquí, la posmodernidad no desplaza a la modernidad: la integra dentro de su discurso y dialoga con ella. 3. Confirma la presencia de posmodernidad en estas latitudes en cuanto a que vivimos en una modernidad mal lograda, mal proyectada, mal desarrollada, y esa cualidad coadyuva y es esencia generadora de la posmodernidad.

Es por eso que nos preguntamos ¿acaso no es ésta una forma pura y natural de posmodernidad? Nuestra respuesta es afirmativa aunque también podríamos verlo de la siguiente manera: en un contexto como el latinoamericano, en donde el diálogo y la reinterpretación de las preguntas y las respuestas se entrecruzan con discursos tradicionales milenarios y discursos tecnológicos y científicos de punta, si no se tratara de una forma natural y pura de posmodernismo, al menos, reelabora el concepto y amplía sus posibilidades para ser asimilado y utilizado. En resumen, se podría decir entonces que la mirada crítica y lúdica aplicada a los fenómenos económico, políticos, sociales y culturales de la América Latina contemporánea re-semantiza el concepto de posmodernidad.

1.4.5. Sociología: Sergio Zermeño.

Sergio Zermeño asegura que no existen coincidencias entre lo latinoamericano y la tesis del posmodernismo en el punto en el que éste tiene que ver con el espacio enorme y ya injustificado que el individuo y el individualismo ocupan en todas las manifestaciones de las sociedades post industriales (69). Basándose en la idea de sujeto posmoderno de Gilles Lipovetsky, insiste que se pueden encontrar algunos de estos rasgos en la América Latina, excepto por el de individualización o personalización debido a que “con el proceso de personalización, el individualismo experimenta un nuevo estadio que los sociólogos americanos han calificado como narcisista” (69-70).

Para este autor “la enorme masa de la población latinoamericana experimenta otras tendencias” que no coinciden con el paradigma mencionado. Él observa que, por ejemplo, los jóvenes de las regiones hispanoamericanas “han renunciado a cultivar una personalidad individual” y se ven obligados a “subsistir gregariamente” y a “convivir con bandas que se enfrentan entre sí”, generando un ambiente en donde sería difícil “hablar de proceso narcisista” (69). Los jóvenes hispanoamericanos, los de las zonas marginadas del desarrollo de la modernidad inconclusa, “se mueve en un terreno sumamente agresivo” en donde peligran tanto con la “policía como con otros agrupamientos juveniles”, por lo tanto, han renunciado —consciente o inconscientemente— a cultivar “una personalidad individual” porque sabe que “aislado está perdido” y tiene que “asociarse para sobrevivir” (1988: 70).

Es por eso que su lectura de la posmodernidad latinoamericana se fundamenta en el campo de la cultura popular. Según él, en América Latina “se vive la tendencia en donde lo popular, lo desigual, lo periférico” son y comienzan a imponerse como “el aspecto central, opuesto a la propuesta del modelo modernista y su visión elitista de la cultura” (68-69). Sin embargo, propone una discusión en donde pone en duda su propia idea, la cual inicia

reconociendo que aunque la cultura popular ha funcionado como “fuente de crítica exterior a la cultura reconocida como “superior”, se da cuenta de que “la identificación de lo latinoamericano y lo posmoderno puede ser engañosa” (66). Para explicarnos esta idea utiliza dos argumentos fundamentales. Por un lado afirma lo siguiente: “[...] los países capitalistas postindustriales viven lo popular y lo pobre como un *entorno* exterior amenazante pero minoritario, confinado a una periferia atrasada incapaz de modernizarse [...], en el interior de la metrópoli, relacionados por lo general con los inmigrantes, la negritud, o las regiones atrasadas” (66).

Por otro lado, considera que dentro de la propuesta posmoderna “la idea de lo popular, de pobreza y de pueblo [...], supeditado, exterior, circundante de gusto prosaico, vulgar, *kitsch*”, que finalmente se reintegra y recupera por y dentro de la cultura es, en realidad, “una propuesta artificial en América Latina” (66). Según su percepción, en estos países “lo popular, como resultado de la crisis de modernidad y la retirada de Occidente” están en “ascenso” y/o en “expansión espectacular”, negándonos la oportunidad de referirlos como algo “externo” o “periférico” debido a que la pobreza generalizada de estas sociedades ha “tomado la vía pública” (67).

Como se aprecia, Zermeño ha pasado por alto la diferencia de los procesos económicos, políticos, sociales y culturales entre los países “post industriales” en Latinoamérica. Ha perdido de vista a su vez, el camino trazado por Yúdice, Brunner y García Canclini, entre otros, que nos muestra los rasgos dialógicos de la mirada crítica y lúdica hacia los fenómenos contemporáneos en estas latitudes. Valoramos su intención por analizar rigurosamente la situación hispanoamericana a la luz de la situación en los países hegemónicos, pero es obvio que el análisis arroja resultados adversos al tema aquí tratado. No se trata de embonar forzosamente una idea “importada” para improvisar su

coincidencia, sino de buscar respuestas a determinados fenómenos que se han identificado dentro de la propuesta posmoderna. El hecho que estos rasgos coincidan parcialmente con los rasgos primarios de ésta, nos habla de una manera que no necesariamente debe ser mejor o peor, más fuerte o más débil, sino simple y llanamente diferente. De ahí que se hable de una posmodernidad hispanoamericana. Luego entonces, como sabemos los países post industriales han tenido injerencia directa y/o indirecta en los países de la América Latina al grado de generar lenguajes sincréticos en todos los ámbitos, por lo tanto, hemos sido “contagiados” de esa forma de cuestionar los preceptos de la modernidad, o sea, la posmodernidad.

Por otro lado, independientemente de si el *kitsch* y otros rasgos posmodernos son o no “propuestas artificiales” en Latinoamérica, damos crédito a la mirada con que se leen estos rasgos y no tanto a la desconocida intención con que fueron concebidos los objetos, elementos y/o eventos. Dicho de otra forma, preferimos señalar que “el mal gusto” generado por la mezcla entre la presencia de rasgos post industriales y la pobreza es algo cotidiano en estas latitudes y que la mirada crítica, lúdica y dialógica con que son representados artísticamente se identifica con rasgos posmodernos. Esa mirada ha existido desde hace mucho tiempo pero adquiere su denominativo hasta después de saber que existe la idea de lo posmoderno en Estados Unidos y parte de Europa y que hay coincidencia entre algunos de sus rasgos y los fenómenos económicos, políticos, sociales y culturales en América Latina.

1.4.6. Nuevos planteamientos culturales: Carolina Farías Campero.

Según Carolina Farías, uno de los cuestionamientos más contundentes hacia la modernidad se hizo presente en los años sesenta, pero fue hasta después de los acontecimientos mundiales del 68 que “la posmodernidad surgió como una contracultura

abierta e incluyente, tanto, que se volvió —tal vez así lo pretendía su propia indefinición— inacabable y contradictoria” (63). Y en la medida que exploramos su estudio esta última idea se hace cada vez más clara. Para Farías, el posmodernismo no es sólo “el ataque irracional y escéptico a la modernidad, a su pretendida racionalidad, a su falso progreso” y a su “limitada democracia”, sino también “una avalancha crítica que acabe de fortalecer el proyecto” (¿moderno?), para que sea dirigido hacia “un progreso sustentable” en donde participen todas las culturas y logren un enriquecimiento para que “el milenio no se limite a conocer el caos” (164-165). Si como se aprecia, existe una contradicción inherente al posmodernismo, se encontraría en esta parte de sus argumentos según nuestra lectura. Su noción nos muestra una nueva faceta de este concepto: a diferencia de otros estudiosos del tema, en la propuesta de Farías se plantea al posmodernismo con una misión finita que sería, en este caso, cuando termine de corregir el proyecto moderno. Esto nos lleva a pensar primero sobre la factibilidad de la idea y después sobre cuál sería la mirada y/o la lectura después de que los fenómenos económicos, políticos, sociales y culturales surgidos a partir de las fallas de la modernidad estuvieran resueltos. También surgen las siguientes preguntas: ¿cuál sería el estado idóneo de nuestra sociedad dentro de este nuevo orden?, ¿acaso es la posmodernidad efectivamente un capítulo más de la historia que no está salvo de ser rebasado y olvidado? No estamos seguros de la respuesta que nos daría Farías sobre la preguntas que han surgido a partir de sus planteamientos, pero, como lo mencionó anteriormente, ella tampoco está muy de acuerdo con ver al posmodernismo como una teoría superada: “a fines de los noventa se declara el fin de la posmodernidad y, con ello, del paradigma de la modernidad”, lo cual se puede apreciar en lo económico con el fracaso de los “rescates neoliberales”, sin embargo, “la multiplicación de las propuestas culturales mantiene la duda” (167). Sólo nos queda suponer que, no obstante la posible caída del

posmodernismo, la conciencia y apertura que prodiga seguirá sustentando nuestra mirada crítica sobre las anomalías creadas por el periodo histórico conocido como modernidad.

En este mismo trabajo, Farías dialoga con estudiosos del tema. Por ejemplo, está de acuerdo con García Calclini cuando anota que la posmodernidad en Latinoamérica no se debe ver como una opción que reemplaza, sino “que permite analizar la separación entre lo culto, lo popular y lo masivo que sirvió de base a la modernidad” (167-168), y añade que “el arte posmoderno postula la parodia como la característica más general de nuestra época cultural y propone reconstruir el pasado, codificar por medio de alusiones, citas, distorsión, transposición y mezcla de estilos o épocas”; de allí que se designen como posmodernas las manifestaciones híbridas (166).

En el caso del diálogo con Luis Britto García nos muestra otra faceta del tema. Él, como tantos otros teóricos, está de acuerdo en que “el proyecto de modernidad es producto del pensamiento occidental dominante” y que “América Latina lo adoptó como bandera en sus revoluciones”, logrando a lo largo de toda su historia una “fractura entre la realidad y las ideas importantes” (cit. por Farías 168). Pero contrariamente, afirma que no sucedió lo mismo con el posmodernismo ya que la crítica a la modernidad surge justamente dentro de las naciones dominadas por el imperialismo, mismas que por un lado “aceptaron alguno de sus rasgos (ciencia, tecnología, racionalismo)”, y por el otro “rechazaban sus supuestas secuelas necesarias: dependencia política y económica, status discriminatorio, disgregación total de las estructuras sociales y formas culturales precedentes” (cit. por Farías 168). A esto responde Farías que “si la modernidad adoptada en América Latina no ha logrado resolver sus problemas políticos, económicos, sociales y culturales”, el papel de la posmodernidad tampoco ha sido de total satisfacción porque “se ha quedado en la crítica”, y que “lejos de crear una opción viable, ha abierto el camino a la última versión del

capitalismo” (169). Una posible solución, agrega, sería lo que propone Britto: crear una “fórmula de confederación política que permita unificar ámbitos culturales y defender la especificidad cultural latinoamericana”. Tareas inmensas que considera pueden lograrse en una cultura comunicable, con más semejanzas que diferencias (169).

Como se observa, el estudio de Farías nos ofrece dos planteamientos que no se habían visto en otros autores usados dentro de este trabajo; en este sentido, su estudio propone ideas innovadoras dentro del tema en cuestión. La primera nos habla de una posmodernidad finita que, de forma hipotética según lo mencionado, sería valorada dentro de los procesos históricos que se superan y se dejan atrás. No obstante, ella está consciente que los fenómenos contemporáneos muestran lejanía con ese momento, demostrando la vigencia de la posmodernidad dentro de las culturas hispanoamericanas. El segundo planteamiento habla de la presencia de la posmodernidad en estos contextos solamente de forma teórica y por lo tanto desaprovechada dentro de la praxis. Esta perspectiva evoca la particularidad subversiva del término no concretada aún, pero con potencial para unificar los países del continente americano (no obstante sus diferencias). De hecho, se entiende que estas diferencias serán parte de las riquezas aportadas por y para la posmodernidad de América Latina.

1.5. Posmodernidad y literatura.

1.5.1. Umberto Eco.

La visión de Umberto Eco sobre el posmodernismo es muy particular. No lo considera como “una tendencia que pueda circunscribirse cronológicamente” (72), sino como “una categoría espiritual” y/o “una manera de hacer”. Retomando a Nietzsche, cree que “cada época tiene su propio posmodernismo” en el sentido que en “todas las épocas se llega a un momento de crisis”. Esta idea nos traza dos direcciones. La primera apunta hacia

un evidente diálogo con algunas de las premisas más importantes de la posmodernidad en cuanto a que éstas advierten su advenimiento como la señal clara del conflicto económico cultural que representa el “derrumbamiento de los metarrelatos” (Lyotard) y la exacerbación de la “lógica cultural del capitalismo tardío” (Jameson). La segunda dirección, nos reitera la idea que la posmodernidad es “una mirada” o una “lectura” de determinados fenómenos, en el momentos en que la realidad cultural no encaja con los preceptos hegemónicos y homogenizantes.

a) Umberto Eco (Posmodernidad y vanguardia artística).

La relación entre la vanguardia artística del siglo XX y la posmodernidad es un tópico clave dentro de los estudios de la cultura contemporánea, debido a que ambas han lidiado con el desgaste de discursos establecidos en determinados periodos históricos de la humanidad. Si bien la primera fue finalmente absorbida por las instituciones respaldadas por el *status quo* en contra del cual se revelaban, la segunda se aprecia todavía en un estado indefinible, inasible, fugaz y lúdico que, por el momento, le ha salvado de correr la misma suerte que la primera. Pero no sólo esta dinámica forma parte de la discusión en torno a posmodernidad y vanguardia. Eco hace una valoración del asunto y, al igual que otros críticos, parte de la tendencia a destruir el pasado que ha caracterizado a la vanguardia, para revelar que, pese a sus intentos, “la vanguardia no puede ir más allá porque ya ha producido un metalenguaje que habla de sus imposibles textos [...]” (74). A esto agrega que debido a que el pasado no puede destruirse, debe ser “visitado con ironía, sin ingenuidad, con juego metalingüístico, con enunciación al cuadrado” (74). Esta visión, según Eco, es la “respuesta posmoderna a lo moderno” (75), y representaría a la modernidad como la negación, el

rompimiento y el intento de superar al pasado y su discurso, y al posmodernismo como el diálogo con éste y su apertura a reescribirlo.

Concluye el tema apuntando que cada una de estas manifestaciones culturales deben ser exploradas desde su propia especificidad para evitar confusiones al momento de aproximarseles: “[...] si, en el caso de lo moderno, quien no entiende el juego sólo puede rechazarlo, en el caso de lo posmoderno también es posible no entender el juego y tomarse las cosas en serio. [...] siempre hay alguien que toma el discurso irónico como si fuese serio” (75).¹⁹

b) Umberto Eco (Posmodernidad y literatura).

Dentro del ámbito literario, propone que la novela posmoderna debe “superar las diatribas entre realismo e irrealismo, formalismo y “contenidismo”, literatura pura y literatura comprometida, narrativa de élite y narrativa de masas... [...]” (76).

Tomando como ejemplo a Sterne, Rabelais y Borges, asegura que en un mismo artista pueden convivir, o sucederse a corta distancia, o alternar, el momento moderno y el posmoderno” (75). Tal sería el caso de *Finnegans Wake* de Joyce que se puede incluir dentro de la posmodernidad o “al menos” la inauguraba, porque “para ser comprendido, exige, no la negación de lo ya dicho, sino su relectura irónica”(75).

1.5.2. Karl Kohut.

Este autor muestra dos niveles de discusión dentro de los debates en torno la posmodernidad en Latinoamérica: “En el primer nivel, se discute el papel de la literatura en el contexto de las sociedades posmodernas, mientras que en el segundo se analiza la

¹⁹ Eco ofrece algunos ejemplos: “[...] los collages de Picasso, Juan Gris, y Braque eran modernos; por eso la gente normal no los aceptaba. [...] los collages de Max Ernst, montando trozos de grabados del siglo XIX, eran posmodernos: también pueden leerse como un relato fantástico, como el relato de un sueño, sin darse cuenta de que representan un discurso sobre el grabado, y quizás sobre el propio collage” (75).

producción literaria a la luz de los conceptos posmodernos (14). El panorama del primer nivel exhibe diversos factores conjugados que, según el autor, han despertado “el escepticismo hacia el rol de la literatura y de sus autores”: el recuento de estos factores comienza con “el auge de los estudios culturales” y su “significación múltiple” debido a que en ellos “desaparece la distinción entre autor y crítico”, razón que le permite argüir que dentro de las nuevas tendencias literarias, los críticos postulan la igualdad con los escritores de obras de ficción (15). Continuando con la importancia del papel de los estudios culturales dentro de la posmodernidad en América Latina, el autor explica que su campo de acción abarca desde “ensayos literarios a ensayos de índole científica”, lo cual “abre un campo mal definido donde se ubicarían los estudios poscoloniales, la crítica feminista e incluso la teología de la liberación” (15).²⁰

Dentro del segundo nivel, Kohut parte de la discusión sobre posmodernismo latinoamericano como “variante del manierismo”: dentro de ésta se incluye el término neobarroco propuesto por Severo Sarduy (1974), y el esclarecimiento de la diferencia entre barroco y manierismo. Su objetivo es “postular que la posmodernidad sería en las artes categoría metahistórica y, al mismo tiempo, una categoría histórica que definiría el presente fin de siglo”, para fundamentar lo que, según él, varios teóricos de la posmodernidad comparten: la literatura latinoamericana es posmoderna por excelencia, con los cuentos de Borges y Rayuela, de Cortázar, como modelos (a veces se incluye *Cien años de soledad* en la serie) (16). Como sabemos, tal aseveración nos recuerda el planteamiento de García Canclini sobre la presencia *avant la lettre* del posmodernismo dentro de estas latitudes, y

²⁰ El autor ubica dentro de este contexto a los siguientes autores y sus correspondientes obras: “Néstor García Canclini (*Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, 1990), Luis Britto García (*El imperio contracultural: del rock a la posmodernidad*, 1991/1994), Beatriz Sarlo (*Escenas de la vida posmoderna, Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, 1994)”, entre otros.

las dudas de Nelson Osorio acerca del devenir posmoderno hispanoamericano sin haber pasado por una etapa moderna previa. Kohut retoma estas ideas y reflexiona sobre las características de los autores más nombrados dentro del paquete posmoderno: justifica a Cortázar por que “escribió en Francia”. Pero para explicar a Borges, quien según la crítica demuestra “la vacuidad del concepto”, recurre a Curtius y Eco para calificarlo igualmente como un caso *suis generis* previo a la concepción del término y su significado, y que representa a la literatura hispanoamericana posmoderna (17). Siendo ésta sólo una parte de la discusión, el autor sigue explorando las especificidades de estas narrativas y revela una cierta tendencia que califica como “nueva sencillez”, contraria al manierismo y a “las sofisticaciones formales” del modernismo. Dentro de esta nueva tendencia, Kohut señala a Álvaro Mutis, Tempo Giardinelli, Luis Sepúlveda y las nuevas producciones de Vargas Llosa y García Márquez (17).

Con respecto a otros trabajos que se han hecho específicamente sobre literatura latinoamericana en cuanto a su carácter posmoderno, Kart Kohut ha identificado tres posiciones dentro de la crítica literaria. Son posmodernos: 1. los autores del *boom*; 2. los autores del *pos-boom*; 3. los autores tanto del *boom* como del *pos-boom*. La primera posición se refleja en una guía bio-bibliográfica de la ficción posmoderna de Larry McCaffery (1986) y en un artículo de Julio Ortega (1988). En el primero, en una totalidad de 106 autores se incluyen solamente cinco escritores latinoamericanos: Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Manuel Puig y Mario Vargas Llosa. En el segundo, se incluye dentro de la escritura posmoderna a Cortázar, Fuentes y Bryce Echenique, pero no está de acuerdo en incluir a Vargas Llosa (sus primeras obras). Continúa señalando que “la segunda posición es compartida por la gran mayoría de la crítica literaria latinoamericana reciente” y a la tercera posición correspondería al libro

sobre novela posmoderna en América Latina de Raymond L. Williams (1995), en donde se considera a Joyce y Borges como padres de la posmodernidad latinoamericana, a Cortázar, Donoso y Fuentes como los escritores que marcarían la transición de la modernidad a la posmodernidad, y a la generación posterior como “plenamente posmoderna”. Kohut concluye que sería posmoderna la literatura latinoamericana de los últimos cincuenta años, desde Borges como precursor, pasando por el *boom* hasta los autores del pos-boom (18).

Como se pudo observar, este estudio nos deja clara la participación de la posmodernidad en las letras latinoamericanas. Dentro del primer nivel propuesto por el autor, la aproximación posmoderna de los diversos contextos ofrece una manera innovadora de leer los fenómenos políticos, sociales, económicos y culturales en estas latitudes. Además de trascender las fronteras entre autores literarios y críticos literarios, la posmodernidad vista desde América Latina abre las fronteras entre géneros y permite que la especificidad de los textos se enriquezca tanto en su elaboración como en su lectura. La segunda tendencia nos habla de una producción literaria posmoderna notable que, a través de tiempo y la constante aproximación desde esta perspectiva, engrosarán no sólo el corpus de la literatura posmoderna latinoamericana, sino también mundial. Aunque como se puede pensar, las clasificaciones pueden neutralizar las propiedades estéticas de las obras, el autor pone atención en la manera en que algunas de estas obras son clasificadas dentro de este tipo de literatura, confirmando así su lugar dentro de la posmodernidad.

1.5.3. Alejandro Herrero-Olaizola.

Uno de los objetivos de Alejandro Herrero-Olaizola es “establecer un campo de análisis común para la narrativa del Norte y Suramérica desde los años sesenta, retomando modelos críticos sobre el posmodernismo que abarcan ambas tradiciones literarias” (17), inducido por los estudios interamericanos que “han intentado definir este campo a través de

una poética posmoderna emergente de ambos lados del continente” realizados por teóricos como John Barth, Linda Hutcheon, Brian McHale” (19), a raíz de “la distribución y éxito comercial de los escritores del *boom* latinoamericano y la exitosa propagación de los textos más representativos del mismo en el mercado y las universidades estadounidenses” (18-19). Para explicarnos lo posmoderno dentro de lo que él designa *narrativas híbridas*, recurre básicamente a Neil Larsen y a Néstor García Canclini. Reconoce en una cita del primero que “el interés de la cultura latinoamericana (el *Sur*) en la cultura dominante occidental (el *Norte*) obedece, a un efecto de autorreconocimiento del norte en el sur, es decir, como parte de un movimiento más amplio de una narrativa de descolonización” (cit. por Herrero-Olaizola 21). A esto añade que “en este proceso de descolonización, al igual que el norte se re-lee en el sur, el sur mira al norte en su búsqueda de nuevos modelos políticos anti-autoritarios y de protesta social” (2000: 22).

Del segundo revisa las tesis posmodernas y de transculturación encontradas en *Culturas Híbridas*, y retoma la idea de que “dentro de la alternancia Norte-Sur el término hibridación denota que no existen zonas culturales puras, ya sea entendida en términos nacionales o étnicos” (cit. por Herrero-Olaizola 24), lo cual quiere decir entonces “que América se concibe como una entidad de tradiciones y modernidades mezcladas, como un continente heterogéneo, donde coexisten múltiples lógicas de desarrollo” (24). Deduce que “dichas múltiples lógicas son las que dominan el espectro discursivo y el carácter híbrido que está presente en la producción literaria de Estados Unidos y América Latina a partir de 1960, el cual se traduce en narrativas irreverentes y subversivas que desafían la autoridad textual” (24).

Después de poner en contexto la relación entre posmodernismo y narrativa híbrida, deja en claro que el concepto teórico de parodia juega el papel fundamental entre ambos y

revisa tres enfoques de ésta: el enfoque formalista (Shklovski, Tomachevsky, Tynyanov y Bakhtin); el enfoque estructuralista (Genette); y el enfoque posmoderno (Hutcheon, Rose y Waugh) (36) para construir, como propuesta principal, un modelo de análisis conceptual de aplicación a la literatura interamericana, el cual explicamos a continuación:

**Conceptos teóricos para construir un modelo de análisis para la narrativa
posmoderna
(Alejandro Herrero-Olaizola)**

Diálogo intertextual entre Norte- Sur = Narrativas híbridas

Narrativas híbridas } La parodia como catalizador esencial

Parodia

Enfoque formalista (Shklovski, Tomachevsky y Tynyanov):

- a) Como estrategia textual que ejercita una tarea crítica y evaluativa sobre modelos anteriores, de modo que el texto presenta a la vez un valor destructivo y creativo.
- b) Todo texto paródico implica necesariamente una relación textual, un diálogo con otros textos o con otros géneros; esto es, un diálogo que desfamiliarice las convenciones de esos textos y géneros previos.

Parodia

Mijaíl Bajtín (precursor de la parodia posmoderna):

- a) Disipación del efecto cómico a favor de una reflexión “seria” sobre los discursos que se confrontan.
- b) Minimizar el valor cómico en beneficio de la importancia dialógica de la parodia, por cuanto ésta produce una heteroglosia, una multiplicidad de lenguaje o discursos en un mismo texto.
- c) Se compone de dos lenguajes que se cruzan de una manera dialógica: un lenguaje parodiado y un lenguaje parodiante. Este encuentro de lenguajes supone también un cruce de dos estilos, que produce “un híbrido dialogizado intencionado”.

Parodia

Enfoque posmoderno: John Barth (Función didáctica a través de su propuesta de “la literatura de la plenitud”):

- a) Se identifica un supuesto “agotamiento” de posibilidades que caracteriza la ficción contemporánea.

- b) La literatura vista a través de la construcción paródica como el fruto de ese supuesto “agotamiento” al mismo tiempo que implica una evolución de la misma.
- c) Ficcionalizar o hacer ficción consiste en novelar el proceso de la propia ficción de que es objeto el texto en cuestión.

Parodia

Enfoque posmoderno: Linda Hutcheon:

- a) La parodia es una poética doblemente codificada, cuyo interés no reside en el efecto cómico sino, más bien, agotar y reponer modelos discursivos.

Parodia

Enfoque posmoderno: Barth, Bennet, Sklodowska, Hutcheon:

- a) Auto-parodia: se produce una estrategia textual basada en el efecto de mostrar el recurso.
- b) Auto-parodia: se produce una estrategia textual que cuestiona aquello que al mismo tiempo incorpora y mantiene su estatus ficcional.
- c) Emerge como un agente que cataliza una escritura que tiene como objeto no sólo novelar sino también establecer una renovación de las estrategias críticas y textuales que conforman tal narrativa.

Vía de aplicación del modelo:

Tres modos dominantes de *narrativas híbridas*:

- a) Los discursos históricos.
- b) La utilización de los discursos populares.
- c) El auto-examen del conocimiento autobiográfico en el campo literario.

1.5.4. Linda Hutcheon.

Hutcheon opina que el posmodernismo no debe ser usado simplemente como sinónimo de contemporaneidad y que no necesariamente describe un fenómeno cultural internacional, por ser principalmente europeo y americano. En concordancia con diversos críticos como Suleiman, Lodge y Wild, arguye: “Aunque el concepto de modernismo es básicamente anglo-americano, este no debe limitar la poética de posmodernismo para esa

cultura” (“Theorizing the postmodern...” 4),²¹ abriendo las posibilidades para que la teoría posmoderna sea incluida dentro del análisis de los fenómenos culturales en otras latitudes, como Latinoamérica. Para ella, lo posmoderno es “fundamentalmente contradictorio, determinantemente histórico e inevitablemente político”, de tal forma que aunque estas contradicciones pueden pertenecer a la “sociedad capitalista tardía”, son importantes manifestaciones del concepto de “presencia del pasado”. Por ejemplo, abordando el tema de la arquitectura, ésta se verá no como “un retorno nostálgico”, sino como una “revisita crítica, un diálogo con el pasado, con el arte y la sociedad, y una manera de recordar de forma igualmente crítica, el vocabulario de las formas arquitectónicas” (4).²²

a) Metaficción historiográfica.

La visión de Hutcheon sobre el discurso posmoderno dentro de la literatura es de esencia primordialmente histórica. De ahí que su principal propuesta sea la metaficción historiográfica, que incorpora “la auto conciencia teórica de historia y ficción como constructo humano y justifica el replanteamiento y reelaboración de las formas y contenidos del pasado”. Aunque ya había sido reconocida por algunos otros críticos, continúa Hutcheon, “su cualidad paradigmática había sido ignorada y comúnmente etiquetada mediante términos “midfiction” o “paramodernismo”: etiquetas que evidencian también “la inherente contradicción” del concepto, ya que ésta debe ser valorado “no sólo como otra versión de la novela histórica o de la novela no ficcional”. De hecho, *Cien años*

²¹ Traducido del siguiente fragmento: “Although the concept of modernism is largely an Anglo-American one [...], this should not limit the poetics of *postmodernism* to that culture [...]”.

²² Traducido y parafraseado de los siguientes fragmentos: [...] what I want to call postmodernism is fundamentally contradictory, resolutely historical, and inescapably political, its contradictions may well be those of late capitalist society, but, whatever the cause, these contradictions are certainly manifest in the important postmodern concept of “the presence of the past”; “This is not a nostalgic return; it is a critical revisiting, an ironic dialogue with the past of both art and society, a recalling of a critically shared vocabulary of architectural forms”.

de soledad de García Márquez, comenta la crítica, “ha sido discutida a menudo en los términos contradictorio que creo definen el posmodernismo” (5).²³

Siguiendo con su explicación, Hutcheon señala que la ficción posmoderna “recribe o sobre-representa el pasado en ficción y en historia”, para, en ambos casos, “regresarlo y abrirlo al presente” y así dejar de verlo como “irrefutable” y de lectura “teleológica”. Al mismo tiempo, esto permite que el posmodernismo cree una confusión entre las nociones establecidas sobre la historia y la ficción, dentro de las cuales se piensa que sus mayores problemas son la corroboración y la veracidad, respectivamente. No se debe olvidar, agrega Hutcheon, “que ambas formas narrativas son sistemas significantes en nuestra cultura” (“Historiographic Metafiction...” 110, 112).²⁴

A diferencia del discurso homogenizante de la modernidad, afirma que la metaficción historiográfica “apoya una ideología posmoderna de pluralidad y reconocimiento de la diferencia”, dentro de la que “juega sobre la verdad y las mentiras del registro histórico” y, paradójicamente, “instala orden totalizante, solamente para refutarlo,

²³ Traducido y parafraseado del siguiente fragmento: “Historiographic metafiction incorporates all three of these domains: that is, its theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs (*historiographic metafiction*) is made the grounds for its rethinking and reworking of the forms and contents of the past. This Kind of fiction has often been noticed by critics, but its paradigmatic quality has been passed by: it is commonly labeled in terms of something else—for example as “midfiction” (A. Wilde 1981) or “paramodernist” (Malmgren 1985) Such labeling is another mark of the inherent contradictoriness of historiographic metafiction, for it always work within conventions in order to subvert them. It is not just metafictional; nor is it just another version of the historical novel or the non-fictional novel. Gabriel García Márquez’s *One Hundred Years of Solitude* has often been discussed in exactly the contradictory terms that I think define postmodernism”.

²⁴ Traducido y parafraseado de los siguientes fragmentos: “Postmodern fiction suggest that to re-write or to re-present the past in fiction and in history is, in both cases, to open it up to the present, to prevent it from being conclusive and teleological”; “Postmodernism deliberately confuses the notion that history’s problem is verification, while fiction’s is veracity (Berthoff 1970, 272). Both forms of narrative are signifying systems in our culture; both are what Doctorow once called modes of “mediating the world for the purpose of introducing meaning”.

mediante su provisionalidad radical, intertextualidad, y fragmentación” (“Historiographic Metafiction...” 114, 116).²⁵

Pero además, tomando en cuenta que dentro de lo considerado por ella como metaficción historiográfica “se privilegia a dos modelos de narración” que “problematizan la noción entera de subjetividad” porque en ambos se advierten “múltiples puntos de vista” o narradores cuya habilidad para conocer el pasado con certeza no es del todo confiable, se hace evidente “no la trascendencia de la historia” sino “la inscripción problematizada de subjetividad dentro de la historia (“Historiographic Metafiction...” 117 – 118).²⁶ Esto implica una nueva forma de concebir e interpretar al referente a través del sistema intertextual: la intertextualidad, dice Hutcheon, ya no responde al “deseo modernista de ordenar el presente a través del pasado o hacer que el presente mire adicionalmente en contraste con la riqueza del pasado”, ni tampoco se puede seguir entendiendo como “un esfuerzo para invalidar o evadir la historia”. Por el contrario, la intertextualidad posmoderna —dentro de la metaficción historiográfica— “es una formal manifestación del deseo de cerrar la fisura entre pasado y presente del lector y un deseo de rescribir el pasado en el nuevo contexto”, además de “confrontar el pasado de la literatura y lo historiográfico” y “usar y abusar de aquellos ecos intertextuales, inscribiendo sus poderes de alusión y de subvertir ese poder a través de la ironía” (“Historiographic Metafiction...” 118).²⁷

²⁵ Traducido y parafraseado de los siguientes fragmentos: “Historiographic metafiction espouses a postmodern ideology of plurality and recognition of difference [...]”; “[...] historiographic metafiction plays upon the truth and lies of the historical record [...]”; “[...]it installs totalizing order, only to contest it, by its radical provisionality, intertextuality, and, often, fragmentation”.

²⁶ Parafraseado y traducido del siguientes fragmento: “First of all, historiographic metafiction appears to privilege two models of narration, both of which problematize the entire notion of subjectivity: multiple points of view (as in Thomas’s *The White Hotel*) or an overtly controlling narrator (as in Swift’s *Waterland*). In neither, however, do we find a subject confident of his/her ability to know the past with any certainty. This is not a transcending of history, but a problematized inscribing of subjectivity into history”.

²⁷ Parafraseado y traducido del siguiente fragmento: “Postmodern intertextuality is a formal manifestation of both a desire to close the gap between past and present of the reader and a desire to rewrite the past in the new context. It is not a modernist desire to order the present through the past or to make the present look spare in

Valorado así el referente, advierte Hutcheon que “el arte posmoderno es más complejo y más problemático” de lo que podría sugerir “lo autorepresentacional del modernista tardío” cuya “visión” fundamental es que “la verdad externa verifica o unifica” cualquier tipo de presencia”, es decir, “que existe solamente autoreferencia” (“Historiographic Metafiction...” 119).²⁸ Y es justamente lo que suscribe la autora como parte de las propiedades auto-conscientes de la metaficción historiográfica, sólo que en ésta se utiliza para “señalar el discurso natural de todo referente, tanto en el literario como en el historiográfico”. Ella reconoce que si es verdad que “el referente está siempre inscrito en el discurso de nuestra cultura”, se debe apreciar como la “mejor conexión con el mundo” aunque se identifique como “constructo, más que como simulacrum o alguna realidad externa”, porque esto “no niega que el pasado real existió” sino que “condiciona nuestro modo de conocimiento del mismo”, porque sólo podemos saber “a través de sus rastros y sus reliquias” (“Historiographic Metafiction...” 119).²⁹

Añade que debemos tomar en cuenta que la metaficción historiográfica trabaja dentro de la ficción para “ser históricamente condicionada” y dentro de la historia para “ser discursivamente estructurada”. Es decir, con base en el supuesto de que dentro de un sistema de retroalimentación en el que procesar información histórica mediante documentos, representa en sí mismo un acto histórico que limita la concepción documental

contrast to the richness of the past [...] It is not an attempt to void or avoid history. Instead it directly confronts the past of literature —and of historiography, for it too derives from other texts (documents). It uses and abuses those intertextual echoes, inscribing their powerful allusions and the subverting that power through irony”.

²⁸ Traducido y parafraseado del siguiente fragmento: “Postmodern art is more complex and more problematic than extreme late modernist auto-representation might suggest, with its view that there is no presence, no external truth which verifies or unifies, that there is only self-reference”.

²⁹ Traducido y parafraseado del siguiente fragmento: “Historiographic metafiction self-consciously suggests this, but then uses it to signal the discursive nature of all reference —both literally and historiographical. The reference is always already inscribed in the discourses of our culture. This is no cause for despair; it is the text’s major link with the “world”, one that acknowledges despair its identity as construct, rather than simulacrum of some “real” outside. One again, this does not deny that the past “real” existed; it only conditions our mode of knowledge of the past. We can know it only through its traces, its relics”.

del conocimiento histórico, representado a través de una semiótica regulada por determinados individuos e instituciones, la metaficción historiográfica desestabiliza la autoridad y objetividad de las fuentes históricas y explicaciones (“Historiographic Metafiction...”122-123).³⁰

Las propuestas de Hutcheon son básicas para comprender la apertura y las posibilidades de la posmodernidad, y sus conceptos adyacentes, dentro del contexto latinoamericano. Siendo su terreno de trabajo la novela histórica, reconoce igualmente el poder subversivo de lo posmoderno, al señalar la manera en que ésta trabaja dentro de las estructuras narrativas de las novelas contemporáneas: la historia se escribe dentro de este contexto para revelar, recordar, recontar y /o desenmascarar los hechos históricos protegidos por el discurso hegemónico de la novela moderna. Dentro de esta nueva visión, los héroes conocidos y sus proezas son puestos en tela de juicio, develando siempre otra historia que, como lectores, nos permite conocer otros puntos de vista acerca de ellos. Si bien el concepto metaficción historiográfica es una herramienta de análisis abierta, incluyente y práctica, ha sido reconocida por algunos autores como insuficiente para aplicarse en contextos literarios ajenos al canadiense, inglés o estadounidense, porque su autora utilizó obras de autores de estas nacionalidades para explicarlo. A continuación presentamos algunos diálogos con Hutcheon.

³⁰ Traducido y parafraseado de los siguientes fragmentos: “All documents process information and the very way in which they do so is itself a historical fact that limits the documentary conception of historical knowledge (185b, 45). This is the kind of insight that has led to a semiotics of history, for documents become signs of events which the historian transmutes into facts [...] they are also, of course, signs within already semiotically constructed contexts , themselves dependent upon institutions [...] or individual [...] As in historiographic metafiction, the lesson here is that the past once existed, but that our historical knowledge of it is semiotically transmitted”; “Historiographic metafiction often points to this fact by using the paratextual conventions of historiography [...] to both inscribe and undermine the authority and objectivity of historical sources and explanations”.

b) Marco Aurelio Larios.

En diálogo con Hutcheon, Marco Aurelio Larios reflexiona sobre el vínculo entre historia y literatura: “La historia siempre ha ejercido una fuerte atracción para los narradores porque en ella ya está inscrito el drama humano; no hace falta la invención de situaciones y personajes, porque la historia misma los da” (131).³¹ Ampliando su visión sobre el tema, reconoce que “ya sea por la interrogación sobre la exactitud y veracidad de los conocimientos, o por las inevitables modificaciones que la imaginación creadora suele permitirse a favor de la evocación histórica”, la discusión en torno al “deslinde de la materia histórica en la literatura” no se ha agotado y, mucho menos, “aclarado” (130). Considerando que el principal problema nace de “la hibridación entre los rasgos científicos de la historia y los rasgos estéticos del arte literario (entre el saber científico y el saber narrativo)”, vislumbra como punto de unión el interés por “los hechos transitorios y concretos” de ambas (131).

Una vez establecidas estas ideas, compara la novela histórica del siglo XIX y la novela histórica llamada “nueva” (posmoderna). En la primera, no encuentra esa “cercanía temporal” que, según él, “compromete al autor a enjuiciar su tiempo”, y observa que a su vez carece “de una nueva visión actualizada del mundo”, además de que “en el orden consciente de su generación, no busca ninguna interpretación posible del pasado que recrea”, debido a que, agrega, “el narrador no asume condición alguna de historiador” (133).

En la segunda, además de “negar los rasgos de su predecesora”, le parece evidente su “pretendida científicidad”, lograda, según él, por “un laborioso acopio de documentos y

³¹ Marco Aurelio Larios. “Espejo de dos rostros. Modernidad y postmodernidad en el tratamiento de la historia”, en Kohut, Kart (ed.). *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, AEY, Frankfurt-Madrid, 1997, pp. 130-136, p. 131.

referencia históricas que le permiten no supeditar el nivel histórico al novelesco”, notando en muchos casos que, incluso, “éste cede a la construcción histórica” (133). Dialogando con Lukács, añade que los personajes históricos que aparecen dentro de la nueva novela histórica son “bastante conocidos”, lo cual permite “una profunda red intertextual de conocimientos previos, y no teme establecer disensiones historiográficas” (133). En concordancia con Hutcheon, reconoce que la nueva novela histórica deja de ser un simple constructo estético lingüístico y se crea como un medio para criticar el pasado, que intenta construir mediante “la impugnación, la parodia, la ironía, la deconstrucción, el anacronismo, la simultaneidad de un pasado alterno”, una “nueva visión” de ese mundo, instaurando además “en su nuevo saber narrativo leguajes especializados, exclusivos, intertextualizados” (133). Larios concluye esta parte de su estudio asentando que estos elementos y/o recursos “le disputa al saber científico de la historia la tarea final con el pasado histórico: su comprensión” (133).

Posteriormente, retoma a Lyotard y cierra el diálogo con Hutcheon y la novela histórica antigua y la moderna, anotando que mientras la primera se aprecia “como un metalenguaje de legitimación”, la segunda, además de estar en sintonía con “la condición posmoderna del mundo actual, se nos revela como un descreimiento del pasado histórico” (134).

Después de dialogar con la teórica de la metaficción historiográfica, Larios intenta aterrizar lo obtenido sobre el terreno de la literatura latinoamericana. Consciente de las particularidades de los personajes de las novelas históricas creada en estas latitudes, comenta:

Por esta “incredulidad” posmoderna la nueva novela histórica abandona los perfiles marmóreos de los héroes (Simón Bolívar), los juicios implacables sobre los antihéroes (Maximiliano de Habsburgo), las desavenencias de los

descubridores (Cristóbal Colón, Hernando de Magallanes), la intocabilidad de los reyes (Isabel La Católica, Felipe II), la condena feroz de los conquistadores (Lope de Aguirre, Cabeza de Vaca, Hernán Cortés) (134).

El autor asegura que a través de la nueva novela histórica se soslaya la “historiografía moderna”, encausada a “legitimar un relato oficial único”, rescata a los personajes y “les otorga la existencia imaginativa, el diálogo y la humanidad” negada anteriormente por el relato oficialista “encubridor del pasado histórico de una retórica maníquea (sic) de buenos y malos, de héroes y antihéroes, de grandes y pequeños hombres” (134). Pero, la diferencia con la propuesta de Hutcheon —que a su vez es la ganancia mayor de su estudio— es que Larios detecta este nuevo tratamiento estético subversivo en los propios personajes creados por los autores hispanoamericanos:

La nueva novela histórica los recupera en una multitud de relatos como es el caso, por usar un ejemplo de la figura de Cristóbal Colón recreada por Carpentier (*El arpa y la sombra*), Abel Posse (*Los perros del paraíso*), Augusto Roa Bastos (*La vigilia del Almirante*), Vicente Muñoz Puelles (*El último manuscrito de Hernando Colón*), Herminio Martínez (*Las puertas del mundo*), Carlos Fuentes (“Las dos Américas” en *El naranjo*), entre otros, en cuyas obras el descubridor es tratado, recuperado, inventado, imaginado, impugnado, comprendido de formas totalmente disímiles (134).

Es claro que la aportación del estudio radica en la extrapolación de las propuestas de Hutcheon al terreno latinoamericano: si aquella había sustentado sus conceptos en un corpus primordialmente escrito en idioma inglés, Larios utiliza sus recursos para aplicarlos a autores en lengua castellana. Pero no sólo el lenguaje resulta trastocado por los conceptos posmodernos, sino también personajes históricos cuyas acciones forman parte indispensable de los cambios políticos, sociales, económicos y culturales en América Latina. Dentro de su aproximación a ellos perdura el valor subversivo determinado por la ironía, la parodia y la crítica a los hechos históricos promulgados por el discurso

hegemónico; la novelación de sus actos, pasados por el filtro posmoderno, hablan de una nueva percepción de la historia.

c) Magdalena Perkowska-Álvarez.

También Magdalena Perkowska-Álvarez dialoga con Hutcheon. En su caso, encontramos un punto de acuerdo y uno de discrepancia. Su aproximación a las ideas de la canadiense comienza cuando nota que “propone la metaficción historiográfica como la articulación del posmodernismo” (29). Esto significaría que el concepto “abarca las novelas que son intensamente auto-reflexivas, pero recupera también a los personajes y los acontecimientos históricos” (29). Además se da cuenta que, contrastando con Jameson y Eagleton, Hutcheon sostiene que estas novelas “reconceptualizan la Historia mediante una escritura paródica que cuestiona el discurso histórico tradicional, exponiendo sus simplificaciones, omisiones y exclusiones”, dando como resultado que lo que para Jameson son “elementos claves en la búsqueda de lo interesante o sorprendente”, en el estudio de Hutcheon se proponen como “estrategias del cuestionamiento político e ideológico” (29).³² De ahí que Perkowska-Álvarez subraye el énfasis del “valor ideológico de la novela histórica posmoderna” dentro de la propuesta de Hutcheon y reconozca que una de sus premisas apunte hacia un “posmodernismo inclusivo”, que “da voz a los grupos tradicionalmente silenciados, a la otredad social y cultural”; según la autora, Hutcheon habla por los “que han vivido al margen de la historia” adjudicándoles la necesidad de una lectura distinta a la de “los grupos dominantes” (29). Es a partir de estas ideas que Perkowska-Álvarez se hace varias preguntas de las cuales sobresale la siguiente: “¿Es

³² La autora del estudio mencionado se refiere a *A Poetics of Postmodernism*. En cuanto a los elementos que Jameson considera generadores de lo “interesante” y/o lo “sorprendente”, se mencionan los siguientes: “la discontinuidad, la fragmentación, la indeterminación, la intertextualidad, las rupturas del eje temporal y espacial”.

América Latina parte del *nosotros* y del mundo?” (30), y al poner en cursivas el “nosotros” está haciendo referencia a los países hegemónicos de donde provienen los principales teóricos de la posmodernidad —como los mencionados a lo largo de este trabajo—, y nos hace reflexionar sobre el lugar que ocuparía la literatura latinoamericana dentro del margen teórico expuesto por Hutcheon.

Como una forma de respuesta a su pregunta, Perkowska-Álvarez cuestiona a su vez la propuesta de Hutcheon. Primero señala que es “un modelo global y por lo tanto abstracto que se queda corto en cuanto a analizar la relación de las manifestaciones formales (fragmentación, parodia, intertextualidad) y el conjunto de circunstancias que las condicionan” (33). Posteriormente, contrapuntea la propuesta de la canadiense con la propuesta de Santiago Colás hallada en *Posmodernity in latin América: The Argentine Paradigm* (1994), de la cual retoma la idea de que no existe una sola posmodernidad en toda América Latina, aunque, por otro lado, el autor citado por Perkowska-Álvarez reconoce que “la tendencia más importante dentro de la novela latinoamericana escrita en el final de los años setenta y la primera mitad de los ochenta es que el discurso histórico aparece como un recurso subversivo dirigido contra la palabra del poder” (cit. por Perkowska-Álvarez 34).

Por último, Perkowska-Álvarez compara la visión que tiene Jameson sobre la novela histórica posmoderna con la evaluación de Hutcheon sobre la misma,³³ arguyendo que “desde la óptica de un lector latinoamericano o latinoamericanista”, el modelo de ésta “resulta más atractivo porque incluye preocupaciones relevantes para las culturas periféricas”. Sin embargo, como punto clave de su discusión con Hutcheon, asegura que

³³ Según esta crítica, Jameson considera que “la novela histórica posmoderna cancela el discurso histórico mediante la fabulación la experimentación formal, cuyo resultado son incongruencias y disonancias textuales [...]” (33).

“su categoría de metafiction historiográfica es tan descontextualizada y general que permite analizar los rasgos posmodernistas en obras producidas en realidades tan distantes y dispares como Europa, Asia, África, América del Norte y América Latina” (33). Dicho de otra manera, según la autora, las propuestas contenidas en *A poetics of Posmodernism*, representan “un modelo global y, por eso, abstracto”, porque con ello Hutcheon se limita a “captar y analizar con sagacidad los efectos superficiales del posmodernismo, pero no establece una relación entre el significado de estas manifestaciones formales (fragmentación, parodia, intertextualidad) y el conjunto de circunstancias que la condicionan”, dando como resultado la idea de que la novela histórica latinoamericana “ es sólo un caso” y un análisis “escueto” bajo la óptica de la metafiction historiográfica (33).

Para esta autora, la posmodernidad vista a través del cristal de Hutcheon representa la apertura, la inclusión y un recurso para que el discurso de los subalternos sea escuchado. En este sentido, se hace notar una vez más el valor subversivo del concepto y su capacidad para albergar los elementos irónicos y paródicos necesarios para cumplir esta función. Pero también se da cuenta de las insuficiencias del planteamiento de Hutcheon y de ahí su pregunta sobre quiénes somos “nosotros” dentro del contexto cultural posmoderno, ¿acaso esa voz pertenece única y exclusivamente a los países hegemónicos?, o efectivamente hay una o varias voces que hablan desde la “periferia” hispanoamericana dentro del contexto contemporáneo. Tanto para respondernos tal pregunta como para reutilizar la propuesta de Hutcheon, Perkowska-Álvarez recurre a su colega Santiago Colás, quien reitera las propiedades que contiene el discurso subversivo de la novela histórica posmoderna hispanoamericana para eclipsar al discurso hegemónico dentro del mismo contexto.

d) Lauro Zavala.

Como parte de sus últimos estudios sobre el tema, Lauro Zavala, en discusión también con la propuesta de Linda Hutcheon, advierte que ésta proviene del estudio de un corpus limitado (literatura canadiense e inglesa), del cual se deriva la idea de que “la ficción posmoderna es toda metaficción historiográfica” y afirma que el modelo resulta “insuficiente para explicar lo que ocurre en la literatura producida fuera del contexto europeo y canadiense” (*La ficción posmoderna como espacio fronterizo...* 13).³⁴ De ahí que detecte cuatro puntos vulnerables dentro de este tipo de estudios: 1) la mayor parte de los estudios sobre la literatura posmoderna han sido escritos desde una perspectiva europea, canadiense o estadounidense que tienden a ignorar lo que se escribe en la región hispanoamericana; 2) al teorizar sobre esta literatura se estudia exclusivamente a la novela y sistemáticamente se deja de lado el cuento y la minificción; 3) los estudios más conocidos sobre la materia son aproximaciones de la literatura desde la sociología y los estudios de género o desde la perspectiva de la ciencia política;³⁵ 4) la utilización del término *neovanguardia* o *post-boom* ha sido cuestionado por restar autonomía a la producción más reciente en la región. Sobre éstos, sugiere que aunque han nutrido la discusión en torno a la ficción literaria posmoderna, hace “falta por explorar de manera sistemática cuáles son los rasgos formales que la novela hispanoamericana reciente comparte con otras formas de escritura literaria (como el cuento), y con otras formas de narrativa (como el cine) (*La ficción posmoderna como espacio fronterizo...* 14-17). Con lo que respecta al cuento, considera que a partir de 1967 los autores comienzan a incluir en sus relatos “los rasgos que caracterizarían posteriormente a la ficción posmoderna: una deliberada voluntad de

³⁴ Aunque el estudio de este autor se centra en la ficción posmoderna literaria y la ficción posmoderna cinematográfica, por razones que conciernen a este ejercicio académico dirigiremos nuestra atención solamente al primer tipo de ficción posmoderna mencionada.

³⁵ “[...] incluyendo aquellos en los que se incorpora el estudio del cuento y la minificción, como los notable trabajos de Nancy M Kason (1994), Beatriz Sarlo (1995) y muchos otros sobre la dimensión posmoderna en la narrativa breve de Jorge Luis Borges” (15).

parodiar las convenciones genéricas y una tendencia a superponer contextos culturales a través de recursos intertextuales" (*La ficción posmoderna como espacio fronterizo...* 23). Retomando a Lyotard, afirma que si la posmodernidad “es la manifestación de la crisis en la que se encuentran los grandes relatos de occidente, es decir, las grandes explicaciones racionales de la realidad”, esto coincidiría con la crisis de legitimidad del discurso oficial del discurso literario tradicional en México (*La ficción posmoderna como espacio fronterizo...* 24).

