

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA**

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

**LA NARRATIVA DE JOSÉ AGUSTÍN,
MÁS ALLÁ DE LA LITERATURA DE LA ONDA**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN
HUMANIDADES**

LÍNEA EN TEORÍA LITERARIA

P R E S E N T A

SERGIO ANTONIO TOVILLA MARTÍNEZ

COMITÉ TUTORIAL:

ASESOR: DR. ADRIÁN GIMATE-WELSH

LECTOR: DR. EVODIO ESCALANTE BETANCOURT

LECTOR: DR. LAURO ZAVALA ALVARADO

México, D.F. 2007

ÍNDICE

Introducción	5
Capítulo 1. Estado de la cuestión.	
1.1. Nacimiento y desarrollo de la clasificación “Literatura de la Onda”	11
1.1.1. Sobre el Prólogo de <i>Narrativa joven de México</i>	10
1.1.1.1. La lucha generacional.....	12
1.1.1.2. Movimiento estudiantil de 1968.....	12
1.1.1.3. Los hippies.....	13
1.1.1.4. La generación pre-literatura de la Onda.....	13
1.1.1.5. La crítica literaria, autores y obras.....	15
1.1.1.6. Características de la Onda.....	18
1.1.2. Sobre “Onda y escritura: jóvenes de 20 a 33”	20
1.1.2.1. La generación de escritores de la década de los sesentas.....	20
1.1.2.2 La adolescencia-juventud, lo social y lo literario.....	22
1.1.2.3 El lenguaje de la Onda I.....	24
1.1.2.4 La relación de los viajes con la Onda I.....	27
1.1.2.5. La onda y La Escritura: en busca del canon de los sesentas.....	28
1.1.2.6. Para cerrar el ensayo.....	32
1.1.3. Sobre “La onda diez años después: ¿epitafio o revaloración?”	33
1.1.3.1. La Onda y los recursos narrativos eléctricos.....	37
1.1.3.2. La relación de los viajes con la Onda II.....	38

1.1.3.3. El lenguaje de la Onda II.....	40
1.2. Los herederos de la clasificación “literatura de la Onda”.....	46
1.2.1. La Onda: una estética <i>facilista</i>	46
1.2.2. La Onda: una estética <i>reduccionista</i>	48
1.2.3. Nuevas lecturas, nuevas propuestas.....	50
1.3. Lecturas contraculturales de la narrativa de José Agustín.....	52
1.3.1. La contracultura.....	52
1.3.2. La contracultura en México.....	53
1.3.3. La Onda social y la Onda literaria.....	55
1.3.4. La teoría como una opción de análisis.....	56
1.3.5. La obras de José Agustín consideradas dentro de la Onda.....	57
 Capítulo 2. Marco teórico.	
2.1. Mijail Bajtin: El ser y la comunicación.....	59
2.1.1. Dialogismo.....	62
2.1.2. Relaciones dialógicas.....	64
2.2. Intertextualidad.....	70
2.2.1. Los teóricos de la <i>intertextualidad</i> y sus conceptos.....	74
2.2.2. Los teóricos de la recepción y sus conceptos.....	78
2.2.3. El receptor, el <i>intertexto</i> y la <i>intertextualidad</i>	83
2.2.4. Diferentes puntos de vista acerca de la Parodia.....	88

Capítulo 3. Cala como muestra de análisis.

3.1. Antes de la cala	91
3.2. El lenguaje de los personajes de José Agustín	91
3.2.1. La contracultura y el lenguaje subversivo.....	91
3.2.2. Análisis de los <i>paratextos</i> en “Cuál es la Onda”.....	92
3.2.3. Relaciones <i>dialógicas</i> en “Cuál es la onda”.....	96
3.2.4. ¿Cómo hablan los personajes de José Agustín? (En busca del lenguaje de la Onda).....	103
3.2.5. Registros lingüísticos en <i>La tumba</i>	104
3.2.6. Registros lingüísticos en <i>De perfil</i>	107
3.2.7. Registros lingüísticos en <i>Inventando que sueño</i>	113
3.2.8. Registros lingüísticos en <i>Abolición de la propiedad</i>	125
3.3. Después de la cala	129

Capítulo 4. La última obra de la Onda.

4.1. Problemas alrededor de la última obra de la literatura de la Onda	130
4.2. Reconocimiento contracultural en <i>Se está haciendo tarde (final en laguna)</i>	131
4.2.1. Virgilio y Rafael, personajes contraculturales.....	131
4.3. Intertexto e intertextualidad en <i>Se está haciendo tarde (final en laguna)</i>	135
4.3.1 Análisis del <i>intertexto rock</i>	135
4.3.2. El <i>paratexto</i> como <i>intertexto rock</i>	136
4.3.3. Función semántica del <i>intertexto rock</i>	139
4.3.4. <i>Intertexto rock</i> como ambientación de escenas.....	140

4.4. Presencia del Tarot y del I Ching en <i>Se está haciendo tarde (final en laguna)</i>	142
4.4.1. El <i>intertexto tarot</i> y la <i>intentio operis</i>	142
4.4.2. El <i>intertexto I ching</i> y la <i>intentio operis</i>	144
4.4.3. Funciones del <i>intertexto I ching</i> dentro de <i>Se está haciendo tarde (final en laguna)</i>	147
4.4.4 El <i>intertexto I ching</i> : la luz y la sombra dentro de <i>Se está haciendo tarde (final en laguna)</i>	148
4.4.5. El I Ching y “la caída de Rafael”.....	152
4.5. El uso de drogas en <i>Se está haciendo tarde (final en laguna)</i>	160
4.5.1. La representación del consumo de marihuana en <i>Se está haciendo tarde (final en laguna)</i>	165
Conclusiones	172
Bibliografía	180

INTRODUCCIÓN.

La producción literaria de José Agustín ubicada entre 1964 y 1973 –*La tumba* (1964), *De perfil* (1966), *Inventando que sueño* (1968), *Abolición de la propiedad* (1969) y *Se está haciendo tarde (final en laguna)* (1973)- fue clasificada por Margo Glantz dentro de la Onda¹. Según ella, ésta es un tipo de género literario “menor” que se caracterizó principalmente por ser una especie de radiografía de los jóvenes de los años sesentas en México, y que se contraponen a la “escritura”, la cual representó la “experimentación del lenguaje” y la “creación verbal”.²

Para justificar tal aseveración, Glantz propuso una serie de “generalizaciones esquemáticas”³ centradas en hacer resaltar los referentes del contexto social en que fue producida dicha literatura, las cuales utilizó para tratar de explicar la especificidad estética del autor, y que más tarde devinieron en la estética de la Onda⁴. Como parte fundamental de ésta, se aprecia la relación entre elementos de la contracultura mexicana y la narrativa del autor, por medio de su promoción y difusión como valores fundamentales de su generación, a través de su representación literaria. Algunos de estos elementos son: la representación de

¹ Para este trabajo, hemos descartado la autobiografía *Empresas Editoriales, Nuevos escritores mexicanos del SigloXX Presentados Por Sí Mismos*. (1966) y el ensayo *La nueva música clásica* (1968), porque nuestra intención es centrarnos en la narrativa. Incluimos *Abolición de la propiedad* tomando en cuenta que es suscrita a la narrativa del autor por medio de algunos críticos como Luis Leal, quien la considera “novela” (véase “Nuevos novelistas mexicanos”); Margo Glantz, quien la considera “novela dialogada” (véase “Onda y escritura: jóvenes de 20 a 33”) y John S. Brushwood, quien la considera “novela-drama” (véase “Periodos literarios en el México del siglo XX: La transformación de la realidad.”)

² Véase “Onda y escritura: jóvenes de 20 a 33” en *Esguince de cintura. Ensayos sobre narrativa mexicana del siglo XX*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994, pp. 212-243.

³ Véase “Prólogo de *Narrativa joven de México*” en *Esguince de cintura. Ensayos sobre narrativa mexicana del siglo XX*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994, pp. 198-211.

⁴ Véase Luis Leal. “Nuevos novelistas mexicanos” en Ocampo, Aurora M. *La crítica de la novela mexicana contemporánea, Antología*, UNAM, México, 1981, pp. 215-223.

jóvenes iniciados en la Onda (jipitecas y/o chavos de la Onda)⁵, el consumo de drogas, la pugna generacional, la ruptura con la tradición literaria, la utilización del lenguaje de la Onda, el rock, etc.

La estética de la Onda fue ganando terreno dentro de la crítica y la mayoría de los estudios que se han producido en torno a la obra de José Agustín, se han realizado a la luz de su óptica. Esta orientación ha obstaculizado el cuestionamiento hacia la correspondencia entre dicha estética y las obras mencionadas.

Apoyándonos en que nuestra lectura de los textos ha demostrado que sus personajes presentan una variedad lingüística que trasciende la representación del llamado lenguaje de la Onda, y que la presencia de elementos de la contracultura mexicana evidencia funciones narrativas que superan igualmente dicha estética, consideramos que la lectura de este autor, desde la perspectiva de tal estética, es una lectura que no podemos determinar inválida, sino *reductivista*.

Por lo tanto, el propósito de este trabajo es poner en tela de juicio la clasificación de José Agustín como escritor de la Onda, a través de un estudio que se basa en un conjunto de conceptos que provienen de la crítica literaria, de las teorías del texto y de la estética de la recepción. Para lograr esto, proponemos un análisis centrado en el carácter estético de la obra, sin descartar su dimensión social que nos servirá como plataforma sobre la que nos basaremos para desarrollar nuestro estudio.

Para realizarlo, proponemos tres tareas claves. La primera consiste en llevar a cabo una cala como muestra de análisis de “Cuál es la onda”, relato que ha merecido la categoría

⁵ A los jóvenes que presentaban las características mencionadas en el México de los años sesentas, se les llamó jipitecas y/o chavos de la Onda. Véase Maritza Urteaga. “De los jipitecas a los punketas. Rock y juventud mexicana desde 1968”, en *Movimientos juveniles en América Latina. Pachuchos, malandros, punketas*, Ariel, España, 2002, pp. 35-63. Carlos Monsivais. “La naturaleza de la Onda” en *Amor perdido*, Era-SEP, México, 1986, pp. 225-231. Y José Agustín. *La contracultura en México*, Debolsillo, México, 2004.

de paradigma dentro de la producción narrativa de José Agustín. Para la segunda, haremos un rastreo del lenguaje de la Onda dentro del corpus señalado, con la finalidad de comprobar su presencia. La tercera y última consistirá en el análisis de los elementos contraculturales presentes en *Se está haciendo tarde (final en laguna)*, novela que según la crítica cierra el ciclo de la Onda y en la cual éstos se hacen más evidentes.

Para realizar la primera tarea, hemos organizado dos conjuntos teóricos. El primero está constituido por los siguientes conceptos: el *paratexto*, que desde la perspectiva de Gérard Genette se refiere “a los títulos, subtítulos, epígrafes, dedicatorias y todo tipo de señales accesorias que presenta el texto.”⁶ La *intertextualidad*, que desde la óptica de Julia Kristeva, “designa la transposición de uno o varios sistemas de signos en otro.”⁷ Y la parodia, que Margaret Rose propone como “una imitación ambivalente que transforma el texto parodiado en algo nuevo, por medio de la inversión.”⁸ Este primer conjunto teórico se aplicará directamente a los epígrafes con los que inicia el relato indicado.

El segundo conjunto se constituye con base en el concepto de *dialogismo*, propuesto por Mijail Bajtin, comprendido en términos generales como una herramienta de análisis discursivo, enfocado en el análisis de la palabra “polifónica” dentro de la literatura, y sus derivadas *relaciones dialógicas* de las cuales considera que “están compenetradas en toda la vida de una lengua de cualquier área de uso (cotidiana, oficial, científica, artística, etc.)”⁹ El segundo conjunto teórico nos servirá para analizar la forma en que interactúan los

⁶ Véase Gérard Genette. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducción de Cecilia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989.

⁷ Véase Julia Kristeva. “La palabra, el diálogo, y la novela” en *Semiótica I*, Editorial Fundamentos, España, 1987, pp. 187-225.

⁸ Véase Margaret Rose A. *Parody: ancient, modern, and post-modern*, Cambridge University Press, New York, p. 1995.

⁹ Mijail Bajtin. “V. La palabra en Dostoievski” en. *Problemas de la poética de Dostoievski*, F.C.E., México, 2005, pp. 264-393.

personajes de “Cuál es la onda”, desde sus propias perspectivas sobre el mundo, mediante la representación de su lenguaje.

Para nuestra segunda tarea, utilizaremos lo que la mayoría de la crítica ha identificado como el “lenguaje de la Onda” - lenguaje utilizado por los jóvenes de los años sesentas que incluye extranjerismos, germanías, albures, etc., pronunciado con ritmo de rock-¹⁰ para compararlo con el lenguaje que José Agustín utiliza en la representación de sus personajes.

Para la realización de nuestra tercera tarea, partiremos del hecho de que José Agustín utiliza en sus relatos estructuras discursivas *extraliterarias*. En el caso de la novela propuesta para el estudio, se trata básicamente de tres tipos: referencia del rock: nombres de grupos, nombres de músicos, nombres de discos, fragmentos de letras de canciones, etc.; referencias al consumo de drogas: marihuana, peyote, hongos alucinógenos, ácidos, etc.; referencias de religiones alternativas por medio del esoterismo y prácticas ancestrales: tarot, I ching. Como se puede suponer, estos son rasgos que definen un determinado contexto social: principio de los años setentas en México. Por lo que, para continuar con el objetivo de nuestro trabajo, nos enfocaremos analizar la función estética narrativa en estos elementos, dejando en segundo plano su función de representación social.

Para realizarlo, consideraremos las referencias del rock como *intertextos*, tomando en cuenta que Michael Riffaterre los define como “el conjunto de textos que podemos asociar con el que tenemos ante nuestros ojos”.¹¹ Y en acorde con la propuesta de Jonathan Culler, quien considera que “la importancia del estudio de la intertextualidad estriba en el

¹⁰ Véase el estudio de Margo Glantz citado arriba. También véase Monsivais, Carlos. “La naturaleza de la Onda” en *Amor perdido*, Era-SEP, México, 1986, pp. 225-231; García Saldaña, Parménides. *En la ruta de la Onda*, Diógenes, México, 1972.

¹¹ Michael Riffaterre. “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, pp. 170-172.

empleo del intertexto y no en su origen”¹², nos ocupamos de analizar su función dentro del texto literario, con base en los límites interpretativos del texto mismo¹³, con base en las categorías propuestas por Umberto Eco: *intentio auctoris*, *intentio operis e intentio lectoris*¹⁴ y con relación al receptor. En cuanto a éste, utilizaremos el concepto de *concreción*, El cual, retomado de Ingarden, es concebido por Iser como “la actividad cognitiva realizada por el lector”, mediante “un relleno de las indeterminaciones del texto”.¹⁵ Ubicamos la aplicación de estos conceptos dentro de un esquema propuesto por Riffaterre que conjunta *sincronía* (eje vertical: texto-contexto, para Kristeva) con *diacrónia* (eje horizontal: sujeto-destinatario, para Kristeva) ¹⁶, con la finalidad de comprobar las posibilidades interpretativas de la obra mencionada, dentro y fuera del contexto en que fue creada.

Las referencias de las “prácticas religiosas alternativas y esotéricas” también fueron consideradas como *intertextos*. No así a la representación del consumo de drogas, aunque exploramos igualmente su función dentro del texto.

¹² En “Presupposition and intertextuality”. *MLN*, Vol. 91, No. 6, Comparative Literatura (Dec., 1976), 1380-1396.

¹³ Véase Umberto Eco. *Lector in fabula, La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, trad. de Ricardo Pochtar, Lumen, España, 1987, p. 86.

¹⁴ Véase “*Intentio lectoris*. Apuntes sobre la semiótica de la recepción” en Nara Araujo y Teresa Delgado. *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, selección y apuntes de..., Universidad Autónoma Metropolitana y Universidad de la Habana, México, 2003, pp. 697-723.

¹⁵ Véase Adrián Gimete-Welsh. “Paradigmas de los estudios literarios” en *Del signo al discurso. Dimensiones de la poética, la política y la plástica*, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, Miguel Ángel Porrúa, México, 2005, pp. 231-279.

¹⁶ Michael Riffaterre. “Criterios para el análisis del estilo” en Warning, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, Visor, Madrid, 1989, pp. 89-109.

Con base en lo previamente planteado, nuestra hipótesis se basará en los siguientes puntos:

1. Los epígrafes que aparecen al principio de “Cuál es la onda”, no justifican que el relato esté escrito mediante el ritmo de rock, tal como lo indica la estética de la Onda, sino que funcionan como indicadores del recurso narrativo que utiliza el autor.
2. Los personajes de las obras de José Agustín ubicadas dentro del periodo 1964-1973, no son representados mediante el llamado lenguaje de la Onda, por lo tanto, la estandarización lingüística que propone la estética de la Onda no es válida para calificar estas obras.
3. Bajo el presupuesto de que la lectura de las obras de José Agustín desde la perspectiva de la Onda es una lectura superficial, los elementos contraculturales utilizados en la novela *Se está haciendo tarde (final en laguna)* evidencian funciones narrativas que trascienden lo estipulado por la estética de la Onda.

Así pues, concientes de que el objetivo principal de este estudio implica una labor mucho más extensa de la que proponemos aquí, esperamos que este trabajo ofrezca nuevas perspectivas al conocimiento de la obra narrativa de José Agustín.

CAPÍTULO 1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

1.1. Nacimiento y desarrollo de la clasificación “Literatura de la Onda”.

La clasificación de la Onda, como un tipo de literatura, fue propuesta por Margo Glantz¹⁷. Surge y se desarrolla a lo largo de tres ensayos sobre la nueva literatura mexicana de los años sesentas: Prólogo de *Narrativa joven de México*; “Onda y escritura: jóvenes de 20 a 33” y “La onda diez años después: ¿epitafio o revaloración?”. Para este trabajo, se considera necesario revisar ensayo por ensayo y parte por parte, con la finalidad de conocer lo mejor posible el contexto en el que nace dicha clasificación y sus características.

1.1.1. Sobre el Prólogo de *Narrativa joven de México*.

Todo comenzó con un proyecto antológico de Xorge del Campo titulado *Narrativa joven de México*, en donde Margo Glantz establece en el prólogo las características de la nueva generación narrativa mexicana y hace una breve crítica de algunos de sus textos.¹⁸

Los escritores incluidos en la antología son Juan Tovar, Gerardo de la Torre, Eugenio Chávez, Xorge del Campo, Elsa Cross, Eduardo Naval, Roberto Páramo, Manuel Farill Guzmán, Juan Ortuño Mora, René Avilés Fabila y José Agustín. Escritores que “se inscriben en un periodo generacional (llamémosle así, por mientras...) de diez años, es decir, escritores que nacieron entre 1938 y 1948.” (1994: 198)

¹⁷ En “Onda y escritura: jóvenes de 20 a 33” en *Esguince de cintura. Ensayos sobre narrativa mexicana del siglo XX*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994, pp. 212-243.

¹⁸ En Margo Glantz. *Esguince de cintura. Ensayos sobre narrativa mexicana del siglo XX*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994, pp. 198-211.

1.1.1.1. La lucha generacional.

Margo Glantz afirma que existe una lucha generacional entre estos escritores y sus predecesores, como parte de una rebeldía juvenil, cíclica y, por lo tanto, pasajera, porque según ella, “cuando la juventud madura todos esperan que la rebelión y que el conflicto se entable de nuevo entre los ya no tan jóvenes y los que sí los son.” (1994: 198)

Pero la rebelión de las nuevas generaciones, además de darse entre escritores, se puede observar en personajes literarios:

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 acabo hazañas insignes, pero que de viejos fracasaron de manera diversa: a uno se le cayeron los ojos, a otro lo dejaron sin reina, sin reino y sin hijos, y a Hércules le quedo como premio una túnica envenenada de lascivia.” (1994: 199)

Como si una profecía fatal dictara el destino de los personajes juveniles, la autora del ensayo no deja de mencionar el castigo que, aún dentro de la realidad ficcional, reciben los trasgresores. De pronto, brinca de lo literario a lo social y se pregunta si el conflicto entre generaciones que existe en ese momento (1968), tiene precedentes o si sólo se trata de “un anarquismo ya observado en otros tiempos, en especial en el siglo XIX, denunciado por Dostoievski” (1994: 199), ocasionando una confusa yuxtaposición de planos entre lo social y lo literario.

1.1.1.2. Movimiento estudiantil de 1968.

A lo largo de todo su ensayo, se hace evidente el interés por hablar sobre los sucesos sociales; Glantz toca de paso el tema del movimiento estudiantil de 1968, el cual no tiene mucho de haber sucedido porque el ensayo está fechado en noviembre del mismo año. Dice: “Las rebeliones estudiantiles que se describen esquemáticamente como actos de violencia gratuita y desencadenada constituyen la pauta del momento y plantean la

desvitalización de las estructuras tanto de las sociedades de consumo como de las sociedades desarrolladas.” (1994: 199) Lo cual le sirve de pauta para seguir hablando del ámbito social.

1.1.1.3. Los hippies.

Reflexiona sobre los “hippies” (antes los beats), grupo de jóvenes con características específicas que comenzaron a aparecer en la mitad de la década de los sesentas aproximadamente y “que ponen en crisis a los hombres “decentes” de la comunidad norteamericana” (1994: 200), para hacernos notar que sus barbas o su ropaje (su apariencia en general), “son su marca de rechazo pero también son la marca de fábrica que vende productos manufacturados en masa.” (1994: 200) Esto demostraría que la rebeldía de este grupo de jóvenes, es, tarde o temprano, absorbida por el *establishment*, en contra del cual se rebelan. Siguiendo en el plano social, insiste en la “lucha generacional” y afirma que “lo que ocurre en lo social alcanza lo literario.” (1994: 200)

Hasta aquí, los puntos más importantes son: la lucha generacional en donde el hijo pretende despojar al padre de su poder; lo cíclico (es una lucha “sempiterna”), lo paradójico (la ruptura termina por ser absorbida por el sistema al que se opone). E insiste en que esta lucha generacional, se refleja en la literatura. Se puede decir que se da en dos formas: 1. por medio de los autores y la ruptura con sus antecesores; 2. por medio de los personajes literarios.

1.1.1.4. La generación pre-literatura de la Onda.

En este ensayo todavía no existe la clasificación literatura de la Onda como tal, pero comienza a establecer las diferencias y peculiaridades que presenta el grupo de escritores

recopilados y que más tarde suscribirá dentro de la Onda. Tales autores, opina Glantz, son un grupo que “enfrenta con ambigüedad al término generación, pero que aceptan que son miembro de una”. (1994: 201) Y agrega: “Los escritores que se incluyen plantean antes que nada un rechazo, una ruptura. Una ruptura concebida en términos de parricidio, un rechazo anclado en la destrucción del lenguaje, un deseo instalado en la desintegración de todos los moldes morales y temáticos.” (1994: 201)

En cuanto a las influencias literarias, detecta entre los integrantes del grupo las siguientes: “Cortazar es, como lugar común, la figura literaria de esta generación. García Márquez va de la mano con Arreola, Borges y Rulfo. Lezama Lima y Aimaraes, pese a su dificultad idiomática, se vuelven símbolos literarios.” (1994: 202) No sabemos si esto se pueda aplicar a José Agustín, quien ha declarado que sus principales influencias, o “héroes literarios”, como dice él, son “Vladimir Nobokov, Francis Scott Fitzgerald, Bertolt Brecht, Eugène Ionesco, Mijáilovich Dostoievski, Malcolm Lowrry, Lewis Carroll, Laurence Sterne, Allen Ginsberg, Jack Kerouack, William Buroughs, Jean Paul Sastre, Albert Camus, André Breton, Paul Eluard, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Francois Rabelais...”¹⁹ entre otros, pero nunca menciona a Cortázar. Es posible que Glantz considere esto con relación a José Agustín, por Oliveira, uno de los personajes de “Cuál es la Onda”, que se ha considerado, incluso por ella misma, como una parodia del personaje principal de *Rayuela*.

Continuando con el tema, menciona que el grupo presenta una “negación conciente” a leer a los clásicos españoles porque se acercan a éstos a través de aquellos escritores que los influyen. (1994: 202) En otro de los puntos sobresalientes Glantz afirma que “... a pesar

¹⁹ Conferencia: *La onda literaria de José Agustín*, presenta: Anamarí Gomís, conferencista: José Agustín, 7 de julio de 1999.

de lo que pueda creerse por la actitud “importamadrista” que se desgaja en estos textos, y justamente gracias al mimetismo que parece acoplarlos a las lindezas inicuas de la sociedad de consumo, los jóvenes de esta generación manifiestan su adhesión a los movimientos que descuiden el *establishment* y el *statu quo*.” (1994: 203) En otras palabras, la autora está vinculando a estos escritores con aquellos movimientos (¿Sociales? ¿Culturales? ¿Contraculturales?), que están en contra del sistema establecido.

Tenemos entonces, hasta aquí, que los escritores incluidos en esta antología evidencian una lucha generacional (autores y personajes), una ruptura con sus influencias inmediatas y, por último, una relación estrecha con grupos o movimientos en contra del sistema, aunque “no todos los autores incluidos en este ensayo pueden responder a las generalizaciones esquemáticas que propone.” (1994: 204)

1.1.1.5. La crítica literaria, autores y obras.

Por último, Glantz considera que existen cuatro tendencias dentro del modo de escribir en estos autores: poética, fantástica, poético-fantástica y Onda. Y realiza comentarios o análisis muy breves del trabajo de algunos de ellos, de lo que llama la atención que utiliza el término Onda en sentido peyorativo, para señalar, desde su perspectiva, “lo negativo” dentro de los diversos relatos mencionados.

De Juan Tovar²⁰, hace resaltar la forma en que trabaja elementos psicológicos en sus personajes y una realidad social más tajante que la anécdota. Deja muy en claro que, al representar a la provincia mexicana, desentraña las raíces de la mexicanidad, lo cual implica las raíces de “nuestra verdadera tradición” (a la Agustín Yañez). Dice además que él “no sigue el camino explorado por los novelistas como Agustín o Sáinz.” (1994: 204)

²⁰ Cuento seleccionado para *Narrativa joven de México*: “Cuide su vida”.

De Gerardo de la Torre²¹, menciona un cuento titulado “Un talento mal logrado” y escribe: “me parece coincidir con su título en que de verdad es un cuento mal logrado. Le da por seguir la senda de la Onda y del “ligue”, la del lenguaje coloquial; no logra fundir ni integrar la estructura y el lenguaje a la situación; en cambio, en “El otro diluvio” alcanza precisión y la cuadratura de un cuento de Arreola o de Borges conservando características personales, ahondando en lo poético y a la vez en lo fantástico.” (1994: 205)

De Roberto Páramo²² dice que su cuento “La playa” es “una especie de náusea tostada por el sol y aderezada con camarones, es una cópula apresurada en la que se tocan mucosas y se restriegan pieles, es un repetido acontecer que mimetiza la constante cercanía del mar y la arena. La Onda que no conduce a nada, la prostitución como ejercicio metafísico.” (1994: 207) Después, del cuento “Los Diádocos”, opina: “la Onda no se inscribe en la playa, sino en el hampa y en el submundo mezquino de lo gansteril sin que lo redima el mito (James Bond y anexas). La sensación final de aniquilación, inutilidad y amontonamiento vuelve a repetirse y quizá en esto estriba la importancia de este tipo de literatura, específicamente porque esta sensación se gesta no en la moraleja –que además no existe- ni en los postulados filosóficos –que tampoco existen- sino en la dinámica misma del cuento.” (1994: 207-208)

Sobre “El viento de la ciudad”²³ de René Avilés, escribe: “El cuento que se incluye parece a primera vista una calca de *Los Juegos*, el terreno presenta las asperezas habituales y el lenguaje logra siempre recrear el desatino de la Onda.” (1994: 209)

Para finalizar, habla sobre José Agustín: “Con José Agustín termina este ensayo. Corolario lógico, punto de conversión de esta corriente, definición y sentido de la Onda.”

²¹ Cuentos seleccionados para *Narrativa joven de México*: “La primera vez” y “El último jueves”.

²² Cuento seleccionado para *Narrativa joven de México*: “Los Diádocos”.

²³ Cuento seleccionado para *Narrativa joven de México*.

(1994: 210) Declaración importante para nuestro trabajo, por medio de la cual, queda claro que para Glantz, la obra de este autor no sólo se inscribe dentro de la Onda, sino que es el escritor más importante dentro de ésta. De José Agustín, comenta “Cuál es la onda”²⁴, y antes de comenzar afirma que “desde su título entramos de lleno en ella.” (1994: 210) Como características específicas de relato, entre otras cosas, señala que “la narración marca los golpes y las percusiones de la batería, los altibajos y sobresaltos de un ambiente cargado, confuso y delirante” o que se parodia el personaje de *Rayuela*, Oliveira, “pero, como toda parodia, nulifica la intención metafísica, la búsqueda de sentido o de contenido vitales...” (1994: 242) Las razones con las cuales justifica la entrada del autor al grupo de la Onda, representa varios problemas; basarse en el título para valorar las propiedades estéticas de un texto literario es insuficiente.²⁵ Las marcas del “golpe del tambor y las percusiones en la narración”, nos remitiría al estudio comparativo de la música y la literatura, el cual, por un lado, Glantz no evidencia mostrar los recursos pertinentes para realizarlo y, por otro, difícilmente se realizaría a través de los elementos narrativos “altibajos y sobresaltos de un ambiente cargado” que son “confusos y delirantes”, por su alto grado de subjetividad. En cuanto a la mención del concepto “parodia”, recurso universalmente utilizado dentro de la literatura, su aplicación carece de sustento teórico, lo cual traslada su valoración nuevamente al terreno de la subjetividad.²⁶ Además, para 1968, fecha del ensayo, el autor cuenta ya con dos novelas, *La tumba* (1964) y *De perfil* (1966), y un libro de relatos, *Inventando que sueño* (1968), al cual pertenece el cuento seleccionado, en el que el autor ensaya distintas formas narrativas difíciles de encasillar en una sola clasificación. Aunque en estas obras de José Agustín se aprecia “más o menos” las

²⁴ Cuento seleccionado para *Narrativa joven de México*.

²⁵ Más adelante se hace una revisión sobre el tema, al cual Gérard Genette llama *paratexto*.

²⁶ Más adelante comentamos sobre el concepto desde la perspectiva del mismo Genette y otros teóricos.

características de la Onda, tal como las plantea Glantz, evidencian una especificidad que más que acercarlas, las alejaría de tal clasificación. El ensayo termina dejando establecido que “esta literatura presupone una denuncia y una impugnación de lo establecido, aunque permanezca ahora en el registro eventual de una realidad, como diría Borges.” (1994: 211)

1.1.1.6. Características de la Onda.

En este apartado, se presentarán las características de la Onda, que Glantz plantea como “generalizaciones esquemáticas”. La finalidad es realizar una lista que permita conocerlas directamente, para comprender cuáles son los valores estéticos que encierra tal clasificación. Como se apreciará, son subjetivas, ambiguas y carecen de sustento académico.

Según Glantz, esta generación mantiene:

1. un tono de antiolempnidad obtenida mediante formas coloquiales de lenguaje, (1994: 202)
2. una burla reiterada a costas de sí mismos,
3. el acercamiento a los temas sexuales con una gran naturalidad pero dentro de una actitud puramente epidérmica (podríamos decir que es la “onda” que se define por el “ligue”)
4. y la intención de crear una atmósfera lograda por el lenguaje y no por las situaciones. (1994: 202-203)

Como consecuencia,

6. la anécdota se disuelve,
7. “la psicología de los personajes es de dos dimensiones como la relación sexual – fotografía fija, a veces proyectada como en esas películas que agigantan la impresión dejándola inmóvil-,
8. el lenguaje tradicional se derriba siguiendo un juego iconoclasta muy bien aprendido,

La irrupción de otros medios extraliterarios es evidente:

9. El ritmo y la modalidad de los cantantes roqueros –Beatles, Rolling Stones, Doors, Mothers of Invention- se hallan presentes y el signo mismo de la popularidad parece concentrarse en estos artistas.

10. Se quiere ser leído como se oye a los Beatles,

11. se pretende ser tan revolucionario como los Rolling Stones,

12. tan antiburgués como los Jefferson Airplane,

13. entrar en el mundo de la percepción por el camino que abren las Puertas y barrer las sensiblerías románticas como los Animals.

14. El lenguaje literario sigue jadeante el ritmo musical intentando dar el salto para convertirse en vehículo de comunicación universal (ruptura de los confines del idioma cotidiano),

15. para oír gritar hasta las mariposas (Doors) y penetrar en el meollo del relajó, de la onda, del kick, del desmoñe (Agustín).

De esta suerte se integra la protesta,

16. pero la propuesta que aprovecha la canción folklórica (a la Joan Baez) quitándole lo romántico y transformando el grito de la prostituta –buena en el fondo- en la gruñona y sardónica letanía de un joven que llora por la desaparición de sus pantalones vaqueros (Bob Dylan).

17. Todo se inventa, se rehace, pero construyéndose en el aire.

18 La puntuación tradicional y el uso de mayúsculas, la división de los párrafos, la utilización de diagonales y paréntesis o de ciertos signos tipográficos forman parte también de este lenguaje.

19. la forma de incorporarlos es muy adecuada porque responde a las necesidades del *argot* ciudadano que estos autores han elaborado o catalizado (sobre todo Sáinz y Agustín). (1994: 203)

1.1.2. Sobre “Onda y escritura: jóvenes de 20 a 33”.

En este ensayo, fechado en enero de 1971, Glantz hace un recuento de la literatura mexicana moderna, considerando que ésta inicia con *El luto humano* (1943) de José Revueltas y *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez, dentro del campo de la narrativa y *El laberinto de la soledad* (1958) de Octavio Paz, en lo que respecta al ensayo. (1994: 212)

Posteriormente, hace una lista de las obras y escritores sobresalientes en la década de los 50's. Títulos como *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo; *Confabulario* (1952) de Juan José Arreola; *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes. Autores como Rosario Castellanos, Edmundo Valadés, Sergio Galindo, Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández, Elena Garro, Sergio Fernández, Jorge Ibarguengoitia, Sergio Pitol y Augusto Monterroso, entre otros. (1994: 212)

1.1.2.1. La generación de escritores de la década de los sesentas.

Cuando habla de la generación de los 60's, asegura que “en esta década se entreveran, se complican y se confunden varios autores, los hijos y los padres ya no se reconocen.” (1994: 212) Divide la década en dos partes e incluye en la primera obras como *Los albañiles* de Vicente Leñero; *Bramadero* de Tomás Mojarro; *Figuras de paja* de Juan García Ponce y *El viento distante* de José Emilio Pacheco, fechadas todas en 1963. Y autores como Juan Vicente Melo, Eraclio Zepeda, José de la Colina, Elena Poniatowska, Julieta Campos y Fernando del Paso, ente otros. (1994: 212)

En la segunda mitad de la década, partiendo de 1965 claro, “aparecen dos libros clave para esta recopilación: *Farabeuf*, de Salvador Elizondo, y *Gazapo*, de Gustavo Sáinz.” (1994: 212-213) Toma nota de que las corrientes literarias dentro del panorama de

la literatura de esta década, se va contagiando “de influencias cosmopolitas a la vez que se inspira en la tradición anterior, aunque pretende ser en el fondo una narrativa de ruptura, crea a fin de cuentas un terreno nuevo en el que deberá surgir de verdad la gran novela mexicana.” Se da cuenta también de los “juegos de competencia, de repeticiones, de desafíos” entre los diversos autores de la época, que “han ido apareciendo en diversas editoriales mexicanas”. (1994: 213) Y entonces hace un recuento de los escritores que siguen participando con diversas propuestas en la década, de los que “algunos”, aclara Glantz, habían aparecido ya en *Narrativa joven de México*, con lo cual, indirectamente nos está advirtiendo que podrían estar dentro de la Onda. Los escritores son: René Avilés, que además de *Los Juegos*, publica *Hacia el fin del mundo* y *La lluvia no mata a las flores*; Gerardo de la Torre, que además de cuentos sueltos y *El otro diluvio*, saca *Ensayo general*; Juan Tovar, *La muchacha en el balcón* y Roberto Páramo, a punto de publicar *La condición de los héroes*, prepara una novela. Dentro de los escritores que siguen publicando en 1969 y 1970, se encuentran Héctor Manjares con *Acto propiciatorio* (1970), y *Lapsus*, a punto de aparecer; de Jorge Aguilar Mora, a punto de aparecer también, *Un cadáver lleno de mundo*; Parménides García Saldaña con *El rey criollo* (1970); Orlando Ortiz, que publicó en 1968 *En caso de duda*, publica una colección de relatos *Sin mirar a los lados* (1970); Juan Manuel Torres con el libro de cuentos *El viaje* y la novela *Didascalias*; Ulises Carrión con un libro de cuentos llamado *De Alemania* (1970). (1994: 214)

Retomando la discusión sobre la *novelística* mexicana (término de Alejo Carpentier), opina sobre la creciente ola de publicaciones que “no es en sí misma significativa”, porque cree que “la publicación de libros inútiles es una de tantas contaminaciones que nos corroen al igual que la del aire...”. Del comentario, llama la atención que demuestra la misma línea valorativa del primer ensayo, que sería la de separar

“lo bueno de lo malo”. Aún así, reconoce que los nuevos escritores ofrecen una narrativa mexicana nueva, en la que se da una visión distinta de México, y que “esboza o define otros conceptos de escritura, porque recibe influencias distintas de las que habían prevalecido, y porque es una apertura inédita en las letras mexicanas”, que “a final de cuentas todo esto se revele como la simple pedantería de toda generación.” (1994: 214)

1.1.2.2. La adolescencia-juventud, lo social y lo literario.

En el apartado, Glantz utiliza indistintamente las palabras “adolescente” y “joven”²⁷, además de “brincar” (nuevamente), sin previo aviso, de lo social a lo literario, resultando en varias ocasiones difusa la frontera entre estos ámbitos. Basándose en *El laberinto de la soledad*, como marco de referencia para hablar del adolescente, (o del joven que comienza a dejar de serlo), se da cuenta de analogías que existen entre el joven de la década de los sesentas y el pachuco- personaje de Paz en cuanto a

vestir ropajes extraños como símbolos de ruptura, desconocer las ataduras mediante un comportamiento externo desafiante y grotesco, inventar lenguajes de “iniciados”, despreciar “a los que se alinean”, es enfrentarse a una nueva identidad que se pierde en cuanto algo intente fijarla, porque la edad, la sociedad, vuelven a colocar al adolescente en el camino trillado que desprecia y que le repugna. (1994: 214-215)

Asegura que el mundo del adolescente se manifiesta en las novelas *La tumba de José Agustín* y *Gazapo* de Gustavo Sáinz, y arguye que nos son las únicas novelas que hablen del tema, ni que México sea el primer país en donde se trate el mismo. Pone como

²⁷ Como dato curioso, ya Carlos Monsiváis había notado que la juventud en el México de los sesentas era “una idea social y promulgada” que se resumiría como “un compás de espera entre la niñez y el título de abogado, médico o ingeniero.” En *Amor perdido*, Era SEP, México, 1986, p. 238. Mientras que para Dino Pacio Lindin, los adolescentes van de los 11 a los 19 años, en *Juventud Radical, 1956/1968*, Felmar, Madrid, 1978, p. 50.

ejemplo *La ciudad y los perros* del peruano Vargas Llosa, y anota las diferencias que ella encuentra entre éstas:

1. es un tipo de literatura que “el adolescente escribe para que el adolescente lea”, a través de un “código para iniciados” (1994: 215)
2. la situación vital del personaje no es narrada desde fuera, desde el terreno seguro donde se sitúa un observador...
3. su relación con el mundo y la anécdota se sitúan en el nivel del lenguaje que el adolescente crea” lo cual permite apartarse de los demás, de los adultos y del mundo que él cree establecido...” (1994: 216)

Siguiendo en el nivel literario, afirma que los personajes de *Gazapo*, de Gustavo Sáinz, intentan dejar atrás este mundo de adolescentes, pero lo logran hasta *Obsesivos días circulares*, porque, trasladándose de súbito al plano social nuevamente, dice que “acción detenida y delimitación desdibujada serían la ruptura de la Onda, la inserción pausada en el *establishment*.” Y también habla sobre la rebeldía del adolescente que cesará en cuanto crezca y se integre a la “vida del adulto” (1994: 216)

Otras características, según Glantz, del mundo del adolescente representado en las novelas de José Agustín y Gustavo Sáinz son:

1. El joven de la ciudad y de clase media cobra carta de ciudadanía en la literatura mexicana, (1994: 219)
2. al trasladar el lenguaje desenfadado de otros jóvenes del mundo a la jerga citadina, alburera, del adolescente;
3. al imprimirle un ritmo de música pop al idioma;
4. al darle un nuevo sentido al humor –que puede provenir del Mad o del cine y la literatura norteamericanos-

Y dialogando con una cita de Rosario Castellanos que habla sobre la novela mexicana:

5. La ficción que se ilustra aquí prefigura, como lo había dicho, una nueva actitud ante la literatura,”

y aunque sigue tratando de “captar esa realidad” de la que habla la cita anterior [la de Castellanos]

6. lo hace siguiendo muy diversas maneras cayendo en los ocios de la retórica,

7. en los laberintos de la literatura fantástica,

8. o hasta en la exaltación de la literatura que singulariza y aparta al joven del resto de su sociedad.