Posteriormente explica la idea la ficción posmoderna como un espacio fronterizo debido a dos razones fundamentales: 1) es moderna y a la vez se distanciado de la modernidad, a la vez dentro y fuera de las instituciones, a la vez respetando y transgrediendo las fronteras entre distintos géneros y entre la ficción y la no ficción (*La ficción posmoderna como espacio fronterizo...* 24); 2) dentro de esta se traza una frontera entre el autor y el lector o espectador, en la que éste puede desplazarse con mayor libertad del horizonte de expectativa (o sea de lo que se esperaría de un relato según la crítica autorizada) al horizonte de la experiencia (es decir, a lo que cada lector descubre de sí mismo en el proceso de ver o leer) (*La ficción posmoderna como espacio fronterizo...* 27). Esta idea le ayuda a sustentar que “[...] en términos estrictos, no hay textos posmodernos, sino tan sólo interpretaciones posmodernas de los textos” (*La ficción posmoderna como espacio fronterizo...* 29-30). Así mismo, se debe mencionar que para este autor la ficción posmoderna es aquella que incorpora de manera simultánea elementos de narrativa clásica y de la ficción moderna, es decir, elementos de la ficción más tradicional con elementos de la ficción experimental (*La ficción posmoderna como espacio fronterizo...* 55).

La discusión en torno a la metaficción historiográfica y a la ficción posmoderna, nos conecta directamente con otro de los conceptos posmodernos que retomaremos para nuestro trabajo: la metaficción posmoderna.

1.5.5. Posmodernidad y metaficción: en busca de una herramienta de análisis.

Si la metaficción, desde una perspectiva posmoderna, se reduce insuficientemente a metaficción historiográfica como se ha demostrado hasta aquí, sería conveniente entonces buscar algunas otras ideas que amplíen el concepto y nos permitan seguirlo ubicando dentro del marco de la cultura posmoderna.

Entendida como “una re-descripción (artística) de ese sector de la realidad que es la ficción misma, esto es, re-flejo del mundo de la ficción, de sus estrategias, condiciones, poderes, maneras y resultados (Rodríguez 17) y/o como aquella narrativa “que versa sobre sí misma, ficcionalizando su proceso de reproducción y de recepción al elaborar su propio metatexto que coloca en la escena textual su quehacer ficticio y problematiza su *status* como ficción en las alteridades realidad/ficción y escritura/lectura que la hacen posible” (Caspar 14), la metaficción no sólo es representativa de la modernidad sino también de la posmodernidad. Según Lauro Zavala, en su faceta posmoderna, la metaficción tendría las siguientes características fundamentales: “a) la intención intertextual del lector es relevante; b) la intención irónica del autor es irrelevante; c) la intención genérica del texto es aleatoria. [...]” (“La literatura contemporánea...” 200). Esto quiere decir que los textos metaficcionales posmodernos implican el desvanecimiento de las fronteras genéricas: “es decir, las fronteras entre el discurso académico y el literario; entre el discurso científico y el utilizado en la vida cotidiana, o entre el discurso de la historiografía especializada y el de la imaginación poética” (“Metaficción posmoderna en el cuento mexicano” 121); la intención auctoris pasa a segundo plano; la participación del lector y su capacidad de asociar diversos

discursos con el discurso leído adquiere una importancia fundamental, lo cual significa que la metaficción posmoderna no es sólo una estrategia de escritura sino también de lectura. Como sabemos, a este diálogo o relación entre textos se le conoce como intertextualidad, la cual se asume inherente al ejercicio metaficcional: “La lógica de la selección y la sustitución es, en esencia, la lógica de la intertextualidad. Por esta razón se puede afirmar que toda forma de metaficción puede formar parte de una estrategia intertextual” (“Metáfora, metonimia y metaficción” 236). En afinidad con esta idea, Pavlicic sostiene que en el texto posmoderno está tan acentuada su relación con otros textos a través del lector que “[...] es como si ya no existiera el texto, sino sólo intertexto” (99), y anota la diferenciación entre la intertextualidad moderna y la posmoderna:

[...] La diferencia se manifiesta ante todo en el objeto. Cuando establece la relación intertextual, la obra artística modernista por lo regular echa mano a algo concreto. Del mismo modo que el pintor modernista toma un determinado pedazo de periódico o de trapo y lo pega sobre el lienzo, el escritor moderno establece una relación intertextual o intermedial con una obra concreta del pasado o con una creación concreta de otro medio. [...] En la obra moderna –ya se ha dicho- esta relación es clara y a menudo demostrativa, y la elección de determinado texto para el diálogo está totalmente en consonancia con eso, puesto que ese texto la mayoría de las veces es bien conocido y ampliamente entendido y la relación con él gana así en importancia.

Ocurre de otro modo en la obra posmoderna. Esta no establece una relación con lo individual, sino con lo general, no se vincula a un texto concreto, sino a un grupo de textos; la obra posmoderna se remite así a todo un género o a toda una época, o a toda una convención literaria. Cuando se trata de un género, entonces esa obra establece una relación con lo que es la regla del género; cuando se trata de una época, remite a la poética de ésta; cuando se trata de una convención, evoca lo que la literariedad específica de la misma (90-91).

Según esto, mientras la intertextualidad “modernista” se establece por medio del texto mismo con otro texto específico, la posmoderna se establece entre el texto leído y un conjunto de textos que forman parte de una convención literaria general, a través de un lector posmoderno (por así decirlo), del que “no se espera ninguna competencia

particularmente elevada, ni el descubrimiento del vínculo intertextual”, sino que, simplemente, “descubra” el diálogo intertextual, lo “comprenda” y que “se defina con respecto a él” (111).

Al igual que Zavala, señala que otra característica fundamental de este tipo de textos literarios es “la mezcla y combinación de géneros” lo cual es “uno de los modos posmodernistas de vincularse con la tradición y de entrar en un diálogo con ella” (102). Tal es el caso, agrega Pavlicic, de los textos literarios en donde se aprecia la relación de “la literatura con la literatura”: los “textos críticos, la metaliteratura, en general” que son “la literatura capital de la época posmoderna” (102), o sea, el texto metaficcional.

Dicho todo lo anterior, podríamos proponer entonces que otra manera de detectar la metaficción posmoderna dentro de un texto sería cuando encontramos marcas metaficcionales claras, combinadas simultáneamente con intertextualidad architextual (y la participación inherente del lector),³⁶ y/o la presencia de marcas textuales claras del desvanecimiento de fronteras genéricas (y por lo tanto fronteras entre “alta” y “baja” cultura).

A modo de ampliar las posibilidades para definir la metaficción posmoderna, podemos agregar también la manera en que Catalina Gaspar y Jaime Alejandro Rodríguez la utilizan en sus respectivos estudios. La primera la aplica en su análisis de *El obsceno pájaro de la noche*, de José Donoso. Para ella, la visión posmoderna de la metaficción se centra en el “cuestionamiento crítico y deconstructivo” de la “legitimidad de los discursos que el ser humano ha erigido para aprehender el mundo, poniendo en duda los fundamentos mismos del conocimiento, del sujeto de lo elabora y vehiculiza y del objeto que indaga la

³⁶ Sobre el concepto “architexto” véase Gérard Genette. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Édition du seuil, France, 1982.

mirada cognoscitiva” (19). El segundo, retoma a Patricia Waugh y coincide con Lauro Zavala en que

El texto metaficcional sería esa manera de texto posmoderno que se propone llamar la atención del lector acerca de su proceso de construcción, frustrando sus expectativas convencionales de sentido y cierre, y problematizando, más o menos explícitamente, las formas en que los códigos narrativos construyen artificial y arbitrariamente mundos aparentemente reales (70).

Resumiendo ambas propuestas, tenemos que la metaficción posmoderna, además de sustentarse en la relación entre la metaficción y la intertextualidad architextual, se caracterizaría por la presencia del discurso literario que por medio de la puesta en evidencia de sus recursos creacionales, se cuestiona a sí mismo, y apela a un nuevo lector que a través de su participación re-construye el texto y asocia intertextos con base en su competencia tomando distancia del lector convencional.

1.5.6. Jonathan Culler.

En su diálogo con Derrida y su propuesta de deconstrucción, Jonathan Culler afirma que para describir y evaluar la aplicación de este concepto dentro de los estudios literarios, se debe comenzar por examinarlo como estrategia filosófica primero (79). Primero nos explica que “la práctica de la deconstrucción pretende ser tanto un argumento riguroso dentro de la filosofía como un cambio de las categorías filosóficas o de los intentos filosóficos de dominio” (79), y cita un fragmento de “Une stratégie générale de la déconstruction” del teórico francés para ampliar su explicación:

En una oposición filosófica tradicional no encontramos una coexistencia pacífica de términos contrapuestos sino una violenta jerarquía. Uno de los términos domina al otro (axiológicamente, lógicamente, etc.), ocupa la posición dominante. Reconstruir la oposición es ante todo, en un momento dado, invertir la jerarquía (79).

Siguiendo con Derrida, Culler agrega que la deconstrucción

debe “por medio de una acción libre, un silencio doble, una escritura doble, poner en práctica una *inversión* de la oposición clásica y un *corrimiento* general del sistema. Será sólo con esa condición como la deconstrucción podrá ofrecer los medios para intervenir en el campo de las oposiciones que critica y que es también un campo de las fuerzas no discursivas (79-80).

Esto quiere decir que “la deconstrucción opera dentro de los límites del sistema, pero para resquebrajarlo” (80). Otra forma de aplicación de la deconstrucción, continua explicando Culler, se da a través

de la genealogía estructurada de sus conceptos dentro del estilo más escrupuloso e inmanente, pero al mismo tiempo determinar, desde una cierta perspectiva externa que no puede nombrar o describir, lo que esta historia puede haber ocultado o excluido, constituyéndose como historia a través de esta represión en la que encuentra un reto (80).

Complementando esta idea, Culler plantea que “deconstruir un discurso equivale a mostrar cómo anula la filosofía que expresa, o las oposiciones jerárquicas sobre las que se basa, y esto identificado en el texto las operaciones retóricas que dan lugar a la supuesta base de argumentación, el concepto clave o premisa” (80).

El autor propone mostrarnos una forma práctica del funcionamiento de la deconstrucción utilizando la idea “nietzscheana de la causalidad”. Contraponiéndolo al supuesto de que “el principio de causalidad afirma la prioridad lógica o temporal de la causa frente al efecto”, retoma la idea que demuestra que “este concepto de estructura causal no es algo dado como tal, sino más bien el producto de una exacta operación tipológica o retórica”, tal y como lo argumenta Nietzsche en los fragmentos de *La Voluntad de Poder* (80). Culler lo explica de la siguiente manera:

“dolor → alfiler, para crear una secuencia causal, alfiler → dolor” (80).

Quiere decir que sentimos dolor y nos damos cuenta de que fue causado por un alfiler: primero entra en juego el dolor y después el alfiler. Visto de otra forma: el alfiler nos provocó dolor: el orden estructural causal se invierte. Para explicar mejor la manera en

que afecta la deconstrucción en el proceso de causalidad, Culler detecta tres características específicas:

1. Para reconstruir la causalidad se debe operar con el concepto de causa y aplicarlo a la propia causalidad. La deconstrucción no busca un principio lógico más elevado o una razón superior sino que utiliza el mismo principio que reconstruye. El concepto de causalidad no es un error que la filosofía podría o debería haber evitado, sino que es indispensable tanto para los argumentos de la deconstrucción como para otros argumentos (81).

2. La deconstrucción también cuestiona la causalidad en este sentido, pero simultáneamente, en un movimiento distinto, utiliza el concepto de causa en la argumentación. Si “causa” es una interpretación de la contigüidad y la sucesión entonces el dolor puede ser la causa, puesto que puede ser el primero en la secuencia de la experiencia. Este doble proceder de emplear sistemáticamente los conceptos y premisas que se están socavando sitúa al crítico no en una posición de alejamiento escéptico, sino en una de compromiso injustificable, afirmando lo indispensable de la causalidad al tiempo que le niega cualquier justificación rigurosa. Este es un aspecto de la deconstrucción que muchos pueden encontrar difícil de entender y de aceptar (81).

3. La deconstrucción invierte la posición jerárquica de un esquema causal. La distinción entre causa y efecto hace de la causa un origen, lógico y temporalmente prioritario. El efecto se deriva, es secundario y dependiente de la causa. Sin investigar las razones o las implicaciones de esta jerarquización, señalemos que, operando dentro de la distinción, la deconstrucción cambia la jerarquía produciendo un intercambio de propiedades. Si el efecto es el que causa a la causa su conversión en causa, entonces el efecto, y no la causa, debería ser tomado como origen. Demostrando que el argumento que eleva a la causa es susceptible de ser usado a favor del efecto, se destapa y deshace la operación retórica responsable de la jerarquización y se produce un corrimiento significativo.

Si tanto la causa como el efecto pueden ocupar la posición de origen, entonces el origen ya no es originario; pierde su privilegio metafísico. Un origen no originario es un concepto que no se puede comprender en el sistema original y por lo tanto lo desbarata.

Este ejemplo nietzscheano plantea numerosos problemas, pero de momento puede servir de ejemplo compacto de los procedimientos normales que encontramos en la obra de Jacques Derrida (81-82).

1.5.7. Terry Eagleton.

Eagleton afirma que la diversidad inherente al posmodernismo dificulta que se pueda tener “una posición a favor o en contra suya” (45). Sin embargo, se aproxima a esta teoría de manera crítica como a continuación presentaremos:

1. Señala que sería difícil que un solo “esquema explicativo” llegue a “hacer justicia a una entidad tan heterogénea” como el posmodernismo, que abarca desde “el punk rock hasta la muerte de la metanarrativa” y desde los comics “hasta Foucault” (45).
2. Reconoce que ha logrado tambalear “la imperiosa autoidentidad del sistema en su núcleo”, al prestar su voz a “los humillados y despreciados” (49).
3. Observa dentro de la política del posmodernismo simultáneamente “un enriquecimiento y una evasión”. Según él, su apertura hacia “nuevas y vitales cuestiones” se debe a una “indigna retirada de los viejos planteos políticos”, aunque reconoce que soslayó “ciertas cuestiones políticas clásicas” mostrando una “valiosa manera de ir más allá” en sus planteamientos. Todo esto, por ejemplo, se podría apreciar en la manera en que el feminismo y lo étnico “son populares” dentro de este contexto porque “marcan algunas de las luchas políticas más vitales” que se confrontan en la realidad y porque “no son necesariamente anticapitalistas y así se adecuan lo suficiente a una época posradical” (49).
4. Critica que la teoría posmoderna opere con “oposiciones rígidas binarias” como “diferencia” y/o “pluralidad” y otros términos, considerados “inequívocamente positivos” sin prestar atención a los beneficios de sus antítesis como “unidad, identidad, totalidad, universalidad”, etcétera (50-51).
5. Siendo “pluralista acerca del posmodernismo” y “creyendo de manera posmoderna que hay diferentes narraciones sobre posmodernismo”, considera que algunas “son considerablemente menos positivas que otras” (51).
6. Según su lectura, dentro del posmodernismo se puede hablar de “la cultura humana pero no de su naturaleza; de género, pero no de clase; de cuerpo, pero no de biología; de *jouissance*, pero no de justicia; de postcolonialismo, pero no de la pequeña burguesía”. Es

por eso que acusa a la teoría posmoderna de ser “tanto censor y exclusivista como las ortodoxias a las que se opone” (51).

7. Reconoce que la cultura posmoderna ha creado un *corpus* rico en obras. Sin embargo, afirma que además de haber “contaminado algunas purezas celosamente protegidas, atacado ciertas normas opresivas y sacudido ciertos fundamentos de aspecto bastante frágil”, se generó la desorientación de aquellos que “sólo sabían demasiado bien quiénes eran y desarmó a los que necesitaban saber quiénes eran frente a aquellos demasiado ansiosos por decírselo”. También, agrega, provocó “un escepticismo vigorizador y paralizante, y descolocó la soberanía del Hombre Occidental, en teoría al menos, por medio de un fuerte relativismo cultural [...]”, cuya inercia pudo desmitificar a las “instituciones más naturalizadas” dejando al descubierto “las convenciones que las gobiernan” dentro de un supuesto “Mundo Libre” (52-53).

8. Según Eagleton, el posmodernismo además: a) Degradó la intimidante austeridad del alto modernismo con su espíritu juguetón, paródico, populista y, con este remedo, al adoptar una forma cómoda logró reforzar las mucho más tullidas austeridades generadas por el mercado; b) Desarmó el poder de lo local, lo regional y lo idiosincrásico y ayudó a homogenizarlos a través del mundo. Su desconfianza ante tales conceptos como verdades alarmó a los obispos y encantó a los ejecutivos, así como su compulsión a colocar palabras como “realidad” en citas intimidantes han incomodado al piadoso devoto en el refugio de su familia, pero resulta música para sus oídos en sus agencias de publicidad; c) Hizo flotar el significante de maneras que llevan a los autócratas a sus banales certezas, y al hacerlo imita a una sociedad fundada en la ficción del crédito, por lo cual el dinero produce dinero como seguramente los signos crean signos [...]; d) Como cualquier rama del antirrealismo epistemológico, niega de forma consistente la posibilidad de describir la manera como el

mundo es, y se encuentran haciéndolo de la misma forma. Al mismo tiempo libertario y determinista, sueña con que el ser humano se libere de las obligaciones, desplazándose deliberadamente de una posición a otra, mientras sostiene que el sujeto es el mero efecto de fuerzas que lo constituyen por completo; e) Ha producido algunas miradas originales sobre Kant, junto a una buena cantidad de vaivenes. Cree en el estilo y en el placer, y habitualmente prepara textos que podían haber sido compuestos por una computadora (54-55).

9. Sobre la relación entre Historia y posmodernismo, Eagleton opina que éste “no es un periodo histórico sino la ruina de todo pensamiento periodizante”. Si acaso esto no se aplica inequívocamente en el plano cultural, sí se apreciaría en el filosófico. Esto quiere decir que, al no ser parte de una continuidad lineal, el posmodernismo ya existía incluso antes de ser detectado como tal (55-56). Esta idea le lleva a cuestionarse acerca del “pos”. ¿Es el prefijo “pos” una marca histórica o teórica”? se pregunta Eagleton. Si es verdad que nos indica superioridad ante lo que fuimos en el pasado, entonces se “ofendería su relativismo antielitista”, responde. Pero ve algo más. Reconoce como estrategia necesaria que el posmodernismo se valore como “verdad en negativo” de la modernidad porque le permite rechazarla desde un punto ventajoso dentro del desarrollo histórico, sin utilizar sus propias categorías (57-58). Dicho de otra forma, esta propiedad le mantiene lejos de caer en la misma estrategia monológica y totalizadora de la modernidad: “El posmodernismo cree que, políticamente hablando, deberíamos celebrar la diferencia, la pluralidad, la variopinta y matizada naturaleza de nuestras culturas, y algo de ello discierne un fundamento “ontológico” para todo lo que no sea particular en el mundo (59).

En concordancia con esta idea y con otras previamente comentadas, vemos que la conciencia posmoderna puede calificarse como una mirada crítica hacia los preceptos

fallidos de la modernidad y, aunque se tiene una idea *cuasi* precisa de su bautizo, su esencia ha acompañado el pensamiento y la actitud humana a la par del intento de homogenizar su desarrollo en todos los aspectos vitales, pero sin, según Eagleton, retomar los recursos inútiles de la modernidad. Creemos necesario agregar a esta idea que, al ser la posmodernidad un discurso incluyente y no excluyente, es posible que no retome las estrategias de la modernidad pero, si lo hace, lo haría para construir a partir de éste un nuevo discurso de doble orientación.

Las contradicciones que aprecia en el posmodernismo se centran en lo político y en lo económico. Mediante una “primera y cruda aproximación”, Eagleton afirma que “el posmodernismo es políticamente opositor pero económicamente cómplice” (195). Con esto se refiere a que, al menos en la teoría, el radicalismo del discurso posmoderno da por resultado “una subversión llena de recursos contra el sistema dominante de valores” como “la multiplicidad, la no identidad, la trasgresión, el antifundamentalismo, el relativismo cultural” (195). Sin embargo, percibe claramente que esto no se da así en el nivel del mercado, ya que éste regularía la pertinencia y presencia de dichas estrategias. Por lo tanto, desde su punto de vista, “el pensamiento posmoderno del fin-de-la-historia no nos augura un futuro muy diferente del presente” debido a su “falta de una teoría adecuada de la participación política”, lo cual provocaría que su “relativismo cultural y su convencionalismo moral, su escepticismo, pragmatismo y localismo, su disgusto por las ideas de solidaridad y organización disciplinada”, sean “un gran peso en contra de él” (197-198).

Breves conclusiones del capítulo I.

Como pudimos demostrar, la posmodernidad se ha teorizado desde la perspectiva de varias disciplinas diferentes, tales como la filosofía, la sociología y la comunicación. No

obstante, las ideas expuestas por sus diversos representantes pueden ser seleccionadas, extraídas y unificadas en una plataforma teórica sobre la cual podamos apoyarnos para utilizarla como herramienta de análisis del discurso literario y, más específicamente, para el corpus seleccionado en este trabajo. Las ideas como la fragmentación, el derrumbe de los metarelatos, el desvanecimiento de las fronteras genéricas, la mezcla de los niveles culturales “alto” y “bajo”, la revaloración de los discursos no hegemónicos, la revisita del pasado, el eclecticismo, el simulacro, la metaparodia, la metaficción (tanto en su faceta historiográfica como en su relación con el architexto, el lector y la deconstrucción) y el diálogo con los discursos de la misma modernidad, entre otras, serán siendo utilizadas a lo largo de nuestro análisis, para evidenciar aquellas partes de las obras que, según nuestra propuesta, pueden leerse desde la posmodernidad.

Esto no quiere decir que el corpus seleccionado debe presentar todas y cada una de estas ideas o conceptos: como se verá, las iremos aplicando según lo consideremos plausible y/o necesario. Tampoco negaremos que no puedan ser utilizadas algunos otros conceptos y/o ideas no incluidas dentro del capítulo, con lo cual nuestro análisis queda abierto y puede motivar futuros trabajos. En todo caso, queremos creer que lo más importante es lograr que nuestras aplicaciones apunten hacia la misma dirección: hacer evidente las características posmodernas de la representación literaria del corpus seleccionado.

CAPÍTULO II

Estudios críticos sobre José Agustín, Gustavo Sainz, Parménides García Saldaña, Francisco Massiani y Andrés Caicedo.

Introducción al capítulo II.

En el presente capítulo haremos la revisión de aquellos estudios que se han hecho de los autores indicados, con la finalidad de asentar las bases sobre las que se realizará nuestro análisis de sus respectivas obras.

Comenzaremos examinando lo que la crítica ha escrito sobre el estilo narrativo de José Agustín, tomando distancia de lo que se ha escrito sobre su inclusión dentro de la literatura de la onda, o sea, nos centraremos en aquellos estudios que lo ubican dentro de la estética posmoderna. Después, hablaremos sobre algunos de los estudios que se han hecho sobre *Gazapo* (1965), de Gustavo Sainz, para mostrar que aunque la crítica no lo ha reconocido como tal, esta obra contiene especificidades narrativas posmoderna igualmente.

También revisaremos algunos textos críticos sobre Parménides García Saldaña, lo cual nos permitirá mostrar fragmentos de sus escritos “inéditos”, siendo esta parte muy valiosa para los estudios relacionados con este autor.

Una vez que hayamos terminado con los estudios sobre los tres autores más representativos de lo conocido en México como literatura de la onda, examinaremos textos críticos dedicados a Francisco Massiani y Andrés Caicedo, quienes desde Venezuela y Colombia, respectivamente, reflejaron en su narrativa algunos de los rasgos literarios más característicos de los mexicanos, evidenciando así una relación intertextual que soslaya fronteras y los unifica dentro de la narrativa juvenil de los años 60 y 70 en Latinoamérica.

2.1. Una mirada posmoderna a José Agustín.

Para sustentar la pertinencia de este estudio, partimos del supuesto que la narrativa de José Agustín trasciende la especificidad de la estética de la onda, lo cual nos encomienda la tarea de investigar propuestas encaminadas a proponer lecturas que puedan darnos cuenta de su poética. A continuación revisaremos tres perspectivas enfocadas hacia este objetivo.

Blanca Rodríguez y Raymond L. Williams consideran que la obra de José Agustín clasificada dentro de la onda es posmoderna (85). Tomando como punto de partida la idea de que sus novelas “no muestran ni la pretensión ni la intención de llegar a ser objetos de arte clásicos” (83), realizan un análisis de *Se está haciendo tarde (final en laguna)*, tomando en cuenta la misma perspectiva que se tiene al mirar un póster: “como una experiencia inmediata y transitoria, más que simbólica” (86).

Su estudio se fundamenta en las estrategias visuales comunes que, según ellos, comparten el póster y la novela. Algunas de estas estrategias son: señales visuales

intercaladas por el narrador que interrumpen y guían al lector a lo largo de la narración; el espacio abierto para efectos específicos exactamente como lo hace con frecuencia el póster; yuxtaposición aleatoria de representación de títulos de obras literarias de diversos géneros, etc. Más adelante, señalan que el autor utiliza esta técnica para cuestionar el *status* mismo de la novela como “obra de arte en el sentido tradicional” y proponerla como “obra de arte transitoria y posmoderna” (91-92).

Por su parte, Lauro Zavala ubica a José Agustín dentro de la literatura mexicana que comenzó a explorar la veta posmoderna en años 60 y 70, la cual dirigía “una mirada irónica a la propia historia colectiva y, simultáneamente, dirigía una mirada irónica al proceso de creación literaria” (“La experimentación en el cuento mexicano” 30). Identifica dentro del contexto posmoderno específicamente dos obras: la colección de relatos *Inventando que sueño* —en especial “Cuál es la onda”— (“Un paseo por los últimos cien años” 15) y la crónica de la vida en México *Tragicomedia mexicana* (“Identidad cultural, posmodernidad y narrativa...” 126). Subraya además que ésta última “se aparta de los cánones de la modernidad literaria” (“Identidad cultural, posmodernidad y narrativa...” 126).

En contraste con estas ideas, Antonio J. Jiménez propone una lectura distinta a las anteriores. Reconoce la posmodernidad dentro de la literatura de José Agustín en cuanto a que la considera una “manifestación del arte *pop* que se originó en los Estados Unidos con los cuadros de Andy Warhol y las novelas de Kerouac y Salinger” (43). Propone a su vez que “los rasgos contraculturales de José Agustín originan el fenómeno postmoderno de transculturalización” (45), y nos explica que este proceso de transculturalización se hace evidente por medio de “sus temas, su lenguaje, su estilo, su espíritu cosmopolita, así como a través del humor, el juego y la irreverencia con la que arremete en contra del discurso hegemónico” (46-47). Curiosamente, después de afirmar lo anterior retoma la idea de que

“el sujeto postmoderno está preso de su mundo esquizofrénico que le impide razonar crítica y coherentemente” (67), y realiza un análisis de los personajes principales de cuatro obras del autor —*La tumba*, *De perfil*, “Cual es la onda” y *Abolición de la propiedad*— con base en los rasgos modernos que, según él, presentan los personajes tomando en cuenta que “éstos todavía conservan cierta postura crítica ante la realidad”, característica importante dentro de la modernidad literaria en Latinoamérica (70).

Queda claro pues, que para Blanca Rodríguez, Raymond L. Williams y Lauro Zavala, José Agustín se puede encasillar dentro de la narrativa posmoderna latinoamericana a través de las tres obras mencionadas. No así para Antonio J. Jiménez, quien reconoce rasgos posmodernos en el autor por medio de lo que él llama transculturalización, pero que al momento de realizar el análisis, lo hace bajo los parámetros de la modernidad porque lo considera más pertinente. Uno de los puntos en contra que llaman la atención sobre este asunto es que, mientras Zavala afirma que “Cuál es la onda” se ubica dentro de la posmodernidad, J. Jiménez lo considera dentro de la modernidad por medio de sus personajes. Este choque de ideas nos recuerda la discusión en torno a la presencia de la modernidad y la posmodernidad en las letras mexicanas. Si bien se ha reconocido el problema que representa clasificar determinada narrativa mexicana dentro de la posmodernidad, se ha afirmado también que en nuestro país es entendida como “otro nombre más para designar la condición en la que superponen elementos de muy distintas tradiciones culturales, entre las cuales se encuentran las tradiciones de lo viejo y lo nuevo, de lo propio y lo ajeno, lo único y lo diverso” (Zavala, “Los mitos de la posmodernidad” 97). Dentro de esta línea, Herrero-Olaizola afirma también que podemos hablar de una “posmodernidad americana” en cuanto a textos que presenten, entre otras cosas, “una heterogeneidad discursiva que apunta hacia el cuestionamiento de los límites del propio

texto / del género, una clara exposición de la marginalidad que desafía los límites del texto, un cambio de la dominante que se traduce en una consecuente integración de la “Cultura” en “cultura”, etc. (30). Por lo tanto, en discrepancia con la perspectiva de Jiménez, y con base en el conocimiento de la especificidad estética del autor demostrada previamente en nuestra tesis de maestría, consideramos la narrativa de José Agustín, y otras clasificadas dentro de la onda, propicia para ser analizada desde de la teoría posmoderna.

2.2. Apuntes sobre *Gazapo*, de Gustavo Sainz.

Glantz comienza su valoración de esta obra centrándose en la transgresión de la “puntuación tradicional, el uso de mayúsculas, la división de los párrafos, la utilización de diagonales y paréntesis o de ciertos signos tipográficos”, que no considera innovadora pero sí adecuada “porque responde a las necesidades del argot ciudadano” que los autores de la onda “han elaborado o catalizado (sobre todo Sáinz (sic) y Agustín)” (“Narrativa joven de México” 203). Como ya se ha mencionado en diversas ocasiones, llama “lenguaje de la onda” a esta nueva manera de representar al lenguaje “juvenil” dentro de sus narraciones, considerándolo un código accesible sólo para iniciados (o sea, sólo para adolescentes), mismo que, según su opinión, “cercena esa literatura de la literatura propiamente dicha” (“Onda y escritura: jóvenes de 20 a 33” 215). Estas ideas, por radicales o extremistas que nos puedan parecer (miopes incluso), sustentan su afán por definir el canon literario mexicano de los años 60 y su división entre onda y literatura.

En cuanto al tema del adolescente y sus peripecias, subraya que ni *Gazapo* ni *De perfil* son las únicas obras que han escrito sobre ello, aunque sí se aprecia en ellas una intención de “preservar su adolescencia morbosamente y a veces hasta prorrogándola fuera de tiempo para ubicarse en una ridícula actitud de *play boy* del subdesarrollo”, argumento que le permite sustentar la curiosa idea de que si Sainz entra a la onda con *Gazapo*, se

desclasifica con *Obsesivos días circulares*, obra publicada cuatro años después, o sea en 1969. Lo anterior nos hace pensar entonces que la onda no es un periodo dentro de la literatura mexicana, sino una actitud para escribir que según Glantz, logró superar Sainz en sus obras posteriores (“Onda y escritura: jóvenes de 20 a 33” 216). En concordancia con esta idea, Elena Poniatowska señala también que la “temática juvenil se va perdiendo en sus novelas *Obsesivos Días Circulares*, *Compadre Lobo*, *Fantasma Aztecas* y hace que este escritor dotadísimo abandone la frescura de su impulso primero” (200).

Otra de las ideas de Glantz que consideramos necesario rescatar para este trabajo, es aquella que llama “los instrumentos de la onda” (*La onda diez años después...*” 249). En el caso de *Gazapo*, se refiere a la representación escrita del lenguaje oral que emite el teléfono y la grabadora dentro de la novela: “Leer y oír se yuxtaponen y la grabadora que graba la conversación telefónica detiene en un instante un ciclo que puede repetir a voluntad. Pero la lectura reemplaza a la grabación aunque ésta intente volverse una reproducción escrita de lo grabado y por tanto funcione como fotografía de lo oído” (“La onda diez años después...” 249). Pero lo que nos llama la atención de su lectura, es que haya relacionado estos recursos al uso de aparatos electrónicos vinculados con la era del rock, y que haya dejado pasar el hecho de que su utilización borra las fronteras genéricas tradicionales y que apela a nuevas estrategias para escribir y para leer el texto, muy acordes con la metaficción y la teoría posmoderna.

Por su parte, Martha Paley tiene una idea diferente de lo que usualmente se ha dicho sobre Sainz y Agustín. Para ella, *Gazapo* y su autor representan “la nueva literatura mexicana, fenómeno que también ayudó a canalizar la potencialidad narrativa de José Agustín” (296). Aunque evidentemente está invirtiendo el orden que todos conocemos, esto es Agustín después de Sainz, nos parece interesante la idea en cuanto a que nos remite a

datos editoriales importantes sobre ambos autores. Por un lado, sabemos que *Gazapo* se entregó a la editorial Joaquín Mortiz en 1963, pero por políticas internas se publicó hasta 1965, lo cual nos habla de que el texto ya existía antes de 1964, fecha de la primera publicación de *La tumba*. Por otro lado, nos remite al hecho de que la segunda publicación de esta última novela (1966) fue la más conocida. Pero lo rescatable de lo anterior es que sin importar cuál obra haya aparecido antes o después, *Gazapo* evidencia especificidades propias que le otorgan un lugar importante dentro de la narrativa mexicana de la segunda mitad del siglo XX.

También nos llama la atención lo que Paley escribe sobre quienes fueron incluidos en la onda y sus edades al momento de publicar:

Este grupo de adolescentes que escribe trata de buscar su verdadera identidad a través de la escritura y de expresarla en su lenguaje; trata de hacer frente a las amenazas (el sistema, la familia) que destruirán su intención de permanecer en la Onda, de ser auténticos. En este grupo, los que más se destacan son Gustavo Sáinz, José Agustín y Héctor Manjarrez (297).

Como sabemos, ni Agustín ni Sainz eran adolescentes cuando publicaron sus obras primas: el primero tenía 20 años y el segundo, 25. Tampoco se menciona mucho a Manjarrez como integrante de la onda: por lo general se habla de José Agustín, Gustavo Sainz, Parménides García Saldaña y Jesús Luís Benitez (entre otros).

Pero al contrario de Glantz y Poniatowska, Paley no cree que la onda haya cambiado junto con la edad de sus integrantes. Cuando se pregunta sobre qué ocurre con los onderos cuando ya han superado la adolescencia, responde lo siguiente:

Si, como dice Agustín, la onda es dinámica y se transforma incesantemente, estamos ahora frente a las producciones transformadas de ese grupo. Este concepto lo ilustra perfectamente la última novela de Gustavo Sáinz, *La princesa del Palacio de Hierro* (1974). A pesar de que los autores más influyentes ya no son tan jóvenes, esta novela demuestra que la Onda sigue, y señala la vitalidad y los cambios en la generación [...] El grupo original de

“onderos” continúa escribiendo, dictando ahora *su* onda, que ya es otra (301-302).

No podemos dejar de lado el hecho de que esta crítica llegó sólo hasta 1974 y no habla de las demás obras de Sainz, pero retomando su argumento, no sabemos si podríamos estar de acuerdo con ella en cuanto a que “la onda siga” pero sí que continúa generando nuevas lecturas y nuevas perspectivas desde dónde estudiarla.

A diferencia de Glantz que cuestiona los aportes de *Gazapo* (y de *La tumba* y *De Perfil*, por consiguiente), al grado de haberlas ubicado fuera del canon literario mexicano, Inke Gunia reconoce varios de sus valores literarios y sociales:

1. Haber quitado el velo de marginalidad al tema del adolescente dentro de la literatura mexicana: “Las pocas obras protagonizadas por adolescentes o jóvenes no tienen como intención central el retrato de la psicología adolescente juvenil” (23).
2. Haber establecido un diálogo con la tradición literaria internacional a través de este tópico:

Es de notar que en *La tumba* y *Gazapo* se formulan los temas de la adolescencia y del conflicto adolescente con el orden establecido sobre la base de modelos literarios internacionales. Fuera del contexto mexicano, el tratamiento literario de estas temáticas tenían una larga tradición, que resurgía en los años cincuenta y sesenta, debido a las transformaciones a nivel social (23).

3. Haber diluido las fronteras entre la literatura elitista y la literatura popular:

El éxito de los textos de José Agustín y de Gustavo Sainz revela el cambio funcional que iniciaron en la literatura mexicana. *La tumba* y *Gazapo* contribuyeron a que se abriera la barrera que se había erigido entre la literatura elitista, o “emancipatoria”, que no respeta las necesidades de la gran mayoría de lectores, y la “literatura de consumo”, que se rige sobre todo por las expectativas de la mayoría, ofreciéndole modelos con que (sic) identificarse y armonizando contradicciones (26-27).

4. Haber logrado ser un éxito comercial:

Poco después de su aparición, *La tumba* y *Gazapo* se transformaron en éxitos de venta. Entre los factores que podían haber contribuido puede mencionarse el uso —sea intencionado o no— de determinados rasgos característicos de la literatura de consumo que facilitaban la comunicación entre el autor real y su público lector. Así, el empleo de un yo-narrador adolescente que en un tono conversacional oral (fingido) confiesa sus sentimientos más íntimos, sus problemas familiares y amorosos-sexuales, podía satisfacer las necesidades sensacionalistas (27).

5. Haber tenido una implicación social notable:

Asimismo, las insistentes referencias a la realidad extraliteraria fáctica actual, cotidiana y conocida para las clases media y alta capitalinas, desenganchada del peso de cuestiones históricas y políticas, en un lenguaje coloquial, igualmente contemporáneo, ofrecían la posibilidad de identificación. Ante todo los jóvenes de estas clases, podían sentirse ideológicamente confirmados por los textos (27).

Y es justamente por medio de estas propiedades que nosotros creemos que *Gazapo* se puede ubicar dentro de la onda pero también dentro del ámbito posmoderno. Nos referimos a la supresión de la marginalidad, el diálogo con otras literaturas, el diálogo entre niveles culturales, su participación exitosa en el mercado y como representante de una sociedad que deambula entre lo pasado y lo presente. Dicho lo anterior, podemos afirmar que *Gazapo* es una obra que merece ser abordada desde nuevos y diferentes ángulos.

2.3. Los “inéditos” de Parménides García Saldaña.

Una manera innovadora y productiva para abordar la obra de Parménides García podría ser a través de sus textos inéditos, lo cual nos demostraría que era un autor dedicado y prolífico. Ya Enrique Montes García había comentado algo al respecto:

Falta una mayor perspectiva, pero más que esto, es necesario un trabajo de localización y selección de su abundante producción literaria (ensayos, artículos, comentarios, entrevistas y notas) que alrededor de veinte años quedó diseminada en varias publicaciones, diarios y revistas, secciones y suplementos de espectáculos y culturales. Con familiares y amistades, sobretodo éstas, permanece material inédito. Existen por ahí libretas, cuadernos y hojas sueltas con fragmentos de novelas, cuentos, poemas, canciones y cartas, en espera de su rescate y difusión (49).

Como una muestra de esta idea, contamos con el estudio de Beatriz Espejo en donde da cuenta de sus primeros trabajos como escritor:

Desde 1962 publicó sus primeros artículos y textos literarios en los suplementos de *Ovaciones* y *Diorama de la Cultura*, de *Excélsior*. [...] colaboró, con notas y ensayos breves, en las revistas *Pop*, *Piedra rodante* y *Claudia*. [...] Los temas que trataba señalan la índole de sus preferencias vitales y lo comprobaría la cita de unos cuantos títulos: “La muerte del rey” (Elvis Presley), “La divina Janis Joplin”, “Meollo del Punk”, “Boris Vian (La arranca corazones)”, etc., etc. Junto con Juan Tovar y Ricardo Vinós hizo un guion de cine, “Pueblo fantasma” (1966), y, aunque nunca se filmó, ganó un tercer premio en el Primer Concurso Nacional de Argumentos y Guiones Cinematográficos (96).

Además de acercarnos a sus primeras publicaciones y reiterar su interés por el rock y la literatura, el fragmento nos muestra a un Parménides poco conocido, que es el que incursionó en la elaboración del guion de cine titulado “Pueblo Fantasma”. Espejo también nos da conocer otros dos textos inéditos, claves dentro de la producción literaria del autor. Uno de ellos fue titulado tentativamente *¿No quieres rocanrolea?*, que ella misma describe como “[...] extraño, reiterativo, dividido en cuatro partes [...]” (92). A continuación presentamos un breve fragmento de su transcripción:

Uno quiere en las tardes, después de la escuela, cotorrear y rolar con los cuates y se lleva uno con los vecinos y empieza uno a fijarse en las hermanas de los cuates, en las chavas, empieza uno a ir a fiestas y a bailar fresamente, rosamente. Y entonces se viste uno de tacuche (traje acá corte italiano con cuello modelo forma corazón) a la moda, zapatos modelo italiano, camisa blanca, corbata chira, loción, spray, lavanda, onda de dandy, de galán para bailar con las chavas y preguntarles su nombre y en qué escuela estudian y qué son sus papás y blablablá hasta que es hora de irse para el otro día ir a misa (cit. por Espejo 92).

Desde este fragmento podemos ver ya su intención por representar los tópicos adolescentes de una manera irónica e irreverente. Otro de los textos que rescata Espejo es *Autobiografía precoz*, en donde, no obstante el estilo burlón y desenfadado que utiliza,

muestra un lado oscuro, crudo y cruel de la iniciación sexual de los adolescentes en tiempos difíciles para la comunicación inter generacional:

déjenme (sic) decirles acerca de la primera vez que tuve gonorrea. Chavo ladilla como siempre he sido me gusta cachuchear con las putas. Esto de cachuchear es coger sin pagar. Pues bien, cachucheaba con una puta en un burdel cercano a mi casa y la puta graciosamente me produjo una gonorrea de general de división del ejército revolucionario. En fin, fui a ver a un médico (el médico que había tratado a los cuates que anterior a mí habían contraído la misma enfermedad venérea). Esperando mi turno entre señoras embarazadas (el médico era pediatra) y señoras con niños, todo chirriando como si las señoras se dieran color de mi amada gonorrea.

Por fin, receta y todo feliz hasta el momento de pensar que las medicinas se compran con billetes, pues flaco, ni hablar, a pedirle billetes a tu padre.

—Papá, quiero hablar contigo.

—Dime.[...]

—Pues fíjate que la otra noche, cuando fui a la fiesta pues después yo tenía unos ahorritos y yo tú sabes que pues fui y pues tú sabes uno y pues una mujer me... pues tú sabes...

—¿Hablas de una mala mujer?

—Sí, de una desas (sic)

—¿Sabes la seriedad del problema?

Mi padre realmente acongojado.

—Ya fui al ver a un doc y aquí está la receta. Dijo que con las medicinas a los dos días otra vez como nuevo...

Mi padre realmente preocupado.

—Hijo, hijo. Te voy a hablar de hombre a hombre debido a la dimensión de tu problema. Es algo muy serio, muy serio. ¿No sabes el peligro que entraña para la familia que tengas una enfermedad de esas?

Hizo una pausa y luego convertido en otro: padre tembloroso y violento dijo:

—¡Nos podemos quedar ciegos!

Lo chistoso no era la gonorrea sino la actitud de mi padre en cuanto al sexo. No se podía hablar en mi casa de sexo. Tabú, bú, bú. Y cuando quería hablar con mi madre de alguna nena que me gustaba, siempre me decía: ¡Muchachitas locas! ¡sus madres deben ser prostitutas?

Realmente en mi casa el sexo era algo siniestro.

La educación sotacoburguesa. La educación “cristiana”. La moral mexicana, naca. Sí porque el sexo lo tuve que conocer con putas y no con una nena. Sí, porque esa debe ser la onda (cit. por Espejo 92-93).

Pero no sólo el tópico del adolescente está presente en este “inédito” de Parménides.

Espejo nos comparte un fragmento más en donde conocemos otra faceta del autor:

Al rato me traen dos tortas y un vaso de leche. ¡Qué amables, no se miden en amabilidad! Al rato el celador o llavero abre las puertas y todos los presos

ese día a la Julia y de allí a la Vaquita. Yo me quedo. Me creo muy inglés por el trato, supongo que mi jefe (mi desgracia de ser hijo de papá y mamá y no ser tan libre como muchos ¡oh Dios!) está tratando y tramitó mi salida. Al rato llega el celador o llavero y abre la reja de mi celda, llega un médico (lo sé por la bata clásica que en la bolsita del pecho dice IMSS) y muy amistosamente me dice:

—Ven... el médico de anoche te puso que venías muy tronado... (Y lo juro señores jueces que yo no iba tronado, iba medio pasado de whisky, ¡LO JURO, LO JURO!).

—... y que te va a llevar para que te hagan un examen

—Perfecto, que me lo hagan...

—Calmado. ¿Okey?

—Sí doctor... [...]

—Venga joven.

—Sí señor.

Lo sigo. Abren las puertas. No me fijo en nada. Abren otra puerta. Llego a una enfermería.

—Bájese los pantalones.

Me dice un médico. Me los bajo. Un tipo le pide al doctor que le dé un jarabe para la tos. El doctor me inyecta en la nalga derecha. Me subo los pantalones. Dos tipos de blanco —overoles blancos— me llevan por un dormitorio, abren una puerta y luego entro a una celda. Cierran la puerta de lámina como un ojo pequeñísimo como celda de loco (cit. por Espejo 98-99).

Se trata de otra parte del texto en donde el mismo Parménides nos narra lo ocurrido en una de sus entradas al hospital psiquiátrico. El tópico del adolescente queda diluido y se hace presente una historia dura de supervivencia, en donde el individuo se tiene que enfrentar a situaciones difíciles que nada tiene que ver con divertirse con sus amigos, escuchar rock y tratar de ligarse a una “nena”. Espejo también nos menciona que “según se afirma hay una novela” que forma parte de sus “inéditos” titulada *El callejón del Blues* (1994: 104). José Agustín lo confirma, añade un esbozo de este “inédito” y agrega otro:

En cambio, por esas fechas también, escribió *El callejón del Blues* compuesto por cuatro cuentos. El que da título al libro es la historia de Fito de la Parra, su iniciación rocanrolera en la Narvarte en los años cincuenta, y después el ambiente blusero anfetamínico sicodélico del grupo *Canned Heat* en Los Ángeles. Era una novela corta muy buena, ágil, sin paja y bien escrita. Había también un texto duro y punk que mostraba la temeridad de un borracho culto que le dice verdades insoportables, con las correspondientes golpizas brutales, y un final desolador muy apto para estos tiempos. En

general, mostraba un narrador que ya no se consentía y más maduro, incluso severo, empezaba a enfrentar la realidad y a salir de su propia fantasía.³⁷

Tanto Agustín como Espejo coinciden en que hace falta rescatar estos textos y editarlos. Estamos de acuerdo con ellos y pensamos además que todavía hay mucho material de Parménides que debe ser rescatado para ser leído, disfrutado y analizado.

2.3.1. Anotaciones sobre el estilo literario de Parménides García Saldaña.

Se cuenta que después de dejar atrás la estética del realismo socialista, Parménides exploró nuevas formas de escritura, y fue entonces cuando se dedicó a escribir sobre tópicos con los que estaba más habituado. Fue entonces cuando surgieron *El rey criollo* (1968) —colección de relatos en donde ya está presente el rock, el amor, la juventud, e incluso la violencia—, y *Pasto verde* (1970) —novela totalmente experimental en donde se aprecia un estilo caótico aderezado con sarcasmo, ironía, humor y fuerte crítica social—. Gerardo de la Torre, quien conoció personalmente al autor, describió su estilo de la siguiente manera:

En la narrativa de Parménides encuentro lo que quiero llamar un realismo destrampado, un realismo desmadroso, que sin muchos dolores de parto éticos o estéticos, refleja los intereses, las inquietudes y los gustos y pareceres de los jóvenes clasemedios de la colonia Narvarte: esa entrañable comarca que a Parménides le gustaba llamar el Brooklin mexicano. Por allí se ha dicho con agudo desdén que no abordaba sino asuntos triviales, ¿pero acaso no es trivial el 99% de lo que acontece en las vidas del 99% de la gente?: nacer, alimentarse, crecer, dormir, entretenerse, ir al baño, incluso morir, cosa que todos finalmente acabamos haciendo (conferencias *Leyendo a Parménides García Saldaña*).

Por otra parte, José Antonio Aspe reconoce la vigencia de los personajes “parmenidianos” (y de José Agustín) y señala que “éstos podrían ser trasladados a esta época sin problema”, aunque con diferencias claras que, añade, “no dejan de sorprender a

³⁷ José Agustín, Gerardo de la Torre *et al.* *Leyendo a Parménides García Saldaña*, conferencias, Fonoteca CNIPL, 18 de enero de 2004.

los jóvenes escritores de la posmodernidad”. Según él, existen dos diferencias fundamentales. Una de ellas estribaría en el lenguaje de los personajes femeninos contemporáneos, que hablan con groserías a diferencia de los que participan en la literatura de los sesenta. Agrega: “en esto nos damos cuenta de que el lenguaje se ha liberizado (sic) un buen [...]” (conferencias *Leyendo a Parménides García Saldaña*). La segunda diferencia mencionada en su análisis se refiere al contexto en general:

La otra cosa que sorprende es que de pronto estamos hasta el huevo de involucrados en una equis situación de determinado cuento y la estamos viviendo casi en carne propia, característica de la literatura agustiniana y parmenidiana, y de pronto ¡pum!, nos llega un descuentón y una revelación impensable para los escritores de generaciones posteriores. “¡No manches, están escuchando a Ray Coniff en una fiesta güey, y están las mamás, y muchos se despiden a la una de la mañana y van vestidos de traje”. Bueno, “los cincuenta”, pensamos. Sin embargo, en donde ya nos ubicamos de lleno en los sesentas es cuando aparecen en escena Angélica María y Enrique Guzmán, y los rebecos melenudos, copetudos con suéteres de colores eléctricos y las golfas, como él las llama, ociosas con mallas peinadas a la “Bardot” (conferencias *Leyendo a Parménides García Saldaña*).

La percepción de Aspe favorece parcialmente nuestra lectura posmoderna de Parménides, sin embargo creemos necesario comentar lo siguiente: primero, ninguno de los teóricos consultados para este trabajo mencionan que escribir groserías es ser posmoderno; segundo, el extrañamiento que experimenta el crítico al enfrentarse al contexto, lejos de ser ajeno al posmodernismo, le favorece tomando en cuenta que la mezcla entre discursos de contextos históricos distintos es una parte fundamental de éste.

2.3.2. Comentarios sobre *El rey criollo*, *Pasto verde* y *Mediodía*.

Los intentos por abordar la narrativa de Parménides desde una perspectiva crítica y formal son pocos pero suficientes para inspirar nuestro trabajo. Como parte de los estudios que están a nuestro alcance, José Agustín describe *El rey criollo* como “una despiadada radiografía de los jóvenes de clase media en los años de 1950”, que “va desde la

inconsciencia blindada de la pubertad, hacia el desbordamiento de la furia primordial de las pandillas juveniles”, en donde se “ve con una gran penetración, las relaciones entre los sexos, el sexismo, malinchismo, clasismo y racismo imperantes [...]” (conferencias *Leyendo a Parménides García Saldaña*). Agrega que este libro de cuentos, “escritos entre 1963 y 1966, entre los 19 y 22 años de edad”, evidencia un estilo limpio y “buscando las palabras justas, aunque claro, sin renunciar a la destilación del habla coloquial, al humor o a la ironía [...]” (conferencias *Leyendo a Parménides García Saldaña*).

Por su parte, Espejo enfatiza otros aspectos: afirma que todos los cuentos del libro “revelan raíces autobiográficas” y que “experimentaba en sí mismo las situaciones”, por lo cual algunos críticos lo llamaron “el Scott Fitzgerald mexicano” (102). Entrando un poco más en la obra, nota que “sus cuentos muestran una evolución estilística” porque van de menos a más”, y que tal pareciera que el patetismo en éstos “se desterrara de este acongojado planeta para sustituirlo por el humor, la frescura, lo lúdico, la agilidad mental, la desacralización de las instituciones, la trascendencia de lo coloquial, lo cotidiano y lo aparente, el rechazo instintivo de las palabras de lujo y la artesanía literaria (103).

El panorama cambia en *Pasto verde*, cuyo “manuscrito original se redujo a una tercera parte (170 páginas)” y está considerado por parte de crítica como “lo más logrado de su producción” (Espejo 97). Esta obra se reconoce como “un experimento radical, con señales claramente autobiográficas, con irreverencia y juegos verbales, con desenfado, con hallazgos interesantes”, con estilo fresco y “rapidez en su ritmo literario y vital” (Espejo 97). Para José Agustín, el hecho de que en la novela aparezca una cámara secreta con un altar en donde se encienden veladoras a “Quevedo, Marx, Engels, Lenin, Freiser, Epicuro, Aristipo, Platón, Séneca, Moro, el Ché Guevara, Carmichael, los Beats y numerosos rocanroleros de los sesenta con Bob Dylan y los Rolling Stone a la cabeza”, hace pensar

que la novela puede ser vista también como “una proclama o declaración de principios” (conferencias *Leyendo a Parménides García Saldaña*). Así mismo, asevera que el hecho de que el protagonista se llame Epicuro tiene sentido porque

[...] el filósofo griego fue un precedente de la contracultura y en especial de los jipis, en cuanto hizo la apología del placer, el bien supremo y meta de la vida. Hedonista y todo, Epicuro propugnó por un equilibrio entre el placer y el sufrimiento, tuvo muchos discípulos: los epicurios, de quienes corrían chismes que eran unos disolutos, hedonistas sensuales. Que la elección de este nombre no es casual, lo corrobora el que también se llama Aristipo, el otro gran filósofo del hedonismo (conferencias *Leyendo a Parménides García Saldaña*).

Hace un recuento de los recursos narrativos que utiliza García Saldaña en esta obra, los cuales no son pocos y demuestran una evidente ruptura con las formas tradicionales y un diálogo con varios de los que él y Sáinz ya habían utilizado:

[...] la forma tradicional se transgrede de incontables maneras: ausencia de puntuación, guiones o de comillas o cursivas, saltos abruptos de tiempo y espacio en el mismo párrafo, elipsis radicales entre realidad y fantasía, sin ninguna advertencia, sangrados arbitrarios, largas citas de rolas, párrafos y diálogos enteros en inglés, repeticiones incesantes, a veces obsesiva, uso irónico de las mayúsculas y grupos de palabras que forman una sola palabra. Además, propiamente no hay historia y las líneas argumentales son escuetas, no hay conflictos, y sin embargo esta libertad extrema se lee fluidamente porque el sentimiento y la voluntad de expresión crean un orden subyacente en el caos (conferencias *Leyendo a Parménides García Saldaña*).

En este sentido, la relación intertextual que existe entre estos autores se manifiesta de manera explícita, aunque claro, la escritura de Parménides tiene sus marcas propias que, como en todo proceso de creación, tendrá efecto en los lectores. Agustín lo sabe y reflexiona al respecto:

También es cierto que el libro en momentos se empantana en el exceso y las repeticiones y que un lector común, impaciente que no sepa inglés lo puede dejar a la primera página. *Pasto verde* constituye un ejercicio de extrema radicalidad, insólito en la narrativa mexicana. Esta novela fue escrita durante 67 y 68, cuando Parménides se aceleró a tal punto que vivió sus primeras vacaciones en “la casa de la risa”, de allí el flujo asociativo, la intensidad, la extrema indiferencia ante el lector, la condición muchas veces febril,

alucinada que borra la frontera entre la realidad y la fantasía. Es un documento valioso sobre la cordura de la locura que requiere un lector abierto, desprejuiciado despojado de los anteojos de las ideologías y [...] de las teorías (conferencias *Leyendo a Parménides García Saldaña*).

Describe *En la ruta de la onda* como un ensayo en donde “el lado político ideológico es protagónico”, refiere “a las conductas juveniles, al lenguaje de la onda, al rock y a la marihuana”, y esgrime una “crítica feroz a la clase media urbana de la mitad del siglo pasado”, “rechaza enteramente el sistema político, económico y social, antidemocrático, autoritario y corrupto de aquellas y estas épocas (*Leyendo a Parménides García Saldaña*). Concluye sobre esta obra dándonos explicándonos su personal lectura del texto:

En la ruta de la onda es un libro racional, casi cartesiano por una parte, pero se las arregla para hacer completamente lo contrario, anti convencional y anárquico: la onda en cuestión es la de Parménides mismo, aunque ésta claramente se enmarca en un espíritu muchos más amplio: si los jipis no son su onda, porque ocultan su pasividad vía el pacifismo y un amor en abstracto, Parménides más bien es adrenalínico, es un beat loco, jipster anarco estirneriano nietzchiano, que crea sus propias leyes y quiere imponerlas sobre los demás, gandallamente si es necesario, él está más bien en la línea dura de William Burroughs, Charles Bukovsky, Jim Morrison o Janis Joplin (conferencias *Leyendo a Parménides García Saldaña*).

Como se aprecia, los referentes con los que compara al autor son evidentemente contraculturales y reiteran su participación en este movimiento y en su equivalente mexicano, la onda. Sin embargo, consideramos necesario comentar lo siguiente: el hecho de que José Agustín escribiera “Cuál es la onda” (1968) y García Saldaña, *En la ruta de la onda* (1968), bastó para que la crítica literaria despistada los incluyera dentro de tal clasificación. Sin embargo, sólo se necesita leerlo con atención para darnos cuenta de que, aunque explica de manera detallada el surgimiento, desarrollo y utilización del lenguaje de la onda, en el libro no se menciona la onda como un movimiento literario, y mucho menos Parménides se proclama parte de él.

En el caso de *Mediodía*, que como sabemos es un libro de poemas y/o canciones, Enrique Montes García afirma que se puede estimar como “la historia de un joven que canta y narra su manera de vivir”, en la que por medio de sus versos “relata cómo ha hecho su mundo, grita sus creencias e ideología y cuenta la forma cómo rompió con la familia”: es por eso que la considera la obra “más autobiográfica” de García Saldaña (52). Agustín por su parte, además de clasificarla como “un libro de poesía disfrazado de ópera rock”, la evalúa de manera más crítica. Para él se trata de “un experimento fallido en versos que dejan ver talento y sensibilidad, pero también el tentaleo en un territorio desconocido” (conferencias *Leyendo a Parménides García Saldaña*).

2.4. Apuntes sobre Francisco Massiani y su novela *Piedra de Mar*.

Según José Balza, cuando la novela *Piedra de mar* se publicó por primera vez en 1968, su autor Francisco Massiani contaba solamente con 24 años, dato notable que nos permite incluir al autor dentro del grupo de escritores jóvenes de habla hispana que escriben sobre temas de jóvenes, como José Agustín. Extrañamente, agrega Balza, la novela se publica en un momento en que “la inteligencia venezolana parecía reconocerse sólo en obras que reflejaran la violencia, el ascenso y el descalabro de las guerrillas”, y su éxito tanto en el público como en la crítica fue tal que repercutió en el ambiente literario de su época:

A la vuelta de los años 70 esa vital, transparente inclinación de Massiani hacia ciertas inflexiones del lenguaje oral se había convertido en una moda de la poesía y la joven narrativa del momento. [...] En verdad, con la aplicación de aquella síntesis coloquial, poesía y ficción comenzaron a apoyarse tanto en la brevedad del habla que casi retornaron al costumbrismo. (9-10)

Señala además que el humor un tanto oscuro y la ironía forman parte importante de los recursos narrativos más utilizados en esta obra, mismos que se pueden apreciar mediante la manera en que como lectores nos reímos “crudamente” de los “infortunios” y “desacertadas ocurrencias” de su personaje principal Corcho (11). También menciona que, además de ser “una novela de la adolescencia” y “del rapto de la escritura”, *Piedra de Mar* funciona como “un itinerario” por Caracas en donde nos enteramos de la existencia de varios lugares claves para el narrador: “[...] el Café Castellino, la Cervecería Alemana, los cines Radio City y Las Palmas: un reino entre Chacaíto y la Plaza Venezuela. Todo un mundo que casi ha desaparecido” (13).

Llama la atención que haya mencionado el tema de la escritura sólo de paso y que haya dado más importancia a los lugares representativos del Caracas de aquellas décadas, porque ese tema es fundamental dentro de la novela. A esto sólo le dedica algunas líneas en donde se reconoce la relación estrecha entre Corcho y la escritura:

Corcho detesta, definitivamente, las complejidades estructurales en una novela; también se dice a sí mismo que no tiene nada que escribir, aunque escriba obsesivamente y aturda a sus amigos con preguntas inoportunas acerca de sus actos. Necesita verificarse, para extraer de allí el jugo de su ficción. No tiene más remedio, entonces, que asomarse y entregarse a la vida de todos los días (¿al fastidio?) para escribir (12).

Aunque el fragmento describe la función narrativa del personaje, a Balza le ha faltado anotar que *Piedra de Mar* es una novela que se trata de alguien, Corcho en este caso, que escribe una novela y que ésta es en parte la que estamos leyendo. Como se ve, la manera en que el tema es representado va más allá de un simple recurso narrativo secundario. No obstante, no podemos exigir más a Balza quien sólo es el prologuista de una de las ediciones de esta obra porque, si bien su lectura es parcial y sortea, quizás involuntariamente el tema de la escritura, también nos permite reflexionar sobre el hecho de

que acercarnos a la novela mediante el concepto de metaficción le hace soslayar su contexto: tal vez los lugares que se mencionan de Caracas hayan desaparecido ya o lo harán algún día, pero una nueva lectura del texto abrirá las puertas para otras tantas lecturas similares.

Por su parte, Carlos Noguera menciona también el éxito que tuvo *Piedra de Mar* (aunque a diferencia de Balza, dice que fue publicada por Monte Avila en 1975), la ubica como una novela de la adolescencia y cita al ya mencionado Balza destacando que la novela puede ser leída y disfrutada tanto por adultos como adolescentes (8). Pero en realidad, y de manera breve, su interés se centra en la relación entre lenguaje y adolescencia, muy presente en la novela: “Desearíamos, en esta ocasión, bajar la zonda, tocar los relieves subterráneos del sentido y dibujar las afinidades electivas que esta materia guarda en conexión con el lenguaje literario que la evoca” (8). Para llevarlo a cabo se plantea una pregunta y una tarea. En la primera, refiriéndose a los personajes de la novela se cuestiona sobre “qué los esencializa como adolescentes, eternos quizás, ante el acto de traducción, consciente e inconsciente del lector”. La segunda está dirigida hacia el análisis del “sistema de desvíos por medio de los cuales el narrador, al torcer las normativas lingüísticas, propicia los andamios para que esa traducción opere” (9). Aunque no nos ofrece respuestas, y nosotros tampoco quisiéramos aventurarnos a proponer algunas, nos podemos dar cuenta de que la pregunta apela a la competencia del receptor y la tarea, al artificio del autor. No obstante estas dos maneras para abordar el texto, no se menciona nada sobre su especificidad metaficcional, lo cual nos sirve de motivación para insistir en la aplicación de este concepto para su análisis.

Lo que sigue a continuación, es la presentación de una serie de fragmentos de algunos estudios que están a nuestro alcance, en donde se nombra a Massiani desde una

mirada de conjunto: Iraida Casique ubica a Massiani dentro de un grupo de escritores venezolanos que han creado un “personaje-intelectual” ajeno a la “figura de autoridad que supondría un intelectual moderno”, debido a que la narrativa de este tipo de escritores, según ella, “es más bien la negación paródica de cualquier condición de superioridad e, incluso, la negación del poder del conocimiento” (39-48).³⁸ Esto no quiere decir, aclara Casique, que estos personajes casen con el prototipo posmoderno, sino más bien que son representantes de la “vulgaridad cultural dominante” dentro del contexto de su producción (47). Como se ha demostrado hasta aquí, este será el único acercamiento de Massiani a la teoría del posmodernismo que se ha hecho hasta el momento en este trabajo.

En su reseña del libro *Posmodernidades latinoamericanas...* de Raymond L. Williams, Persephone Braham destaca la discusión del autor con Frederic Jameson en cuanto a que cuando éste mencionó que el postmodernismo era indicio de un capitalismo decadente, ignoró “la existencia de un postmodernismo comprometido en Latinoamérica”, y analiza desde esta perspectiva a varios escritores latinoamericanos dentro de los que se incluye a Francisco Massiani (274-275). Como dato extra, Braham no deja de mencionar que Williams estudia la posmodernidad literaria en México “a partir de la onda” (275).³⁹

Para Miguel Gomes, Massiani forma parte de un grupo de escritores venezolanos que exceptuaron “el desdén general por la representación artística de las clases medias y sus perspectivas”, debido a que, según él, el provenir de ellas le impide “captar el potencial literario de lo que no es exótico, la burguesía y la pequeño burguesía locales”, que se desarrollaron desde “mediados del siglo XX hasta 1983” y que en “albores del siglo XXI”

³⁸ Dentro del grupo de escritores en que la autora ubica a Massiani están Salvador Garmendia, Adriano González León, Renato Rodríguez, Luis Britto García, José Balza y Laura Antillano.

³⁹ Según la autora, los otros escritores latinoamericanos que Williams incluye en este análisis son R. H. Moreno-Durán, Albalucía Ángel, José Balza, Jorge Enrique Adoum y Mario Vargas Llosa.

se avistan en decadencia (91). Aunque el apunte no aporte nada sobre la especificidad de *Piedra de Mar*, nos reitera la autenticidad de su autor y el lugar que ganó dentro de la literatura venezolana debido a esto.⁴⁰

En un intento por hacer un recuento de la literatura venezolana de los años 70 y 80, Beatriz González Stephan propone un sistema narrativo que organiza “básicamente en dos modelos estéticos-ideológicos” (248). El primero es descrito como “aquel que organiza sus representaciones simbólicas transfiriendo en su práctica la reproducción de los mecanismos del proceso de alienación, o sea, entrampados en el discurso del poder”, y el segundo como “aquel que logra tomar distancia de las formas del poder presentando metáforas que objetivan el proceso de enajenación, o sea, los “contestarios del poder” (Angel Rama)” (248-249). Según ella, Massiani y otros autores se ubicarían dentro del segundo modelo debido a que éste “se organiza en torno a un sujeto enunciador cuya mirada logra contemplar desde afuera la capacidad fagocitadora del poder o del sistema en cuestión”, y porque en él se puede advertir “otra modelización de la perspectiva contestataria a los discursos ontologizantes o enajenados” (250-251).⁴¹

2.5. Conozca a Andrés Caicedo.

Andrés Caicedo nació en Cali, Colombia, el 29 de septiembre de 1951 y se mató ahí mismo el 4 de Marzo de 1977 con sesenta pastillas de Seconal, después de recibir el primer ejemplar editado de su novela *¡Que viva la música!*⁴²

⁴⁰ Otro de los escritores venezolanos que el autor considera dentro del grupo es José Luís Palacios.

⁴¹ Los demás escritores venezolanos que la autora incluye en la lista son Salvador Garmendia, Adriano González León y Laura Antillano.

⁴² El presente texto está conformado por paratextos retomados de las siguientes obras: Andrés Caicedo. *Noche sin fortuna*, Norma, Bogotá, Colombia, 2009; Andrés Caicedo. *¡Que viva la música!*, Norma, Bogotá, Colombia, 2009. También utilizamos el siguiente estudio: Carlos A. Rosso. “Andrés Caicedo. El delirio de una época”, *Metáfora*, abril de 1993, año 1, No. 2, Colombia, Cali- Valle de Cauca. Una versión de éste apareció en la revista *IQ Magazine*, No. 124, 2010.

“Enfermo” de cine, fanático de los Rolling Stones y de la música salsa “brava”, se dice que “se obsesionó por dejar una obra consolidada y morir antes de los veinticinco años”. En poco menos de una década publicó artículos sobre cine en los periódicos *El País*, *Occidente* y *El Pueblo*; fundó la revista *Ojo al cine*; escribió, dirigió y actuó en obras de teatro; escribió y dirigió guiones de cine que trató de vender en Estados Unidos; se empapó hasta el tuétano de música en los bajos fondos de Cali —en donde dicen que llegaba a las fiestas con su máquina de escribir bajo el brazo—, y escribió un sinnúmero de textos entre novela y cuento como *Infección*, *Los dientes de Caperucita*, *Besacalles*, *Felices amistades*, *Lulita*, *¿qué no quiere abrir la puerta?*, *Berenice*, *Memorias de una cineséfilis* (incompleta) y *Maternidad*. Su vida intensa y creativa, así como su muerte, lo han mitificado ubicándolo dentro de los artistas de su época empatados con los poetas malditos del siglo XIX. Según Daniel Centeno, de pronto “todo Andrés importaba: sus fotos, sus guiones fracasados, sus obras inconclusas, su voz grabada, las cartas, la factura de ingreso al psiquiátrico, las fórmulas médicas, los rollos de celuloide en donde sale moviéndose, las anécdotas de sus amigos, el baúl en donde dejó innumerables papeles y anotaciones que ahora su anciano padre le va dosificando a las editoriales”. De ahí que gran parte de su obra ha sido publicada póstumamente en distintos libros como *Destinitos fatales*, *Calicalabozo*, *Angelitos empantanados (o historias para jovencitos)* y *Noche sin fortuna*, novela en la que trabajaba cuando acaeció su trágico deceso. Algunos apasionados lectores de la obra de Caicedo —como Carlos Patiño, Alberto Fuguet, Luis Ospina, Cristóbal Peláez, Carlos A. Rosso, María Dolores Jaramillo y otros—, coinciden en que su narrativa es una de las más originales y transgresoras que se recuerden en la literatura colombiana, por la forma tan particular en que trabajó tópicos como “el canibalismo, el vampirismo, las flagelaciones, el incesto y los conflictos edípicos”. Ellos mismos le adjudican el haber implementado una

nueva mirada “provocadora y vibrante” para relatar la nostalgia, la ciudad, el amor y el sexo, el rock y la salsa, la “violencia que encubre la noche y el derrumbe que conduce a la perdición y a la muerte”. La mayoría de sus personajes, jovencitos caleños “pequeñoburgueses de corta edad y mucha vida”, deambulan por la noche vallecaucana en busca de la libertad necesaria que los adentre en su mundo: el de los iniciados en “la rumba” —opuesto al de los adultos y su lógica anquilosada—. Sin embargo, como si estuvieran “condenados de antemano por una suerte de ineludible destino a una existencia marginada, dolorosa y oscura”, terminan casi todos “desclasados en estrato y estima”, autodestruidos y “en las garras del crimen”. La visión inclemente y espeluznante de sus historias, así como su inevitable carga de humor negro, han sido obstáculos para que su obra sea incluida dentro de la cultura oficial de su país: “sus textos no serán de obligada lectura escolar, ni recibirá condecoraciones *post mortem*”, declaró en alguna ocasión Sandro Romero. Esto no quiere decir que su literatura no merezca tales reconocimientos; lo que pasa es que Caicedo está en sintonía con el lector que lo ve como “el símbolo de una sociedad escéptica, incomprendida, divagando entre la pseudointelectualidad y la drogadicción” y/o como el “símbolo de una generación estudiantil rebelde que cuestionó la sociedad y sus valores en la búsqueda de una identidad social, económica, política y vital”.

Su novela cumbre *¡Que viva la música!* hace gala de su gran habilidad y sensibilidad para construir historias, personajes y ambientes, mediante un lenguaje que explora las posibilidades expresivas del Cali de principios de los años setenta, sin dejar de ser elocuente y fresco. La novela cuenta la historia de María del Carmen Huerta, autonombrada SIEMPREVIVA —quizás la *anti-heroína* más importante de la literatura latinoamericana contemporánea—, y su extraordinario recorrido a través de una vía en donde música y droga se entrelazan para acompañarla en una especie de auto-

reconocimiento. Viaje de matices ontológicos y aprendizajes, que va de la pesadez de los Rolling Stones al frenesí desbocado de Richie Ray y Bobby Cruz; del consumo de cocaína, marihuana y ácidos, al consumo de hongos alucinógenos, sin dar tregua a los psicotrópicos. Camino partido a la mitad por un “río” categórico que polariza *Norte* —el lugar de la burguesía caleña, el imperialismo yanqui y otros males decadentes— y *Sur* —lugar de las raíces latinas, del pueblo vivo y hambriento de “rumba” —. Camino en donde experimenta además el amor a través de diversos amantes —Leopoldo, Rubén Paces, Bárbaro, María Iata Bayó— sin desconocer los ilimitados parámetros que le dictan sus ansias de vivir intensamente. Camino que encuentra su “puerto de llegada” en “una crucifixión de esquinas”: lugar de la música, del baile, de la “rumba eterna”, aunque no el final de su recorrido: “Sabén que por aquí me descolgué una noche y que una tardecita me les iré y que se quedarán contando historias de la mona con aires de princesa que estaba loca pero loca por la música”, declara SIEMPREVIVA y se despide de sus lectores (a quienes se ha dirigido amablemente durante toda su narración) con una serie de preceptos que han sido considerados por el crítico Gastón Alzate como una especie de “antivalores”: “[...] Tú, practica el miedo, el rapto, la pugna, la violencia, la perversión [...] Todo es tuyo, a todo tienes derecho y cóbralo caro. No te sientas llenecita nunca [...] Para la timidez, la autodestrucción [...] No accedas al arrepentimiento ni a la envidia ni al arribismo social [...] Tú, no te preocupes, muérete antes que tus padres para librarlos de la espantosa visión de tu vejez [...]”. Caicedo cierra la diégesis con un meticuloso registro de todas y cada una de las referencias musicales que participan en ella, recopiladas en la DISCOGRAFÍA que atribuye al personaje Rosario Wurlitzer. *¡Que viva la música!* es pues, una novela recomendable, accesible, contundente y divertida, que trasciende los referentes históricos sociales de su realidad literaria. Concluyo recordando algunas palabras de Andrés Caicedo:

“Lo único que yo quiero es dejar un testimonio, primero a mí de mí, luego a dos o tres personas que me hayan conocido y quieran divertirse con las historias que yo cuento, aunque sean familiares míos, no importa , pero trabajar , escribir aunque sea mal, aunque lo que escriba no sirva de nada, que si sirve para salir de este infierno (ja, ja) por el que voy bajando, que sea esa la razón verdadera por la que he existido, por la que me ha tocado conocer (aunque de lejitos) a la gente que he conocido”.

2.5.1. Caicedo y la crítica literaria.

Según Raymond Williams, aunque la novela *¡Que viva la música!* (1977) de Andrés Caicedo se relacione con el mundo de la droga y de la música de los sesenta, tiene poco en común con el grupo de escritores mexicanos designados como la onda.⁴³ Para él, la diferencia estribaría en que mientras en la onda se aprecia un “tono humorístico”, Caicedo “asume un tono sobrio” por medio del cual intenta “afrentar la crisis generacional colombiana de los sesenta”. El crítico concluye sus comentarios sobre esta obra, asegurando que esta novela “de profundos intereses ontológicos” ha causado un gran “impacto en la escena postmoderna”.

Mark Malin coincide con él en ambas ideas. Primero hace notar la diferencia entre el tono serio que utiliza Caicedo en sus personajes y el tono “relajado” en que hablan los personajes de la onda. A diferencia de Williams que habla de *Se está haciendo tarde final en laguna*) de José Agustín, este autor utiliza otra obra de José Agustín en donde encuentra rasgos semejantes en cuanto al tópico del consumo de drogas. Malin explica:

⁴³ Rodríguez Ruíz, Jaime Alejandro. *Novela colombiana. Raymond Williams: Postmodernidades latinoamericanas*.
<http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/williams/posmodernidades.htm>
(25 de junio de 2012).

[...] el narrador de *El rey se acerca a su templo* (1978) de José Agustín, por ejemplo, se concentra en los aspectos positivos del despreocupado estilo de vida jipi. En la novela de Caicedo, sin embargo, el narrador siempre muestra los aspectos negativos. Didacticismo reemplaza euforia [...] Esta actitud refleja un cambio radical en la actitud del narrador hacia las drogas, que experimenta una gran evolución después de su primera experiencia (105).⁴⁴

En cuanto a la relación entre la novela y el posmodernismo, se evalúa como una obra “no radicalmente postmoderna”, pero que participa en este ámbito fundamentalmente “por su representación de la realidad” y en algún grado mediante su “técnica narrativa” (104).⁴⁵ A esto sumará otros aspectos que la incluirían dentro del ámbito de la escritura posmoderna:

[...] el uso de un doble código, la falta de separación entre el arte de masas y el arte de altura (Hutcheon 28), la subversión de la autoridad textual, una descentralización textual o énfasis en la marginalidad (mencionado por Brunner), un cuestionamiento al proyecto de la modernidad y, un corolario de la incredulidad hacia los metarelatos, que Jameson ha llamado la pérdida de confianza en las explicaciones totalizadoras [...] La crisis de la generación del narrador y su búsqueda de alternativas y la emancipación de la sociedad es, sin embargo, motivada por una gran pérdida de fe en los grandes metarelatos. Su crisis entonces refleja también la falla del capitalismo e incluso del proyecto de modernidad de Colombia, que son en parte la “destrucción” de la cultura occidental que Brunner enfatiza (106).⁴⁶

⁴⁴ Traducido del siguiente fragmento: “The narrator of José Agustín’s *El rey se acerca a su templo* (1978), for example, concentrates on the positive aspects of the carefree hippie lifestyle. In Caicedo’s novel, however, the narrator always brings to the fore the negative aspects. Didacticism replaces euphoria [...] This attitude reflects a radical change in the narrator’s attitude towards drugs that have undergone a great evolution from when she did her first experimentation”.

⁴⁵ Traducido y parafraseado del siguiente fragmento: “I would describe the novel as nonradically postmodern, participating in the postmodern primarily in its representation of reality, and to some degree in its narrative technique”.

⁴⁶ Traducido del siguiente fragmento: “An incredulity toward metanarratives is probably the most saliently postmodern tendency in ¡Que viva la música!, but others are: the use of double coding, the lack of separation between mass and high art (Hutcheon 28), subversion of textual authority, a textual decentering or emphasis on marginality (which Brunner mentioned), a questioning of the modern project and, a corollary of the incredulity towards metanarratives, what Jameson has called the loss of faith in totalizing explanation [...] The crisis of the narrator’s generation and their search for alternatives and emancipation from society is, however, motivated by a greater loss of faith in previous grand narratives. Their crisis then also reflects the failure of capitalism and even of the modern project of Colombia, which are in part the “destruction” of western culture that Brunner emphasized.

También hace mención de la “identidad dual” que se revela cuando el narrador se autonombra SIEMPREVIVA, aunque su nombre sea María del Carmen Huerta. Según él, esto “enfatisa su ambigua postura entre tradición —representada por su nombre de pila— y su separación rebelde de ésta al autonombrarse de la forma mencionada. Agrega que aunque esta dualidad es su propio dilema, también “refuerza el material temático de la novela en cuanto a que expresa la posmoderna crisis nacional entre consumo de masas y la cultura de la droga” (110).⁴⁷

Por su parte, Gastón Alzate no ubica *¡Que viva la música!* dentro del ámbito posmoderno explícitamente, pero sí reflexiona sobre sus implicaciones estético sociales en un presente continuo de repercusiones a futuro, dentro de los cuales se aprecia implícitamente el sentido posmoderno. Para él, dentro de sus estructuras internas “se afirma y se niegan los nuevos códigos culturales” que describe como “los nuevos valores emergentes producto de la situación cambiante” por un lado (que se refieren al uso de drogas, al ocio y a “la organización social callejera ambulante”, básicamente), y por el otro los “códigos antiguos que se ven enmascarados por nuevos ropajes a de dominación (que se refiere a “las estructuras piramidales de las pandillas” y su fuerza física primitiva inherente) (43). De ahí que conjeture que la novela “crea un discurso social” que ofrece “nuevas formas de comportamiento” coadyuvantes al surgimiento de “una identidad colativa” y “una interiorización de nuevos modelos”, por lo que esta novela no sólo representaría una realidad sino que, según su lectura, construiría además “un proyecto imaginario de lo que esa realidad será en el futuro” (43).

⁴⁷ Traducido y parafraseado del siguiente fragmento: “At the end of the novel the narrator adopts a dual identity by calling herself SIEMPREVIVA (sic), but then sign her name as María del Carmen Huerta. This emphasizes her ambiguous position between tradition (María del Carmen) and rebellious separation from it (Siempreviva). Her duality is her own dilemma, but it also reinforces the thematic material of novel in that it expresses a national postmodern crisis between tradition and mass consumption and drug culture”.

Alzate, al igual que Vicente Francisco Torres,⁴⁸ sí está de acuerdo en la “resonancia” de José Agustín en Caicedo:

Para 1973, ya Caicedo tiene este sentimiento, esta impresión común hoy en día de una fractura central de los valores producida en el pensamiento occidental. Esta intuición le llega por su relación personal con la ciudad pero también, y muy significativamente, a través de la literatura de la onda mexicana, especialmente José Agustín, de cuya novela *Se está haciendo tarde (final en laguna)* (1973), los jóvenes colombianos sabrán el dato exacto de cuantos cigarrillos de marihuana se fumaban sus protagonistas [...] (45).

Citando a su vez a Ospina, Alzate nos hace evidente la recepción exitosa que tuvo la novela de José Agustín en la juventud caleña, dentro de la cual incluye por supuesto a Caicedo. Pero según el autor del estudio, la influencia del colombiano incluía a escritores de otras latitudes y tiempos diferentes que escribieron sobre el tema de los adolescentes como “Vargas Llosa en *La ciudad y los perros* (1963), Alfredo Bryce Echenique en *Un mundo para Julius* (1970) y la obra de Anthony Burgess *The Clockwork Orange/La naranja mecánica*”, con la cual, añade Alzate, Caicedo aprenderá a “establecer los distintos juegos lingüísticos utilizados en los colegios por los adolescentes, que será una de sus más peculiares características” (45). En adición, “el gusto por la decadencia que caracteriza a sus personajes” se puede rastrear en obras de “Edgar Allan Poe, Howard Phillips Lovecraft y Herman Melvine”, escritores por los que Caicedo tenía afición también (45).

Breves conclusiones del capítulo II.

Como pudimos demostrar, aunque algunos de los autores mencionados han sido relacionados con la literatura posmoderna, no se han utilizado aún sus propiedades teóricas para analizar los recursos narrativos de sus obras. Así mismo, tampoco se ha utilizado la metaficción como estrategia de lectura para abordar algunas de las mismas. Por lo tanto,

⁴⁸ Véase Vicente Francisco Torres. “Guaracheando en el barrio con Celia”, en *La novela bolero latinoamericana*, CNCA, México, 2008, pp. 142-148.

podemos ver que nuestro trabajo se perfila hacia un terreno que no ha sido explorado previamente de la manera en que proponemos hacerlo: 1. Demostrar las propiedades posmodernas en algunas de las obras de José Agustín; 2. Demostrar las propiedades posmodernas de *Gazapo*, de Gustavo Sainz; 3. Demostrar las propiedades posmodernas de *Pasto verde*, de Parménides García Saldaña; 4. Demostrar las propiedades metaficcionales posmodernas de *Piedra de Mar*, de Francisco Massiani; 5. Demostrar la relación intertextual entre *Se está haciendo tarde (final en laguna)*, de José Agustín, y *¡Que viva la música!*, de Andrés Caicedo, así como las propiedades posmodernas de ésta última. De hecho, la relación entre estas dos obras, será el hilo conductor entre las demás, para demostrar a su vez que, aunque éstas han sido escritas por autores jóvenes sobre jóvenes y en un contexto similar (años 60 y 70), pueden ser leídas desde perspectivas ajenas a los códigos contraculturales o de la onda.

CAPÍTULO III

Análisis de las obras seleccionadas

Introducción al capítulo III.

Una vez demostrado que, desde la perspectiva de la crítica y los estudios citados, las propiedades de la posmodernidad no son ajenas al estilo narrativo de José Agustín, Gustavo Sainz, Parménides García Saldaña, Francisco Massiani y Andrés Caicedo, procederemos a analizar las obras seleccionadas con base en la teoría posmoderna reunida en nuestro marco teórico, sin dejar de demostrar la relación intertextual de tipo architextual (posmoderna) que existe entre ellas, y así lograr comprobar los puntos de nuestra hipótesis.

Comenzaremos con *La tumba*, “Amor del bueno”, *Abolición de la propiedad*, *Se está haciendo tarde (final en Laguna)*, *Ciudades desiertas* y *Arma blanca*, de José Agustín, para mostrar una parte de su producción literaria que no lo convierte necesariamente en un autor posmoderno, sino que lo redescubre como un narrador cuyos recursos se posicionan

dentro del terreno de la posmodernidad. Después abordaremos *Gazapo*, de Gustavo Sainz, del cual demostraremos aquellos aspectos posmodernos que la crítica ha pasado por alto como parte de sus recursos narrativos. En el caso de “El rey criollo” y *Pasto verde*, de Parménides García Saldaña, lo abordaremos desde la perspectiva de *En la ruta de la onda*, ensayo escrito por el mismo autor en donde se establecen los códigos del movimiento social conocido como la onda, ejercicio por medio del cual tomamos distancia de la “estética de la onda” propuesta por Margo Glantz. Posteriormente, analizaremos la segunda con base en la teoría posmoderna.

Continuaremos con *Piedra de mar*, de Francisco Massiani, novela en la cual nos centraremos en sus recursos metafictivos posmodernos que estructuran parte de su literalidad. Finalizaremos con un análisis comparativo entre *Se está haciendo tarde...* y *¡Que viva la música!*, de Andrés Caicedo, con el cual ejemplificamos la relación intertextual, tanto moderna como posmoderna, que existe entre ambas obras sin negar que éstas puedan tener la misma conexión con otras.

3.1. La posmodernidad de José Agustín.

En la narrativa de José Agustín existen marcas textuales que soslayan la estética de la onda y que pueden ser leídas desde la óptica del posmodernismo y la metaficción.⁴⁹ Con respecto a la primera, haremos una revisión de las marcas textuales de las obras seleccionadas que se insertan en esta teoría. La segunda se puede encontrar de manera básica y evidente pero nos permitirá establecer una relación intertextual con las demás obras estudiadas en este trabajo, que sustentan las bases de una lectura igualmente desde la

⁴⁹ Como ya se demostró en el capítulo correspondiente, la metaficción se entiende como la disolución de los límites genéricos convencionales, como estrategia de escritura y lectura en donde se pone en evidencia implícita y/o explícitamente las posibilidades de las mismas. Véase Lauro Zavala. “Humor, ironía y metaficción”, en *Paseo por el cuento mexicano contemporáneo*, Nueva Imagen, México, 2004.

posmodernidad. No descartamos que otro lector encuentre diferentes nexos con esta teoría. Tampoco pretendemos hacer una revisión exhaustiva de todas y cada una de ellas, sino señalar las más evidentes para sustentar nuestra propuesta de lectura.

Cuando la crítica ha escrito sobre la novela *La tumba* (1964 y 1966) ha pasado por alto que el interés por la creación literaria que cultiva el protagonista Gabriel Guía (quien dentro de la diégesis cumple 17 años) es un ejemplo de metaficción. En el siguiente fragmento veremos un breve diálogo entre un amigo de su papá y él, en donde se pone en evidencia el ejercicio literario:

- ¿Qué escribes?
- Cuentos, novelas; en resumen, estupideces.
- ¿Qué tratan tus novelas?
- Lo que se puede, señor
- ¿Abordas problemas sexuales?
- Cuando es necesario, señor
- Eso es muy interesante (*La tumba* 33).

En otra parte el personaje se describe en pleno ejercicio creativo: “En la tarde, me encerré en mi cuento para escribir el intrincado conflicto de una niña de doce años enamorada de su primo, de ocho. Pero aunque bregué por hacerlo, dormí pensando en qué me había equivocado al escribir ese cuento” (*La tumba* 12).

Otro evento que ejemplifica la metaficción se presenta cuando el personaje es acusado de plagio por su maestro de literatura:

- Es penoso decirlo ante tus compañeros, mas tendré que hacerlo.
- Dígalo, no se reprima.
- Después de meditar *profundamente*, llegué a la conclusión de que no escribiste el cuento que has entregado.
- Ah, y ¿cómo llegó a esa sapientísima conclusión, mi muy estimado maestro?
- Pues al analizar tu trabajo me di cuenta. [...]
- Y ¿de quién considera que plagie el cuento, profesor?
- Bueno, tanto como plagiar, no; pero diría que se parece mucho a Chéjov.
- ¿De veras a Chéjov?
- Sí, claro —aseguró, molesto (*La tumba* 13).

También hay otras partes en donde el discurso metaficcional se mezcla con el discurso que critica el ejercicio de la escritura. Esto sucede cuando Gabriel es invitado y aceptado a un taller de creación literaria:

Mas pude percibir que Paco Kafka podía ser considerado como un mediocre cualquiera, con sólo basarse en la crítica de los circuloliterariomodernistas. Prosiguieron con la discusión de mi ingreso. Dora intervino proclamando mis inquietudes, y fui aceptado. Ni modo. Después, un joven de mirada turbia se colocó unas gafas para leer: *Cofradía sexual, poema dodecasilábico con rimas impares y sinalefas evitadas dedicado a Julio Enrique*. Y nos martirizó con su infamia rimada. Lamentablemente, aún soportamos seis poemas más, suivi de sus respectivas críticas (*La tumba* 26).

En este caso la crítica se esgrime mediante la ironía evidente dentro del lenguaje, en palabras distintas que son transcritas por el autor como si fueran una sola: “circuloliterariomodernistas”. En cuanto al poema que se lee dentro del fragmento, la crítica es clara y directa cuando el narrador menciona que fueron “martirizados” por él y que además tuvieron que “soportar” más poemas. Esta fusión de niveles discursivos basados en la mezcla entre metaficción y crítica literaria, y que a su vez incluye la mirada humorística hacia la creación literaria, introduce la posibilidad de una lectura posmoderna del texto. Otro ejemplo similar es el siguiente: “Tras sacar mi cuaderno, empecé a leer el último capítulo de mi novela. Estaba desastroso, lo reconocí” (*La tumba* 99). En este caso, la crítica se dirige a sí mismo.

Pero además de la presencia de la mezcla entre discursos metaficcionales y otros tipos de discursos, notamos también que la lectura posmoderna se sustenta por medio del desvanecimiento entre “la alta y la baja cultura”, o la cultura institucional u oficial y la cultura popular.⁵⁰ Considérense los siguientes fragmentos como ejemplo de la manera en que estos dos niveles se entrecruzan: “En una discoteca compré varios largopléis: Satchmo,

⁵⁰ Véase Nestor García Canclini. “¿Modernismo sin modernización?”, *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 51, Num. 3 (jul.-sep., 1989), pp. 163-189, p. 186.

Adderly, Debussy y Grieg. [...] enfilé una a una librería (poemas: Perse, Verlaine; teatro: Beckett, novela: Kerouac y Lagerkvist)” (*La tumba* 80); “—No sea malito, senador, baile conmigo. Gratis por ser para usted. Un rock y ya (*La tumba* 56)”;

“—Palabra, ¿no vio usted *ATM* y *Qué te ha dado esa mujer?* Con el uniforme de tránsito era igualito a usted?” (*La tumba* 53); “A Laura no le gustó el *Solitude* de Duke Ellington y puso unos rocks” (p. 51); “Iban a leer a Kierkegaard, je je, una parte del *Concepto de la angustia*” (*La tumba* 34). Y el entrecruce de discursos se refleja también de manera clara en la forma en que habla Guía al mezclar diferentes léxicos: “Tomé un par de vasos y puse en ellos un whisky apócrifo. Ya en la sala, me senté, dedicándome a la loable tarea de eliminar el líquido del vaso” (*La tumba* 25); “Debe tener la impresión de que soy un enfant terrible, o si no, imbécil. Mordí mis labios” (*La tumba* 20); “Como elogio había estado complicado, pero a fin de cuentas, era un elogio a todo dar” (*La tumba* 14). En el primer fragmento no apreciamos ninguna transgresión lingüística, mientras que en el segundo nos damos cuenta de que el personaje utiliza el francés, y en la última se inclina hacia el lenguaje coloquial al utilizar la frase “a todo dar”.

El posmodernismo también participa cuando se pone en evidencia las fallas de la modernidad, representadas por la crítica hacia el orden social, la familia y las buenas costumbres, y arremetiendo contra personajes adultos. Considérense los siguientes ejemplos: Guía concluye su plática con el amigo de su padre (anteriormente citada), de manera irónica: “—No, no lo es, señor, nunca me ha interesado el morbo ni escribir para morbosos. La cara se le encendió cuando mi padre me lanzaba una mirada severa. Sonreí. Merecido lo tiene por cochino” (*La tumba* 34); en una de las sesiones del círculo literario le es presentada una muchacha y él nos cuenta lo siguiente: “Germaine Noentendí, hija de conocido explotador extranjero” (*La tumba* 35); su tía Berta, casada con el señor

Ruthermore, termina haciendo el amor con él después de una fiesta en su propia casa: “Cierra la persiana. Más oscuro. Sus labios enterrándose en los míos. Mareados. Hemos caído en la cama. [...] mi tía me besa. Ondas, giros, órbitas. Besándome. ¡El vértigo! Las vueltas, vueltas, círculos...” (*La tumba* 45). Pero la crítica también es dirigida a los personajes jóvenes como él, demostrando la manera en que las fallas de los preceptos de la modernidad repercuten en su generación. Por ejemplo, su prima Laura muere en un accidente automovilístico por manejar en estado de ebriedad. En la manera en que se describe el sepelio se aprecia la crítica a los valores morales también:

Tuve que soportar los aspavientos exagerados de los parientes también. Laura, con quien había logrado congeniar, abandonaba el campo. Me abandonaba, sollocé con todo mi egoísmo. [...] La miradas en el suelo, susurros de oreja a oreja, alabanzas a Laura de quienes antes la criticaban (mis padres entre ellos). Luego, el entierro. Gente de negro, cabizbaja, fingiendo tristeza y desolación. Una tía, que apenas conocía a Laura, hizo su escena ante la tumba. A la fuerza, algunas lágrimas salían de los ojos de los presentes. Miradas de soslayo, evitando verse las caras. Y los chismes acerca de la ropa (*La tumba* 57).

Otra manera en que se refleja esta crítica se puede observar mediante el aborto de Elsa:

El médico lo hizo admirablemente por setecientos pesos. Me vio con desprecio.
—A ver si así escarmientan
—¡Lárguese al infierno!
—¿Sí?, pues desgraciadamente no podrán seguir siendo clientes de la casa
—¿Por qué, mi infame?
—Ella quedó imposibilitada, no podrá tener más familia —gozaba al decirlo el retrasado mental (*La tumba* 96-97).

También la propia angustia de Guía:

Sí, me mato. Tomé una hoja de papel para escribir mi propio epitafio. Esto salió:
Porque mi cabeza es un lío
Porque no hago nada
Porque no voy a ningún lado
Porque odio la vida [...]

Porque no tengo amor
Porque no quiero amor [...]
Sepan pues que moriré
Adiós adiós a todos
Y sigan mi ejemplo (*La tumba* 99-100).

En “Amor del bueno” (1968), el posmodernismo participa igualmente al cuestionar los preceptos de la modernidad, representados mediante el matrimonio a través de una mirada irónica hacia la tradición y convencionalismos sociales que implica. Felisa y Leopoldo, la pareja de novios, terminan casándose en las galeras de la Octava Delegación el 24 de diciembre de 1967, después de haber pasado por incidentes (tres dentro de la diégesis), en donde se han llegado a agredir físicamente y las respectivas familias y amigos son partícipes de ello. Pero lo que más despierta nuestro interés sobre los recursos posmodernos del relato no es la anécdota en sí, sino la manera en que está relatada.

En este cuento, las fronteras entre géneros narrativos se difuminan haciendo evidente la participación de otros recursos posmodernos. Primero tenemos un relato que comienza de manera convencional en el sentido que el narrador se presenta como tal: “Leopoldo me dijo lárgate al carajo pero mangos: aquí me quedo, la calle es libre, ojalá se le calienten las cheves y le sepan a meados. Les habla Luis, el hermanito de Leopoldo” (“Amor del bueno” 115). De pronto se nos anuncia otro tipo de discurso: “*Amor del bueno*, alegoría en un acto” (“Amor del bueno” 117). Llama la atención que dentro del relato “Amor del bueno” se anuncia la obra alegórica *Amor del bueno*. Es como un ejercicio de auto referencialidad. El anuncio de este nuevo discurso se nos presenta con una lista de personajes e indicaciones escénicas, tal y como lo encontraríamos en un reparto teatral:

Personajes:
Leopoldo, el novio.
Felisa, la novia.
Don Nicanor, padre del novio.
Don Gil, padre de la novia.

Doña Rosa, madre de la novia.
Luis, hermano del novio.
Gildardo, hermano de la novia.
Rubén, amigo del novio.
Servando, amigo del novio.
Ana María, amiga de la novia.
Eva María, amiga de la novia.
María del Perpetuo Socorro, amiga de la novia.
Don Arnulfo, tío de la novia.
Oficial del registro civil.
Agente del ministerio público.
Gumersindo, mesero.
Tíos, primos, sobrinos; tías, primas, sobrinas de ambos novios, policías, meseros, etcétera.
Época:
Veinticuatro y veinticinco de diciembre, 1967.
Escenarios:
salón de fiestas y banquetes Montecarlo y Octava Delegación. México, D.F.
Lados:
los del actor.
Acto único.
El salón de fiestas y banquetes adornado con serpentinas, globos, confetis y estampas de la virgen María. Iluminación profusa. Mesas a ambos lados de la pista, todas ocupadas. En la de honor, en el extremo opuesto a la entrada principal, se encuentran los novios, los familiares cercanos y los mejores amigos (“Amor del bueno” 117).

Cuando hemos asumido esto como lectores al continuar con el texto, regresamos de súbito a la narración convencional: “Unos meseros de dudosa categoría atienden a los invitados y sirven los licores: ron y brandy exclusivamente. Son las trece horas y sigue llegando gente que acude a la mesa de honor para felicitar a los novios y a sus familiares, mirando de reojo el enorme pastel de bodas que se halla en el centro de la mesa” (“Amor del bueno” 120). La diégesis avanza hasta que de pronto, cuando nos estamos enterando de que Leopoldo y sus amigos se encuentran departiendo y bebiendo en una cantina, el discurso da otro giro inesperado:

Leopoldo se pone de pie y va al mingitorio, donde orina conteniendo la respiración para que el olor no golpee sus pulmones. Frunce el entrecejo y al salir toma aire profundamente, antes de llegar todosonrisas a la mesa de sus amigos.

El Narrador camina hasta arriba izquierda, donde enfrenta al público en posición abierta. Un reflector lo ilumina, mientras todo el escenario se oscurece a excepción del área de los tres actores (“Amor del bueno” 120).

De la narración convencional que leíamos y que asumíamos como parte del cuento, nos enteramos de que ahora estamos dentro de una puesta en escena que reconocemos por la descripción del Narrador actor de ésta (nótese que la N mayúscula distancia la palabra de “narrador” que utilizamos para designar al personaje que lleva la voz principal) que se aproxima a un espacio específico de un escenario iluminado por “el reflector”, objeto que se utiliza para ambientar espectáculos. Pero lo que nos contextualiza definitivamente son las palabras “escenario” y “actores”, por lo que entendemos que pasamos de los lugares descritos (salón de fiestas, calle, hospital, cantina), a una cantina que forma parte de una escenografía del escenario mencionado, en donde aparecen los personajes del relato convertidos en actores:

Narrador: Ésta es la octava ronda, pero aún no se embriagan del todo. Si han fumado cuatro cajetillas en tan poco tiempo, es perdonable: Leopoldo se siente nervioso, por eso deben de disculpar también los siguientes diálogos convencionales y falsos. [...]

Rubén: Pero no siempre vas a estar atado a tu esposa, amigo.

Leopoldo: Eso es verdad. Quiero conservar las diversiones que frecuento.

Servando: perdona que te contradiga, Leopoldo, pero desde el momento en que te cases ya nada será lo mismo.

Narrador: Vean cómo Leopoldo se hunde en un silencio meditabundo. Bebe su cerveza con rapidez y llama al trío que ameniza el lugar.

Los tres músicos cantan varias melodías que piden Leopoldo y sus amigos, quienes las tararean entre tragos de cerveza.

Narrador: Ahora los asistentes a la cantina se colocan tras la mesa de Leopoldo para que él entone su canción de despedida.

El director los ha acomodado de tal forma en que todos se vean y dejen el arriba centro del escenario despejado para Leopoldo.

Voz director (off): No te desafines, por favor. Espero que no hayan sido en balde las cuatro horas de ensayo de hoy.

Actor que encarna a Leopoldo: Confíe en mí, señor.

El Narrador camina hasta el extremo derecho del proscenio seguido por el reflector. El trío empieza a tocar.

Leopoldo (canta): Me voy a casar, amigos,
adiós les digo desde hoy.

Me voy a casar, amigos
y no sé a dónde voy [...] (“Amor del bueno” 120-121).

El lenguaje cambia y se teatraliza en concordancia con los demás elementos que se van introduciendo: el narrador actor, los actores que representan a los clientes de la cantina, los actores que representan al trío de músicos, el director del montaje que organiza el espacio escenográfico y pide al actor que representa a Leopoldo que no se desafine al cantar. Éste, al igual que sus amigos Rubén y Servando adquieren una ambivalencia ficcional como personajes: asumimos que son personajes representados por actores que participan en la puesta en escena, pero al mismo tiempo sabemos que son personajes ficcionales que forman parte del relato “Amor del bueno”.

Hasta aquí hemos reconocido el cruce de dos planos narrativos, pero todavía falta uno más según nuestra lectura. La canción de despedida de Leopoldo llega a su fin sobre el escenario teatral antes demostrado. De súbito, el discurso vuelve a cambiar integrando nuevos recursos narrativos:

Último acorde de las guitarras. Servando, que dispone de dinero, paga a los músicos y las bebidas.

Los tres salen del establecimiento y abrazados empiezan a caminar por la banqueta. Al llegar a la esquina dejan pasar un camión y siguen caminando.

Leopoldo va con la cabeza gacha, un poco taciturno.

Sus amigos tampoco hablan.

Siguen caminando.

Zoom in hasta el rostro de Leopoldo que sonríe con cierta timidez, luego con más naturalidad y finalmente ríe con fuerza.

Zoom back hasta médium shot. Sus amigos lo miran, divertidos.

Servando:

¿Ya se te subió, mano?

Leopoldo

(riendo):

No seas buey. Es que estoy pensando en las gozadotas (sic) que le voy a poner a Felisa cuando nos casemos.

Los dos amigos ríen también.

Rubén:

Feliz tú, compadre, Felisa está muy buena.

Leopoldo:
Abusado, ¿eh? No te metas con mi gorda.
Tilt up (la cámara en grúa) hasta emplazar el alejamiento de los tres
muchachos.

Corte a:

Interior. Salón Montecarlo. Noche.
Acercamiento a Rubén y Servando que beben y cuchichean algo divertido.
Dolly back hasta dominar toda la mesa de honor (“Amor del bueno” 123).⁵¹

Llama la atención la aparición de tecnicismos de dirección de cámaras — “Zoom in”, “Zoom back hasta médium shot”, “Tilt up (la cámara en grúa)”, “Corte a”, “Dolly back” —, y la descripción de las acciones parecen estarse filmando al momento de suceder. Hasta aquí tenemos entonces tres discursos distintos que se entrecruzan en el relato: narración convencional, puesta en escena y filmación. La cámara se convierte en un narrador más que nos da la sensación de que puede captar lugares, momentos y reacciones que evadirían los otros narradores:

“ZOOM IN AL ROSTRO DE
FELISA QUE SONRÍE TÍMI-
DAMENTE.

VOZ DOÑA ROSA (OFF): La
Mera verdad es que yo ya me
Estaba preocupando por este
Noviazgo tan largo.

VOZ DOÑA LUISA (OFF):
¡Hm!

VOZ DON GIL (OFF,
PICARES-
CO): Es que Poldito no se aven-
taba. No es tan fácil meterse
en el matadero.

FELISA, AÚN EN CLOSE UP,
SONRÍE RUBORIZADA, FIN-
GIENDO MOLESTIA.

Felisa: Ay papá.

OTRA CÁMARA TOMA EL

⁵¹ Hemos tratado de respetar la distribución original de los párrafos en la página, tal y como aparece en la edición que estamos manejando.

FULL.

DON NICANOR: Es que el matrimonio es una cosa seria, muy muy seria” (“Amor del bueno” 129).

Existe otra parte en donde este mismo recurso narrativo, además de presentar las propiedades mencionadas, ejemplifica consecuentemente el entrecruce entre discursos.

TODOS LO VEN
FELISA SE PONE DE PIE:
LA SIGUE LA CÁMARA DOS
HASTA QUE VIENE LA DISOL-
VENCIA Y LA UNO LA RECUPERA EN EL PASILLO Y LA
ACOMPaña. LA DEJA EN FULL
MIENTRAS ABRE LA PUERTA
DEL BAÑO. OVERLAPPING. LA
RECIBE DENTRO LA CÁMARA
TRES.