Con relación a todo esto, se considera necesario comentar que, efectivamente, la narrativa de José Agustín (y la de Sáinz) da la pauta para que el adolescente pueda participar como personaje y hablar mediante su voz. Pero, no se debe olvidar, que desde el momento en que el autor lo propone como un personaje *intradiegético*, con un determinado lenguaje trastocado a su vez por él mismo, el joven como personaje ya no está siendo representado desde la realidad propiamente dicha, sino desde una realidad literaria. Por lo tanto, el adolescente que vemos en esas obras, no es un adolescente real sino *fictional*, que responde al orden establecido por el texto.

1.1.2.3. El lenguaje de la Onda I.

El apartado comienza con una cita de Carlos Monsiváis que habla de la conformación del llamado lenguaje de la Onda. Primero dice: “De la Onda emerge un slang, una germanía, el lenguaje de una subcultura que pretende la comunicación categórica... No es casual que el lenguaje de la Onda deba tanto al habla de la frontera y al habla de los delincuentes de los cuarenta.” (1994: 222) Después se lee:

Y de ese vicio declarado, de ese melting pot de México que es Tijuana, de esa cocina del diablo que es Candelaria de los Patos, surge de modo, entre simbólico y realista, una parte considerable de la diversificación del español hablado en México. La Onda es el primer grupo que capta y divulga en forma masiva estos numerosos hallazgos. Un slang es complicidad, el habla de una subcultura es una complicidad divertida. (1994: 223)

El uso de este tipo de lenguaje está adjudicado al grupo social de la Onda, que por primera vez se nombra como tal en el ensayo. Glantz asevera que este tipo de lenguaje es utilizado por escritores como José Agustín, Gustavo Sáinz y Parménides García, razón por la que asegura que el albur es uno de los recursos más notables en estos escritores y, recordándonos que no es la primera vez que se utiliza en la literatura, deja en claro que existe una marcada diferencia entre la forma en que, por ejemplo, Carlos Fuentes lo utiliza dentro de sus narraciones. En su caso, sería un recurso narrativo para “integrar un mosaico de expresiones [...] que permitan definir una cultura, crear un mito, reinventarlo o explicarlo...”, o bien, que “recurre al albur para explicarnos una experiencia, en tanto que la ilustra.” (1994: 224- 225)

Mientras que en la Onda

1. Los jóvenes iniciados en la Onda utilizan el albur que el lumpen les proporciona y lo alían con la cadencia del rock para formar parte de esa nueva clase humana, citadina y pequeñoburguesa que manufactura al narvartensis típico, de las páginas de Agustín, Sáinz o García Saldaña.
2. se pasa a integrar el mundo desde el centro mismo de ese albur vuelto lenguaje narrativo;
3. y no hay planos distinto de narración en donde las expresiones particulares de cada clase o las del escritor intervengan para situarnos,
4. porque la Onda se determina por la dinámica y gritona y sin respiro que origina y envuelve el lenguaje de los jóvenes, originando un nuevo tipo de realismo que apela a los sentidos antes que a la razón. (1994: 224)
5. la Onda no aparta la experiencia para indagar en su contexto, (1994: 225-226)
6. intenta confundirse en ella [en la experiencia] y entregárnosla en el nivel de la sensación inmediata. (1994: 226)
7. La estridencia de la vestimenta, la disolución de la conducta restringida por la mirada se violenta en la imaginación del sonido.
8. Visión y oído se sustentan, pero en el oído se concentra la expresión más definida:

9. la Onda entra en el lenguaje para fundamentar la narración y ésta se estructura mediante recursos auditivos:

Pone el ejemplo del recurso del uso de la grabadora en la narración de *Gazapo* de Sáinz, y cuando ejemplifica con un texto de José Agustín la última característica mencionada, utiliza “Cuál es la onda”:

10. la sustancia misma de lo narrado se supedita al ritmo rockanrolero que sedimenta la anécdota, casi inexistente, porque su sentido se sumerge en la deformación acústica y en el movimiento.

11. El ritmo total del cuento irradia del tambor y sus percusiones, (1994: 226)

12. palabra y acción se despliegan al sonido.

Hace un breve análisis de Orlando Ortiz con *En caso de duda*, y Carlos Páramo con *Los huecos*, entre otros, para extender su explicación sobre más autores y obras consideradas por ella dentro del grupo de la Onda. Cuando regresa con José Agustín dice: “*Abolición de la propiedad* de José Agustín es una novela dialogada a dos niveles, en el diálogo mismo de los protagonistas y en el diálogo en el que las voces de los mismos protagonistas se reproduce en una grabadora.” (1994: 227) Y continúa:

13. Así, este lenguaje, inédito en parte en nuestras letras, no representa una invención en lo absoluto.

14. Es más bien el advenimiento de un nuevo tipo de realismo en el que el lenguaje popular de la ciudad de México, ese lenguaje soez del albur tantas veces mencionado, al que los jóvenes tienen accesos en las escuelas, a través de los *sketches* cómicos de carpas, y hasta de la televisión, ingresa en la literatura directamente.

15. El humor que del diálogo se desgaja suele encubrir en muchas ocasiones –Orlando Ortiz, Sáinz, Avilés, Páramo, García Saldaña, Manjares- el miedo siempre presente de enfrentarse a la muerte, al envejecimiento prematuro, a la adultez, a la descomposición del amor.” (1994: 227)

Para 1971, fecha del ensayo, José Agustín ha publicado, además de las obras ya mencionadas en el otro trabajo de la misma autora, *Abolición de la propiedad* (1969). En todo este tiempo ha presentado diversos personajes de distintas edades, que provienen de

distintos estratos sociales y culturales, los cuales hablan a través de sus léxicos, por lo que sería difícil sostener, primero, que todos hablan de la misma forma, y después, que el lenguaje de los personajes, incluyendo a los narradores, está supeditado al albur. Si la adopción del lenguaje soez se da a nivel social mediante el adolescente-joven de la Onda, esto no sucede al menos en su representación dentro de la obra del autor, porque, aunque evidentemente de 1964 a 1969 utiliza personajes adolescentes, ninguno de ellos presenta rasgos definitivos de pertenecer al grupo social de la Onda. Sería un error negar que en su narrativa se utilice el habla coloquial, el albur y otros tipos de lenguaje de los “barrios populares”, pero este lenguaje, e insistimos en ello, se combina con diversos registros de lenguaje que responden a necesidades de representación de tipos sociales específicos, y se fusiona con el lenguaje proveniente de la propuesta estética del autor, cuyo objetivo es explorar nuevas y diversas formas expresivas para convertirlas en lenguaje literario.

1.1.2.4. La relación de los viajes con la Onda I.

Para Glantz, el viaje debe ser considerado como un tópico sobresaliente de esta generación, tanto a nivel social como a nivel literario. Una de las formas en que se desarrolla es por medio de las drogas, que devienen en “patrimonio del adolescente y que lo identifica colectivamente a su propia clase...” (1994: 231) Otra de las formas, sería la transición de la adolescencia a la madurez. Por ejemplo, en los personajes de *Gazapo* y *Obsesivos días circulares* se puede apreciar esto, según Glantz, en el momento en el que “la versión del mundo, del personaje principal, ya no es auditiva, ya no vive sólo en el dominio de la sensación; ahora dialoga consigo mismo mientras mira, mientras observa y critica el mundo que lo rodea.” (1994: 231) Continuando con *Gazapo*, señala que, por ejemplo el

personaje Menelao, está inmerso en “el viaje va de la tira cómica, pasando por la novela policial, al cine.” (1994: 232) Propone varias formas en que se desarrolla esta categoría:

1. El joven adolescente se desplaza, se mueve, cambia de ambiente, “viaja”, pero su identidad sigue confundida porque su personalidad es colectiva y mecánica se inserta en la Onda de lo auditivo –en el rock- o en la sensación –rock ácido-; en última instancia se vive así mismo como representación de eso que José Agustín llama “inventando que sueño”, mientras se piensa con terror disfrazado que ya “se está haciendo tarde”, título de la nueva novela de Agustín. (1994: 228)

2. La experiencia del “viaje” se transfiere y se realiza a medias en el terreno ambiguo de una danza epiléptica que enloquece, que droga y que se denomina “rock ácido”. Cuando no se viaja con el “ácido”, se baila al son del rock y se obtienen efectos semejantes para producir la sensación al contacto de lo auditivo y lo luminosos distorsionados por la electrónica.

3. [Para este punto cita un fragmento de Monsiváis que habla precisamente de las transformaciones de la ciudad de México] Éste es un viaje [por medio de un “tránsito”] que marca la línea divisoria entre lo que está “in” y lo que no lo está. La ciudad se ha transformado visualmente, ha dejado de ser la que los jóvenes de la Onda conocieron cuando eran niños [...] para transformarse en la ciudad de los *departments stores*, los Dennys, los Lancers, las pizzas de *drive-ins* amalgamada a la Merced, a la Lagunilla y a la Candelaria de los Patos. Esa influencia permea la audición y divide la visión; los escritores la captan, como lo he repetido tantas veces, en su aspecto más concreto y literal, el inmediato, el del realismo enclavado en la sensación. (1994: 229)

4. [Resumiendo] Tránsito variado que puede significar mil cosas: viaje en el sentido normal del término o viaje por el mundo de las influencias, viaje de droga, o simplemente de una edad a otra.

5. Esta insistencia porfiada de los viajes se revela también en la sexualidad. Se viaja de una muchacha a otra, los “ligues” siguen siendo condición primera de un estar en la adolescencia... (1994: 230)

1.1.2.5. Onda y Escritura: en busca del canon de los sesentas.

Esta es la parte crucial del ensayo, porque es aquí en donde separa Onda de escritura. Al igual que otros apartados, el estilo utilizado provoca confusión. Primero dice que “dentro del término *escritura*, incluirá muchas tendencias surgidas dentro de la narrativa mexicana en los últimos diez años.” Considerándolo como un “término de

referencia temporal” arguye que su utilización “no indica que antes no se haya intentado la escritura en nuestras letras...” (1994: 233) Llama la atención que la palabra escritura está escrita primero con cursivas y después ya no. Entonces nos preguntamos ¿es el mismo o diferente sentido el que le da a la palabra? Continúa aclarando que el uso del término “indica solamente que ahora se trata de una actitud explícita, tendencias cuyo punto de convergencia sería la preocupación esencial por el lenguaje y la escritura.” (1994: 233) Y considera que “en este punto coinciden Onda y “escritura”” (ahora entre comillas), porque reconoce que “no sería posible tampoco trazar la línea divisoria...”, y termina apelando a la valoración del lector: “es el lector quien fijará las fronteras.” (1994: 233)

Pero el asunto se complica cuando entra de lleno al tema de la novela, porque considera que ésta, como “experimentación del lenguaje, [...] plantea una estética novelística que se erige en el cuerpo mismo de lo narrado, o en la materia narrativa misma”, o sea, en la “escritura”. (1994: 236)

Posteriormente dice que “la novela se vuelve averiguación no psicológica -tomamos esta palabra en su aspecto policial-, averiguación sobre su íntimo significado y sobre lo narrado para despojarse, en muchos casos, de los que considere ajeno para indagar o cuestionar sobre lo que le es propio.” (1994: 236) Y entonces, con base en esto, asegura que: “Así “escritura” negaría Onda. La negaría en la medida en que el lenguaje de la Onda es el instrumento para observar un mundo y no la materia misma de su narrativa. Onda significaría en última instancia otro realismo, un testimonio, no una impugnación, aunque algunas novelas o narraciones de la Onda empiecen a cuestionar su testimonio.” (1994: 236) Entonces, sí es posible trazar la “línea divisoria” entre las dos corrientes que propone y el que “fija las fronteras no es el lector”, sino ella y en una forma bastante subjetiva, por cierto.

Pero todo parece indicar que la apreciación de Glantz está basada en la opinión de Paz²⁸, quien citado por ésta, asevera que “la literatura joven [de México] empieza a ser crítica y lo es de dos maneras: como crítica social y como creación verbal”. (1994: 236) Y como ejemplo de los autores preocupados por “la creación verbal”, o sea los que pertenecen, según ella a la *escritura*, están: Vicente Leñero con *Los albañiles*, Salvador Elizondo con *Farabeuf*, Carlos Fuentes con *Cambio de piel*, José Emilio Pacheco con *Morirás lejos*, entre otros. (1994: 237)

Ahora bien, buscando indicios de la especificidad de la *escritura*, encontramos que tiene un vínculo con el *nouveau roman*, aunque aclara Glantz que: “adjudicarle esa influencia sería postular que esas novelas serían sólo la imitación autóctona de una importación.” (1994: 237) Otra característica de la *escritura* sería el vínculo con “la tradición contemporánea”, por llamarla de alguna manera, que según Glantz, mantiene con *Rayuela*, de Cortazar. Explica: “...en especial en la imposición de un escritor macho y de un lector hembra que cataloga por anticipado al lector.” (1994: 237-238) Pero al parecer, la real especificidad del la *escritura* se va complementando con lo que cada novela nombrada por ella va proponiendo. Características igualmente vagas como las que registra de la Onda, tales como: “...de una estructura policial, pasa a definir un alfabeto en el que los cuerpos se vuelven letras” o “El autor se confunde y se despersonaliza a la vez que se reinventa en un lenguaje que nosotros-lectores alteramos”. (1994: 238) Finalmente, a modo de conclusión del apartado, Glantz explica: “estas novelas se asientan como pivote en torno del cual giran algunos de los más jóvenes narradores de México. No quiero decir que se las limite

²⁸ De hecho, en varias partes del ensayo, la autora muestra un estilo parecido al de *El laberinto de la soledad*. Estilo que Carlos Blanco Aguinaga, llamaría “laberíntico”. Véase “El laberinto fabricado por Octavio Paz” Aztlán, tomo 3, num. 1 (spring 1972), pp. 1-12 Recogido en *De mitólogos y novelistas*. Madrid: Ediciones Turner, 1975, pp. 5-25, p. 12.

directamente, sino que esa preocupación por escribir “escritura”, por destruir la forma tradicional de la narrativa, por pisotear el templo acabado volviéndose primordial y cada autor la contempla desde su ángulo, cumpliendo con mayor o menor fortuna ese imperativo categórico que les viene desde Europa, desde América Latina, desde el propio México.” (1994: 238) Y agrega que la *escritura* se da también por medio de aquellos que “al utilizar el texto breve, conciso, poético, postulan otra teoría de la “escritura”, aunque suelen confundirla con el mero ejercicio retórico de estampa barroca apócrifa.” Señalando como el mejor ejemplo de esto a Torri y Arreola. (1994: 240)

Como es evidente, lo que Glantz persigue es definir el canon literario mexicano de los sesentas. Los autores están clasificados y los polos definidos. Asunto curioso porque nos hace preguntarnos ¿por qué deberían existir dos partes dentro de la literatura mexicana moderna, una buena y otra mala? Como dice la autora anteriormente, “el lector debería trazar las fronteras entre onda y escritura”, pero en un momento dado, por qué no mejor pensar que el lector debe decidir qué leer. ¿Acaso un lector adolescente-joven, hippie, en contra del *establishment*, debe leer sólo a José Agustín, quedando restringidos para él otros autores? ¿Y quien debe leer entonces a Carlos Fuentes, a Salvador Elizondo, a Vicente Leñero y a otros? ¿Los mayores de 30 años? ¿Y los que están por llegar a los 30, deberán obligadamente leer *Obsesivos días circulares* de Gustavo Sáinz? Bajo los planteamientos de Glantz, la propuesta del canon de la literatura mexicana de los años sesentas, limita las opciones del lector porque le impone “cómo debe leer”, e indirectamente las del escritor, porque le recomienda “cómo debe escribir”.

1.1.2.6. Para cerrar el ensayo.

Para terminar el ensayo, Glantz dice: “No quisiera que esto que ya parece una disertación se siguiese alargando para insistir en fallas o carencias. Antes bien, preferiría destacar que en las dos corrientes denominadas “onda” y “escritura” pudiera verse lo que Paz reclama como crítica social o como creación verbal.” (1994: 242) E insiste en que “Ésta es la encrucijada. En este tipo de problemática se reencuentran los dos postulados. Onda como crítica social y “escritura” como creación verbal.” (1994: 243)

Con base en la insistente mención de la lucha generacional entre autores y personajes literarios de los 60's, podemos asegurar que para Glantz la crítica social derivada de la narrativa de José Agustín, se plantea a través de los personajes adolescentes-jóvenes *versus* los personajes adultos, en donde los valores de éstos últimos son cuestionados. No obstante, aunque se debe reconocer que, evidentemente, en la narrativa del autor existe una crítica social inherente, ésta no se reduce a la dicotomía joven-adulto, sino que se extiende a todos los ámbitos sociales y culturales, encontrando personajes jóvenes que critican a sus mismos compañeros de generación (*De perfil* (1966)) o personajes adultos que dominan sobre los jóvenes (“La casa sin fronteras (lluvia)” (1968)).

También se puede apreciar que, sin realizar un estudio profundo y riguroso, Glantz asume como suficiente el hecho de que José Agustín haya publicado su primera novela a los 20 años, para que, como se da con los jóvenes de su tiempo, el autor exhiba una pugna de tipo generacional con sus antecesores.

Por último, cabe mencionar que siendo la Onda considerada por la autora como crítica social y realismo, el ensayo nos deja con la idea de que éstos serían “géneros” muy devaluados para ella.

1.1.3. Sobre “La onda diez años después: ¿epitafio o revaloración?”.

Varios años más tarde, tras haber trazado la diferencia entre Onda y escritura, se puede apreciar que Glantz se da tiempo para escribir con más cuidado y más detenimiento sobre José Agustín y Gustavo Sáyín. Al mismo tiempo, reflexiona sobre el tema y abre su ensayo planteando algunas preguntas, de las cuales sobresalen las siguientes: “¿escribir dentro de la onda sería ingresar dentro de un discurso narrativo que nos colocaría de inmediato, y sólo por estarlo escribiendo, en un esquema de rechazo a valores anquilosados y descubrir una nueva forma de entender la realidad? ¿esta literatura de jóvenes –los chavos- no acabaría, al entrar a la nueva edad, ingresando dentro del *establishment* que ha tratado de destruir? ¿Esta especulación con la *verbalización* y no con lo verbal, nos remite a una escritura? ¿O nos enfrentamos a un documento sociológico, quizás al de los jóvenes como nueva clase social en mundo? ¿Es por tanto un nuevo realismo, ahora sí el verdadero?”²⁹

Inmediatamente después, entra de lleno al análisis de “Cuál es la onda”, relato de José Agustín, para demostrar cómo se manifiestan en el texto, algunas de las características de la literatura de la Onda propuestas por ella. A continuación, una lista de lo que Glantz encuentra en el relato de José Agustín:

1. se advierte primero la utilización de una tipografía especial que repercute sobre la mirada para destacar después juegos auditivos que nos trasladan a un ritmo musical, sobre el que se construirá el relato. Y éste, a su vez, nos remite de entrada a *Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante, y a los Doors. Este epígrafe será una reiteración del que abre el libro, la canción de los Rolling Stones “(I can’t get no) Satisfaction”, reproducida en su totalidad. (1994: 245)
2. El lenguaje hablado repercutiría sobre el signo escrito siguiendo el juego de la batería que toca el protagonista de la narración, Oliveira. Y la mirada del que lee sigue una partitura inserta en la tipografía para manejar asociaciones auditivas que se organizan semánticamente.

²⁹ En Margo Glantz. *Esguince de cintura. Ensayos sobre narrativa mexicana del siglo XX*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994, pp. 244-262.

3. El lenguaje es, pues, una mimetización del lenguaje oído tanto cuando (y cómo) se habla, como cuando se oye la música y ésta se incorpora el signo que la narra.

4. De acuerdo con esto, el texto se construirá con base en variaciones musicales pero dentro de la improvisación clásica de los conjuntos de jazz y rock.

5. Las variaciones se marcan mediante juegos de lenguaje, transformaciones paródicas de los nombres propios, alusiones a autores contemporáneos de los que se han tomado algunos procedimientos narrativos –el propio Cabrera Infante, Cortázar, los Doors-, intercalaciones en francés y en inglés, diálogo que marcan las situaciones directamente, etcétera.

6. Agustín construye su texto entonces a la manera de Cabrera Infante, pero al remitirnos mediante el epígrafe a su obra establece de entrada que la maneja como una variación. Entonces nos encontramos frente a una variación –variaciones- de otra variación.

Después de una cita larga de un estudio que se realiza sobre *Tres tristes tigres*, la cual apela a la “improvisación musical” y su relación con la estructuración de esta obra,

Glantz continúa:

7. la onda se maneja como un elemento sonoro y la utilización del término que se aplica a un tipo de literatura hecha por jóvenes que están en una *onda* musical específica, la del rock, nos lleva a una construcción en la que lo improvisado está dentro del orden de la variación temática que surge como improvisación clásica dentro del jazz o el rock. (1994: 246)

8. La variación se establece de acuerdo con un modelo de narración construida sobre un lenguaje conversacional alterado por las implicaciones de un lenguaje extranjero imbricado en el propio.

9. Los dos epígrafes, la cita de Cabrera Infante y la de los Doors que es también la variación de un tema Kurt Weil sobre la letra de la *Opera de tres centavos*, de Brecht, revelan la intención de jugar sobre temas yuxtapuestos, el cubano que maneja su propio ritmo aunque también intervengan en él las inflexiones del inglés, y el del rock que es variación de otra variación.

10. Los dos ejes se unen para modelar un encuentro disfrazado, mal sincronizado: “Brincamo, grito alguien desde la orquestavariil y el ritmo lamentablemente mal sincronizado, se disfrazó de afrocubano.” El ritmo afrocubano en es el que priva en México antes de la llegada del rock y el que lleva la onda hasta los sesenta. (1994: 246-247)

11. Los dos ritmos mimetizan dos ondas o dos modos de ¿ver? La realidad. El Prado Foresta sustituye aquí al Smyrna; el Prado Floresta contempla la colonia elegida por cierta chaviza para colocar a la onda: Narvarte. Los jóvenes que hacen la onda deambulan por México, pero se detienen en Narvarte, barrio de clase media y semiburocrática. (1994: 247)

12. Así la onda del Floresta es la de un rock mal tocado y mal pronunciado; onda por la que pasan ondas de otros tiempos, los ritmos afrocubanos ya disfrazados y ya fuera de onda.

13. La variación sobre el tema mayor, aquí Cabrera Infante, se dan en el nivel de la estructura novelística y el tema menor, el de los Doors, se incorpora como ritmo en el lenguaje, pero también como ambiente que determina una procedencia y matiza una gesticulación, la del joven *in*, “clase media en el fondo”.

A esta lista de características, ella agrega otras más, hallada también en la narrativa de autores clasificados dentro de la onda. Mediante la yuxtaposición de planos, social y literaria, la autora insiste en hablar sobre los jóvenes de la Onda y su representación literaria en la obra de Parménides García Saldaña:

14. Ser de Narvarte, bailar el rock y pertenecer a la clase media son lugares tan comunes en la onda que Parménides García Saldaña los utiliza –invariablemente como muletilla- tanto en sus cuentos, como en *Mediodía*, libro de canciones en la onda del rock. (1994: 247)

Y sobre el mismo autor, comenta que entre dos de sus obras, *Pasto verde* y *Mediodía*, se muestra una clara evolución en cuanto a la “comprobación desencantada de un universo que se vive críticamente, pero sin demasiada distancia: se le critica, se le parodia, se es consciente de su banalidad, pero se sigue inmerso en él.” (1994: 248)

Otra de las cosas que llaman más la atención del comentario o “breve análisis”, es la insistencia de Glantz por asegurar que “Cuál es la onda” está escrito a ritmo de rock y, más aún, escrito como una improvisación de “rock o jazz”. Ya se comentó anteriormente que para una aseveración de esta índole, sería necesario un estudio serio, que implicaría determinar la especificidad rítmica del rock, tarea casi imposible tomando en cuenta que existe una gran gama de elementos dentro del género, para posteriormente compararla con el ritmo del lenguaje en el texto, que sin duda lo tiene, pero ¿por qué necesariamente del rock? Quizás Glantz se deja llevar por la presencia de las letras de rock como epígrafe. En caso de ser así, la crítica está pasando por alto que dicha presencia se ubicaría más en el

terreno de lo *intertextual*, que como una indicación del ritmo con que debe ser leído el texto. Además, no olvidemos que utilizar elementos socioculturales o personajes contemporáneos a su producción se ha utilizado en la literatura de todos los tiempos; salvando las distancias, tenemos el caso del *Quijote* y de *La divina comedia*. La lectura de Glantz, nos hace pensar que su visión se inclina sobre el *eje sincrónico* o sobre el *eje vertical*³⁰(texto-contexto), ya que, instalada sobre los elementos culturales contemporáneos, los inserta dentro de un discurso enfocado en lo social, para tratar de explicarse y explicarnos dicho texto. En cuanto a la “construcción del relato con base en las variaciones musicales pero dentro de la improvisación clásica de los conjuntos de jazz y rock”, que encuentra Glantz dentro del cuento, representa de la misma forma, un problema para comprobarlo. Además de la literatura escrita para ser leída en público, como la que utilizaban los juglares como una partitura, es difícil llegar a comprender cómo y en qué forma, un texto literario que ha pasado por todo un proceso moderno de publicación, puede ser improvisado. Es decir, tomando en cuenta que la improvisación musical implica “creación en acto” y/o “libertad creativa efímera”, es evidente que el texto no está construido bajo estas premisas, porque está sujeto a un patrón de edición. Ahora bien, si se refiere a la acción individual del lector y a su muy particular e irrepetible lectura del texto, pues esto sucedería con toda la literatura y no sólo con ésta, por lo cual no se puede tomar como una especificidad de “Cuál es la onda”.

³⁰ Véase Julia Kristeva. “La palabra, el diálogo, y la novela” en *Semiótica I*, Editorial Fundamentos, España, 1987, pp. 187-225.

1.1.3.1. La Onda y los recursos narrativos electrónicos.

Para Glantz, éstos serían, por ejemplo en el caso de *Gazapo*, la utilización de “el teléfono y la grabadora”, los cuales provocan que “leer y oír se yuxtaponen y la grabadora que graba la conversación telefónica detiene un instante un ciclo que puede repetirse a voluntad.” (1994: 249) Y nos preguntamos cómo y en qué momento las palabras producen el sonido de la cinta magnetofónica reproduciéndose; apegándonos al texto, los planos se yuxtaponen, pero todo se representa mediante la escritura. Después agrega: “Así la materia transcrita o el material grabado rebelan un momento interior, un instante que se graba y al oírse o leerse se revive. La anécdota es secundaria: se fragmenta en las distintas versiones y está supeditada a la forma como se transcribe y al tiempo interior del que oye y lee la transcripción.” (1994: 250) Sin embargo, no hay razón para pensar que la anécdota es secundaria a los recursos narrativos porque ambos son un todo. También habla sobre otras obras en donde intervienen los recursos electrónicos, como *Abolición de la propiedad* de José Agustín y *Tríptico* de Denegre-Vaught, en las que, según ella la grabadora se convierte en “el personaje principal ya que sólo leemos una transcripción de lo que una cinta magnetofónica ha grabado.” (1994: 251) Como consecuencia del uso de estos “recursos electrónicos”, nota que se crea un cierto distanciamiento entre “el estado inmediato” de reproducción del lenguaje, el personaje y “nosotros”, debido al automatismo del “objeto intercalado entre narrador y lector.” (1994: 251) De esta manera, la “ausencia se reitera con la música y con los aparatos que la producen y la reproducen”, por ejemplo, en un salón de baile donde los jóvenes oyen y “entran en onda” (1994: 251), como en *Las jiras* de Federico Arana, o como en *Mediodía* de Parménides García, en donde se “define ritmos: bright rock, beat de rock-bolero, baladas, staccatos, rock lento, etcétera.” (1994: 252) ¿Se debe entender entonces que la ausencia de comunicación es otra característica de la

literatura de la Onda? ¿Qué tan certera es Glantz al afirmar que tales recursos narrativos provocan la falta de comunicación? ¿Cómo se puede interrumpir la comunicación entre lector y texto, si aquel está interactuando con éste? Después de todo, centrándonos en el lenguaje y su función representativa, “los instrumentos de la onda” serían sólo recursos narrativos que los distintos autores proponen utilizar en sus obras.

1.1.3.2. La relación de los viajes con la Onda II.

Nuevamente habla sobre este tópico. Ahora, relaciona el viaje con el movimiento y la juventud: “Si el joven intenta mantenerse joven oyéndose incansablemente desde dentro –en sus grabaciones-diario- o desde fuera –en la música rock-, la onda se mantiene lógicamente en onda mediante el movimiento.” Y cita fragmentos de *Gazapo* de Gustavo Sáinz, *Las jiras* de Federico Arana, *Lapsus* de Héctor Manjares y *Galaor* de Hugo Iriart. (1994: 253) Llama la atención cómo, dependiendo de la situación o de lo que quiera explicar, Glantz va agregando obras y autores que no había mencionado antes dentro de la onda, lo cual nos hace pensar que el grupo tampoco está muy bien definido. Aún así, el invitado al grupo de la Onda en esta ocasión es Hugo Iriart. Retomando la discusión, se sabe que el tópico del viaje es uno de los más antiguos en la literatura, entonces, sobre el tema ¿cuál es la especificidad que Glantz encuentra en lo que ella clasifica literatura de la onda? Tratando de encontrar una respuesta, leemos: “... el protagonista de la onda se mueve al unísono con su cuerpo [...] en un viaje a su interior, el viaje psicodélico, el de mariguana, el del sexo, el que entrecruza sexo y baile y droga y bebida, se vuelve le viaje hacia adentro...” (1994: 253) A estos hay que agregar el “del viaje en busca de los alucinógenos (Huautla)” (1994: 255) Pero, a diferencia de los otros ensayos en donde aborda el mismo tópico, aquí propone que existe una analogía que guarda el personaje

joven de la onda y los héroes míticos (Jasón, Perseo, Heracles, Teseo), y el personaje joven de la onda con el príncipe héroe de los cuentos de hadas. Dice

el viaje que desplaza al joven dentro de su ciudad por la que vaga incesantemente o la necesita de subir a un coche con su chava y oyendo música indican una experiencia inmediata, epidérmica, de la realidad, pero en cierto sentido lo acercan al viejo rito iniciático en el que el joven héroe parte en busca del objeto que habrá de consagrarlo. El viaje de la onda va siempre vinculado al sexo y las ceremonias de iniciación entrañan la aventura cuya recompensa final es siempre una doncella.” (1994: 253)

Y hace notar que en algunas novelas como *La tumba*, *Gazapo*, *De perfil*, *Pasto verde* y *En caso de duda*

la doncella se ha devaluado tanto como el héroe. La joven, la chava, la que aparentemente se ha liberado con la píldora, la que puede entrarle a la onda en los mismos términos que el chavo, es considerada desde fuera como personaje objeto, nunca como narrador (con excepción de *Sinfonía en D* de Margarita Dalton) y el que narra la observa, se meten en “ondón con ella”, la persigue, la critica, la desprecia, manteniendo siempre hacia ella la misma distancia que frente a sí mismo. El joven viaja con el sexo pero la joven es sólo vehículo, medio de transporte... (1994: 254)

Pero además de Margarita Dalton, existe otra excepción que se debe tomar en cuenta: “Es que vivió en Francia” de José Agustín, que forma parte de la colección de relatos *Inventando que sueño*. En este relato contamos con un narrador *intradiegético* femenino. Como se aprecia, el autor sigue marcando la diferencia. Otro tipo de viaje, se daría según ella en *Se está haciendo tarde...*, del mismo autor, mediante el tránsito de “los personajes que sin descanso van del vodlka al tequila, de la mariguana a la cilocibina, de la homosexualidad a la heterosexualidad, de México al extranjero, del I Ching al tarot, de la vejez a la juventud, conducidos por un Virgilio cruzado de droga y de colonia proletaria subido a los Acapulcos. Como Caronte es lancharo y su final será la laguna...” (1994: 255)

1.1.3.3. El lenguaje de la Onda II.

Después de las ya tan mencionadas características del llamado lenguaje de la onda, Glantz regresa al tema, ahora con “la erotización del lenguaje de la onda”, centrándose nuevamente en el albur: “Antes el albur era patrimonio de lo marginado y su promiscuidad lo hacía vergonzoso. Ahora ha ingresado al lenguaje de la onda y se ha convertido en un nuevo lenguaje, quizá el de una nueva clase social.” (1994: 256) Agrega que el albur equivale a una germanía y que representa una marginación dentro de la marginación porque muchas de las implicaciones son obscenas y suelen insertarse en la homosexualidad. Arguye que el albur, “metalenguaje de alguna forma” es “masculino”, aunque reconoce que, supuestamente el lenguaje ondero se ha extendido “tanto a chavos como a chavas, pero hasta hace pocos años eran los adolescentes los que lo conocían y las muchachas “decentes” (hoy serían “fresas”) deberían ignorarlo.” (1994: 257)

Una de las cosas que no había mencionado sobre el tema en los pasados ensayos, es la “universalización” de las obscenidades en la literatura, que según ella, comienza “con desparpajo” desde la vanguardia, pero es con Céline y luego con los beatniks que se universaliza. Esta universalización incluye naturalmente a México, y el lenguaje ondero que hoy utilizan la mayoría de los jóvenes es uno de sus resultados.” (1994: 258) Y tras la afirmación de que “la existencia del lenguaje ondero, no se debe sólo a esta universalización”, hace un recuento de los lenguajes que han utilizado los grupos marginados como los pachuchos, los “rebeldes sin causa”, los beatniks”, para concluir que “a diferencia de estos grupos marginados, a través de los de la contracultura de los sesentas, la marginación se ha pasado a la universalización.” Es decir, toda esta “anticonvencionalidad se torna convencional y pasa a formar parte del *establishment*, al comercializarse.” (1994: 258) E inmediatamente después, Glantz se hace la pregunta: “pero

¿cómo pasa a la literatura de la onda este lenguaje de la onda?” (1994: 258) La respuesta que ofrece es difícil de comprender, o no queda muy clara al menos, pero nos hace pensar que la literatura de la onda es una forma de “convencionalizar” lo inconventional. Para responder a su propia pregunta, comienza retomando la idea de que el lenguaje del joven es un lenguaje descifrado sólo por “iniciados”. Enumeremos las características:

1. Los jóvenes entran en la ambigüedad de una transterritorialización en la que su lenguaje es el de una secta, pero a la vez la secta se abre, entra en el vasto mundo, se vuelve esperántica, está a disposición de todos los jóvenes que la utilizan como se utilizaba antes el latín, como un idioma común que unifica, que comunica. (1994: 259)
2. Ese lenguaje pop, afiliado al rock o mejor dicho determinado por él cambia el ritmo del lenguaje y por lo tanto el ritmo del joven.
3. Se habla un español alburesco, agabachado, acidificado.
4. A la universalización que se ofrece por el rock se añade la universalización del viaje interior, el reinado de la droga, y el idioma cambia y se modula de acuerdo con esa experiencia.
5. La sexualidad liberada desenfrena el lenguaje y añade sus particulares territorios.
6. Así el lenguaje se constituye como un país construido de cantones cuya monetarización es la onda. Onda que integra y desintegra.

Posteriormente, partiendo de la idea de que “el lenguaje literario es en sí mismo un acto lingüístico especializado” (1994: 259), se pregunta: “Pero, ¿una literatura que intenta convertirse en un realismo en el que el lenguaje sea el principal objeto, en qué espacio coloca su especialización?” (1994: 259) Y citando a Steiner, comenta que “la literatura es un lenguaje que se encuentra hasta cierto punto fuera del tiempo ordinario, que ha de sobrevivir al tiempo...” Aunque no ha respondido la primera pregunta, se hace otra dando por hecho que esta literatura “intenta convertirse en un realismo”, y con la cita de Steiner, caemos en la sospecha de que quiere abordar el tema de la caducidad del lenguaje de la

literatura de la Onda, pero no procede y opta por tratar de dar una respuesta de la siguiente forma:

Conscientes de “ese transcurso apocalíptico a un lenguaje de comunicación universal, de ese lenguaje que se apoya como el tiempo en descubrimientos tecnológicos”, los escritores de la onda:

1. manejan el *collage*, donde se insertan comarcas diversas de diversos territorios literarios. (1994: 259)

2. La parodia, la caricatura, la alusión a las otras capitales de la vanguardia, a sus métodos, la imposición de juegos de variaciones temáticas que hacen repercutir el ritmo de la música actual en la escritura, así como la utilización de efectos que determinan los nuevos recursos electrónicos respecto de cómo se oye el lenguaje, la cinetización de la mente, tanto en su relación con los cambios ópticos que el cine ha impuesto –el montaje, el *travelling*, el *close up*- como en la perspectiva distinta de especialidad y de temporalidad, permiten una recreación de la realidad. (1994: 259-260)

3. En el lenguaje mismo se manejan rupturas de los sistemas semánticos, dislocaciones de sentido por asociaciones de contrarios, dislocaciones semánticas y muchos otros recursos que ya había manejado la vanguardia (piénsese de nuevo en Joyce). (1994: 260)

4. Las dislocaciones de sentido por variaciones fonéticas son muy importantes porque manejan en toda su riqueza el juego asociativo, a la vez fónico y semántico del albur. [Da ejemplos]

5. Abundan también las transcripciones fonéticas, las sucesiones silábicas, las aliteraciones, etcétera.

6. Lo que hacen que el lenguaje parezca muy realista, muy fluido, muy inmediato, pero también que tenga mucha relación con lo poético.

7. Las implicaciones sociológicas del lenguaje son también claras. [ejemplos]

8. El lenguaje de la Onda [es la primera vez en el ensayo en que la palabra onda se escribe con mayúscula] implica una crítica social, pero la posición de quienes la ejercen demuestran claramente que la clase social de los jóvenes es ambigua como tal y que las diferencias de clase siguen marcándose. ¿Podría ser de otro modo?

9. Idioma universal por ser roquero, ácido, ondero.

10. Idioma cercenado por su desterritorización y por su procedencia. (1994: 261)

11. El albur ha pasado a la onda, se ha extendido, pero la clase social que lo produjo permanece en Tepito, en el barrio marginado, y las contradicciones sociales no se borran por adoptar el idioma. (1994: 261-262)

12. Lo soez se ha vuelto cotidiano y el lenguaje de la onda ha mimetizado su proceso. (1994: 262)

13. La mimetización refleja otro proceso: La literatura popular y el lenguaje popular ingresan al ámbito de la llamada literatura “cultura” y esto que pasa en todo el mundo se refleja especialmente en México mediante la onda.

14. En México, la onda tiene relación con el fenómeno del *pop art*, pero se asoma por casualidad a lo popular, en todo caso es un resultado de un proceso efectuado a nivel mundial que repercute y que permite una nueva utilización del lenguaje que ha trascendido su ámbito.

15. La validez de esta corriente literaria está en función de su capacidad de reflejo de una realidad, pero aunque dialécticamente está destinada a ser transitoria en su modalidad, como es transitorio el mundo que refleja, es evidente que su eficacia lúdica, hedonística y también, en ocasiones, su capacidad desmitificadora, determinan un momento importante de nuestra literatura.

Se considera que, sobre el tema del lenguaje de la Onda, existen todavía muchas dudas. Aún conociendo las características proporcionadas por Monsiváis y Parménides García³¹, entre otros, nos preguntamos ¿Existe un diccionario de la onda en el cual basarnos para saber en qué momento estamos hablando este lenguaje y en qué momento no?

Problema aún mayor sería comprobar que este lenguaje encuentra su representación en la narrativa de José Agustín. En discusión con el tema, Juan Bruce-Novoa, detectando que hace falta un estudio más riguroso sobre el contexto de la escritura de la Onda, se “aventuraría” a afirmar que en tal estudio “will find that much of what became typical *Onda* slang was already in usage among the middle-class youth.”³² Lo cual nos habla de que el lenguaje que utilizaban los jóvenes, no podría ser llamado necesariamente lenguaje de la onda, porque siguiendo con la observación del crítico, éste ya circulaba antes del “mote”.

³¹ Véase *En la ruta de la onda*, Diógenes, México, 1972.

³² “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, pp. 37-55, p. 55. Traducción: “encontraremos que mucho de lo que llegó a ser el típico *slang* de la Onda ya era utilizado entre los jóvenes de la clase media.” La traducción es mía.

Continua Bruce-Novoa con el cuestionamiento de dicho lenguaje: “Moreover, those usages that can be traced to the Mexican lower classes had already been introduced to the vast Mexican audience through mass media, specifically in the films of the 1940’s and 1950’s.”³³ (Bruce-Novoa, 1986: 54, 55) Coincide con esto Juan José Reyes, quien, entre otras cosas, indica que “en alguna películas de Tin-Tan está ya la expresión: “Agarra la Onda”. Y agrega que “como muchos otros términos de aquel tiempo (cuarentas, cincuentas), la palabra quedó y se esparció.”³⁴ Dichas perspectivas, nos hacen suponer que el lenguaje de la onda es sólo un concepto *ensayístico*, o que la comprobación de su existencia y definición, en el plano social, merece estudios más profundos. Por otro lado, si dicho lenguaje era utilizado exclusivamente por los “onderos”, entonces estamos hablando de que sólo una parte de la juventud citadina, con evidentes características específicas, hablaba este lenguaje. Todo esto nos indica que, si José Agustín está representando adolescentes y/o jóvenes dentro de su narrativa, y los jóvenes son a su vez diferentes entre sí, entonces está representando diferentes tipos de jóvenes y por ende, diferentes tipos de “hablas”. Entonces, con base en todo esto, podemos afirmar que la representación del lenguaje en la narrativa del autor no se reduce al grupo de la onda. Lo cual, por último, nos lleva a indagar si en su narrativa tiene cabida la representación de tal grupo, y de ser así, cómo y en qué medida se lleva a cabo. Sobre el lenguaje que maneja el autor, Sergio Mondragón arguye: “... en lo literario, en los libros de José Agustín, más que reproducir el

³³ “Además los usos que pueden ser rastreados en las clase baja mexicana había sido ya introducido al inmenso público mexicano a través de los medios de comunicación, específicamente en las películas de los 40’s y 50’s.” La traducción es mía.

³⁴ “Alrededor de la Onda”, en *Textual*, suplemento de *El Nacional*, México, Vol. 2, Año 2, num. 14, junio de 1990. pp. 15-18.

lenguaje de los jóvenes, han dotado a éstos y a los lectores de la conciencia de un lenguaje, articulando con ello una animación expresiva y subversiva...³⁵

Para concluir esta parte, mencionaremos que la mayoría de las características de la literatura de la onda, propuestas por Glantz, que desde la perspectiva de Luis Leal, es una “estética de la Onda”³⁶, son subjetivas, ambiguas, carecen de sustento académico y son difícilmente comprobables en los textos de José Agustín.³⁷ Algunas otras, como las que hablan de “representación de la realidad”, “crítica social” o “ruptura con la tradición”, merecen ser replanteadas, porque más que dar respuestas, provocan dudas y nos distancian de la propuesta formal narrativa del autor. Curiosamente, la clasificación logra una buena aceptación dentro de gran parte de la crítica literaria, y ésta la adopta sin cuestionarla, ocasionando problemas en cuanto a la apreciación³⁸, recepción³⁹ y análisis de la obra del autor.⁴⁰

³⁵ IV Congreso de Contracultura, Casa de Cultura Serrano, Lagos de Moreno, Jalisco, noviembre 24 de 2006.

³⁶ “Nuevos novelistas mexicanos” en Ocampo, Aurora M. *La crítica de la novela mexicana contemporánea, Antología*, UNAM, México, 1981, pp. 215-223.

³⁷ A todo eso hay que agregarle que tampoco está bien definido el grupo de escritores de la Onda, porque como se comentó, la autora va cambiando a los autores, conforme a sus necesidades para explicarnos algunos de sus puntos.

³⁸ Por la propiedad peyorativa del epíteto, la literatura de José Agustín se considera literatura menor.

³⁹ El *reduccionismo* del epíteto restringe al lector y lo condena a enfocar su lectura hacia el lenguaje coloquial juvenil, la representación de la realidad, sexo, drogas y rock, en la obra de José Agustín

⁴⁰ Tal clasificación ha provocado que al autor se le estudie desde una mirada de conjunto, haciendo a un lado su individualidad estética.

1.2. Los herederos de la clasificación “literatura de la Onda”.

1.2.1. La Onda: una estética *facilista*.

Como se mencionó anteriormente, parte de la crítica literaria adoptó la clasificación, leyendo los textos de José Agustín desde la óptica de “la estética de la Onda”, aportando escasos nuevos elementos a la aproximación de la obra del autor, que pudieran revelar un mayor interés por el análisis objetivo. Dentro de esta tónica, están los estudios de Paloma Villegas, en donde, sin marcar tampoco muy bien la frontera entre lo social y lo literario, dice:

Agustín registra el nacimiento de lo que se llamaría “lenguaje de la onda”, un idioma privado hecho de deformaciones de palabras y vocablos nuevos, plásticos o arbitrarios, que fue durante cinco o seis años la moneda de cambio de los adolescentes y su verdadera creación como opositores a un modo de vida. Este dialecto se relaciona con la experiencia psicodélica por una parte y con la jerga de los marginados urbanos por otra; como la marihuana como punto de coincidencia en sociedad, con la voluntad de aislarse de un mundo enloquecido y gritón, para preservar cierta serenidad de espíritu, cierta subsistencia ante lo deprimente; con la conciencia de que un léxico puede cargarse de ideología y de que para ver las cosas nuevamente en su realidad (o con la realidad queremos ver en ella) hay que llamarlas de otra manera.⁴¹

Luis Leal, se podría considerar casi como una repetición de Glantz, al señalar que “opuesto al grupo de novelistas que dan preferencia a “la escritura” existe otro, llamado “La Onda”, que fue iniciado en 1964 por José Agustín con la novela *La tumba*.” Está de acuerdo además con rasgos como el de “el tono antisolemne, la importancia que dan a la

⁴¹ “Nueva narrativa mexicana” en Ocampo, Aurora M. *La crítica de la novela mexicana contemporánea, Antología*, UNAM, México, 1981, pp. 225-249, p. 235.

nueva música de los roqueros, la tipografía peculiar que usan y ser una narrativa que propone una denuncia y una impugnación de los establecido.”⁴²

Adolfo Castañón, que en su ensayo tiene un apartado titulado “La nueva literatura: La Onda”, habla de sus características, que a grandes rasgos, son las mismas que han mencionado otros autores, a saber:

rechazo de las convenciones y fórmulas sociales establecidas, asunción franca y abierta del erotismo; lenguaje libre y agresivo que afirma enfáticamente sus propias reglas y claves; utilización de los lenguaje marginados y de las germanías; aceptación de la americanización como una alternativa al nacionalismo oficial; rechazo y oposición desdeñosa a la política establecida; exploración del mundo de la clase media mexicana y de la adolescencia; uso de drogas en oposición al uso del alcohol; uso literario de la ambigüedad, el absurdo y la trivialidad.⁴³

Y así podríamos seguir mencionando críticos que se mueven en este terreno,⁴⁴ pero existen otros tipos. Por ejemplo, están aquellos que toman su distancia de la clasificación, pero están de acuerdo con varias de las propiedades de “la estética de la Onda”, como Ignacio Trejo Fuentes, Edmundo Valadés y Noé Cárdenas.⁴⁵ Un caso peculiar es el de Elena Poniatowska, que primero afirma que “José Agustín inicia la literatura de la Onda, al publicar su primer libro titulado la *Tumba...*”⁴⁶ Y posteriormente cambia de opinión cuando registra comentarios de los autores que tarde o temprano fueron catalogados dentro de la clasificación, y reconoce que no hay una generación del Onda porque dice que “tan distintas son Isabel Fraire y Julieta Campos como Federico Arna y Juan Villoro” y que los

⁴² “Nuevos novelistas mexicanos” pp. 215-223, en Aurora M. Ocampo. *Op. Cit.*, pp. 219-220.

⁴³ “Y tus hombres, Babel, se envenenarán de incompreensión... (La narrativa mexicana de los setentas)”, pp. 265-283, en Aurora M. Ocampo. *Ibid.*, p. 270.

⁴⁴ Véase Adolfo Castañón, “Qué onda con la literatura de la Onda” en *Arbitrario de literatura mexicana*, Vuelta, México, 1993, pp. 543-551. Y “José agustín: Aguja de navegar azotes” en *Arbitrario de literatura mexicana*, Vuelta, México, 1993, pp. 46-53.

⁴⁵ Véase “Alrededor de la Onda”, en *Textual*, suplemento de *El Nacional*, México, Vol. 2, Año 2, num. 14, junio de 1990.

⁴⁶ “Literatura de la Onda” en *¡Ay vida, no me mereces! Carlos Fuentes, Rosario Castellanos Juan Rulfo, La literatura de la Onda*, Joaquín Mortiz, México, 1987, p. 176.

etiquetados dentro de la onda se parecen poco: “Gustavo Sáinz, Juan Tovar, José Agustín, Margarita Dalton, Orlando Ortiz, René Avilés Fabila, Federico Arana, Héctor Manjares, Gerardo María, Xavier Córdova, Gerardo de la Torre, Parménides García, etc. (Poniatowska, 1987: 198)

1.2.2. La Onda: una estética *reduccionista*.

Como se puede pensar, los primeros en negar el valor de dicha clasificación fueron los autores mismos. Por ejemplo René Avilés y Gerardo de la Torre, entre otros, rechazan rotundamente pertenecer al grupo de los escritores de la Onda.⁴⁷ José Agustín también lo hizo y lo ha manifestado en un sinnúmero de ocasiones. En *El rock de la cárcel dice*: “nunca me sentí parte de la sicodelia ni portavoz de la onda, que apenas empezaba a llamarse así...”⁴⁸ y en una entrevista hecha por Teichmann afirma que “todas las formulaciones en torno a la Onda han sido extraordinariamente vagas y de una irresponsabilidad y de una falta de rigor crítico alarmante.”⁴⁹ (Teichmann, 1987: 60) Como parte de los diversos espacios en donde ha manifestado su inconformidad, llama la atención el artículo titulado “La onda que nunca existió”, en donde señala que “en 1993, Bruselas, Margo Glantz admitió públicamente, en una reunión de escritores de Bélgica y México, que la etiqueta “literatura de la onda” había sido un error.”⁵⁰

⁴⁷ Véase Reinhard Teichmann, *De la Onda en adelante, conversaciones con 21 novelistas mexicanos*, Editorial Posada, México, 1987. Curiosamente, Gerardo de la Torre no se incluye dentro de la Onda, aunque sí reconoce que haya existido señalando a José Agustín, Gustavo Sainz y Parménides García Saldaña como los principales representantes de ésta.

⁴⁸ José Agustín, *El rock de la cárcel*, Joaquín Mortiz, México, 1990, p. 128.

⁴⁹ La misma intención de negar el término literatura de la Onda, se puede encontrar en los siguientes artículos: “El lenguaje de los chavos. Los diversos niveles de la Onda” (*Excelsior*, 21 de marzo de 1981), “José Agustín: no soy portador de la literatura de la Onda, pues cada quien trae su Onda” (*Sol de México*, 17 de noviembre de 1986), “Los comienzos de una generación IV, José Agustín” (*Excelsior*, 11 de septiembre de 1988) y “Sigue la satanización de la onda” (16 de noviembre de 1992).

⁵⁰ En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXX, Num. 59. Lima-Hanover, 1er. semestre de 2004, pp. 9-17, p. 17.

Algunos otros críticos, haciendo eco de los comentarios de José Agustín al tema, han señalado los supuestos errores del término Literatura de la Onda. Es el caso de Víctor Roura⁵¹, Miguel G. Rodríguez⁵² y Federico Patán, quienes reconocen que la literatura de José Agustín contiene elementos narrativos vastos que rebasan el modelo “lenguaje coloquial juvenil, representación de la realidad, drogas, sexo y rock and roll” planteados como estética de la Onda. Federico Patán comenta: “José Agustín prueba sobradamente que no se lo puede encasillar como autor de la dichosa literatura de la Onda, sino que su registro de actividad literaria es mucho mayor” y habla de *Cómo se llama la obra*, una antología de cuentos con autoría *joseagustiniana* en donde Juan Villoro en su prólogo y Guillermo Samperio mediante una entrevista, “ayudan a que el malentendido pierda fuerza”.⁵³

Ahora bien, quizás se pueda pensar que este tipo de crítica tenga un punto de vista distinto, debido al tiempo en que, como receptores, entraron en contacto de la obra del autor. Posiblemente esto tenga algo de cierto, sin embargo, hay otra parte de la crítica que, más cercana al momento de publicación, exhibe opiniones contrastantes con el grupo que adoptó la estética de la Onda. Tal es el caso de José de Jesús Sampedro, que en un estudio fechado en 1977, señala que en *De perfil*, “no se debe buscar “una novela reduccionista (como se ha querido ver) del mundo del “joven” en contraposición al mundo del “adulto”, criterio que pasa por alto, al fin de cuentas, el verdadero sentido: el hundimiento valorativo de un sistema cultural que no se refiere –ni compromete- solamente a los jóvenes...”⁵⁴

⁵¹ 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.

⁵² “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.

⁵³ “Cuento. José Agustín se desencasilla” en *Sábado Cultural del Uno más Uno*, Num. 1153, p. 14, 25 de marzo de 2000.

⁵⁴ “Notas sobre la narrativa mexicana (1965-1976)”, pp. 253-264, en Aurora M. Ocampo. *Ibid.*, p. 254

También es el caso de Rosario Castellanos, que en un estudio de 1968, hace un breve análisis de la misma novela de José Agustín, enfocándose a cuestionar lo que la mayoría de la crítica ha dicho acerca del tema de la lucha generacional (en donde comenta sobre el acercamiento que tiene el personaje con sus padres), del aspecto “sexual epidérmico” tan mencionado (en donde por medio del personaje se cuestiona el machismo mexicano), y sobre la crítica social que representa (la cual se lleva a cabo por medio del rompimiento con “lugares comunes”, mofándose de los intelectuales y estudiantes revolucionarios juveniles). Finalmente, cierra el ensayo dirigiéndose a la crítica en general: “No hay más cera que la que arde, señoras y señores. ¿Les parece que José Agustín se muestra, en *De perfil*, frívolo, conformista y repugnantemente feliz? ¿Habrían preferido un héroe que se sacrificara, un artista que se tortura, un inadaptado que se suicida?”⁵⁵ Con esto, Castellanos apela a la lectura del texto y no del contexto sociocultural que circunda a la producción de la obra.

1.2.3. Nuevas lecturas, nuevas propuestas.

Retomando la idea de que la perspectiva de la crítica cambia con el tiempo, nos hace recordar el acercamiento generacional que tuvo Glantz con la obra de José Agustín, lo cual es muy posible que haya provocado su insistencia por identificar un fenómeno social contemporáneo, con la obra del autor. Pero al pasar el tiempo, la perspectiva se amplía y surge una crítica que se aventura, con resultados valiosos, a analizar más detenidamente los recursos narrativos de José Agustín. Éstos, a su vez evidencian diversas tendencias.

⁵⁵ “Juventud: un tema, una perspectiva, un estilo” en *La crítica de la novela mexicana contemporánea*, pp. 175-189, en Aurora M. Ocampo, *Ibid.*, p. 189.

Es el caso de aquellos críticos, o estudiosos de la obra del autor, que, aunque aceptan la clasificación, hacen a un lado la parte peyorativa, y se enfocan en el aspecto social, pero aportando nuevas ideas. Algunos de este tipo de estudios son ofrecidos por Jorge Olvera Vázquez, quien se da cuenta de que en *De perfil*, "...los jóvenes se expresan mediante un habla coloquial salpicado de modismos, si son adolescente entre 15 y 17 años, y con un naciente vocabularios de la onda si son mayores de 20." A lo que agrega que "...de hecho, prescinde sin problema del código de la onda porque en la historia tienen más peso los adolescentes como el narrador"⁵⁶ Soledad Alicia Reyes, quién considerando que una de las mayores preocupaciones de José Agustín es la relación con el lector, señala que "busca continuamente nexos que involucren y cuestionen la posición [social] del que se enfrenta al texto".⁵⁷ Irma del Pilar Quiroz, que ensaya un análisis de *Dos horas de sol*, con base en la *Sátira Menipea*, explicada desde la perspectiva de Mijail Bajtin.⁵⁸ Antonio J. Jiménez, quien analiza la presencia del supuesto grupo de escritores de la onda, en el ámbito político social mexicano, como es el movimiento estudiantil del 68.⁵⁹ Llama la atención que todos estos trabajos, al centrarse en el nivel social, inscriben la obra del autor dentro de la contracultura.

⁵⁶ *La juventud en la onda. Los jóvenes en tres obras de José Agustín*, Tesis de Licenciatura, UNAM, México, 1993, p. 61.

⁵⁷ *Algunas consideraciones sobre la narrativa de José Agustín a partir de la novela El rey se acerca a su templo*, Tesis de Licenciatura, UNAM, México, 1986, p. 93.

⁵⁸ *Dos horas de sol: permanencia y cambios estilísticos en la narrativa de José Agustín*. Tesis de Licenciatura, UNAM, México, 2001.

⁵⁹ *José Agustín: Literatura de la Onda en su contexto social*, Tesis doctoral, University of California, 1994.

1.3. Lecturas contraculturales de la narrativa de José Agustín.

Margo Glantz ya había declarado que el grupo de los escritores de la onda estaba relacionado con “los movimientos que descuadran el *establishment* y el *statu quo*.” (Glantz, 1994: 203) Aunque no esclarece a que grupo se refiere, el hecho de que en su ensayo hable insistentemente de los hippies y de los onderos, nos hace pensar que se refiere a los grupos contraculturales de los sesentas. Con base en esto, surgen nuevas preguntas ¿cómo se da la presencia y desarrollo de la contracultura en México? Y ¿Cuál sería su relación con la obra de José Agustín?

1.3.1. La contracultura.

Según Theodore Roszak, la contracultura nace en Estados Unidos durante los años sesentas como una protesta en contra de la cultura ortodoxa y tecnócrata.⁶⁰ Es una cultura radicalmente desafiada a los principios y valores fundamentales de nuestra sociedad, en donde se evidencia una lucha generacional entre jóvenes y adultos. Rechaza, tanto a nivel personal como político, la violación sin entrañas de nuestra sensibilidad humana. No es un movimiento disciplinado, va ganando y perdiendo miembros a todo lo largo del camino, los que se insertan proclaman no querer nada de las viejas corrupciones del mudo. Los hay que se unen a la tropa un breve momento, lo bastante largo empero para participar en alguna

⁶⁰ *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*, Kairos, Barcelona, 1981. El autor considera que la tecnocracia es “...esa forma social en la cual una sociedad industrial alcanza la cumbre de su integración organizativa. Es el ideal que los hombres suelen tener en mente cuando hablan de modernizar, poner al día, racionalizar o planificar.” p. 19. Según José Agustín, otros autores que han escrito sobre el tema y que coinciden en algunos puntos con Roszak son: Fernando Savater, Luis Antonio de Villena, María José Ragué, Luis Brito García, Carlos Monsiváis, Parménides García Saldaña, Óscar Collazos, Nathan Adler, Daniel Bell, Fred Davis, Frank Musgrove, Milton Yinger y Kenneth Westhues. Véase *La contracultura en México*, Debolsillo, México, 2004, p. 129.

lucha inmediata y obvia: la rebelión de un *campus* universitario, un acto en contra la guerra, una manifestación en contra la injusticia racial. Ven que construir la sociedad buena no es, fundamentalmente, una tarea social, sino psíquica. Lo que hace de esta desafiliación juvenil de nuestro tiempo un fenómeno cultural más que un simple movimiento político, es que trasciende el nivel de la ideología para llegar al nivel de la conciencia, buscando transformar el más íntimo sentido de nosotros mismos, los otros y todo lo que nos rodea. Lo nuevo de este grupo, se podría decir, es que está dentro de la sociedad actual, no en sus márgenes periféricos. Son los jóvenes de clase media quienes llevan adelante esta política de la conciencia...⁶¹

Reconoce también que la contracultura “tiene muchísimo menos coherencia de lo que sugiere”, e identifica básicamente a dos grupos dentro de ella: “el bohemismo ambulante de *beats* y *hippies*,” y “el audaz activismo político de la nueva izquierda estudiantil.” (Roszak, 1981: 70)

1.3.2. La contracultura en México.

Según Carlos Monsiváis, “como proposiciones de un espacio alternativo ante la cultura occidental y el patriarcado judeo cristiano”, la contracultura “desecha la cultura existente y la cambia por la cultura popular, el budismo zen, la música electrónica, las drogas, la antipsiquiatría, la bisexualidad...” (Monsiváis, 1986: 229) Su adopción en México se da en la segunda mitad de los años sesentas (siglo XX), por medio de la Onda, que será para ésta “un descubrimiento póstumo.” (Monsiváis, 1986: 229) Por su parte, José Agustín opina que la contracultura en México, se manifestó por medio de la versión mexicana de los hippies estadounidenses, llamados por Enrique Marroquín jipitecas. (José

⁶¹ Véase el segundo capítulo “Una invasión de los Centauros”, Theodore Roszak. *Op. Cit.*, pp. 67-97.

Agustín, 2004: 80) Exhiben una manera propia de vestir (cabello largo, ropa indígena, etc.), de hablar (neologismo provenientes de la experiencia psicodélica) y muestran gusto por el rock y las drogas. Los jipitecas forman una de las dos partes que conforman el grupo social de la Onda. (José Agustín, 2004: 83)

Suscribir la literatura de José Agustín dentro de la contracultura mexicana, implicaría dos cosas: que estéticamente su obra contenga los preceptos contraculturales y que represente al grupo que participa en la contracultura, a través manifestar de su ideología por medio de sus personajes. Con relación a lo primero, se considera que su narrativa, más que oponerse a la tradición y/o a la cultura preestablecida, como lo haría la contracultura según se entiende, el autor propone la fusión estética de la “alta cultura” y la “baja cultura”, dando como resultado algo que se ha valorado como “rasgos posmodernos presentes en los textos, debido a la fusión del arte culto con el popular...” (Jiménez, 1994: 7) En cuanto a lo segundo, como se demostrará más adelante, la representación de elementos contraculturales como tal, se da hasta 1973 con *Se está haciendo tarde (final en laguna)*, fecha en la que, según otra parte de la crítica, se cierra el periodo de la literatura de la Onda. Como sabemos, antes de esta obra ha publicado ya otras cuatro en donde no encontramos ni su representación, ni el tema de la contracultura. Creemos que la inclusión del autor en la contracultura, se debe a lecturas de sus textos basada en los recursos narrativos innovadores, que de alguna forma rompían con lo establecido; a la representación de adolescentes y jóvenes que cuestionan su entorno social, de lo cual se deriva una lectura en donde la crítica social se dirige del joven hacia el adulto; y a que en sus narraciones aparecen citas de letras de rock, de lo cual no se debe olvidar que el rock no es el único referente cultural contemporáneo que utiliza. En conclusión, podríamos decir

que la lectura contracultural de la obra de José Agustín, es una lectura superficial y/o parcial. El mismo autor declaró:

En cierta forma nunca me consideré un protagonista de los movimientos contraculturales [...] pero cuando ya vino el movimiento de los jipitecas, cuando surgieron mas adelante los Punks, cuando vinieron las Bandas y cuando vinieron todos los grandes movimientos masivos de la contracultura, yo los observé con la debida distancia. Yo no participé enteramente en ellos, ni siquiera en los sesentas, en la época que me tocó mas poder haber participado a fondo, fui enteramente miembro de todo el movimiento. Ni me dejé el uniforme, ni me dejé crecer el pelo, ni hice una de las grandes peregrinaciones rituales que se debían llevar a cabo. No fui a Avándaro, no fui a Huautla, no fui a Real de Catorce, me perdí muchos grandes conciertos, muchos grandes eventos, pero tome nota de todos ellos y poco a poco iba admitiendo que todo esto configuraba un fenómeno que debía atenderse...⁶²

1.3.3. La Onda social y la Onda literaria.

El surgimiento del grupo social de la Onda, no está muy bien definido ni tampoco muy bien identificado. Por ejemplo, para Monsiváis los “límites aproximados” en los que surge y se desarrolla son entre 1966-1972. (Monsiváis, 1986: 227) Después, dice que a finales de 1966, “ya cunden en México versiones de los hippies, llamados jipitecas” que según él, son “centro y vanguardia de la Onda.” (Monsiváis, 1986: 229) Son antipolíticos, por lo que se diferencia de los “movimientos de izquierda”, les gusta el rock y la droga. (Monsiváis, 1986: 235) Entonces, para él no hay diferencia entre jipiteca y ondero. Maritza Urteaga está de acuerdo con él y, además, coincide en que éstos se diferencian de los jóvenes que participaban en la lucha social.⁶³ Por su parte, José Agustín al igual que Eric Zolov⁶⁴, nota una diferencia entre ambos grupos. Identifica a los jipitecas como la versión

⁶² Declaración hecha en el IV Congreso de Contracultura, Casa de Cultura Serrano, Lagos de Moreno, Jalisco, noviembre 24 de 2006.

⁶³ “De los jipitecas a los punketas. Rock y juventud mexicana desde 1968”, en *Movimientos juveniles en América Latina. Pachucho, malandros, punketas*, Ariel, España, 2002, pp. 35-63, p. 37.

⁶⁴ *Rebeldes con causa. La contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal*, trad, de Rafael Vargas Escalante, Grupo Editorial Norma, México, 2002, p. 177.

mexicana de los hippies estadounidenses, y al grupo de la onda, como la unión entre jipitecas con estudiantes militantes de la izquierda mexicana. La unión se concreta después de los lamentables sucesos de 1968. (José Agustín, 2004: 83).

La clasificación literatura de la Onda sugiere la relación de este grupo social con los autores mencionados, por medio de su representación literaria. Si dicha relación se da en la obra de José Agustín, quizás ésta se evidencia hasta 1973, con *Se está haciendo tarde (final en laguna)*. Antes de esto, los personajes que aparecen en sus obras no son jipitecas ni onderos (y por ende contraculturales). Tampoco el lenguaje que utiliza se reduce al llamado lenguaje de la onda, porque el autor trabaja con varios registros lingüísticos. Este hecho ratifica que, tampoco por medio del lenguaje, podría considerársele como representante del grupo social de la onda. Ya lo hemos comentado; la lectura de José Agustín como un escritor de la onda, es una lectura *glantziana*.

1.3.4. La teoría como una opción de análisis.

Existen otro tipo de trabajos, como los realizados por Inke Gunia y Juan Bruce-Novoa, que arrojan nuevas luces en relación con la obra de José Agustín. Partiendo de la premisa de que la mayoría de los críticos que han utilizado el término literatura de la Onda, están sujetos a un juicio de valor “reductivista”, proponen hacer un análisis basado en la teoría. La primera, explorando los elementos contraculturales en *La tumba*, utiliza el modelo de Jaap Lintvet (1981) que maneja: el plano del discurso narrativo y su presentación, y la reconstrucción de la intención comunicativa y el lector enfocado. Una de las conclusiones de Gunia es:

El hecho de que el conflicto modelado y el modo en que está presentado pueden reverenciarse con una realidad extraliteraria que es contemporánea al momento de la producción y publicación de los textos –sobre todo en el caso

de *Gazapo* y *La tumba*- subraya la intención de provocar y hace que el mensaje adquiriera un carácter fáccioso revolucionario. Este es uno de los rasgos que explican su recepción apasionada.⁶⁵

Esto cuestionaría la lectura contracultural de la novela, punto sobre el que ya comentamos brevemente. Por su parte, Juan Bruce-Nova, realiza un análisis con base en la *parodia* y la *sátira* a *La tumba* también. Mediante éste, reconoce la relación *intertextual* entre Lohengrin de Wagner y la obra, sustentando el cuestionamiento a los aspectos contraculturales. Además, señala que José Agustín: “From the start he satirized the hypocrisy of his Onda generation and used parody and intertextual to take advantage of the traditional code of literary, social, and mythological signs.”⁶⁶ (Bruce-Novoa, 1986: 54)

1.3.5. La obras de José Agustín consideradas dentro de la Onda.

Para finalizar, es necesario mencionar las obras del autor que la crítica ha considerado dentro de la literatura de la Onda. Si Glantz asegura que ésta se inaugura en 1964 con *La tumba*, Aralia López menciona que Domínguez considera el final de la literatura de la Onda en 1973 con la novela *Se está haciendo tarde (final en laguna)*⁶⁷, ambas del mismo autor. Entonces, tenemos que las obras del autor considerada dentro del *corpus* de la Onda son: *La tumba* (1964), *De perfil* (1966), *Inventando que sueño* (1968), *Abolición de la propiedad* (1969) y *Se está haciendo tarde (final en laguna)* (1973), siendo ésta última la única, dentro del periodo de la Onda, en donde participan clara y abiertamente elementos contraculturales. Se deja asentado pues, que el autor abre y cierra el

⁶⁵ ¿"Cuál es la onda"? *La literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta*, Iberoamericana, Madrid, 1994, p. 118.

⁶⁶ Traducción: “Desde el principio satirizó la hipocresía de la generación de la Onda y utilizó la parodia y la intertextualidad para tomar ventaja sobre el código tradicional literario, social y de los signos mitológicos.” La traducción es mía.

⁶⁷ Véase Aralia López González 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. Y Michael Christopher Domínguez. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, FCE, 1996.

movimiento. Sin embargo, el hecho de que la discusión en torno a la participación de José Agustín en tal clasificación no está agotada, induce igualmente a la discusión sobre si el autor clausura la misma, con base en la publicación de obras a la par de *Se está haciendo tarde...* como *Las jiras* de Federico Arana; y con base en la publicación de obras posteriores a 1973 como *Mediodía* de Parménides García (1975) y *A control remoto y otros rollos* (1974) y *Las motivaciones del personal* (1977) de Jesús Luis Benítez, autores igualmente considerados dentro de la Onda. A esto se debe agregar que después del periodo que abarca el supuesto movimiento (1964-1973), José Agustín escribió algunas obras más en donde representa a personajes relacionados con la Onda: una pieza de teatro titulada *Circulo vicioso* (1974) y *El rey se acerca a su templo* (1977), poniendo en duda lo que hasta ese momento la crítica había escrito sobre el tema.

Como dato curioso relacionado con el principio y fin de la supuesta literatura de la Onda, tenemos el caso de Ignacio Solares que en un certamen de creación literaria en 1992, negó el premio Agustín Yáñez a las novelas finalistas *Morena* de Henry B, *La sonrisa de los días sin retorno* y *Al encuentro de dos mundos*, de Adan Feher Huesca, al descalificarlas porque eran de la onda, “corriente literaria que ya se acabó.”⁶⁸

⁶⁸ José Agustín. “Sigue la satanización de la onda”, *La voz invitada* en *El Universal*, 16 de noviembre de 1992.

CAPÍTULO 2. MARCO TEÓRICO

2.1. Mijail Bajtin: El ser y la comunicación.

Para hablar sobre el concepto de *intertextualidad*, es necesario abordarlo desde sus antecedentes. Como se sabe, éste proviene del dialogismo, idea propuesta por Mijail Bajtin, como parte importante de su universo conceptual estético. Esta idea teórica, de esencia socrática, está impregnada de un tipo de filosofía “antropológica” y parte esencialmente del ser. En su introducción a uno de las obras de Bajtin, Sergei Bocharov anota:

Aquí se trata de cuestiones más generales, que pueden ser situadas en la frontera entre estética y filosofía moral; M. Bajtin habla del mundo de la acción humana, “mundo del acontecimiento”, “mundo del acto”. La categoría ética en este trabajo es la “responsabilidad”: su concreción peculiar es la imagen-concepto, introducida por Bajtin, y que la ilustra, la de “no coartada en el ser”: el hombre carece de un derecho moral a una “coartada”, a escaparse de aquella única responsabilidad que es la realización de su lugar único e irrepetible del Ser, “coartada” respecto del “acto” irrepetible que debería ser toda su vida...⁶⁹

El derecho de existir para el ser, tratando de explicar a Bajtin, es quizás una obligación de la cual no puede escapar. Sin otorgar concesiones, esta obligación orienta al hombre a tener conciencia de su lugar en el mundo; en el aquí y en el ahora; como ser histórico y como ser modelado a partir de experiencias que comparte con el mundo. Su existencia es pues, sólo una. Sin embargo, al ser una existencia que se va nutriendo gracias al contacto con el mundo, el ser, aunque único dentro de sí mismo, no está (ni puede) estar aislado de otros seres que comparten los mismos fenómenos sociales e históricos que él.

Tanto en el campo teórico como en el estético, Bajtin vislumbra la existencia del ser

⁶⁹ Mijail Bajtin. *Hacia una filosofía del acto ético: de los borradores y otros escritos*, Anthropos: Universidad de Puerto Rico, Barcelona, 1997, p. 4.

como un acto ético y su necesidad de proyectarse hacia un “otro”. Esto se puede apreciar cuando cuestiona la abstracción que implicaban esos dos campos -en su momento-, apelando a una ciencia y a un arte más vinculado con la vida, en una relación de comunión:

Toda la razón teórica no es sino un momento de la razón práctica, es decir, de la razón que viene de la orientación moral de un sujeto en el acontecimiento singular del ser. Este ser no puede definirse en categorías de una conciencia teórica indiferente, sino que se determina mediante las categorías de una comunión real, es decir, de un acto ético, en las categorías de una vivencia eficientemente participativa de la singularidad concreta del mundo. (Bajtín, 1997: 20)

También se aprecia esto, cuando toca el tema de la estética, y nos explica su idea de la *empatía*, que al mismo tiempo es una forma, un tanto singular, de ver la “otredad” en comparación con el desarrollo que alcanza en otros escritos posteriores: : “...el reflejo estético de la vida viva no es por principio el autorreflejo de la vida en movimiento, en su vitalidad real, sino que presupone a otro sujeto de la empatía, que se encuentra en la posición externa, *exotópica*” [...] La empatía pura, la coincidencia con el otro...” (Bajtín, 1997: 23)

En esta etapa de su propuesta, el “otro” es una especie de desdoblamiento del mismo ser que experimenta el acto estético y pone en duda su singularidad y existencia. Se pregunta “qué pasaría si realmente lograra perderse en el otro, y en lugar de dos participantes quedara uno sólo” y se da cuenta de que eso “presupone un empobrecimiento de la existencia”, (Bajtín, 1997: 22) lo cual demuestra la necesaria participación de “dos” (o más) en el acto estético.

Por su parte, Todorov analiza el pensamiento estético bajtiniano y señala:

Bakhtine, donc, rencontre le problème au début de son activité, lorsqu’il entreprend d’élaborer une théorie esthétique cohérente et, plus particulièrement, une description de l’acte créateur. Pour ce faire, il se voit contraint de postuler une certaine conception de l’être humain en général, où

l'autre joue un rôle décisif. Le principe est donc celui-ci : il est impossible de concevoir l'être en dehors des rapports qui le lient à l'autre.⁷⁰

La concepción de un “otro” es fundamental. La relación del ser con un “tú”, en su acto ético, le permite reafirmar su existencia y su lugar en el mundo. En el fragmento, la relación entre el ser y su “otro” exhibe una variante. La primera idea evoluciona y encontramos que el “otro” se nos puede mostrar con otras formas y funciones específicas: si anteriormente vimos al “otro” como un desdoblamiento del propio ser, en este caso lo vemos como otro ser completamente:

En quoi consiste, plus concrètement, le rôle d'autrui dans l'accomplissement de la conscience individuelle ? Bakhtine part du plus simple : nous ne pouvons jamais nous voir nous-même en entier ; l'autre est nécessaire pour accomplir –fût-ce provisoirement- la perception de soi, qui n'est réalisée que de façon partielle par l'individu lui-même. Les objections possibles à ce postulat sont examinées longuement : ne parvient-on pas à une vision complète de soi pas le miroir ? ou, dans le cas d'un peintre, à travers l'auto-portrait ? La réponse est chaque fois négative.⁷¹ (Todorov, 1981: 146)

El ser, con su individualidad y singularidad, necesita del “otro” porque el “otro” significa “complemento” en la conciencia del propio ser. Dice Bajtin: “...nos valoramos desde el punto de vista de otros, a través del otro tratamos de comprender y de tomar en cuenta los momentos extrapuestos a nuestra conciencia...”⁷² Un ejemplo de cómo aplica esto en el acto estético, se da por medio de la construcción del personaje literario que él

⁷⁰ Tzvetan Todorov. *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Éditions du Seuil, Paris, 1981, p. 145. “Bajtin, entonces, encuentra el problema al comienzo de su actividad cuando él emprende elaborar una teoría estética coherente y, más, particularmente, una descripción del acto creador. Para realizarlo, él se ve obligado de postular una segura concepción del ser humano en general, donde el “otro” juega un papel decisivo. El principio es el siguiente: es imposible de concebir el ser fuera de las relaciones que lo vinculan al “otro”.” La traducción es mía.

⁷¹ “En qué consiste, más concretamente, el papel de otro dentro de la realización de la conciencia individual? Bajtin parte de lo más simple: nosotros no podemos jamás vernos a nosotros mismos enteramente; el “otro” es necesario para concebir -provisionalmente- la percepción del ser, quien no es realizado que de manera parcial para el individuo mismo. Las objeciones posibles en este postulado son examinadas largamente: ¿no aparecen en una visión completa del ser en el espejo? O, dentro del caso de un pintor, ¿a través del autorretrato? La respuesta es cada vez negativa.” La traducción es mía.