FELISA ALZA SU FALDA,
BAJA LOS CALZONES, *QUÉ
BUENOTA ESTÁ*, Y SE SIENTA
EN EL EXCUSADO PARA ORINAR (“Amor del bueno” 129. El subrayado es mío)

Como vimos en un fragmento antes citado, se expresa que “Felisa está muy buena”. Esta idea se menciona tanto dentro del relato que el narrador cámara integra al plano narrativo de los personajes y lo retoma e ingresa a su discurso como lo acabamos de hacer notar.

Pasemos otra obra. Si en “Amor del bueno” José Agustín había ya ensayado la utilización de diversos recursos narrativos, tales como la representación de una puesta en escena y un narrador-cámara, En *Abolición de la propiedad* (1969) los reutiliza en un nuevo contexto. Desde el principio de la diégesis establece los parámetros narrativos que nos esperan como lectores:

Entro en el sótano que se encuentra iluminado tenuemente. Conforme voy habituándome a la oscuridad descubro, no sé cómo, un sillón viejo y polvoso. [...] Voy hacia él y sin más me desplomo.

Los monitores del circuito cerrado muestran el panning de las cámaras al seguirme y close shot cuando estoy sentada.

El conjunto de rock se encuentra en la izquierda, en silencio. Es como parte del escenario. No lo veo, nunca lo veo.

A mi lado se halla una grabadora, pero la miro sin advertirla. Sobre de ella hay un metrónomo que ha estado funcionando sin interrupción desde antes de mi llegada (*Abolición de la propiedad* 9).

Norma, narradora intradiegética, comienza su participación dentro de la historia describiendo un espacio poco convencional, en donde encontramos cámaras escrutificadoras, un grupo de rock inactivo junto a una especie de escenario poco percibido por ella, una grabadora y el metrónomo que emite el único sonido que enmarca la escena. Pero uno de los elementos que más nos llaman la atención es el “escenario” porque dentro de esta obra se aprecian diversas marcas literarias que nos demuestran que los personajes, Norma y Everio, se desenvuelven dentro de una puesta en escena. Además de que la palabra “escenario” aparece dentro del fragmento previamente citado,⁵² considérense los siguientes fragmentos: “Entonces reparo en la grabadora. Es un modelo profesional ámpex, absurdo en un escenario como en el que me encuentro” (*Abolición de la propiedad* 10); “Sigo controlando la risa mientras el continúa fingiendo observar los objetos del escenario cuando en realidad me ve las piernas” (*Abolición de la propiedad* 17). También nos damos cuenta de que la diégesis se estructura en su mayor parte por medio de diálogos entre estos dos personajes:

Everio: No te exaltes, viejita.

Lo miro, reprobando que me hable de esa manera.

Pausa.

Everio: Te ofendiste.

⁵² “El conjunto de rock se encuentra en la izquierda, en silencio. Es como parte del escenario. No lo veo, nunca lo veo”.

Norma (fría): No. Por qué.
Everio: Bueno, tenemos poco de conocernos, ¿no?
Norma: No. Digo, está bien. [...]
Everio (sincero): Perdóname, Norma. En serio.
Norma (tratando de tomar todo a broma, insegura): Te perdono, Everio
(*Abolición de la propiedad* 22).

y aunado a que, como parte descriptiva del contexto dentro de la narración, aparecen diversas indicaciones de la organización de la puesta en escena a manera de didascalias:

Voz Everio: Mi papá me prohibía que le diera lata a mi hermano. Pero era re difícil. Había veces que le gritaba retrasado mental o pinche tarado. Él no entendía, ¿ves?, pero de cualquier manera como que era gacho.

Voz Norma: Sí, era gacho.

Se interrumpe la grabación, pero no el back projection: hay un close up en el que lloro suavemente, donde se deslizan lágrimas y lágrimas silenciosas, tal como he estado llorando al oír lo que dijo la grabadora. No la apagué, simplemente se detuvieron las voces y sólo quedó un zumbido de fuzz interminable.

Se proyecta un nuevo cartón:

CUÁNTAS VECES DEBE UN HOMBRE DECIR LA VERDAD
(*Abolición de la propiedad* 60-61).

nos hace pensar que el texto deambula entre lo que se conoce como la novela dialogada y la literatura dramática (teatro), borrando las líneas divisorias entre géneros literarios, razón por la que también la ubicamos dentro del ámbito posmoderno. Cabe señalar que en este caso no hace falta definir dentro de cuál género se ubica, sino verla como una obra abierta que se vale de la representación literaria de recursos narrativos retomados de diversos ámbitos, como la música y el cine, lo cual hace resaltar sus propiedades eclécticas. El eclecticismo es otra forma de incluirla dentro de contexto posmoderno: como se ve en el fragmento anterior, se entrecruzan las voces provenientes de la grabadora junto con la proyección que hay detrás del escenario, y éstas a su vez, con la voz de Norma que narra las acciones realizadas sincronizadamente entre ella y su imagen, e integrando la descripción

del sonido que dará paso al nuevo recurso de proyectar un letrero.⁵³ Este conjunto de discursos es también otro ejemplo de posmodernismo al ejemplificar lo que Jameson describe como la simultaneidad y/o el collage. Demostrado lo anterior, vemos pues que en esta obra existen a las menos tres maneras distintas de leerla desde la posmodernidad.

Por otro lado, en un estudio anterior ya habíamos señalado que la novela *Se está haciendo tarde (final en laguna)* (1973) es compleja en cuanto a que quizás es la única obra de José Agustín que cumple con la estética de la onda,⁵⁴ pero también la soslaya porque en ella apreciamos el recurso narrativo de fusionar distintos discursos y niveles culturales, tales como el rock, el I Ching y el Tarot, representados por medio de paratextos y dibujos que se entremezclan con el lenguaje escrito.⁵⁵

Lo más importante de nuestro análisis en aquel trabajo era demostrar la manera en que la utilización de tan distintos y diversos elementos estructuraban el discurso literario: el rock, a través de intertextos que formaban parte del discurso de los personajes y ambientando escenas; el Tarot como contraposición al I Ching que se representa por medio de los personajes Gladys y Francine, y coadyuvando a la transformación espiritual de Rafael. Sin embargo, como rebasaba los objetivos específicos de nuestro análisis no fue plausible argumentar que el recurso se puede leer desde la perspectiva del posmodernismo, lo cual aprovechamos en este espacio. Entonces, leer la novela desde la estética de la onda la ubica dentro de un contexto muy específico, reduciendo y dirigiendo inequívocamente las posibilidades del lector hacia esa dirección. De esta manera, los elementos representados formarían parte de las impugnaciones que blandieron los jóvenes en contra

⁵³ Véase Jean-Francois Lyotard. *La posmodernidad (explicada a los niños)*, traducción Enrique Lynch, novena reimpression, 2008, Gedisa, Barcelona, 2008, p. 18.

⁵⁴ Representación del lenguaje de la onda, representación de consumo de drogas, intertextos provenientes del rock y demás símbolos de la contracultura mexicana de los años sesenta y setenta.

⁵⁵ Véase mi tesis de maestría *La narrativa de José Agustín, más allá de la literatura de la onda*, México, UAM-Iztapalapa, 2007.

del sistema anquilosado, lo cual caracterizó a esas décadas. En cambio, leerla desde la perspectiva del posmodernismo abre el panorama tanto del texto como del lector: los elementos representados, tanto los modernos como los antiguos y/o tradicionales, armonizan en un diálogo en donde se borran las fronteras discursivas y se da cabida incluso a la protesta contracultural como parte de este crisol de expresiones culturales. Por lo tanto, el entrecruzamiento de diferentes discursos y ámbitos culturales, así como el eclecticismo al mezclar lenguaje escrito con lenguaje plástico, le hacen entrar al terreno posmoderno.

Ahora bien, si esta obra cierra la etapa de la onda literaria, tal como lo declaró Aralia López leyendo a Michael Christopher Domínguez,⁵⁶ no sucede así con la presencia de recursos literarios que pueden leídos bajo la luz de la metaficción y el posmodernismo en la obra de José Agustín. Por mencionar sólo algunos,⁵⁷ en *Ciudades desiertas* (1982) se vuelve a hacer presente la metaficción: “Susana paseaba por Insurgentes cuando encontró a Gustavo Sainz, quien le preguntó si quería ir a un programa de escritores en Estados Unidos. Susana ni lo pensó; dijo sí al instante. Sainz tenía prisa y le pidió que anotara un número de teléfono” (*Ciudades desiertas* 11). Desde el principio de la narración vemos el tópico de la escritura por medio del programa de escritores ofrecido a Susana y por medio de Gustavo Sainz, escritor mexicano convertido en personaje literario que le invita a dicho programa. Después de llamar al teléfono indicado, Susana recibe la siguiente información:

[...] el Programa de Escritores de la Universidad de Arcadia cada año invitaba a destacados poetas, prosistas y dramaturgos de más de veinte países a que, durante cuatro meses, de agosto a diciembre, participaran en los

⁵⁶ Véase Aralia López. “Quebrantos, búsquedas y azares de una pasión nacional” en *Revista Iberoamericana*, U.S.A; The university of Pittsburg, Pennsylvania, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, vol. LIX, nums. 164-165, julio-diciembre 1993, pp. 659-686.

⁵⁷ Como mencionamos al principio de este análisis, no es nuestra intención realizar un recuento exhaustivo de los elementos posmodernos dentro de toda la obra del autor, sino demostrar de que su lectura desde la perspectiva de esta teoría es plausible.

eventos y actividades: sesiones de trabajo y un taller de traducción; el Departamento de Estado proporcionaba mil cuatrocientos dólares al mes y el Programa, la última mensualidad.

Tendría alojamiento, mucho tiempo para escribir y, por si fuera poco, un cupón de diez kilos de exceso de equipaje para que regresara con libros (*Ciudades desiertas* 12).

Cuando Susana se reúne con sus compañeros de programa se aprecia un ambiente cosmopolita:

Todos habían llegado ese mismo día: cuatro chinos, una mujer y tres hombres; un poeta rumano, un bengalí, un ensayista de Sri Lanka y un poeta islandés. [...] Los escritores no hablaban entre sí, sopesaban a los demás y procuraban adoptar poses interesantes, importantes: deambulando en torno a la mesa de madera para tomar, como quien no quería la cosa, trozos de queso y puñados de cacahuates [...] Los escritores comenzaron a animarse, sobre todo cuando hizo su aparición, sin que lo invitaran, el poeta egipcio, el primero en llegar; [...] Los chinos formaban un bloque hermético, todos eran de Taiwán o de Hong Kong, todos silenciosos, discretos, [...] El rumano quiso conversar con el polaco, pero hicieron corto circuito casi al instante, así que uno continuó en el mutismo, junto a Susana, y el otro se fue con los ruidosos, que eran el viejo Rick, el islandés, el egipcio y el académico de Sri Lanka, alto funcionario de la Universidad de Colombo. [...] Con ellos también apareció otro participante más, que acababa de llegar en el último vuelo; era Edmundo, un novelista peruano muy flaco, alto y desdentado, con lentes de John Lennon y bufanda, a pesar de que no hacía el menor frío (*Ciudades desiertas* 19-21).

Lo que llama la atención del fragmento es el multiculturalismo y el hecho de que los escritores estén reunidos y auspiciados por un país capitalistamente avanzado como Estados Unidos, lo cual nos habla de la interrelación posmoderna que se establece mediante el diálogo cultural y financiero entre miembros de países subalternos y un país hegemónico. De hecho, además de la metaficción, en la novela se describen estos espacios que son el resultado de lo que Jameson llama el “capitalismo avanzado”. Considérense los siguientes fragmentos: “Pero el servicio telefónico en Estados Unidos era magnífico y ese mismo día recibiría su aparato: sólo tendría que enchufarlo en la conexión ya existente en su departamento, ¡y listo! ¿Era igualmente eficiente el servicio telefónico en su país? De

ninguna manera (*Ciudades desiertas* 17); “Oye linda, todavía jala esta tartana, está mil veces mejor que el pinche renol de cagada que tenemos en México, no tiene ni cuatro años y con cualquier pendejada se calienta, ¿no? [...]” (*Ciudades desiertas* 81); “Quieren que la gente no le llegue al contrabando pero te dan pura basura. Y carísimo. La industria en México es lo más subdesarrollado” (*Ciudades desiertas* 83). Como se parecía, la intención de los personajes es comparar las desventajas entre México y Estados Unidos. Pero este tipo de discurso se fusiona dentro de la diégesis con otros más: “Ya no hay perros en Estados Unidos, el único que queda es Snoopy. Nomás no pueden andar sueltos, te multan hasta con cien dólares si tu can se va a dar una vuelta” (*Ciudades desiertas* 82); “[...] y porque de una vez por todas tenemos que pagar el tributo a la región, ¿a qué se viene al Gabacho? ¿A comprar, no? ¡Pues compremos!” (*Ciudades desiertas* 82); “Estas tiendas son las más caras, pero la gente viene aquí porque ya sabes: no importa lo que compras sino el hecho de comprar. Están locos (*Ciudades desiertas* 83); “Espérate a que nos quejemos de la comida, por no hablar del gobierno. Y el capitalismo, añadió Eligio. Y los médicos, dijo Hércules, que padecía hemorroides. Y la deshumanización. Y la robotización. Y la despolitización. Y la manipulación. Y la televisión. Y los periódicos. Empecemos por la comida, dijo Edmundo” (*Ciudades desiertas* 102-103). En este caso, el discurso de los personajes es bidireccional en cuanto a que, como en el anterior, reconoce las ventajas del sistema económico desarrollado pero al mismo tiempo deja entrever las desventajas del mismo y la deshumanización que implica. Este tipo de discurso deviene en crítica abierta y directa hacia el sistema estadounidense:

Claro que a ti todo esto debe sonarte horroroso, porque como buen U.S. junior citizen piensas que tu país es el ombligo del mundo/ El culo del mundo, corrigió Susana y sonrió para sí misma. Tú crees que todo lo de afuera vale un carajo, pero, como se dice aquí, I got news for you buddy: no agraviando a los presentes éste es un país de nacos, que se cierra a lo que

ocurre en otras partes, a no ser que se trate del gran atraco internacional. [...] Y es mentira que el gobierno sea una cosa y el pueblo otra, aquí todos son imperialistas de corazón, aunque haya las debidas excepciones; ustedes en vez de agarrar la onda y de integrarse al resto del mundo siguen igual de tercotes sintiéndose lo máximo. [...] (*Ciudades desiertas* 104-105).

La crítica, aunada a las anteriores, demuestra tres diferentes tipos de discursos que confluyen en el mismo espacio narrativo de matices posmodernos por medio del reconocimiento de las ventajas del sistema y la crítica de las desventajas del mismo. Es decir, si la crítica social es parte del contexto de la modernidad, en el posmodernismo está presente también pero retoma y se entrecruza con su contraparte, tal y como se demuestra en la novela.

Regresando al tema de la metaficción, nos parece pertinente citar otros dos ejemplos en donde se hace presente al referir de manera humorística y crítica a dos escritores mexicanos dentro de la novela: “No chilles, ya sabes que me encrespa verte chillar, no pierdas galanura, tú no eres de esas poetisas lánguidas que se estremecen con cualquier pedo que se echa Jaime Sabines” (*Ciudades desiertas* 64); “[...] fuera de la ciudadcita por todas partes hay extensiones interminables, ni una montañita, hombre, ni siquiera un monte pelón a donde exiliar a Juan Rulfo” (*Ciudades desiertas* 86).

La metaficción por medio de la conversión de escritores en personajes literarios y la inherente mirada crítica hacia su persona o su obra, también se hace presente en la novela *Armablanca* (2006). Veamos el siguiente ejemplo:

[...] me disponía a subir a mi recámara porque la desvelada y la cruda nuevamente me vencían, pero el secretario de Educación, Agustín Yáñez, llegó a comer con los también escritores Martín Luís Guzmán y Salvador Novo. Los atendía con gran gusto, tomé un whisky con ellos y luego y luego llevé a Novo a visitar la cocina. Él mismo, gran cocinero, iba al mercado a traer todas las cosas del mandado, como la patita, con canasta y con rebozo de bolita, para su mítico restaurante de Coyoacán (*Armablanca* 17-18).

Lo que llama la atención del fragmento es el escarnio hacia la homosexualidad de Salvador Novo, pero sobre todo el diálogo intertextual con la canción de Gabilondo Soler titulada “La patita”, de que se vale el narrador para llevarlo a cabo. También se rescatan como datos curiosos e importantes el cargo de secretario de Educación de Agustín Yáñez y el “mítico restaurante de Coyoacán” del mismo Novo, porque es por medio de este recurso que se borra la frontera entre realidad y ficción literaria: Yáñez fue designado para el cargo mencionado por Díaz Ordaz y Novo fue dueño del restaurante *El Refectorio* y del teatro *La Capilla*, ambos en Coyoacán. Otro ejemplo de la manera en que el narrador se expresa de manera burlona hacia ellos es el siguiente: “Sí, dije, de eso hablaban hace un rato Agustín Yáñez, Martín Luis Batman y Nalgador Sobo. ¿Deveras?, replicó el Trancas, ¿estuvieron aquí? Sí, se acaban de ir... Y Novo se lució, hasta se improvisó un cuarteto... *Los jumiles, insectos horrosos...* Carajo, ¿cómo iba? Chin, cómo no lo apunté, qué pendejo...” (*Armablanca* 19). Pero además de los nombres parodiados, la metaficción dentro del fragmento presentado se hace presente cuando la relacionamos con lo que leemos en un fragmento anterior:

Nunca había comido esto, comentó antes de disparar endecasílabos. *Los jumiles, insectos horrosos, qué hacen aquí con este lote guajo; pero juntos resultan deliciosos si Dionisio es el que arma este relajo.* Yáñez y Martín Luis sonrieron, forzados, pero yo estaba feliz. Me tomé un café exprés mientras ellos pasaban a hablar del movimiento estudiantil; los jóvenes, dominados por un romanticismo propio de su inmadurez, hacían peligrar la estabilidad del país. Están convocando a Santa Madriz, la patrona de los granaderos, dijo Novo. Lo del bazucazo al portón de la prepa fue una pena, eso sí, pero los muchachos se lo buscaron. Sí, por supuesto (*Armablanca* 18).

Si el personaje Dionisio dice no acordarse de los endecasílabos improvisados por Novo en la página 19, una página antes los podemos leer completos gracias a la narración transcrita por el autor que representa a la voz del personaje que narra a su vez la voz de

Novo. También se hace evidente la manera en que Yáñez y Luis Guzmán son condescendientes con Novo y sus versos. En suma, estamos ante un ejercicio metaficcional complejo y cuasi laberíntico. Así mismo, el resto del contenido del fragmento nos introduce a otro concepto posmoderno: la metaficción historiográfica.

Explicada por Linda Hutcheon en términos generales como el cuestionamiento de la versión oficialista de los acontecimientos históricos por medio de una reescritura crítica de los mismos,⁵⁸ la metaficción historiográfica juega un papel fundamental dentro de *Armablanca* ya que la historia que nos narra se desarrolla durante el movimiento estudiantil de 1968 en México. En el caso del fragmento citado, la opinión de Novo en contra de los estudiantes introduce los hechos históricos que se irán haciendo presentes a lo largo de la novela.

Una de las voces narrativas informantes de los sucesos es la del personaje Eugenio, apodado el Trancas, quien al comenzar la novela ha sido nombrado secretario particular del procurador de Justicia. El Trancas platica a Dionisio los últimos acontecimientos:

¿No te enteraste? ¿No lees los periódicos, no ves la tele? ¿Cómo es posible? Nomás te dejo solo un minuto y ya no sabes lo que pasa en el mundo. Carajo. Pues mira, hubo una bronca común y corriente entre pandillas de las prepas que están en la Ciudadela. Fue el 22 de julio, por un juego de fut que terminó a madrazos. Como los pleitos siguieron dos días más, los granaderos llegaron a imponer el orden, pero estaban peor que los chavos, macanearon salvajemente a todos y luego los siguieron hasta el interior de las prepas, porque ahí se metieron muchos, y le dieron por igual a estudiantes, maestros y trabajadores. Chíngale, exclamé, entonces se les apareció la Santa Madriza a los preparatorianos. Sí, maestro, no sabes, se les pasó la mano gacho. Pues lo único que lograron fue que aumentaran los estudiantes encabronados, porque muchas escuelas de la UNAM y del Poli se dizque solidarizaron, ya sabes cómo les gusta el mitote. Decidieron hacer una manifestación para protestar por las golpizas, para que indemnizaran a la bola de heridos y para que sacaran del bote a los arrestados. Se programó para el 26 de julio, nada más que ese día, todos los años, los rojillos procastristas siempre hacen una

⁵⁸ Véase Linda Hutcheon. "Historiographic Metafiction: "The Pastime of the Past", *A poetics of postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, New York and London, 1992.

patética manifestación de apoyo a la revolución cubana. Y entonces gobernación, o sea, Luis Echeverría, salió con el viejísimo truco de hacer creer que la marcha de los estudiantes era la misma de los procubanos. Así se podría argumentar que una conjura de fuerzas subversivas del extranjero pretendía desacreditar a México en proximidad a las olimpiadas y blablablá. La represión del 26 de julio fue peor, Dionis; la brutalidad de los granaderos dejó a medio mundo golpeado, las corretizas se dieron por todas partes, hubo muchos arrestos y también destrozos, pues los porros infiltrados entre los estudiantes rompieron los aparadores de varios negocios para que la prensa acusara de vándalos a los chavos (*Armablanca* 19-20).

La metaficción historiográfica participa en el fragmento por medio de la denuncia de las fallas del sistema, representado en este caso por la brutalidad que ostentaron los granaderos al golpear indistintamente a estudiantes, trabajadores y profesores, y la participación de los porros que actuaron con la finalidad de inculpar a los estudiantes y darles una mal imagen ante los medios. También se aprecia a través de la forma en que se mencionan las argucias que utilizó Echeverría, ahora convertido en personaje literario, para que se condenara las supuestas influencias negativas del exterior en México. Veamos otro ejemplo:

Pues este desmadre tiene muy nervioso a todo el gobierno, planteó el Trancas, en especial al mero preciso Díaz Ordaz. Ya se acabó julio y no se ha podido someter a los estudiantes, imagínate. Y con las olimpiadas cada vez más próximas. Y, sobre todo, en plena sucesión presidencial. Está cabreras. En Gobernación, en la Dirección Federal de Seguridad de mi coronel Chema, y por supuesto nosotros en la PGR, no paramos dizque tratando de averiguar quién está detrás de los estudiantes. La versión oficial es que se trata de extranjeros que quieren sabotear las olimpiadas y desestabilizar al país: Pero eso es para consumo público, pues la idea es que hay mano negra. Ah, ¿te cae? Entonces qué, dije, ¿a poco creen que el movimiento estudiantil es una grilla prefabricada para chingarse a las Hordas de Díaz? Pues más o menos, Nis. Yaaaa... O que en todo caso alguien o alguienes quieren aprovechar el relajo para darle en la madre al preciso y cortarle el dedo. Ay, no mames, mi Tranx. Sí, neta. Todo mundo está espiadísimo, los dizque precandidatos por supuesto, Martínez Manautou, Corona del Rosal y Echeverría, pero, bueno, ya sabes, él es el operador oficial. Gobernación y la DFS son los que tienen permiso y los mejores mecanismos para el espionaje. Hay una vigilancia especial para los que compitieron por la silla en el sesenta y tres: Ortiz Mena y particularmente el rector Barros Sierra, que ahorita hace como que la virgen le habla. ¿El rector

de la universidad apoya la huelga?, pregunté. Pus acompañó a los estudiantes en una marcha por Insurgentes, puso la bandera a media asta cuando el bazucazo y no se le cuadra al preciso, o más bien a Luis Echeverría, porque este canijo pelón está moviéndose como anoche tratando de aprovechar los desórdenes para que Díaz Ordaz lo dedee a él.

Dicen que es de lo más servil, comenté, el clásico que cuando el presidente pregunta ¿qué hora son?, él contesta: las que usted diga señor pestilente. Sí, es un chiste muy viejo, gruñó el Trancas. También dicen, agregó, que Díaz Ordaz se carcajea de Echeverría porque es el único pendejo en México que lee los editoriales de El Nacional y oye la Hora Nacional. Pero mira, Dionisio, pa mí es puro teatro, y el pelonchis se hace pendejo. ¿Te cae?, deslicé. Bueno, Echeverría sí es pendejísimo pero a la vez no tiene nada de pendejo, replicó Eugenio. Bravo maestro, qué bien te explicas. Sí, es un experto de la tenebra y conoce la grilla como nadie, pero su visión de las cosas es muy limitada; por fijarse en las ramas no ve el bosque. Sin embargo, prosiguió, venga o no de él, la línea es que el director artístico de este animado show es Carlos Madrazo, a quien corrieron del PRI cuando intentó democratizarlo. Pero esa es una ultrajadota, ¿no? En todo caso, siguió el Trancas, a él están tratando de echarle el bulto para acabarlo de una vez por todas. Pero yo no creo que la onda ande por ahí (*Armablanca* 22-23).

La metaficción historiográfica dentro del fragmento se aprecia cuando el Trancas afirma que hay una “versión oficial” que en seguida desmiente revelando otra versión en la que se pone en duda la autenticidad del movimiento estudiantil, que desemboca en el espionaje que se aplica a los “precandidatos” y a los que “compitieron por la silla en el sesenta y tres”, lo cual habla de una acción secreta que no se incluye en la versión para “consumo público”. Esta revelación funciona como el cuestionamiento de la “versión oficial”. También se puede observar la metaficción historiográfica en la manera que se denuncia y se hace burla del famoso “dedazo” al llamarlo “dedeada”, y en la crítica que se hace de Díaz Ordaz y Echeverría por medio del “chiste muy viejo”, contado por Dionisio. Así mismo, en la forma en que se señala a Carlos Madrazo como el autor intelectual de la supuesta conspiración en contra de Ordaz.

Retomando la metaficción, encontramos que dentro de la novela aparece otro escritor llamado José Cordero,⁵⁹ quien ahora es esposo de Carmen, la antigua prometida de Dionisio, y necesita de la ayuda de éste: “Entonces ya sabes que me casé con José Cordero, añadió, mirándome fijamente, quizás expectante. No respondí. Entonces ella suspiró y me informó que la policía buscaba a su marido para arrestarlo por su participación en el movimiento estudiantil. Sus amigos habían decidido sacarlo del país en lo que pasaba el peligro” (*Armablanca* 63). Cordero, al contrario de Novo, apoya el movimiento estudiantil:

Anoche Pepe estuvo en un hotelito, pero hoy ya no encontramos a donde ir. Volver a Ciudad Universitaria es arriesgadísimo. Sí, fue un error haber salido de ahí. ¿Y por qué lo hizo?, le pregunte. No pude resistir y me fui a la manifestación. No sé por qué estaba seguro de que sería la última en la que participaría. Entonces me puse una barbita postiza y un sombrero pasado de moda, y rodeado por los compañeros de Filosofía y Letras salí a la marcha. Pero eso creó problemas porque casi todos los muchachos están marcados y no me podían acompañar directamente, así que ya fuera de CU me fui por mi lado. En el zócalo la emoción me hizo descuidarme y perdí todo contacto, ya no pude regresar a la Universidad, donde había estado seguro, y pasé esa noche en un hotel (*Armablanca* 79-80).

De esta forma, nos damos cuenta de que, por una parte, por medio de la metaficción se establecen dos perspectivas polarizadas dentro de la novela: los escritores que están en contra del movimiento estudiantil (Salvador Novo, y al parecer Agustín Yáñez y Martín Luis Guzmán también), en contrapunto con José Cordero que se involucra con éste y provoca que lo busque la policía para detenerlo por actos políticos subversivos. Por otro lado, este fragmento ejemplifica la manera en que metaficción se entrecruza con metaficción historiográfica porque nos presenta una situación en donde el escritor está involucrado con este acontecimiento histórico, es decir, no sólo es el tema de la escritura que se explora por medio de la escritura misma, sino que además éste se mezcla con la

⁵⁹ Al parecer, José Cordero es en realidad la manera en que José Agustín llama a José Revueltas dentro de la novela. De ser cierto esto, no podemos evitar preguntarnos por qué los demás escritores fueron llamados por sus nombres y él no, pregunta cuya respuesta quizás dejaremos para otro estudio.

mirada crítica hacia la versión oficial de este pasaje histórico por medio de la narración ficcional.

Como pudimos demostrar en este análisis, la narrativa de José Agustín alberga recursos narrativos tales como la metaficción, la mezcla entre géneros discursivos y contextos culturales, el eclecticismo y la metaficción historiográfica. Hacer notar estas especificidades nos permite proponer una lectura distinta de la que se ha hecho del autor sin la intención de encasillarlo dentro de determinado género o canon, es decir, por medio de este trabajo queremos mostrar que algunas partes de su obra pueden ser leídas, además de la onda, desde la perspectiva del posmodernismo, y seguramente surgirán otras miradas más en un futuro.

3.2. Análisis posmoderno de *Gazapo*.

Para continuar con el tema de intertextualidad y posmodernismo, abordaremos *Gazapo* (1965) de Gustavo Sainz, que es otra novela que forma parte del conjunto de obras de autores jóvenes que, en un principio, escriben sobre jóvenes en los años sesenta.

Ya sea por intereses particulares de determinados grupos de críticos, o por carecer de recursos teóricos que les permitiera leer desde otras perspectivas a los nuevos autores, *Gazapo* fue clasificada dentro de la onda por sus contemporáneos y se identificó con el tipo de literatura que escribía José Agustín, quien para entonces ya había publicado *La tumba* (1964). En este sentido, la relación que la crítica encontró en ambos autores, y sólo por cuestiones cronológicas, se puede establecer como la relación intertextual architextual

(posmoderna) de una propuesta literaria en otra por medio del tópico del adolescente y/o joven, y la manera de desarrollarlo a través de recursos innovadores.

Por otro lado, siguiendo a través de la línea de investigación de nuestro trabajo, podemos decir que leer la novela de Sainz desde la estética de la onda, denota una lectura dentro de los parámetros de la modernidad en el sentido que existe una clara intención de establecer la diferencia entre las obras que entran en el canon literario mexicano de los sesenta y las que no. Esto es evidente cuando leemos la determinante diferenciación entre “escritura” y “onda” que se planteó en alguno de los ensayos que pretendió explicar las características de esta novela. Dicho de otra manera, tal clasificación busca separar la “buena literatura” de lo demás que se está produciendo y editando en esa década.

Asimilando esta problemática, no pretendemos anular esta primera lectura sino que proponemos ampliarla mediante un análisis bajo la luz de la teoría posmoderna para borrar las fronteras jerárquicas que ubicaron a *Gazapo* dentro de la dicotomía “alta cultura” versus “baja cultura”, así como haremos notar la serie de recursos narrativos que se pasaron por alto o que se quedaron sin ser abordados con más detenimiento.

Dicho lo anterior, nuestra intención no es ubicarla dentro de un canon literario posmoderno latinoamericano, sino proponer una lectura distinta que acreciente sus posibilidades de recepción, y que la libre de ataduras canónicas reductivistas.

Según la estética de la onda, los aspectos fundamentales de *Gazapo* que deben ser advertidos al momento de leerla, son la manera en que la anécdota pasa a segundo plano y la grabadora, el teléfono (“los instrumentos de la onda”) y los diarios de Menelao y Gisela, intervienen de manera imprescindible dentro de la estructura de la narración, al funcionar como medios que la “renarran” (Glantz 249). Explica Glantz: “Leer y oír se yuxtaponen y la grabadora que graba la conversación telefónica detiene en un instante un ciclo que puede

repetirse a voluntad. Pero la lectura reemplaza a la grabación aunque ésta intente volverse una reproducción escrita de lo grabado y por lo tanto funcione como fotografía de lo oído” (249).

Creemos que la finalidad de tal observación es reiterar la función social que la crítica encontró en la literatura de la onda, que sería retratar a la juventud de los años sesenta en La Ciudad de México. Esto se comprueba cuando, subrayando las diferencias, ahí mismo se compara con *Farabeuf* de Elizondo, para agregar que la utilización de estos recursos “son símbolos de dos formas de interpretar la realidad mexicana”, y que en el caso de la primera “se prescindía de ella”, mientras que *Gazapo* se instala “en el ámbito de la adolescencia” y su rito de iniciación que implica “escarceos sexuales, bailes, peleas entre jóvenes, reuniones de amigos, voyeurismos” (250).

El resumen de los comentarios de la crítica señala lo más evidente. Por lo tanto, no podemos estar en desacuerdo con ellos, pero nos gustaría agregar algunas observaciones a partir de nuestro análisis.

Primeramente, consideramos que la anécdota de *Gazapo* no carece de importancia, ni tiene una función secundaria: el “fondo” (la historia de Menelao y sus amigos) y la “forma” (los recursos lingüísticos con que se representa) constituyen una unidad indisoluble que como lectores nos llega incorporada. Además, la anécdota es tan dinámica como la manera de representarla por medio de la escritura: dentro de la novela, los “ritos de iniciación” mencionados por la estética de la onda, se desprenden de acciones reales dentro de su lógica interna, ocasionando que el lector se entere de variados eventos protagonizados por los personajes. Algunos de éstos son la aventura con Bikina, la muerte de la abuela de Menelao, la persecución del padre de Gisela, y otros tantos que se nos van presentando a lo largo de la diégesis. En combinación con la manera tan fragmentada en que Sainz maneja el

tiempo y el espacio, hacen de su novela un texto que desafía las maneras tradicionales de lectura: no sólo se transgrede la linealidad de la anécdota, además, los elementos que intervienen como intérpretes de la mencionada “realidad mexicana” —el teléfono, la grabadora, los diarios de los personajes, entre otros—, nos muestran una realidad *fictiva* en la que se entrecruzan el pasado y el presente, y sus respectivos discursos y símbolos. De esta manera, *Gazapo* puede ser leída desde las perspectivas posmodernas de la escritura esquizofrénica, el collage y la reescritura irónica del pasado. También observamos que estos mismos elementos, llamados “los instrumentos de la onda”, no sólo son representantes de la modernidad de los años 60, sino que al “renarrar” las anécdotas nos están demostrando que el ejercicio de la escritura tiene diversas posibilidades para ser representado y leído, generando que la novela incursione en el terreno de la metaficción que, al existir simultáneamente con una intertextualidad architextual y combinarse con otros recursos posmodernos, adquiere identidad posmoderna. Una vez que nuestra forma de leer ha sido trazada, comenzaremos con nuestro análisis de *Gazapo* a la luz del posmodernismo.

3.2.1. Explicación posmoderna de la reorganización del tiempo y el espacio narrativo en *Gazapo*.

Según nuestra lectura, *Gazapo* está narrada por medio de una especie de mosaicos metadieгéticos, acomodados caóticamente y provenientes de diversos y variados puntos de vista narrativos, cuyas voces son infiltradas por máquinas electrónicas que se usan arbitrariamente en el tiempo y en el espacio logrando una lógica interna propia. Tomando en cuenta que la representación lingüística de este constructo es ajena a todo patrón repetitivo y que su extensión es lo suficientemente amplia como para permitirnos asirla de manera práctica, utilizaremos sólo aquellos fragmentos que nos permitan cumplir con

nuestro objetivo, sin dejar de mencionar que la citación de éstos implica un salto considerable de páginas.

Algunas de las ideas que podemos utilizar para explicar la organización del tiempo y del espacio narrativo en *Gazapo*, provienen de lo que Jameson llama la escritura esquizofrénica. Ésta se caracteriza por lo fragmentario, lo heterogéneo y lo aleatorio, y se genera al conjuntarse diversos aspectos como la imposibilidad del sujeto para representarse a sí mismo y su incapacidad para vislumbrar coherentemente su pasado y su futuro, y por ende, su presente (*El posmodernismo o la lógica cultural...* 39, 62).

Iniciaremos el análisis con el siguiente fragmento en donde Menelao nos comunica lo que está platicando con su amigo Vulbo:

[...] QUE ESTUVIERON EN SANBORNS DE LAfragua hasta las tres de la mañana. Llegaron a las diez de la noche y en todo ese tiempo Fidel no se quitó los lentes oscuros; Balmori no termino de tomarse el jugo de frutas que pidió al llegar y Jacobo, por su parte, no cesó de mirar un vaso vacío. A veces lo hacía girar sujetándolo con la mano derecha del borde superior y después lo dejaba inmóvil: se ponía a tamborilear con los dedos sobre la mesa (*Gazapo* 9).

Una vez establecido el ambiente, añade lo siguiente:

—Yo repasé los temas de costumbres —me dice Vulbo por teléfono—. El pleito con Tricardio; el choque con el auto modelo 39; la aventura en el lupanar; Lupita Torres Diente; el gato muerto con la navaja de Mauricio clavada entre los ojos, ¿me entiendes?
—Sí; a esa hora yo estaba durmiendo — explico (*Gazapo* 9).

Aquí se advierten algunas de las tantas historias que se irán desarrollando a lo largo de la diégesis, mediante un juego narrativo que implica una analepsis: nos enteramos de algo que sucedió en un tiempo pretérito, contado por un narrador que lo está repitiendo desde un presente, y que nos llega por medio de la transcripción que hizo. Después de más charla entre ambos personajes, nos enteramos de que toda esta información se comunica por medio del teléfono. Vulbo dice: “Bueno, tocan, debes ser ella, Chao. / Cuelgo el

teléfono y vuelvo a taparme con las sábanas (*Gazapo* 11). Como podemos darnos cuenta, desde el principio *Gazapo* establece la manera en que debe ser leída en cuanto a lo que el tiempo, el espacio y los instrumentos electrónicos se refieren, o sea, de manera dislocada y yuxtapuesta. Pero como éste es sólo el comienzo, notamos que al pasar varias decenas de páginas después, encontramos el mismo fragmento pero con alguna información agregada:

Menelao se baja de la cama.

—¿A dónde vas?

—Ya no tengo sueño... —dice. Enciende el bóiler y pasa por la sala envuelto en una cobija. Más tarde, lee frente a la grabadora, con la voz especial que usa para leer:

—Vulbo me cuenta que estuvieron en Sanborns de Lafragua hasta las tres de la mañana. Llegaron a las diez de la noche y en todo ese tiempo Fidel no se quitó sus lentes oscuros [...] A veces lo hacía girar sujetándolo con la mano derecha del borde superior y después lo dejaba inmóvil: se ponía a tamborilear con los dedos sobre la mesa.

—Yo repasé los temas de costumbre —me dice Vulbo, por teléfono [...] (*Gazapo* 80-81).

Las similitudes y diferencias son evidentes: se repite el fragmento del principio, pero a diferencia de que en la primera vez es narrado a través de lo que platica Vulbo con Menelao por teléfono, en esta segunda vez es narrado por el punto de vista de un narrador extradiegético (no sabemos si es omnisciente o equisciente), que nos pone al tanto de que lo que estamos leyendo (lo “ya leído”) ahora proviene de una lectura que se está grabando al momento de que nosotros lo leemos gracias a la transcripción. Nótese el uso espacial del párrafo, que enfatiza la diferencia entre lo narrado al principio de la novela y su repetición a través de la grabadora.

Hasta aquí hemos establecido la conexión entre dos párrafos iguales que se repiten en partes distintas y por medios narrativos distintos, pero como se demostrará a continuación, el recurso se extiende.

Páginas antes, nos enteramos sobre uno de los eventos que se mencionan tanto en el principio de la novela como en el fragmento que acabamos de citar arriba. Algunos de los personajes platican en una fiesta en la casa de Fidel:

Tricardio usa botas con punteras de acero y un pañuelo en el cuello como Sandokan. Torcía la boca para hablar.

—¿Quiubo? Vienes sin tus amigos, ¿no?

—Van a venir al rato —le dije.

Uno de los gemelos se desabrochaba un cinturón de gruesa hebilla vaquera.

—Te voy a madrear/

Alguien me empujó por la espalda y Tricardio me dio un golpe en la cara con la mano abierta. No sentí dolor, pero algo tibio nació en el sitio del golpe y cerró mis puños. ¿Por qué no? Eso fue. Y aparté con fuerza a uno de los gemelos para quedar frente a Tricardio. Oí un *¡déjenlos solos!* seguido de un *¡entíbale!*, *¡ñeris!* y retrocedí, con los brazos pegados a las costillas, antes de lanzar el puño derecho hacia delante con todo el impulso de mi cuerpo. [...] En cámara lenta, para Tricardio ya no había otra realidad que el puño dirigido precisamente a su punto de equilibrio.

No bastaba levantarse (atacaba inclinado en ese instante) y recibir el golpe en los ojos o en el labio superior, que se reventaría. Tampoco tenía forma de evitarlo (*Gazapo* 41-42).

Se trata del pleito entre Menelao y Tricardio cuya narración se dosifica fragmentariamente. Por ejemplo, después de la narración de todo lo sucedido durante y después de la pelea, se concatenan de súbito otros espacios y tiempos: el de la fiesta en la casa de Fidel, el de una peluquería en donde Menelao se corta el cabello y el de La Escuela Nacional Preparatoria en la que se comenta el evento y nosotros como lectores nos enteramos de otro fragmento de los hechos mediante otro punto de vista:

[...] mujeres y hombres contestándose de una banca a otra:

—¿Menelao? ¿De una patada oportuna?

—No, en realidad fue apoyo del grupo, la pandilla.

—Todos rodeamos la camioneta.

—Pero, ¿él? ¿Cómo es posible que él?

—De sorpresa, sí, una patada de sorpresa, cuando el otro/

—Menelao abrió la camioneta. Tricardio estaba adentro y al salir recibió un trancazo brutal (*Gazapo* 49).

A éste se le suma otro punto de vista y otro fragmento de los hechos:

O la inútil conversación de los muchachos riquillos acostados junto a la alberca del Junior Club, diciendo:

—Un rodillazo en el vientre.

—¡No seas pendejo! de faul...

—Le agarró una half-nelson de primera, con toma del brazo y patada en la quijada, ¿no?

—Creo que el cuate ése no pudo ni siquiera/

—La camioneta era del padre de Tricardio y/

—Un patadón, ¿eh?, por el odio, y luego creo que los puños cerrados sobre el encéfalo, un punto vital, ¿eh?, nada menos que el punto más vulnerable de la cabeza, ¿eh? Bueno, según creo (*Gazapo* 49)

Y otro más:

O los muchachos alegando en el departamento de Artículo 123.

—Tricardio estaba completamente desprevenido.

Quiero decirles que no sabía que se trataba de un pleito ni nada. No había razón para ello. Cuando salió de la camioneta...

—Di-di-digan lo que digan —aseguró Jacobo—, si no hemos ido nosotros hasta lo patean. Ellos eran cinco. [...]

—Pero fue Menelao quien lo puso nuevecito, ¿no?

Avanzamos hasta quedar a unos pasos de la camioneta donde estaba Tricardio y sus amigos. Menelao se adelantó y obligó a salir a Tricardio. Abrió la portezuela y lo retó (*Gazapo* 49-50).

Tal es la repartición intermitente de los fragmentos de la historia del pleito con Tricardio, que nosotros como lectores no tenemos otra opción que ir juntando las piezas y ensamblarlas mediante la lectura, como si fuera un rompecabezas. Pero no sólo tenemos que lidiar con ello: también tenemos que aplicar el mismo procedimiento con las demás historias que se narran entre los fragmentos que acabamos de presentar arriba. Para ejemplificarlo, retomaremos otro de los eventos que se anuncian en el fragmento del principio de la novela, ya citado anteriormente: “—Yo repasé los temas de costumbres — me dice Vulbo por teléfono—. [...] el gato muerto con la navaja de Mauricio clavada entre los ojos, ¿me entiendes?” (*Gazapo* 9).

La historia del gato muerto por la navaja de Mauricio, como tal, se nos da a conocer ya muy avanzada la diégesis, casi al final de la novela: “TAMBIÉN HAY OTRAS

IMÁGENES: Bikina aferrada a su ruidoso gato siamés, en el motel de Lerma y Tigris. Brilla la navaja de Mauricio y él grita enajenado y el gato salta fuera del regazo de Bikina y la navaja lo alcanza en el aire, en plena cabeza” (*Gazapo* 158).

Entonces, aquí tenemos un fragmento que se relaciona con el de la página 9 y con el de las páginas 80 y 81. La linealidad de su secuencia se fractura, ocasionando una separación muy amplia entre una y otra, sin dejar de incluir a su vez otras historias que se desarrollan dentro de este espacio y que se presentan fracturadas también, pero que a su vez tienen relación con ésta misma. En este caso, el personaje clave para relacionarla con otros fragmentos es Bikina, cuya presencia dentro de la novela nos hace pensar que es narrativamente aleatoria porque no hay preámbulo para su aparición; simplemente es introducida abruptamente a través de un discurso que podría dirigir la diégesis hacia cualquier dirección:

(—Aún no sabía —le dice a Gisela, más tarde—, que Mauricio iba a grabar en la última cinta virgen que me quedaba. Te habla a ti, lo hizo por ti, no puedes negarlo.) (*sic*)

—Fíjate bien, Gisela —dice Mauricio, en la grabación—. Primero: Menelao fue al teatro. Segundo: Esperó mucho tiempo y cuando salieron las primeras bailarinas por la puerta de artistas, a Patricia Galindo San Román, una de las mejores, le preguntó por B. Ella le dijo que no tardaría en salir, que la vio terminando de vestirse. Tercero: Menelao esperó y B. salió en pantalones y enfundada en un abrigo que la tapaba por completo; maquillada con exageración, como es común en todas las coristas (*Gazapo* 57).

Aquí entra en escena una vez más el uso de la transcripción de una grabación que relata otro fragmento de diégesis en la que aparece Bikina, referida por Mauricio con la letra B. Lo que sigue a continuación, es la transcripción de la voz de Mauricio contando lo sucedido entre Bikina, Menelao y él: Menelao fue a buscarla al teatro pero ella ya había hecho planes con Mauricio; Menelao los dejó solos y Bikina y Mauricio fueron al Sanborns; posteriormente fueron al departamento en donde vivían ellos y después de que

bailaron románticamente entraron a la recámara; Menealo ya estaba acostado en la cama, y lo encontraron ahí cuando cayeron sobre ella; finalmente, Bikina se fue después de que Mauricio sugiriera a Menelao que continuara durmiendo porque no pretendía hacer nada con ella. La grabación termina igualmente dirigiéndose a Gisela, subrayando que esto sucedía mientras ella realizaba alguna otra actividad. Una vez más, salta a la vista el recurso del manejo del tiempo. En este caso es la simultaneidad:

Tú soñabas, Gisela, despertaste dentro del sueño y te viste arriba, durmiendo. O quizás dabas vueltas en la cama, inquieta, pensando en las dificultades que te causan las creencias de tus tías. Si le rezas a Dios, la evangelista se enoja. Si le rezas a Jehová, tu tía Mochatea no te permite salir en toda una semana y te niega tu postre predilecto. Por favor, escucha otra vez esta grabación (*Gazapo* 63).

La historia de Bikina se va diluyendo y paulatinamente introduce otro tema dentro de la novela: el noviazgo entre Menelao y Gisela:

MENELAO DICE EN OTRA CINTA MAGNÉTICA:

A las once de las mañanas llego al departamento y me encuentro a Gisela sentada en uno de los sillones de la sala; A Mauricio, ajustándose una corbata, de pie junto a la grabadora. Me ve y hace algún chiste. Gisela pregunta:

¿De verdad tengo que oírlo otra vez? [...]

Su voz metálica dice desde la grabadora que él salió con Bikina una de estas noches y que yo pretendí salir con ella.

—¿Qué te pasa? —me pregunta Gisela. Arrojo mi suéter y mis libros sobre la mesa y no contesto (*Gazapo* 64).

Lo que sigue es que Menelao inicia una discusión con Gisela para distraer la tensión que ha generado la información de la grabadora, en la que intentó serle infiel.

Como se ha mostrado hasta aquí, las historia del pleito con Tricardio y la historia de Bikina se dan a conocer fragmentadamente a través de intervalos amplios en los que se narran otras historias: éstas pueden aparecer ante nuestros ojos abruptamente (lo cual nos da la sensación de aleatoriedad), o se pueden ir entretejiendo paulatinamente con otras. En términos generales, esta es la forma en que se representa el discurso en la novela: es como

si dentro de la intentio operis el lenguaje se hubiera colapsado por la incapacidad para organizar tantos eventos juntos, y una vez alienado, explorara nuevas formas para utilizar la prolepsis, la analepsis y la metadiégesis, narrando aleatoriamente el tiempo, los objetos, las voces humanas, todo junto y a la vez separado, todo mezclado. Vista como un todo, *Gazapo* concuerda con lo que según Jameson experimenta el espectador posmoderno ante los discursos simultáneos, recurso estético que define como collage (*El posmodernismo o la lógica cultural...* 74). El mismo lenguaje es reiterativo del uso de este recurso y nosotros como lectores lo asumimos consciente o inconscientemente al avanzar en la lectura:

O MENELAO FRENTE A LA GRABADORA:

A las doce del día estoy en varias partes al mismo tiempo. Una en Chapultepec; otra, el cuarto de baño del departamento en Artículo 123; otra la calle Donceles; observo las caras de mujer en actitud de horror, esculpidas en las puertas de madera del Museo de Higiene (*Gazapo* 97).

En este caso, podemos leer el recurso del collage de dos maneras cuando menos. La primera es a través de la representación de la simultaneidad de lugares visitados por el personaje. A ésta se le suman los diversos rostros de mujer que observa al mismo tiempo sobre la puerta descrita, que es al mismo tiempo parte del último lugar mencionado. Es como si un micro espacio se adjuntara a un macro espacio mediante el hilo conductor de lo simultáneo.

La segunda manera se suscribe al recurso narrativo fragmentado, y al igual que los ejemplos previamente mostrados, la efectividad de su función estriba en la relación que se establece entre fragmento y fragmento dentro de la estructura de la diégesis. Para explicarlo, es necesario tomar el principio del fragmento citado escrito en mayúsculas: “O MENELAO FRENTE A LA GRABADORA”. Como se aprecia, éste comienza con la conjunción disyuntiva “o” que, por un lado, nos guía como lectores nos permite elegir entre una acción y otra. Por otro lado, al ligarse con otros fragmentos que contienen la misma

conjunción, nos ofrece una simultaneidad discursiva que nos introduce al recurso del collage, lo cual podemos ver conjuntado a nuestra lectura los siguientes fragmentos: “O Gisela sentada en el suelo con un sudor, peinándose [...]”; “O sentada en una silla en la playa [...]”; “O leyendo historietas sobre la cama, vestida nada más con una camisa mía [...]” (*Gazapo* 148). Estos fragmentos están ubicados dentro de la misma página, pero el recurso se extiende a través de la novela: “O estoy acostado y Gisela cierra la persiana [...]”; “O en casa de Balmori [...]” (*Gazapo* 106). También en la misma página, e igualmente, se aprecia más adelante: “O mejor: —Con permiso —dice Gisela [...]” (*Gazapo* 178).

Hasta aquí con las explicación de cómo puede ser leído *Gazapo* bajo la luz de los términos señalados. A continuación, seguiremos con otras propuestas.

3.2.2. La revisita del pasado en *Gazapo*.

Dentro de *Gazapo* existen algunos fragmentos narrativos que sostienen un diálogo intertextual con diferentes tipos de discursos. Su aparición y función dentro del entretejido textual pueden ser explicadas por medio de la teoría posmoderna también. En este caso, por medio de las siguientes ideas conceptuales: según Umberto Eco, los productos culturales creados dentro del contexto posmoderno, a diferencia de los creados dentro de la modernidad, no pretenden destruir el pasado sino que tienden a “rescribirlo” mediante juegos irónicos, paródicos y/o metalingüísticos (*Apostillas a El nombre de la rosa* 74-75). En la mayoría de los casos, agregando a Jean Francois Lyotard, este tipo de revisita del pasado histórico genera la disolución de las fronteras que demarcan el límite entre diversos discursos culturales, pero no sólo en lo que su contexto histórico nos refiere: también se postula como una apertura y mezcla entre los límites de sus aspectos políticos, sociales y económicos, dando por resultado obras eclécticas en las que dialogan y se entrecruzan

todos los tiempos y todos las entidades culturales posibles (*La posmodernidad (explicada a los niños* 17). Una vez explicado esto, procederemos a analizar la relación intertextual de algunos fragmentos dentro de *Gazapo*, bajo estos parámetros.