⁷² “Autor y personaje en la actividad estética” en M.M. Bajtin. *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México, 2003, p. 22.

identifica como el héroe: “El problema estético del héroe novelesco en Bajtin no puede entenderse acabadamente sino como parte de su concepción filosófica, cuyo fundamento está en la realización del ser en cuanto conciencia del yo-para-mí y del yo-para-otro.”⁷³

Como se podrá entender, el contacto con el otro, está basado en una dinámica de comunicación recíproca que implica todo un contexto histórico cultural, el cual se pone en diálogo desde el momento en que el “otro”, ya sea consigo mismo o como un “tú”, entra en contacto con el ser dentro de su acto ético responsable: “L’être même de l’homme (extérieur comme intérieure) est une communication profonde. Être signifie communiquer...”⁷⁴ (Todorov, 1981: 148) Para Bajtin, lo más importante es la comunicación entre un yo (o un nosotros) que habla y un tú (o un ustedes) que escucha y responde. Pero además, la respuesta dada, abre las puertas para nuevas enunciaciones, de tal forma que se crea un diálogo. Estos elementos, enunciación-respuesta-enunciación = diálogo, construyen una cadena de múltiples opciones comunicativas que forman parte fundamental de una de sus propuestas más importantes, la cual es base y fundamento de la intertextualidad: el dialogismo.

2.1.1. Dialogismo.

El dialogismo es una herramienta de análisis discursivo que concretiza, como ya se dijo, el pensamiento socrático y la “filosofía antropológica” del autor. Éste opera directamente sobre el lenguaje, marcando la diferencia entre “el uso monológico y

⁷³ Pampa O. Aran de Meriles. *Estilística de la novela en M.M. Bajtin, Teoría y aplicación metodológicas*, Narvaja, Córdoba Argentina, 1998, p. 49.

⁷⁴ “El ser mismo del hombre (tanto exterior como interior) es una comunicación profunda. Ser significa comunicar...” La traducción es mía.

polifónico de la palabra en la literatura”⁷⁵, poniendo énfasis en el segundo. En discusión con la lingüística, tal como la consideraba Saussure, Bajtin expone su propio punto de vista sobre el tema:

Oponiéndose abiertamente a la lingüística “objetivista” de Saussure a la vez que objetando las posiciones “subjektivistas”, Bajtín fijó su atención ya no en el sistema abstracto de la *langue* sino en las expresiones concretas de individuos pronunciadas en contextos sociales particulares. El lenguaje debía ser visto como intrínsecamente “dialógico”: sólo podía aprehenderse en función de su inevitable orientación a algún otro.⁷⁶

Para Bajtin la lingüística, vista desde aquella perspectiva, no le es funcional para exponer lo que desea, así que propone la *translingüística*⁷⁷. Se sabe que ésta no llega ser desarrollada completamente; sólo es explicada mediante fragmentos que aparecen en diversos estudios. En uno de ellos dice:

Para nuestros propósitos, tienen capital importancia las facetas en la vida de la palabra, de las cuales se abstrae la lingüística, por eso nuestros análisis subsiguientes no son de carácter lingüístico en el sentido exacto, sino que más bien están relacionados con la translingüística, entendiendo por esta el estudio de la vida de las palabras –todavía no encauzada a una disciplina determinada-, los cuales, con toda legitimidad, no han sido considerados por la lingüística. (2005: 264)

Y en otra parte: “Toda la vida de una lengua de cualquier área de su uso (cotidiana, oficial, científica, artística, etc.) está compenetrada por relaciones dialógicas. (2005: 266-267) A partir de esto, propone varias tipos de relaciones dialógicas que considero pertinente utilizar como herramientas de análisis literario tomando en cuenta que en la narrativa de José Agustín participan diversas voces pertenecientes a diversos personajes, cuyo objetivo es provocar diálogos entre diversos puntos de vista del mundo. A continuación, mencionaré y comentaré sólo aquellas que creo plausibles para mi estudio.

⁷⁵ Mijail Bajtin. “V. La palabra en Dostoievski” en. *Problemas de la poética de Dostoievski*, F.C.E., México, 2005, pp. 264-393, p. 265.

⁷⁶ Terry Eagleton. *Una introducción a la teoría literaria*. F. C. E., México, 2004, p. 143.

⁷⁷ Término propuesto por Todorov para suplir el de Metalenguaje, que originalmente usó Bajtin.

2.1.2. Relaciones dialógicas.

Una de ellas es la siguiente: “Son posibles no sólo entre enunciados (relativamente) completos, sino también con respecto a cualquier parte significativa del enunciado, incluso con respecto a una palabra aislada...” (2005: 269) Esto quiere decir que dentro de un enunciado puede existir una palabra que se reconozca como “extraña” dentro del léxico del emisor, es decir, una palabra “ajena”. Al introducirla dentro de su oración, la adapta y le da un nuevo valor, un nuevo “sentido”. Ésta tiene relación directa con la parodia. Bajtin dice al respecto: [en la parodia] “el autor habla mediante la palabra ajena [...] introduce en tal palabra una orientación de sentido absolutamente opuesto a la palabra ajena. La segunda voz, al anidar en la palabra ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y lo obliga a servir a propósitos totalmente opuestos.” (2005: 282) Podemos entender pues, que cuando en el enunciado de determinado personaje aparece representada una palabra ajena, ésta tendrá un valor y un sentido distinto al que originalmente le dio el “dueño” de esa palabra. Su adaptación responderá a la forma en que el personaje necesite transmitirla, ya sea para relatar lo que dijo alguien, para parodiar lo que dijo alguien, para traer al diálogo la reminiscencia de alguien (sobre todo si se trata de subrayar determinado aspecto de ese alguien), etc. La utilización de la palabra ajena y la forma en que esta es transmitida, guardan implícitamente una relación dialógica. Bajtin considera a la parodia dentro del grupo de fenómenos artísticos discursivos (las estilizaciones, la parodia, el relato oral (*skaz*) y el diálogo), en los cuales se alberga la palabra *bivocal*. Ésta tiene doble orientación; por un lado se dirige al *objeto*, y por otro a un *tú*, y se contrapone a la palabra *monológica*, la cual tiene una sola orientación. Entonces, como se puede observar, para Bajtin es muy importante trabajar con la doble orientación de la palabra porque, como ya se ha mencionado, es ahí donde él considera que se encuentra la verdadera vida de ésta.

En otro estudio, Bajtin nos habla de la “palabra elevada directa”, la cual sustentaba en la antigüedad a la épica, a la tragedia y a la lírica. Estos géneros, representantes del poder institucional del estado, cumplían el papel de regular el orden social, fomentando valores religiosos, políticos y culturales. Sin embargo, el autor nota que dentro de esos “discurso directos” la palabra contenía una sola dirección y un solo valor, que limitaban su poder de comunicación:

Todo género directo, toda palabra directa –épica, trágica, lírica, filosófica, puede y debe devenir por sí misma objeto de representación, de “remedo” paródica- travestista. Tal remedo viene como a desgajar la palabra del objeto, a desunirlos; muestra que la palabra genérica directa dada –épica o trágica- resulta unilateral, limitada y no agota el objeto; la parodización obliga a percibir esas facetas del objeto que no se insertan en el género o estilo en cuestión. La creación paródica- travestista introduce un constante correctivo de risa y crítica en la unilateral seriedad de la palabra elevada directa, el correctivo de la realidad, la cual siempre es más rica, esencial y –lo más importante- más contradictoria y plurilingüe que lo que puede llegar a ser un género no elevado y directo. Los géneros altos son monotonaes.⁷⁸

Sobre las características que contempla Bajtin de la parodia, hablaremos más adelante. Por el momento, tomando en cuenta lo que hemos dicho hasta aquí, podemos observar que se trata de un asunto relacionado con el canon estético establecido, es decir, la problemática involucra dos visiones estéticas divergentes: las obras literarias que por sus características formales y temáticas son admitidas en el canon, frente a las que son rechazadas. Curiosamente, aunque los “géneros altos” pertenecen claramente al canon por ser considerados producto artísticos culturales del poder, y por lo tanto, pertenecientes a las fuerzas sociales ideológicas centrípetas del lenguaje⁷⁹, expresan una cerrazón en cuanto a sus reglas estética y son, por lo tanto, creativamente pobres. Por otro lado, los “géneros

⁷⁸ Mijail Bajtin. “De la prehistoria de la palabra en la novela” en Nara Araujo y Teresa Delgado. *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, selección y apuntes de..., Universidad Autónoma Metropolitana y Universidad de la Habana, México, 2003, pp. 297-336, pp. 309-310.

⁷⁹ Véase Mijail Bajtin. *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989, p. 88.

bajos” (por llamarlos de alguna forma que denote oposición), demuestran una apertura total hacia el goce de la risa, hacia la crítica y hacia la mezcla de lenguajes.⁸⁰ En ese sentido son más “completos” porque cuentan con más elementos, que a su vez, aportan más posibilidades estilísticas que apelan a la competencia del receptor. Algunos de los “géneros bajos” que según Bajtin se desarrollaron a la par de los géneros oficiales y que se valían de la palabra *bivocal*, son los géneros “cómico-serios”: el Diálogo socrático, la Sátira menipea y la Trivia, fundamentalmente. Estos géneros representaban una especie de subversión estética en contra de los cánones establecidos por el poder, y son, según los estudios de Bajtin, el antecedente de la novela. Él considera que la novela es la forma literaria en donde mejor se aprecia el diálogo entre diversas lenguas. Éstas pertenecen a hombres vivos y pensantes, en un determinado contexto histórico y social. (2003: 321) Sin embargo, tomando en cuenta que en su estudio sobre “la especificidad estilística” de la novela, él equipara “la palabra novelesca” a la palabra “de la prosa literaria”, (1989: 78) podemos considerar sus propuestas aplicables a la narrativa en general. Claro, siempre y cuando se aborde una narrativa que cuente con las propiedades necesarias para ser analizada desde esta perspectiva teórica estética.

Continuando con los tipos de relaciones dialógicas, Bajtin dice también que éstas “...deben ser investidas por la palabra, llegar a ser enunciados, llegar a ser posiciones de diferentes sujetos, expresadas en la palabra.” (2005: 257) Para comprender mejor este tipo de relación dialógica, debemos recordar que los enunciados emitidos por un personaje, contienen dentro de sí una intención, un sentido que refleja a su vez su posición ante el mundo. Entonces, cuando en un diálogo se encuentran dos personajes que manifiestan

⁸⁰ Siguiendo con la pugna entre fuerzas centrípetas y fuerzas centrífugas del lenguaje en la sociedad, el *plurilingüismo* se ubicaría en la segunda.

diferentes punto de vista sobre determinado asunto, o demostrando el mismo punto de vista pero utilizando la “palabra ajena”, estamos ante la acción de una relación dialógica. Otra forma en la que se puede presentar, es entre el personaje y el autor: “...son posibles del autor con el personaje, en la medida en que polemiza, refuta, concuerda con reservas, interroga y parodia su lenguaje. El autor representa este lenguaje conversando con él; la conversación penetra al interior de la imagen del lenguaje y la dialogiza internamente.” (2003: 303) El dialogismo hacia el lenguaje del personaje, acerca al autor con éste en cuanto a que es su propia creación. Pero al mismo tiempo, marca una distancia con él porque el personaje, como *constructo* artístico, implica una visión particular del mundo, es decir, el lenguaje del personaje y su opinión del mundo, deben ser distintas a las del autor. En este sentido, el personaje no será un vocero de las ideas de su creador, sino un “ser” independiente.⁸¹ Esta idea se reitera en otro de sus estudios, cuando menciona la importancia del distanciamiento entre ambos, como un “requisito” fundamental para la creación artística dentro del texto literario: “...a veces el autor convierte a su personaje en el portavoz inmediato de sus propias ideas, según su importancia teórica o ética (política o social), para convencer de su veracidad o para difundirlas, pero éste ya no sería un principio de actitud hacia el personaje que pudiese llamarse estéticamente creativo...”⁸² No obstante, reconoce que la voz del personaje está supeditada a la del autor, a su vez que ésta se representa por un narrador. (2005: 272-273) En otro momento, propone que la independencia del narrador y del personaje en cuanto al autor permite que ésta voz se vuelva en alguna forma “convencional”. Para él, “lo convencional es siempre bivocal”.

⁸¹ Esto se puede observar cuando analiza *Eugenio Onieguin* de Pushkin, en su estudio titulado “De la prehistoria de la palabra en la novela”. Véase la página 300 de la edición citada.

⁸² “Autor y personaje en la actividad estética” en M.M. Bajtin. *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México, 2003, p. 17.

(2005: 276) Como se observa, Bajtin utiliza todos estos planteamientos para explicarnos que la voz del narrador y del personaje se independizan del autor, diluyendo así esa “palabra directa” que es unidireccional, o sea, que se dirige solamente a su objeto y se contrapone a la palabra *bivocal*. Para comprobarlo, retomemos su idea sobre el “héroe”, aterrizada en la obra de Dostoievski y contrapuesta al personaje monológico de Tolstoi:

No; el héroe le interesa en tanto que es un *punto de vista particular sobre el mundo y sobre sí mismo*, como una posición plena de sentido que valore la actitud del hombre hacia sí mismo y hacia la realidad circundante. A Dostoievski no le importa qué es lo que el héroe representa para el mundo, sino, ante todo, qué es lo que representa el mundo para él y qué es lo que viene ser para sí mismo.⁸³

Otro tipo de relaciones dialógicas “son posibles entre estilos lingüísticos, entre los dialectos sociales, etc.” (2005: 269) Tomando en cuenta que los personajes de José Agustín se caracterizan por ser representados por medio de sus tipos lingüísticos propios, sería muy útil tomar en cuenta este tipo de relación dialógica, para analizar la forma en que participan dentro de la narración, es decir, qué papel juegan dentro de la estructuración del discurso narrativo. Una forma para llevarlo a cabo, podría ser partiendo de las siguientes preguntas: ¿Cuáles son las razones histórico sociales por las que determinado personaje habla de tal forma? ¿Qué importancia tienen su léxico para representar determinadas ideas? ¿En qué partes de su discurso se infiltra la “palabra ajena” y en que forma se adapta o contrasta con su tipo lingüístico propio? ¿En qué momento y de qué forma la representación del lenguaje del personaje se convierte en el instrumento de las propuestas estéticas del autor?

La última relación dialógica que Bajtin propone es la siguiente: “En conclusión, recordemos que en un análisis amplio de relaciones dialógicas éstas son posibles también

⁸³ “II. El héroe y la actitud del autor hacia el héroe en la obra de Dostoievski” en M.M. Bajtin. *Problemas de la poética de Dostoievski*, F.C.E., México, 2005, pp. 73-115, p. 73.

entre otros fenómenos interpretables, si estos fenómenos se expresan mediante alguna clase de material sígnico, por ejemplo, entre imágenes de otras artes. Pero estas relaciones sobrepasan los límites de la translingüística.” (2005: 269) La observación que hace es por demás interesante. Está reconociendo que, hasta donde él puede darse cuenta, la *translingüística* se queda corta para abarcar el tipo de relaciones que van más allá del plano del discurso literario. No así el dialogismo. Paradójicamente, las limitaciones que presenta el dialogismo, abren el camino para seguir su desarrollo hasta devenir en *intertextualidad*, continuando su aportación para el análisis literario. Ya Todorov, estudiando el universo estético bajtiniano, había reparado en esto: «...j’emploierai donc ici de préférence, pour le sens le plus inclusif, le terme d’*intertextualité*, introduit par Julia Kristeva dans sa présentation de Bakhtine, réservant l’appellation *dialogique* pour certains cas particuliers de l’intertextualité, tels l’échange de répliques entre deux interlocuteurs, ou la conception élaborée par Bakhtine de la personnalité humaine.»⁸⁴ (1981: 95) Tomando en cuenta la observación de Todorov, consideramos factible utilizar las relaciones dialógicas como herramienta de análisis discursivo literario en la narrativa de José Agustín, aplicándolo básicamente a los discursos de los personajes, dejando las propuestas específicas de la *intertextualidad* para otro tipo de relaciones discursivas presentes en sus textos.

⁸⁴ « ... yo emplearía entonces aquí de preferencia, para el sentido más incluido, el término de *intertextualidad*, introducido por Julia Kristeva dentro de su presentación de Bajtin, reservando la denominación dialógica para algunos casos particulares de la intertextualidad, tales como el intercambio de réplicas entre dos interlocutores, o la concepción elaborada por Bajtin de la personalidad humana. » La traducción es mía.

2.2. Intertextualidad.

Como se ha visto, la propuesta dialógica de Bajtín presenta límites para realizar un análisis de la relación que hay entre estructuras discursivas literarias y estructuras discursivas de otras artes. Tomando en cuenta que éstas participan contundentemente en la narrativa de José Agustín, se debe reconocer entonces que, el dialogismo es insuficiente para analizar las mencionadas relaciones. Auxiliarnos de la *intertextualidad*, nos permitirá ampliar el rango teórico para poder analizar la función estética que desempeñan aquellas estructuras discursivas que provienen de otras disciplinas artísticas. Así mismo, para analizar la forma en que los enunciados de los personajes se relacionan a su vez con enunciados de otros personajes, pertenecientes a otras estructuras discursivas.

Ahora bien, antes de continuar, debemos dejar en claro lo siguiente. Las estructuras discursivas de otras artes, que se asumen conformadas mediante elementos específicos (la pintura por ejemplo, mediante imágenes; la música mediante el sonido; el cine, *grosso modo*, mediante los dos, y así se pueden mencionar otras tantas), son seleccionadas y retomadas para “ensamblarlas” dentro del texto literario. Ese “ensamble” se realiza por medio del lenguaje escrito, materia de la cual toda obra literaria está constituida. Entonces, por lo tanto, esas estructuras transforman su material textual y devienen en discurso literario. Ya Kristeva lo había señalado, cuando declara que. « Le terme “intertextualité” désigne cette transposition d’un (ou plusieurs) système(s) de signes en un autre... »⁸⁵ De esa forma, se integran en el texto literario, y éste, presenta relaciones estructurales

⁸⁵ Fragmento citado por Fernando Galván en su estudio titulado “Intertextualidad o subversión domesticada: Aportaciones de Kristeva, Jenny, Mai y Plett.” en Mercedes Bengouema Bartolomé, Ricardo Jesús Solá (edit), *Intertextuality / Intertextualidad*, Servicio de Publicaciones Universidad de Alcalá, España, 1997, pp. 35-77, p. 40. “« El término “intertextualidad” designa esa transposición de uno (o varios) sistema (s) de signos en otro... » La traducción es mía.

discursivas que van del exterior del texto al interior del texto, y viceversa. Cuando Kristeva dialoga con Bajtin mediante sus estudios, hace resaltar la importancia de esas relaciones:

Pero en el universo discursivo del libro, el destinatario está incluido únicamente en tanto que propio discurso. Se fusiona, pues, con este otro discurso (ese otro libro) con respecto al cual escribe el escritor su propio texto; de suerte que el eje horizontal (sujeto-destinatario) y el eje vertical (texto-contexto) coinciden para desvelar un hecho capital: la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (texto). En Bajtin, además, esos dos ejes, que denomina respectivamente *diálogo* y *ambivalencia*, no aparecen claramente diferenciados. Pero esta falta de rigor es más bien un descubrimiento que es Bajtin el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se constituye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble. (Kristeva, 1987: 190)

Desde su perspectiva, hablar del término “ambivalencia” implica la inserción de la historia (de la sociedad) en el texto, y del texto en la historia. Se puede pensar que, mediante esta idea, se plantea la apertura del texto literario en dos niveles: el primero sería del texto a lo social, lo cual se comprueba con el hecho de que en el texto literario participan estructuras discursivas retomadas de todos los ámbitos socioculturales. La segunda sería hacia el receptor. Como bien se sabe, el lector “enfrenta” a la *intertextualidad* con base en su competencia,⁸⁶ no sólo literaria, sino de todo su universo sociocultural.

Como podemos pensar, esta propiedad de la *intertextualidad* es muy útil en el análisis de un autor como José Agustín que no sólo integra estructuras discursivas de otras artes en su narrativa como ya se dijo, sino que además, integra diversos elementos socioculturales y subgéneros literarios.

⁸⁶ Véase Umberto Eco. “*Intentio lectoris*. Apuntes sobre la Semiótica de la recepción” en Nara Araujo y Teresa Delgado. *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, selección y apuntes de..., Universidad Autónoma Metropolitana y Universidad de la Habana, México, 2003, pp. 699-721.

Sabemos que, desde que fue propuesto el término *intertextualidad*, ha evolucionado y ha tenido diversas aplicaciones dentro de los estudios literarios. Debido a esto, ha sido cuestionado también. En este sentido, llama la atención el siguiente comentario de Fernando Galván: “En verdad, la reacción a la propuesta de Kristeva de 1967 ha sido plural, hasta el punto de que hoy el término “intertextualidad” es probablemente el más polisémico y ambiguo de toda la teoría literaria, el que más usos diversos e incluso contrapuestos ha tenido en un campo, como el de la teoría, que no es especialmente dado a la concreción y precisión terminológicas.” (Galván, 1997: 41)

Sin darnos a la tarea de defender las posibilidades teóricas de esta herramienta de análisis, podemos señalar fácilmente su lado funcional. El “uso diverso”, ya mencionado por Galván, que se la ha dado al término, ha contribuido sin lugar a dudas a su consolidación, mediante la exploración de sus aplicaciones. De esta forma, contamos con estudios como el de Michael Riffaterre titulado “Semiótica intertextual: el interpretante”, en donde analiza la intertextualidad entre Lautrémont y Prud’hon; Gérard Genette al final de *Palimpsestos...*, en donde presenta relaciones intertextuales entre varias y diferentes disciplinas artísticas. O también, algunos otros como “Intertetuality in painting” de Wendy Steiner, y “The place of intertextuality in music studies” de Robert S. Hatten, en donde el autor propone que: “If ones consider musical works as texts, one may find analogous relationships suggesting a similar immersions in musical discourses.”,⁸⁷ haciendo más que evidente el provecho de la *intertextualidad*. Ya Morgan Thaïs E. había comentado algo al respecto: “A crucial question remains to be asked: can the semiotics of intertextuality be

⁸⁷ Ambos estudios en *American Journal of Semiotics*, Volume 3, Number 4, 1985. “Si uno considera el trabajo musical como texto, uno puede encontrar relaciones análogas sugiriendo una inmersión en los discursos musicales.” La traducción es mía.

extended from literature to other domains of culture? In other words, is intertextuality an interdisciplinary theory? Toward the end of *Palimpsestes*, Genette outlines a classification for the textual relations among paintings, films, and music.”⁸⁸ Ahora bien, regresando al comentario de Galván, nos gustaría manifestar las siguientes interrogantes. Cuando Kristeva dialoga con Bajtin en “La palabra, el diálogo, y la novela”, podemos ver que ella rescata el valor subversivo de ciertos tipos de enunciados considerados por Bajtin dentro de los géneros carnavalizados (tales como la parodia, la sátira menipea, etc.). Y, al mismo tiempo, libera ese valor subversivo estético a partir del plurilingüismo de los discursos polifónicos. Con base en esto surge la siguiente pregunta ¿hasta qué punto este planteamiento sigue vigente? Veamos, cuando entramos en contacto con una narrativa plurilingüista como la de José Agustín, que se aleja del canon, monológico en varios sentidos ¿estaremos ante una “intertextualidad domesticada” como la considera Galván? O efectivamente dentro de la narrativa moderna, como la de José Agustín, podemos hablar de un discurso estéticamente subversivo. Una opción para responder a tal pregunta, podría desprenderse del análisis de la “doble dirección” de los discursos del autor, o sea, el discurso paródico, para reconocer la función del mismo. Pero antes de abordar el asunto, consideramos necesario hacer una observación más sobre la cita de Galván.

Como ya hemos mencionado, a partir del surgimiento de la intertextualidad, se ha venido dando una evolución en cuanto a sus aportaciones. No sabemos hasta que punto sea válida la opinión de Galván cuando considera que se ha abusado de ella, provocando una “no precisión y concreción terminológica”, pero creemos que sería más productivo para

⁸⁸ Morgan Thaïs E. “Is there an intertext in the text?”, *American Journal of Semiotics*, Volume 3, Number 4, 1985, pp. 1-40, p. 35. “Una pregunta crucial queda por hacer: ¿puede la semiótica de la intertextualidad ser extendida de la literatura a otros dominios de la cultura? En otras palabras: ¿es la intertextualidad una teoría interdisciplinaria? Hacia el final de *Palimpsestes*, Genette bosqueja una clasificación para la relación textual entre pintura, cine y música.” La traducción es mía.

este trabajo, hablar de aquellas propuestas que denotan un esfuerzo por “concretizar y precisar términos”, para su aplicación en los estudios literarios. A continuación mencionaré y comentaré sobre los conceptos más sobresalientes; algunos de ellos son de gran utilidad para nuestro análisis.

2.2.1. Los teóricos de la *intertextualidad* y sus conceptos.

Uno de los teóricos que ha aportado más sobre el tema, es sin duda Gérard Genette:

El objeto de la poética, (decía yo poco más o menos) no es el texto considerado en su singularidad (esto es más bien el asunto de la crítica), sino el *architexto* o, si se prefiere, la architextualidad del texto (es caso lo mismo que suele llamarse la literariedad de la literatura), es decir, el conjunto de categorías generales o trascendentes-tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc. – del que depende cada texto singular. Hoy yo diría, en un sentido más amplio, que este objeto es la transtextualidad o trascendencia textual del texto, que entonces definía, burdamente, como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”. La transtextualidad sobrepasa ahora e incluye la architextualidad y algunos tipos más de relaciones transtextuales...⁸⁹

Formula cinco formas de relaciones transtextuales. El primero retoma el término acuñado por Julia Kristeva llamado *intertextualidad*, y realiza una especie de “reformulación”:

Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la practica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio (en Lautrémont, por ejemplo), que es una copia no declarada pero literal, la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo... (1989: 10)

⁸⁹ Gérard Genette. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducción de Cecilia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989, p. 9-10.

El segundo es el *paratexto*⁹⁰ que se refiere a

...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. (1989: 11-12)

La tercera es la *metatextualidad*, generalmente denominada “comentario”, “...es la relación [...] que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo.” (1989:13) Curiosamente, de la tercera se salta a la quinta que lleva por nombre *architextualidad*: “Se trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual (títulos, como en *Poesías*, *Ensayos*, *Le Roman de la Rose*, etc., o más generalmente, subtítulos: la indicación *Novela*, *Relato*, *Poemas*, etc., que acompaña al título en al cubierta del libro), de pura pertenencia taxonómica.” (1989: 13)

Pero qué pasa cuándo el *architexto* tiene una “doble dirección”, es decir, cuando la obra no mantiene las características que el *architexto* anuncia -alejándose o cambiando la forma y el sentido del mismo- y éste no responde a las expectativas que ha generado en el lector. En este caso, el uso de la *transtextualidad* trastocada como recurso narrativo, nos habla de un tipo de obra que cuestiona al canon, mostrándonos así la vulnerabilidad de esta categoría. La cuarta relación transtextual, aplazada intencionalmente para llamar la atención sobre ella, es la *hipertextualidad*:

Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. [...] Para decirlo de otro modo, tenemos una noción general de texto en segundo grado [...] o texto derivado de otro

⁹⁰ Véase también el estudio titulado: “El paratexto: introducción a umbrales”, *Criterios*, (La Habana), num. 25-28, I-1989-XII-1990.

texto preexistente. Esta derivación puede ser del orden, descriptivo o intelectual, en el que un metatexto (digamos la página de la *Poética* de Aristóteles) “habla” de un texto (*Edipo Rey*). Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que calificaré, también provisionalmente, como *transformación*, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo. (1989: 14)

Visto de otra forma, podemos pensar que en el terreno de la creación literaria el autor actúa sobre el *hipotexto* transformándolo y creando un nuevo texto ahora llamado *hipertexto*. Dicha relación, sintetizada en la *intertextualidad*, se concibe a partir de la competencia del receptor al detectar los cambios que ha sufrido el *hipotexto* para devenir en una nueva obra:

La intertextualidad cuenta, en efecto, con el fenómeno de la recepción tanto como con el de la producción; el término de intertextualidad se refiere a la relación de interdependencia que se establece entre, por un lado, los procesos de producción y de recepción de un texto determinado y, por otro, el conocimiento que tengan los participantes en la interacción comunicativa de otros textos anteriores relacionados con él.⁹¹

En relación con el asunto, tanto Harold Bloom como Roland Barthes han planteado dos maneras distintas en que se realiza dicha relación. Para el primero, la *intertextualidad* se lleva a cabo a través de la relación que guarda el texto con la “tradición literaria”; mientras que para el segundo, se realiza por medio de la relación que guarda el texto con lo él llama “citaciones anónimas”.⁹²

Siguiendo con Genette, entendemos que la *transformación*, mecanismo coadyuvante en la relación textual entre el *hipotexto* y el *hipertexto*, se presenta de manera directa (transponer la acción de *La Odisea* al Dublín del siglo XX con Joyce) o indirecta (la transformación que conduce de *La Odisea* a *La Eneida*, porque es a nivel formal y

⁹¹ José Enrique Martínez Fernández. *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*, Cátedra, Madrid, 2001, p. 38.

⁹² Véase Jonathan Culler “Presupposition and intertextuality”. *MLN*, Vol. 91, No. 6, Comparative Literature (Dec., 1976), 1380-1396.

temático).⁹³ A la primera le llama simplemente *transformación* y a la segunda *imitación*.

No obstante, para el autor es necesario hacer dos observaciones con el fin de precisar algunos puntos dentro de su propuesta. Dice Genette: “En primer lugar, no se deben considerar los cinco tipos de transtextualidad como clases estancas, sin comunicación ni entrelazamientos recíprocos. Por el contrario, sus relaciones son numerosas y a menudo decisivas.”(1989: 17) Observación pertinente, tomando en cuenta que se está recordando que dentro de un texto literario se lleva acabo la combinación de funciones, como parte de los recursos de los que determinado autor puede echar mano para su creación; el límite de las combinaciones es proporcional a la creatividad del autor. Otra de las observaciones es la siguiente:

Si se considera la transtextualidad en general, no como una clase de textos (proposición sin sentido: no hay textos sin trascendencia textual), sino como un aspecto de la textualidad, y, sin duda a foriori, diría justamente Riffatarré, de la literariedad, se debería igualmente considerar sus diversos componentes (intertextualidad, paratextualidad, etc.) no como clases de textos, sino como aspectos de la textualidad. (1989: 18)

Y agrega que el *architexto* no es una clase de texto, sino, “la claseidad” (literaria) misma, y que “no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque a otra, y, en ese sentido, todas las obras son hipertextuales.” (1989: 18-19)

Ahora bien, evidentemente las obras son “consumidas”⁹⁴ por lectores, los cuales son los receptores, en mayor o menor medida, de esa hipertextualidad. Por lo tanto, la hipertextualidad implica siempre la relación entre autor, lector y texto, como diría Eco

⁹³ Ejemplos que utiliza Genette en las páginas 15 y 16 del estudio citado anteriormente.

⁹⁴ En el sentido en que lo propone Octavio Paz. Véase *El arco y la lira*, F.C.E., México, 1981.

desde otra perspectiva⁹⁵. Por su parte, los teóricos de la recepción han estudiado ésta relación, proyectando hallazgos valiosos para este trabajo.

2.2.2. Los teóricos de la recepción y sus conceptos.

Se sabe que la teoría de la recepción no se puede reducir a una sola y que “se articula en tres dimensiones: 1. la hermenéutica, 2. la semiótica, y 3. la histórica.” Y que “cada una de estas tres direcciones se identifica con tres teóricos: Ingarden, Mukarovsky y Vodicka,”⁹⁶ Existen dos conceptos fundamentales dentro de la propuesta de Ingarden: la *indeterminación* y la *concreción*. La primera se entiende como aquellos “espacios vacíos” que surgen a través de la lectura (“objetos, personas y sucesos” no bien definidos en el texto por medio del lenguaje escrito). La segunda, como la acción de “rellenar” esos “espacios vacíos” en el momento de la lectura. Dice Ingarden al respecto: “La presencia de lugares de indeterminación no es algo accidental, el resultado de algún defecto de composición. Más bien es necesaria en toda obra literaria de arte.”⁹⁷ Después, agrega que “la concreción requiere así mismo de la actualización de ciertos “aspectos esquemáticos” (para Ingarden, éstos se refieren a “los objetos de experiencia del lector”), presentes en la obra”. (GimateWelsh, 2005: 265). Entendiéndose como partes del proceso de la “aprehensión” del texto literario, todos estos elementos recaen en el lector o receptor, quien los actualiza de acuerdo con su sensibilidad, hábitos de percepción y gusto por ciertas cualidades. Así pues, la actualización estará determinada por las experiencias previas del

⁹⁵ Véase *Lector in fabula, La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, trad. de Ricardo Pochtar, Lumen, España, 1987.

⁹⁶ Adrián Gimete-Welsh. “Paradigmas de los estudios literarios” en *Del signo al discurso. Dimensiones de la poética, la política y la plástica*, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, Miguel Ángel Porrúa, México, 2005, pp. 231-279.

⁹⁷ Roman Ingarden. “Concreción y reconstrucción” en Warning, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, Visor, Madrid, 1989, pp. 35-53.

lector o bien por representaciones mentales, concepciones del mundo.” (Gimate-Welsh, 2005: 265). En otra parte de su estudio, Gimate-Welsh anota que cuando Iser retoma de Ingarden el concepto de *indeterminación*, considera además “la actividad cognitiva realizada por el lector”, reducida a “un rellenado de las indeterminaciones del texto” (2005:265). Y llama la atención cuando apela a la propuesta de Vodicka para anotar que “la concreción llevada a cabo por el lector, no sólo muestra la conexión con la semántica de la obra, en el sentido de los ejes temáticos, sino además con la estructura de las *normas* literarias de la época, puesto que la obra se organiza coincidiendo con la norma o bien contradiciéndola.” (Gimate-Welsh, 2005: 265) De este último teórico de la recepción, sabemos que en una discusión con Ingarden, reformula el concepto de *concreción*, concibiéndolo como “la configuración concreta de una obra determinada que es objeto de la recepción estética”.⁹⁸

También se conoce la reutilización que realiza del término *contexto* -retomado de la lingüística- que es definida como “conjunto de relaciones que hacen que una obra sea considerada y valoradas estéticamente” (Gimate-Welsh, 2005:265). Por último, nos detenemos en otra idea de los estudiosos de la recepción: Shklovski y Vodicka. Me refiero a las ideas que éste toma de aquél. Veamos, cuando Vodicka habla del estudio que Salda hace de Neruda, reconoce que, aunque el lector y el autor estén demarcados por la “norma” los críticos literarios “pueden” o “deben” articular sus estudios con base en la contemporaneidad. Y menciona que “Salda contrapone aquí su nueva concreción a las concreciones automáticas corrientes en las enseñanzas y en los manuales.” Agrega después:

Del mismo modo como en el lenguaje poético los medios lingüísticos automatizados pierden su eficacia estética, de manera que se explica así la

⁹⁸ Felix Vodicka, “La concepción de la obra literaria” en Warning, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, Visor, Madrid, 1989, pp. 63-80.

tendencia a buscar nuevos medios lingüísticos actualizados estéticamente, también así se comprende la aparición de una nueva concreción de una obra o autor, no sólo por el hecho de que la norma literaria evoluciona, sino también porque las anteriores concreciones pierden lentamente su fuerza de convicción por la continua repetición. (Vodicka, 1989: 77)

Sin duda alguna, lo que llama la atención del párrafo, es la idea de la evolución de la norma, lo cual significa la movilidad del canon. Obviamente, esta movilidad se da a través de la evolución de la concreción del lector y de la evolución de la concreción del crítico; ambos receptores de la obra literaria. A modo de reforzamiento de su argumento, menciona después que dentro de la enseñanza de la literatura, el hecho de que no aparezca una nueva concreción, es “testimonio de que la obra ha dejado de ser parte viva de la literatura.” (1989: 77).

Nos hemos detenido un poco en las ideas de este crítico, para hacer notar su pertinencia en relación con las concreciones derivadas de los estudios de José Agustín, ya que, como se tratará de demostrar en este trabajo, las concreciones de su obra no han dejado de evolucionar, lo que dan testimonio de la evidente “vida” de su obra. Pero no sólo eso, si consideramos que la crítica literaria especializada llegó a mencionar en repetidas ocasiones, que el lenguaje de la literatura del autor sería indescifrable en un contexto distinto al que fue producida, este tipo de propuestas nos ofrecen nuevas luces para abordar tal problemática y, al mismo tiempo, demostrar que el estudio de su narrativa puede continuar arrojando nuevos resultados.

Por su parte, Michael Riffaterre ha estudiado también el tema de la concreción a través del tiempo, aunque desde otra perspectiva. Consciente de que la obra literaria conserva el mensaje escrito por el autor tal como lo concibió, reconoce que se llega a un punto en el que “el cuadro lingüístico de referencia del descodificador cambia con el tiempo”, ocasionando que “no haya nada en común entre el código al que remite el mensaje

y el código utilizado por los lectores.”⁹⁹ Al notar que los estudios realizados por los lingüistas y los estilistas han descuidado “ese fenómeno”, propone “que el punto de vista específico de la estilística debe comprender simultáneamente la permanencia y el cambio”, combinando “*sincronía* y *diacronía*, para hacer posible la dicotomía entre codificador y descodificador” (1989: 95), en algún sentido semejante a la propuesta de Julia Kristeva. (1978: 190) Y explica que, si por un lado se tiene “un estado del lenguaje que ha conservado perfectamente su estructura y sus patrones estilísticos de control de la descodificación, fijados por la escritura”, y por otro lado, “las diferentes actualizaciones del potencial del texto realizadas por generaciones sucesivas de descodificadores, en los límites impuestos por las estructuras del texto y los códigos de los lectores”, se tendrá como resultado “la historia de la supervivencia de los efectos pese a la desaparición gradual del código de referencia para el que estaban previstos.” (1989:95). Para aclarar mejor este punto, ejemplifica la aplicación de la combinación entre *sincronía* y *diacronía*, con el uso de los “arcaísmos” como procedimiento estilístico, y señala que “cuando en un contexto, se introducen formas que pertenecen a una etapa de lenguaje anterior al contexto, crean un contraste que llama la atención del lector.” Se puede entender, entonces, que con el paso del tiempo, el lenguaje utilizado por el autor va adquiriendo un agregado, en el sentido de que al valor estético que ya tenía al momento de ser concebido, se le suma el que adquiere con el tiempo al volverse “anacrónico” o, al descontextualizarse. Esto “atrapa” la atención del lector a lo largo de su lectura y al mismo tiempo produce nuevas concreciones del texto que, por lo tanto, mantienen su vigencia.

⁹⁹ Michael Riffaterre. “Criterios para el análisis del estilo” en Warning, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, Visor, Madrid, 1989, pp. 89-109.

Como se puede observar, la relación entre autor, texto y lector es crucial. Sin embargo, tomando en cuenta la permanencia del texto literario, se puede decir que la relación que persiste a lo largo del tiempo es, entre texto y lector. Gran parte de los estudiosos de la recepción han acentuado este vínculo, apelando siempre a una lectura libre pero pertinente, con base en las reglas “estipuladas en el texto”, por parte del autor.

Uno de los hallazgos más propositivos sobre el asunto, es el que aporta Umberto Eco, quien, desde la semiótica, se “distancia de una teoría del *uso* para instalarse en una teoría de la *interpretación*.”¹⁰⁰ Se puede decir que su estudio de la relación entre los tres componentes fundamentales para la interpretación del texto literario (autor, texto y lector), queda establecido a través de la *intentio auctoris*, la *intentio operis* y la *intentio lectoris*.¹⁰¹

En lo que llama la “Poética de la obra abierta”, plantea la forma en que el lector debe abordar el texto literario. Resumo tres puntos sobresalientes dentro de esta poética: “el lector está invitado a hacer la obra con el autor. Se consideran obras abiertas aquellas que permiten una germinación continua de relaciones internas que el usuario debe descubrir. Toda obra de arte esta abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas posibles.”¹⁰² Pero se entiende que estas “infinitas lecturas posibles” están demarcadas, ya que en otra de sus obras afirma que “hay que fijar ciertos límites que, con todo, la noción de interpretación supone siempre una dialéctica entre la estrategia del autor y la respuesta del Lector Modelo.” (Eco, 1987: 86) La propuesta del Lector Modelo, como una estrategia semiótica de la lectura, apunta hacia a una interpretación plena, aunque no unívoca, de un texto

¹⁰⁰ Gimete-Welsh, *Op. Cit.* p. 270. Sobre la discusión que entabla con la teoría del *uso* de Richard Rorty, véase Umberto Eco. “*Intentio lectoris*. Apuntes sobre la semiótica de la recepción” en Nara Araujo y Teresa Delgado. *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, selección y apuntes de..., Universidad Autónoma Metropolitana y Universidad de la Habana, México, 2003, pp. 697-723. La discusión se amplía en Umberto Eco. *Interpretación y sobreinterpretación*, trad. de Juan Gabriel López Guix, Cambridge University Press, Gran Bretaña, 1995.

¹⁰¹ Véase también “*Intentio lectoris*. Apuntes sobre la semiótica de la recepción”.

¹⁰² Umberto Eco. *Obra abierta*, trad. de Roser Berdagué, Ariel, Barcelona, 1979, p. 96.

literario. Al mismo tiempo, se presupone que “un texto es un dispositivo concebido con el fin de producir su lector modelo”.¹⁰³ Entonces, tanto la función de la *intentio auctoris* como la de la *intentio operis*, apelan a una interpretación (digamos variable) de su lector (modelo), que debe ser “congruente con el conjunto del texto como un todo orgánico”. (Gimate-Welsh, 2005: 270)

2.2.3. El receptor, el *intertexto* y la *intertextualidad*.

Con base en lo mencionado hasta aquí, se considera que la lectura y el estudio de la obra literaria se deben realizar tomando en cuenta las dos posiciones tomadas por el lector: desde su concreción evolutiva (a través del tiempo) y desde las reglas establecidas por el texto (los recursos narrativos del autor impresos en la obra). En la búsqueda de una teoría que integre estas dos perspectivas fundamentales, encontramos que, una vez más, las propuestas teóricas de Michael Riffaterre nos ofrece un “puerto de llegada”. Él ha señalado que “[...] el error que comete la mayor parte de los críticos que invocan hoy la intertextualidad, es el de creer que ésta consiste simplemente en un conocimiento o en una toma de conciencia del intertexto.¹⁰⁴ Y propone una diferencia entre intertextualidad e intertexto, definiendo el segundo de la siguiente manera:

El intertexto es 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. El intertexto es, pues, un corpus indefinido. Siempre podemos, en efecto, reconocer su comienzo: es el texto que desencadena asociaciones de la memoria desde que comenzamos a leerlo. En cambio, es evidente que no le vemos el fin. Esas asociaciones son más o menos amplias, más o menos ricas, según la cultura del lector. Se prolongan

¹⁰³ Umberto Eco. “La sobreinterpretación de los textos” en *Interpretación y sobreinterpretación*, trad. de Juan Gabriel López Guix, Cambridge University Press, Gran Bretaña, 1995, p. 69.

¹⁰⁴ Michael Riffaterre. “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, pp. 170-172, p. 170.

y se desarrolla según el progreso de esa cultura, o incluso en función del número de veces que releemos un texto. (Riffaterre, 1997: 170)

Como se observa, para él, *intertexto*, al igual que *hipertexto* –retomando a Genette-, siempre apelan a la competencia del lector. No obstante, se puede apreciar una variante entre éstos dos. Mientras el primero siempre nos remitirá a un *hipotexto* definido, el segundo nos remitirá a “un corpus indefinido” supeditado a la “cultura del lector”. En este sentido, el *intertexto* no restringe ninguna posibilidad de interpretación del texto. Entonces, la identificación del *intertexto* tal como la plantea Riffaterre, no dice que si el receptor no puede identificar el *hipotexto* -o al menos verlo de esta forma-, entonces tiene una mayor posibilidad interpretativa con el *intertexto*, porque éste abre el panorama de la interpretación: “El accidente histórico que es la pérdida del intertexto no podría provocar la detención del mecanismo intertextual, por la simple razón de que lo que desencadena ese mecanismo es la percepción, en el texto, de la huella del intertexto. (Riffaterre 1997: 171) Entendemos “la huella del *intertexto*”, como ese espacio en donde el receptor nota un “extrañamiento”¹⁰⁵ en su lectura:

...Esa huella consiste en anomalías intratextuales: una oscuridad, por ejemplo, un giro de frase inexplicable con la sola ayuda del contexto, una falta con respecto a la norma que el idiolecto del texto constituye. A esas anomalías las llamaré agramaticalidades. [...] Esas agramaticalidades indican la presencia latente, implícita de un cuerpo extraño, que es el intertexto. (Riffaterre 1997: 171)

Entonces, cuando el receptor nota esos espacios de extrañamientos, vivirá la experiencia estética desde sus posibilidades socioculturales, asociando el *intertexto* con estructuras discursivas múltiples, que ocupan ese “hueco” y provocarán el extrañamiento. En el caso de la narrativa de José Agustín, abordar las diversas estructuras discursivas que

¹⁰⁵ En el sentido que lo propone Victor Shklovski en “El arte como artificio” en donde propone que el extrañamiento se da cuando percibimos algo estético, porque este rompe con la automatización.

participan en ella, desde esta perspectiva es muy útil. Desde la publicación de sus primeras obras, la crítica repitió excesivamente que su literatura no sería comprendida en un futuro, debido al tipo de lenguaje de sus personajes. Como ya se ha dicho, el rango lingüístico manejado por el autor es muy amplio y no sólo pertenece a determinado grupo en determinado tiempo. No se descarta que en un momento dado sea difícil decodificar alguno de sus códigos, pero por medio del planteamiento del *intertexto*, notamos que siempre habrá posibilidades para decodificar el código:

A medida que la obra pasa de contexto en contexto, cultural o histórico, se puede extraer de ella nuevos significados quizá nunca previstos ni por el autor ni por el público lector de su época. En ese devenir de sucesivas recepciones, las obras entran en un espacio de nuevas conexiones intertextuales (las que las sucesivas obras van creando) por lo que su valor de significado se matiza y se enriquece.¹⁰⁶

También es válido y enriquecedor verlo desde otro punto de vista. Según Eagleton, citando a Gadamer:

Un texto exige una respuesta. La lectura es la respuesta al texto, siempre reactiva, diferencial, intertextualizante. El lector, por fingimiento o por defecto o de otro modo, comprende siempre algo distinto (o: a más) de lo que se le pide que comprenda. Es útil, para él, no comprender bien: porque comprender bien es también aceptar, y, por ende, caer en la dependencia del discurso impuesto, asimilarse a él.¹⁰⁷

Después de haber explicado la utilidad de una de las características del *intertexto* para este trabajo, vayamos con la idea que Riffaterre propone de *intertextualidad*.

¹⁰⁶ Antonio Mendoza Fillola, Pedro C. Cerrillo Torremocha. *Intertextos: Aspectos sobre la recepción del discurso artístico*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2003, p. 23. Y nos preguntamos: ¿acaso no ha sido un problema que ha presentado la literatura desde su concepción como tal? Pensemos, dentro de millares de ejemplos en donde la competencia del receptor no es la ideal para decodificar el código, en la novela indigenista, en donde se trata de representar mediante la escritura una diversidad de dialectos difíciles de decodificar para los que no pertenecemos a la región en donde se usa.

¹⁰⁷ Charles Grivel. "Tesis preparatorias sobre los intertextos" 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, pp. 66-67.

Como ya se mencionó, existe una diferencia entre ésta y el *intertexto* pero, al mismo tiempo, existe una estrecha relación entre ambos de la cual dependen para llevar a cabo sus funciones:

La intertextualidad es un modo de percepción del texto, es el mecanismo propio de la lectura literaria. Solamente ella produce, en efecto, la *significancia*, mientras que la lectura lineal, común a los textos literario y no literario, sólo produce el sentido. El sentido es únicamente referencial: resulta de las relaciones, reales o imaginarias, de las palabras con los elementos no verbales correspondientes a ellas. La *significancia*, por el contrario, resulta de la relación de esas mismas palabras y sistemas verbales situados fuera del texto (pero a veces parcialmente citados en ese texto) y que se hallan ora en estado potencial en la lengua, ora ya actualizados en la literatura. El texto literario no es, pues, simplemente un conjunto de lexemas organizados en sintagmas, sino un conjunto de presuposiciones de otros textos. Cada una de las palabras que lo componen sólo tendrá función literaria cuando se lo comprenda primeramente, como todas las palabras, según las reglas del lenguaje y los constreñimientos del contexto, pero también, casi simultáneamente, en función del *intertexto* que él presupone.¹⁰⁸

Dicho de otra forma, la interacción entre *intertextualidad* e *intertexto* abren paso a la *significancia*, dando efectividad al texto literario. Por un lado, reactiva las relaciones que tiene éste con el exterior, haciendo efectivo el papel de lo social dentro de la creación del texto. Por el otro lado, nuevamente encontramos la participación del receptor, en el momento en que este interactúa con el *intertexto* vía la *intertextualidad*. Entendemos entonces, que mientras el *intertexto* es un fragmento de algún otro complejo textual detectado en el que se aborda, la *intertextualidad* es la función que potencia su vínculo semántico formal, dando por resultado la *significancia*. Esta idea, exhibe una semejanza con la propuesta de Jonathan Culler, cuando asegura que “la importancia del estudio de la

¹⁰⁸ Michael Riffaterre. “La silepsis intertextual” 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, pp. 163-172, p. 163.

intertextualidad, estriba no en la detección de los orígenes del intertexto, sino en la función que evidencia éste dentro del texto literario” (1976: 1382)

Hasta aquí, creemos estar de acuerdo en que la *intertextualidad* juega un papel fundamental en los estudios literarios, en cuanto a que nos permite analizar a la función del *intertexto* dentro de la obra literaria, por ejemplo, en los de José Agustín. No obstante, esto nos lleva a cuestionarnos acerca del objetivo estético que persigue el autor cuando, dentro de “su texto”, introduce estructuras discursivas de otros textos. Examinemos el siguiente punto de vista. En otro de sus estudios, Riffaterre analiza la relación *intertextual* entre *Les Chants de Maldoror* de Lautrémont, y el cuadro *La Justicia y la Venganza divinas persiguiendo al Crimen*, de Prud'hon. Aquí, ampliando el concepto de *intertexto*,¹⁰⁹ señala los siguientes aspectos: “Para que un intertexto sea percibido, es, pues, necesario y suficiente que los textos que él involucra actualicen una invariante, y esa actualización se imponga al lector gracias a las constantes formales y semánticas que se manifiestan a pesar de las variaciones estilísticas, las diferencias de géneros, etc., entre textos.”¹¹⁰

Posteriormente agrega:

Lo que nuestro texto comparte con los otros miembros del intertexto, las semejanzas que resultan de su común estructura, no son más que un primer aspecto de la intertextualidad, el conjunto de los factores que la vuelven perceptible. Queda por explicar su otro aspecto, la desemejanza, la diferencia específica que, en el seno del intertexto, constituye la textualidad propia de *Maldoror* II, 15 –su originalidad, como diría el lector. Lejos de traicionar la presencia de otra estructura, también esta diferencia es función de la estructura del intertexto. Es una actualización como las otras, pero es una actualización *paródica* tanto como frenética. Tenemos a la vez una

¹⁰⁹ En el cual percibimos una cierta oposición a la característica anteriormente citada. Se adjudica esa segunda manera de explicarnos el intertexto, al hecho de que en el estudio citado, el autor le está dando un uso distinto. Esto no hace pensar que el intertexto es un concepto variante y adaptable a las necesidades de aplicación.

¹¹⁰ Michael Riffaterre, “Semiótica intertextual: el interpretante” 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, pp. 146-162, p. 150.

actualización comparable a las otras, un ejemplo más de cierta literatura, y una destrucción de esa literatura. (1997: 150)

Estamos pues ante una característica peculiar de la actualización del *intertexto* a partir de una variante implícita. Ésta apunta hacia dos direcciones, una que concilia a las dos estructuras discursivas en cuanto tales, y la otra que se desvía y presenta un “extrañamiento” en el nivel semántico. Como se ve, una de las posibilidades de la *intertextualidad* es la parodia.

2.2.4. Diferentes puntos de vista acerca de la Parodia.

Cuando en una lectura, se reconoce que el *intertexto* (Riffaterre) o el hipertexto (Genette) proyectan una doble orientación, entonces estamos ante la utilización de la parodia. Uno de los teóricos que más se ha preocupado por este recurso, ha sido Bajtin. En diversos estudios sobre el tema, ha demostrado, como ya se dijo, el valor subversivo de ésta y su relación con los géneros carnavalizados. En uno de ellos anota:

El discurso de la parodia puede ser muy variado. Se puede parodiar un estilo ajeno en tanto que estilo, se puede parodiar un estilo ajeno en tanto que estilo, se puede parodiar la manera socialmente típica o la caracterológica e individualmente ajena de ver, pensar y hablar; luego, la parodia puede ser más o menos profunda; se puede parodiar tan sólo formas verbales superficiales así como los mismos principios profundos de la palabra ajena. Además, el mismo discurso paródico puede ser utilizado de diferentes maneras por el autor; la parodia puede ser el fin en sí misma (por ejemplo, literaria como género), pero también puede servir al logro de otros propósitos positivos (por ejemplo, el estilo paródico, en Arisoto y en Pushkin). Sin embargo, a pesar de todas las variaciones posibles de la palabra paródica, la relación entre el propósito del autor y la finalidad ajena sigue siendo la misma. Estos propósitos están orientados de un modo distinto, a diferencia de las finalidades unidireccionales de la estilización, del relato del narrador y de formas análogas. (2005: 282-283)

Las características de la parodia, planteadas aquí por Bajtin, han sido analizadas y ampliadas por diversos críticos. Uno de ellos es Linda Hutcheon, quien después de un

estudio exhaustivo sobre el tema, anota los siguientes hallazgos: “Parody, then, is related to burlesque, travesty, pastiche, plagiarism, quotation, and allusion, but remains distinct from them. It shares with them a restriction of focus: its repetition is always of another discursive text.”¹¹¹ Y señala que gran parte de la crítica especializada confunde parodia con sátira, adjudicando a la primera la función crítica y cómica. Por su parte, Margaret A. Rose anota que toda parodia implica una ambivalencia hacia su objetivo y agrega: “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”¹¹² Entonces, el parodista puede presentar básicamente dos tendencias en su trabajo: una de crítica en contra del texto parodiado, y otra, la de admiración hacia el texto parodiado. En ambos casos, la tarea de descifrar la tendencia será del receptor.

Regresando con Gérard Genette, tenemos que él también revisa la noción de *Parodia* y su génesis¹¹³. Para esto se basa en Richelet y Suidas (entre otros) descubriendo que la parodia se da por medio de un procedimiento de inversión lingüístico y/o temático. Esto significa que se retoma un texto conocido y, mediante una alteración de sus códigos, se le da un significado nuevo y diferente. Propone tres formas paródicas: la primera resulta cuando un texto “noble” es aplicado a un tema vulgar. La segunda consiste en la transposición de un texto “noble” en un estilo vulgar. La tercera consiste en aplicar un estilo “noble” a un asunto vulgar. Por otra parte, el autor quiere hacer notar la diferencia

¹¹¹ Linda Hutcheon. *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*, University of Illinois Press, United states of America, 2000, p. 43. “Parodia, entonces, está relacionado con burlesque, pastiche, plagio, cita y alusión, pero se diferencia de ellos. Comparte con ellos una restricción de enfoque: su repetición es siempre de otro texto discursivo.” La traducción es mía.

¹¹² Margaret A. Rose. *Parody: ancient, modern, and post-modern*, Cambridge University Press, New York, p. 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” La traducción es mía.

¹¹³ Véase Gérard Genette. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducción de Cecilia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989.

entre estos tipos paródicos y lo que él llama el pastiche satírico, que sería “una imitación estilística con función crítica o ridiculizadora, reconocida por el lector a partir del aspecto caricaturesco.” (1989: 31) Arguye que, mientras el travestimiento burlesco modifica el estilo sin variar el tema, la parodia cambia el tema sin modificar el estilo. Sin embargo, se da cuenta de que en la actualidad al término parodia no sólo se le reconoce la acción de inversión, adjudicándole también el sentido satírico. Es por eso que Genette propone “(re) bautizar *parodia* la desviación de texto por medio de un mínimo de transformación; *travestimiento* la transformación estilística con función degradante; *imitación satírica* el pastiche satírico; y simplemente *pastiche* la imitación de un estilo sin función satírica.” (1989: 37-39)

Para concluir este capítulo, es necesario mencionar que el estudio de la *intertextualidad* desde la perspectiva de Genette, nos resulta infructuoso en el sentido de que sus conceptos (*hipotexto – hipertexto*), apelan a la búsqueda del origen de la fuente del texto citado, siendo que nosotros perseguimos otros objetivos. Por eso, consideramos que las propuestas de Riffaerre y de Culler podrían ser de mayor utilidad para nuestro trabajo, en el sentido de que se centran en las funciones del *intertexto* dentro del texto, lo cual permite una apertura al mismo tiempo hacia los estudios de la recepción. Por otra parte, consideramos igualmente útil la propuesta del dialogismo, como un recurso para analizar las diferentes ideas y modos de expresión de los personajes de José Agustín para comprobar que su representación lingüística no se supedita a determinado grupo social, sino que se trata de estructuras más complejas. Por último, notamos que examinar la parodia, desde la visión de transformación por medio de la inversión, nos resulta también más enriquecedor que su aspecto satírico.

CAPÍTULO 3. CALA COMO MUESTRA DE ANÁLISIS

3.1. Antes de la cala.

El objetivo específico del breve análisis presentado en este capítulo, es revisar la pertinencia de la estética de la Onda dentro de cuatro obras de José Agustín: *La tumba* (1964), *De perfil* (1966), *Inventando que sueño* (1968), *Abolición de la propiedad* (1969), las cuales, junto con *Se está haciendo tarde (final en laguna)* (1973),¹¹⁴ conforman su producción dentro de la llamada literatura de la Onda. El análisis se realizará con base en la representación del lenguaje, el cual notamos es uno de los puntos cruciales para ubicar al autor dentro de tal clasificación. Tomando en cuenta que hemos planteado ya el marco teórico, utilizaremos algunos conceptos básicos del mismo para aplicarlos en “Cuál es la onda”, relato paradigmático en la narrativa del autor, y después rastreamos el lenguaje de la Onda en las obras mencionadas, con el fin de comprobar su presencia.

3.2. El lenguaje de los personajes de José Agustín.

3.2.1. La contracultura y el lenguaje subversivo.

Considerar a José Agustín como un escritor de la Onda, implica leerlo a la luz de la estética de la Onda y por lo tanto ubicarlo como un autor contracultural. Como ya se sabe,

¹¹⁴ Cuyo análisis dejaremos para otro capítulo.

en términos generales la contracultura significa la subversión en contra de la cultura establecida. No negamos que el autor evidencie cierta ruptura ante los modelos establecidos, pero consideramos que esta subversión se plantea en términos ajenos a la contracultura. Tomemos como ejemplo “Cuál es la onda” que aparece en la colección de relatos *Inventando que sueño*. Como se sabe, éste ha despertado gran interés en la crítica; es el más comentado, el más antologado y quizás el más leído del autor. Su importancia dentro de la literatura de la Onda estriba en que, como ya se vio anteriormente, Margo Glantz consideró que “desde su título entramos de lleno en ella.” (Glantz, 1994: 210) En sus tres ensayos ya revisados, siempre lo utiliza para justificar la estética de la Onda, centrándose en aspectos socioculturales, formales y lingüísticos, abordados de manera superficial y subjetiva. Sobre todo el lenguaje, que le pareció escrito bajo la “improvisación del jazz y con ritmo de rock”. Ya comentamos anteriormente nuestra opinión al respecto pero todavía nos hace falta examinar otros aspectos sobre el mismo tema.

3.2.2. Análisis de los *paratextos* en “Cuál es la Onda”.

Hablar sobre los juegos de palabras, el lenguaje coloquial, la trasgresión a la sintaxis, los guiños a personajes, las referencias de elementos culturales contemporáneos, etc., que aparecen en “Cuál es la onda”, es hablar sobre lo más superficial y evidente. Como evidente es el hecho de que todas estas propuestas lingüísticas no podrían representar al lenguaje de algún grupo social como el de la Onda; tanto el narrador como los personajes principales, Oliveira y Requelle, comparten y desarrollan un código propio que logra su existencia dentro y sólo dentro de la lógica del espacio literario: es una re-presentación de un espacio imaginario, de un espacio *fictivo*.

En fusión con ese código, van apareciendo personajes que hablan de maneras distintas: varios empleados de hoteles, un taxista, un policía, la dueña de un edificio, etc., pero todos funcionando de la misma manera dentro de la realidad literaria.

Glantz fundamenta su valoración acerca de la construcción del lenguaje en los dos epígrafes con los que inicia el relato:

“Cuando me pongo a tocar me olvido de todo. De manera que estaba picando, repicando, tumbando, haciendo contracanto o concertando con el piano y el bajo y apenas distinguía la mesa de mis amigos los plañideros y los tímidos y los divertidos, que quedaron en la oscuridad en la sala.”

Guillermo Cabrera Infante: *Tres tristes tigres*.

Y también

“Show me the way to the next whisky bar. And don't ask why. Show me the way to the next whisky bar. I tell you we must die.”

Bertolt Brecht y Kurt Weill según the Doors.¹¹⁵

Basándose en ellos, ha dicho muchísimas cosas sobre el tema del lenguaje, pero entendemos que todo se orienta hacia la idea de que por medio del contenido de éstos, el lenguaje de “Cual es la onda” está escrito con ritmo de rock. Según Genette, el epígrafe, como *paratexto*, nos indica la forma en que debemos abordar un texto, al mismo tiempo que auxilia al receptor para tomar elecciones de lectura más o menos libres.¹¹⁶ Pero también sabemos que el texto mismo fija ciertos límites de interpretación (Eco, 1987: 86). Por lo tanto, para comprobar la hipótesis de Glantz, haremos una revisión de los epígrafes, para explorar su pertinencia.

Vayamos con el primero. Efectivamente, mediante el uso de la aliteración, a través de la iteración de los gerundios, notamos que las palabras producen un determinado ritmo

¹¹⁵ José Agustín. “Cuál es la onda” en *Inventando que sueño*, sexta reimpresión de la cuarta edición, Joaquín Mortiz, México, 1986, pp. 55-87, p. 55.

¹¹⁶ Véase Gérard Genette. “El paratexto. Introducción a umbrales”, *Criterios*, 25-28, I-1989-XII-1990. Y Gérard Genette. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducción de Cecilia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989.

al ser leídas: “picando, repicando, tumbando, haciendo contracanto o concertando”, pero no sólo hallamos eso. Por el contenido del *paratexto*, deducimos que el personaje es un músico percusionista, igual que Oliveira. Después, nos damos cuenta de que sobresale la sensación que experimenta el personaje, al “olvidarse de todo” y al “apenas distinguir el público”, lo cual nos habla de una entrega total a su arte, manifestada por la fusión total de la música con su cuerpo. No así Oliveira, que deja todo por irse con Requelle:

Olivista corrió a la calle con el preolímpico truco de comprar cigarros y la buena de Requelle fue a su mesa, tomó su saco (muy marinero, muy buenamodamod), dijo:

chao conforgueses

A sus amigos azorados y salió en busca de Baterista Irresponsable. (1986: 59)

Y que además considera:

Música mala, de acuerdo, pero ya que la toco lo menos que puedo hacer es echarle las ganas. (1986: 56)

Mostrando un claro contraste con aquel: mientras que el personaje de Cabrera Infante denota interés por su actividad artística, el personaje de José Agustín demuestra todo lo contrario. Como se aprecia, estamos ante la inversión del estatus de los personajes, con lo cual, mediante el epígrafe el autor antes de llamar nuestra atención sobre el ritmo, nos está advirtiendo sobre el recurso narrativo que utiliza: la parodia. Tomando en cuenta que el personaje de José Agustín se presenta y desarrolla en una dirección completamente distinta al de Cabrera Infante, la parodia se cumple a la manera de Margaret Rose; (1995: 51) esto es, una imitación cuyo sentido es el de la inversión. Por otro lado, explorando *Tres tristes tigres* un poco más allá del epígrafe, nos cercioramos de la relación paródica entre ambas obras. Primero ésta:

Mientras yo sonaba los cueritos vi que ella (Vivian) no me quitaba los ojos de encima. La vi levantarse. La vi caminar hasta el estrado y se quedó allí junto a la orquesta.

-No sabía que tocabas tan bien –me dijo cuando terminó la pieza.¹¹⁷

Mientras que en “Cuál es la Onda”:

Requelle se volvió hacia el baterista y dirigió, con sus dedos sabios, los movimientos de las baquetas [...]
Pero Oliveira, el baterista, muy estúpido como nunca debe esperarse en un baterista, se equivocaba.
Equivocábase, diría ella [...]
Requelle miró con ojos húmedos el cuero golpeadísimo del tambor, y aunque no lo puedan imaginar [...] se levantó de la silla [...] y fue hasta el baterista, le dijo:
me gustaría bailar contigo. (1986: 54-56)

También nos hemos dado cuenta que existen otras partes dentro del texto del cubano que hubiesen indicado de una manera más clara la atención hacia una escritura supeditada a la música y/o al ritmo, y en general a los códigos lingüísticos:

Las distintas formas del cubano se funden o creo que se funden en un solo lenguaje literario. Sin embargo, predomina como un acento el habla de los habaneros y en particular la jerga nocturna que, como en todas las grandes ciudades, tiende a ser un idioma secreto. La reconstrucción no fue fácil y algunas páginas se deben oír mejor que se leen, y no sería mala idea leerlas en voz alta. (Cabrera Infante, 2005: 9)

Regresando al texto que nos compete, comprobamos entonces que la relación del primer *paratexo* con su texto es por medio de la advertencia del recurso paródico, en el cual según Bajtín la palabra “tiene doble orientación”. (2005: 283) En esta caso, el discurso ajeno *Tres tristes tigres*, es retomado y proyectado en una segunda orientación por medio de “Cuál es la Onda”, resultando un texto nuevo por medio de la transformación paródica. Por lo tanto, el primer epígrafe del relato no nos indica que el lenguaje del relato debe ser leído con determinado ritmo, sino, que el lenguaje dentro del cuento está construido con base en una doble orientación, de las que ninguna, por cierto, apunta hacia la estética de la Onda.

¹¹⁷ Guillermo Cabrera Infante. *Tres tristes tigres*, Seis Barral, Barcelona, 2005, p. 105.

Vayamos con el siguiente epígrafe. Tomando en cuenta que, según Kristeva, la *intertextualidad* “designa como tal, la transposición de uno o varios sistemas de signos a otro” (Galván, 1997: 40), en el segundo epígrafe consideramos que el fragmento de la canción citada, ingresa al texto desde esta perspectiva. Veamos su función. Desde el principio, José Agustín entra en el terreno de los códigos onderos y/o jipitecas al recurrir a uno de los grupos de rock más reconocidos en la década de los sesentas. Pero al mismo tiempo está reafirmando la fusión entre la “alta cultura” y la cultura popular. Por medio de esto, demuestra que él apela a la fusión de estilos, más que el ataque a la cultura establecida, como los dicta la estética de la Onda y, por ende, la contracultura. Nótese además que nunca menciona el título de la canción (*Alabama song (whisky bar)*), detalle que quizás no le importó mencionar por ser de dominio público dentro de “la generación de la Onda”, constatando que pasa por alto su posible compromiso para con ésta. Por lo tanto, vemos que el segundo epígrafe no nos dice que el relato “Cuál es la onda” está escrito mediante un lenguaje con ritmo “roquero”, sino que nos advierte, vía la *intertextualidad*, que el lenguaje del texto está construido con base en la fusión estilística, como parte importante de su poética. Como dato curioso, Glantz no habla del *paratexto* que aparece al final del relato: la dedicatoria *Para Angélica María*.

3.2.3. Relaciones dialógicas en “Cuál es la onda”.

La estética de la Onda plantea que la ruptura que muestra José Agustín con sus precedentes, se da a través de la trasgresión al lenguaje, vía el lenguaje de la Onda. Aunque reconozcamos que, efectivamente el autor evidencia cierta ruptura con los estilos literarios establecidos, ésta no se da mediante las especificidades de la estética de la Onda. Veamos, cuando Glantz habla de la manera distinta con que Carlos Fuentes utiliza en su

narrativa el lenguaje soez, nos hace ver que existe un distanciamiento entre el lenguaje del “narrador-cronista y el lenguaje específico de los que intervienen en la escena” (Glantz, 1994: 224-225). Esto significa que el personaje habla con la voz del autor y no con su propia voz. No así José Agustín, que permite que sus personajes hablen por sí mismos y desde su perspectiva de la vida. Por lo tanto, consideramos que esta sería una de las formas en que la escritura del autor se revela en contra de lo establecido, la cual encontramos más vinculada con las propuestas estéticas de Bajtin que con la estética de la Onda. En sus estudios sobre la poética de Dostoievski, nos habla sobre el “héroe”:

No; el héroe le interesa en tanto que es un *punto de vista particular sobre el mundo y sobre sí mismo*, como una posición plena de sentido que valore la actitud del hombre hacia sí mismo y hacia la realidad circundante. A Dostoievski no le importa qué es lo que el héroe representa para el mundo, sino, ante todo, qué es lo que representa el mundo para él y qué es lo que viene ser para sí mismo. (2005: 73)

Ese es justamente el tipo de personajes que maneja José Agustín y reducir sus diversas formas de hablar a lenguaje de la Onda, significa pasar por alto un complejo esquema de representación de *voces*, cuyo objetivo es dialogar entre diversas tomas de posición ante el mundo.

Para comprobarlo, utilizaremos una vez más como ejemplo “Cuál es la onda”, considerando el lugar que ocupa tanto en la obra del autor como en la crítica literaria. Lo analizaremos bajo los planteamientos teóricos de Bajtin, tomando en cuenta que propone varias formas de relaciones dialógicas que provienen del *dialogismo*, herramienta de análisis discursivo que se ocupa básicamente de estudiar lo que el teórico llama “la palabra viva”.

Una de las formas dialógicas que Bajtin propone, es la siguiente: “Son posibles no sólo entre enunciados (relativamente) completos, sino también con respecto a cualquier

parte significativa del enunciado, incluso con respecto a una palabra aislada...” (2005: 269)

Para comenzar el análisis tomemos el siguiente fragmento:

Cómo te haces llamar.

Requelle.

¿Requejo?

No: Requelle, viejo.

Viejos los cerros.

Y todavía dan matas, suspiró Requelle.

Ay me matates, bromeó Oliqué sin ganas.

Cuáles petates, dijo Req Ingeniosa.

Mal principio para Granamor, agrega autor, pero no puede remediarlo. (1986: 55)

Lo primero que salta a la vista aquí es el juego narrativo que el autor real (A.r) establece con el receptor, al inventar un autor de ficción (A.f). Mediante el recurso, A.r está evidenciando su distanciamiento con el A.f como *constructo* narrativo que es y postula, además, la independencia entre autor, narrador y personajes. Como se ve, A.f no está de acuerdo en la forma en que se están llevando a cabo los hechos, pero aún siendo el supuesto creador, “no puede remediarlo”. Siguiendo el juego de A.r, la relación dialógica se da entre A.f y los personajes, porque ambos demuestran opiniones distintas ante la situación. Bajtin dice que las relaciones dialógicas “...deben ser investidas por la palabra, llegar a ser enunciados, llegar a ser posiciones de diferentes sujetos, expresadas en la palabra.”(2005: 267) Pero además, llama la atención la relación del narrador con el A.f. Para comunicarnos lo que A.f opina, se está adueñando de su voz, de su léxico (utiliza la palabra Granamor) y de su posición ante el mundo (considera equivocada la actitud de los personajes). La utilización de la palabra ajena y la forma en que ésta es transmitida, guardan implícitamente una relación dialógica. Más adelante veremos un ejemplo más claro de cómo funciona en el texto.

Regresando al asunto de la independencia entre el personaje y el autor, Bajtin dice que las relaciones dialógicas “...son posibles del autor con el personaje, en la medida en que polemiza, refuta, concuerda con reservas, interroga y parodia su lenguaje. El autor representa este lenguaje conversando con él; la conversación penetra al interior de la imagen del lenguaje y la dialogiza internamente.” (2003: 303) El dialogismo hacia el lenguaje del personaje, acerca al autor con éste en cuanto a creación propia. Pero al mismo tiempo, marca una distancia con el personaje porque contiene una visión particular del mundo, estableciendo asimismo una distancia con el lenguaje del personaje. En otro de sus estudios, vuelve a mencionar el distanciamiento entre ambos para que se de “lo artístico” dentro del texto literario: “...a veces el autor convierte a su personaje en el portavoz inmediato de sus propias ideas, según su importancia teórica o ética (política o social), para convencer de su veracidad o para difundirlas, pero éste ya no sería un principio de actitud hacia el personaje que pudiese llamarse estéticamente creativo...” (2003: 17) No obstante, reconoce que la voz del personaje está supeditada a la del autor, a su vez que ésta se representa por un narrador. (2005: 272-273) En otro momento, propone que la independencia del narrador y del personaje en cuanto al autor permite que ésta voz se vuelva en alguna forma “convencional”. Para él, “lo convencional es siempre bivocal” (2005: 276).

Como se observa, el teórico utiliza todos estos planteamientos para explicarnos que la voz del narrador y del personaje se autonomizan del autor, diluyendo así esa “palabra directa” que es unidireccional, o sea, que se dirige solamente a su objeto y se contrapone a la palabra *bivocal*, la cual está orientada hacia el objeto y hacia un *tú*. Ésta es fundamental para las relaciones dialógicas.

Por su parte, José Agustín introduce en su relato la participación independiente de sus personajes, mostrándonos que la palabra en ellos no es unidireccional sino *bivocal*. Inclusive, él mismo, como autor real, se distancia de sus personajes y exhibe una actitud crítica hacia ellos. El distanciamiento permite que los personajes dialoguen desde sus individuales puntos de vista del mundo y dejen claro cuál es su papel en el ámbito social.

Veamos el siguiente fragmento:

Requelle aguantando la risa.

No sirve su radio, señor, curioso sé Requelle.

No, señorito, fíjese que se me descompuso desde hace un año y sirve a veces, pero nomás agarra la Hora nacional.

Es que ha de ser un radio armado en México.

Pues quien sabe, pero es de la cachetada prender el radio y oír siempre las mismas cosas, claro que son cosas buenas, porque hablan de la patria y de la familia y luego se echan sentidos poemas y así, pero luego uno como que se aburre,

Pues a mí no me aburre la Hora nacional, advirtió Requelle.

No no, si a mí tampoco, es cosa buena, lo que pasa es que uno oye toda esa habladera de quel gobierno es lo máximo y quel progreso y le estabilidad y el peligro comunista en todas partes, porque a poco no es cierto que a uno le cansan con toda esa habladera. En los periódicos y en el radio y en la tele y hasta en los escusados, perdone usted señorita, dicen eso. A veces como que late que no ha de ser tan cierto si tienen que repetirlo tanto

Pues para mí *sí* hacen bien repitiéndolo, dijo Requelle, es necesario que todos los mexicanos seamos concientes de que vivimos en un país ejemplar.

Eso sí señorito, como México no hay dos. Por eso hasta la virgen María dijo que aquí estaría mucho mejor, ya ve que lo dice la canción. (1986: 74-75)

A primera vista, tenemos dos personajes que a través de su diálogo demuestran sus distintas opiniones sobre un asunto determinado. Sus puntos de vista se enuncian mediante sus propios registros lingüísticos, que el A.r ha representado. Si tomamos en cuenta que las relaciones dialógicas “son posibles entre estilos lingüísticos, entre los dialectos sociales,

etc.”(2005: 269), veremos que éstas se hacen evidentes entre el diálogo de los personajes. Pero el fragmento nos ofrece todavía más formas de relaciones dialógicas. Retomando el asunto de la palabra ajena, vemos que el personaje Requelle está repitiendo un discurso nacionalista ¿De quién puede provenir tal discurso? Como sabemos, de las instituciones gubernamentales que lo promueven hasta el cansancio por los medios de comunicación, que se están desarrollando colosalmente en la década de los sesentas. El asunto es que Requelle lo utiliza para contraponerlo en una relación dialógica con su interlocutor, pero al mismo tiempo le cambia el valor original, o sea, hace una inversión: transforma el sentido de su propio discurso. Esto lo notamos porque el narrador nos está advirtiéndole que ella se “está aguantando la risa”. El cambio de tono está relacionado con la parodia, uno de los discursos que Bajtin considera dentro del grupo de “fenómenos artísticos discursivos en donde la palabra tiene doble orientación” al cual “le es análoga toda utilización irónica en general ambivalente de la palabra ajena...” (2005: 270, 283) Requelle demuestra en su voz una doble orientación porque parte del discurso ajeno (del discurso oficial y por lo tanto directo), para ironizarlo y transformarlo, sobre todo cuando dice “es necesario que todos los mexicanos sepamos que vivimos en un país ejemplar”. Como personaje, es independiente porque está actuando de manera contraria a lo que el determinismo de su contexto social le dicta, éste determinismo social transgredido, se puede leer en los siguientes fragmentos:

Una pregunta: querida, cara Requelle, puedes afirmar que estás haciendo lo debido; es decir, tus amigos se van a enojar. (1986: 56)

Los amigos serían en este caso los guardianes del buen comportamiento del personaje. Guardianes que al mismo tiempo muestran una doble moral, porque ellos la

llevaron al Prado Floresta y “...bailaban y reían y bebían disfrutando de Una Noche Fuera Estamos Cabareteando y Cosas De Esa Onda.” (p. 55) Más adelante, otra voz insiste:

Hábil y necesaria observación:
Requelle, mide las consecuencias de los actos con las cuales estás infringiendo nuestras mejores y más sólidas tradiciones. (1986: 66)

Ésta es otra forma de apreciar la doble dirección de su voz, porque mientras los receptores entendemos el doble discurso, ante los ojos de su interlocutor, el personaje chofer, Requelle es una joven que habla en tono serio, o sea, su discurso es directo. Pero antes de continuar, nótese que el personaje chofer tampoco responde a determinadas características previsibles: él es un adulto que reniega de los valores cívicos establecidos.

Su discurso tiene, hasta cierto punto, una doble dirección también. Primero, retoma la palabra ajena (la voz oficial) al repetir las ventajas de escuchar “la hora nacional”, y cuando la reproduce lo hace con una especie de tono “paternalista” que lleva implícito una moralina (esa casi como una “cantaleta”). O sea, repite la voz ajena transformándola. Luego, utiliza el mismo discurso para renegar de él, con un cierto tono de fastidio (como si estuviera desengañado de los discursos oficiales), mostrándonos su verdadera forma de pensar. El entrecruzamiento de tonos, voces y opiniones nos hace evidente el dialogismo:

Requelle

1. Personaje femenino, joven, en relación dialógica de transgresión hacia los principios morales establecidos socialmente para su género.
2. Personaje en relación dialógica de tipo paródico hacia el discurso oficial (directo).
3. Personaje en relación dialógica de tipo irónico hacia su interlocutor el personaje chofer.

Chofer

1. Personaje masculino, adulto, en relación dialógica de oposición hacia el discurso oficial (directo). Hasta cierto punto lo parodia porque lo repite transformándolo.
2. Personaje en relación dialógica de oposición hacia lo que él percibe de su interlocutor Requelle.
3. Personaje en relación dialógica consigo mismo, porque su opinión acerca del discurso oficial varía según el tipo de enunciado que recibe de su interlocutor.