Coincidimos con Glantz en que la representación literaria de la rebeldía de los jóvenes es un tópico antiguo. En uno de los estudios en que lo utiliza para explicar la estética de la onda, nos recuerda a algunos pasajes de la mítica clásica en donde se aprecia la lucha generacional entre padres e hijos:

Los jóvenes han sido siempre rebeldes, muchas veces han optado por el camino de la anarquía, con ferocidad se han opuesto a las generaciones que los preceden. Cronos fue un niño rebelde y mutiló a su padre; Zeus siguió, complacido, el ejemplo: ambos aguardaron despavoridos la toma de conciencia de los hijos. Para su fortuna, Zeus hizo cambiar las cosas y cuando Prometeo –que no era precisamente su hijo– se insubordinó, las rocas del Cáucaso y el águila eterna fueron su castigo. Los héroes se entrenaban para ser heroicos y vencer a sus padres o a sus abuelos. Como ilustración basten los casos de Edipo, de Jasón, de Hércules que cuando jóvenes llevaron a cabo hazañas insignes, pero que de viejos fracasaron de maneras diversas [...] (198-199).

De acuerdo con esta idea, la rebeldía juvenil se plantea como el elemento para que lo establecido, lo anquilosado y/o lo desgastado, sea impugnado, combatido y finalmente superado. En este sentido y salvando las distancias, *Gazapo* se leería entonces como una novela que se articula dentro de estos parámetros a través de sus personajes juveniles, y por lo tanto, estaríamos ante una lectura que se inscribe dentro de la modernidad: recordemos que uno de sus preceptos es la superación de los discursos que le preceden.

No obstante, nuestra lectura de la novela nos permite ver que el tópico se plantea más bien como una zona de entrecruzamiento entre el discurso de los jóvenes y el discurso de los adultos. Es verdad que dentro de la trama Menelao tienen problemas con su padre y con su madrastra, pero también apreciamos momentos y espacios de concilio entre su

abuela y él. Por ejemplo cuando después de esfuerzos y forcejeos logra subirse al carro donde va con sus amigos Mauricio y Vulbo, y la llevan a dar una vuelta:

Pronto ve los edificios con admiración, la ropa de la gente: explica que es la primera salida en muchos años, que en 1940 le dio una embolia cerebral. Solloza y escupe; reza; se queja de sus ojos que apenas ven, de las reumas, de sus dientes podridos y negros y de ese maldito dolor que no la deja ni de día ni de noche.

Menelao le acaricia la cabeza llena de canas y luego le da un pañuelo de papel.

—Yo te recuerdo siempre inválida —dice (*Gazapo* 88).

El desenlace de esta aventura será la inesperada muerte de la abuela en uno de los prados del lago de Chapultepec, demostrándonos que en la relación joven-adulto no existe tanto una oposición entre ambas generaciones, sino un diálogo irónico que las suscribe dentro de la perspectiva posmoderna. Por lo tanto, se puede decir que la primera e inmediata forma en que en *Gazapo* se aprecia un diálogo con el pasado (y no un rompimiento), es mediante la representación del tópico clásico de la juventud y su iniciación en el mundo de los adultos, dentro del contexto de la primera mitad de los años sesenta que promete cambios contundentes dentro de los ámbitos políticos, económicos, sociales y culturales.

A partir de aquí, podemos encontrar más ejemplos de entrecruzamiento entre pasado y presente. Por ejemplo, por un lado tenemos un discurso que nos demuestra una nueva manera de comunicación sexual entre las parejas (lo moderno), y por otro, el discurso de los convencionalismos sociales (las buenas costumbres y los valores morales), en donde se deposita simbólicamente el honor de la familia en la virginidad de las mujeres (en la hermana y/o la hija), o se considera propiedad privada a la novia y/o la esposa (así como el duelo y castigo que se obtiene al transgredirlos). Esto se puede observar primero cuando

Menelao, a pesar de ser un joven que se desenvuelve dentro de los tiempos modernos de apertura sexual que describe Glantz, se siente celoso de su amigo Mauricio:

—¿Qué tiene?
—¿Cómo que qué tiene? Te estaba hablando de cosas sexuales y tú estabas sola con él, aquí.
—Tú también me hablas de cosas sexuales y, además, ¿qué tiene de sexual?
—Sí, pero yo soy tu novio, y ¿cómo que qué tiene de sexual? Para ti nada es malo. Es evidente que Mauricio te contaba esas cosas para que te excitaras y luego te rindieras más fácilmente (*Gazapo* 66).

También cuando se considera deshonrado por Tricardio, quien presuntamente espía a su novia Gisela desde la azotea, mientras ella se bañaba. Ya conocemos el desenlace de tal sospecha: “—Me dijo Mauricio que te peleaste —dice Fidel, acercándose a Menelao—. Realmente, debe sentirse feo que un cuate vea a nuestra chamaca desnuda...—Menelao no responde: se limita a mirar por el balcón el fragmento de Paseo de la Reforma que consigue abarcar sin mover mucho la cabeza—” (*Gazapo* 44-45).

Pero el discurso de las buenas costumbres y preceptos adyacentes, se entrecruza a la vez con otra faceta de una situación similar. Después de que el novio cadete de Nácar hizo un escándalo en plena vía pública porque la encontró agarrada del brazo de Vulbo, éste queda anonadado cuando la madre de ella revela una verdad inesperada:

—Vulbo —empezó la madre—. Cuido mucho a Nácar, pero por lo visto no lo suficiente. La cuido más que si fuera señorita [...]
—Sí, Vulbo. En los pueblos las mujeres se casan muy jóvenes. Somos de Chipilo, ¿sabes? Yo me casé a los doce años; Nácar, a los catorce. Tuvo un hijo y enviudó a los dieciséis. El niño vive con sus padrinos.
Vulbo se quedó inmóvil, reprochándose la ingenuidad de besarla, de no pensar siquiera en acostarse con ella (*Gazapo* 114).

Los reclamos no se hacen esperar:

Él te lo gritó en la calle y tú me juraste que ni siquiera lo habías besado y nunca me dijiste nada de que habías estado casada ni de tu esposo muerto ni de tu bebé y te dejaste besar como niña de la Colonia del Valle y carajo resulta que te acostabas con tu novio y todo (*Gazapo* 115).

La percepción que tenía Vulbo de Nácar ha cambiado: no sólo ha sido una sorpresa desagradable, sino que además es suficiente para degradarla: ya no la verá como “niña de la Colonia del Valle” y ahora que conoce su pasado, el cual no coincide con lo que las buenas costumbres dictan dentro del comportamiento de la mujer, se atreverá a ir más allá: “Nácar le dijo que lo adoraba como a nadie y él no respondió, o dijo que también la quería y comenzó a manosearla” (*Gazapo* 116). Es como si la imagen idílica que tenía de Nácar se hubiese derrumbado y a partir de este evento Vulbo tuviera la libertad y el derecho para cosificarla porque ya no es virgen. Este ejemplo nos ayuda explicar la forma en que el discurso de género, representado en este caso por el machismo arraigado y heredado por las generaciones precedentes, se entrecruza con estos personajes juveniles y en el contexto de los años sesenta, que se presume moderno y revolucionario en todos los sentidos.

Otra manera en que *Gazapo* “revisita” el pasado es por medio de la literatura misma. En este caso, a través del diálogo intertextual que entabla con el texto medieval anónimo *Calila e Dimna*.⁶⁰ La primera vez que aparece éste en el texto, es como un medio para que el personaje distraiga su tensión:

Apago la grabadora. Voy a la recámara y termino de desvestirme sentado en un sillón. Arrojo la ropa hacia cualquier sitio. Enciendo la luz del tocador. Trato de leer:
Dicen que un religioso hobiera de un rico hombre una vaca con leche que le diera; e en levándola a su posada, siguióle un ladrón por gela hurtar, e fizo compañía en un camino con el diablo que andaba en forma de hombre.
Pierdo el sentido de lo que leo. Suelto el libro, inclino la cabeza sobre el pecho (*Gazapo* 129).

⁶⁰ Véase John E Keller ed. *El libro de Calila e Dimna*, edición crítica por John E. Keller y Robert White Linker, CSIC, Madrid, 1967. Tomando en cuenta que nuestro objetivo no es analizar las similitudes o diferencias entre las estructuras narrativas de ambas obras, apelaremos a la propuesta de Jonatan Culler que dicta que “no interesa tanto el origen del intertexto como su asimilación en la lectura”, para explicar la *intentio lectoris* desde la perspectiva posmoderna.

El entrecruce se hace más evidente cuando se fusiona el discurso de los personajes con el del intertexto medieval:

[...] *e leí libros e conocí e sope sus entendimientos, por abajo, e firmóse en el mi corazón, por arriba, lo que leí de las escripturas de los filósofos, por abajo. Et decoré las palabras de los sabios, por arriba, e las cuestiones que facían unos a otros, por abajo, e las disputacione que facían entre sí, por arriba.*

—¿Todavía no lo acabas de leer? —pregunta Balmori (*Gazapo* 156).

Como es evidente, las letras cursivas pertenecen a *Calila e Dimna* y las otras representan un juego verbal que practican algunos de los personajes de *Gazapo*, en este caso practicado por Menelao que lee el texto medieval como parte de su tarea escolar. Pero además de que este fragmento nos muestra la manera en que pasado y presente se unen, también nos sirve para demostrar que la obra contiene propiedades eclécticas, siendo ésta otra de las razones para ubicarla dentro del posmodernismo. Esta idea se hace presente cuando leemos la fusión de los siguientes intertextos:

O en casa de Balmori. Él, Gisela y yo pegando letreros de La pequeña Lulú en un cuadro de “La última cena”. San Pedro es ahora Pepe del Salto; Andrés, su hermano, Tobi; Judas, la bruja Ágata (*cacle, cacle*); san Juan, Alicia; Simón, el señor Mota; Bartolomé, Gloria; Mateo Fifi; Felipe le pregunta a Andrés: ¿Juras que no vas a arrojarme más bolas de nieve? Si no lo juras te espero a la salida (*Gazapo* 160).

El entrecruce logrado entre el discurso de la historieta cómica y el discurso pictórico-religioso, a través de la representación literaria, evidencia la mezcla de niveles culturales, soslayando las fronteras que los separan entre sí. De esta forma se mezcla la cultura popular: historieta cómica: *La pequeña Lulú*, con la llamada “alta cultura”: pintura sacra: “La última cena”, aunque ésta última podría formar parte de ambos niveles culturales, ya que su reproducción ha sido masiva y forma parte del decorado de una gran cantidad de hogares católicos. El producto final se parece mucho a lo que Umberto Eco

llama la “Estilística del Kitsch”,⁶¹ conocida grosso modo como la “estética del mal gusto”, la cual ocupa un lugar esencial dentro de la teoría del posmodernismo.

Siguiendo con el tema del eclecticismo en *Gazapo*, también encontramos otros intertextos que provienen de diversas fuentes y cuya participación y entrecruce con otros tipos de discursos corroboran esta especificidad. Por ejemplo el del *Diccionario Enciclopédico de la Lengua Castellana* y el del *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Transcribimos la definición del primero: “GAZAPO. (d. despec. del célt. *gaz*, liebre, conejo) M.1. Conejo nuevo. 2. fig. y fam. Hombre disimulado y astuto. 3. fig. y fam. Embuste o mentira grande” (*Gazapo* 8). Ésta funciona como un paratexto que nos da información sobre el título de la obra y aparece justo antes de comenzarla. Otro ejemplo de intertexto con diferente tipo de discurso, es el siguiente:

Para que haya pecado es necesario que concurran en él tres circunstancias, a saber: advertencia, consentimiento y libertad. Y en efecto, para que haya pecado es necesario que el entendimiento advierta y entienda el pensamiento la obra o palabra pecaminosa: de aquí la necesidad de la advertencia. Es necesario también que la voluntad ame y consienta la acción: de aquí el consentimiento. Finalmente es necesario que el alma tenga el libre ejercicio de sus facultades para que una acción pueda ser imputada pecado (Gazapo 108).

Éste funciona como la representación de la intervención de una especie de enciclopedia católica, al estilo del Padre Jorge Loring, el cual se mezcla y contrasta de manera efectiva dentro del texto con la transcripción de las clases de educación sexual de Menelao:

[...] en que consisten las alucinaciones sexuales diversas formas del autoerotismo ventajas e inconvenientes de la castidad técnica correcta de la desfloración causas y mecanismos de la excitación sexual importancia erotogénica del tacto descripción de las zonas erógenas razones de la atracción que ejercen los senos [...] (*Gazapo* 150).

⁶¹ Véase Umberto Eco. *Apocalípticos e integrados*, Tusquets, México, 2009, p. 84.

También se aprecia la presencia de discursos provenientes de intertextos extra literarios, como la música: “Él la toma de la mano y la lleva a la pista: comienzan a bailar *My Reverie*, concierto en ritmo de Ray Coniff (*Gazapo* 44). Por último, debemos recordar que la primera edición de la novela incluye un conjunto de fotografías, recurso que contribuye sin duda alguna a la lista de especificidades que la incluyen dentro de los parámetros del eclecticismo.

Pero la representación lingüística de estos intertextos, a través de la escritura, no sólo nos ejemplifican los entrecruces entre pasado y presente, el eclecticismo y el *kitsch* dentro de la novela: nos hacen conscientes además de las diversas posibilidades que tiene la escritura tanto para representarse como para ser leída. Esto nos introduce al tema de la metaficción posmoderna.

3.2.3. Análisis de la relación entre los “elementos de la onda” y la metaficción, en *Gazapo*.

Si bien el entrecruce entre los distintos discursos que son representados en *Gazapo* dan un tono ecléctico a la obra, también la introducen dentro del terreno de la metaficción posmoderna. Este concepto no sólo apela por la “disolución de los límites genéricos convencionales”, sino que también funciona como la “estrategia de escritura y lectura” en donde se “pone en evidencia” implícita y/o explícitamente las posibilidades de las mismas (Zavala, “Humor, ironía y metaficción” 120-121). Recordemos también que cuando este recurso coexiste simultáneamente con la relación intertextual architextual con *La tumba*, refuerza su carácter posmoderno.

Según nuestra lectura, los llamados “instrumentos de la onda” no sólo funcionan como un recurso que intenta retratar una acción narrativa específica, para perpetuar el rito adolescente en un simulacro de eternidad, como lo arguye la estética de la onda (Glantz,

“La onda diez años después...” 249). Notamos también que a través de la representación literaria del uso de la grabadora y del teléfono se afianza la propuesta metaficcional de *Gazapo*: es el comienzo y guía de las diversas maneras en que las posibilidades de la escritura se ponen en práctica dentro de la novela. Veamos el primer ejemplo: “VULBO ME CUENTA QUE ESTUVIERON EN SANBORNS DE LA-fragua (sic) hasta las tres de la mañana” (*Gazapo* 9). Como se aprecia en este conocido fragmento, Menelao como narrador intradieгético, nos habla de lo que su amigo Vulbo le cuenta al momento de narrarlo: hasta aquí, la información pasa de un personaje a otro y es representada mediante el lenguaje escrito de manera directa. Sin embargo, la charla continúa y más adelante leemos lo siguiente: “[...] que si quiero salir con ella tengo que invitar a su mamá. ¡Imagínate! Bueno, tocan, debe ser ella. Chao. Cuelgo el teléfono y vuelvo a taparme con las sábanas” (*Gazapo* 11). Por medio del fragmento nos enteramos de que lo que hemos estado leyendo hasta aquí ha sido emitido a través de un teléfono. Desde este momento, aunque sigamos leyendo el lenguaje escrito, nuestra percepción como lectores cambia: establecemos una relación sincrónica y un distanciamiento. La primera porque la dicotomía máquina-humano se diluye y ambos se unen para narrar: sabemos entonces que lo que leemos es emitido por ambos. Distanciamiento porque el ejercicio narrativo ha perdido parcialmente su naturaleza humana, a la vez de que sabemos que escuchamos la conversación además de leerla. Pero no sólo eso: también nos obliga como lectores a darnos cuenta que para que el recurso narrativo se concrete, el narrador debió tomarse necesariamente un espacio y tiempo para transcribir lo hablado. Esto quiere decir que la intervención del teléfono como un recurso narrativo representa, de manera implícita, tres versiones distintas: 1) lo que cuenta Vulbo; 2) lo que escucha Menelao a través del teléfono; 3) lo que transmite Menelao al lector, después de hablar por teléfono con Vulbo.

Entonces, si tomamos en cuenta que leemos lo que se dice por teléfono después de haber sido escrito, pero sin perder la sensación de que también lo escuchamos, estamos ante una manera distinta de articular el lenguaje escrito y de leerlo, la cual soslaya la manera tradicional. Esto explica una de las maneras en que *Gazapo* entra dentro del terreno de la metaficción. Con la representación del uso de la grabadora sucede algo similar:

Suena el teléfono otra vez y corro a la recámara.
Es Arnaldo. La grabadora sigue:

—Puede leer el nombre de una calle a cuarenta pasos de distancia. Le gusta verse, acariciar el pan antes de comerlo, ensayar diferentes peinados y pasos de baile. Usa las faldas arriba de las rodillas. Ahora está en una fiesta y yo, por haberme creado fama de liberal moderno, tuve que darle permiso de que fuera; lo cual no deja de causarme cierta inquietud y cierto miedo [...]

Son casi las once de la noche y acabo de tomar un Bromural, único calmante de celos que conozco.

Escribo en máquina y al mismo tiempo grabo, un poco inconexamente. [...]

Cualquier cosa, no importa qué [...]
en ese momento oigo un auto llegar bajo mi ventana y apenas oigo el ruido jk ñ un auto y me pongo a escribir cualquier cosa no importa cuál tan sólo hacer ruido con la máquina para que tú me oigas y digas allí está mi conejito mientras yo me pregunto si te enseñaré esto mañana si te diré mi enorme tontería de estarte amando como un idiota [...] (*Gazapo* 120-122).

En este caso, el recurso de la grabadora coadyuva a la metaficción por medio de la representación de la yuxtaposición de varios niveles narrativos, que a su vez se conjuntan con el manejo fragmentado del tiempo: lo que vamos integrando a nuestra lectura desde un presente continuo, es una transcripción de lo que Menelao dice haber grabado con anterioridad (en un tiempo pretérito), mismo que él está escuchando mientras escribe a máquina (mismo tiempo presente continuo del lector), mismo que vamos paso a paso integrando a nuestra lectura desde un presente continuo.

EL DOMINGO OÍ POR TERCERA VEZ LA CINTA DONDE NARRO el último encuentro con mi padre; quiero decir: la visita que hice a su fábrica.

Llevaba el diario de Gisela y el mío. Los leía comparándolo en un despacho [...] La cinta dice que yo leía.

Y en el diario se lee:

Primeras horas de la mañana en compañía de Gisela; estar, simplemente estar conversando en el parque, entre los árboles, junto al pasto recién nacido [...] (Gazapo 25).

Como lectores establecemos una vez más una relación sincrónica entre máquina-humano y un distanciamiento con lo narrado en cuanto a la intervención de la misma máquina. Pero por otro lado, también notamos una diferencia clara que estriba en las características específicas del aparato en cuestión: ésta ha sido diseñada para capturar, retener y reproducir automáticamente el discurso, y éste es el uso que el narrador le da mostrándonos que ahora el proceso para transmitir lo hechos se amplía: 1) grabación de los hechos, los cuales incluyen la lectura del diario; 2) reproducción de lo grabado y escuchado por tercera vez; 3) transcripción de los hechos y narración de los mismos, cuya lectura de éstos vuelve a repetir el proceso cada vez que se lea en un presente real. Entonces, si sabemos que Menelao escuchó por tercera vez lo previamente grabado, esto significaría que a diferencia del primer ejemplo, él ha tenido más tiempo para transcribir lo escuchado, mismo que ahora es transmitido a nosotros como lectores. Pero además el fragmento nos introduce al uso del diario como recurso narrativo: “Yo vuelvo la vista a los cuadernos. Comparo los hechos de ese día con la inscripción de Gisela en su diario. Mientras yo hice una excelente prosa de nuestra estancia en el parque. Ella se limitó a narrar el regreso a las casa [...]” (*Gazapo* 25-26). En este caso, la metaficción se representa mediante la transcripción de la voz que emite la grabadora, misma que asegura el personaje haber escuchado por tercera vez, misma que reproduce en voz alta la lectura de lo que escribió Gisela en su diario. Como se aprecia, lo que representa la escritura es la yuxtaposición de discursos, tiempos y espacios. También la apreciamos por medio de la comparación que

hace el personaje, sobre la manera diferente en que escriben él y su novia: mientras Menelao practica una escritura estética, Gisela es aparentemente negligente:

Ella escribe sin puntuación.

Caminamos y él pateó una lata de basura hasta bien cerca de la casa en donde mi tía eválida (sic.) dormía mientras mi tía mochatea (sic.) estaba por llegar y la sirvienta se bañaba

M. dice que no hay nada mejor ni más hermoso que una mujer desnuda y yo iba sólo a peinarme pero me desvestí para ver en el espejo qué tenía de hermoso y no me encontré nada pero nada de hermoso Después bajé por la escalera con una bata [...] (Gazapo 25-26).

Pero aunque nos pueda parecer descuidada en cuanto al uso de los signos de puntuación, este hábito puede ser también visto como un rasgo metaficcional porque este tipo de redacción nos habla de una manera diferente de organizar la escritura y, por lo tanto, de leerla. Más adelante descubrimos la razón por la que Gisela escribe así, reiterando la idea de que en *Gazapo*, la escritura explora diversas formas para ser representada: “Escondía la libreta bajo la cama en cuanto oía ruidos. Suprimía los puntos, las comas, las mayúsculas. “Distraen mi sinceridad”, se disculpa cuando se lo digo. (*Gazapo* 149-150).

Otro ejemplo que nos sirve para demostrar esta idea, es el siguiente:

Tomo el plumón con el que escribí ayer sobre el espejo y subo en la cama. [...] Ella abre los ojos: le acerco el plumón y los cierra. [...] y yo le escribo *Frente*, con letras grandes y cuidadosas sobre la frente. [...] Le escribo *Senos* y señalo con flechas la dirección en que se encuentran. [...] Escribo *Brazo* en uno de sus brazos y *Mano* en una de sus manos, y otras cosas, [...] comienzo a escribir *Pierna*, la *P* en su rodilla, el diptongo *ie* sobre el muslo, [...] media *r* en la cara interior del muslo. De un manotazo me tira el plumón que marca las sábanas con una mancha indeleble (*Gazapo* 71).

En este caso, las diversas posibilidades para representar y leer la escritura se aprecian por la manera en que Menelao ha utilizado el cuerpo de Gisela como si fuera una hoja de papel y ha escrito sobre diversas partes del cuerpo, su nombre correspondiente. Esta

práctica nos recuerda sin duda al libro *The pillow book of Sei Shonagon*⁶² y a la película que hizo Peter Greenaway basada en éste, titulada *The pillow book* (1995).

3.3. Análisis de la escritura de Parménides García Saldaña.

Mediante su estilo literario Parménides García Saldaña se empata con la intención literaria de José Agustín y Gustavo Sainz. Al parecer, ninguna de sus obras se plantea como un diálogo intertextual con alguna obra específica de estos autores, aunque es muy evidente que utiliza varios de sus recursos como la inclusión del rock, la transgresión del lenguaje literario y en general la representación de la nueva forma de vida a la que aspiraba la juventud en los años 60 y 70 en México. Pero sobre todo, apreciamos también en su escritura la misma estrategia narrativa de mezclar diversos discursos culturales, el desvanecimiento de las fronteras genéricas y cronológicas, la fragmentación y demás aspectos posmodernos. Es por esto que podemos decir que entre García Saldaña y José Agustín y Gustavo Sainz se establece una relación intertextual de tipo architextual y por lo tanto posmoderna. Esta idea coadyuvará a nuestra propuesta de lectura del autor y se irá haciendo presente a lo largo de nuestro análisis.

Considerado dentro del movimiento literario de la onda, como los otros dos autores, publicó la novela *Pasto verde* (1968), una colección de relatos titulada *El rey criollo* (1970), el cancionero *Medio día* (1975), y el ensayo *En la ruta de la onda* (1972). En éste se establecen las características fundamentales del movimiento social de la onda y en términos generales se pueden apreciar dos partes de la misma: la primera tiene que ver con el inicio de la onda, o sea una especie de pre-onda, y la segunda es el movimiento de la onda consolidado. Según nuestra lectura, ambas complementan una versión de la onda

⁶² *The pillow book of Sei Shonagon*, Translated and edited by Ivan Morris, Penguin Books: Harmondsworth, Donald Keene, Grove Weindenfield: New Cork, 1995.

auténtica y verosímil debido a que el autor la vivió de cerca y sus conocimientos de la misma le llevaron a considerarse como su vocero oficial, si es que el término es válido.⁶³ Esperando que el argumento anterior nos valga para justificar el evidente anacronismo que cometeremos a continuación, el objetivo del trabajo es retomar los puntos más importantes de las dos partes de la onda, explicados en *En la ruta de la onda*, y aterrizarlos en el relato “El rey criollo” (para la primera) y en la novela *Pasto verde* (para la segunda). Posteriormente, analizaremos la novela desde la óptica de la metaficción y conceptos (y/o ideas conceptuales) de la teoría del posmodernismo, para complementar nuestro trabajo.

3.3.1. Pre-onda y “El rey criollo”.

Comenzaremos con la parte del ensayo en la que Parménides menciona que el primer modelo de ondero fue Marlon Brandon cuando estelarizó la película *El salvaje* (*En la ruta de la onda* 54). Según él, ésta causó un gran impacto dentro de la juventud mexicana que ávidamente adoptó la imagen y actitud del nuevo héroe juvenil:

Estos brandos traducidos al mexicano son los pioneros de la onda que llegaron a la ciudad de México en la primera mitad de la década de los cincuenta. ¿Cuál era su onda?

Las pandillas: Chicos malos de Peralvillo, Gatunos del sur de la ciudad de México, Los Nazis de Portales, Los Azotes de la Narvarte, los de la Roma. Célebres fueron El Flotador, La Monina, Pepencho, La Marrana, El Poli. ¡Aquí la Guerrero!

Sus victorias en pleitos callejeros contra pandillas de otras calles los hicieron famosos más allá de sus colonias. Se les temió y aborreció. Fueron los Chavos Más Malditos de México. Arrojadados, audaces, valientes, sin miedo al peligro, al filo de la muerte. Fríos ante la calaca. El cine estaba en las calles. “Juventud desenfrenada” que fue sólo el reflejo de la desenfrenada mente del cine mexicano. Marlon Brando se ha multiplicado. Marlon Brando se ha vuelto representación, reflejo. La onda fue el golpe acertado al enemigo, el descuentón preciso. La onda fue ser el más listo, tiro con las viejas. La onda fue traer la mejor nalga. La onda fue ser el mejor para los chingadazos. La

⁶³ Ya que la mayoría de lo que se ha escrito y dicho en torno a la obra de este autor y su relación con la literatura de la onda ha sido desde la perspectiva de la onda vista por Margo Glantz, nos parece innovador y productivo hacerlo ahora desde su propia perspectiva que, como mencionamos, confiamos en que sea más cercana que la de Glantz (¿quizás mejor?).

onda fue aguantar todo más que los cuates: más alcohol en la sangre, más venidas con las viejas. La onda es resistencia (*En la ruta de la onda* 56-57).

Y esto es justamente lo que Parménides nos narra en su cuento “El rey criollo”:

Pero ya antes cuando en el cine Roble estrenaron *Prisionero del Rocanrol*, fue también un desmadre de poca, me cae, y también me divertí un chorro. En el lobby del cine se agarraron a madrazos Los Gatunos contra los de la Narvarte, y no es por adornarme ni nada de eso, la calidad de la melcocha se impuso, los de la Narvarte —bueno, yo no participé pero soy de la Narvarte— les dieron en toda su puta madre a los putos Gatunos. [...] Los de Quemada estaban esperando a Los Gatunos. Los Gatunos ni se las olieron, cuando les llovieron los madrazos, de pronto la Marrana descontó a uno. Empezaron los silbidos de las pandillas, órales júntense y todo eso [...] (“El rey criollo” 159).

Tanto en el ensayo como en el relato figura el apodo de la Marrana, lo cual nos hace pensar que debió ser un personaje real tan sobresaliente dentro contexto en que el autor se nutrió para escribir su texto, que finalmente lo convirtió en personaje literario. El uso del apodo para identificar a determinado personaje, nos hace evidente que ésta sea una práctica lingüística común dentro de las pandillas. De ahí que dentro del relato aparezcan otros personajes más, nombrados por sus respectivos motes, como “el Velos, el Quieto, el Gori, el Güero Lozano, el Sapo, el Gordo Romero”, entre otros (“El rey criollo” 160).

Pero además de la figura de Brandon como influencia importante dentro de estos pioneros de la onda en México, en el fragmento aparece otra figura del espectáculo igualmente importante para esta generación: Elvis Presley. Parménides nos explica en su ensayo también su aparición y función dentro del plano cultural y social:

[...] ¡El Rey ha muerto! ¡Viva el Rey!
Va a ser tan brillante y luminoso su reinado que, cuando muera, tendrá que ser sustituido por un comité central. Este nuevo rey habrá de resumir en sí, para que se concilien, todas las raíces de la rebeldía juvenil. [...] Con él, las fuerzas antagónicas, han aceptado una tregua para que la violencia latente, en la juventud y adolescencia de Estados Unidos, no lleguen a la Revolución. Este rey se llama Elvis Presley. Su lema político: “*You ain’t nothing more than a hound dog, cryin’ all the time...*” Cuando los chavos, vivían en el Hotel de los Corazones Rotos.

La clase media había dejado de pujar para ser una parte sólida del Establishment, del Poder que le arrebató su dulce inocencia norteamericana. Enajenados los chavos a la ociosidad y acorralados por las instituciones, el rock les proporcionó el medio para libertar, un poco, su energía dañada, reprimida, desviada, inútil (*En la ruta de la onda* 21-23).

Retomando el relato, podemos notar que la importancia de Elvis es absoluta dentro de éste, y se deja ver al ser el estreno de una de sus películas en México su tema principal y razón de su título: “Pues sí, fui con mis cuates al cine a ver *King Creole*. Todos admiramos a Presley, a Elvis Tulsa Presley. Es un fregón cantando. Y además bien carita, digo, cualquier vieja da las nalgas por él. Y Elvis canta y baila como nadie: No hay duda que es el jefe. Un chingón y todo” (“El rey criollo” 160-161). La figura de Elvis marca a su vez la diferencia entre generaciones dentro del relato:

Mi papá dice que es un degenerado maricón y todo eso, y mi hermano el que estudia leyes y es secretario de la sociedad de alumnos de esa madre, dice que es puto, y yo le digo al pendejo que ya quisiera tener la personalidad de Elvis Presley y tener sus viejas, y que las viejas griten y anden muertas por él como por Elvis [...] y pues nada más es por coraje, porque Elvis, aunque no les guste, es un chingón y punto. Canta a toda madre, baila a todo dar, y por algo es el Rey del Rocanrol, y pues los grandes ya caducaron. Que Gardel era divino y que Pedro Vargas también y que Jorge Negrete y que Pedro Infante y que Nicolás Urcelay canta precioso y que las canciones de borrachos y putas de Agustín Lara, ay si tú... Digo, vale madre, yo me digo: ¿Cómo les van a gustar las canciones de Elvis? ¿Cómo las van a entender? (“El rey criollo” 161).

También podemos observar la presencia de Elvis, y por lo tanto marcas de la primera onda mexicana, en *Pasto verde*: “¿Te imaginas Rocío los dos una noche juntos? ¿Oyendo canciones de Elvis? Cotorreando el punto yo fumando los dos bailando I Need your Love Tonight A Big Hunk of Love Good Rockin’ Tonight ¡Te imaginas nena qué onda! ¿Eh?” (*Pasto verde* 74). Otro de los puntos clave mencionados por Parménides en su ensayo, es la participación de las mujeres en las pandillas:

Como esa onda significaba la Fraternidad en contra de las instituciones patriarcal y matriarcal, los héroes buscaron a sus manitas. Unas cuantas

muchachas de la clase media personificaron a las fervientes fans de las hazañas de los héroes callejeros. [...] Ellas fueron las primeras que siguieron a sus hermanos del alma en la lucha contra los Símbolos de la Respetabilidad y la Autoridad. Esas Chavas Locas apoyaron a sus “hermanos” en su batalla contra el Orden. Ellas fueron las Primeras Damas desordenadas provenientes de la clase media del DF; las primeras gordas desatrapadas, que estuvieron siempre más allá del recato y más acá del relajo. Vaciladoras, alocadas, muy locas. Siempre emocionándose con las hazañas de sus héroes. Fuera de la decencia, formaron parte del imprescindible elemento femenino en la representación callejera (*En la ruta de la onda* 62).

La representación de la compañera de las pandillas dentro del relato se puede observar dentro de los siguientes fragmentos: “Era fácil reconocer a Los Gatunos, todos llevaban chamarras amarillas con un gato pintado en la espalda, hasta las malditas viejas ridículas que venían con ellos llevaban chamarras iguales” (“El rey criollo” 159). Como es claro, en esta parte el autor hace notar la similitud en la forma de vestir —a modo de uniforme—, el cual es otro de los distintivos de la onda, como veremos más adelante. En otro de los fragmentos se aprecia la reacción de las mujeres ante la violencia: “Antes de que Los gatunos (sic) se le echaran a la Marrana, los de Quemada atacaron. Las viejas de Los Gatunos empezaron de escandalosas a gritar como gallinas desesperadas, y una que otra a llorar como loca” (“El rey criollo” 160). Aunque su participación dentro de la escena es pasiva en cuanto al combate, su presencia es activa al ambientar la acción narrativa con gritos y llantos. Hay otros fragmentos en donde se vierte una opinión distinta de estos personajes femeninos, la cual contrasta en cierta medida o complementa —según como se quiera ver— la función de la primera fémica mexicana ondera:

[...] y Lulú diciéndome que yo no la quería y que parecía que me amargaba la vida y que era mi juguete y esas cosas que le reprochan a uno las mujeres y yo mira gorda que te adoro, comprende las circunstancias, ya quedé con mis amigos [...] Y bueno, para no prolongarla, nos enojamos. Es que yo sé qué clase de viejas van a ver las películas del Rey Presley, puras de la danza moderna y guerreras y pues preferí que nos enojáramos a llevarla (“El rey criollo” 162).

Lo mencionado en el fragmento del ensayo parece indicar que, si por un lado existían mujeres que se solidarizaban con las pandillas y con sus actitudes contestatarias, en el fragmento del relato se observa una evidente doble moral en cuanto a la valoración de éstas: son tan mal vistas que el personaje prefiere enojarse con su novia que los demás jóvenes reunidos en el evento la confundan con “las de la danza moderna” y con “las guerrera”, adjetivos coloquiales (¿lenguaje de la onda?), que denotan cierta misoginia. Otro ejemplo de la misma práctica se observa en el siguiente fragmento:

Y que entran unas viejas con chamarras de cuero son suásticas pintadas, pony tails n' Bobby socks, muy rocanroleras, con libros y cuadernos. Y una bola de cabrones las rodeó. Las viejas bien culeras, del miedo no saben qué hacer. Los cuates: ¡Órale, órale! Yo me preguntaba: Órale qué. Las viejas bien espantadas, fruncidas a morir. ¡Déjenos ir! Uno que otro las manoseaba discretamente. Las viejas: ¿Qué quieren? Uso cuates: ¡Déjenlas ir! Y uno: ¡Que bailen! ¡Sí, que bailen!, respondió la bola. ¡Que bailen Y la que parecía la líder: Okay, si bailamos, ¿nos dejan? [...] Y las dejaron ir. Salieron como cohetes. Felices de que nada más las hubieran hecho bailar y no les hubieran hecho otra cosa (“El rey criollo” 164).

Si juntamos estos datos con el hecho de que en las pandillas sobresalía el más diestro para la violencia, entonces podemos darnos cuenta del machismo inherente y la doble moral que, suponiendo haya sido heredada de la generación a la que estos jóvenes tratan de discrepar, hace resaltar las lecturas superficiales que la crítica hizo por mucho tiempo de estos textos. Lo que este tipo de crítica pasó por alto, fue el hecho de que la narrativa de la onda no sólo planteaba la lucha entre generaciones, sino también las contradicciones que implicaban los procesos necesarios dentro de estos enfrentamientos, representadas a través de este tipo de personajes y sus discursos.

3.3.2. Pre-onda y el lenguaje de la onda.

La representación literaria del habla dentro de este tipo de narrativa se realiza mediante un lenguaje especial conocido como lenguaje de la onda. La versión de

Parménides sobre su origen y conformación comienza citando una vez más a Marlon Brandon y su filme *El salvaje*. En la parte de su ensayo titulada “¡ESOS PIONEROS DE LA ONDA! (Los primeros parlantes del lenguaje ñerito)”, nos explica lo siguiente:

El primer modelo de ondero a seguir fue sin duda Marlon Brando. Vistiendo y gesticulando como él en *El salvaje* automáticamente se era El Rebelde. Adoptando la personalidad de Marlon Brando en *El salvaje* se mostraba que no se quería vivir como los demás.

Pero como el héroe habla inglés habrá que amoldarle un lenguaje que traducido respete su lugar de procedencia. De prisa, los imitadores de Marlon Brando buscan ese lenguaje equivalente, ese modo parecido de hablar, prohibido y subversivo, que atente contra las buenas costumbres. El único que tiene las palabras que más se acercan a la imagen del héroe y su modo de hablar es el habitante de los barrios bajos de México. Allí está el lenguaje: grasiento, espeso (*En la ruta de la onda* 54-55).

Dentro de esta parte del proceso de conformación del lenguaje de la onda, según Parménides, no sólo el lenguaje oral se estaba transformando y adaptando a las necesidades comunicacionales de estos grupos, sino también su lenguaje visual representado por su vestimenta. Sobre lo que se conoció como el uniforme del rebelde —chamarra y botas de cuero negro, playera blanca, jeans, pelo abultado—, menciona que una vez que se ha “disfrazado, el adolescente mexicano ha encontrado un uniforme de acuerdo a su circunstancia, pero como réplica de un héroe juvenil elaborado en un país altamente desarrollado” (*En la ruta de la onda* 55). La imagen del primer ondero, representada por “el rebelde”, es pues, una adaptación sincrética del modelo que hasta entonces no existía dentro de la idiosincrasia juvenil mexicana. Su inclusión dentro de este ámbito se da por medio de la absorción de sus valores y símbolos que serán posteriormente ajustados e incluidos, mediante sus posibilidades, dentro de sus prácticas generando un diálogo, cada vez más auténtico:

Nuestro primer ondero juvenil carecía de originalidad, de ascendencia mítica. Lo único original en él le fue dado por la coincidencia de que el lenguaje de los barrios bajos norteamericanos es semejante al de los barrios

bajos mexicanos, porque viene de seres humanos que viven al margen de los buenos tiempos ociosos que la respetable sociedad disfruta.

Las distorsiones que en esos barrios sufre el lenguaje son una consecuencia del resentimiento que el medio ambiente crea entre sus habitantes. En el lenguaje de los barrios bajos —del lumpenproletariat— está el muro que defiende a los pobladores de los intrusos que tratan de inmiscuirse en las penas de sus almas. Blues es penas (*En la ruta de la onda* 55).

Esta parte del proceso se puede observar todavía en el siguiente fragmento:

Antes de empezar la película era un auténtico relajajo, un vil desmadre como se dice vulgarmente. Las pandillas gritaban: ¡Aquí la Guerrero! ¡Aquí la Roma! ¡Chinguen a su puta madre los putos ojetes de la Narvarte! No sé a qué se debe que seamos tan odiados. ¡Los nacos de la Guerrero nos vienen a pelar la verga! O los gritos entre los gritos: ¡Todas las viejas de abajo son una bola de putas, culeras! ¡Ya llegó su padre hijos de la chingada! [...] Y yo por acá y por allá, allende y acullá, saludando a cuates de la prepa: al Malhecho, al Chiras, a Germán el pianista del conjunto de la prepa llamado Los Boppers, al Greña Brava, al Mechas de Indio, al Solícito, en fin a todos los seguidores de Elvis y el rock (“El rey criollo” 163).

Hasta aquí podemos ver que el lenguaje ondero, en su primera faceta, es bien representado en voz del narrador de “El rey criollo”, mediante las groserías, coloquialismos y motes con que se refiere a otros personajes que participan en él. Al proceso se le unirán otros elementos fundamentales como el rock y las drogas, de lo cual nos llama la atención que el autor narra dos versiones distintas de la manera en que se fueron conjuntando estos dos aspectos que asumimos como complementarios. Primero, respetando el orden de nuestro trabajo (y no así el orden del número de página), citaremos la parte en la que este lenguaje está vinculado todavía a las pandillas, de las cuales se desprende según entendemos, un personaje importante llamado por el autor “el gato”:

Entre los ñeros, los más listos con las mujeres reciben el don de pertenecer a la especie de los Gatos. Mientras más seductor de gatitas es un gato, mayor rango adquiere. Y en la primera mitad de los cincuenta, el chavo de la media es fascinado por la magia que estos Gatos ejercen sobre las “gatitas”, los “bizcochos”. Para los Gatos no hay bardas, rejas, muros: la propiedad sus códigos no existen. El Gato no respeta nada, no hay códigos no existen.

Esos Gatos de los barrios bajos estaban “en onda” cuando los chavos de la clase media llevaban “románticas” serenatas a sus posibles noviecitas santas. [...]

La clase media en México ya se acomodaba, empezaba a soñar ya no tenía muchas preocupaciones para que sus incipientes sueños rosados se nublaran. Pero la clase media de más abajo aún luchaba afanosamente por acomodarse al Sueño Mexicano. Los chavos de esta parte de la clase media trataban de ser como los acomodados, vivir como los acomodados. Pero la quincena de papá sólo servía para vivir decorosamente, al día. Papá ni siquiera tenía coche.

El Chavo Clase Media A Secas miraba cómo el Niño Bien hipnotizaba a las muchachas [...] con el zumbido áspero y poderoso del motor de su Coche Nuevo. [...] Niñobien no necesitaba hablar, en su buena ropa from San Antonio, Texas, residía su simpatía, y su destreza para conquistar en el año del modelo de su automóvil. El Chavo Clase Media A Secas nomás miraba. En el callejón tejía la piel de gato, disimulaba su cólera. [...] Y la vida del Chavo, oscilando entre el silencio y la oscuridad, se consumía en olvidar que no le había tocado ser parte de los afortunados.

Así deambuló por pasillos oscuros de edificios de la Colonia Roma, la Narvarte, la Del Valle, la Medianía. Y olvidó el lenguaje de su medio, dejó de expresarse como todos, dejó de usar las palabras que lo acercaban al Niñobien. Y pronto le llegó, gratuitamente, el nuevo lenguaje de acuerdo a su realidad y a su transformación: el lenguaje ñero.

¿Qué? ¿Queeeeeeeeeeeeeeeeeeeee?

¡Los adolescentes de la Clase Media hablando como los pelados de la colonia Buenos Aires [...] que es de puros rateros y asesinos y mariguanos! ¡Muchachos con educación, hablando como rateros, mariguanos, asesinos, barbajanes! ¿Qué? En vez de tratar de subir a bajar hasta ‘bajo. En vez de tratar de hablar con propiedad’ a expresarse como la canalla, la gleba, la peluza (sic), la plebe, el populacho, la gente de lo pior que habita la ciudad de México.

Los Niñosbien ya no tenían el terreno libre, porque Los Gatos de la Clase Media poseían ya su propiedad privada en las calles donde dominaban por la fuerza: en la ciudad de México terrenos prohibidos, regulados por la violencia callejera, el desenfado, la aventura; pueblos con sus héroes, popularizados por los corridos callejeros. El pueblo de Narvarte cantando a sus héroes, a sus campeones, a sus grandes chingones. Asimismo, el pueblo de la Roma, el pueblo de Portales, el pueblo de la Del Valle, el pueblo de la San José Insurgentes. En todos esos pueblos avanzaba el Ejército de la Onda (*En la ruta de la onda* 57-61).

Según el fragmento, “el gato” funciona no sólo como el iniciador del joven clase mediero, sino como una figura clave que entabla tres diálogos fundamentales para comprender el desarrollo del lenguaje de la onda: 1. Del gato con el joven de clase media

baja (descubrimiento de nuevas posibilidades de comunicación como medios de defensiva y ofensiva); 2. Del joven de clase media baja con el joven de clase media alta (en defensa de lo que considera su propiedad: el terreno y las mujeres que pertenecen a él); 3. Del gato con éstos dos (como generador de un lenguaje cuya repercusión alcanza ambos niveles socioeconómicos).

La segunda parte de la explicación, profundiza en la relación entre el joven clase mediero y el habitante de los barrios bajos de la Ciudad de México, dentro de la cual juegan un papel fundamental la droga y el rock. Según el autor, el camino de conjunción entre ambos se desarrolla de la siguiente manera:

Sin la existencia de una burguesía sólida, rodeada de una clase media buscona de ídem posición, no se explica la onda en México. [...] Para la clase media de acá la onda llegó de riverol, entró por Laredo, Ciudad Juárez, Tijuana, Piedras Negras, vino across-the-river. Pero todo llegó rolando con el rock: que los Beatles son macizos, que Bob Dylan es un pasado, que los Rolling Stones se atacan con todano. [...] (*En la ruta de la onda* 52).

Primero vemos que el binomio rock-drogas encuentra en la frontera norte de México la puerta idónea para avanzar y ubicarse en la capital del país, para ser bien acogido por la clase media. Posteriormente, aparecen los personajes que consumen marihuana dentro de sus prácticas habituales: “¡El vicio de los valerosos soldados de la revolución mexicana —la cucaracha, la cucaracha ya no puede caminar, porque le falta marihuana que fumar—, los pepenadores mexicanos, los rateros mexicanos, los asesinos mexicanos!” (*En la ruta de la onda* 52). Y finalmente, el lugar en donde se realiza el contacto decisivo, mismo en donde el lenguaje de la onda se consolida y sigue evolucionando:

Y de la clase media por fin salieron los primeros adeptos a la yerba prohibida. ¿Dónde comprar la yerba que consumían sus “ídolos”? ¿Dónde conseguir la yerba prohibida para poder ser semejantes a sus “ídolos”, los casidiosos? Easy, en las esquinas de los barrios bajos, en cualquiera de los cientos de ciudades perdidas que hay dentro de la ciudad de México, en las que los habitantes se rigen por otras leyes, otro orden social. Donde su

aislamiento le impone un tipo de vida regido por una moral muy alejada de las que predominan en la mayoría de los habitantes de la ciudad de México. Para ser aceptados por los pobladores de las ciudades perdidas, los primeros que se aventuran tienen que solidarizarse a través del lenguaje, establecer una especie de pacto subterráneo. Al realizar el trato de compra-venta de la marihuana, de inmediato se es como el habitante de la ciudad perdida, se está el margen de las leyes como él. Siendo ilegal la marihuana, su uso y abuso requieren de un rito. Rito que celebran aquellos que la consumen. Un rito que requiere de un lenguaje ceremonial de identificación entre los iniciados. La marihuana nos da otro lenguaje. De una colonia clase media a un barrio superpobre, se va olvidando que se pertenece a un mundo autorizado, se va quedando atrás el mundo del orden, el progreso, la legalidad, el bienestar, se va dejando de ser parte de todos los valores morales que la sociedad ostenta. Y el lenguaje de los pelados, los gañanes, los rotos, los jodidos, los nacos va subiendo por el cuerpo de la sociedad como una infección (¡Ved la ciudad de México y encontraréis el camino que siguió el lenguaje de la onda! Cuesta arriba, de la misma sima a la cima de las Pirámides de Nacotitlán de las Granadas. De las cuevas y las chozas en el fondo del Valle a las Lomas de la ciudad) (*En la ruta de la onda* 52-57).

Una vez mostrado lo anterior, nos damos cuenta de que dentro del camino recorrido por el lenguaje de la onda, éste se ha ido nutriendo de varios elementos socioeconómicos y culturales, que van desde el cine de Marlon Brandon y el rock de Elvis Presley, hasta el contacto directo de las colonias de la clase media de la Ciudad de México con los barrios marginales de la misma, sin dejar a un lado el consumo de marihuana y los nuevos ídolos del rock. Resumiendo por último las palabras del autor, el lenguaje de la onda sería entonces “escudo y puñal, es afrenta, reto, desafío a las buenas costumbres, defensa, parapeto, guarida de las costumbres prohibidas [...]; desconoce sistemas, leyes, porque es creado de lo efímero, es creado para el instante [...], así visto, es una de las formas que contienen el signo de la rebeldía” (*En la ruta de la onda* 55- 56).

Ahora bien, siendo el presente análisis un trabajo que tiene como hilo conductor fundamental la teoría posmoderna, es necesario mencionar que el sincretismo evidenciado por el lenguaje de la onda se presta para ser visto como un fenómeno posmoderno también.

Esta lectura se puede hacer a través de la idea que contempla los productos culturales latinoamericanos contemporáneos dentro de “un espacio de cruces en donde se desmoronan los tabiques entre lo culto y lo popular” (García Canclini, “¿Modernismo sin modernización?” 186-189), y la idea de *Heterogeneidad Cultural*, entendida como el intercambio, influencia y/o contaminación de las culturas por mensajes y símbolos de los países hegemónicos (Brunner, “Notes of Modernity and Posmodernity...” 40). La primera se aprecia en la manera en que el lenguaje de la onda es una mezcla entre el lenguaje grosero de los barrios bajos de la Ciudad de México y el lenguaje “correcto” de los jóvenes habitantes de las colonias clase medieras —hasta llegar a la del Valle y las Lomas, como dice Parménides—, es decir, se mezcla lo “culto con lo popular”, creando una nueva forma de comunicación y representación de la realidad a partir de ello. La segunda se aprecia en la manera en que Brandon y Presley —y demás ídolos que aparecieron después, junto con sus respectivas prácticas en el consumo de estupefacientes—, venidos de un país hegemónico como Estados Unidos, “influyeron” y/o “contaminaron” de forma contundente a la juventud que buscaba nuevas opciones de vida a partir de la segunda mitad de los años cincuenta del siglo XX.

Regresando a la onda, faltaría anotar algunos puntos claves que complementan nuestra lectura del ensayo de Parménides García antes de comenzar nuestro análisis en forma de la novela. A continuación, los resumiremos en una lista que, aunque sea larga, bien vale la pena citarla así en nuestro trabajo para mostrar brevemente la especificidad de la escritura del autor.⁶⁴

Según Parménides García Saldaña, la onda también contempla los siguientes aspectos:

⁶⁴ Hemos mantenido este mismo criterio con las demás citas utilizadas de los textos del autor por la misma razón.

1. Los jóvenes de todos los tiempos han sido onderos. La onda son los excesos. Vivir la vida en exceso. Los excesos pueden estar en la diversión que incluye risas, lágrimas y amor, entre alcohol, cocaína, morfina, heroína, mota, ácidos; según los tiempos. [...] La onda tiene que ser irracional, sino pierde su nivel de trascendencia. Cuando la onda asciende hasta el nivel trascendente, viajero has llegado al misticismo [...] (*En la ruta de la onda* 14).

2. La onda, en su dimensión terrenal, es la desaprobación del modo de vida de la sociedad. La onda es el desprecio a las normas que ésta impone al individuo. Y por último, estar en onda es estar al margen, convertirse en outsider, forajido, disidente, rebelde; en un ser humano fuera de las leyes que rigen el orden de la sociedad; es oponer la imaginación a la no-imaginación; es parodiar la disipación que se oculta detrás de la solemnidad del mundo square, cuadrado, chato, plano, y fresa. Wow! (*En la ruta de la onda* 15).

3. Si vemos a la onda como una rebelión en contra del orden de la sociedad, tenemos que procurar la creencia de que existe una visión colectiva en la que se agrupan disidentes al Modo General de la Vida. Los disidentes se reúnen en torno a ciertas ideas comunes, establecen una comunidad distinta dentro del común denominador que rige en la sociedad. [...] cuando a través de la acción se han impuesto las nuevas ideas a las viejas, se ha producido una revolución en el Modo General de la Vida de la Sociedad. Casi siempre las nuevas ideas surgen de un grupo que por su escaso número de asociados parece insignificante para subvertir el orden. Este grupo que subvierte el orden para que se trastorne el Orden Establecido es lo que se conoce como Avant Garde, la vanguardia, chavos y chavas (*En la ruta de la onda* 44).

4. Para ser de vanguardia se requiere el oficio. Como todo oficio, la vanguardia tiene sus materias, sus años escolares y su terminología. Y si consideramos a la onda como vanguardia, habrá que ver los requisitos que se requieren para el oficio de Chavo de la Onda. Materias, grados y terminología para obtener el diploma de Chavo Ondero, Chavo Maestro Ondero, Chavo Guía Ondero, a-según. [...] No cualquiera es admitido en la onda, no cualquiera es capaz de llegar al Paraíso. No cualquiera puede tener tan buena alma como llegar a grados tan célicos.