Como se puede observar, los personajes están contruidos de tal forma que rompen con sus esquemas sociales preestablecidos, lo cual denota una independencia. Sus voces se entrecruzan y dialogan mostrando sus respectivas formas de ver el mundo, mediante la *bivocalidad* que exhiben sus discursos. Por lo tanto, por medio del presente análisis vemos que el lenguaje en estos personajes de José Agustín, evidencian particularidades que rebasan al lenguaje de la Onda, cuyas posibilidades formales y semánticas están restringidas porque representarían única y exclusivamente a determinado grupo social. La aplicación de esta herramienta para el análisis del relato, nos habla de la utilización de un lenguaje vivo y, por lo tanto, no exento de evolucionar y transformarse en nuevas formas y significados para el lector.

3.2.4. ¿Cómo hablan los personajes de José Agustín? (En busca del lenguaje de la Onda).

Considerar la narrativa de José Agustín dentro de la estética de la Onda, vía el lenguaje de la Onda, provoca que el lenguaje de sus personajes sufra una suerte de *homogenización lingüística estética*. Dicho en otras palabras, nos hace creer que en su narrativa sólo participan adolescentes-jóvenes que se expresan mediante el lenguaje de la Onda. Sabemos que esto es un error, y como en ninguno de los estudios examinados para

este trabajo se ha hecho una revisión al respecto, propongo explorar las obras del autor en busca del lenguaje de la Onda.

3.2.5. Registros lingüísticos en *La tumba*.

Por ejemplo, Gabriel Guía, personaje *intradiegético* y narrador *omnisciente*, que durante la novela cumple 17 años, se presenta como un adolescente sumamente culto; habla idiomas, gusta del teatro, de la música (no en vano Wagner juega un papel importante en la novela)¹¹⁸ e incursiona en la creación literaria. En resumen, podemos decir que éste personaje es poco ordinario para su edad y demasiado lejos de ser una “calca” de cualquier adolescente-joven de su época, por lo cual se puede asegurar que, mediante el personaje, el autor no está representando la realidad, tal cual como lo dicta la estética de la Onda. Gabriel habla de la siguiente forma:

Pero aunque bregué por hacerlo, dormí pensando en que me había equivocado al escribir ese cuento.¹¹⁹

Sentado, con la mirada fija en el volante, fingía reflexionar y llegué a la inexorable resolución de no entrar a clases. (1967: 19)

Tuve una ligera esperanza de que se transformase en un tono malva o algo así. (1967: 19)

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. (1967: 25)

En estos fragmentos, el personaje se expresa mediante una forma correcta; no presenta ninguna trasgresión lingüística, e inclusive utiliza un léxico un tanto rebuscado.

Veamos otra parte:

¹¹⁸ Véase “La Onda as parody and satire”, en *José Agustín, Onda and Beyod*, edited by June C. D. Carter and Donald L. Schmidt, University of Missouri Press, Columbia, 1986, pp. 37-55.

¹¹⁹ José Agustín, *La tumba. Revelaciones de un adolescente*, 2ª. Edición, Editorial Novaro, México, 1967, P. 12.

Debe tener la impresión de que soy un enfant terrible, o si no, imbécil. Mordí mis labios. (1967: 20)

-No veo porqué llorar, meine gelibte, Austria es sehr schön; te amoldarás al lemita de las tres K: Kirsche, Kinder, Küche. Auf weidersehem! (1967: 32)

Hubo una explosión de carcajadas crueles, con la ira de Jacques en crescendo. (1967: 46)

Aquí el personaje utiliza palabras en otros idiomas, pero no en el sentido de la estética de la Onda en donde, según ésta, se utilizan anglicismos. Es evidente que el personaje lo hace porque maneja varios idiomas como un rasgo de su bagaje cultural. Por ejemplo:

Declamé las *Vocales* y díjome que sólo le había gustado aquello de O, l'omega, rayon violet de ses yeux!
Aclaré que el poema pertenece a los *Delirios*, lo que no pareció importarle. (1967: 42-43)

En otra parte se expresa de una forma un poco más coloquial:

Como elogio había estado complicado, pero a fin de cuentas, era un elogio a todo dar. (1967: 14)

-Okay, pásame la onda. (1967: 30)

Rocanroleamos sin tregua. (1967: 55)

- Pues se botó la puntada de contarle al teach de literatura que yo había plagiado un cuento. (1967: 27)

Inclusive, en el último fragmento podemos ver la apócope de una palabra en inglés: *teach* por *teacher*. La utilización de anglicismos y la “destrucción” del lenguaje están consideradas dentro de la estética de la Onda, pero al mezclarse con otras formas de expresión, el recurso se diluye en un conjunto lingüístico más amplio como para considerarlo una constante estilística. Es decir, en realidad la propiedad estilística sería la mezcla de los registros lingüísticos y no la utilización de uno sólo.

Habíamos mencionado también la participación de diversos personajes que se expresan mediante su propio léxico, a partir de que el narrador les cede la voz. Esto evita el monopolio del lenguaje narrativo por parte del narrador y coadyuva al enriquecimiento del relato. Por ejemplo Dora, amiga de Gabriel, en general utiliza un léxico más coloquial:

-Pues mira, están... Será mejor que los conozcas de trancazo. (1967: 21)

-¡Qué gusto, chulito, dichosos los ojos! (1967: 29)

Aunque también presenta otras formas lingüísticas:

Mira la chose es simple, seguramente voy a reprobar. (1967: 31)

Y también:

-Muchas gracias por sus consejos, señor senador, los tomaremos muchísimo en cuenta; y gracias por narrarnos tan gongorinamente sus vicisitudes como senador. (1967: 56)

Otros personajes participan con su propia voz. Por ejemplo la maestra de francés de Gabriel:

La maestra no lo podía creer, casi lloraba balbuceando tan sólo:
Regardez l'enfant, quelle moquerie! (1967: 12)

El maestro de literatura de Gabriel:

-Es penoso decirlo ante tus compañeros, mas tendré que hacerlo. (1967: 13)

Un agente de tránsito:

-Uh, señorita, le conviene más que me lleve la placa, en realidad debería llamar a la grúa y llevarme el coche. (1967: 53)

Por la importancia que se le dio dentro de la estética de la Onda, el albur desempeña un papel fundamental en el lenguaje de la Onda. Entendido como lo plantea Glantz, el albur es un metalenguaje doblemente marginal, que implica un juego sexual relacionado con el

homosexualismo. En la obra abordada, encontramos un juego de palabras con connotación sexual, que difícilmente podríamos considerar como un albur:

- ¿Qué estará haciendo el Círculo Literario?- ¿Masa encefálica, o fállica nada más?- Iban a leer a Kierkegaard, je je, una parte del Concepto de la angustia. (1967: 34)

Tampoco podríamos decir que este tipo de juego de palabras con connotación sexual sea una constante en la novela, o que la representación, sentido y uso del lenguaje esté supeditado al mismo. Por lo tanto, no podemos asegurar que el albur sea el eje lingüístico en el que se fundamenta la obra. Hasta aquí, creemos haber demostrado que en *La tumba*, la mezcla de estilos lingüísticos supera al propuesto por la estética de la Onda.

3.2.6. Registros lingüísticos en *De perfil*.

En esta novela nos encontramos igualmente ante un personaje *intradiegético* que, como propuesta del autor, no tiene nombre, pero sabemos que se trata de otro adolescente, al que podríamos llamar X, con base en que su amigo Ricardo así lo llama en su diario. A su vez, el personaje llama por sus nombres a sus padres, pero lo hace desde la confianza que les tiene, y no desde la irreverencia que implicaría la lucha generacional propia de la Onda. No se conduce así con Octavio, Hacerdor de plástica, Queta Jonson y Los Suásticos, personajes jóvenes iguales que él, de los que se burla por compartir un gusto “casi místico” por los cantantes de moda. Esto evidencia que la crítica social inherente al personaje, se dirige específicamente en contra de los valores contraculturales, que en este caso sería el rock. Al mismo tiempo nos demuestra que la crítica social no sólo se plantea a través de la lucha generacional. El personaje X evidencia varias formas de expresarse:

Detrás de la gran piedra y del pasto, está el mundo en que habito. Siempre vengo a esta parte del jardín por algo que no puedo explicar claramente, aunque lo comprendo. Violeta ríe mucho porque frecuento este lugar. Eso

me parece normal: Violeta es mi madre y le encanta decir que no estoy del todo cuerdo. Ahora debo regresar a la casa, porque de lo contrario Violeta me llamaría y no tolero cosas así. Seguro soy desobediente por naturaleza. Por ejemplo, hace un rato Humberto me pidió que comiera con orden, sin mordisquear aquí y allá. No le hice caso, pero acepto que diga ese tipo de cosas (no por nada es mi padre).¹²⁰

Nótese que el lenguaje que utiliza el personaje para comenzar su relato, es un lenguaje claro, directo, sin transgresiones sintácticas, germanías o anglicismos y, sobre todo, completamente comprensible. Se trata, entonces, de un adolescente que no habla ningún “lenguaje secreto de iniciados”. Con esto queremos hacer hincapié en que resulta accesible para cualquier lector, sin importar la edad, clase social, lugar de origen, etc., al que pertenezca. En otras partes, el tipo de lenguaje se mantiene aunque presenta algunos matices:

Pero qué pitos me importa lo que piense Ricardo; la culpa es suya, siempre de los siempre será culpa suya. El querer pelarse de su casa, el no atreverse, el cometer sistemáticas desobediencias para que, inevitablemente, sus papás lo regañen, lo pongan como camote, lo castiguen, no le den lana, lo insulten, le hagan carota, sus hermanas se burlen. Eternamente querrá largarse de su casa y siempre será culpa suya no irse y querer hacerlo. Es el Culpable Número Uno de la Canalla Faz de la Apestosa Tierra. (1990: 87-88)

En el fragmento se aprecia la utilización de “modismos”. Pero su presencia se atenúa de tal forma que no podríamos afirmar que el personaje está utilizando lenguaje de la Onda en el estricto sentido de la palabra, porque estaría funcionando, más bien, como una forma de expresión coloquial. Como otro de los recursos utilizados por el autor, debemos notar las mayúsculas que utiliza para que el lenguaje adquiera énfasis desde el personaje, y que sin duda alguna, repercute en su forma escrita. Consideramos que este recurso, más que tratar de representar *oralidad* por medio de la utilización de mayúsculas en donde no deben ir, es

¹²⁰ José Agustín. *De perfil*, 15ª. Reimpresión de la primera edición, Joaquín Mortiz, México, 1990, p. 7.

una de las propuestas discursivas del autor con la finalidad de experimentar con las posibilidades del lenguaje escrito.

En esta novela, también el narrador nos permite enterarnos de la forma en que hablan los personajes. Por ejemplo, Esteban:

El licor, por supuesto, será administrado por nosotros y personalmente comisiono a mi papi –señaló a Luís, mi tío, que sonreía-, para que cada vez que se precise, llene sus vasos con la beberecua adecuada a sus respectivas dipsomanías. Y por último, amiguitos, en ningún momento deberán quejarse por la música, que naturalmente, escogerá su charro –él, claro-. ¿Tuti de acuerdo? Bien. (1990: 155)

Ricardo, quien evidencia aún más el lenguaje coloquial:

-Me cae que me duele horrible, ¿por qué te cerraste?, ya ni friegas, deveras, manito, ¿ora qué digo en mi casa?, me salí sin permiso, estaba castigado, y para colmo de los colmos regreso todo madreado y con el pantalón bien roto, todo por tu pinche cerrón pendejo... (1990: 92)

Aunque al parecer, que Ricardo se exprese de esa manera representa un caso excepcional porque el personaje principal dice:

-era la primera vez que Ricardo soltaba tantas groserías juntas- (1990: 92)

Haciéndonos pensar que tiene otras formas de expresión y, por lo tanto, funciona también mediante más de un sólo estilo lingüístico. Si considerásemos que por las palabras soeces este personaje habla el lenguaje ondero, nos queda claro que no sólo habla de esa forma y por lo tanto no sería suficiente para afirmar que Ricardo es un “chavo de la Onda”.

Otro personaje que por sus características podría evidenciar las características de la estética de la Onda, a través del lenguaje de la Onda, es la cantante pop Queta Jonson:

-Siempre he tenido deseos de guiar a alguien por la ruta larga y peligrosa, pero cada vez que viene uno que no conoce la casa, se me olvida. Hoy me acordé a tiempo. Espero que no te hayas molestado. (1990: 135)

Sin embargo, nos encontramos que maneja un lenguaje en el mismo tono claro, directo y comprensible que el personaje principal. No hay germanías, anglicismo que

provengas de la experiencia sicodélica, ni códigos para iniciados. Pero ella también habla mediante otros estilos lingüísticos.

-Aj, mira, niño, no hagas preguntas idiotas, ¿quieres? Si llegué hasta donde llegamos fue porque estaba dispuesta, ¿entiendes? *quería*, ¿ves? *contigo*, ¿estás satisfecho? Ya te dije que no soy una loca, una piruja, te lo dije antes; bueno, dije que no lo hago con todos, pero *eso* quería decir, ¿okay? (1990: 143)

Mediante la participación intermitente de un léxico coloquial, el personaje manifiesta su opinión ante un cliché machista, exhibiendo más que una forma “epidérmica” para manejar los temas sexuales (según la estética de la Onda), una nueva forma de asumir la sexualidad. Aunque el personaje habla mediante el lenguaje coloquial, el rango no se dispara al grado de destruir el lenguaje literario tal como lo dicta la estética de la Onda.

También se aprecia que su léxico no es como el de Ricardo. Hay más personajes que muestran otros tipos de lenguajes. Por ejemplo Rogelio.

-de primer golpe uno dice: es maricón. Tú sabes, escribe versos y la chingada. Pero te la pelas si crees eso. Está bien mamado y le entra a todo. Una vez hasta acompañó a la flota grande a un asunto. No es marica, yo lo he visto madrearse y hasta estuvimos a punto de pelearnos. Él y yo. Pero alguien paró la bronca. (1990: 225)

Y el Suetercito:

-Lo que pasa es que farol. Mira nomás, siempre con el pecho salido y caminando muy chingoncito. Pero a fin de cuentas no se mete con nadie, y como es cabrón y no se deja, nadie se mete con él. (1990: 225)

Los personajes representados por este lenguaje soez pertenecen, más que a los chavos de la Onda, a la gente de los barrios bajos de la ciudad, es decir, son registros sociolingüísticos. Se habla del código de valor de las pandillas: no tener miedo para pelear, para defenderse, para participar en el hampa. Otro de los recursos utilizados por el autor,

visible en el fragmento, es la trasgresión a la sintaxis como medio para representar la oralidad.

Veamos más personajes que utilizan otro tipo de lenguaje:

- Quémalos, ¿no? [...]
- No te hagas, cuais, ¿traes cigarros? [...]
- Trae ráleigh el ojete [...]
- Es que carga centavos [...] (1990: 283-284)

Se trata del hampa escolar, conocida en México como “porros”.

- Bueno, ñis, te vamos a rapar –informa Bigotes. Al mismo tiempo Pato Donalds saca una máquina de peluquero y Rodesio, unas tijeras. (1990: 284)

Como sabemos, éstos pertenecen a grupos de “choque” que se dedican a controlar al estudiantado por medio del terror, en escuelas media superior y superior. Aunque utilizan un lenguaje de los barrios bajos, al igual que Rogelio y el Suetercito, se evidencian diferencias claras entre estos y aquellos. Podríamos pensar que utilizan el lenguaje de la Onda, pero debido a sus actividades no podríamos siquiera considerar que sean chavos de la Onda, porque el “porrismo” implicaría un tipo de vida que un jipiteca rechazaría. Otro tipo de lenguaje se aprecia en los siguientes personajes:

A Villaseñor, el jefe de la federación, y a Torre García, el destapado. Seguro van a tener la Imprenta Universitaria para toda su propaganda. Pero con nosotros está la perrada. La brosa nos apoya a morir. A mí me siguen mucho y uno de los fósiles que mueve a los rebecos será nuestro oficial mayor [...] Bueno, la cosa es que con nosotros vas a lo seguro. Ellos hacen pura tenebra bien chueca y estamos dispuestos a contestarles igual, aunque aquí Edmundo no quiera. ¿Ves? No por jugar limpio nos va a dar en la madre, manís. Como nuestra gente ganó la prepa el año pasado, tiene el derecho de lanzar la convocatoria a elecciones, en los términos que consideremos *justos*, ¿ves? Además de eso, controlamos la asamblea de jefes de Grupo. Claro que estos gandallas van a soltar la taleguiza... (1990: 295)

Se trata de Alfonso, dirigente de uno de los tantos grupos de militancia política en la Universidad, quien se expresa mediante el lenguaje coloquial, pero también se aprecia en su léxico, la jerga propia de la política. Nótese además, incursionando un poco en lo social,

que el personaje nombra a un grupo denominado los “rebecos”, palabra que se entiende como una deformación de “rebelde”, y que designaría a un grupo de jóvenes que eran conocidos como los “rebeldes sin causa”¹²¹, y que según los estudios relacionados con estos fenómenos sociales, son previos a los jipitecas o chavos de la Onda.

Con respecto al uso del albur, en esta obra sí está presenta de forma directa a través del personaje X quién victima a Ricardo con el doble sentido que implica:

¿eso querías, cabrón, que me pusieran como camote?, pues se tizo, por lo pronto ya me superjodiste la rodilla bien y bonito y en la casa me van a poner como Soberano Infeliz Camote.

Yo estaba muy serio, pero algo más fuerte (fuertísimo) me hizo decir:

-¿Por qué no te sientas?

Pero lo pescó, Dijo:

-Ya ves, todavía me albureas, cómo eres, ni la burla perdonas, me van a reamolar por tu culpa... (1990: 93)

La escena nos habla de que la efectividad del uso del albur implica que el receptor comprenda el doble sentido y pueda decodificar la connotación sexual del mismo. En este caso Ricardo lo capta, pero el hecho de que el personaje X haga mención de que “lo pescó” (o sea que lo entendió), quiere guiar nuestra atención hacia el hecho de que existe la opción de que no sea así, porque de otra forma, el suceso hubiese pasado desapercibido. Todo parece indicar que la práctica del albur no es necesariamente habitual. Si ésta es parte fundamental del lenguaje de la Onda, comprobamos que su representación literaria evidencia restricciones que nos llevan dudar de su presencia tal como lo dicta la estética de la Onda.

¹²¹ Véase José Agustín. *La contracultura en México*, Debolsillo, México, 2004. Y Maritza Urteaga *Movimientos juveniles en América Latina. Pachuchos, malandros, punketas*, Ariel, España, 2002.

3.2.7. Registros lingüísticos en *Inventando que sueño*.

Esta obra es una colección de relatos en donde el autor ensaya diversos estilos narrativos. A modo de epígrafe, el libro comienza con una canción de los Rolling Stones: (*I Can't Get No) Satisfaction*. Este *paratexto* ha sido uno de los tantos elementos que ha motivado a la crítica a suscribir a José Agustín dentro de la contracultura y, por lo tanto, dentro de la Onda. La obra está dividida en cuatro actos y dos intermedios, uno de ellos llamado "Paseo". Como se advierte, se trata de una obra que merece un estudio más detallado, pero tomando en cuenta el objetivo de esta cala, nos detendremos brevemente en cada uno de los relatos en busca de la utilización del lenguaje de la Onda, para comprobar si está presente. El Primer acto, al igual que la obra, titulado *Inventando que sueño*, contiene el relato "Es que vivió en Francia". En él participa un narrador *intradiegético omnisciente* femenino; una actriz hindú de ascendencia inglesa pareja de Don, profesor de algún colegio. Como en las otras obras, rastreamos la presencia del lenguaje de la Onda, pero debido a las características del personaje la búsqueda fue inútil. Para demostrar como habla el personaje podemos tomar cualquier fragmento del relato, ya que mantiene el mismo léxico a lo largo del mismo. Veamos:

Quizás ustedes crean: la luz que se cuela es insoportable para mí, en este momento en que siento la cabeza pesada y apenas puedo entreabrir los ojos. Pero no. Ya me acostumbré. Es decir, todas las mañanas Don hace lo mismo, porque tiene que dar su clase en ese colegio de Kent. Adivino que se levanta, se baña, se arregla y el contacto de sus labios en mi boca, seguramente, seguramente huele mal, me permite sentir su piel limpia, recién afeitada. A veces libero mi mano de las sábanas para acariciar esa piel y quizá sueño que él sonrío.¹²²

¹²² José Agustín. "Es que vivió en Francia" en *Inventando que sueño*, sexta reimpression de la cuarta edición, Joaquín Mortiz, México, 1986, pp. 11-23, p. 11.

La disposición tipográfica tan evidente, es uno de los rasgos narrativos superficiales que cumplen con lo establecido por la estética de Onda, pero lo más importante del fragmento es que nos hace notar como el narrador va de una *diégesis* directa al tono poético manejando el mismo lenguaje claro, directo y comprensible. Una vez más, notamos que no hay germanías ni anglicismos provenientes de las canciones de rock.

Después del Primer acto, sigue el primer Intermedio titulado *Proyección y luz intermitente*. Éste contiene un pequeño relato (página y media) titulado “Cómo te quedó el ojo (querido Gervasio). Podemos decir que se trata de un experimento lingüístico que nos recuerda el caos de los cadáveres exquisitos de los surrealistas. El relato evidencia todas las posibilidades para inscribirse muy bien dentro de la estética de la Onda vía la destrucción del lenguaje. Veamos un fragmento:

Imagínate, de buenas a cuartas encuentras a este
Jeremías con su expresió de direlococomio
Y no te dice oye qué padre está lo último que
Hiciste, sino que probablemente llegará para
Decir qué pasotes alias que pasón; y a cabo
De estrenar niño, y él responderá cuántos años tiene;
y tú, en lugar de vaticinar cualquier posible
moñazo en el sudococo de tu interlocutor, sólo
dices eh; y él se carcajea sobando su cosquilla
número veintiocho, feliz como lagartija elesediana
por haber obtenido un punto, es decir: triunfante;
digo, Jeremías puede ser lo que quieras, triunfar
en cuanto desees, no darte ni cinco mil miligramos de
crédito cuando eres tú quién fantasmescrbe sus
mamotretos, pero eso no valida para uy hacer...¹²³

Dentro de la agrupación léxica semántica caótica, apreciamos el adjetivo “elesediana” que podría tener relación con el L.S.D., droga que consumían los hippies, y por ende, los jipitecas. Éste es un elemento que sin duda nos centraría en la Onda, social y

¹²³ José Agustín. “Cómo te quedó el ojo (querido Gervasio)” en *Inventando que sueño*, sexta reimpresión de la cuarta edición, Joaquín Mortiz, México, 1986, pp. 27-28, p. 27.

literariamente hablando. Sin embargo, al estar involucrado con otros temas, por ejemplo el de la creación literaria (del renglón número doce al último), se diluye y pasa a formar parte de un todo, cuyas posibilidades semánticas pasan someramente por la Onda, pero luego se alejan de ella.

Continúa el Segundo acto titulado *Lento y muy libre*, el cual cuenta con dos relatos: “Cerrado” y “Luto”. En el primero participa un narrador *extradieético omnisciente* y tres personajes adultos: el arquitecto Javier, Hugo y Mónica, ex amante del primero. Dadas las circunstancias, el lenguaje que se utiliza tanto por el narrador como por los personajes está completamente alejado de la Onda. El narrador habla de la siguiente forma:

Javier sentado en la banqueta. La lluvia, con lentitud, continúa tiñendo su ropa. Eructa. Pasa su mano por los cabellos húmedos.

Luz roja.

Del váliant Acapulco una mujer se vuelve hacia él. Ojos grises a través del vidrio cerrado. La señora cubre su cuello con el chifon, estirándolo con sus dedos largos (uñas desnudas)

Javier sentado aún en la banqueta. Alcanza a ver que la señora del váliant Acapulco sonríe casi imperceptiblemente cuando él muestra su lengua hinchada, viscosa.

Luz verde.¹²⁴

Ya que éste se encarga de platicarnos la historia, se maneja mediante un lenguaje igualmente claro y directo. Por su parte Mónica, inmersa en un conflicto sentimental, habla mediante un léxico que le permite enfrentar a su ex-amante y defender su posición como individuo en la sociedad:

-Deveras no quiero que sufras, te juro que llegué a quererte, Javo, pero así es *esto*. Tú puedes ser feliz con tu esposa, con tus hijos, con tus condominios; eres muy posesivo, yo sólo soy un capricho para ti. Tú lo sabes. No tiene porque andar emborrachándote, insultándome con una vulgaridad que ni te queda ni sientes. (1986: 39)

¹²⁴ José Agustín. “Cerrado” en *Inventando que sueño*, sexta reimpresión de la cuarta edición, Joaquín Mortiz, México, 1986, pp. 31-42, p. 31.

Nótese que aunque habla con un tono relajado y utiliza algunas palabras coloquiales, su léxico no está dentro de la estética de la Onda. Por otro lado, son notables las letras cursivas dentro de las palabras, que evidencian una llamada de atención al lector, para que al momento de hacer contacto con ellas, provoque un efecto de modulación distinto.

Aunque la forma de hablar de Hugo incluya la escatología

Si el sufrimiento derrite, lo mejor es que vomite; si la vida se le va, un buen whisky quedará; si el sufrimiento estrangula, váyase a llorar a Tula; si no tiene a mano un cerillo, no vaya a echarse un pedillo... (1986: 39)

no podríamos afirmar que su lenguaje se inscribe dentro de la Onda:

...ella sufrirá si usted sufre, ¿entiende? Así es que lo mejor es que todos quedemos amigos. Yo no tenía el gusto de conocerlo, mi arquitecto, pero siempre he admirado sus extraordinarias obras. Y a pesar que ahora hemos trabado contacto en circunstancias poco afortunadas no dejo de simpatizar con usted.

Tampoco el arquitecto Javier utiliza el lenguaje de la Onda. Ejemplos:

-¡Cómo quieres que no grite, si me dejaste colgado con un departamento que puse especialmente para ti, ahora para qué lo quiero! (1986: 38)

Y

-Linda, manda al diablo a ese imbécil, él quién es, un médico chistosito y ya, yo te quiero de verdad, palabra; mira, te voy a dar lo que deseas, nos vamos a dar la vuelta al mundo... (1986: 39)

En este caso, la diferencia entre las formas de expresión, varía por el tono violento que evidencia el personaje, lo cual le impulsa a utilizar un tipo especial de léxico que expresa su estado de ánimo.

En "Luto", participa un narrador *extradiegtico omnisciente*, que nos cuenta la historia de Baby, una adolescente huérfana que ha quedado bajo la custodia de su tía. El narrador habla con un lenguaje claro y directo:

En Acapulco, Baby se negó a trabajar o a estudiar algo más. Tuvo que vivir con su tía y sólo los fines de semana veía a Tere, que trabajaba como secretaria en el hotel Caleta.

Se levantaba muy tarde. Su diario cigarro antes del desayuno terminó por neurotizarse a la tía. Pidió que le compraran un coche, y como no se lo concedieron, prácticamente requisó el destartado Hilman que pertenecía a su madre y que tenían ruleteando. Todos los días, aun fuera de temporada, iba a la playa donde se reunían los muchachos.¹²⁵

Veamos otro ejemplo:

No quería ver a nadie. Estaba furiosísima.
Jorge, la Malena, el Chupatesta, Rodolfo, Tomás y Baby fueron a El Rebozo.
(1986: 47)

Se podría pensar que el apodo de uno de los amigos de Baby funciona como el albur que tanto demanda la estética de la Onda, sin embargo, vemos que es sólo un nombre para designar a un personaje. Pasemos a otro ejemplo de lenguaje:

-¡Oye, Baby –aulló Tomás-, vamos a festejar tu nueva riqueza con un surfazo!
Baby no se molestó del todo, pero, ceñuda, se levantó a bailar [...]
Baby tomó asiento, fatigada, cuando Jorge decía lo de siempre.
-Las gordas, no lo nieguen, han emigrado de los Acapulcos. ¿Dónde están los hermosos tiempos en que había golfas hasta debajo de la mesa? Yastamos verracos...
-¡Vieja tu móder! –gritaron. (1986: 49)

Es posible que, por medio del lenguaje que manejan estos personajes, hayamos encontrado por fin la representación literaria del chavo Ondero. Pero, tomando en cuenta el sentido del mismo, consideramos que representa mejor al macho mexicano por la misoginia que denota el personaje.

Por su parte, Baby habla de la siguiente forma:

...no puedes engañarme tan fácilmente. Estás acostumbrada a manejar a toda la familia, pero conmigo no vas a poder. Déjame decirte, nada más. Descubrí ya *todo*. Envenenaste a mi mamá. La envenenaste. Cuando estaba agonizando la obligaste a firmar ese mugroso papel que te concede mi patria

¹²⁵ José Agustín. "Luto" en *Inventando que sueño*, sexta reimpresión de la cuarta edición, Joaquín Mortiz, México, 1986, pp. 43-51, p. 45.

potestad y la administración de mi lana. Mi mamá se agitaba, se rasguñaba la garganta, te veía sin poderte creer capaz de asesinarla. Porque eso hiciste. La asesinaste. Y ahora quieres matarme a mí. Todo lo descubrí bien, ¿verdad? ¡Por qué te quedas callada, estúpida! ¡Niégalo si te atreves! ¡Conmigo no vas a poder! (1986: 46)

En este fragmento, se aprecia claramente que el uso de los modismos es escaso, de hecho, sólo encontramos uno: “lana”, que en México significa dinero. Lo curioso del asunto es que, aún siendo adolescente y viviendo en un lugar “ondero” -la playa- (José Agustín, 2004: 73), Baby no demuestra utilizar el lenguaje de la Onda. Aunque los personajes presentan analogías lingüísticas porque todos comparten el mismo idioma, hablan desde sus diferentes ubicaciones sociales.

Después viene el Tercer acto titulado *High tide and green grass*, en donde se ubica el relato “Cuál es la onda”, ya analizado previamente, por lo que nos saltaremos al siguiente intermedio titulado *Paseo: Despacio con ritmo continuo*, en donde aparece el relato “Lluvia”. Éste, ubicado más dentro del género *thriller*, está completamente alejado de la posible representación del lenguaje de la Onda. Aquí participa un narrador *intradiegético equisciente*, que nos narra el misterio de la Casa sin fronteras en donde es sometido por Doña Elvira, y el cual, al ser confundido con Edmundo Barclay, encuentra un final fatal. Su lenguaje es igualmente claro y directo:

Pero también recordé que estaba encerrado en la Casa sin fronteras. Me aferraba la idea de recorrer de nuevo el trayecto por donde entré, si es que podía localizarlo otra vez. Volver a pasar el salón donde se hallaban los miembros del consejo. No, imposible. Busqué una ventana, tenía que haberla. Me maldecía por haber entrado en la casa en vez de huir. Logré localizar algo que supuse unas cortinas gruesísimas. Las aparté, mas para mi sorpresa la luz de la noche no se filtró. Consideré que quizás el cielo estuviera nublado o que la ventana tuviese persianas metálicas. Avancé tanteando. El silencio y el frío lamían mi cuerpo y en esos momentos habría preferido que los del consejo me descubrieran.¹²⁶

¹²⁶ José Agustín. “Lluvia” en *Inventando que sueño*, sexta reimpresión de la cuarta edición, Joaquín Mortiz, México, 1986, pp. 91-114, p. 108. Todos los fragmentos que utilizo de la obra pertenecen a esta edición.

Pero sobre todo, se debe notar que es un lenguaje construido con la intención de crear suspenso:

Sin ningún motivo razonable creí que alguien me observaba, esperando que yo leyese la correspondencia del señor Barclay. (1986: 92)

El Cuarto y último acto titulado *Juego de los puntos de vista*, desde el principio establece las reglas de su lectura, porque como se deduce, en el relato participan varios narradores. Uno de ellos es un niño de nombre Luis, narrador *intradiegético* que a través de su léxico nos platica los sucesos. Aparece generalmente en diversas “Introducciones” que el autor va acomodando a lo largo del relato:

Lopoldo 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. Y como que tengo derecho a quedarme aquí porque yo le presenté a Felisa.¹²⁷

Evidentemente su lenguaje es totalmente coloquial. Este personaje si evidencia un vínculo directo con el lenguaje de la Onda vía la utilización del albur:

No me contesta pero sale al rato abrochándose su saco blanco de mesero puto. Chín yo sólo me alburíé pero es que el saquito de mesero que trae sí es blanco. (1986: 159)

Y también:

Ya has tomado mucho, estás pedito, dice y se ríe como vieja. Te saco con el dedito, pienso pero no se lo digo porque como es mariquetas a la mejor me dice, seguro me dice, ya vas mi rey. (1986: 160)

Sin embargo, nos llama la atención que en estos dos ejemplos, al igual que el mencionado de la novela *De perfil*, el autor ponga en claro que está utilizando este recurso mediante el narrador; es decir, en los tres casos nos avisa a los lectores en qué momento estamos ante un albur. Esto nos indica una vez más que la presencia del recurso no es tan

¹²⁷ José Agustín. “Amor del bueno” en *Inventando que sueño*, sexta reimpresión de la cuarta edición, Joaquín Mortiz, México, 1986, pp. 117-173, p. 115.

habitual en los receptores, y que por lo tanto, la escritura de José Agustín no forma parte de un código para iniciados como lo dicta la estética de la Onda. Al advertirnos sobre el recurso, esclarece los sentidos del juego, rechaza el hermetismo y nos invita a participar en él. Este mismo personaje se vincula de igual manera con valores contraculturales vía el rock:

¡En la madre!, a lo mejor van a querer rapar a los conjuntos de rock. Eso sí estaría horrible porque la mera verdad cuando sea grande aguantaría tener mi conjunto y melena y arrancarme con la guitarra y con diablo con vestido vestido vestido diablo con vestido azuuuul. (1986: 121)

Y también:

Carajo, hasta da tristeza ver a la bola de viejitos borrachos echándose sus tangos y sus chárlestons y sus cankans con las patas tiasas y los pantalones anchotes y la cara de babosos envidiosos cuando le toca al conjuntazo, tachún tachún, los 005 nada menos, los amos del rock que se arrancan con ees Lupe Lupita miamoor; ésa sí es onda. (1986: 145)

No conocemos a ciencia cierta la edad de Luis pero desde el principio nos enteramos de que es un niño. El hecho de que el autor ponga estos elementos contraculturales en este personaje infantil y no en un personaje joven, nos hace pensar inevitablemente en que el autor proyecta una crítica hacia el grupo social de la Onda y/o jipiteca, por medio de la parodia. Pero la crítica se hace aún más clara cuando leemos:

Mi mamá fue la de la idea de contratar a un grupo de rock, porque dice que así se acostumbra ahora en lo social. Tiene cada idea. (1986: 120)

Cuestionando el valor revolucionario de su “Onda generation” (como diría Bruce-Novoa), cuando se reconoce que termina siendo absorbida por el *establishment*.

Regresando con el asunto de los narradores, tenemos Otro que se declara así mismo *equisciente*, se ubica en el techo del salón de fiestas, donde se está llevando a cabo la boda entre Felisa y Leopoldo:

Toma la palabra el narrador oculto en el techo.

Es muy difícil precisar a quién corresponden las cabezas que se ven desde aquí y no habrá más remedio que prescindir de los detalles y abarcar hechos generales. (1986: 126)

Siempre termina con la frase: “Seguiremos informando”. En otro plano, el de Luis, llegan a interactuar ambos narradores. Dice Luis:

Le saqué la lengua al ojete que está espiando en el techo y le hice violines, pero el miedoso quería que yo creyera que no me estaba viendo, pinche sacón... (1986: 158)

Otro narrador está explícitamente señalado como tal:

Narrador: Ahora los asistentes a la cantina se colocan tras la mesa de Leopoldo para que él entone su canción de despedida. (1986: 121)

Éste, participa en una especie de puesta en escena, ya que el autor, después de la primera introducción donde participa Luis, anuncia: *Amor del bueno, alegoría en un acto*. Y posteriormente escribe el reparto y las características de la escenografía. Pero este narrador escenográfico, llamémoslo así para diferenciarlo, tiene por encima a otro narrador. Esto se puede notar en el siguiente fragmento:

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.

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... (1986: 120)

Nótese que ese narrador habla del narrador escenográfico, manejando algunos tecnicismos básicos de desplazamiento sobre el escenario, dentro del arte dramático. Pero curiosamente, lo que aparenta ser una puesta en escena, de súbito se convierte en una filmación:

Leopoldo va con la cabeza gacha, un poco taciturno.
Sus amigos tampoco hablan.
Siguen caminado.

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

Zoom back hasta *medium shot*. Sus amigos lo miran, divertidos. (1986: 123.
El subrayado es mío)

El lenguaje técnico relacionado con la dirección escenográfica cambia, y ahora ocupan su lugar los tecnicismos utilizados en el cine. Contando este último, que llamaremos *narrador cámara*, tenemos cuatro diferentes narradores que hablan desde perspectivas distintas y mediante léxicos distintos. Ya dentro de la narración, desde el punto de vista del *narrador cámara*, leemos:

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. (1986: 123)

Notamos como por medio del *narrador cámara* nos podemos dar cuenta del léxico de algunos de los personajes. Por ejemplo Leopoldo, en el plano de la puesta en escena habla con un tipo de voz propio para la representación:

Leopoldo: Sí y no, Servando. Por un lado soy feliz al pensar que al fin me uniré a la única mujer a la que he amado en toda mi vida. Pero por otra parte, no dejo de asustarme [...]

Leopoldo: Tú sabes, amigo Rubén, todos los matrimonios que vemos día tras día parecen sumergidos en una rutina tediosa y deplorable. Si se aman, Dios lo sabe [...]

Leopoldo: Tú lo has dicho y lo hiciste bien, Servando. A veces temo que el amor que siento por Felisa a la larga se transforme en una sensación cotidiana de aburrimiento. Y no lo quiero, te lo juro. (1986: 122)

Es una voz teatralizada cargada de una cierta moralina que contrasta completamente con otra forma expresiva que maneja el personaje:

Leopoldo: Pinches viejas, a ver si te regalan algo [...]

Leopoldo (lírico): Ya mero te iba a agarrar la mano para hacerte una llave como las del Santo y te quitaba el cuchillo del pastel y mocos te lo enterraba en la panza [...]

Leopoldo: ¡Hijos! ¡Qué buenota estás! (1986: 157)

Y en otro plano narrativo:

-¡A la chingada con la nochebuena! [...]

-¡Te dije que te callaras, pendeja! [...]

-Que te calles pinche vieja ladilla... (1986: 163)

Este personaje, aunque se representa mediante un modo de hablar sumamente coloquial, aderezado con groserías, no es un chavo de la Onda; Leopoldo trabaja en una refinería de Petróleos y durante el relato se casa con Felisa. Por sus características se ubicaría más dentro del macho mexicano. Otra de las voces que llama la atención, es la de Don Arnulfo, padrino de bodas de los novios y supuesto amigo de un influyente, que es llamado para brindar por la pareja:

Don Arnulfo: Dice el poeta: el matrimonio es el principio de la bendición de Dios [...]

¡Dios los bendiga, ahijados amados, porque este instante de inmensa felicidad no se repetirá en vuestras vidas y siempre conservaréis el recuerdo de una velada amable, pacífica, placentera donde los que os queremos nos hemos reunido para deseáros muchos, muchos años de felicidad! ¡Y como dijera el vate de florida labia y preciso verso: nosotros desde aquí los vemos, sed felices hijos míos, y desde ahora creemos, pues que tendréis muchos críos! (1986: 135-136)

Que contrasta completamente con el habla del padre de la novia, Don Gil:

Don Gil: Brindo porque deveras les vaya a todo dar. Tú, Leopoldo, trátame bien a mhijita. No me la descuides y llévale de comer todos los días. (Risas.)

Ya sabes que si no, Feli no está sola: aquí tiene a su padre y a su hermano Gildardo. ¡Salú, pues! (1986: 136)

Y con el discurso del agente del Ministerio Público:

Todo lo hago en consideración a mi compañero el licenciado camote y porque hoy es nochebuena, noche de comer buñuelos, vispera de navidad, horas de amor, paz, progreso social, estabilidad económica y no intervención, mediante las cuales nuestros espíritus se afirman en el concierto de las naciones para mostrar la concordia y la tranquilidad sólo obtenida mediante el trabajo colectivo y los buenos oficios de nuestro jefe nato, el santaclós mexicano que nos protege sin descanso y sin cejar y sin buscar el enriquecimiento personal... (1986: 152)

Estos serían sólo algunos ejemplos de cómo el autor maneja las formas del lenguaje, cuyos recursos utilizados para su representación superan los señalados por la poética de la Onda. Por otro lado, si hacemos un recuento de los personajes presentados a lo largo de esta colección de relatos, confirmaremos que ninguna se puede considerar como un personaje de la Onda.

3.2.8. Registros lingüísticos en *Abolición de la propiedad*.

Esta novela, ya mencionada dentro de la estética de la Onda vía “los instrumentos de la Onda”, es algo más que una novela dialogada, en donde José Agustín se vale de la representación de diversos elementos tales como un escenario, una grabadora, un proyector, un grupo de rock en vivo, etc. Cada uno de estos elementos mantiene una función narrativa; por ejemplo, *prolepsis* por medio de la voz de los personajes, Norma y Everio, reproducida por la grabadora; las proyecciones juegan con el espacio, mostrándonos diversos planos de los personajes; el escenario da la impresión de presenciar una puesta en escena y el grupo de rock interactúa con los personajes. Inclusive, aparecen también términos de dirección dramática y de dirección de cine. Pero no nos dejemos llevar por el supuesto distanciamiento que la estética de la Onda vislumbra de estos “elementos” entre el lector y

la obra. Todo está representado por medio del lenguaje. Norma inicia la narración y aunque existe una evidente yuxtaposición de planos narrativos a través de todos los elementos mencionados, el lenguaje utilizado por los personajes no sufre ninguna interferencia; llega al lector claro y directo:

Everio: Mira, vamos a comunicarnos, ¿okay?

Cuál es tu ideología

Norma: Ash, tú ya intuyes cuál es mi ideología. Soy mitinera, voy a manifestaciones, pido dinero para los presos políticos y todo ese patín, pero a mí se me ocurre algo más interesante: cuál es tu ideología

Se queda pensativo. Sonríe un poco.

Everio: Cómo te diré, yo soy progresista

Me ataco de la risa.¹²⁸

Desde el principio del fragmento ubicamos ya la toma de posición ante el mundo de los personajes. Dentro del léxico que manejan se notan palabras coloquiales, aunque no son la dominante porque se diluyen con el otro tipo de lenguaje.

Everio: Ya ves, tú también me ironizas.

Norma: No es cierto. Bueno sí. Pero sí-guele.

Everio: Okay. Me chocan las posiciones exageradas, extremistas. (Pausa.) Cómo te diré, creo que el mundo puede llegar a entenderse a través de la comprensión y la buena voluntad. (Se ilumina.) Te gustan los Beatles.

Norma: Muchísimo.

Everio: Bueno, yo también creo que todo lo que necesitas es amor.

Norma: Okay, pero cómo muestras ese amor.

Everio: Hombre, pues amando. No haciendo daño. Sin guerras. Buscando la paz.

Norma: Y eso dicen los Beatles.

Everio: Sí, claro. Claro.

¹²⁸ José Agustín. *Abolición de la propiedad*, Joaquín Mortiz, México, 1969, p. 31.

Norma: No te lo voy a discutir. Estás equivocado, para buscar la paz hay que luchar, la paz es pasión, ¿ves? Pero en fin. Yo te doy otro ejemplo: qué opinas del Che Guevara.

Everio: Ah, ya sé por dónde vas...

Norma: ¿No crees que el Che estaba lleno de amor?

Everio: Bueno...(Toma aire.) Sí, sí creo.

Norma: Bueno. Hay muchas formas de mostrar ese amor.

Everio: Eres una tramposa. Eso sí es simplificar.

Norma: No, por qué. El amor se demuestra andando. Si alguien explota a otro ser más débil, hay que amar al más débil. Y la mejor manera de amarlo es ayudándolo a que no lo exploten, a que no se aprovechen de él, combatiendo a los explotadores. (1969: 31-32)

Hasta aquí notamos que los personajes introducen un elemento cultural contemporáneo de su momento histórico social, que en este caso son “los Beatles”, grupo de rock cuya difusión fue notable en la década de los sesentas. Este sería un elemento de la contracultura dentro de la narración. Pero observando el lugar que ocupa dentro del dialogo, veremos que su función está más allá de ser un “guiño contracultural” superficial.

Parte de una de sus letras: “todo lo que necesitas es amor”, está siendo utilizado para cuestionar una de los temas latentes de esa generación, demostrándonos que tal premisa puede ser cuestionada a través de los diferentes puntos de vista que pueden tener los jóvenes de la misma generación. Esto habla, además, de la crítica social inherente al autor, cuyo blanco no esta restringido a la dicotomía joven-adulto planteado por la estética de la Onda. Acerca del lenguaje, podemos ver que no está tan presente el lenguaje coloquial o “modismos” y mucho menos el lenguaje de la Onda.

Everio: Pero qué te pasa. Estás delirando, viejita.

Norma: (agresiva): Pero por qué, estás delirando *tú* |

Everio: ¿Yo? Al contrario, no hay nadie capaz de sostener esas teorías y tener cierta coherencia.

Norma: Entonces tú crees que yo soy incoherente.

Everio: No, sólo pienso que eres una niña balín que repite babosadas que escucha en el baño de mujeres de Ciencias Políticas y Sociales y Anexas.

Norma: Anexas a tu abuela. Y eres *tú* el que saca las teorías del excusado.
Todo el tiempo te la pasas orinando. (1969: 32-33)

En este fragmento se ve la utilización de otro tipo de lenguaje más coloquial, aunque muy poco. También un juego de palabras con “Anexas” que podría funcionar como un albur. Pero en el fondo se ve la crítica hacia ese grupo de jóvenes que participaban en la lucha política en el México de los sesentas. Sin embargo, la crítica no es tan simple; se hace compleja por el hecho de que la militante es una mujer. Por lo tanto, la actividad se critica desde la perspectiva social y desde la perspectiva de género. Esto se ve más claramente en el siguiente fragmento:

Everio: Carajo, si no fueras mujer ya te habría partido el hocico. Qué hay con que orine todas las veces que se me da la gana.

Norma: Ya salió el macho mexicano. Si yo no fuera mujer lo más probables es que me estuvieras invitando a que nos echáramos las otras y me dirías no manito si tú me caes a toda madre pa qué discutimos échate otra.

Everio: ¡Yo no soy un macho mexicano!

Norma: Ése es tu problema, jovencito. No conozco tu vida sexual.

Everio: Qué quieres decir con eso.

Norma: Nada. Vete a orinar. (1969: 33)

Nótese que la crítica se dirige ahora hacia machismo, evidenciando que no sólo es parte de la educación de las pasadas generaciones, sino que también está presente en las nuevas. Nótese además, que el cambio de tono que evidencia el personaje de Norma al tratar de imitar los clichés machistas podría ubicarse dentro del *dialogismo* bajtiniano, por tener una doble orientación, al parodiar a su interlocutor. Como pudimos apreciar, quizás existan varios elementos que pudieran suscribir a la novela dentro de la Onda, sin embargo, la representación de los “elementos de la Onda” no provocan ningún distanciamiento con el lector porque son representados por el lenguaje escrito; éste no se representa mediante ningún código para iniciados elaborado bajo alguna experiencia psicodélica y los

personajes hablan desde su propia toma de posición ante el mundo, contradiciendo cualquier *determinismo* impuesto por los valores generacionales.

3.3. Después de la cala.

Como pudimos comprobarlo, en los fragmentos revisados de las obras de José Agustín ubicadas dentro de la literatura de la Onda, no encontramos la representación clara y concisa del lenguaje de la Onda. Lo cual quiere decir al mismo tiempo, que en ninguna de éstas representa a personajes que pertenezcan a este grupo social.

También comprobamos que los rangos lingüísticos manejado por el autor, rebasan los establecidos por la estética de la Onda. Por lo tanto, la declaramos insuficiente para explicar la especificidad de su estética. Por otro lado, al proponer la aplicación de las herramientas teóricas utilizadas, esperamos haber demostrado que la obra de José Agustín presenta variadas posibilidades para ser abordada. Estamos conscientes además, de que el ejercicio de habernos enfocado sólo a fragmentos de sus obras, pueda considerarse como exiguo, por lo que esperamos también que esta cala estimule el interés para realizar nuevos y mejores estudios de esta índole.

CAPÍTULO 4. LA ÚLTIMA OBRA DE LA ONDA.

4.1. Problemas alrededor de la última obra de la literatura de la Onda.

Según la crítica, la última obra de la literatura de la Onda fue *Se está haciendo tarde (final en laguna)*, de José Agustín, por lo cual entendemos entonces que el autor abre y cierra el ciclo de esta literatura: Literatura de la Onda (1964-1973). Pero lejos de representar un dato funcional dentro de la historia de las letras mexicanas, consideramos que la supuesta “última obra de la Onda” genera básicamente tres problemas que la crítica literaria aún no ha resuelto:

1. Es la única de cinco obras de José Agustín dentro del periodo de la literatura de la onda en donde expresamente se representa personajes de la contracultura y/o la Onda. Entonces ¿por qué catalogarlo como escritor de la Onda?
2. Por qué se considera que *Se está haciendo tarde (final en laguna)* cierra el periodo de la Onda, si el mismo año (1973), se publica *Las jiras* de Federico Arana, novela en donde también se representa personajes de la contracultura y/o de la Onda. Además, después de 1973 se publican más obras representativas de la contracultura y/o de la Onda, como son *Mediodía* (1975) de Parménides García Saldaña, y *A control remoto* y *Las motivaciones del personal* (1974 y 1977 correspondientemente), de Jesús Luis Benítez alias el “Booker”. Entonces ¿dentro de qué clasificación entran estas novelas?
3. Aseverar que José Agustín cierra el ciclo de la Onda, significa una ruptura en su estilo narrativo. Sin embargo, después de su única novela representativa de los elementos de la contracultura, dentro del periodo que la crítica evalúa como la Onda, publica dos obras más en donde trata el tema: *Circulo vicioso* (1974), pieza teatral en donde el autor nos muestra la experiencia carcelaria de personajes de la contracultura y/o la Onda que traficaban con estupefacientes, y *El rey se acerca a su templo* (1977), en donde, además de retomar el tema carcelario, el autor utiliza varios recursos narrativos ya presentados previamente en su novela de 1973.

En este capítulo trataremos de analizar la problemática que se desprende del punto número uno, tomando en cuenta que la investigación y análisis que implica buscar

soluciones para el punto dos y tres se ubican fuera del alcance de los objetivos de este trabajo. No obstante, esperamos poder realizar las investigaciones pertinentes a estos temas en un futuro.

4.2. Reconocimiento contracultural en *Se está haciendo tarde (final en laguna)*.

Consideramos que esta novela de José Agustín se podría inscribir dentro de la estética de la Onda, porque en la representación de sus personajes y situaciones vividas por los mismos, se evidencian los rasgos característicos de la contracultura. De los estudios que hemos utilizado en este trabajo para hablar sobre el tema, nos parece que el de *La contracultura en México*, del mismo autor, es el que registra mejor su especificidad¹²⁹. Por lo tanto, el presente ejercicio de reconocimiento contracultural de la novela en cuestión, se realizará con base en ese estudio.

4.2.1. Virgilio y Rafael, personajes contraculturales.

Virgilio y Rafael son personajes de *Se está haciendo tarde (final en laguna)*. La narración en la que participan está ubicada en Acapulco, a principio de los años setenta. Rafael decide hacer un viaje para visitar a Virgilio, que habita en el puerto. Cuando por fin se encuentran, ambos viven aventuras en las que se involucran con dos canadienses, Francine y Gladis, y Paulhan, un belga homosexual. Todos los personajes se mantienen ingiriendo alcohol y marihuana a lo largo de la historia, sin sospechar lo que les depara el destino.

¹²⁹ El estudio está clasificado como ensayo-crónica. Debido a esto, se considera una herramienta plausible para nuestro análisis. Véase el capítulo uno para los datos bibliográficos.

La primera relación de los personajes¹³⁰ con la contracultura, sería por medio del contexto. Según José Agustín, los jipitecas se instalaron en varios lugares en donde podían conseguir fácilmente las famosas plantas alucinógenas que buscaban. Algunos de esos lugares eran Huatla y Real de Catorce, pero muchos de ellos eran también playas como “Puerto Vallarta y Mazatlán”, en donde el mar y el ambiente relajado, eran propicios para vivir la experiencia del “viaje” mediante las “plantas de poder”. (2004: 73). Para conseguir éstas y otras drogas, algunas personas se dedicaron al tráfico de las mismas. Dice el autor en su crónica: “Una buena cantidad se dedicó al dilereo: vender marihuana, ácidos, hongos, mescalina, silocibina, hashish, cocaína, velocidad, lo que fuera.” (2004: 79) Y justamente a eso se dedica Virgilio:

Virgilio tenía veinticuatro años y se sostenía vendiendo marihuana y drogas sicodélicas en pequeñas cantidades a hippies y aventureros.¹³¹

En otra de las partes, el personaje reflexiona:

Yo no vendo mota porque quisiera ganar las *toneladas* de dinero... [...] hago cartones de veinte, cincuenta o cien churros. Así gano más que vendiendo por kilo, de acuerdo, pero tampoco es *mucho*. (1973:166)

Como varios de este tipo de jóvenes se dedicaban a vender droga, terminaban tarde o temprano en prisión, consignados por “daños a la salud”. (2004: 78-79) Por su parte, Virgilio ha corrido con más suerte al no haber sido aprendido aún, pero recuerda un suceso de esta índole:

A los dueños de esos sembradíos protegidos no los llevaron a Lecumberri y tampoco les dejaron ir a la formal prisión, como a mi cuate que resultó que ni se llama Ricardo, sino Filiberto. No le dieron chance de nada y lo clavaron en un lugar donde hay más mota que en la calle... (1973: 163)

¹³⁰ Cabe aclarar que no estamos afirmando que estos personajes sean jipitecas; solamente pretendemos señalar que el contexto en donde se desarrolla la historia puede ser de considerado una zona jipi.

¹³¹ José Agustín. *Se está haciendo tarde (final en laguna)*, Joaquín Motriz, México, 1973, p. 9. Para referirnos a ésta utilizaremos la abreviación *Se está haciendo tarde*...

Obviamente, Virgilio se refiere al tráfico de drogas clandestino que existe en las prisiones y por el cual, se daba la posibilidad de que muchos jipitecas se “convirtieran en verdaderos criminales.” (2004: 79) No obstante, él no está exento de pasar por lo mismo:

¡Chale! Eso sí me sacaría de onda a mí, que me apañara das tiranía por un cualquier cualquier chivazo... (1973: 163)

Otra de las características que los jóvenes incluidos dentro del grupo de la contracultura presentaba, era el interés por el esoterismo y la astrología. (2004: 80) Por su parte, Rafael, personaje de *Se esta haciendo tarde...*, está relacionado estrechamente con el esoterismo:

De pequeño Rafael había tenido visiones en las que el futuro se rebelaba, y por esa razón estudió Ciencias Ocultas en templos y asociaciones teosóficas. Las visiones no se repitieron y para conocer el futuro Rafael aprendió a leer las cartas y el café. (1973: 10)

Como mencionamos en el capítulo uno, existían dos tipos de jóvenes en la era de la contracultura en México; los jipitecas y los estudiantes con conciencia política. En la “última novela de la Onda” se desarrolla el tema a través del personaje Virgilio como parte de una autorreflexión:

¡Chinguen a su madre burfresas! Aguantaría la revolución, pero todos somos unos culeros y muy habladores. Yo al menos, en cambio Genaro Vázquez partiéndose la madre muy calladito, aquí cerca. (1973: 163)

Aquí se puede apreciar que el personaje mismo cuestiona la conciencia social que supuestamente presentaba una parte de la juventud mexicana en los sesentas. Este cuestionamiento forma parte del tipo de crítica social que el autor proyectaba en contra de la generación de la contracultura. Bien, ahora trabajaremos con lo que la mayoría de la crítica ha mencionado más, o a lo que ha puesto más atención. Dentro de la contracultura, el gusto por el rock, la droga y el uso de un lenguaje “especial” son indispensables. José Agustín cuenta: “En las grandes ciudades, especialmente en la de México, también

surgieron grupos jipitecas que viajaban y se atizaban en sus casas y depts, decorados a base de carteles o “posters” de rocanroleros o de diseños sicodélicos.” (2004: 77) Sobre la representación literaria del consumo de drogas podemos decir que, si en las cuatro obras anteriores a esta producción es totalmente nula, en ésta es una constante. Desde el principio de la narración podemos ver esto:

A causas de sus experiencias con las drogas sicodélicas Virgilio conoció variadísimos tipos humanos. (1973: 9)

Los ejemplos de la representación del llamado “lenguaje de la Onda”, que consistía en “un caló que combinaba neologismos con términos de los estratos bajos, carcelarios, y se mezclaba con coloquialismos del inglés gringo...” (2004: 80), se aprecia en los siguientes ejemplos. En la novela leemos en boca de Virgilio:

...qué color matador, qué cotorreo Timoteo, groovy like a movie, chiro Ramiro, portándose como todo buen Hippie en Viaje: Paz Amor Good Vibes Evething’s Bautifull & All That Shit. (1973: 236)

Sobre el tema del rock, José Agustín nos dice que formaba parte importante de la contracultura y que “a los que les gustaba el rock en vivo iban a los cafés cantantes...” (2004: 77) Esta novela está “repleta” de citas de rock:

Sudando de nuevo llegó a la estructura de madera y revisó las casetes: Shine on Brightly: Procol Harem, Let it bleed: Rolling Stones, Sgt. Pepper’s Lonelyhearts Club Band: Beatles...” (1973: 51)

Una vez demostrado brevemente que los elementos más importantes de la contracultura son representados en esta novela, debemos reconocer que, con base en esto, ésta obra podría ser considerada como una novela construida bajo los preceptos de la estética de la Onda y, por lo tanto, ser una novela contracultural. No obstante, los rasgos señalados, en los cuales la mayoría de la crítica se ha centrado, son sumamente superficiales. Esto nos hace preguntarnos si los elementos contraculturales representados

mantienen algún tipo de relación más profunda con el texto, tomando en cuenta que ya habíamos demostrado que el autor persigue objetivos estéticos específicos que no concuerdan con los de la Onda. Una opción que nos parece pertinente para comprobar esto, es el análisis de aquellos fragmentos incrustados en el discurso literario, cuyo valor contracultural es imperativo. Es así, que detectamos que el rock y el uso de drogas son los elementos contraculturales por antonomasia que cumplen esta función dentro de la novela.

A su vez, también notamos que existe otro elemento cuya participación en el texto es muy importante, y que, al fusionarse con otros elementos, se considera como uno de los recursos narrativos primordiales dentro de la novela: el I ching. En este capítulo analizaremos la función de estos elementos contraculturales dentro de *Se está haciendo tarde (final en laguna)*.

4.3. Intertexto e intertextualidad en *Se está haciendo tarde (final en laguna)*.

4.3.1. Análisis del *intertexto rock*.

En la búsqueda de una herramienta teórica que pueda auxiliarnos para nuestro propósito, encontramos los estudios de Michael Riffaterre sobre *intertexto* e *intertextualidad*.¹³² Siendo el primero una pieza de otro texto que detectamos en el leído (Riffaterre, 1997: 170), a las citas encontradas dentro de la novela *Se está haciendo tarde...* relacionada con el rock, les llamaremos *intertexto rock*.

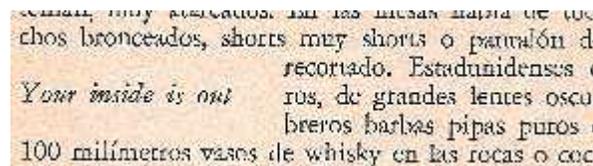
¹³² El primero se entiende como el fragmento del texto que podemos relacionar con otros, a través de una relativa libertad asociativa cuyo fin es la interpretación. El segundo se considera como la función del *intertexto* dentro del texto literario. Para más información sobre los conceptos, véase el capítulo 2; ahí hablo más ampliamente sobre ellos.

Mencionar todas y cada una de ellas nos parece una tarea infructuosa, así que nos enfocaremos a demostrar como funcionan algunas de ellas (los paradigmas), dentro del texto, o sea, a señalar la *intertextualidad* (Riffaterre, 1997: 170). Consideramos que este tipo de *intertexto* se desarrolla de tres maneras:

1. Por medio del *paratexto*: epígrafe, subtítulos, dedicatorias, etc.
2. Participando semánticamente: en el discurso y/o diálogo de los personajes y/o narrador.
3. Ambientando determinada escena dentro de la narración.

4.3.2. El *paratexto* como *intertexto rock*.

Un *intertexto rock* con función *paratexto* que llama la atención en la novela es el siguiente:



(1973: 23)

Lo que se debe leer en el espacio que se abre en el lado izquierdo del fragmento es “*Your inside is out*”. Basándonos en Riffaterre, el receptor puede encontrar en esta oración una multiplicidad de significados que se reincorporan a la lectura permitiendo varias opciones interpretativas, aunque no debemos olvidar que los límites de interpretación son fijados por el texto mismo (Eco, 1987: 86). Es por eso que antes de sacar cualquier conjetura al respecto, debemos seguir con el texto que más adelante nos muestra otra parte similar en donde se lee algo distinto:

en tres ocasiones. Paulhan fue después con Gladys, pero no quiso. Tan sólo dio un sorbo
Your outside is in quila y ostensiblemente prefirió
cender otro de los cigarrillos por
para ella sola. Paulhan extrajo la colilla de su boca; nube de humo salió de su interior, continuándolo. Tiró

(1973: 71)

(Se debe leer “*Your outside is in*”) Si nos ubicamos en el *eje sincrónico* (texto-contexto), o eje vertical (Kristeva, 1987: 190), nos damos cuenta que ambas oraciones pertenecen una canción de *The Beatles* titulada “Everybody’s Got Something to Hide Except Me and My Monkey”¹³³. El receptor ubicado dentro del contexto de producción, conoce esta información, es decir, podemos pensar que cualquier joven perteneciente al grupo de la Onda o al grupo contracultural, conoce perfectamente el referente, recordando el hecho de que el rock es uno de los elementos más importantes de éstos grupos sociales. Hasta aquí seguimos dentro de la estética de la Onda, porque la utilización de tal *intertexto rock* presume ser decodificada sólo por quien conozca el código. Podríamos decir lo mismo del siguiente fragmento:

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...” (1973: 254. El subrayado es mío).

Conociendo ya la información previamente dada, notamos que en el párrafo citado encontramos un fragmento incrustado dentro del discurso que mantiene una evidente relación con el *intertexto rock* ya señalado: “Lo de afuera estaba adentro...” conclusión de la disertación espacial planteada por la letra de *The Beatles*, que funciona en este caso como *intertexto rock*. Ahora bien, es por medio de este *intertexto* una de las maneras en que pondremos a prueba la inclusión de esta novela dentro de la estética de la Onda. Si tal

¹³³ The Beatles. *The Beatles*, EMI Records, England, 1968, Disc 2, Track 4.

estética pregona que las obras construidas mediante sus elementos pueden ser decodificadas sólo por “iniciados” en ésta -y por lo tanto está restringida- quiere decir entonces que la lectura de este tipo de fragmentos será deficiente para otro tipo de receptor.

Tomando en cuenta que dentro de los estudios literarios, es de más utilidad conocer la función del *intertexto* que su origen (Culler, 1976: 1383), podemos apreciar que el *intertexto rock* “Lo de afuera estaba adentro...”, participa semánticamente en el texto y puede ser decodificado por un receptor ajeno al contexto, al reconocer la conexión entre el *paratexto* y el enunciado del fragmento señalado. Tenemos entonces que en este caso, la función del *paratexto* como *intertexto rock*, recalca en el nivel semántico. Esto permite a su vez que el *intertexto* se desdoble en un sinfín de posibilidades interpretativas, enriqueciendo además sus posibilidades discursivas porque, en este sentido, el texto literario es un medio para potenciar *intertextos*, ya que a través de diversas lecturas, el receptor va relacionándolo con diversos contextos de toda índole. Por lo tanto, aunque esta obra evidencia elementos de la estética de la Onda, contienen igualmente recursos narrativos que se alejan de ella, logrando que la obra pueda ser leída desde la perspectiva que el mismo Riffaterre vislumbra al proponer la combinación de *sincronía* y *diacronía*¹³⁴, en la que apela a la combinación entre la conservación de los *pattern* estilísticos del lenguaje en el texto y las actualizaciones de los nuevos decodificadores, pero dentro de los límites del mismo, para reconocer la trascendencia de los valores del texto literario, “pese a la desaparición del código de referencia para el que estaban previstos.” (Riffaterre, 1989: 95) Por lo tanto, por medio del ejemplo expuesto, vemos que este tipo de códigos (*intertexto rock*) dentro de *Se esta haciendo tarde...* pueden ser decodificados (interpretados), fuera de su contexto. En este sentido, si la estructura de la obra literaria se

¹³⁴ Véase el capítulo 2.

“organiza coincidiendo o contradiciendo a la norma”, como lo indica Vodicka (Gimate-Welsh, 2005, p. 265), esta novela de José Agustín se “organizaría” coincidiendo con la “norma de la Onda”, pero al mismo tiempo contradiciéndola.

4.3.3. Función semántica del *intertexto rock*.

En el apartado anterior, dedicado al *paratexto* como *intertexto rock*, pudimos observar ya un ejemplo de la función semántica de éste, aunque de manera indirecta. A continuación mostraremos una manera de cómo funciona este tipo de *intertexto* directamente en el discurso literario. Coloquémonos nuevamente en el *eje sincrónico* o vertical (texto-contexto), para leer el siguiente fragmento:

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.* (1973: 224. El subrayado es mío)

Desde esa perspectiva, podemos ver que la oración en inglés incrustada dentro del discurso es el coro de una canción de *The Rolling Stones*, el cual funciona como *intertexto rock*. Esta información sería de dominio público dentro de la generación de la Onda, y se suscribe a la estética de la Onda de dos maneras: porque es contracultural (ya sabemos que el rock es imperativo en ésta) y porque está escrita en inglés (recordemos que el uso de anglicismos es también parte de la Onda). Entonces, podemos pensar que la decodificación de este *intertexto* dentro de su contexto no representa ningún problema; cualquier lector joven dentro de la contracultura y/o la Onda, se identifica con el fragmento incrustado en el discurso, mediante su representación en el texto. Pero un receptor ubicado fuera de este contexto, puede igualmente suscribirlo a su lectura, mediante la participación semántica que evidencia. El único problema que se presenta aquí, es la competencia que necesita el

receptor para decodificar el código, que en este caso se trata del conocimiento del idioma inglés. No es necesario especular sobre los diversos medios que un lector puede utilizar para traducir la oración. Sin pensar en ningún tipo de receptor en especial, sabemos que el manejo del idioma inglés no es específico de la generación de los 60's; conocemos el desarrollo que ha tenido ese idioma alrededor del mundo en todos los ámbitos, así que pensemos que la oración puede ser traducida e incluida por el lector dentro del discurso literario, para lograr su concreción. Para continuar con el ejercicio, supongamos que el lector ajeno a la década de los 60's, comprende el fragmento incrustado en el discurso de la siguiente manera: "No siempre puedes conseguir lo que quieres pero si tratas algunas veces puedes conseguir lo que necesitas". El nivel semántico de la oración le permite funcionar independientemente del contexto de origen y ser incluido en la lectura por el receptor.

Visto desde esta perspectiva, el *intertexto rock*, que es a su vez un *constructo* derivado del *eje sincrónico*, se transforma y permite, al igual que el ejemplo previamente expuesto, la concreción por parte del lector.

Así es como se pone en duda nuevamente, la función contracultural restringida de los rasgos de la Onda dentro de *Se esta haciendo tarde...*, por lo cual podemos comprobar una vez más, que la novela está abierta a cualquier tipo de lector, y por lo tanto rebasa a la estética de la Onda.

4.3.4. *Intertexto rock* como ambientación de escenas.

Vayamos al análisis del *intetexto rock* utilizado para ambientar escenas dentro de la narración. En un fragmento de la novela leemos:

La música había cambiado y en ese momento era A sucerful of secrets: Pink Floyd, que con la mariguana *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. (1973: 190. El subrayado es mío)

A diferencia de los otros ejemplos, este tipo de *intertexto rock* no debe ser deducido por el lector; el dato de la canción y el grupo son revelados abiertamente por el narrador. El lector de la Onda puede aceptar o rechazar justificadamente el motivo de las reacciones de los personajes al escuchar tal música, porque la conoce. Sin embargo, para el lector que no conoce este tipo de música, se presentarán problemas que le impedirán una concreción completa del texto, como la del otro lector. No obstante, tal carencia, considerada por Ingarden primero y luego por Iser como “espacios” de *indeterminación*, será superada mediante el “rellenado de dichas indeterminaciones” (Gimate-Welsh, 2005, p. 265) con base en el texto mismo. Entonces, es claro que el lector que no conoce el referente musical, sólo debe seguir leyendo el texto para darse cuenta de que la música de “la puta cassette” es “siniestra” y que está provocando reacciones distintas en los personajes: estimula la imaginación de Rafael y altera el estado anímico de Francine. Entonces, aunque este tipo de *intertexto* se dirija hacia el lector de la Onda, el autor construye “pistas” para que el lector ajeno a ese contexto tenga acceso al texto y pueda elaborar su propia idea del ambiente que circunda la escena en este caso.

Por otra parte, debemos mencionar también que, aunque la conciencia de lo siniestro se da a partir de mecanismos semejantes, éstos pueden incluir elementos distintos que dependen del contexto social y cultural del receptor, ocasionando que el *intertexto rock* permanezca nuevamente abierto a diversas posibilidades de concreción.

4.4. Presencia del Tarot y del I Ching en *Se está haciendo tarde (final en laguna)*.

Las cartas conocidas como el tarot y el libro chino conocido como I ching participan dentro de la novela mediante su representación literaria a través de los personajes. El primero es introducido en la narración a través de Rafael:

Las visiones no se repitieron y para conocer el futuro Rafael aprendió a leer las cartas y el café. Trabajaba en el salón de té Scorpio de la zona turística de México... (1973: 10)

Y el I ching por medio de Pulhan, quien sugiere consultarlo cuando el personaje Gladys se afana por conocer lo que le depara el destino:

Pulhan regresó con un libro, declamando *tú réclama la lumière elle descends le voici : Praxis chinesischer Weissagung.*
¿Y ese libro qué?, preguntó Gladys. (1973: 74-75)

Tomando en cuenta esto, tanto el Tarot como el I ching se considerarán *intertextos*, de los cuales analizaremos sus respectivos valores dentro de la novela.

4.4.1. El *intertexto tarot y la intentio operis*.

Lo primero que notamos, es que la *intentio operis* (Eco, 1990: 29) dentro de la novela, plantea una relación dicotómica entre el tarot y el I ching. Cuando el personaje Virgilio se refiere a él, dice entusiasmado:

¡El tarot le pela los dientes a ese libro, es lo má-ximo! (1973: 75)

Y cuando a Pulhan le preguntan sobre el libro, contesta:

Dice qué va a suceder contigo, qué apareció en el tarot que Rafael no pudo leer. (1973: 75)

De tal forma que se valora negativamente al primero y positivamente al segundo. Sin embargo estos valores son relativos. Dentro de la novela, el Tarot evidencia las siguientes propiedades:

1. Es positivo en cuanto a que Rafael lo considera como un recurso muy valioso:

En el tarot está comprendida la sabiduría de la qábala, posibilidades de conocimientos, Sfer Yerizá. (1973: 10)

Al consultar el tarot soy como un oráculo: doy respuestas precisas, concluyentes, que sirven como clave para un mejor entendimiento interno y como base para decisiones importantes. (1973: 31)

Definitivamente el tarot es mejor, allí se ve la verdad, directa, sin tanto estúpido rodeo. (1973: 89)

2. Pero su valor se torna negativo en cuanto a que para él mismo representa un problema:

Si analizar el café de esa manera causaba remordimientos a Rafael, leer el tarot era la fuente de todos sus problemas. Un legendario maestro de la escuela de Ciencias Ocultas le infundió una idea sagrada del tarot. Con el tarot no se debe jugar. Hay que interpretarlo bien porque quien lo mal usa acumula Karma negativo. (1973: 10)

Para impresionar a su clientela, Rafael tenía que interpretar las cartas arbitraria, subjetivamente, ignorando las combinaciones correctas, que por lo general aparecían con claridad. (1973: pp. 10-11)

Cada vez que Rafael leía el tarot terminaba con una punzada en los intestinos, el estómago se le descomponía. Sensación creciente de estar jugando con fuego, de no poder, en breve, controlar sus poderes vindicativos de los arcanos (1973: 11)

Cuando intenta leer las cartas a Gladys no puede:

Nostoy jugando contigo, Gladys, palabra de honor, musitó finalmente Rafael, sudando a mares en un hálito, la verdad es que no entiendo. Le doy vueltas y vueltas y vueltas a las cartas y este tendido no puede ser, no puede ser... (1973: 67)

3. En la novela el tarot se *trivializa* por medio del contexto. Rafael reflexiona:

Estoy *desolado*, lo juro, todo mundo quiere que le lea el tarot. Debe estar de *moda*. Les podría interpretar la baraja española o hasta la del póker, numerológicamente, pero por qué el tarot. (1973: 10)

El esoterismo se degrada. Cuando el personaje llega a Acapulco, intercambia impresiones al respecto:

Y tú en que la giras [...]

Digamos que mi ocupación es poco frecuente, respondió Rafael con el tono más grave de su voz [...] Soy especialista en Ciencias Ocultas, interpreto las cartas y el café entre otras cosas. ¿Entre qué cosas?, preguntó Virgilio, pero Yolanda afirmó al mismo tiempo: pues eres un vago como todos nosotros, aquí todos le hacen a la esoteria. (1973: 25)

4. La carta del tarot designada a Gladys por Rafael es *Le pendu* y posteriormente cuando él está drogado ve otra carta sobre la playa titulada *El mago*. Desde la *intentio autoris* (Eco, 1990: 29), no se da absolutamente ninguna información sobre sus respectivos significados, lo cual nos demuestra que desde la *intentio operis* el acceso al *intertexto tarot*, queda restringido; la carencia de información con que se maneja al respecto, demerita su papel en la narración.

4.4.2. El *intertexto I ching* y la *intentio operis*.

Contrariamente al valor del *intertexto tarot*, el *intertexto I ching* dentro de la *intentio operis* evidencia un valor positivo, aunque igualmente relativo.

1. Es negativo en cuanto a que no satisface las expectativas de Gladys. Después de haber tratado de conocer su futuro por medio del libro chino, ella se ve inconforme:

[...] Gladys transcurrió de su inquietud nerviosa al ensimismamiento. (1973: 88)

2. Pero positivo en varios sentidos. Por ejemplo, aunque no haya podido interpretar los significados que el libro ofreció a Gladys, ella dice:

Shit!, regritó Francine.

Será Shit...

Yo no creo que sea shit, dijo Gladys, haciendo un esfuerzo. Durante el momento en que eché las monedas y cuando leí lo que decía el libro sentí algo especial, rarísimo| (1973: 85)

3. Siendo el I ching un libro que ofrece respuestas al que lo consulta, dentro de la *intentio operis*, se plantea como una obra que estimula al pensamiento, a la reflexión y al ejercicio de creación, ya que da respuestas ambiguas, subjetivas. Esto nos hace pensar que desde la *intentio auctoris*, la presencia del I ching dentro de la novela evidencia un guiño a la *metaficción*.¹³⁵

¡Espérate, Francine!, exclamó Virgilio, ¿a poco crees que el I ching responde como si fuera hróscopo de periódico? [...] Claro que no, hay que pensar, echarle cerebro| (1973: 83)

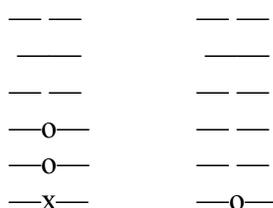
Pues porque, intervino Paulhan con tranquilidad, tú quieres que te den todo digerido. Como dice Virgilio, hay que pensar, meditar sobre lo que te dice. A la verdad se le llega dando un rodeo, y tú no quieres hacerlo, te da pereza, pareces square. (1973: 84)

4. Por medio de los personajes (Pulhan en este caso), el autor se empeña en dar a conocer su principal característica y método básico para utilizarlo:

Perdónenme porque nunca les he hablado del I ching, explicó Pulhan a Francine y Gladys, es un libro de sabidurías y un oráculo al mismo tiempo. Dice qué va a suceder contigo. [...] La respuesta quizás no sea del todo clara. Toma estas seis moneditas, échalas seis veces al aire y listo. (1973: 75)

Incluye el dibujo de los llamados *hexagramas*¹³⁶, y explica brevemente sus valores:

Dos soles y un águila, leyó Virgilio. Y Paulhan anotó:



Ah caray, ¿qué hexagrama es éste? Abajo el viento y arriba el agua. (1973: 79)

Y el dibujo de los signos que corresponden a los *hexagramas*:

¹³⁵ Véase Lauro Zavala. *Teorías del cuento IV. Cuento sobre el cuento*, UNAM, México, 1998.

¹³⁶ Véase Mirko Laver (edición y versión, traducción y notas), *I Ching*, Barral, Barcelona, 1975. Y Wilhem Richard, Malke Podlipsky Donatti. *Yi ching. Libro de las mutaciones*, Lince, México, 1971.



48. Ching / El pozo (1973: 80)

Y su “correspondiente”, el *hexagrama de cambio*:

Pues esas líneas se transforman en su contrario y el *hexagrama* se convierte en otro que complementa al primero. (1973: 83)

Que le corresponde el signo:



3. Chun / Dificultad al principio (1973: 87)

Y sus explicaciones propias que constan de tres partes: EL JUICIO, LA IMÁGEN y LAS LÍNEAS. Como se puede apreciar, desde la *intentio auctoris* se transcribe y traduce¹³⁷ completamente las dos partes del libro chino que tienen relación con la novela, dando por resultado una *intentio operis* en colaboración total con la competencia del lector, al brindarle mayor información sobre el tema, permitiendo que su concreción (Vodicka, 1989: 72) se realice con base en lo estipulado por el texto. (Eco, 1987: 86) Esperamos haber establecido el valor completamente positivo del *intertexto I ching* dentro de la dicotomía que mantiene con el *intertexto tarot*, y mejor aún, dejar claro que su papel en *Se está*

¹³⁷ El mismo personaje Paulhan menciona en la página 84 de la edición utilizada, que su libro es “traducido por Richard Wilhelm y Cary Baynes”, por lo que deducimos que el autor utilizó la siguiente edición: Richard Wilhelm. *The I Ching, or Book of Changes*, Princeton University Press, USA, 1967.

haciendo tarde... es de suma importancia. Pasemos al análisis de sus funciones. (Culler, 1976: 1383)

4.4.3. Funciones del *intertexto I ching* dentro de *Se está haciendo tarde (final en laguna)*.

Florencio Sánchez Cámara, uno de los estudiosos del I ching, señala que “la compenetración con la naturaleza es la búsqueda del rito justo de la filosofía china”¹³⁸ Basándonos en lo mencionado, nos damos cuenta de que dentro de la novela, los personajes experimentan la avenencia con el entorno natural:

Abrió los ojos. El mar apenas parecía moverse y los reflejos del sol se perdían, infinitos. Más a lo lejos el monte con sus rocas desnudas, el peinado verdeagreste, cielo implacable, una lluvia de color azul. Rafael de nuevo sentía que sus músculos, sus órganos, sus nerviosidades internas se cimbraban, vibraban... (1973: 109)

Por lo que podemos deducir, que una de las funciones del *intertexto I ching* es la representación de la convivencia de los personajes con la naturaleza. Pero esta función es tan sólo un tipo de conector que nos une con otra más activa dentro del texto. Ésta se desprende del siguiente fragmento en donde el contacto directo con la naturaleza se realiza por medio del personaje con el sol. Asombrado, Rafael descubre:

Qué curiosa es la luz, como la complementa la sombra, cómo necesita la luz a la sombra, cómo sin luz todo estaría sumido en la oscuridad más espantosa, cómo cambia el ánimo si se recibe al sol directamente o su reflejo dorado. Qué milagro. (1973: 111)

La luz y la sombra juegan un papel notable dentro de la novela. Su vínculo con el I ching es estrecho porque forman parte esencial del mismo. La siguiente función del *intertexto I ching* se establece sobre estos elementos.