De los cientos de miles que a través de la historia han tomado cursos de la onda, sólo unos cuantos han sido aprobados. Y no todos los que se han graduado han ejercido el oficio de tiempo completo.

CURSOS BÁSICOS DE LA ONDA

- 1) Lengua de la Onda
- 2) Hagiografía de la Onda
- 3) Geografía de la Onda
- 4) Sexología de la Onda
- 5) Farmacología de la Onda
- 6) Musicología de la Onda
- 7) Fenomenología de la Onda (*En la ruta de la onda* 47).

5. Extraño a la gente respetable, el lenguaje de la onda molestaba, retaba a su estabilidad emocional. El reto se hizo peligroso. Era clave, signo santo y seña de una especie de secta que trataba de imponer una nueva religión que predicaba un modo distinto de vivir, ajeno a México. Esta secta estaba formada por activistas que predicaban sus creencias sobre el oficio de vivir y buscaban así atraer prosélitos. [...] No fue necesario que esa nueva religión preestableciera un lenguaje diferente para ser atractiva. El Poder, al marginarla, desconocerla y arrimarla al delito disolvente de la sociedad, le dio gratuitamente la oportunidad de inventar una lengua que se acercara a definirla: cifra, jeroglífico, signo, señal provenientes de la oscuridad del subterráneo a las sombras de las calles. [...] La clandestinidad tuvo que imponer un esfuerzo a la imaginación de los creadores del lenguaje de la onda. El lenguaje tuvo que cerrarse sobre sí mismo, para que espías y enemigos no tuvieran acceso a los secretos de la nueva secta (*En la ruta de la onda* 49).

6. Para la institución, la agitación de estos rebeldes no tiene razón de ser. No pertenecen a la adolescencia y a la juventud estudiosa, no se preparan para servir a la patria, no pretenden funcionar dentro de la patria. Su rebeldía no tiene bandera, tampoco escudo. No lo protege la escuela, la familia, la política. [...] Su modo de vida se define un poco metafóricamente como “Me Vale Madres”. O sea: que la sociedad se vaya a la chingada. Yo me voy a otro lado [...] Ahora, su lenguaje enfrenta dos modos de vivir. Los extremos tensos, luchando caóticamente entre la piedra, el polvo y el cemento de la folk y cosmopolita ciudad de México. *La onda* atentando contra la superestructura de la pirámide azteca. *La onda* horrorizando la conciencia de la clase media de Nacotlán. *La onda* provocando trastornos en la estructura del fresafascismo. *La onda* subvirtiendo el orden. *La onda* recorriendo el seno de la familia mexicana. ¡*Vade Retro!* (*En la ruta de la onda* 50).

Después de conocer un poco más la manera en que el autor concebía la onda en México, iniciemos el análisis de *Pasto verde* desde la perspectiva de esta forma *ad hoc* de subcultura y/o contracultura.

3.3.3. Análisis de *Pasto verde* desde la perspectiva de la onda.

Pareciera que hacer un análisis de *Pasto verde*, novela crucial dentro del movimiento literario mexicano llamado la onda, podría ser un ejercicio estéril por los resultados obvios que arrojaría. Sin embargo, nosotros consideramos todo lo contrario por dos sencillas razones. La primera es que no hemos encontrado ningún estudio semejante a éste a través de nuestra investigación sobre el tema, lo cual habla de que, sea ocioso hacerlo o no, a nadie le ha interesado llevarlo a cabo para comprobar si efectivamente esta obra se inscribe dentro de los lineamiento estéticos asociados por la onda mexicana, ya sea desde la

perspectiva de Glantz o de cualquier otro crítico literario. La segunda razón por la que nos aventuramos a hacer este tipo de análisis comparativo es porque creemos que, a través de éste, podemos demostrar de manera más clara y contundente que esa misma obviedad nos abre los ojos en cuanto a otras lecturas, es decir, analizarla con base en sus propios lineamientos estéticos nos ayudará a preparar el terreno para dejar a la vista que incluso el discurso narrativo de Parménides García, declarado como el más radical de la onda, puede ser visto desde perspectivas que soslayan la estética de la onda.

Empecemos con la representación del consumo de drogas. Si la literatura de la onda es aquella en donde se escribe sobre el consumo de éstas, *Pasto Verde* cabe dentro de tal descripción:

[...] cuando estás solo, cuando estás solo vas a la casa de Sadito donde están los amigos y cuando llega Beach Boy te dice tranquilo maese que ando eles y ves que Otislán II por el jardín está gritando ¡qué elevación, qué elevación! Howl en un rincón ¡no hablen no hablen que me di un pasón! Lucy in the sky with diamons Y tú estás viendo flores de luces multicolores en el aire cuando el Flaco Nervioso está en un sillón atacado de la risa y tu cara nena tiene flores dibujadas cuando yo me estoy yendo yendo yendo yendo pensando en el día en que tú nena también te enciendas ¡Enciéndete nena! (*Pasto verde* 140).

El consumo de drogas se puede apreciar por la palabra “eles”, que es la abreviatura de ácido lisérgico (L. S. D.), el personaje afirma “andar eles”, o sea, andar bajo los efectos de la droga referida. También mediante el personajes Otislán II, cuya expresión se refieren a sentir que sube la intensidad de la droga consumida, y Howl, para quien la dosis consumida ha sido más de la requerida y le espera una mala experiencia: la experiencia del “pasón”, o sea, de la sobredosis. Otra forma en que se representa el consumo de drogas es a través de la cita de la canción de *The Beatles* titulada “Lucy in the sky with diamons”, al establecerse una relación directa entre la letra de la canción y lo que está experimentando el narrador: mientras la letra de la canción dice: “Cellophane flowers of yellow and Green

[...]”, el personaje dice: “Y tú estás viendo flores multicolores en el aire [...]”. También podemos apreciar que el narrador se refiere a un “tú” ambiguo, es decir, no sabemos si se refiere a sí mismo, al interlocutor llamado “nena” —que es quien termina el fragmento citado—, o al lector. Lo que sí podemos afirmar es que su expresión “me estoy yendo, yendo yendo yendo” se refiere a la distancia que ha comenzado a experimentar entre la realidad y la realidad paralela de la droga, representada por la relación de lo que expresa la letra de la canción. Éste podría ser un ejemplo de cómo se combinan dos características de la onda: el rock y las drogas. Por último, tenemos otro personaje llamado el Flaco Nervioso, del que no sabemos exactamente si el “nervioso” es complemento de su mote o que efectivamente se ríe de manera nerviosa y el autor lo quiso hacer destacar de esta forma. De ser así, estamos ante una risa nerviosa y exacerbada, que junto con el contexto dentro del cual se ubica, es un indicio de que también está bajo los efectos de la droga consumida.

Continuando con la lectura de la novela desde los elementos de la onda, ahora la abordaremos desde la participación del rock. Para esto, utilizaremos un fragmento en donde no sólo se aprecia éste, sino que además el narrador interactúa con él:

Un relámpago cae sobre el predicador, un relámpago sicodélico, todas las nenas aplauden ¡Bravo! ¡Bravo! ¡Bravo! Y llego con mi conjunto rocanrolero Los Dientes Macizos Hola nenas, buenas noches, estoy muy contento de estar con ustedes aquí esta noche, de que les pueda cantar esta noche cantar muchas canciones —Howl golpetea la batería, redobles en el tom tom— les presento a los otros Dientes Macizos Richard (aplausos y gritos, una que otra nena se desmaya, después de todo no todas son para mí) al requinto. Howl a la batería (las nenas gritan y aplauden, una que otra se desmaya), aspirante a cara del Cine Nacional al acompañamiento (aplausos y gritos las nenas son medio escépticas a-hoy) Barón al bajo (unas nenas se descontrolan y se desmayan) El Rey al piano (las nenas se alocan, aplauden y gritan saltan de sus asientos) y su servilleta: El Amo de las Nenas, Epic Aris. Okey, one, two, three, four. Entra el bajo. Satisfaction. Wow, wow, wow, wow, las nenas gritan, lloran, se desmayan, corren hacia el escenario. Las Tánias alzan un cartel: We love you Epic Aris. Otras Tánias —

minifaldas, blusas blancas, como mi Marianne Faithful, otras vestidas—
alzan sus mantas: We love you Richard O you're our This boy! We love you
Howl! We love you Baron! We love you Aspirante! We love you Rey! We
like the Rolling Stones! We like Los Dientes Macizos! (*Pasto verde* 35).

El narrador se imagina una escena en donde, junto con sus amigos, se ha convertido en una estrella de rock. Su éxito es tal que ha llevado al éxtasis a las jóvenes que presencia la escena, misma que habla del gran impacto que tuvo este tipo de fenómenos culturales para la generación de la onda: estamos ante uno de los medios de movilidad social más recurrente dentro de las sociedades contemporáneas a partir de los años 60, el cual comenzó quizás con Elvis y continuó con The Beatles, y que se refiere a que dentro de la nueva cultura social —llámese cultura del rock, cultura pop o contracultura— la gente de bajos recursos (la clase trabajadora) pero con talento para desarrollar óptimamente este tipo de códigos, puede aspirar a tener una vida de fama y fortuna, y ser, como menciona el autor en uno de los fragmentos previamente citados, un “semidios”, o dicho de otra forma, un ídolo juvenil. Dentro del fragmento vemos además un juego de palabras en el nombre del grupo “Los Dientes Macizos”, tomando en cuenta que la palabra “macizo” hace referencia, dentro del mismo lenguaje de la onda, a la persona que consume grandes cantidades de droga, lo cual evidencia una vez más el entrecruce entre droga y rock. A estos signos o códigos decodificables dentro del grupo de la onda, se añan los nombres de otros ídolos contemporáneos como “Marianne Faithful” y “the Rolling Stones”, y nombres de canciones como “Satisfaction” y “This boy”, que apelan a un lector competente, o sea, a un lector que sepa de quién o de qué se está hablando. Retomando al autor, apela a un lector “que esté en la onda”.

La onda como crítica social del status quo, del establishment y/o de los valores sociales anquilosados, se puede considerar una constante dentro de la novela, y se pueden

leer varias formas en que se incluye dentro de ésta. Una de ellas es la crítica dirigida específicamente a las mujeres:

Las nenas fresas en sus casas viendo televisión o durmiendo las nenas con novio bailando en fiestas fresas mis exnenas cumpliendo sus compromisos sociales yo con mis cuates oyendo en el autoestéreo canciones de la onda... Tenemos la noche por delante para escuchar piezas de los Beatles, los Rolling Stones, Jefferson Airplane, Bob Dylan: Lucy in the Sky With Diamonds, I Can't get no Satisfaction, Somebody to love, Dandelion, Just Like Thumb Tom Blues, Mr. Tambourine Man... (*Pasto verde* 141).

En este fragmento podemos ver cómo se establece una dicotomía entre lo fresa, (o sea lo que pertenece al mundo de los valores anquilosados que la onda trata de derrocar), representado por la mujer, y la onda, representado por el grupo que se une en torno a la música de rock. Como recordaremos, ya se había mencionado que la onda es “reunirse en torno a ciertas ideas comunes” y que sus militantes “establecen una comunidad que los distingue” de los demás grupos regidos por la sociedad establecida. De ahí que el narrador sigue demostrándonos que la funcionalidad de la onda se debe en gran parte a la agrupación: nos quiere decir que no está solo y que todo se reduce a una lucha de grupos. De ser así, entonces cada grupo tendría su representante femenina: los que están del lado de la sociedad conservadora tienen a sus mujeres fresas, o sea, que se quedan en sus casas, que se duermen temprano, que se divierten sanamente y que cumplen con las convenciones sociales. Por el otro lado, estarían aquellas mujeres que rechazan todo eso y que además se identificarán con los valores de la onda:

Lisa es simplemente única es bellísima bellísima de niña era una niña precoz que siempre se iba de pinta y en las fiestas de estúpidas fresas siempre se volaba los abrigos y de las señoras pintarrujeadas siempre se burlaba porque Lisi siempre bailaba conmigo de cachetito y las ancianas de shit decían ¿ya viste a esa descarada? Y porque desde teenager fue bien rebelde por eso la adoro un chorro porque ahora cuando por el sexo la buscan todos conmigo platica de toros [...] (*Pasto verde* 31).

Estas otras mujeres, que son las herederas de las que acompañaban fielmente a las pandillas, desafían al sistema, a las buenas costumbres y están “en onda”: escuchan rock, experimentan con drogas y, sobretodo, están abiertas a las prácticas sexuales fuera del matrimonio, y no como las otras mujeres a las que el narrador difícilmente tiene acceso e incluye dentro de su crítica hacia la sociedad:

[...] los psicólogos son unos vividores del pendejismo humano, que te digan la verdad, que te digan que tienes que vivir sin prejuicios , que no frustres tu vida sexual nena, que hacer el amor es algo simple , que la época de hacer el amor llega y no hay por qué tener miedo, tienes que ser sincera contigo misma nena, darte, sin esperar nada, eso es el respeto, dar sin esperar nada a cambio, el amor está en ti nena, está en ti, no lo escondas nena, no lo escondas , no te traumes, no te frustres, ama, ama, ama... (*Pasto verde* 22).

Y es que, al parecer, el conflicto del narrador estriba justamente en la nula apertura sexual de las mujeres hacia él como joven de la onda, siendo que ésta dicta una nueva forma de abordarla, libre y sin prejuicios, tal como se menciona en los CURSOS BÁSICOS DE LA ONDA (previamente citado), en el punto número cuatro titulado “Sexología de la Onda”.

La onda como crítica social también abarca a los personajes masculinos. En siguiente fragmento, podremos notar la manera en que el narrador transcribe las palabras de su amigo Apolo, las cuales le elogian por un lado y por otro le sirve para emitir una crítica severa en contra de una colonia de la Ciudad de México llamada Narvarte: de esta forma, la colonia Narvarte se convierte en todas las colonias de clase media que, desde el punto de vista de su amigo —y de él por supuesto—, merecen ser criticadas:

—Epicuro, te admiro, te admiro porque eres un cuate distinto que has vivido distinto a nosotros, no has sido un farsante , me acuerdo cuando ibas al parque a ver a Rocío [...] Siempre le has mentado la madre a los policías , siempre has tenido güevos para mandar todo a la chingada, por eso te admiro, porque ahora vives aquí como mendigo, porque con nosotros nunca has usado máscara, porque en la vida hay que ser farsante, usar máscara con toda la gente [...] A nosotros nos chingó Dios aquí en la Narvarte, vivir entre

gente mierda, entre gente pendeja. Ve a los papás de los cuates, puro romántico pendejo, soñando que sus hijos hagan lo que no hicieron en la vida, soñando en que sus hijos vivirán algún día en el Pedregal de San Ángel, que tendrán las mujeres más hermosas del mundo. Y la realidad es que toda esta gente vive al día, vive de mentiras, vive incómoda de vivir. [...] (*Pasto verde* 97).

Según el narrador, desde la perspectiva de su amigo Apolo, él es un verdadero militante de la onda por no haberse dejado influir por la sociedad hipócrita que los circunda. Curiosamente, el discurso vertido en este fragmento apunta hacia el dilema de atesorar la propia libertad aunque se viva como “mendigo” o aspirar a una mejor vida aunque sea una vida de apariencias pero dentro de los lineamientos que dicta la sociedad.

Como hemos mostrado antes, la onda se inclina por la primera opción porque se trata de “vivir la vida en exceso e irracionalmente”, tal y como lo demuestra la actitud del narrador.

Contrario al joven ondero, se ubica el joven que se alinea dentro de los parámetros sociales, quien es blanco inevitable de las críticas del que “está en onda”. En el siguiente fragmento veremos un ejemplo de cómo el narrador arremete en contra de su interlocutor llamado “Sadito”:

Sabiendo que sus pinches vibraciones no tolero no sé qué viene a hacer este güey a mi modesto cuarto budista [...] él se encabrona por todas las cosas que le digo y estoy seguro que matar me o echarme a los de la judicial quiere —pues es el hijo de una gente muy influyente y que con el dinero todas la puede— pero ¿ustedes si vieran a cristo le pegarían? [...]

—Me voy a casar —me empieza a decir en su coche Toronado vamos por la Avenida de los Insurgentes— con estúpida 6996 un hombre no puede vivir sin una mujer ¿no crees? Epicuro? Claro, claro, Sadito viene a burlarse de milanesas sabe que estoy ssomo como el tío Lolo y que no tengo a nadie que me quiera a mí [...] El locutor anuncia Running Bear. Y empiezo a cantar pupapupapupapupa Pluma negra es un marrano condenado que habita esta ciudad a todas la nenas mensas las ha tratado mal pupapupapupapupa pero Pulma negra está acomplejado porque aquí es gente de color y de una tienda del otro lado lo corrieron por prietón pupapupapupapupa —¿Estás cantando ésa por mí?

—No es canción folk que aprendí del otro lado [...]

—Y mi papá de regalo de boda me va a dar 50, 000 pesos ¿qué te parece Epicuro?

—Es buena onda ¿no? Tus papás siempre te han querido mucho es bueno que todos los padres quieran así a sus hijos lo máximo sería que todos los padres pudieran darles a sus hijos de regalo de boda 50, 000 pesos como a ti pero no todos los padres son tan afortunados como el tuyo no todos los padres pueden comprar un Toronado como el tuyo y darles a sus hijos cien pesos diarios [...] (*Pasto verde* 31-33).

“Sadito” es el representante del joven que goza de los beneficios económicos y de ahí su reconocimiento social, razón principal por la que Epicuro, “chavo ondero”, no lo tolera. Su crítica, en forma de escarnio, apunta hacia puntos claves: se burla del padre de Sadito por ser “influyente” y tener una posición económica desahogada; se burla de su matrimonio sin dar importancia al nombre de la mujer porque a través de los ojos del narrador se trata de una de tantas mujeres “estúpidas” que viven dentro de las convenciones sociales. Esta crítica apunta hacia dos direcciones a su vez: por un lado nos regresa al ejemplo anterior, en donde las mujeres que no “están en onda” son anuladas, y por otro arremete en contra de las mujeres que acceden al convencionalismo del matrimonio por conveniencia económica; aprovechando la canción que suena en el radio del carro, se burla del supuesto complejo de Sadito, provocado por su color de piel. Este punto nos ha llamado la atención porque, si es verdad que la onda se mantiene al margen y rechaza los convencionalismos sociales anquilosados y promulga “el amor y paz”, también rescata y valora las aportaciones de la gente negra de los Estados Unidos y su tipo de música “Blues”. Nos parece extraño que Epic, personaje ondero, haga burla del color de piel de Sadito, por lo que creemos que este discurso evidentemente racista, desde nuestra lectura, nos muestra esas fisuras de la onda por donde se pueden ver las contradicciones implícitas dentro de sus códigos y valores, es decir, que no todo lo que la onda predicaba era

netamente llevado a la praxis.⁶⁵ En resumen, podemos apreciar que Epicuro, molesto por la presencia y plática de Sadito, se sale de sus parámetros onderos y recurre al racismo para atacarlo; por último, vemos que Epicuro reacciona de manera ambigua cuando se entera del regalo de bodas de su interlocutor: es sarcástico por mencionar que sería “lo máximo” que todos los padres midieran el cariño a su hijos por medio del dinero, y reflexivo al hacerle ver que no todos tienen la “fortuna” de recibir estos bienes materiales. Este fragmento nos recuerda la rivalidad entre jóvenes de clase media baja vs. jóvenes de clase media alta, referida anteriormente en el ensayo que estamos utilizando para este análisis. Por último, creemos necesario citar un pequeño fragmento en donde, según nuestra lectura, el autor se autoproclama dentro de la onda: “La onda soy yo nena la onda soy yo ¿cuál es la onda? Pues la mía [...] (*Pasto verde* 113).

Hasta aquí hemos demostrado y comprobado a partir de breves ejemplos que las características de la onda pueden ser encontradas en una novela catalogada dentro de este movimiento literario, lo cual demuestra a su vez que entre esta obra y las demás obras escritas dentro de esta tónica existe un diálogo intertextual architextual y por lo tanto posmoderno. Pero también encontramos otros tantos fragmentos en donde la lectura de *Pasto verde* desde la perspectiva de la onda resulta insuficiente: cómo podríamos relacionar a la onda con los siguientes tipos de fragmentos: “[...] digo porque hay que usar la cabeza hasta para hacer el amor se necesita pensar yo no creo que Eros means love porque por ejemplo ahorita que estoy escribiendo me veo posesionado por Eros [...]” (*Pasto verde* 22). Como se parecía, estamos ante un narrador que se autodeclara autor de lo que estamos leyendo, lo cual nos remite una vez más a la metaficción, que como ya lo mencionamos

⁶⁵ También en las obras de José Agustín se pueden observar marcas claras de crítica esgrimida hacia la propia generación de la onda.

anteriormente es un concepto que designa a aquellos discursos que hacen referencia sobre el mismo discurso, ya sea de manera implícita o explícita al poner en evidencia los recursos utilizados en la creación de los mismos. En el fragmento presentado la metaficción se hace presente mediante el narrador que escribe lo que estamos leyendo.

Otro ejemplo similar es el siguiente: “[...] aquí estoy escribiendo esto y no un libro de texto aquí estoy viviendo un día más [...]” (*Pasto verde* 29). Nuevamente la metaficción nos indica que el narrador no sólo desempeña su tarea de contar una historia sino que es creador del discurso escrito, recordándonos por medio del mismo texto, que leemos algo escrito por él. Por lo tanto, basten estos breves ejemplos para argüir que *Pasto verde* no sólo puede ser leída desde la perspectiva de la onda, sino también desde la perspectiva del concepto de metaficción como a continuación demostraremos.

3.3.4. Una mirada posmoderna a *Pasto verde*.

La metaficción es uno de los recursos narrativos presentes dentro de *Pasto verde* que ha sido ignorado cuando se habla de esta obra. Previamente presentamos ya uno de las maneras en que participa la metaficción, que es la manera en que el narrador no hace saber que él está escribiendo lo que leemos. Sin dejar de recordar que cuando la metaficción se hace presente simultáneamente a una intertextualidad architextual, como es el caso de esta novela, adquiere carácter posmoderno, por lo que cuando hagamos mención del recurso en esta novela estaremos hablando de una metaficción posmoderna. Algunas marcas textuales de que estamos ante un narrador escritor son las siguientes: —Estaba enclaustrado en mi cabaña escribiendo una obra de teatro titulada El paraíso de los Pasados... [...] (*Pasto verde* 70), y “—Soy escritor, bueno, pretendo serlo, y mi tío es Carlos Fuentes [...] (*Pasto verde* 70), y “

verde 114). En este segundo fragmento, la metaficción nos permite ver que el narrador, además de presentarse como escritor para él “ligarse” a una joven, quiere impresionarla haciéndose pasar por sobrino de un escritor reconocido. La referencia a escritores conocidos es otra de las maneras metaficcionales que se desarrollan dentro del texto:

Regadas mis flores regreso a la cama y leo mi oración diaria que está pegada en un papel pegado a la pared:

POEMA DE CONCRETO

Norman Mailer	Murió por la patria
Ruega por él	
Allen Ginsberg	Murió por la patria
Ruega por él	
William Burroughs	Murió por la patria
Ruega por él	
Gregory Corzo	Murió por la patria
Ruega por él	
Jack Kerouac	Murió por la patria
Ruega por él (Pasto verde 112).	

En este caso se mencionan escritores de la generación beat. Como se sabe, este grupo de escritores tuvieron mucha influencia dentro de la contracultura y por lo tanto de la onda, lo cual nos podría dar un ejemplo de combinación entre metaficción y onda. La influencia de estos escritores en el narrador se puede corroborar en otras partes del texto como la siguiente: “Su amigo Epicuro El Beatnik que vive en el pesebre. Es un cuate que lee mucho y le vale madres todo... Todo le vale madres, qué buen iris” [...] (*Pasto verde* 98). Aquí Epicuro se imagina o desearía que sus amigos se refirieran a él como parte del grupo de escritores citados arriba. Otras de las partes metaficcionales claves dentro del texto, son aquella en donde se menciona al personaje Pepcoke Gin

[...] Pepcoke Gin está salta y salta como loquito de lado fumando como chacuaco bailando al compás de Paint it Black!
Luego canta con Jagger Stupid Girl. Viene Lady Jane y le digo
—Perdóname maese pero con esta canción le rindo culto a mi amiga la Gitana...

Y empiezo el rito prendo mi mágico y enciendo un comal que a los pies de La Gitana he colocado
 —Aftermath, maese, aftermath
 [...] Toda la gente de la onda. Todos los que están en la onda, Pete Seeger está bien, Bob Dylan está bien, los Beatles están bien, los Rolling Stones somos los amos, digo, son de la misma onda que todos. Todos hablan de lo mismo que tú cotorreas en De Lado. De lo que habla aquí tu padre, El Maese Quevedo. De lo que hablan los negros en el rhythm blues, los blancos en el rock. Todos los de la onda maese, así es de que... ¿qué? ¿Qué?
 —Todo era cotorreo, sabiendo quiénes son los Beatles hay que hablar de los Rolling Stones, dentro de la onda ningún tren está descarrilado [...] (*Pasto verde*: 49).

El personaje Pepcoke Gin es José Agustín. Lo podemos saber porque se menciona en la contraportada de la edición utilizada y porque él mismo lo ha comentado en algunas ocasiones: “A Parménides por lo general lo veía en mi depto. Sus visitas podrían ser verdaderamente gruesas, a todo volumen, chupes densos y rock todo el tiempo. A menudo iba con sus cuates de la Narvarte, que aparecen todos en *Pasto Verde* (yo también soy personaje y me llamo, no es posible, Pepcoke Gin) [...]” (José Agustín, “Midnight rambler” 19).

Esto quiere decir que en el fragmento presentado, la metaficción se hace evidente por medio de la referencia a este escritor y su inclusión como personaje de la novela. Pero no sólo funciona de esta manera: menciona además una obra de Pepcoke Gin titulada “De Lado”, que refiere a *De perfil* de José Agustín, por lo que no sólo el escritor es representado como personaje, sino que también el título de su novela es cambiada para que forme parte de la lógica ficcional de *Pasto verde*. Lo mismo sucede en otra parte del texto en donde es citada otra obra de José Agustín mediante un nombre cambiado igualmente. En éste, Epicuro está platicando con unos personajes que llama “Nervio & Convención + Estupidez No. 023428/No Limit”: “[...] —Toma el libro La Tumbadora del autor Pepcoke Gin. — Carajo qué cuate tan naco —dice viendo las fotos del autor—. Es el rey de los albañiles,

carajo pinche naco, aquí sólo los nacos son famosos, mira nada más qué cara de naco [...]” (*Pasto verde* 100). En este caso, el título cambiado es La Tumbadora por *La tumba*, opera prima de José Agustín, y no podemos pasar desapercibido que en ambos fragmentos que se mencionan estas obras existe una crítica implícita, lo cual también nos deja ver otra faceta de la metaficción que se ocupa de este tipo de discursos. Según nuestra lectura, la crítica literaria en el primer fragmento se enfoca en relacionar la obra De Lado (o sea *De perfil*), con una serie de discursos provenientes básicamente del rock, pero que también incluyen otros géneros y otros tipos de representaciones, como Quevedo y “el blues de los negros”. Nosotros tenemos dos formas de entenderlo: por un lado está asociando a De Lado (*De perfil*) con el discurso de la onda, al afirmar que los autores citados hablan de lo mismo que Pepcoke (José Agustín), y por otro, implícitamente reconoce la mezcla de discursos dentro de la misma, al nombrar al escritor de los siglos de oro, Quevedo, grupos de rock y blues. Ésta última sería síntoma de posmodernismo, con base en lo que hemos demostrado sobre la mezcla entre estilo, géneros, épocas y demás aspectos en los otros autores estudiados. De hecho esta mezcla discursos es otra de las constantes en *Pasto Verde*. Retomaremos el tema más adelante. Mientras regresaremos al de la metaficción como crítica literaria, y en este caso específico, la crítica hacia el receptor, o sea, hacia los lectores.

En el segundo fragmento vemos cómo un personaje descrito de manera despectiva por el narrador critica superficialmente el libro La Tumbadora (*La tumba*), dejándose llevar por la foto del autor. Creemos que ésta es una de las maneras en que Parménides representa literariamente una realidad que afecta a todos los escritores —y demás creadores—, que son los prejuicios que impiden que los lectores se acerquen a las obras, y el racismo hacia los autores que obstaculiza la carrera literaria de éstos. Incluso, como recordaremos, la

misma clasificación de la onda funcionó de esta forma cuando Glantz propuso la división entre “onda de escritura”, por lo que esta crítica no era ajena a Parménides García.

Regresando al tema del posmodernismo como mezcla de discursos, además de lo previamente mencionado sobre el tema y su representación dentro de la novela, encontramos más ejemplos. Uno de ellos es por medio del mismo nombre del personaje: “—Compórtese a la altura tío ¿no ve que su sobrino soy? Epicuro Aristipo Quevedo Galdós del Valle Inclán, Duque de Tecalitlán fundador de la filosofía a mí en la vida el tipo cuadrado madres me vale... [...]” (*Pasto verde* 25). La mezcla de discursos, contextos históricos y disciplinas se da a través de los personajes mencionados, provenientes de la filosofía y la literatura. El constructo híbrido se nutre todavía más cuando el narrador remata adjudicándose el título nobiliario “duque”, de un lugar típico mexicano.

Otro ejemplo aun más complejo por el número y tipos de discursos que se mezclan es el siguiente:

[...] Y lo llevo a mi cámara secreta donde tengo prendidas veladoras a los que me enseñaron el camino de los grandes iniciados

	Quevedo	
Marx		Engels
	Lenin	
Frazer		Schouré
	Liszt Beethoven Schoenberg Messiaen	
	Marianne Faithful	
	Bob Dylan Mick Jagger Keith Richards Brian Jones Charlie Watts Billy Wyman Phil Spector Joe Tex Otis Redding James Brown Carmichael Little Richard Chuck Berry	
	The Beat Generation	
	Ginsberg (<i>Pasto verde</i> 50-51).	

El altar del narrador denota una mezcla de tiempos, discursos y géneros, que van desde la filosofía al rock, pasando por la literatura y la música clásica. Ahora bien, no debemos olvidar que los nombres citados provienen de una selección hecha por él mismo,

creando una especie de modelo cultural sui generis, cuyo objetivo es llamar nuestra atención como lectores hacia ellos. Al mismo tiempo, al representar tantos niveles culturales, disciplinas y lenguajes juntos, nos demuestra una vez más que *Pasto verde* no sólo es un espacio de representación de las manifestaciones culturales de la onda, sino que también es un espacio en donde pueden converger otras manifestaciones que, al pertenecer a contextos tan desiguales, se convierten en un modelo cultural transgresor que no discrepa con modelos precedentes, sino que los integra. De ahí su rasgo posmoderno.

Existen otros fragmentos que igualmente sobresalen por su especificidad y por la manera en que están conformados. En ellos se retoman datos históricos y se critican y/o se ironizan dando por resultado un discurso que pone en evidencia diversos aspectos que han sido excluido de las versiones institucionales u oficiales. Un ejemplo de este tipo de fragmentos es el siguiente:

[...] es mejor sonreírle al presidente que recordar los incidentes de Río Blanco y Cananea es mejor decirle que Morelos está muerto y que su espíritu vive en nosotros a decir que los ideales de Zapata para nada se cumplieron es mejor que navegues con el viento es mejor aplaudir a los líderes obreros de gafas negras que ir en una julia soportando el olor a tequila del policía y los macanazos de los demás tiras [...] es mejor ser gente limpia parecer gente decente y regalarle flores el día de su cumpleaños a la nieta de Obregón, Calles y anexas (*Pasto verde* 78).

Aquí observamos una crítica en contra del discurso oficialista adjudicado a los supuestos logros de la Revolución mexicana, siendo la parte medular la crítica hacia la mitificación de Emiliano Zapata y la represión policial que se ejerce sobre este tipo de cuestionamientos. No deja de llamarnos la atención que la ironía utilizada por el narrador.

Otro ejemplo es el siguiente:

Don antorcha el Coyote también fue muy bueno para hacer negocios. Mientras que Moctezuma cuidaba los nopales y Xicoténcatl defendía Tenochtitlán El Coyote sostenía con Cortés pláticas secretas y luego todo los calpullis tenían su nombre y a los caballeros tigres y águilas no les quedó

más que danzar cuando las armas ya no servían para pelear sino para fotografías de la revista norteamericana *Life*. ¡Es que México, nena, es muy internacional! (*Pasto verde* 106).

Esta manera diferente en que se narra una escena de la Conquista de México, hace énfasis en los intereses económicos que provocaron que el personaje Coyote traicionara a su pueblo, y en la inclusión anacrónica de la revista *Life* como sarcasmo hacia el pasado mítico mexicano. El comentario sobre la internacionalidad del país de manera igualmente sarcástica, es otra marca de transgresión hacia la historia oficialista.

Siendo estos fragmentos una manera de poner en tela de juicio el discurso histórico institucional, creemos posible relacionarlos con la metaficción historiográfica, lo cual evidenciaría otro rasgo posmoderno de la novela. No es nuestra intención afirmar que esta novela podría ser catalogada dentro del corpus clasificado por la crítica dentro de la metaficción historiográfica: solamente deseamos hacer notar que este tipo de fragmentos contienen características que corresponden a este concepto.

Por otro lado, ya habíamos mencionado que otro rasgo posmoderno de *Pasto verde* estriba en su escritura fragmentada. Uno de los tantos ejemplos de este tipo de discurso es el siguiente:

CONSECUENCIA HOLD ON I'M COMIN NENA ESPERAME AI VOY
AIVOY VVVVVOOOOYYY ESPERAME NENA VAMOS A pastear
pastelear PASTERA PASEAR PASAR LANOCHE JUNTOS NENA VEN
NENA VAMOS A PASAR LA NOCHE JUNTOS SUMMER IN THE
CITY HELP! AYUDAME NENA AYUDAME NENA ¡AYUDAME!
NOT FADE AWAY NOT FADE AWAY SATISFACTION
SATISFACTION SATISFACTION LADY LADY JANE QUEEN JANE
JANE QUEEN JANE'S WALKIN' ON THE GRASS EVERYBODY
MUST GET STONED! EV'RYBODY MUST GET STONED!
CONSECUENCIA CONSECUENCIA CONSECUENCIA CONSECUENCIA
CONSECUENCIA CHERRY, CHERRY [...] (*Pasto verde* 59).

La escritura fragmentada se aprecia por la desarticulación sintáctica y el caos semántico, dentro del cual se pueden rescatar títulos o partes de canciones de rock. Entre

éstas identificamos “Summer in the city” de The Lovin’ Spoonful; “Help!” de The Beatles; “Lady Jane”, “Not fade away” y “Satisfaction” de The Rolling Stones; “Ev’rybody must get stoned” de Bob Dylan. Con este tipo de fragmentos ratificamos que la onda, en este caso representada por el rock, se entrecruza con los rasgos posmodernos del texto, representado por la escritura fragmentada.

Por último, es necesario mencionar también que otra manera de leer *Pasto verde* desde la teoría del posmodernismo es mediante la mezcla de géneros. Si la mezcla de discursos se entiende como una zona en donde se entrecruzan, la mezcla de géneros se debe entender también como una zona de fronteras vulneradas, en donde las características específicas de los diversos géneros literarios se diluyen y se fusionan unas con otras.

“[...] a los pupilos de ambos sexos conmuevo luego con mis versos a la madre

Madrecita santa
De mi corazón
Eres mi vida
Eres mi ilusión
Pues desde niño
Siempre me cambias el calzón [...] (*Pasto verde* 55).

Por medio de estos versos transgresores de uno de los valores sociales más reconocidos y respetados, que es el culto a la madre, el narrador nos muestra su habilidad para integrar, de manera irónica, la poesía dentro de la novela. Esto lo podemos ver también en el siguiente ejemplo: “Leyendo el periódico: Concurso Nacional de Literatura, Novela, Cuento y Ensayo, patrocinado por el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana. Tema: revolucionario. Oh Oh oh, si gano el concurso diez mil pesos. Debo de hacer un cuento muy revolucionario [...]” (*Pasto verde* 123). A partir de aquí, Epicuro transforma su narración y a manera de metadiégesis incluye un relato dentro de la novela, sólo que no es

un cuento “revolucionario” como lo requiere el anuncio del periódico, sino la historia del Rey y Sadito, la manera en que éste último embaraza a “Estúpida No. 6969” y el caos que provoca dentro de su familia. Todo es escrito de manera irónica y poniendo en tela de juicio los valores anquilosados de la clase media.⁶⁶

El recurso de mezclar los géneros literarios es una práctica lúdica que ha estado presente en la creación literaria desde hace mucho tiempo (considérese el caso de *El Quijote de la Mancha*), y por lo tanto pueden haber opiniones en contra de su propiedad posmoderna. No obstante, consideramos que su inclusión dentro de este tipo de teoría se hace presente en el momento que lo leemos como parte de un diálogo con el segmento de la modernidad que se ocupó en este tipo de cuestiones y decretó las fronteras entre los géneros literarios. En este diálogo se demuestra que la creación literaria no puede limitarse ni encasillarse. Prueba de esto es el texto estudiado, el cual nos habla sin duda alguna de un contexto específico, pero también nos demuestra que sus especificidades híbridas, lúdicas, transgreden lo establecido y se reconcilian con él mediante un discurso incluyente. En suma, *Pasto verde* es una novela representante de la onda, pero, como hemos demostrado, esa misma propiedad coadyuva para que se generen otras maneras de acercarse a ella, o sea, desde la metaficción y el posmodernismo.

3.4. Análisis de la metaficción posmoderna de *Piedra de Mar*.

Entre *La tumba*, de José Agustín, *Gazapo*, de Gustavo Sáinz, y *Piedra de mar*, de Francisco Massiani, se da una relación intertextual architextual (posmoderna). Entre estas dos últimas, además de que la intertextualidad se sustenta por medio de la representación del mundo de los adolescentes, se establece por medio del recurso de la transcripción de las llamadas telefónicas que realizan algunos de los personajes dentro ambas novelas. En este

⁶⁶ Véanse las páginas 123-131 de la edición utilizada.

sentido la intertextualidad es específica, o sea moderna, lo cual demuestra pues, que ambos tipos de intertextualidad coexisten en este texto. Por ejemplo, en *Gazapo* leemos lo siguiente:

— ¿Quién me habla? —digo, con fingido valor, sobreactuado.
— Teléfono — indica la señora Torres Diente.
El auricular, pendiente de la caja del aparato, gira sobre sí mismo, balanceándose.
— Diga... Habla Menelao.
— Habla Vulbo... ¿Qué pasó? ¿Ya no hubo más encuentros desagradables?
— No (*Gazapo* 143).

Mientras que en *Piedra de mar*:

Ahora llamaré a José para preguntarle qué está haciendo en casa de Julia. Así que me levanto de la silla y marco números. Luego el rruuuuuu, y alguien responde:
— ¿Aló?
Es Julia (*Piedra de mar* 63).

No obstante, el recurso se transforma y se dirige hacia otras direcciones de tal forma que la intertextualidad puede ser leída paródicamente desde la perspectiva que proponen Margaret A. Rose y Linda Hutcheon, o sea, no sólo como una crítica hacia el texto parodiado, sino también como expansiva creación y/o transformación de éste en algo nuevo.⁶⁷ Y es justamente lo que ocurre dentro de la novela de Massiani: se retoma el recurso narrativo utilizado por Sainz, y se “expande” y “transforma”, dando como resultado un ejercicio metaficcional que logra a su vez distintas posibilidades narrativas dentro de los parámetros de la estética posmoderna.

⁶⁷ Véase Margaret A. Rose. *Parody: ancient, modern, and post-modern*, Cambridge University Press, New York, 1995, p. 51. “Esta ambivalencia puede no sólo vincular una mezcla de “crítica” y simpatía por el texto parodiado, sino también una creativa expansión de ella en algo nuevo”. Traducido del siguiente fragmento: “This ambivalence may entail not only a mixture of criticism and sympathy for the parodied text, but also the creative expansion of it into something new”. Para el concepto de parodia según Linda Hutcheon véase el estudio de Herrero-Olaizola *Narrativas híbridas: Parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*, España, Verbum, 2000.

Para comenzar nuestro análisis de *Piedra de mar* debemos partir del personaje principal llamado Corcho. Suspendido de la Universidad, introvertido, solitario, incomprendido, con tendencias suicidas, enamorado de Carolina sin ser correspondido y con un gusto evidente por la literatura, Corcho se nos presenta como un personaje literario alienado: “Lo digo, José, porque muchas veces, hace ya como cuatro años, me sentía yo el tipo más raro del mundo” (*Piedra de mar* 38). Otro ejemplo de su alienación, es la manera en que se describe a sí mismo hablando en segunda persona: “Sucedía que tú de pronto te sentías como rechazado por la especie humana. Como apartado por tu propia raza, sin saber exactamente cuándo y cómo habías comenzado a sentirte solo” (*Piedra de mar* 39). Y es él quien detona la metaficción dentro de la diégesis:

Carolina llegó hace unos quince días de España y lo primero que me hizo al verme fue preguntarme:

— Oye... ¿Y qué estás haciendo?

— Y yo no supe qué responderle. Desgraciadamente, llegamos al tema de la Universidad y me vi obligado confesar que me habían raspado. Si hay algo en esta vida que detesto es la compasión, y Carolina puso una cara de “Pobrecito, lo rasparon”, que no la ahorqué porque Dios es muy grande.

Le dije:

— Es que dejé los estudios para escribir una novela.

— ¿En serio?

— Sí. Palabra.

— ¿Y podría verla?

Y comenzó todo. Que si:

— ¿Puedo verla?

¿Comprenden ahora? (*Piedra de mar* 74-75).

En el fragmento anterior Corcho nos muestra que la creación literaria le sirve como una defensa contra la “compasión” de Carolina, de quien está enamorado y no se atreve a confesárselo:

—¿Cómo te fue en España?

Y ella me respondió otra cosa. Me acuerdo que me respondió:

—¿Y la novela?

Que no tiene nada que ver con mi pregunta, pero así fue. Yo le pregunté por España, a ver si me hablaba de sus amigos españoles, del viaje. De algo que

podiera estar relacionado conmigo o con mis cartas, ¿no? Pero imagínense. Que si la novela... Inmediatamente comencé a temblar. Creo que temblaba porque sentía que había llegado el momento de hablarle (*Piedra de mar* 36).

Además de que podemos notar su falta de valor para declararse a Carolina, es ella misma quien reitera la metaficción dentro del texto, al regresar al tema de la creación de la novela con su pregunta: es a partir de esta insistencia que él no tiene más remedio que ponerse a escribir. Pero este es sólo el comienzo: si Carolina afianza la metaficción dentro de la narración, Corcho la introduce y desarrolla a lo largo de la diégesis, de maneras diversas e innovadoras que explicaremos a continuación.

Existen marcas dentro del texto que nos hacen pensar que la novela que Corcho se ve obligado a escribir es la misma que estamos leyendo. Por ejemplo, él comienza intradiegeticamente la narración contándonos que está con Carolina y con Marcos tomando el sol en la playa y así continua dándonos una serie de detalles que van conformando la diégesis, hasta que de repente leemos: “Porque estaba medio afónico, y Carolina soltó una carcajada. Todavía me duele esa risa en el centro del estómago. Aún me duele, y no sigo escribiendo porque me siento malísimo” (*Piedra de mar* 36). Es el declararse imposibilitado para seguir escribiendo y el antecedente de que, después de comentarlo con Carolina, debe escribir una novela, lo que nos da la pauta para creer que Corcho ha estado escribiendo todo lo que hemos leído desde que comenzamos el texto. Esto se puede observar también en el siguiente fragmento: “Al terminar de llorar me sentí vacío. Un saco de cal vacío. Es una sensación realmente asesina. Entonces me senté en esta silla, y escribí lo que he escrito hasta ahora” (*Piedra de mar* 109). Pero regresando con el fragmento anterior, nos damos cuenta de que aunque Corcho declara no poder continuar con lo que suponemos ha escrito hasta este punto, él continua con su ejercicio creativo haciéndolo notar con mayor énfasis en otras partes:

— No te oigo bien.
(Regresé a la sala. Es el único lugar fresco que hay en el departamento).
— Yo a ti tampoco. Habla más alto.
— Nada que estoy preocupado...
No respondo, tengo que escribir rapidísimo para seguirlo:
— Si ves a Lagartija le dices que necesito hablar con él.
— Okey (*Piedra de mar* 55-56).

Por ejemplo, aquí podemos ver claramente que Corcho reconoce que trata de escribir lo que José le dice, mismo que leemos y por lo tanto forma parte de la novela. Posteriormente, nos damos cuenta de que el personaje José también puede leer lo que Corcho está escribiendo de él mismo:

Me río y él también se ríe. Ya ves Julia, lo que hace José cuando no está contigo. Ya está aquí a mi lado y leyó lo que está escrito arriba.
— ¿Por qué escribes de mí? (*Piedra de mar* 58).

En este caso, la metaficción se hace presente por medio del personaje literario que también lee lo que nosotros como lectores, pero a este recurso tendríamos que agregar el hecho de que lee lo que se escribe sobre él, mostrándonos diferentes planos narrativos: Corcho escribe una novela dentro de la cual, una parte habla del momento en que, para extenderla, escribe sobre su amigo José. Éste puede a su vez leer lo que Corcho escribe sobre él, y finalmente, nosotros como lectores podemos leer todo.

Otra marca dentro del texto que nos hace pensar que el personaje escribe la novela que leemos es la siguiente: “Pero lo que quería decir con esto es que al regresar a casa escribí en el mismo cuaderno: “La distancia de su mano a la mía era donde el cielo nacía perdido de alegría”. Que ustedes puedan considerar cursi, pero que yo no” (*Piedra de mar* 41). Como lectores, entendemos el “quería decir” como “el quería escribir” porque esta es la forma en que lo recibimos: mediante el lenguaje escrito y no mediante el lenguaje oral. Pero además apreciamos que la metaficción se desdobra al representarse como una escritura de lo ya escrito, es decir, rescribe el pensamiento lírico dentro de la escritura que asumimos

como la novela que está escribiendo. También apreciamos un guiño a esa parte de la metaficción que tiene que ver con la crítica literaria, al señalar que a él no le parece cursi el pensamiento que le inspira la distancia entre la mano de Carolina y la suya. Otro fragmento en donde se puede observar que continúa escribiendo lo que estamos leyendo, es el siguiente:

José me pregunta:

—¿Qué estás escribiendo?

Y no le respondo. Es difícil escribir y hablar al mismo tiempo. Cuando escribí la pregunta ya José estaba abriendo la puerta. Ahora lo oigo caminar por la sala (*Piedra de mar* 48).

Corcho está tratando de escribir la conversación que mantienen con su amigo José, lo cual le parece difícil y demuestra que la escritura no puede ser tan fluida como el habla. Tal comparación nos permite ver a su vez una valoración implícita entre ambas, resultando la primera como un ejercicio que representa mayor esfuerzo por el proceso psicomotriz que se necesita para utilizar la máquina de escribir, representado por la diferencia de tiempos que se ocupan entre una y otra actividad. Pero la noción de que lo que estamos leyendo ha sido escrito por Corcho, se enfatiza en los siguientes fragmentos:

Yo aproveché para venirme con mi diario y un montón de papeles viejos a ver si escribo la novela. Pero esta gente no me ayuda. Por ejemplo, pienso en una escena maravillosa: Julia borracha corriendo por Sabana Grande y José completamente borracho detrás de ella, y desde lejos yo los observo y escribo que son un árbol. Un árbol de carne que se mueve. De pronto un policía aparece en escena y les pide que dejen el relajo: se me acabó el capítulo. Es decir, por más que quiera mentir y hablar de cosas que no suceden, la misma imaginación se ve acorralada y burlada por personajes imprevistos que acaban con la novela (*Piedra de mar* 49).

A diferencia de los pasados fragmentos, en éste se confirma su participación en la escritura de lo que leemos: la metaficción se hace presente cuando nos advierte que nos presentará una posible escena, y al hacerlo la escribe por completo provocando que inevitablemente sea leída por nosotros. Incluso, escribe que su escena fracasa al ser víctima

de la propia imaginación que la generó, lo cual se puede valorar como un ejercicio metaficcional también, al cuestionar lúdicamente el ejercicio de la creación literaria y los límites, obstáculos y demás problemas por los que transita el escritor para realizar sus obras. Esta idea se aborda en el mismo fragmento cuando nos damos cuenta de que Corcho busca un lugar idóneo para poder concentrarse en su escritura, pero sobre todo, busca ayuda entre sus amigos por medio de preguntas y conversaciones que desemboquen en aventuras o en cualquier suceso que amerite ser contado en su novela: todo es bueno para rellenar las cuartillas que le impedirán quedar mal con Carolina. Este afán por auxiliarse de los demás para escribir nos ubica nuevamente dentro de la metaficción, porque nos hace reflexionar sobre la forma en que un escritor vive el proceso creativo al nutrirse del mundo que lo rodea para inventar su propia realidad y representarlo por medio del lenguaje escrito. Pero sobre todo nos llama la atención que mencione que para escribir literatura se debe recurrir a la mentira, porque reitera la idea de que ésta es un constructo ficcional en donde se representa y/o transforma la realidad a través de filtros estéticos, dando por resultado textos en donde no se cuentan los sucesos como fueron “sino como pudieron haber sido”.⁶⁸

Encontramos el mismo recurso metaficcional en el siguiente fragmento:

También pienso en otro capítulo: José en el auto, y Julia en el auto. Esto no es mentira: José tiene un auto, y Julia se lo roba a su mamá cuando puede. Bueno. Hasta aquí todo va bien. De repente el auto patina. Se sale de la autopista y se vuelve añicos. Julia con la cabeza rota y José con una pierna enyesada.

Lo visito en el hospital. Le digo:

—Qué hubo, viejo.

Y José me responde:

—Ahí...

Y le pregunto:

—Oye, ¿y Julia?

—No sé. ¿Qué crees tú?

⁶⁸ Véase *La poética de Aristóteles*, edición de Valentín García Yebra; dirigida por Francisco Rico, ed. trilingüe, Gredos, Madrid, 2010.

Y así una cantidad de pendejadas parecidas, hasta que no aguanto, arranco el papel, lo arrugo, lo vuelvo pelota y lo lanzo por la ventana. Escenas. Diálogos. Cosas. En fin, cosas que pueden hacer despertar la curiosidad de un ocioso, para que pueda el ocioso entretenerse. Y siempre termino cansado. Fatigado. Asqueado de mentir y de imaginar todo aquello que deseo hacer y no puedo (*Piedra de mar* 49-50).

Corcho vuelve, a modo de borrador, a contarnos otro episodio en donde sus personajes son una vez más sus amigos. Lo sobresaliente de éste, es que aclara que la parte del auto, al menos, es verdad, y como anteriormente mencionó que le es difícil mentir, nos hace ver a los lectores que no tenemos que preocuparnos de que fracase su intento narrativo, confirmándolo con su “hasta aquí todo va bien”. Sin embargo, su autocrítica es severa y se torna pesimista hacia lo que nos quiere hacer pensar que es una posible creación, pero que en realidad lo es, porque lo leemos al igual que el resto del texto. En este caso, la metaficción entra en acción a través de la crítica literaria una vez más, representada por la palabra “pendejada”, adjetivo peyorativo con que él califica a su escritura. Esta actitud del personaje, nos hace pensar que una de las propuestas de Massiani es utilizar la novela como un espacio en donde contienden géneros literarios. Es decir, si tomamos en cuenta que al personaje le gusta escribir versos que no le parecen cursis, como ya lo mencionamos anteriormente, y escribir la novela le cuesta mucho trabajo y le provoca un malestar evidente, parece ser que el autor nos quiere decir que a Corcho le provoca placer la poesía y no así el género novelístico. Lo curioso del asunto es que, si la idea planteada es pertinente, entonces nos damos cuenta de que estamos leyendo una novela que habla sobre un personaje alienado que, aunque gusta de escribir versos, tiene que escribir una novela, misma que estamos leyendo, y en donde escribe sobre lo difícil y desfavorable que resulta escribirla. Esta especie de ecuación lingüística y estética, nos hace darnos cuenta de que, aunque *Piedra de mar* se lea desde la superficie como un texto sobre adolescentes y sus

penurias, dentro de éste y en la profundidad se entretajan redes lingüísticas, semánticas, sintácticas y estéticas verdaderamente complejas.

Otra manera en que el fragmento citado lo demuestra, es cuando leemos que la crítica de Corcho se extiende hacia nosotros los lectores al mencionarnos como “ociosos” que podemos “entretenernos” con su narración, y terminamos formando parte de su juego metaficcional al sentirnos aludidos en el momento en que llegamos a esa parte. Posteriormente, nos ofrece otra posible historia:

Por ejemplo. Exactamente. Por ejemplo, un capítulo donde un hombre se cita con una mujer en un café. José es el tipo y Julia la mujer. Se encuentran y hablan hasta quedarse mirando las moscas.

De repente Julia dice:

—Me tengo que ir.

Y José desesperado:

—Julia, por favor.

Y Julia:

—Lo siento. Palabra que lo siento.

Y entonces no puedo escribir más. Me echo en la cama o me quedo mirando fijamente algún punto invisible del espacio, y pienso, hasta que no sé de mí: las ideas son como papagayos. Como papagayos que están sujetos a nosotros por hilos invisibles, y a veces hay demasiado viento y el viento los arrastra y se los lleva lejos. Tan lejos, que es difícil regresar y saber de mí. De este cuerpo y de este nombre. De mis necesidades y costumbres. Hay días que esas ideas se vuelven trenes, o caballos, o ciudades, o montañas nevadas, y es tan fácil imaginarlo, tan fácil vivir esas montañas y esas ciudades, que al volver a este cuarto, la mesa, la máquina, todo es insoportable.

Entonces temo que algún día el hilo invisible se rompa y quede convertido en papagayo, volando en el aire, sin saber nunca más de mí ni de nadie. Es horrible.

Pero en todo caso, como decía, no pude escribir más y me eché en la cama a pensar y pasé un rato sin moverme.

Después me levanté y traje la máquina de escribir para la sala.

Estoy sentado en el suelo y la máquina está sobre la mesa de vidrio (*Piedra de mar* 50-51).

En este fragmento la metaficción adquiere nuevos matices: además de que nos enteramos del intento de Corcho por escribir otra escena con sus amigos como protagonistas, nos expresa su desazón por realizar el esfuerzo por crear historias que

formen parte de su novela. No obstante, llama la atención que nuevamente señala que no puede seguir escribiendo pero lo hace y lo hace muy bien: lo que leemos a continuación se puede entender como una deliberación sobre “las ideas” —representadas por “papagayos”—, y por ende, sobre la imaginación, escrita por medio de un estilo poético que reitera su gusto por este género. Dentro de ésta se expresa al mismo tiempo su temor por perderse en el mundo de la imaginación y que se rompa para siempre el endeble hilo del que pende su razón. Tal parece que el esfuerzo que realiza el personaje para escribir su novela pone en riesgo su salud mental, logrando establecer dentro del texto un vínculo entre creación y locura, resultado de su alienación ya antes mencionada.

En el siguiente fragmento podemos apreciar una vez más que Corcho nos platica que hace preguntas a su amigo José para escribir su novela. Aun sabiendo que son preguntas cuyas respuestas no son interesantes, tiene la esperanza de que lo sean:

José vuelve del baño con otro vaso de ron. Este tipo se levanta y se acuesta borracho. Le vuelvo a preguntar:

—Por fin, José. ¿Qué vas a hacer esta tarde?

—No lo sé. Creo que voy a ir al cine con Julia.

—¿Con Julia?

—Sí. Con Julia.

—¿Cómo está?

—Muy bien.

Son preguntas estúpidas. Pero necesito preguntar algo. La verdad es que me siento un chiflado. Le preguntaré, por ejemplo, algo que haya hecho con Julia para introducirlo a la novela. Es posible que sea interesante:

—¿José?

—¿Qué pasa?

—No hables tan rápido. Necesito preguntarte algo:

—¿Qué hiciste en la mañana?

—Dormí. ¿Por qué?

—¿Y después?

—No sé. Supongo que nada, ¿por qué?

—Y ayer, ¿qué hiciste?

—¿No estuve contigo, idiota?

—¿Pero qué sentías ayer que hablábamos de literatura? ¡Dime!

—¿Qué sé yo, ¿por qué lo preguntas?

—Para escribirlo.

— No seas imbécil. No me digas que todavía tienes la idea de escribir esa vaina.
— Exactamente
—... ¿Te divierte?
— ¿Qué cosa?
— ¿Escribir?
— No.
— Entonces, ¿por qué escribes?
— Porque no tengo nada que hacer.
(A veces no sé si es verdad o es mentira).
— ¿Seguro?
— Sí
— Se calla. Pasan segundos. Un ruido de moto. Después alguien habla. Después la moto. José habló. Dijo. Ya lo dijo:
— Bueno. Ya son como las tres de la tarde. Yo como que me voy (*Piedra de mar* 54-55).

Una de las partes que sobresalen por su gran valor metaficcional, es aquella en donde José pregunta a Corcho si sigue escribiendo la novela y si le divierte escribir. En este caso la metaficción se hace evidente por medio de la respuesta negativa, que como ya lo hemos demostrado anteriormente, a Corcho no le gusta escribir la novela aunque lo siga haciendo. Nos damos cuenta de ello porque leemos lo que está escribiendo. Pero además podemos observar un detalle que se suscribiría a ese aspecto de la metaficción que tienen que ver con la crítica literaria. Nos referimos a la respuesta de Corcho en la que reconoce que “escribe porque no tienen nada que hacer”, y todavía lo pone en duda. Nosotros leemos esta respuesta como una desacralización del ejercicio literario al representarse como una actividad resultante del ocio, y creemos que el hecho de que declare dudar sobre la veracidad de su respuesta, tiene como finalidad seguir jugando con la información que ha ido dosificando al lector en torno de su engorrosa tarea literaria. Pero también nos hace pensar que esta forma de crítica hacia la escritura literaria por medio de la misma escritura, refuerza el aspecto posmoderno de la metaficción al evidenciar matices deconstructivos: el recurso metaficcional se vuelve contra sí mismo y comienza a cuestionar sus propiedades

más representativas que en este caso sería la visión de la escritura como un arte de “altura intelectual” de gran reconocimiento socio-cultural. Contrariamente a esto, se asume que en la posmodernidad ya no se “cree en la posibilidad de que la literatura cambie el mundo” (Pavlicic 100), y de ahí su revaloración. Más adelante encontraremos más ejemplos de la manera en que la metaficción posmoderna se ejerce por medio de la desconstrucción.

Siguiendo con el análisis, encontramos algunos otros fragmentos que, aunque ya se han mencionado anteriormente (la fiesta en casas de Conchita), Corcho los rescribe y los utiliza para dirigirse hacia diferentes planos diegéticos:

Me quedé con los ojos pelados hasta que me senté en la silla y comencé a escribir todo lo que me había ocurrido.
Recuerdo que José se despertó cuando escribía de la fiesta y me dijo...
— Oye, corcho...
Justamente cuando escribía sobre el momento de entrar en la pista con Conchita. Así que saqué el papel donde escribía lo de la fiesta, y metí uno nuevo, para anotar lo que me decía. [...]
— Oye Corcho... ¿Me puedes oír, por favor? ¿Puedes dejar la maquina por un momento? [...]
— ¿Qué harías tú si estuvieras en mi caso?
Fue la primera pregunta. Y le respondí que no sabía cuál era su caso.
— Bueno. Te lo voy a decir. Pero cuidado cómo lo cuentas, desgraciado: Julia y yo, ¿ves? Tenemos nuestros líos (*Piedra de mar* 156-157).

Como si se tratara de un recurso literario del personaje como escritor, ha dejado incompleto el relato ya contado antes y entrega su atención al pleito entre José y Julia. Nos llama la atención como lectores que Corcho haya escrito dentro del texto el acto mismo de cambiar de hoja de papel en la máquina de escribir, para tratar de aprehender lo que a continuación le platicará José. Y aunque le haya pedido que deje de escribir para que le ponga atención y que tenga cuidado en la forma en que narrará lo que está a punto de compartirle, Corcho no le hace caso:

Julia como loca... Je-je... No lo vayas a contar. ¿Me oyes? Sería una canallada. [...]

Mejor me duermo. Pero no vayas a hablar de esto. Por favor. Te lo ruego.
¿Me oyes? No seas canalla.
Se calló, y volví a meter el papel donde hablaba de la fiesta (*Piedra de mar* 159).

Sin reparos, el personaje transcribió lo mencionado por José tan fielmente, que hasta podemos leer su ruego para que no lo escriba. En este caso la metaficción se hace presente en el momento en que José como personaje literario pide a otro personaje literario (Corcho), que tenga cuidado cuando escriba sobre él, y éste no hace caso y escribe lo que su voluntad le manda, logrando comunicarnos cierta información que de otra forma quedaría negada para nosotros los lectores.

La metaficción dentro del texto, también se puede presentar ante nosotros en forma de metadiégesis pero, además, funciona como un recurso para hacernos notar la fusión de géneros literarios:

Quizás escriba un cuento que pensé hoy, cuando estaba en el café y no llagaba Flautín: se trata de un muchacho que espera a la novia con un regalo. Es el cumpleaños de la novia y el muchacho le compra un pollito. Se dice: “Je-je. Tú nunca pensaste que te regalaría un pollito”.
Y fuma. Por fin, como a las tres horas, al ver que la novia no aparece por ninguna parte, agarra el pollito, lo estrangula, y el mozo encuentra el cadáver con una servilleta donde se lee el nombre de la muchacha cortado por una equis gigante.
Estúpido, ¿no? Pero al menos tendré algo que hacer mañana. Al menos me levantaré y me diré: Bravo... Hoy tienes que escribir el cuento del pollito (*Piedra de mar* 161-162).

En este caso, la fusión de estilos se da por medio de la entrada del cuento dentro de lo que hemos entendido como una novela. Pero también llama la atención que aunque Corcho señala que “quizás” lo escriba, nos enteramos de él porque lo ha escrito ya. Esto nos hace leer de una manera irónica que lo valore como un aliciente para el “mañana”.

Hay otro ejemplo en el que la metaficción se une, según nuestra lectura, con otro concepto de la teoría posmoderna conocido como simulacro, propuesto por Jean

Baudrillard. En términos generales, ésta se puede entender como el momento dentro de la cultura contemporánea en el que se trata de “suplantar” lo “real” por lo signos de lo real” (*Cultura y simulacro...* 11), o bien, como “el triunfo del signo sobre el referente” y el “arte como simulacro de modelos” (cit. por Kellner 108-109). Este tipo de representación se puede apreciar en el siguiente fragmento:

Me metí en la librería Suma. Recuerdo que entré y le pregunté por una novela de un tal Godikenz, que ni yo sé dónde diablos nació, es decir: es un novelista inventado por mí, que me permite permanecer minutos en cualquier librería más o menos seria, sin necesidad de dar una puya. Esa tarde, me dije, entré y pregunté por Godikenz. El señor, muy amablemente, se quitó el cigarro de la boca, y me respondió:

— No... Creo que no lo tenemos...

— De todos modos, muchas gracias [...] (*Piedra de mar* 88).

Como una travesura ingeniosa, Corcho se atreve a entrar en una librería y preguntar por un autor que no existe, suscribiendo al simulacro dentro de su discurso al representar una realidad inexistente, un nombre que no tienen referente en la realidad tangible y que acaba de inventar: Godikenz. Al mismo tiempo, le metaficción participa cuando leemos este evento como si por medio de este concepto quisiera hacer evidente que el número de autores publicados y/o de escritores existentes es inmensurable y por lo tanto es imposible conocer a todos. Lo podemos considerar así por la manera en que el vendedor de libros duda, no de su existencia, sino de que lo tengan dentro del inventario de la librería.

Regresando al aspecto metaficcional que se lee como la crítica hacia la escritura literaria expresada por la misma escritura, vemos que dentro de la novela abarca obras de autores conocidos y las posibles lecturas de éstos, así como reflexiones sobre la creación literaria: tópicos, metodologías, propuestas literarias y demás aspectos vistos desde la particular óptica del personaje. Un ejemplo de esto, se puede apreciar en el siguiente fragmento:

Quizás estés aún en la playa. O ya llegaste. O ves televisión. Aunque es muy temprano. Lo más seguro es que estés aburriéndote como una ostra, sobre tu cama, leyendo a Corín Tellado. O estás caminado por Sabana Grande. O estás leyendo a Camus. O estás leyendo a Kierkegaard, ese libro de *Amor y Religión* que te presté. Y seguro me dirás que es muy bueno, sin haberlo entendido, sin haber llegado a la segunda página. Porque yo tampoco llegué a la segunda página. ¿Me oyes, Carolina? Pero, de todos modos, me dirás:

—Es buenísimo

Y yo diré:

—Maravilloso. Es un libro oscuro. Extraño.

Y eso que nos contamos de los libros cuando no entendemos, o cuando entendemos, o qué sé yo, y ya basta. Estoy cansado. Para colmo, me duele la cabeza. No tengo nada que decir. Nada que contar que no haya sido contado hace millones de años (*Piedra de mar* 59-60).

Se aprecia que el hecho de que Corcho reconozca no haber entendido el libro mencionado, se valora como un mal hábito de lectura adquirido también por Carolina, que es a quien se dirige. Es como si el interés por demostrar a los demás que han leído estos libros y estos autores, pero sin hacerlo, involucrara a cualquier tipo de libro. Corcho no ha olvidado agregar algunos de los “lugares comunes” más usados cuando se hace un comentario sobre alguna obra literaria no comprendida, y claro, no leída. Pero además podemos ver que la metaficción pasa de la crítica hacia la lectura, al tópico de la selección de temas literarios dentro de la creación literaria, dándonos a entender que no hay nada nuevo que contar y/o que todos los temas están ya desgastados por su uso. Esta forma de utilizar la metaficción nos lleva a pensar como lectores que esta idea se aplica dentro de la misma obra y que quizás sea más importante para ella no el tema sino la forma en que se está contando la historia de Corcho. ¿Acaso estamos ante otro ejemplo de metaficción posmoderna a través de la deconstrucción? Es posible, siempre y cuando no perdamos de vista que lo que Corcho critica es la misma acción que está siendo representada por medio de su misma escritura. Este recurso, además, nos hace ser más consciente de la metaficción

en sí por ser la estrategia narrativa más presente en el texto. Más adelante encontraremos otro ejemplo similar. La lista de autores “no entendidos” continúa con algunas variantes:

Jania era la lectura aterrada de Vallejo y de Nietzsche. Sin entender a Vallejo, sin entender a Nietzsche. Pero sintiéndose más acompañado por Vallejo y Nietzsche que por todos los inútiles compañeros del liceo. ¿Te acuerdas, Jania? [...] Jania, tú no te llamas así. Lo sé. Pero no importa. Es un nombre como cualquier otro. Nadie sabrá nuestro secreto. Nadie sabrá quién eres. Sólo tú y yo [...] Escribiré tu nombre tres veces. Cuatro. Cinco. Porque esta tarde es tuya. Te la entregaré completamente. Hablaré de ti y de mí, y de esos días que navegábamos juntos. [...] Es una lástima que te hayas casado tan temprano. Pero de todos recordaré por ejemplo tu sonrisa. Y escribiré: tu sonrisa sudaba en mis labios... el calor dulce de una canción de amor, en llamas de una fogata en la playa... ¿Te acuerdas? Fue para ti que escribí este pequeño poema. Pero ustedes no conocen a Jania. Pues bien, Jania fue mi compañera, algo así como una nueva y última novia de infancia. Y antes de contarles cómo era y las cosas que juntos hacíamos, me levantaré y tomaré café con leche y me comeré un pan con queso a la salud de todos. Por cierto: si no te hubieras casado, yo nunca hubiera podido hablar de ti, como lo haré ahora Jania (*Piedra de mar* 60-62).

Ahora Corcho se dirige al personaje Jania y nos hace saber que, ella tampoco entiende a los autores nombrados, pero a diferencia de Carolina, al menos a ella le ofrecen consuelo en sus horas de soledad en el colegio. Esta forma de tratar a los autores y su relación no intelectual sino sentimental con los personajes no se nos había presentado antes en el texto. La metaficción en este caso se hace presente al hacer resaltar esta utilidad peculiar que hacen los personajes de los escritores y sus obras, y escribirlo como parte del discurso escrito que leemos. Pero también la podemos apreciar al menos de tres formas más: 1. Corcho nos hace saber que Jania es el nombre literario con el que bautiza y protege, por su estado civil, a otro personaje que entendemos es ficcional también, por estar incluido dentro del universo fictivo que está tratando crear; 2. Corcho rescribe un poema que se sabe ya había sido dedicado a Jania anteriormente. Al hacerlo, nos confiesa parte de lo que llamó anteriormente “un secreto”, por medio de la literatura, o sea, por medio de sus versos. 3.

Posteriormente, nos da información sobre su relación con Jania, pero no sin dejarnos en suspenso, que es un recurso literario conocido también.

La metaficción en esta parte de la diégesis se nos puede presentar también como una reflexión sobre otros elementos fundamentales dentro de la creación literaria: “¿Qué puedo contar de mí, Carolina? ¿Será interesante esa fiesta? ¿Esa bendita fiesta de Marcos? ¿Iré? ¿Saldrá algo bueno? ... No lo creo. Por ahora sigo con José. O con Jania. O con quien me dé la gana [...]” (*Piedra de mar* 63). En este fragmento podemos entender que se cuestiona sobre los tópicos que deberá retomar para seguir escribiendo y se aprecia además que está consciente de su plena libertad para escogerlos al aseverar que terminará haciendo “lo que le dé la gana”. A continuación otro fragmento dentro de la misma tónica: “Cuelga y yo también cuelgo. Fui hasta el *closet* (¿guardarropa?) de José y me traje una corbata. Con la corbata sujeté el auricular a la oreja, formando un anillo alrededor de la cabeza. De este modo puedo hablar por teléfono y escribir cómodamente” (*Piedra de mar* 65). Aquí podemos ver que, lúdicamente, Corcho nos propone una técnica peculiar para poder escribir lo que escucha de sus interlocutores, a través del teléfono. Ésta técnica se ve dentro del texto como una aportación innovadora por parte del personaje, y a su vez, nos hace pensar que es una forma de criticar o cuestionar la búsqueda de fórmulas para lograr escribir una obra escrita. Otro ejemplo de metaficción por medio de la reflexión sobre la creación literaria, se aprecia en la forma en que Corcho compara el lenguaje escrito y el lenguaje oral: “No quería contarme nada, y es de los que hablan. Ahora no sé qué voy a hacer. (Dije: “Qué voy a ser”, y no “Qué voy a hacer”. Hay una gran diferencia entre las palabras que salen por la boca y las que se escriben)” (*Piedra de mar* 71). Anteriormente ya nos había hecho saber el gran esfuerzo que realiza al tratar de escribir las palabras pronunciadas por sus interlocutores, sin embargo, nunca había sido tan determinante al reflexionar sobre la

diferencia entre escritura y oralidad. Posteriormente vuelve a comentarlo pero incluyendo su opinión personal al respecto:

Esa tarde, o esta tarde, mejor dicho, vi uno de los cielos más hermosos que he visto en mi vida. Es algo espeluznante. No podría describírselos. Además no sería lo mismo. Porque no sólo era el color del cielo y las colinas lo bueno de la tarde, sino también el fresco. La niebla se abría y dejaba ver las ramas y las hojas que vibraban (*Piedra de mar* 172).

Según leemos, Corcho considera que el discurso escrito es insuficiente para representar la belleza natural que ha presenciado, al advertirnos que “no podría describirlo” (o sea, escribirlo), sin embargo se aventura a hacerlo escribiendo frases como “no sólo era...” y “sino también...” para intentar darnos una idea a los lectores de que la experiencia soslaya los posibles recursos que podrían ser utilizados para representarla. Como se ve, se vuelve a cuestionar las posibilidades del lenguaje escrito mediante la aplicación deconstructiva implícita de la metaficción posmoderna, o sea, se ve la acción del lenguaje literario poniendo en duda la capacidad del mismo para expresar la realidad. Otro fragmento en donde suceda algo similar es el siguiente: “De repente lloró. Buscó la cartera que estaba en el carro, y me trajo un papelito. En el papelito decía: “Yo también quería darte un beso”, y más abajo: “Te lo escribo porque no puedo hablar”” (*Piedra de mar* 179). Esta parte describe la acción del personaje Kika, quien está enamorada de Corcho, y de la cual podemos entender que ella tiene una opinión diferente a la de él: en este caso el lenguaje escrito funcionó mejor que el lenguaje oral para expresar los sentimientos. Este juego entre ambas formas lingüísticas nos hace pensar que, sustentándose sobre la metaficción, el texto pone a prueba la efectividad expresiva de cada uno de éstas por medio de los personajes. Si tal idea es plausible, creemos que, según nuestra lectura, la conclusión final es que ambas son válidas, necesarias y suficientes, siempre y cuando se utilicen en el momento indicado, aunque claro, sin olvidar el hecho de que aunque en algunos momentos

Corcho opte por los verbos “hablar”, “llamar” y “decir”, todo lo que leemos está representado por medio del lenguaje escrito.

Siguiendo con el análisis de la manera en que la metaficción se evidencia como una reflexión sobre los factores que influyen dentro de la creación literaria, encontramos algunos fragmentos en los que, según nuestra lectura, el personaje plantea diversos problemas en torno a ella. Veamos el primer ejemplo:

Supongo que tendré que seguir escribiendo. ¿Pero de qué? A menos que escriba de Jania. Exacto. Escribiré de ti. Escribiré de ti hasta que me caiga en el suelo hastiado de todo. Antes me echaré un rato en la cama porque me duele horriblemente el cuello y la espalda.

A propósito de escribir, debe ser difícilísimo para esos pobres infelices hacer una novela. Ahora me doy cuenta. Lo digo a propósito de lo que debe contarse y lo que debe olvidar un escritor. Lo que quiero decir, a ver si alguna vez me explico como Dios manda, es que ignoro lo que debe darse lugar en las páginas y lo que hay que dejar a un lado. Supongo que debe ser lo más importante de la vida. Pero entonces, ¿qué es lo más importante en la vida? Ya no lo digo por lo de la novela. Lo digo por mí. Lo digo porque me ocurre que no sé qué debo tomar de la vida. Lo digo porque no sé qué es más importante en serio, si el árbol que está en frente a mi casa o la calentera de la playa. Supongo que lo de la playa (*Piedra de mar* 73).

El problema con el que se enfrenta Corcho en el fragmento es el no saber sobre qué escribir. Finalmente lo soluciona al optar por escribir sobre Jania, pero está cansado y adolorido, es como si nos quisiera compartir que el esfuerzo físico que representa sentarse frente a la máquina de escribir se resintiera específicamente en el cuello y en la espalda. Ésta es una manera de mostrarnos que por medio de la metaficción es posible escribir también sobre los males físicos que provoca escribir. Sin embargo, nos damos cuenta de que sigue escribiendo, y lo sabemos por la frase “a propósito de la escritura”, misma que nos anuncia que comenzará una de sus ya conocidas deliberaciones.

En este caso profundiza sobre el tema con que comenzó el fragmento: la selección y depuración de los tópicos pertinentes para ser representados y trabajados como textos

literarios. Curiosamente, inicia desacralizando a los escritores al llamarlos “pobres infelices”, y posteriormente hace una reflexión de matices existencialistas sobre su vida. Según nuestra lectura, la metaficción se hace evidente en el momento en que, aun cuando menciona que sus dudas “no son por la novela”, se aprecia implícitamente una analogía entre vida y literatura, cuando nos damos cuenta de que le cuesta trabajo tomar decisiones tanto en su quehacer literario como en su vida. Vayamos al segundo ejemplo:

Pero, bueno. Supongo que tampoco es importante. Y ya estoy cansado de escribir la palabra “importante”. Cuando repito demasiado una palabra, termina por hastiarme de tal manera que todas las palabras que me parecen un asco. Recuerdo que cuando escribía el diario, cuando me dio por y que escribir el diario, yo quería escribir de tal manera que necesitaba sentir el árbol. Necesitaba verlo en el papel, pero eso es difícilísimo y tenía que repetir y repetir una frase hasta que sentía que las palabras olían a rata podrida y todo me daba asco. Yo creo que se debe a que tú quieres meterte en la palabra. O sea que necesitas recordar el árbol tan bien, que puede imprimirse el sabor del árbol, y para lograrlo debes meterte a ti dentro de la palabra, y si repites mucho la palabra, se machuca tanto que no queda de ella más una cosa aplastada. Una cosa estropeada que no significa nada, y cómo tú estabas dentro de la palabra, te machacabas y quedabas tan destrozado como el sentido que tenía. No sólo el contenido de la palabra se evapora, sino que te evaporas tú con ella, y todo lo que tú eres. Se los cuento porque ninguno de ustedes ha intentado estúpidamente, como yo, escribir un diario o una novela. Y ahora, en cierto modo, lo comprendo: nosotros no somos personajes extraordinarios [...] (*Piedra de mar* 73-74).

Según nuestra lectura, en este fragmento la metaficción se hace presente por medio de la reflexión acerca del número de veces que se deben escribir las palabras dentro de un texto y, más específicamente dentro de un párrafo. Es, en primera instancia, como un recordatorio de las reglas fundamentales de redacción y posteriormente se convertirá en una especie de manual de estética que apela por la relación estrecha entre el objeto que se representa y el artista, y que concluye en que la pieza artística y el artista deben ser una unidad indisoluble. Pero por otro lado, vemos que aunque se logre tal metodología dentro de la creación literaria en este caso, se debe evitar la repetición de los elementos que

conforman la obra para no caer en un abuso de éstos y perder el equilibrio semántico y sintáctico. De lo contrario, Corcho sentencia que el fracaso en la búsqueda de tal estética puede tener consecuencias graves de alcances ontológicos al aseverar que el escritor “se desvanecería” con su obra. Más adelante retomaremos esto.

Del mismo modo, llama la atención el hecho de que nos haga saber que no conocemos la desventura de estar en su situación: sometido a la tarea de escribir su diario o la novela, y cuando se refiere a ustedes, además de dirigirse a sus amigos, se dirige a nosotros los lectores también. Otra forma en que se aprecia la intervención de la metaficción, es en la manera en que él hace referencia de su estatus como personaje. Según vemos, esto se puede explicar de dos formas: 1. Corcho se refiere a él como personaje de un mundo real que existe dentro de la lógica del relato, representado por sus características personales, sus amigos, sus acciones, etcétera. 2. Corcho como personaje de ese mundo que está siendo representado por medio del lenguaje escrito y que conforma a su vez la obra literaria que estamos leyendo.

Retomando la parte anterior, en donde la metaficción se da cuando Corcho reflexiona acerca de la creación literaria y su estética equilibrada, nos damos cuenta de que ésta no se limita al fragmento ya citado, como a continuación demostraremos:

En serio. Fuera de bromas. Estoy a punto de escribir de lo que me dé la gana. Lo malo, como ya les dije, es que no me gusta mentir. Y tampoco me gusta estar escarbando el pasado. Terminó por espiar las moscas. Me quedo volando. Me quedo recordando y recordando episodios desorganizados que sólo servirían para un cuento de los que escriben hoy en día, que no son más que larguísimos crucigramas, que sólo pueden ser entendidos por el infeliz que los parió.

En serio. Palabra de hombre que me parece una canallada. Un acto mezquino, un egoísmo sin límites, eso de estar fabricando estilos o rompecabezas para dárselas de brillante o superoriginal. A veces (porque no es la primera vez que ociosamente pienso en estos asuntos) creo que se trata de no tener ya nada que contar (*Piedra de mar* 75-76).

Corcho comienza una vez más recordándonos que no le gusta mentir y la dificultad que resulta para él encontrar tópicos sobre los cuales escribir. Esto le sirve como pretexto para introducir su crítica hacia la literatura experimental, vía por medio de la cual la metaficción abre la puerta para recordar otros aspectos de la teoría posmoderna, además de ésta. Haciendo un paréntesis, recordemos que Jameson —entre otros— había demostrado que mientras la vanguardia artística en general, producto de la modernidad, excluye y/o intenta superar a las propuestas precedentes, el posmodernismo dialoga con ellas e incluye dentro de su discurso (*El posmodernismo o la lógica cultural...* 24-32). En el caso del fragmento mostrado, la discusión del personaje sobre los “larguísimos crucigramas” que entendemos como la intención vanguardista dentro de la literatura, parece ser una crítica que arremete contra de ese discurso que intenta dejar atrás a los discursos anteriores, pero que al hacer mención de este proceso, integra todo junto en el suyo logrando un texto en donde se logra la apertura e integración propia del posmodernismo.

Regresando a la función de la metaficción dentro del fragmento, llama la atención la manera en que Corcho insiste en criticar a los escritores que practican este tipo de literatura para buscar el reconocimiento y/o la originalidad, al descalificar rotundamente su práctica literaria llamándola “mezquina, canalla y egoísta”. Pero sobre todo, se puede apreciar la utilización del recurso narrativo posmoderno que consiste en producir “una estrategia textual que cuestiona aquello que al mismo tiempo incorpora y mantiene su estatus ficcional”, conocido como auto-parodia o metaparodia.⁶⁹ Ésta se ejecuta a modo de autocrítica al afirmar que los escritores que ha criticado no tienen ya nada “que contar”, lo

⁶⁹ Véase nuevamente *Narrativas híbridas: Parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*, de Herrero-Olaizola. En este estudio, el autor retoma y explica la manera en que Barth, Bennet, Sklodowska y Hutcheon explican la parodia desde la perspectiva posmoderna.

cual coincide con lo que Corcho nos ha declarado abiertamente a los lectores en varias ocasiones: recordemos que ha tenido que llamar por teléfono a sus amigos para escribir lo que dicen y poder rellenar la novela que está escribiendo. Otro fragmento que se puede leer desde la meta-parodia o la auto-parodia es el siguiente: “Que si chocolate. Pero es que estaba nervioso. En serio. Bueno (supongo que en el caso de que esto fuera una novela habría que hacer punto y aparte, ¿no?)” (*Piedra de mar* 93). El personaje juega una vez más con las reglas básicas del uso de los signos de puntuación y con la atención de los lectores, quienes sabemos que estamos leyendo una novela.

Este tipo de fragmentos y la manera en que se ejerce la metaficción en ellos ratifican la intención deconstructiva del lenguaje literario hacia el mismo (y por lo tanto posmoderno). Esto se puede corroborar en el siguiente fragmento:

Creo que hace millones de años la gente necesitaba contar algo. Quiero decir: el escritor, cuando se ponía a escribir, quería decir algo, contar algo. Y bueno, eso está muy bien. Posiblemente era un extraño fenómeno que había presenciado y necesitaba transmitirlo a sus semejantes; luego los semejantes (que por supuesto no lo eran tanto, ya que no habían sido capaces de sentir o pensar o presenciar lo mismo) lo leían y se quedaban muy contentos con la información del escritor, ¿no? Pero llegó el día en que al escritor le importó más la forma de contarlo que lo que podía o no contar, y se puso con jeringas, y tijeras, y a cambiar una palabrita para acá, y otra más arriba, y bla-bla-bla, hasta que lleguemos a nuestro siglo y todo lo que se escribe es un asco. Por supuesto que no todo. Además, yo no leo tanto; más bien me es difícil leer. Le tengo a ratos un miedo hereje, porque siento que voy a sufrir toda una metamorfosis capaz de convertirme en monje o asesino (*Piedra de mar* 76-77).

Aquí continúa su reflexión sobre la metodología utilizada por algunos escritores y después de rectificar que no todo lo que se ha escrito en el siglo XX es de mala calidad literaria, reconoce que él no lee mucho por el temor de que la lectura de algún libro lo logre transformar de varias maneras. En este caso la metaficción, además de seguir dentro del tema de la creación literaria, apunta hacia los lectores una vez más al hablar sobre los

efectos que puede tener la literatura en ellos, que cómo recordaremos, el ejemplo más famoso sobre este tópico es Don Alonso Quijano que después de leer tantas novelas de caballerías se transformó en Don Quijote de la Mancha.

Dentro de sus reflexiones Corcho incluye a sus amigos. Por ejemplo a José, que por medio de él la literatura se supedita al cine: “Te lo confieso. José me dijo que la literatura no servía para nada, que el cine era el único medio de comunicación útil” (*Piedra de mar* 77). También por medio de Flautín, a quien relacionamos con el fragmento en donde critica a los escritores experimentales: “Flautín es el tipo de personas que son capaces de matar a la mamá por comprar el último éxito francés. Además le encantan esos libros raros de los que hablaba antes. Nunca podemos entendernos. [...]” (*Piedra de mar* 77). Pero según nuestra lectura del texto, el punto clave dentro de la novela en donde la metaficción alcanza su grado de representación más álgido, es el siguiente:

Quizás escribiendo de estos días pueda hacer más tarde una novela. El argumento sería el siguiente: Yo —así le doy un tonito siglo veinte—, un personaje que quiere escribir una novela, y para conseguirlo, se marcha a casa del amigo. (José sería el amigo —y no te calientes. Te trataré lo más generosamente posible.) Y escribe, o escribo, mejor dicho, todo cuanto ve, observa, siente, durante los días que permanece en el departamento del amigo (José). Sería la novela de las vacaciones de esa gente (de nosotros, y no es coba, porque estamos en vacaciones). Y sería la novela de estos idiotas. Lo malo es que posiblemente vendría resultando la novela una idiotez cuádruple (*Piedra de mar* 77-78).

Como podemos observar, Corcho propone como un plan a futuro escribir lo que hemos estado leyendo hasta este momento: se fue al departamento de José para poder escribir la novela, en donde los personajes son los amigos que están de vacaciones y que se va encontrando mientras avanza la narración. Además se puede apreciar cómo se dirige a José —y a los demás—, de quién sabemos es un personaje literario, para advertirle que le

dará un buen trato como tal en su novela. También llama la atención la manera en que denigra su novela futura al llamarla idiota, misma que nosotros estamos leyendo.

Como pudimos demostrar hasta aquí, la novela *Piedra de mar* evidencia recursos metaficcionales contundentes que, al adquirir carácter de crítica literaria y al fusionarse con recursos como el simulacro y la auto parodia, permiten una lectura posmoderna de ésta.

3.5. Intertextualidad moderna y posmoderna entre José Agustín y Andrés Caicedo.

La resonancia literaria de José Agustín en Latinoamérica se hace evidente a través de escritores como Andrés Caicedo, tal como lo han expresado Vicente Francisco Torres⁷⁰ y Gastón Alzate. Según éste último, la novela *Se está haciendo tarde (final en laguna)* (1973) del narrador mexicano se ve reflejada en *¡Que viva la música!* (1977) del narrador caleño.⁷¹ Por otro lado, existen algunos otros críticos no están de acuerdo con esta idea porque señalan que el tono solemne utilizado por Caicedo es diferente al tono “humorístico” de los personajes de José Agustín.⁷² Según nuestra lectura, si es verdad que en las dos obras encontramos motivos, temas y recursos narrativos similares, como la representación del habla de los jóvenes dentro del contexto de los años sesenta y/o principios de los setenta, el consumo de drogas, el cine y la música, también lo es que Caicedo los utiliza con mayor o menor énfasis, demostrando que, si su novela se puede considerar como una manera de expandir y/o refundir las propuestas narrativas *joseagustinianas*, *¡Que viva la música!* también nos ofrece una gama de especificidades literarias que consolidan su estilo representativo.

⁷⁰ Véase Vicente Francisco Torres. “La muerte como boleto a la posteridad”, en *La novela bolero latinoamericana*, CNCA, México, 2008, pp. 142-148.

⁷¹ Gastón Alzate. “Resistencia y sicotrópicos-comentarios a la novela *¡Que viva la música!* De Andrés Caicedo”, *Latin American Literary Review*, Vol. 24, No. 48 (Jul.-Dec., 1996), pp. 40-55, p. 45.

⁷² Véase Mark Malin. “Andrés Caicedo’s *¡Que viva la música!*: An implicit Dialogue with The Modern and Postmodern”, *Chasqui*, Vol. 24, No. 2 (Nov., 1995), pp. 103-111.

Esta relación intertextual nos remite a la perspectiva en que Pavlicic distingue entre la intertextualidad moderna de la posmoderna, en el sentido de que la obra del caleño se relaciona específicamente con la novela de Agustín mencionada (o sea que se da una intertextualidad moderna), y también de manera architextual o general con “toda una época, o toda una convención literaria” que en este caso sería la llamada onda mexicana (o sea se da una intertextualidad posmoderna). En suma, la relación intertextual entre ambas obras se puede leer de manera tanto moderna como posmoderna, lo cual fortalecería la lectura posmoderna de esta relación tomando en cuenta que en esta teoría se da la inclusión y no la exclusión de discursos que van siendo superados progresivamente, como en la modernidad.

Dicho lo anterior, en esta parte del trabajo haremos un análisis de la manera en que algunos de los recursos narrativos de José Agustín se hacen visibles en la obra de Andrés Caicedo mencionada, y de cómo son trascendidos por la propuesta narrativa del caleño, a través de un diálogo intertextual entre un motivo esencial en ambas: la música. Para explicarlo, recurriremos a esquemas en los que utilizaremos las abreviaciones SEHT (FL) para *Se está haciendo tarde (final en laguna)* de José Agustín y QVM para *¡Que viva la música!* de Caicedo.

Primer esquema:

SEHT (FL)

↓

Música

↓

Rock

Como se aprecia en este esquema, la música dentro de la novela participa a través de intertextos⁷³ provenientes del género rock,⁷⁴ que se representa por medio de tres maneras fundamentales:

1. Por medio del paratexto:⁷⁵ epígrafes, subtítulos, dedicatorias, etc.

2. Como parte del discurso de los personajes y/o narrador.

3. Ambientando determinada escena dentro de la narración.⁷⁶

Sus funciones dentro del texto se ejercen por medio de dos códigos: uno de ellos se ubica sobre un eje sincrónico (texto-contexto) y apela al lector competente en el tema (llámese contracultura u Onda). El segundo, ubicado sobre un eje diacrónico (texto-receptor), está dirigido al lector que puede integrar el intertexto a su lectura sin necesidad de conocer su origen.⁷⁷

Un intertexto rock con función de paratexto que llama la atención en la novela es el siguiente:

⁷³ Michael Riffaterre lo define como “el conjunto de los textos que podemos asociar a aquel que tenemos ante los ojos, el conjunto de los textos que hallamos en nuestra memoria al leer un pasaje dado [...]Esas asociaciones son más o menos amplias, más o menos ricas, según la cultura del lector. Se prolongan y se desarrollan según el progreso de esa cultura, o incluso en función del número de veces que releemos un texto”. Véase “El intertexto desconocido”, en Desiderio Navarro, Julia Kristeva (et.al.) *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, selección y traducción de Desiderio Navarro, UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 1997, p. 170.

⁷⁴ Dentro del trabajo serán llamados intertexto-rock.

⁷⁵ Gérard Genette lo define como “títulos, subtítulos, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende”. Véase *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducción de Cecilia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989, p. 11-12.

⁷⁶ Parte del análisis que presentamos de *Se está haciendo tarde...* es retomado de nuestra tesis de maestría titulada *La narrativa de José Agustín, más allá de la literatura de la onda*, ya mencionada en otro capítulo.

⁷⁷ Véase Jonathan Culler. “Presupposition and intertextuality”. *MLN*, Vol. 91, No. 6, Comparative Literature (Dec., 1976), 1380-1396.

... muy elegantes, las las mesas arriba de los
 chos bronceados, shorts muy shorts o pantalón d
 recortado. Estadunidenses
Your inside is out rus, de grandes lentes oscu
 breros barbas pipas puros
 100 milímetros vasos de whisky en las rocas o coc (Se está haciendo tarde...

23).

Lo que se debe leer en las letras cursivas dentro del espacio que se abre en el lado izquierdo del fragmento es “*Your inside is out*”, que tiene relación estrecha con otro, aunque en él se lea algo diferente:

en tres ocasiones. Paulhan fue después con Gladys, per
 no quiso. Tan sólo dio un sorbo
Your outside is in quila y ostensiblemente prefiri
 cender otro de los cigarrós gordi
 para ella sola. Paulhan extrajo la colilla de su boca ;
 nube de humo salió de su interior, continándolo. Tiró (Se está haciendo

tarde...71).

En este caso leemos “*Your outside is in*”, y al juntar ambos paratextos nos damos cuenta de que se trata de un fragmento de una canción de *The Beatles* titulada “Everybody’s Got Something to Hide Except Me and My Monkey”.⁷⁸ Este intertexto-rock se volverá a hacer presente en otra parte de la obra, integrándose a lo narrado: “Era tanta la luz que si cerraba los ojos podía ver a través de los párpados: sus amigos, el paisaje: Abría los ojos y era lo mismo. *Lo de afuera estaba dentro*. Como si ella se hallara por encima...” (Se está haciendo tarde... 254. El subrayado es mío).

Además de que el ejemplo nos muestra cómo funciona el intertexto rock dentro de la novela, también nos ofrece un ejemplo de la segunda manera en que el rock se integra a ésta y se refiere a los fragmentos de la letra de canciones que forman parte del discurso de los personajes y/o del narrador. Otro ejemplo sería el siguiente:

⁷⁸ The Beatles. *The Beatles*, EMI Records, England, 1968, Disc 2, Track 4.

Vio una playa extendiéndose, la arena meciéndose como si fuera el mar. Un círculo dorado, casi rojizo, encima de las nubes triangulares. ¿Qué ha sucedido? ¿Qué pasó aquí? Aquí hay algo raro. *You can't always get what you want but if you try sometimes you may get what you need (Se está haciendo tarde...* 224. El subrayado es mío).

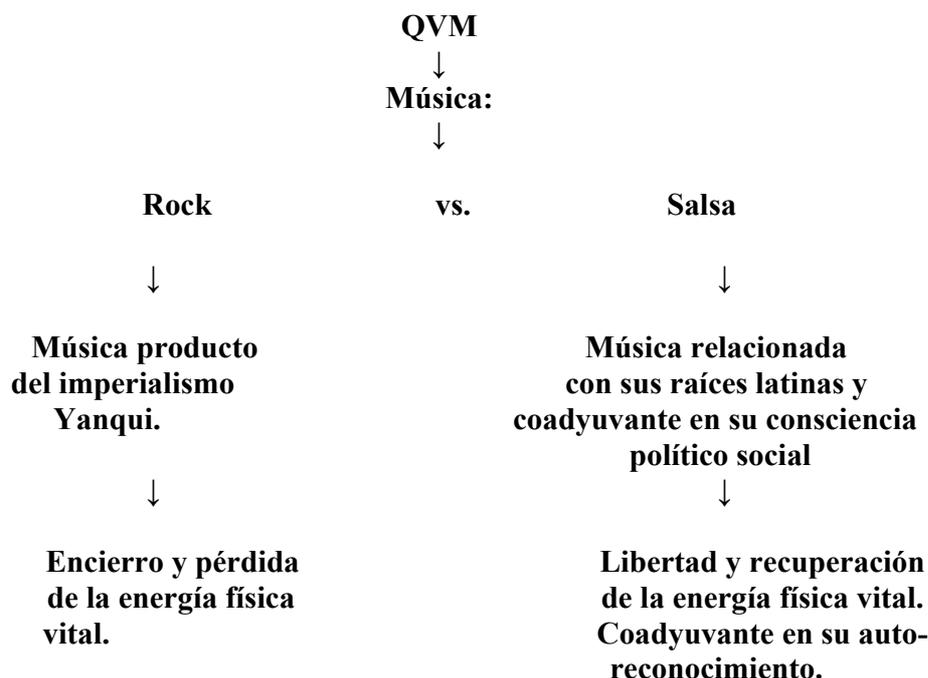
El fragmento de esta canción *The Rolling Stones*, traducida como “no siempre puedes conseguir lo que quieres pero si tratas algunas veces puedes conseguir lo que necesitas”, se suscribe al discurso del narrador al momento en que lo leemos como parte de éste. La tercera y última forma mencionada en que interviene el rock dentro de esta novela es como ambientador de escenas claves:

La música había cambiado y en ese momento era *A successful of secrets: Pink Floyd*, que con la marihuana *llevó a Rafael hacia imágenes fugaces* de grandes desiertos ejércitos egipcios con estandartes guerreros formaciones geométricas. El charger seguía dando tumbos y llegó a otra calle [...] Te vas a equivocar otra vez, predijo Francine aún fumando marihuana. *Oye quita esa puta cassette, está siniestra*, exclamó finalmente (*Se está haciendo tarde...* 190. El subrayado es mío).

La intención del recurso es comprendida cuando ponemos nuestra atención en palabras como “siniestra” para advertir que determinada pieza de *Pink Floyd* está provocando reacciones distintas en los personajes: estimula la imaginación de Rafael y altera el estado anímico de Francine. Como pudimos demostrar hasta aquí, el intertexto-rock es fundamental dentro de la estructura sintáctica y semántica de la novela, y a su vez, aparece dentro del texto de manera “abierta” en términos de Umberto Eco,⁷⁹ es decir, no hace falta que el lector conozca las referencias discográficas que utiliza el narrador para integrarlas a su lectura.

En lo que respecta a la novela de Andrés Caicedo, la representación literaria de la música presenta características particulares que pueden representarse por medio del siguiente esquema:

⁷⁹ Véase Umberto Eco. *Obra abierta*, trad. de Roser Berdagué, Ariel, Barcelona, 1979.



Según éste, dentro de la lógica interna de la novela se establece una dicotomía entre la música rock y la música salsa. La primera, de connotación negativa para el personaje narrador, representa al imperialismo yanqui y el encierro en su aspecto físico y espacial, como parte de su decadentismo. La segunda, de connotación positiva para el mismo, representa el contacto directo con sus raíces latinas y el rompimiento con el decadentismo yanqui a través de la libertad y la recuperación de la energía vital.

El personaje María del Carmen Huerta —autonombrada SIEMPREVIVA — experimenta dentro de la novela un cambio de gusto musical, el cual se relaciona con cambios trascendentales en su vida que se van presentando como una especie de viaje de iniciación y/o de auto- reconocimiento. El recorrido comienza cuando se interesa en un joven estadounidense y su tipo de música: “Nos saludamos de “quiay pelada”, y me presentó al fantástico acompañante: “Leopoldo Brook, acabado de venir de USA, tocaba *Rock* y yo pensé: “Necesito intérprete, y maldije a Ricardito por abandonarme” (*¡Que viva la música!* 37). La música es introducida a través de la atracción hacia este personaje,

aunque desconoce el código. María no sabe inglés y tampoco conoce muy bien a los músicos que lo interpretan:

“¿Con quién se sincroniza?”, pregunté, con prisa, a la loca, a quien me quisiera calmar.

“Eric Clapton, Eric Clapton”, me informaron entre maraña.

“Oh”, dije yo, y luego: “¿es uno de los mejores?”, y ubiqué al muchacho: no lo conocía, de camisa blanca y balaca, de boca bella. Hizo cara de mucha seriedad para responderme. “en mi modesta opinión, el mejor” (*¡Que viva la música!* 45).

Este hecho nos muestra, desde el principio, una cierta discordancia entre María y el rock aunque existen algunos otros momentos enriquecedores para su conocimiento musical, como cuando se entera de la historia de uno de los integrantes de *The Rolling Stones*: “Acumulé una cultura impresionante. Que no me vengan a decir a mí que Brian Jones murió de irresponsabilidad o flojera; ni siquiera de *amor en vano*” (*¡Que viva la música!* 72. El subrayado es mío). En este fragmento hay un aspecto de la *intention auctoris* de Caicedo que llaman la atención: al igual que José Agustín, incorpora un fragmento de canción dentro del discurso del personaje —“Love in vain”, original de Robert Johnson y grabada por el quinteto inglés—, pero con la diferencia de que el colombiano implementa la auto referencialidad al utilizar ese fragmento de una canción del grupo para hablar sobre parte de la historia del mismo: segmento de la historia del conjunto musical que denota injusticia hacia uno de sus miembros, la cual, en boca del personaje, se convierte en una especie de comentario crítico que sirve para poner en tela de juicio los valores primordiales de la contracultura, a través del revelamiento del esquema capitalista que sustenta a los grupos de rock.

Siguiendo con los aspectos negativos que representa el rock dentro de la novela, se hace claro que cuando María vive con Leopoldo, esta música significa encierro. Tómense en cuenta los siguientes fragmentos: “Yo no salía a la calle por conversar de esto” (*¡Que*

viva la música! 75); “Yo quería música, y la música solamente estaba adentro, entre las hermosas paredes de aquel apartaco con aire acondicionado [...]” (*¡Que viva la música!* 75-76); “[...] rara vez nos movíamos de ahí para otra rumba [...]” (*¡Que viva la música!* 76); Ellos me sabían alejada del mundo, Leopoldo Brook significaba para mí toditica mi existencia”. (*¡Que viva la música!* 77). Encierro dentro del cual existe, entre otras vicisitudes, esterilidad: “Regresé toda cabizbaja, yo, la siempre alborozada, y Leopoldo prendido a la guitarra, porque esa guitarra nunca se prendió de él. En la vida compuso nada. Lo único que hacía bien era seguir un disco” (*¡Que viva la música!* 76). Ambos elementos negativos siguen su curso en ascenso hasta sumarse con el malestar de ambos personajes y detonar su separación. A Leopoldo le incomoda Cali y añora San Francisco:

La música estereofónica nos iba tendiendo la alfombra y la bienvenida para una larga estada en ese piso, y yo me llenaba de quietud, bueno, no se pudo salir, qué le hacemos, que sonara *On with Show* y yo soportaría, hasta comprendiéndolas, las palabras de Leopoldo: “¿No te digo que no se puede salir?”. “¿No te destempló los huesos la humedad del viento?”. Y abría la boca para suspirar ruidosamente, pulmones averiados: “¡ay, San Francisco mío” (*¡Que viva la música!* 78).

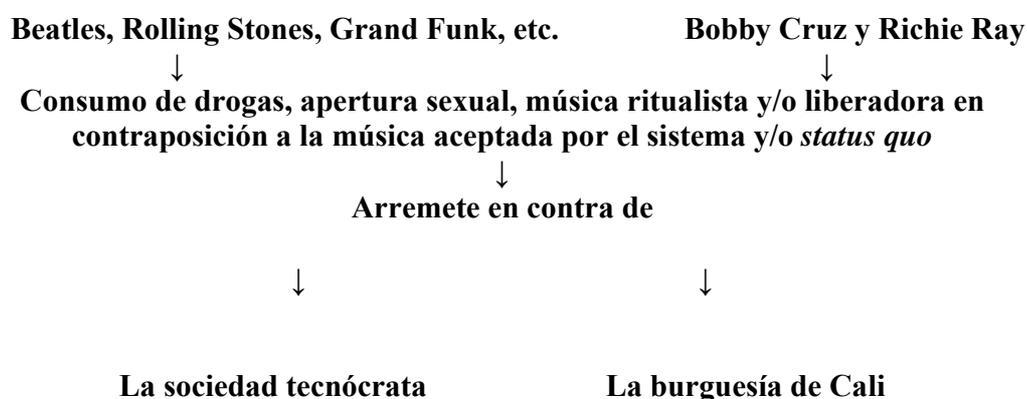
María “soportaría” el lamento de su pareja, aunque le incomoda la oposición Cali vs. San Francisco implícita en el discurso de Leopoldo. Pero además, le preocupa el abandono: “¿Me llevaría, me preguntaba yo, si se devolvía a USA? No creo que pudiera hacerlo” (*¡Que viva la música!* 78). Así que lo que resuelve es dejar esa vida y dejar ese novio. Aprovecha la ida a una fiesta para alejarse de él. Cuando llega a ésta se encuentra un ambiente adverso para su sensibilidad que le impulsa a dirigirse hacia el sur de la ciudad: “[...] era un río y no una calle lo que yo cruzaba [...]” (*¡Que viva la música!* 95). El sur, en contraposición del norte, es el lugar en donde cambiará su gusto musical y su perspectiva de la vida por completo. El cambio comienza con el reconocimiento de sus raíces y la comprensión de las letras que emanan de aquella música: “Me inflé de vida, se

me aflojaron los ojos de recordar cuánto había comprendido las letras en español, la cultura de mi tierra, donde adentro hace sol, grité descomunadamente: “¡abajo la penetración cultural yanky!, y salí de allí corriendo [...]” (*¡Que viva la música!* 100-101). Una vez rotos los lazos con el rock y toda su negatividad dentro de la lógica del texto, otro mundo se abre ante ella ofreciéndole nuevos y diferentes códigos: los instrumentos cambian: de la guitarra del rock a “[...] los cobres altos, cuerdas, cueros [...]”, y al piano que “marcaba su búsqueda” (*¡Que viva la música!* 93); los hábitos cambian: de los jóvenes apáticos que escuchan el rock perdidos de droga, al de la gente ávida de baile: “[...] me pidieron baile en lugar de pedirme identificación [...]” (*¡Que viva la música!* 96); los ritos de iniciación cambian: del estéreo sofisticado que toca rock y el consumo de LSD, al consumo de “pepas”, a “7 días de rumba” y al coito comunal: “[...] los abracé por turno, les dije papitos por turno, les desabroché cada bragueta y me tendí en un lugar clarito con mirada de débil mental” (*¡Que viva la música!* 101); la mitología de la música y sus respectivos héroes cambia: los relatos sobre The Beatles, Rolling Stones y Clapton es reemplazado por las charlas sobre técnicas de pasos de baile y sobre Ray Barreto, Richie Ray y Bobby Cruz; El lenguaje y su ritmo cambia: “[...] protegernos a todos con el trabajo de Babalú, llamo a Babalú y él viene pacá [...]” (*¡Que viva la música!* 102). Como ya habíamos señalado, también se integran fragmentos de canciones en el discurso de los personajes, pero a diferencia de los fragmentos de rock utilizados por José Agustín, después de estos cambios María integra fragmentos de música salsa: “[...] taconiando duro y adaptando, a la media cuadra, el saltico y la punta del pie, pensando en el Jala-Jala, vente con Richie mamá” (*¡Que viva la música!* 110).

Una vez inmersa en el mundo de la salsa y sus nuevas posibilidades, sepulta por completo su relación con el rock estableciendo lo siguiente: “Hay que sabotear el Rock para

seguir vivos” (*¡Que viva la música!* 104). Su recorrido de auto-reconocimiento continúa pasando por diferentes parejas con las cuales experimenta vivencias en donde la música, ahora aunada al baile, sigue jugando un papel importante:

Rubén Paces: *Dj* de música tropical. Dentro del relato de su vida, nos revela su mayor experiencia en la música: asistir a un concierto de Ricardo Ray. Esta historia, dirigida a María y a nosotros como lectores, nos permite enterarnos de la espectacularidad de ese concierto. Lo anterior no sirve para darnos cuenta de otra diferencia entre esta novela y la de Agustín: mientras éste menciona datos precisos de grupos, discos y piezas específicas que participan en su narración, Caicedo utiliza la metadiégesis (o sea, la narración del concierto) para hacer mención de Richie Ray y Bobby Cruz, de sus excesos con la droga arriba del escenario, de su homosexualidad, de su fuerza performativa, de la recepción contundente del público bailador y, haciendo énfasis en ello, del contraste entre éstos y los representantes del “Sonido Paisa”: *Los Graduados*, quienes son abucheados por el “verdadero pueblo” conocedor de la buena música y ovacionados por la llamada burguesía de Cali. Es posible que esta diferenciación demuestre dentro de ambas novelas, aunque sea por un momento, algún tipo de paralelismo entre la cultura de la música salsa y la contracultura:



O quizás Caicedo nos esté hablando de una contracultura *suis generis*, sintomática del contexto histórico en que se desarrolla la historia según su narradora: “Marzo 1973-Diciembre 1974” (*¡Que viva la música!* 190). Sea cual fuere la posible lectura, el hecho es que durante el relato de *Paces*, la música salsa mantiene su carácter revolucionario ya observado anteriormente en el discurso de María cuando se manifiesta en contra del imperialismo yanqui, mediante los afiches que mandaba a imprimir cada diciembre, en donde se hace resaltar los siguiente:

[...] ¡Viva el sentimiento afro-cubano!

¡Viva Puerto Rico libre!

RICARDO RAY NOS HACE FALTA (*¡Que viva la música!* 137).

La consigna sobre la liberación de Puerto Rico ingresa a la novela dentro de la problemática política entre los Estado Unidos y la isla, reforzando la crítica hacia el rock y al imperialismo. Otro dato notable del aprendizaje que experimenta María mientras convive con este personaje, tiene que ver con la alteración de las revoluciones con que se toca un disco y su inevitable sonido peculiar: “Aprendí mucho con su miseria. Me enseñó el brillante misterio de las 45 revoluciones por minuto para un disco grabado en 33, invento caleño que define el ansia anormal de velocidad en sus bailadores” (*¡Que viva la música!* 140). La repercusión del efecto del sonido alterado en el cuerpo humano es profunda y determinante: es la música conquistando amplias esferas de la vida a través del baile:

El 33 vuelto 45 es como si lo flagelaran a uno mientras baila, con esa necesidad de decirlo todo, para que haya tiempo de volver a decirlo 16 veces más, y a ver quién nos aguanta, quien nos baila. Es despertar el espíritu, no la voz, sino eso turbio que se agita más adentro, las causas primordiales para levantarse y buscar la claridad, el canto. Es volver necesaria y dolorosa cualquier banalidad, porque hay salsa mamá. [...] embutir a los bailadores en una tercera realidad, en donde cantantes machos han cambiado de sexo o son entes neutros, y bailar la irrealdad, azotar los caballos enloquecidos [...] Música que se alimenta de la carne viva, música que no dejás sino llagas,

música recién estrenada, me tiro sobre ti, a ti sola me dedico, acaba con mis fuerzas, si sos capaz, confunde mis valores, húndeme de frente, abandóname en la criminalidad [...] (*¡Que viva la música!* 140-141).

Después de haber adquirido más conocimientos sobre la música y aspectos adyacentes del ambiente “sonidero” —como el robo de los discos de chicos que los descuidan en las fiestas—, María, ahora atraída por Bárbaro, abandona a Paces en plena fiesta para entrar en una nueva faceta de su proceso de búsqueda.

Bárbaro: Delincuente respetado por “niños de ojos grandes y vivísimos a esas horas del abandono y rodando otro Barbudo” (*¡Que viva la música!* 146), dedicado a “bajar gringos” que llegan a los alrededores de Cali en busca de hongos alucinógenos. María no adquiere gran conocimiento musical con éste, pero se pueden apreciar referencias importantes sobre el tema de la música dentro de las vivencias con él. De hecho, en esta parte de la novela la relación entre música y discurso literario se aprecia un tanto soterrada, por lo que haremos una interpretación muy personal de cuatro eventos en donde, según nuestra lectura, sigue jugando un papel importante dentro de la lógica interna de la narración:

Primer evento: cuando María acaba de tomar la decisión de juntarse con Bárbaro y deja a Paces solo recogiendo el equipo de sonido:

Bárbaro lo miraba con una sonrisa torcida. Menos mal que Rubén estaba muy atareado, porque si no, ¿hacia donde habría podido mirar? Las piernas no le funcionarían a ritmo normal, a la fíja que se tropezaría y yo no evitaría la burla: los niños tal vez sí, pues al fin y al cabo veían con respeto al que les había traído la música” (*¡Que viva la música!* 146).

El respeto de los niños delincuentes hacia Rubén Paces se puede interpretar como parte de un código implícito que ubica en un lugar privilegiado a los que hacen la música como él, que es *Disc Jockeys*.

Segundo evento: cuando María acompaña por primera vez a Bárbaro a asaltar a un “gringo”:

[...] Qué joven más amable. ¿De qué país viene?”.

“América”, secamente

¿América? Pero si la pisamos, ¿no? ¿O es que se refiere usted al equipo de fútbol? ¿Se está burlando de mí o qué?

[...] Pero el gringo se quedaba muy serio, no entendía, y le bajaba el volumen a la grabadora de casetes.

“No, ¿por qué? El *Rock* hay que escucharlo bien alto, objetaba Bárbaro y plan, mano al botón de sonido, dedos de seda y tremenda sonrisa bajo ese sol maldito. “¿Sí o no?” (*¡Que viva la música!* 149).

En este fragmento continúa la crítica hacia el imperialismo yanqui que se ha hecho presente a lo largo de la novela, a través del disgusto de Bárbaro cuando aclara que América es un país y no un continente, y por el tono irónico con el que se refiere a la música rock. Por medio de esta crítica se degrada nuevamente esta música y su lugar de origen, dentro de la lógica del texto, y sirve como preámbulo de la violencia que recibirá el estadounidense al momento del atraco: “[...] para que aprenda a que las cosas son duras en este país” (*¡Que viva la música!* 152).

Tercer evento: cuando la pareja se dirige a realizar otro asalto, María nos relata desde el principio sus malos augurios: “Tristeza y peligro: eso era lo que preveía y temía” (Caicedo, 154). Mientras viajan en el autobús que les llevará al lugar en donde cometen sus fechorías, el ambiente se torna oscuro y mágico:

Tampoco me sentía muy bien, cuando tres radios comenzaron a transmitir, como un conjuro, la misma canción: “Ala-lolé-lolé lalá-lo-loló oiga mi socio oiga mi cumbia que voy en cama-calá alala-lelee lolo-lolá apílame pa los ancoros como le giro este butín guagpancó ala-lolé-l-o-o-o-la oga mi socio oiga mi cumbilá, le voy a encalamacaló le-e-lo-le-alolo-lo –o-ó epílame pa los ancoros como le giro este butín gua-guan-có [...]” (*¡Que viva la música!* 154).

El fragmento muestra un ejemplo de la música de la gente colombiana de color, cuya presencia no podía faltar en la novela. Ésta participa dentro de la narración mediante

matices de hechicería que remiten a sus prácticas de santería y vudú, para crearnos un cierto ambiente de misterio. En este sentido, el recurso de utilizar esta música para ambientar determinados pasajes dentro del relato se asemeja al de José Agustín, aunque con sus variantes evidentes.

Cuarto evento: una vez que llegan a su destino, encuentran el lugar propicio y ubican a sus víctimas: una pareja conformada por un “gringo” y una boricua de nombre María lata Bayó. Después de una imprevista ingesta de hongos alucinógenos, el “gringo” es asesinado por Bárbaro, quien muere también, mientras María salva a su homónima caribeña y tiene relaciones sexuales con ella bajo los efectos de la silosibina. La relación entre música y novela que se hace presente en esta parte, y en eso coincidimos con Gastón Alzate, es por medio de la reiteración de la premisa salsa vs. rock que se ensaya en la novela: se protege a la portorriqueña, oriunda del lugar de los músicos de salsa, y se da muerte al “gringo”, oriundo del lugar del imperialismo yanqui y el rock.

María lata Bayó es la última pareja de María del Carmen y el personaje que le ayuda a llegar al lugar en donde encontrará el modo de vida que desea. Cuando regresan de su viaje en las montañas, María caleña deja a María boricua en “la avenida Sexta con calle 15” (*¡Que viva la música!* 178), para que tome un taxi y pueda organizar el regreso a Miami. Convencida de que no puede ir al Sur porque tendría que rendir cuentas a los amigos de Bárbaro, y de que no le interesa ir hacia el Norte porque no quiere ver a sus padres ni a ninguno de sus amigos, decide “mirar con vigor al Este, alumbrado y revoltoso” (*¡Que viva la música!* 179). Para llegar ahí, realiza una vez más el rito anterior: “De donde me despedí de María lata, hasta donde yo habito no hay ni 12 cuadras, es decir, no fue sino cruzar el río y llegar a una crucifixión de esquinas” (*¡Que viva la música!* 180). El nuevo lugar es el lugar de la música y por consiguiente del baile:

De “Los Violines” salía la plegaria *Arrepentida*, del “Fujiyama”, *Si la ven*, de la panadería del frente, *La canción del viajero*, de “el nuevo día” (sic), algo más pesado: *Alafia Cumaye*, y la gente decía que en “Natalí” estaba sonando *La voz de la juventud*, pero tocaría cruzar la calle y una esquina más para escucharla, mucha gente hizo el recorrido, muchos allá se quedaron, pero yo, parada en la esquina donde ahora narro, oí que en “Picapiedra” sonaba *Aquí viene Richie Ray*, no se pierda la rumba grande que allí va a haber, y eso fue lo que escogí yo [...] (*¡Que viva la música!* 180-181).

Convertida en prostituta, puede seguir gozando de la música y del baile que son las dos cosas más importantes en su vida. Aunque el final del viaje de reconocimiento ha llegado a su fin, no es así con su vida. Sólo es el comienzo de una nueva etapa:

Ellos me ven y no me comprenden mucho, mi porte tan distinguido, mi forma de mirar de frente, pero jamás hacen preguntas: Saben que por aquí me descolgué una noche y que una tardecita me les iré y que se quedarán contando historias de la mona con aires de princesa que estaba loca pero loca por la música (*¡Que viva la música!* 185).

Para finalizar su narración, nos ofrece una larga lista de preceptos en donde se vierte su forma de ver la vida:

[...] Tú, practica el miedo, el rapto, la pugna, la violencia, perversión y la vía anal, si cree que la satisfacción depende de la estrechez y la posición predominante. Si deseas sustraerte a todo comercio sexual, aún mejor. Para el odio que te ha inafectado el censor, no hay remedio mejor que el asesinato. Para la timidez, la autodestrucción. Adonde mejor se practica el ritmo de la soledad es en los cines. Aprende a sabotear los cines. No accedas al arrepentimiento ni a la envidia ni al arribismo social. Es preferible bajar, desclasarse; alcanzar al término de una carrera que no conoció el esplendor, la anónima decadencia (*¡Que viva la música!* 188-189).

Gastón Alzate considera que estas instrucciones de vida son una especie de “antivalores”, que reflejan la decadencia de la burguesía caleña. Nos parece que esta lectura es plausible tomando en cuenta que en la novela se mencionan constantemente los defectos de la generación de María del Carmen (consumo de drogas, asesinatos, locura, soledad, violencia, etc.). Sin embargo, si seguimos el camino que ha trazado el tema de la música

dentro de la novela, nos podemos dar cuenta de que María del Carmen no es un personaje que necesariamente representa lo negativo de dicho sistema o de cualquier otro. No creemos que su recorrido sea un viaje de descomposición progresiva, sino el recorrido de cualquier personaje para encontrar su lugar en el universo: “[...] yo siempre me sentí dotada para la rumba y nada más” (*¡Que viva la música!* 59). Cuando María llega al entrecruce de esquinas llega a su lugar: si esto se puede valorar como una forma en que se representa la decadencia de la burguesía para algunos lectores, para nosotros, significa el triunfo ontológico del personaje. En este sentido, María del Carmen Huerta se asemeja a Rafael, personaje de *Se está haciendo tarde...*, ya que él también realiza un viaje de autoconocimiento a través de la novela. La diferencia entre ambas obras estriba en que mientras el personaje de José Agustín llega a ese conocimiento por medio del consumo de drogas, María lo hace por medio de la música, ya que su desplazamiento siempre se motiva por medio de ésta: siempre atraída por la música que suena al “otro lado del río” o de la calle. Otro recurso presente en ambas novelas es el que apela directamente al lector en cuanto a la explicación de discursos extraliterarios: mientras que José Agustín nos explica por medio de la voz del personaje Pulhan el funcionamiento del I Ching, para que el lector pueda tener un mejor entendimiento de su función en la novela, Caicedo registrar meticulosamente la discografía del texto, o sea, todas y cada una de la referencia musicales que aparecen en la narración, para ofrecer la misma opción al lector. Al igual que el autor mexicano, Caicedo utiliza a un personaje para representarlo: Rosario Wurlitzer. A continuación presentaremos sólo un fragmento como ejemplo:

DISCOGRAFÍA

Que la autora ha necesitado, para su redacción, de las canciones que siguen, tiene que sonar evidente para el lector aguzado. De todos modos, se ha procurado localizar intérprete de las versiones preferidas (de un mismo

temilla antiquísimo africano) y sello de disco (pirata aún). Pero he escuchado casi todo el material que ella menciona a través de puertas abiertas, radios o en los buses. Así que mi lista avanzará a medida que escasee la información. Las canciones precedidas de asteriscos son caballerías sin interés alguno.

Rosario Wurlitzer

- “Que viva la música”, Ray Barreto (Fania).
- “Cabo E”, Richie Ray / Bobby Cruz (Fonseca).
- “Si te contaran”, Ray / Cruz (Fonseca).
- “Here comes Richie Ray”, Ray / Cruz (Alegre).
- “Guaguancó triste”, Ray / Cruz (VAYA).
- “Guaguancó raro”, Ray / Cruz (Alegre).
- “White room”, The Cream (Phillips).
- “Moonlight Mile”, Rolling Stones (R.S.R.)
- “Ruby Tuesday”, Rolling Stones (London).
- *”Llegó borracho el borracho”. [...]
- “Oye lo que te conviene”, Eddie Palmieri.
- “Changa con pachanga”, Randy Carlos.
- “Charanga revuelta con pachanga”, Randy Carlos.
- “En la punta del pie teresa”, Cortijo y su Combo.
- “Pal 23”, Ray Pérez.

Versos no identificados:

- “¿Quieres más Bugalú?”
- “Sambumbia y saoco en el bugalú”.
- “Cómete ese piano, Richie” (*¡Que viva la música!* 191, 194).

Para concluir, si bien ambos autores han utilizado referencias musicales directas dentro de sus respectivas novelas, ambos exhiben diferencias en la manera de utilizar el recurso: mientras que para José Agustín la música rock, representado por el lenguaje escrito, es un material moldeable que nutre su narración, para Caicedo la música es un auxiliar ontológico del personaje y un instrumento de crítica en contra del imperialismo estadounidense dentro del contexto caleño de los años 70.

3.5.1. *¡Que viva la música!* y sus signos posmodernos.

Ya habíamos mencionado en otro capítulo que algunos teóricos como Raymond Williams y Mark Malin coinciden en que *¡Que viva la música!* de Andrés Caicedo evidencia algunas propiedades posmodernas, tales como “el uso de un doble código, la falta

de separación entre el arte de masas y el arte de altura” y la representación de la “crisis del proyecto de modernidad en Colombia”.⁸⁰ Nosotros estamos de acuerdo con esta lectura y consideramos necesario para el objetivo de este trabajo agregar otra forma en que la novela permite la mirada posmoderna.

Cuando Lyotard anuncia la declinación de los metarelatos, señala que esto ha permitido que se abra la puerta a “historias pequeñas” que siguen “tramando el tejido de la vida cotidiana”.⁸¹ O sea que si la voz enunciativa del discurso hegemónico ha dejado de ser escuchada, se comienza a dirigir el oído hacia aquellas voces que estaban acalladas. En relación con esta idea, tanto Zermeño como Canclini reconocen que lo periférico y el discurso de los subalternos son aspectos centrales del posmodernismo en Hispanoamérica.⁸²

En *¡Que viva la música!* lo periférico y la voz de los subalternos se dejan escuchar a través de la dicotomía música rock vs música popular colombiana,⁸³ cuando SIEMPREVIVA abandona a su novio Leopoldo Brook y se desplaza del norte al sur de la ciudad y se encuentra con la música que puede entender, que la motiva a bailar y que la conecta directamente con sus raíces culturales. La voz de lo subalterno y lo periférico se aprecia mediante la música de los Dj sonideros como Rubén Paces, Richie Ray y Bobby Cruz, la música de la gente colombiana de color, etcétera.

Lo curioso del asunto es que la contraposición entre ambos tipos de música que enmarca la voz de lo marginal y los subalternos, se plantea como la subversión de la subversión, es decir, si el rock surge y se desarrolla como una expresión musical cuya

⁸⁰ Véase el capítulo I de este trabajo.

⁸¹ Véase el capítulo I de este trabajo.

⁸² Véase el capítulo I de este trabajo.

⁸³ Anteriormente ya habíamos hablado sobre esta dicotomía pero no de sus implicaciones posmodernas.

especificidad subvierte al *stablishment*, la música salsa subvierte al rock dentro de la lógica del relato.

Pero al parecer, lo que realmente se critica del rock es su lado empresarial, su lado comercial y sus propiedades de objeto de consumo: paradójicamente los ídolos juveniles del rock critican en sus canciones a la misma sociedad que los vuelve millonarios al consumir su música y demás productos que genera. Esto se puede leer cuando ella narra la historia de los Rolling Stones y hace hincapié en la manera en que Brian Jones, uno de sus integrantes, fue poco a poco marginado de la agrupación.

Breves conclusiones del capítulo III.

Después de este análisis podemos observar los siguientes resultados: en el caso de *La tumba* (1964 y 1966), por ejemplo, la metaficción se hace factible por medio del personaje Gabriel Guía quien demuestra interés por la creación literaria a lo largo de la diégesis. No sólo eso, también encontramos fragmentos de crítica y autocrítica hacia el ejercicio literario dentro del discurso de él mismo.

En cuanto a los demás aspectos posmodernos de la novela, éstos se pueden presentar por medio de la mezcla de niveles culturales y el eclecticismo, y por medio de la puesta en evidencia de las fallas de los preceptos de la modernidad, representada por la manera en que Guía arremete contra el orden social, la familia y las buenas costumbres. Pero la falla de los preceptos de la modernidad no sólo se aprecia a través de la crítica hacia los valores anquilosados de los adultos, lo cual es una de las maneras más claras en que la obra se desencasilla de la estética de la onda: su crítica también se extiende hacia los personajes de su generación.

El relato “Amor del bueno” (1968) también puede ser leído desde la mirada crítica hacia los preceptos de la modernidad, representados en este caso por el matrimonio. Como vemos en el texto, Felisa y Leopoldo se casan en la cárcel después de haberse agredido físicamente en la fiesta de su boda, siendo partícipes sus familiares y amigos. Pero la mirada posmoderna se respalda también por la disolución y mezcla entre géneros narrativos y tipos de discursos: primero tenemos un relato que se presenta de manera convencional por medio del Luis, narrador intradieгético. Después nos encontramos con un discurso que nos ubica dentro de una puesta en escena y por último con tecnicismos de dirección cinematográfica que nos hacen pensar que las acciones se están filmando al momento de suceder.

En el caso de *Abolición de la propiedad* (1969) el posmodernismo se desarrolla por medio de la disolución y mezcla entre géneros narrativos y tipos de discursos también, conformando una obra ecléctica en sus totalidad que nos habla de un texto que deambula entre lo que se conoce como la novela dialogada y la literatura dramática (teatro).

En el caso de la novela *Se está haciendo tarde (final en laguna)* (1973) que ya habíamos estudiado en otra ocasión, desarrolla el mismo recurso posmoderno de fusionar distintos discursos y niveles culturales, tales como el rock, el I Ching y el Tarot, representados por medio de paratextos y dibujos que se entremezclan con el lenguaje escrito. Como mencionamos en el capítulo correspondiente, abordarla desde esta perspectiva abre el panorama tanto del texto como del lector: los elementos representados, tanto los modernos como los antiguos y/o tradicionales, armonizan en un diálogo en donde se borran las fronteras discursivas y dan cabida incluso a su especificidad contracultural inherente como parte de este crisol de expresiones culturales. Por lo tanto, el

entrecruzamiento de diferentes discursos y ámbitos culturales, así como el eclecticismo al mezclar lenguaje escrito con lenguaje plástico, le hacen entrar al terreno posmoderno.

Como ejemplo de la presencia de la posmodernidad en las obras que no fueron clasificadas dentro de la onda, utilizamos *Ciudades desiertas* y *Arma blanca*. En la primera, la metaficción se da básicamente de dos formas: por medio de personajes escritores: 1. El escritor Gustavo Sainz aparece como personaje de ficción, diluyendo las fronteras entre ésta y la realidad tangible en donde una de sus novelas (*Gazapo*) se analizó también en este trabajo. 2. El personaje Susana es escritora y gracias a Sainz, personaje literario, consigue una beca para escritores en la Universidad de Arcadia, Estados Unidos, en donde interactúa con escritores de nacionalidades diversas. 3. Por medio de comentarios críticos hacia escritores que al integrarse al discurso fictivo se diluyen la frontera entre ficción y realidad.

En cuanto a demás aspectos posmodernos, éste se aprecia por medio de la representación de ambientes multiculturales y de espacios que son el resultado de lo que Jameson llama el “capitalismo avanzado”, es decir, de espacios en donde se sopesan las ventajas y desventajas de ser un país hegemónico.

En *Arma blanca* (2006) la metaficción se desarrolla también por medio de la conversión de escritores en personajes literarios y la inherente mirada crítica hacia su persona o su obra: Agustín Yáñez, Martín Luis Guzmán y Salvador Novo, quienes dentro de la lógica de la novela esgrimen comentarios en contra del movimiento estudiantil del 68, que también es abordado dentro del texto desde la ficción. A este grupo de escritores se incorpora el escritor José Cordero quien al igual que los antes mencionados aparece como un personaje de ficción, aunque se sospecha que se trata de José Revueltas por el hecho de que dentro de la lógica de la novela está a favor del movimiento estudiantil. De hecho,

podemos decir que estos ejemplos de metaficción dan pauta para la metaficción historiográfica que funciona como el recurso posmoderno más evidente presente en la obra.

En el caso de *Gazapo* (1965), demostramos sus recursos narrativos posmodernos, tales como la escritura esquizofrénica, la fragmentación, la revisita del pasado, la mezcla de discursos, el kitsch, y el eclecticismo. También analizamos algunos fragmentos en donde la representación del uso del teléfono y/o la grabadora, muy característicos de esta novela, dan paso a la metaficción.

Retomando la relación intertextual architextual demostramos la manera en que la novela *Piedra de Mar*, de Francisco Massiani, reelabora algunos recursos narrativos de *Gazapo* (como la representación del discurso emitido por el auricular del teléfono) y los reutiliza de tal manera en que la metaficción se convierte en uno de sus propuestas más importantes. Ésta se hace presente en la diégesis por medio del personaje Corcho, quien para ocultar que fue suspendido de la universidad inventa a su amor imposible, Carolina, que dejó la escuela para escribir una novela. La metaficción dentro del relato tiene varias características: en algunos casos sirve para conocer los bocetos narrativos de Corcho y en otros casos para criticar a los escritores y a los lectores. Pero sin duda, uno de los momentos cruciales de la presencia del recurso es cuando Corcho cuestiona su motivación por el ejercicio creativo.

En lo que respecta a la obra de Parménides García Saldaña, primero propusimos una lectura de “El rey criollo” (1970) a la luz de lo que nosotros llamamos la pre- onda, utilizando su ensayo *En la ruta de la onda* (1972). Mediante éste, pudimos demostrar la relación estrecha que existe entre estos dos textos; es como si el relato fuera una representación ficcional de lo que se lee en sus escritos sobre el movimiento social de la onda desde sus inicios: el mundo de las pandillas en la Ciudad de México en los años

cincuenta y principio de los sesenta, y sus respectivos símbolos y valores como el rock and roll, Elvis Presley y Marlon Brando, los pleitos territoriales, los apodos, el intercambio entre niveles socioculturales, etcétera. Después analizamos la novela *Pasto verde* (1968) con base en algunas propiedades de la onda como el consumo de drogas y la presencia de la música rock. Tomando en cuenta que esta obra es considerada como un de las más representativas de la onda literaria ya esperábamos estos resultados. Sin embargo, también pudimos observar otro tipo de especificidades narrativas. Este análisis nos demostró que estas obras de Parménides García cumplen de manera directa con las propiedades de la onda, pero que también pueden ser leídas desde la perspectiva del posmodernismo, al contener fragmentación, metaficción, entrecruce de diversos discursos, etcétera.

También comprobamos que entre *¡Que viva la música!* (1977), de Andrés Caicedo y *Se está haciendo tarde (final en laguna)* (1973), de José Agustín, existe una relación intertextual architextual, es decir, el colombiano retoma algunos recursos del mexicano y los desarrolla de manera diferente. Una de las mejores maneras en que se aprecia esta relación es por medio de la representación literaria de la música. Si en la novela de Agustín los intertextos de la música rock funcionan como paratextos, como ambiente de escenas y se mezclan con el discurso de los personajes, en la novela de Caicedo sirven para establecer la dicotomía música rock-imperialismo yanqui vs. música popular colombiana (salsa)-nacionalismo. De esta manera, el personaje femenino SIEMPREVIVA rompe toda relación con aquello que evoca a la música rock y se abre hacia la música salsa que la conecta directamente con sus raíces culturales y la lleva a recorrer un camino de auto conocimiento y realización ontológica. Igualmente señalamos que, entre otras maneras anotadas en el capítulo correspondiente por críticos como Raymond Williams y Mark Malin, esta novela se puede leer también desde la perspectiva posmoderna por medio de lo periférico y la voz

de los subalternos que se deja escuchar a través de la dicotomía música rock vs música popular colombiana, ya mencionada.

En resumen, como hemos mencionado constantemente a lo largo de este trabajo, el hecho de que tanto estas obras, como las de José Agustín, *Gazapo*, de Sainz, *¡Que viva la música!*, de Caicedo y *Piedra de mar*, de Massiani, puedan ser leídas desde diferentes ángulos les otorga la propiedad de ser obras abiertas, de las cuales el receptor, o sea el lector, tiene la última palabra para clasificarlas o valorarlas.

Conclusiones generales

Para comprobar nuestra hipótesis fue necesario implementar un procedimiento metodológico que se inició con la lectura del un grupo de obras de las cuales, de manera a priori, seleccionamos con la intención de examinarlas con base en la teoría de la posmodernidad. En este proceso no sólo reforzamos nuestro conocimiento de algunos conceptos y sus posibles aplicaciones como herramienta de análisis, sino que además tuvimos la oportunidad de aprehender algunos otros que nos servirían igualmente para nuestro trabajo. Después de esto, tuvimos que releer nuevamente las obras previamente escogidas bajo la lupa de todos los conceptos de la posmodernidad adquiridos para así hacer una selección final tanto de la teoría como del corpus a estudiar.

Con respecto a la teoría, nos dimos cuenta de que los conceptos elegidos provenían de diversas disciplinas, es decir, pertenecían a diferentes maneras de teorizar la posmodernidad, tales como la filosofía, la sociología, los estudios de la comunicación, etcétera. Conjuntarlos nos demostró que, no obstante la diversidad de su procedencia, es factible amalgamarlos de tal manera que logren trabajar juntos como herramienta de análisis. En ese sentido, esta sería una de las propuestas de nuestro trabajo: construir un modelo teórico a partir de estos distintos puntos de vista de la posmodernidad, que nos funcione de manera efectiva para demostrar las partes posmodernas del corpus seleccionado.

Continuando dentro del campo teórico, creemos necesario mencionar también que nos llamó la atención el hecho de que el concepto de metaficción ha sido teorizado prácticamente de manera nula, y que en cambio, su potencial como herramienta de análisis ha ido adquiriendo presencia a través de diversos estudios en donde se presenta cada vez con mayores posibilidades, recursos y elementos implicados. De ahí que hayamos tenido que, sin desvirtuar su esencia, conjuntar varias perspectivas para tratar de darle cabida en nuestro trabajo.

Sobre el corpus seleccionado, en el respectivo capítulo pudimos demostrar que ninguna de las obras escogidas había sido examinada a la luz de la posmodernidad o bien que algunas de ellas se habían relacionado sólo de manera general con ella. Esta sería otra aportación de nuestro trabajo: explorar una veta que la crítica especializada había ignorado: las características posmodernas de *La tumba*, “Amor del bueno”, *Abolición de la propiedad*, *Se está haciendo tarde (final en laguna)*, *Ciudades desiertas* y *Arma Blanca*, de José Agustín; *Gazapo*, de Gustavo Sainz; *Pasto verde*, de Parménides García Saldaña; *Piedra de Mar*, de Francisco Massiani y *¡Que viva la música!*, de Andrés Caicedo.

A manera de descripción del nombrado procedimiento, podemos comenzar mencionando que para comprobar el primer punto de nuestra hipótesis fue necesario sustraer y citar fragmentos cuyas especificidades concuerdan con la metaficción, la metaficción historiográfica, el eclecticismo, la mezcla de niveles culturales, el desvanecimiento de las fronteras genéricas, etcétera. Para comprobar el segundo punto fue necesario realizar un análisis comparativo entre ambas obras, basándonos en un leitmotiv presente en ambas: la música. Nuestro tercer punto fue igualmente comprobado mediante una lectura basada en la teoría posmoderna a partir de la metaficción a través de la mezcla de diferentes discursos como al crítica literaria y la deconstrucción, el discurso fragmentado, el eclecticismo, la mezcla de niveles culturales, el desvanecimiento de las fronteras genéricas, etcétera. Nuestro cuarto punto de la hipótesis fue comprobado, primeramente, de manera innovadora al recurrir a la “estética de la onda” vista desde una manera distinta, o sea, no desde la perspectiva de Glantz sino desde la de Parménides García, quien como sabemos se considera uno de los autores más radicales de este movimiento. La sustracción de fragmentos de sus obras y su examen con base en la posmodernidad, demostró que no sólo pueden ser leídas desde “su estética de la onda”, sino que también desde la óptica de esta teoría.

A todo esto debemos aunar que la relación intertextual entre este conjunto de obras (no sólo entre Agustín y Caicedo) es de tipo architextual y por lo tanto posmoderna, o sea que no sólo se fundamenta sobre los tantos aspectos mencionados, sino que, básicamente, en todas ellas se describe en términos generales el universo de los jóvenes en el contexto de los años 60 y 70, que cada autor representa con su propio estilo. Esto no quiere decir que propongamos encasillarlas dentro del canon literario posmoderno latinoamericano y/o hispanoamericana: nuestra intención ha sido remarcar estas características que comienzan a

utilizarse como recurso creativo en la narrativa juvenil hispanoamericana, misma que prefiguran la literatura de las siguientes décadas en donde la posmodernidad se hará cada vez más presente.⁸⁴

Por último, sólo quisiéramos advertir a los posibles lectores de este trabajo, que si bien la aplicación de los específicos conceptos, aspectos e ideas de la posmodernidad seleccionados para este trabajo son pertinentes para el análisis del corpus elegido, como lo hemos demostrado, lo es también que pueden existir otros tantos que pueden utilizarse para continuar a través de esta línea de investigación. En caso de ser así, significaría que todavía queda algo que decir sobre la relación de estas obras (y obras similares) y la posmodernidad.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria

Caicedo, Andrés. *¡Que viva la música!*, tercera edición, Plaza y Janes, Colombia, 1990.

----- *¡Que viva la música!*, Norma, Bogota, Colombia, 2009.

----- *Noche sin fortuna*, Norma, Bogota, Colombia, 2009.

García Saldaña, Parménides. *En la ruta de la onda*, tercera edición, Diógenes, México, 1986.

----- *El rey criollo*, SEP, México, 1987.

----- *Pasto verde*, cuarta edición, Diógenes, México, 1990.

José Agustín. *La tumba. Revelaciones de un adolescente*, 2ª. Edición, Editorial Novaro, México, 1967.

⁸⁴ Véase Lauro Zavala. “La prefiguración del relato posmoderno”, en *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*, Nueva imagen, México, 2004, pp. 35-56.

- . *Cuentos completos (1968-2002)*, Joaquín Mortiz, México, 2002.
- . *Abolición de la propiedad*, Joaquín Mortiz, México, 1969.
- . “Midnight Rambler”, en *Contra la corriente*, Diana, México, 1991, pp., 19-22.
- . *Ciudades desiertas*, 3era reimpresión de la 1ra ed. en Alfaguara, México, 1997.
- . *Armablanca*, Planeta, México, 2006.
- Massiani, Francisco. *Relatos*, Monte Avila, Caracas, Venezuela, 1991.
- . *Piedra de mar*, Monte Ávila, Venezuela, 1ª edición en M.A., 11ª edición, 1993.
- Sainz, Gustavo. *Gazapo*, Joaquín Mortiz, México, 2002.
- The Beatles. *The Beatles*, EMI Records, England, 1968.

Bibliografía secundaria

- Ainsa, Fernando. “Invención literaria y “reconstrucción” histórica en la nueva narrativa latinoamericana” en Kohut, Kart (ed.). *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, AEY, Frankfurt-Madrid, 1997, pp. 111-121.
- Alcocer, Moreno Jaime et al. *José Agustín, Juan Villoro y el rock*, Ciclo: *Música y narrativa*, conferencia grabada en casete, CONACULTA-INBA, CNIPL, 23 de abril de 1987.
- Alzate, Gastón. “Resistencia y sicotrópicos-comentarios a la novela *¡Que viva la música!* de Andrés Caicedo”, *Latin American Literary Review*, Vol. 24, No. 48 (Jul.-Dec., 1996), pp. 40-55.
- Ballesteros, Jesús. *Postmodernidad: decadencia o resistencia*, Tecnos, España, 1994.
- Baudrillard, Jean. “El éxtasis de la comunicación”, en Foster, Hal, selección y prólogo, *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, segunda edición, 1986.
- . *Cultura y simulacro. La precesión de los simulacros. El efecto*

- Beaubourg. A la sombra de las mayorías silenciosas. El fin de lo social*, Traducción de Antoni Vicens y Pedro Rovira, Tercera edición, Kairós, Barcelona, 1987.
- Berciano Villalibre, Modesto. *Debate en torno a la posmodernidad*, Síntesis, Madrid, 1998.
- Braham, Persephone. *Hispanic Review*, Vol. 69, No. 2 (Spring, 2001), pp 274-276, pp. 274-275. Reseña de Raymond L. Williams. *Posmodernidades latinoamericanas. La novela postmoderna en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia*, Santa Fe de Bogotá: Fundación U Central, 1998.
- Broich, Ulrich, "Intertextuality", Bertens, Hans, Fokkema, Douwe, (editors), *International Posmodernism. Theory and Literary Practice*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1992-96, pp. 249-255.
- Bruce-Novoa, Juan. "La Onda as parody and satire" en *José Agustín, Onda and Beyond*, edited by June C. D.Carter and Donald L. Schmidt, University of Missouri Press, Columbia, 1986.
- Brunner, José Joaquín. "Notes of Modernity and Posmodernity in Latin American Culture", *boundary 2*, Vol. 20, Num. 3, The Pomodernist Debate in Latin America (Autumn, 1993), pp. 43-54.
- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, Kitsch, posmodernismo*, trad. María teresa Beguiristain, Tecnos, España, 1991.
- Casique, Iradia. "Narrar el sinsentido de la escritura: El caso venezolano", *Hispanamérica*, Año 35, No. 104 (Aug., 2006), pp. 39-48.
- Connor, Steven. "Posmodernism and the Academy", *Posmodernism culture. An introduction to Theories of Contemporary*, Basil Blackwell, Great Britain, 1991, pp. 3-23.
- Clamurro, William H. "Manuel Puig y la construcción de la lectura postmoderna" en Kohut, Kart (ed.). *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, AEY, Frankfurt-Madrid, 1997, pp. 78-86.
- Culler, Jonathan. "Presupposition and intertextuality". *MLN*, Vol. 91, No. 6, Comparative Literature (Dec., 1976), pp.1380-1396.
- *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*, trad. de Luis Cremades, Cátedra, Madrid, 1984.
- Decors, Charles. "El arte del pos(modernismo)" en Tono Martínez, José (coord.). *La polémica de la posmodernidad*, Ediciones Libertarias, 1986, pp. 119-124.
- "Discusión en torno a Lyotard y Habermas", en *Debate en torno a la posmodernidad*, Síntesis, Madrid, 1998, 63-82.

- Diéz Cobo, Rosa María. *Nueva sátira en la ficción postmodernista de las américas*, Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans Universitat de València, España, 2006.
- Eagleton, Terry. *Las ilusiones del posmodernismo*, traducción de Marcos Mayer, 2ª reimpresión, Paidós, Argentina, 2004.
- Eco, Umberto. *Obra abierta*, trad. de Roser Berdagué, Ariel, Barcelona, 1979.
- . *Apostillas a El nombre de la rosa*, traducción de Ricardo Pochtar, Lumen, España, sexta edición, 1988.
- . “Alto, medio, bajo” en *Apocalípticos e integrados*, Tusquets, México, 2009, pp. 49-188.
- Espejo, Beatriz. “Parménides García Saldaña o la intensidad de la pasiones”, en Pereira Armando, Rogelio Arena Monreal et al, *Hacerle al cuento*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, México, 1994, pp. 91-104.
- Fajardo Fajardo, Carlos. *Estética y posmodernidad. Nuevos contextos y sensibilidades*, Ediciones Abya-Yala, Quito-Ecuador, 2001.
- Farías Campero, Carolina. “La posmodernidad y los lenguajes del arte: propuesta de fin de siglo” en *Modernidad y posmodernidad. La crisis de los paradigmas y valores*, Noriega editores, México, 2005, pp. 161-181.
- Ferman, Claudia. “Política y posmodernidad. Hacia una lectura de la antimodernidad en Latinoamérica”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Vol. 22, Num. 43/44. (1996), pp. 354-358.
- Habermas, Jürgen. “La modernidad, un proyecto icompleto” en Foster, Hal (selección y prólogo). *La posmodernidad*, Kairos, Barcelona, 1986, pp. 19-36.
- Gaspar, Catalina. *Escritura y metaficción*, La casa de Bello, Caracas, Venezuela, 1996.
- García Bedoya M., Carlos. “Los estudios culturales en debate: una mirada desde América Latina”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXVII, Num. 54. Lima Hanover, 2do. Semestre del 2001, pp. 195-211.
- García Canclini, Néstor. “¿Modernismo sin modernización?”, *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 51, Num. 3 (jul.-sep., 1989), pp. 163-189.
- García Montes, Enrique. “Escritores: Generación del ‘68”, en *Parménides: rey criollo, rey de la onda*, UAM-Xochimilco, Rotativa periodismo, México, 2001, pp. 29-56.
- García Moreno, Laura. “Situating knowledges: Latin American readings of postmodernism”, *Diacritics*, Vol. 25, Num. 1, Latin/American Issues (spring, 1995), pp. 63-80.

- Glantz, Margo. "Narrativa joven de México", en *Esguince de cintura*, CNCA, México, 1994, pp198-211.
- ."Onda y escritura: jóvenes de 20 a 33", en *Esguince de cintura*, CNCA, México, 1994, pp 212-243.
- ."La onda diez años después: ¿epitafio o revalorización?", en *Esguince de cintura*, CNCA, México, 1994, pp 244-262.
- Georgen, Juana Iris. "Posmodernidad en la periferia: Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural", *Hispania*, Vol. 79, Num. 3 (sep., 1996), pp. 456-457.
- Gomes, Miguel. "De las grandes alegorías al kitsch: "Ajena" de Antonio López Ortega", *Hispanamérica*, Año 31, No. 91 (Apr., 2002), pp. 89-93.
- González Stephan, Beatriz. "Sistema narrativo e imaginario social de la Venezuela petrolera (Décadas '70-'80)", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 15, No. 29, Actas del Simposio: "Latinoamérica: Nuevas Direcciones en Teoría y Crítica Literarias" (Dartmouth, abril de 1988), pp. 233-252.
- Gunia, Inke. ¿"Cuál es la onda"? *La literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta*, Iberoamericana, Madrid, 1994.
- ."Qué onda broder? Las condiciones de formación y el desenvolvimiento de una literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 30, No. 59 (2004), pp. 19-31.
- Herrero-Olaizola, Jorge. *Narrativas híbridas: Parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*, España, Verbum, 2000.
- Hutcheon, Linda. "Theorizing the postmodern: toward a poetics", *A poetics of postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, New York and London, 1992, pp. 3-21.
- ."Limiting the postmodern: The paradoxical aftermath of modernism", *A poetics of postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, New York and London, 1992, pp. 37-56.
- ."Historiographic Metafiction: "The Pastime of the Past", *A poetics of postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, New York and London, 1992, 105-123.
- ."Intertextuality, parody, and the discourses of history", *A poetics of postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, New York and London, 1992, pp. 124-140.

- Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzando*, traducción de José Luis Pardo Torío, 1era reimpresión, Paidós Studio, España, 1995.
- "Transformación de la imagen de la posmodernidad" en *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*, traducción Horacio Pons, 1ª reimpresión, Manantial, Buenos Aires, 2006.
- Jiménez, Antonio J. *José Agustín: Literatura de la Onda en su contexto social*, Tesis doctoral, University of California, 1994.
- José Agustín, Gerardo de la Torre *et al. Leyendo a Parménides García Saldaña*, conferencia grabada en casete, Fonoteca, CNIPL. 18 de enero de 2004.
- Kant, Manuel. "Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime" en *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. Crítica del juicio*, estudio introductorio y análisis de las obras por Francisco Larroyo, Octava edición, Porrúa, México, 2003.
- Kohut, Kart. "Introducción. La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad" en Kohut, Kart (ed.). *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, AEY, Frankfurt-Madrid, 1997, pp. 10-26.
- Keller, John E. ed. *El libro de Calila e Dimna*, edición crítica por John E. Keller y Robert White Linker, CSIC, Madrid, 1967.
- Kellner, Douglas. *Baudrillard, Jean. From Marxism to Postmodernism and Beyond*, Stanford University Press, Stanford, California, 1989.
- Larios, Marco Aurelio. "Espejo de dos rostros. Modernidad y postmodernidad en el tratamiento de la historia" en Kohut, Kart (ed.). *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, AEY, Frankfurt-Madrid, 1997, pp. 130-136.
- López, Aralia. "Quebrantos, búsquedas y azares de una pasión nacional" en *Revista Iberoamericana*, U.S.A; The university of Pittsburg, Pensylvania, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, vol. LIX, nums. 164-165, julio-diciembre 1993, pp. 659-686.
- Lyon, David. *Posmodernity*, University of Minnesota Press, Great Britain, 1994.
- Lyotard, Jean-Francois. *La condición posmoderna*, Cátedra, Madrid, 1998.
- *La posmodernidad (explicada a los niños)*, traducción Enrique Lynch, novena reimpresión, 2008, Gedisa, Barcelona, 2008.
- Maffesoli, Michel. "La sociedad en la posmodernidad" en Vattimo, G (et. al.). *En torno a la posmodernidad*, Anthropos, Colombia, 1994, pp. 103-110.

- Martínez, Ezequiel. “La posmodernidad en la encrucijada cultural de fin de siglo”, en Tono Martínez, José (coord.). *La polémica de la posmodernidad*, Ediciones Libertarias, 1986, pp. 207-214.
- Malin, Mark. “Andrés Caicedo’s *¡Que viva la música!*: An implicit Dialogue with The Modern and Postmodern”, *Chasqui*, Vol. 24, No. 2 (Nov., 1995), pp. 103-111.
- Mery Giraldo, Luz. “Fin de milenio y escritura del vacío” en Kohut, Kart (ed.). *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, AEY, Frankfurt-Madrid, 1997, pp. 43-43-50.
- Norris, Christopher. “Deconstrucción, posmodernidad y filosofía: Habermas habla de Derrida.” en *¿Qué le ocurre a la posmodernidad? La teoría crítica y los límites de la filosofía*, Tecnos, España, 1998, pp. 73-106.
- Pavlicic, Pavao. “La intertextualidad moderna y la posmoderna”, *Versión*, No.18, UAM-X, México, 2006, pp. 87-113.
- Paley Francescato, Martha. “Onda y desonda: narradores jóvenes mexicanos”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 2, No. 3 (Primavera 1978), pp. 296-302.
- Patán, Federico. “Cuento. José Agustín se desencasilla” en *Sábado Cultural del Uno más Uno*, Num. 1153, p. 14, 25 de marzo de 2000.
- Perkowska-Álvarez, Magdalena. *Historias híbridas: el posmodernismo y la novela histórica latinoamericana, 1985-1995*, A dissertation submitted to the Graduate school-New Brunswick Rutgers, The State University of New Jersey in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy Graduate Program in Spanish, New Brunswick, New Jersey, May, 1997.
- Poblete, Juan. “Homogeneización y heterogeneización en el debate sobre la modernidad y la posmodernidad”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXI, Num. 42. Lima-Berkeley, 2do. Semestre de 1995, pp. 115-130.
- Poniatowska, Elena. “La literatura de la onda. ¡Así como te has portado yo no me retrato contigo, vida!”, en *¡Ay vida, no me mereces! Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, Juan Rulfo, La literatura de la onda*, Joaquín Mortiz, México, cuarta reimpresión de la primera edición, marzo de 1987, colección Contrapuntos, pp. 167-213.
- Raymond L. Williams, Blanca Rodríguez. “La muerte de la estética clásica y el ocaso de la novela moderna en la narrativa de José Agustín” en *La narrativa posmoderna en México*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2002, pp. 83-96.
- Rocco, Raymond. “Reformulando las construcciones postmodernas de diferencia: espacios subalternos, poder y ciudadanía”, en *Retos de la Posmodernidad, Ciencias Sociales y Humanas*, Trotta, Madrid, 1999, pp. 271-291.

- Rodríguez, Jaime Alejandro. *Autoconciencia y posmodernidad. Metaficción en la novela colombiana*, Instituto de investigación, Signos e imágenes, Colombia, 1995.
- Rodríguez, Miguel G. “De perfil de José Agustín: una lectura interpretativa”, en *Narrativa mexicana contemporánea*, Abraxas, México DF., 1998.
- Rodríguez Ruíz, Jaime Alejandro. *Novela colombiana. Raymond Williams: Postmodernidades latinoamericanas*.
<http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/williams/postmodernidades.htm> (25 de junio de 2012).
- Rosso, Carlos A. “Andrés Caicedo. El delirio de una época”, *Metáfora*, año 1, No. 2, Colombia, Cali- Valle de Cauca, abril de 1993.
- Rifatterre, Michael. “El intertexto desconocido”, en Desiderio Navarro, Julia Kristeva (et.al.) *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, selección y traducción de Desiderio Navarro, UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 1997.
- Said, Edward W. “Antagonistas, públicos, seguidores y comunidad”, en Foster, Hal (selección y prólogo). *La posmodernidad*, Kairos, Barcelona, 1986, pp. 199-235.
- “Cultura, identidad e historia”, en Schröder Gerhart, Breuninger Helga (comps.). *Teoría de la cultura. Un mapa de la cuestión*, FCE, México, 2005, pp. 37- 53.
- Rose, Margaret A. *Parody: ancient, modern, and post-modern*, Cambridge University Press, New York, 1995.
- Torres Medina, Vicente Francisco. “Guaracheando en el Barrio con Celia”, en *La novela bolero latinoamericano*, CNCA, México, 2008, pp. 127- 159.
- Valenzuela Arce, José Manuel. “Modernidad, postmodernidad y juventud”, *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 53, Num. 1 (jan.-mar., 1991), pp. 167-202.
- Vattimo, G. “Posmodernidad: ¿una sociedad transparente?” en Vattimo, G. (et al). *En torno a la posmodernidad*, Anthropos, Colombia, 1994, pp. 9-40.
- Yúdice, George. “¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XV, Num. 29. Lima, 1er. semestre de 1989; pp. 105-128.
- Zavala, Lauro. *Teorías del cuento IV. Cuento sobre el cuento*, UNAM, México, 1998.
- *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*, Nueva imagen, México, 2004.

------. *La ficción posmoderna como espacio fronterizo. Teoría y análisis de la narrativa en literatura y cine hispanoamericanos*. Tesis que para obtener el grado de Doctor en Literatura Hispánica, Centro de estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, Ciudad de México, 2006.

------. *La precisión de la incertidumbre. Posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2006.

------. *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*, UACM, México, 2007.

Zeraoui, Zidane. “La crisis de los paradigmas: por una nueva lectura de la historia” en Zeraoui, Zidane (comp.). *Modernidad y posmodernidad. La crisis de los paradigmas y valores*, Noriega editores, México, 2005, pp. 27-49.

Zermeño, Sergio. “La posmodernidad. Una visión desde América Latina”, *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 50, Num. 3 (jul-sep., 1988), pp. 61-70.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Fecha : 27/06/2013
Página : 1/1

CONSTANCIA DE PRESENTACION DE EXAMEN DE GRADO

La Universidad Autónoma Metropolitana extiende la presente CONSTANCIA DE PRESENTACION DE DISERTACIÓN PÚBLICA de DOCTOR EN HUMANIDADES (LITERATURA) del alumno SERGIO ANTONIO TOVILLA MARTINEZ, matrícula 208383373, quien cumplió con los 360 créditos correspondientes a las unidades de enseñanza aprendizaje del plan de estudio. Con fecha veintiocho de junio del 2013 presentó la DEFENSA de su DISERTACIÓN PÚBLICA cuya denominación es:

DE JOSE AGUSTIN A ANDRES CAICEDO: METAFICCION, POSMODERNISMO Y RESONANCIA

Cabe mencionar que la aprobación tiene un valor de 90 créditos y el programa consta de 450 créditos.

El jurado del examen ha tenido a bien otorgarle la calificación de:

A PROBAR

JURADO

Presidente

Secretaria

DR. LAURO JOSE ZAVALA ALVARADO

DRA. MARINA MARTINEZ ANDRADE

Vocal

DR. VICENTE FRANCISCO TORRES MEDINA

UNIDAD IZTAPALAPA

Coordinación de Sistemas Escolares

Av. San Rafael Atlixco 186, Col. Vicentina, México, DF, CP 09340 Apdo. Postal 555-320-9000, Tels. 5804-4880 y 5804-4883 Fax: 5804-4876