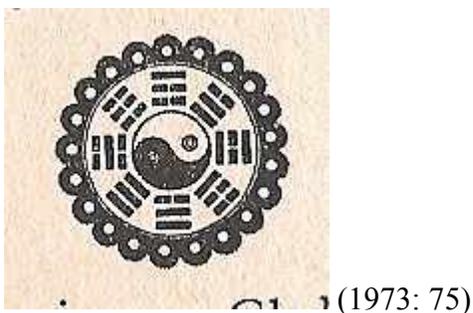
¹³⁸ Florencio Sánchez Cámara. “El “Yi Ching” o la estética concreta” en Wilhem Richard, Malke Podlipsky Donatti. *Yi ching. Libro de las mutaciones*, Lince, México, 1971, p. xxi.

4.4.4. El *intertexto* I ching: la luz y la sombra dentro de *Se está haciendo tarde (final en laguna)*.

Dentro de los recursos utilizados por el autor, se encuentra el uso de viñetas. En la novela, además de los ya presentados, aparecen otros dos igualmente vinculados estrechamente con el I ching:



Y



Se trata de dos versiones del emblema llamado *Tai chi tu* o “El supremo último”¹³⁹. Según Salvador Elizondo, “la idea de la dialéctica del yin (lo luminoso) y del yang (lo sombrío) son la base del pensamiento chino”, y agrega que “es justamente en función de esta idea que la sabiduría contenida en el *Libro de las mutaciones* [el I ching] entronca, de una manera muy precisa, iluminándolo, con el concepto del tai chi, fórmula representacional de la dialéctica de la luz y la sombra.” (1971: xii-xiii) Por su parte, Florencio Sánchez Cámara, señala que “la filosofía china establece el dualismo en mitad del ritmo universal mediante la sincronía del principio celeste yang –maculino y lumínico– y yin –femenino oscuro. (1971: xxii) Como otra manera de utilizar el *intertexto* I ching, notamos que el autor construye personajes con rasgos del emblema llamado *Tai chi tu*, que

¹³⁹ Salvador Elizondo en su “Introducción” a Wilhem Richard, Malke Podlipsky Donatti. *Yi ching. Libro de las mutaciones*, Lince, México, 1971, p. xiii.

se basa en la idea de los “contrarios que se complementan”. Es el caso de Virgilio y Paulhan, quienes son descritos de la siguiente manera:

Virgilio de estatura pequeña, muy moreno, pelo anudado, y Paulhan el opuesto, dorado, un tono en la piel perfecto para el color del bambú que se hallaba tras de él. (1873: 98-99)

Virgilio representaría a yin (oscuro) y Paulhan a su “contraparte” yang (lumínico). Su interrelación se hace notar cuando Rafael los espía platicando en la terraza del departamento de Francine y Gladys:

Su primera reacción retirarse de allí, estaba seguro de que *no* debía espiarlos: era inoportuno, indiscreto. Pero también quería ver *qué* estaban haciendo, o colegir que habían hecho. Los dos. Cuánta intimidad, parecen amigos viejísimos, parece que piensan lo mismo y se entienden sin hablar y con sólo *mirarse* hay algo que los une y les transmite el mismo calor. El mismo fuego. (1973: 115)

Nótese la forma en que el personaje hace énfasis en la aparente longevidad de la amistad de Virgilio y Paulhan; es una manera de recordarnos la antigüedad de los conceptos que encierra el I ching. También llama la atención la forma en que el personaje percibe la unión que mantienen en pensamiento y entendimiento. Virgilio se porta, en general, muy amable con Rafael; de hecho está en Acapulco por la invitación que le hizo aquel. Sin embargo, existen momentos en que cambia su forma de pensar con respecto a él. Por ejemplo, cuando lo llama “guru de a peso” (1973: 156). Pero aún, así le brinda ayuda y protección:

Que se aliviane, insistió Francine, agitando los hombros de Rafael. Wake up! Read the cards!
No la chingues Fran, dijo Virgilio. Agarra la onda de que está completamente despersonalizado. (1973: 246)

También Paulhan denota un comportamiento similar. Se comporta cordial con Rafael y lo llega a apoyar en varios sentidos, pero en alguna ocasión su comportamiento cambia cuando Rafael le pide ayuda:

Tú me vas a ayudar, ¿verdad?
Paulhan palmeó la espalda de Rafael, con cierta brusquedad.
¿Ayudarte a qué? No pasa nada.
Paulhan calló repentinamente. Bajó la vista. Algo cambió en él y Rafael lo experimentó con toda claridad: como si le hubiese sucedido a él. En ese mismo instante desconfió de Paulhan. (1973: 232)

Por medio de estos dos fragmentos podemos apreciar los cambios que pueden presentar Virgilio y Paulhan, de lo cual notamos dos cosas: la primera es que, los personajes están contruidos alegóricamente, o sea, como representantes del yin y yang, y vemos que dentro de la luminosidad (Paulhan) cabe la oscuridad (el egoísmo de Paulhan), y dentro de la oscuridad (Virgilio) cabe la luminosidad (la ayuda de Virgilio), que sería en resumen la “correlación de lo luminoso y lo sombrío” de la que nos habla Salvador Elizondo (1971: xiii) y/o “la paradoja inherente al pensamiento chino” que menciona Florencio Sánchez (1971: xx). La segunda es que, se puede percibir que desde la *intentio auctoris*, existe la finalidad de que los personajes se vean también como seres humanos que actúan según sus sentimientos; éstos cambian según las situaciones que se vayan presentando. La idea se puede comprobar cuando Rafael, al “desconfiar” de Paulhan, está *humanizadolo*, es decir, Rafael ya no ve a Paulhan diferente a él mismo como antes:

Este Paulhan parece Esotérico Profesional, tiene tarot, ¡tiene un I ching y yo no! (1973: 89)

porque se da cuenta de que, en el momento descrito en el párrafo, los dos están experimentan lo mismo y, por lo tanto, al mismo nivel.

Con Francine y Gladys ocurre lo mismo. De ellas se menciona que son “viejas” o “milenarias”, como lo es el emblema chino. Gladys es presentada de la siguiente manera:

Y vino sola. Sin Gladys, la repugnante gorda fofa borrachota que no se quita nunca ese vestido negro... (73: 28)

Y Francine:

Francine vestía una blusa blanca de encaje, transparente, con bolsas para mediocubrir los pezones, y así permitiría observar que sus senos aún se conservaban firmes. Y pantalones blancos, pegados a los muslos. (73: 28)

El contraste señalado por el color de las vestimentas de Gladys y Francine, así como sus características físicas, es evidente. También lo es la “sincronía” que guardan entre ambas, propia del emblema chino. Ésta se demuestra mediante riñas:

Soy el centro de todo, rata vieja, panzona menopáusica. Te mueres de envidia porque no tienes mi simpatía y mi palmito. [...]
Oh, en verdad eres aburridísima, una patada en el trasero. Un glorioso dolor en el culo. Siempre las mismas historias, pareces disco rayado. (1973: 124-125)

O por medio de la intimidad “armónica” en su convivencia:

Gladys no lloraba ya, su rostro estaba seco, pero se veía agotada, ojos fatigados, sin mirar ningún punto especial. Suspiraba ocasionalmente sin hablar, escuchando a Francine, quien le sostenía la mano y hablaba, voz bajísima, muy dulce, según su expresión. Francine parecía resplandecer: sus facciones se habían suavizado. El reflejo del sol de la tarde le bañaba y todo el cuadro era de tranquilidad infinita. [...] En Gladys y Francine había tal calor, tal intimidad, tal comunicación, que aún sin hablarles o escucharlas, por el solo hecho de estar a unos pasos de ellas, Rafael se sintió un intruso... (1973: 111-112)

Con base en lo antes expuesto, podemos realizar el siguiente esquema:

Gladys – vestimenta negra, características físicas negativas – yin – oscuro.

Francine – vestimenta blanca, características físicas positivas – yang- lumínico.

Estos personajes interactúan igualmente con Rafael, a través de sus propiedades alegóricas. Gladys por ejemplo, a pesar de representar la oscuridad, demuestra sentimientos nobles, auxiliando a Rafael:

¿Cómo te sientes?, preguntó Gladys.
La voz de Rafael no salió (¡tan seca su garganta!). Sonrió débilmente y alcanzó a ver: Gladys se llenaba de extrañeza, de una sensación tan peculiar al verlo sonreír, que su corazón en el acto latió con más fuerza. O él sintió que el corazón de Gladys latía con más vigor.

Gladys acariciando la cabeza de Rafael [...] Gladys colocó sus dedos (regordetes) en las sienes de Rafael y eso calmó un poco los temblores. (1973: 92)

Sin duda alguna, en el párrafo se hace notar la manera en que Gladys reconforta a Rafael; es casi como un procedimiento de chamán que enfatiza el rasgo místico del personaje. Por su parte y, contrariamente a lo que representa, Francine provoca malestar a Rafael cuando lo obliga a fumar más marihuana:

Vio de reojo a los demás y descubrió que nadie había sonreído siquiera. Pero aflojó los labios, y ante la mirada imperativa-juguetona-ya-muy-segura de Francine, empezó a fumar nuevamente. Me voy a pasar me voy a pasar me voy a repasar más de lo repasado que estoy. ¡Qué bruto, no debería fumar más!, pensaba Rafael al aspirar nervioso, viendo, sin ver, cómo la punta regordeta del cigarro se consumía dejando escapar un hilito azul. (1973: 91)

Y en consecuencia, éste sufre un vahído:

¡me voy me voy!, ¡no me quiero ir! En el vacío, cuerpo gelatinoso, sin articulaciones. ¡Se desploma! Todo se nubló y Rafael cayó al suelo aparatosamente.

Este suceso nos conecta con otra función del *intertexto I ching* dentro de la novela.

4.4.5. El I ching y “la caída de Rafael”.

En el apartado anterior, nos quedamos en que Rafael se desmaya por la gran cantidad de marihuana consumida. Consideramos que el incidente, denominado por nosotros como “la caída de Rafael”, traza una línea, o mejor dicho un eje, que divide la novela en dos partes: “antes de la caída” y “después de la caída”. La clave se encuentra dentro del siguiente fragmento:

Rafael abrió los ojos, vio espantado a su redor y observó su cuerpo (desde la punta de los pies) temblando y todos me están viendo Dios mío qué vergüenza qué vergüenza.

En efecto, todos lo veían, silenciosos. (1975: 92)

Como leemos, el personaje se siente profundamente avergonzado por encontrarse en tal situación, ya que antes de “su caída”, Rafael trato de proyectar una imagen de superioridad ante los demás. Para explicar mejor este punto, es necesario que vayamos al momento en que el personaje es presentado:

Sin embargo, Rafael aún no encontraba el amor y sólo le consolaba la idea de perfeccionarse espiritualmente (algún día): sólo así encontraría el alma gemela que necesitaba (a gritos). Y para eso debía empezar por ser honrado: el maestro tenía razón. A través de lo que le tarot revelara a otras personas, Rafael encontraría el camino para descubrirse. La ruta del Sefirot. Coïncidentia oppositorum. (1973: 11-12)

Aquí se plantean las necesidades que lo impulsan a la búsqueda de esa persona que le ayudará a “descubrirse”, lo cual le hace tomar la decisión de visitar a Virgilio en Acapulco porque:

Virgilio era la única persona a quien podría tratar de leer el tarot a conciencia. Haría un esfuerzo enorme. No lo conocía bien, o casi nada, pero existía cierta afinidad entre ellos. (1973: 12)

Aunque no sólo lo impulsaron motivos espirituales:

Además, el mundo de Virgilio era fascinante. Mujeres que se a-cos-ta-ban a la menor provocación, mucho ruido, brisa fresca, Acapulco Gold, pieles bronceadas, lentes oscuros, sol radiante. (1973. 12)

Ya que se encuentra en el puerto, Rafael se conduce por medio de su complejo de superioridad, fundamentado en sus supuestos conocimientos esotéricos. He aquí un fragmento en el que se demuestra lo que piensa:

En ese momento Virgilio sonreía, con una camaradería tan notoria que Rafael presentía aires de superioridad. Yo puedo leer en ti, ignorante. Nada más aguarda a que te eche el tarot [...] Para Rafael era habitual ser considerado como alguien que sabe más, un casisacerdote, ¡respeto a la Palabra del Señor! (1973: 17)

Y en otro momento, cuando está tratando de jugar con “un gringo” y con Virgilio, Rafael se dice a sí mismo:

Échala con efecto, that'sthe trick!, indicó Virgilio, el gringo rió y Rafael lo intentó pero de plano fue imposible; yo no sirvo para estas cosas, colóquenme ante algo espiritual, ante problemas profundos, ante mentalidades complejas y las descifro. ¡Soy un mago! Dentro de poco asombraré a todos. Leeré las almas de la gente y la gente sentirá un ligero estremecimiento solemne al estar conmigo, porque estarán con alguien que conoce los misterios y sabe descifrarlos; pero no querré descifrarlos pues los misterios no se descifran más que para uno mismo. (1973: 22)

Pero en realidad, Rafael no ha impresionado a nadie; como se demostró anteriormente, las actividades esotéricas dentro de la realidad literaria en la novela, están devaluadas. Regresando al asunto de la “caída de Rafael”, después de revisar brevemente como se valora así mismo, podemos ver que no es en vano que se sienta tan avergonzado por haberse denigrado ante los demás. No obstante, esto marca el inicio de una “transformación”.

Cuando los personajes experimentan con el I ching, la interesada es Gladys. Ella es la que “hace las preguntas” al libro y la que tira las monedas que corresponderán a los *hexagramas* y posteriormente a las respuestas sobre el porvenir. Como ya se mostró anteriormente también, a Gladys le corresponden las figuras: 48. *Ching / El pozo* y 3. *Chun / Dificultad en el principio*. Curiosamente, cuando Rafael está tirado en el suelo durante “su caída”, sufre alucinaciones en donde:

Atisbaba fugazmente el fondo de un pozo donde se debatían truenos y nubes rabiosas. (1973: 92)

Lo que nos demuestra claramente la relación que se establece entre la figura que le correspondía a Gladys (*El pozo*) y Rafael¹⁴⁰. Agregando a esto que el I ching es “el libro de

¹⁴⁰ Nótese además que, la parte de la novela en donde aparece la representación del I ching por medio de su traducción y transcripción, y su subsiguiente función dentro del texto, se titula “La revelación”, (1973: 50)

las mutaciones” y que “el aspecto más interesante de la obra es la forma en que unas cosas se van transformando en otras siguiendo los principios ordenadores de la realidad” (Lauer, 1975: 13), notamos entonces que la función del *intertexto I ching* en esta caso, se realiza mediante la influencia que tiene éste en el personaje, al evidenciar la “transformación” que sufre paulatinamente, desarrollada a partir de ese momento. Por ejemplo, tal relación se puede apreciar en la siguiente correspondencia:

En la parte llamada *El JUICIO* dentro de la figura correspondiente a *El pozo*, transcrita en la novela, se lee:

El POZO. El pueblo puede cambiar,
Pero el pozo no puede cambiar.
No aumenta ni disminuye.
Vienen y ven y extraen del pozo.
Si uno baja y casi llega al agua
y la cuerda no recorre todo el camino
o si el balde se rompe, hay mala fortuna. (1973: 80-81)

Consideramos que lo que dice el cuarto renglón, corresponde a la acción de la gente que demanda la lectura del tarot a Rafael, en cuanto a que tratan de obtener de él información sobre su porvenir, como se “obtiene agua del pozo”. Y como éste se muestra renuente a “cambiar” en el sentido de que no les puede decir la verdad de lo que realmente “lee”, el procedimiento se aplica mal, es decir, “no recorre el camino necesario” -para no perderlos como clientela- va acumulando negatividad para él mismo, como se ve cuando se habla del malestar que le llegó a causar ejercer la lectura del tarot.

Otra correspondencia que encontramos pertinente para proponer tal función del *intertexto I ching*, se desprende del siguiente fragmento. Cuando se lee el *hexagrama de cambio*, en la parte del EL JUICIO, encontramos lo siguiente:

EL JUICIO
DIFICULTAD EN EL PRINCIPIO CREA ÉXITO SUPREMO
a través de la perseverancia.

Nada debe llevarse a cabo.
Es favorable señalar ayudantes. (1973: 87)

Y después se lee:

Cuando el destino de un hombre es sobrellevar tales nuevos principios, todo se halla aún sin forma, oscuro. En semejantes condiciones él deberá quedarse quieto, pues cualquier movimiento prematuro podría traer desastre. Así es muy importante no permanecer solo, para vencer el caos necesita quien lo ayude. Esto no quiere decir, sin embargo, que él debe contemplar pasivamente lo que está ocurriendo. Hay que tender la mano y participar con inspiración y guía. (1973: 88)

Desde el principio de “su misión”, Rafael experimentó “dificultades” que llegaron a incomodarle bastante. Por ejemplo, durante el viaje le pasa lo siguiente:

Le tocó en los asientos delanteros, tras la derecha del chofer, y soportó las luces de los vehículos que transitaban en sentido contrario, y un airecillo glacial que se colaba por la ventanilla, y el romance entre el chofer y la automoza, interrumpido en dos ocasiones en que ella ofreció un café un oranche o un chíquile a los pasajeros. Y un radiecito de transistores orinando ruidos de estática. Soportó eso y hubiera soportado más gracias a que nunca se fue de su cabeza la imagen arbitraria de sol, cielo despejado, mar tranquilo... (1973: 12)

Y cuando llega y busca la casa de Virgilio también sufre dificultades para dar con ella, porque toma un taxi que no conoce bien la zona:

Cuando menos lo esperaban desembocaron en una calle más o menos asfaltada que descendía peligrosamente hasta llegar a la carretera. Ya es algo. ¡Qué alivio! En la esquina encontraron a una señora que sí sabía y sí les quiso decir y finalmente dieron con Calle del Mar. El chofer quiso cuarenta pesos. ¡Usted me debería pagar por la pesadilla de estar dando vueltas y vueltas por el mismo lugar! (1973: 15)

En cuanto a los “ayudantes” que recomienda *hexagrama de cambio*, podemos considerar que en el caso de Rafael son: Virgilio por invitarlo a Acapulco y por proporcionarle el elemento que consolida su transformación: silocibina; Francine por presionarlo para fumar más marihuana (y por presionarlo para tomarse la cápsula de

silocibina), lo cual le provocó la humillación que lo preparó para su transformación; después de “su caída”, el personaje denota una apertura a nuevas ideas:

Amor amor amor amor comprensión humildad amor. Esto es, Dios mío, como un viaje, como un ver-da-de-ro via-je, nada más permito que mi mente se aventure por caminos egoístas, sin corazón, y hasta la abrillantes de este día, de este día que en momentos ha sido tan hermoso, se opaca, la luminosidad amengua; por eso los hippies han de haber inventado aquello de pazamorcomprensiónhumildad, para salir del infierno, para no quedarse girando y girando en los tormentos (chirriar de dientes) de la mente. Y no somos nada, no somos nadie y somos todo, somos todos. Y todo lo demás. ¡Qué buen descubrimiento! Amor amor amor amor amor amor amor amor| (1973: 90)

Y Paulhan, quien propuso la utilización del I ching, iniciándolo en el terreno del pensamiento chino, que como ya se demostró anteriormente, dentro de la novela se plantea como positivo en comparación del tarot, otorgándole a Rafael nuevas y mejores posibilidades para lograr el objetivo que persigue: limpiarse del karma negativo. (1973: 10)

Ahora bien, haciendo un pequeño paréntesis, si anteriormente vimos como funciona el *intertexto I ching* en la construcción de los personajes Francine, Gladys, Paulhan y Virgilio, veremos que además participa dentro de la novela en otras formas. Por ejemplo, en la escena en que todos contemplan la luna, se ve:

Estaba viendo hacia atrás: sobre las copas de la vegetación acababa de salir otro círculo rojo, como si el sol hubiera dado vuelta y en ese momento reapareciese por oriente. Pero el círculo tenía menos luz, y dentro de él aparecía un dibujo, consideró Gladys, un jeroglífico, se dijo Virgilio, una letra china, pensó Paulhan. (1973: 245)

Llama la atención que dentro de la “luna de oriente”, lugar de donde proviene el I ching, Paulhan, quien mostró el libro a todos, vea “una letra china”, como las que representan a los *hexagramas*. El *intertexto I ching* también participa de la siguiente manera. Según el *hexagrama de cambio* leído a Gladys “cuando todo se halla sin forma,

oscuro, se deberá permanecer quieto porque cualquier movimiento prematuro puede traer desastre”, vemos como casi al final de la novela, se relaciona esto con Paulhan y Virgilio:

Paulhan y Virgilio apenas se dieron cuenta. Los dos se hallaban luchando una batalla de vida o muerte. Ya iba a pasar, todo consistía en quedarse quietos, aunque los acosara la convicción que de ésa no iban a salir, a escapar jamás. (1973: 267-268)

Igualmente con Francine, quien no puede relajarse o “permanecer quieta” y trata de llamar la atención de los demás, gritándoles, incitándolos a fumar más marihuana, o insultándolos. Esa impaciencia le “trae desastre”:

Terminó de vomitar y el temblor no cesó. Se alejó de ese árbol con las piernas consumidas, hundiéndose en la tierra húmeda. Por último, del caos de su mente emergió la idea de que todo eso ocurría porque ya no comprendía nada; no sabía quien era, dónde se hallaba, qué le habían dado, qué significaban esas alucinaciones promovidas por todos sus sentidos. (1973: 270)

Y Gladys, quien después de experimentar un “cambio” que la llenó de paz y armonía, hace caso a las provocaciones de Francine y regresa a un estado “alterado”. Tanta es su desesperación que se arroja a la laguna perdiéndose en ella:

[...] Gladys continuó emitiendo el chillido prolongado, como nota sostenida de oscilador: salía desde lo más profundo de su interior, desde sus vísceras, hasta que culminó en un matiz más agudo, desnudo, que sobresaltó a todos y reverberó en la laguna (oscura).
Se hallaba muy cerca de una orilla y Gladys dio un salto agilísimo, insólito a su edad: los pies salpicaron en el agua y Gladys se perdió en la oscuridad, con las manos en la cabeza,
desapareció,
ya no se le veía... (1973: 266)

Con base en esto, consideramos que Virgilio, Paulhan y Francine se ubican dentro del proceso de “transformación”; Gladys la logra, pero entra de nuevo a otro proceso de cambio que desde la *intentio auctoris*, se plantea como un misterio para el receptor; no así Rafael, quien al parecer logró su “transformación” y se mantienen en “armonía” con ella.

Cuando Francine le grita desesperada, no parece importarle nada:

¡Ya no sé que sucede! ¡Siempre había sabido! ¡Se me fue! Gone! ¡Explícame por favor! ¡Ayúdame! ¡Dime qué está ocurriendo!

Rafael no la escuchó: continuó inmóvil, con los ojos fijos más allá de la oscuridad, en montes y olas de luz envolviéndolo. Francine lo dejó por la paz, después de mirarlo largamente. (1973: 270-271)

La utilización del libro chino de oráculos, I ching, dentro de la novela, se puede considerar dentro de los parámetros de la estética de la Onda, tomando en cuenta que su representación se realiza por medio de personajes jipis. Podemos ver esto, por ejemplo cuando Virgilio nos narra una de las aventuras que vivió yendo de México a Estados Unidos:

Deveras el I ching es lo más efectivo que hay. Mira, una vez iba yo con unos cuadernos por la carretera, rumbo a Gabacholandia, y mocos que turena el vagón. Era un renol. Digo, se paró y no quería arrancar. No sabíamos que hacer, aparte de seguir quemando mota como desesperados. Uno de los cuates, bien pastel, traía el I ching, ¿no?, y que lo tiráramos para ver qué patín [...] Total que se entendía que cuando saliera el sol sería otro dope. Pues ahí nos quedamos, al fin que había mota de sobra para compensar la peste de dos gandallas que no se habían bañado desde siglosantes [...] Digo, total, nos quedamos en el pasón, y cuando salió el solapas, ¡que arranca el coche, solito, como de milagro! (1973: 84)

No obstante, debemos reconocer que su representación dentro de la novela evidencia una complejidad tal, que cuestionaría su inscripción dentro de la Onda porque no se está representando la práctica del I ching tal y como pudo haberse realizado en los años sesentas, sino que su representación tiene el objetivo, como creemos haber demostrado, de participar mediante diversas funciones estéticas capitales dentro del texto. Ahora bien, para que la función de transformación de los personajes se pueda realizar dentro de la novela, el *intertexto I ching* se fusiona con un elemento contracultural por excelencia: el consumo de drogas. No estamos seguros en afirmar que la representación del uso de drogas dentro de la novela pueda ser considerada como un *intertexto*, pero sí notamos que dentro de la *intention*

operis, esta unidad contracultural implica un *trastocamiento* en concordancia con la propuesta estética que presenta el autor en esta novela.

4.5. El uso de drogas en *Se está haciendo tarde (final en laguna)*.

La representación del uso de drogas, elemento contracultural indispensable, se plantea igualmente como una dicotomía entre negativo y positivo dentro de la novela. Por ejemplo, las drogas químicas son negativas:

1. En su departamento de la ciudad de México, Rafael está a punto de probar un ácido pero no lo hace; presiente algo negativo:

Cuando ya todos tenían sus pastillas en las manos, Rafael fue al baño. Mientras ellos podrían llegarle a sus ácidos y tan pronto regresara él tomaría el suyo. Ya vas. Y Rafael *sí* fue al baño: su estómago se descompuso de tal forma que creó una diarrea fulminante. [...] Cada vez que decidía: sí la tomo, su estómago retumbaba y un nuevo chorro de líquido lunareaba sus nalgas al salpicar en el agua de la taza: un obvio aviso de Dios para que no la tomara. [...] Finalmente, Rafael tiró la pastilla en la taza... (1973: 211)

2. Se hace énfasis en el daño físico que ocasionan. Virgilio comenta:

Carajo, agarren la onda de que están muy heavies. El DMT a mí me pasa el restorán, pero no le llego desde que aventaron el patín de que el DMT sí chinga gacho el cuerpo. (1973: 152)

3. También se comenta que Francine y el personaje McMathers –una especie de amante de ella y Gladys- llegaron a tener una mala experiencia con este tipo de drogas:

¡Es que a mí me hacen los mandados estas porquerías de droguitas! Por eso quiero acelerarla, para ver si siento *algo*. [...]
Eres una mentirosa, delató Gladys, yo te he visto muy calladita en viaje, con cara de help| [...]
¿Cuándo, cuándo?, preguntó Francine, con vehemencia; [...]
En el viaje que tomamos al llegar a Acapulco esta última vez, informé Gladys; eran unas patillitas redondas, púrpuras|
¡Los bienllamados ácidos Revolución! Yo se los di. [...]

Anyway, esos ácidos Revolución me hicieron los mandados, insistió Francine. Creo que me pongo más hasta el gorro con un grand marnier. Que no, dijo Gladys, porque era la primera vez que viajábamos con ácido. Con *cualquier* cosa. McMathers se puso como loco y hasta pidió que le llamara un médico. Se bebió como mil botellas de Cutty Sark de los nervios. No se emborrachó pero después del viaje tuvo un hangover gorgoso. (1973: 215-216)

Llama la atención el hecho de que estos tres personajes no son “chavos de la Onda”, al contrario, son descritos como mayores; inclusive “viejos”. Sin embargo, experimentan con ácidos, o sea, “viajan”. Este sería un punto que cuestionaría la estética de la Onda, en cuanto al tipo de personajes que ésta alberga y su relación con el consumo de drogas dentro de las noveles catalogadas por Glantz dentro de esa corriente.

4. Por medio de Virgilio y Francine, se menciona que las “mezcalinas híbridas” son malas.

Primero:

Oye Virgilio, esas mezcalinas que me pasaste la última vez estaban pinchísimas. Muy suavécitas.
¡No puede ser!, exclamó Virgilio con vehemencia, ultrajado, también en voz baja; esas mezcalinas son medio orgánicas y medio sintéticas, un cañonazo. (1973: 29)

Después:

Esas mezcalinas piñatísimas fueron las que me vendiste *a mí*.
¿Sí? ¡No! ¡Qué va! ¡A ti te vendí unas efectivas!
Medio orgánicas y medio sintéticas, what a son of a bitch... (1973: 152)

En oposición a las drogas químicas, la silocibina, sustancia extraída de los hongos alucinógenos, mantiene un valor positivo dentro de la novela.

1. Desde el trueque que realiza Virgilio, podemos apreciar la diferencia:

¿Saben qué?, Virgilio se inclinó a la mesa, bajando la voz. Acabo de hacer la transa del siglo. Le cambié a Olivares unas mezcalinas piñatísimas, dizque medio orgánicas y medio sintéticas, por seis solocibinas sensacionales. (1973: 151)

2. Pulhan y Virgilio se muestran familiarizados con ella. El primero le comenta a Rafael mientras “viajan” con silocibina:

Yo no tengo alucinaciones, ¿ves? desde hace mucho. Eso nada más sucede en los primeros viajes... (1973: 234)

Y Virgilio expresa entusiasmado:

Desde hace siglos andaba cotorreando unos silocibazos: hace unos días le llegué a uno éstos y wow, what a trip! (1973: 151)

Agarren la onda de que la silocibina es la pura neta, la pura efectividad de los hongos alucinantes| (1973: 216)

3. Abre el panorama para todos. Una vez bajo los efectos de tal sustancia, experimentan algunas sensaciones compartidas, lo cual da por resultado una de las pocas escenas en donde los cinco personajes conviven en armonía:

Y el sol, enmudecido a los cinco, llevándoselos, limpiando sus mentes. Ninguno podía dejar de ver el sol, de volverse parte del círculo inmenso, henchido de poder, cambiante... (1973: 239)

4. Individualmente, la silocibina actúa benévolamente en Gladys:

¿Qué sientes, Gladys?, preguntó Paulhan.
No sé. Me siento bien. Quero decir, no me siento lenta, pesada, sino al revés: muy despejada, ligera. (1973: 226)

Gladys, brazicruzada, se llenaba de la serenidad de la laguna, experimentaba la serenidad de la laguna, experimentaba una felicidad gentil y suspiraba sin cesar, desbordada por una sensación diáfana, lúcida. Hasta ese momento su viaje había sido fuerte, pero ella no había presentado ninguna resistencia y lo había experimentado muy bien: todo la azoraba, el paisaje le había ayudado mucho y le transmitía grandes intervalos de paz, de una claridad que sólo era ensombrecida por un hilo e agitación latente, un cordel enrollado en la espina dorsal. Las cosas brillaban y vibraban con una luminosidad insólita, pero no había tenido ningún tipo de alucinación. Su mente no se aferraba a nada y a través de ella fluía las sensaciones y emociones más diversas e intensas. (1973: 254)

5. Pasa algo similar con Rafael; la silocibina es el detonador para que su “transformación” se lleve a cabo. Este es el punto en donde consideramos que se realiza una yuxtaposición

entre el I ching y la silocibina; el primero advierte la “transformación” del personaje y la segunda “lo ejecuta”. Todo esto implica un proceso que comienza cuando Virgilio entrega a todos, incluyendo a Rafael, una dosis:

Yo sería de la opinión, dijo Virgilio con seguridad aparente, de que nos tomáramos las chingocibinas que conecté en la Condesa.
Yo sería de la misma opinión, admitió Paulhan. (1973: 209)

Y aunque primero se muestra renuente a tomar la sustancia:

Pero Rafael definitivamente no quería. Estuvo a punto de musitar en realidad nunca he viajado, si les dije que sí fue mentira. (1973: 210)

Cede ante la presión de Francine:

No, dijo ella, yo quiero que el gurito de cagada se tome la suya: es capaz de fingir que se la toma y luego la tira.
¿Yo?, dijo Rafael.
Estás como papel, Rafaelito. O no has viajado tantas veces como alardeas o tienes la conciencia muy sucia. Deveras estás pálido. No te vayas a vomitar otra vez, ¿eh? [...]
Bueno, tómame eso, pequeño, insistió Francine a Rafael, con una sonrisa burlona.
Rafael cogió la botella de vodka. Sus manos sudaban tanto que la cápsula nadaba en sus dedos. Todos lo miraban.
Whatsa matter? Tómatela ya, exigió Francine.
Es que..., no tienen porque quedárseme viendo, logró balbucir Rafael: cada palabra apretujó su garganta.
Es un amarillo, deslizó Gladys, sonriendo también y sin dejar de ver a Rafael, quien por último, y no supo cómo, llevó la cápsula a su boca y bebió un largo trago de vodka.
El licor cayó en su interior, devastándolo, y la capsulita descendió presionando el esófago, obstruyéndolo. Qué sensación tan horrible, ¿no?, como si fuera a ahogarse. (1973: 212-213)

6. Ya que la sustancia le hace efecto, el personaje comienza a experimentar una serie de alucinaciones en donde los “cambios constantes” de imágenes, sensaciones, estados anímicos, etc., son otra forma en que se hace presente la yuxtaposición entre las propiedades del libro chino y la silocibina. Por ejemplo, si dentro de la filosofía china,

implícita en el I ching, está contemplada la simultaneidad (Elizondo, 1971: xiii), vemos que bajo los efectos de la silocibina, Rafael vive esto:

Experimentó una sensación tan poderosa y tan terrible que le dio la certeza de que el universo era su mente y de que el universo explotaría como un globo. Todas las imágenes se sucedían con tanta velocidad e incoherencia que el tiempo se convirtió en algo sin sentido: no podía existir tal simultaneidad. (1973: 233)

7. Continuando con su proceso de cambio, detectamos cuatro momentos claves previos a la “transformación” total de Rafael:

7.1. La purga de Rafael:

Aquí el personaje simbólicamente se deshace de lo negativo de su interior:

Rafael no comprendió. Se puso de pie y caminó por la playa con la mirada fija en los granos de arena que hervían bajo sus pisadas. Sin darse cuenta caminó hasta unos matorrales, bajo una pequeña pared de arena. Allí advirtió que su estómago se agitaba, aflojó el lazo de su traje de baño y lo dejó caer sobre sus pies (grotescos). [...]

El vientre de Rafael retumbó. Las piernas bien abiertas, el ano distendido, expulsando, mediante contradicciones del vientre, un líquido verdeviscoso, donde varias personas pequeñísimas, ¡y todas con su cara!, se estaban ahogando y braceando desesperadamente, y a Rafael le daba mucha risa, pues oía con claridad que gritaban y maldecían y eres un hijo de puta ¡sucio! ¡sucio! [...]

Y alzaba la vista, frente a él encontraba a cuatro ancianos vestidos de blanco y deliberando. [...] Por supuesto, los ancianos deliberaban acerca de esa cosa que cagaba entre los matorrales. [...] ¡Qué risa! Rafael se puso de pie pero en el acto sintió, entre sus muslos, la humedad viscosa. Volvió a agacharse. Buscó a su alrededor y después llevó su mano a la bolsa de la camisa. Tomó los billetes, todo el dinero que había llevado, y con ellos se limpió cuidadosamente el ano y las nalgas y los muslos, desechando los billetes sucios tras los matorrales. Ya se había limpiado bien pero continuó sacando billetes y llevándolos a su ano, hasta que se terminaron. Volvió a ponerse de pie y se colocó el traje de baño. Se hallaba más tranquilo, pero con una corriente de sonidos rodeándolo; voces casi celestiales lo envolvían. (1973: 251- 252)

7.2. La muerte de Rafael:

Una vez “purificado”, “entierra” al viejo Rafael para renacer.

¡Carajo apúrate Rafael! ¡Vamos a la lagoon!

Me van a matar, pensó Rafael. Pero eso no puede ser porque ya me morí desde hace tiempo. Qué curioso, uno se muere y aun después de muerto puede seguir viviendo. No, no me van a matar, simplemente van a regañarme porque he estado haciendo todo lo que no debería de hacer. (1973: 252-253)

7.3. El reconocimiento de Rafael:

El personaje se reconoce así mismo, mostrando que su egocentrismo quedó atrás.

¡Qué bien los escuchaba! Aunque se hallaran lejos, él oía lo que comentaban y sabía que pensaban. Pero entonces ellos también sabían lo que él pensaba, ¡lo que había estado pensando desde el principio, desde que los conoció! Rafael ardió de vergüenza, le daban ganas de deshacerse llorando. ¿Cómo puedo verlos a la cara si saben los que soy? Una soberana porquería, una broma grotesca de la vida. ¡Qué vergüenza! ¡Qué vergüenza! (1973: 253)

7.4. Rafael es llevado a la laguna.

Es llevado al lugar propicio para el “ritual” de “cambio”. Su mejoría se demuestra tan sólo al escucharlo.

Rafael se encontraba llorando cuando paulhan se le acercó. Lo abrazó. No llores, Rafael. Vamos a la laguna. Vas a ver qué bien está allá. Rafael asintió, mágicamente reconfortado, se limpió las lágrimas... (1973: 253)

Una vez en que los personajes se encuentran en ese lugar, el proceso de Rafael se detiene –aunque todavía no concluye–; la *intentio auctoris* agrega la participación de otro elemento para el desenlace.

4.5.1. La representación del consumo de marihuana en *Se está haciendo tarde (final en laguna)*.

Ya en la laguna, Francine no se encuentra muy bien debido al efecto de la silocibina; en ella no se muestra benévolo:

Los despreciaba profundamente y esa sensación la sobresaltaba, la obligaba a cruzar los brazos para descruzarlos en el acto, buscar otra posición en la banca dura de la embarcación, rehuir la vegetación oscura porque ya no había alucinaciones inofensivas sino trazos de caras grotescas, desdentadas;

manos huesudas (¡como las tuyas!) emergiendo del mar para llevársela. ¡No me quiero ir! Imposible estar en paz... (1973: 257-258)

Y como solución propone fumar marihuana:

¡Bueno! ¡Suficiente! A ver tú| pinché puto asqueroso, prende el *Marijuana's Special*. (1973: 258)

Es aquí donde la representación del consumo de la marihuana regresa a la historia, con resultados significativos. Antes de hablar sobre esto, es necesario demostrar que, curiosamente, la representación del consumo de marihuana, la droga generacional por excelencia según la estética de la Onda, evidencia una ambivalencia dentro de la novela.

Este planteamiento se lleva a cabo por medio de un esquema que presenta su grado de complejidad. Por ejemplo, veamos el siguiente diálogo entre Rafael y Paulhan:

Ya no voy a fumar más morita, Paulhan, susurró Rafael en voz muy baja, Paulhan lo miró (sonriendo). Te juro que es muy mala; la mariguana, digo. Es que te has excedido, nada es bueno en exceso. [...] ¿Y qué tiene de bueno la mariguana, a ver, a ver?, insistió Rafael. [...] Pues sí, quizá la mariguana es mala, todo es probable, respondió Paulhan, pero lo más probable es que quien esté mal seas *tú*. [...] ¡Yo estoy mal? ¿Yo? ¿Por qué?, preguntó Rafael. [...] El efecto de la mariguana depende de la condición moral, de la posición social, de la clase económica, de la cultura y de la sensibilidad y de las inclinaciones de quien la consume. [...] A una persona le puede hacer bien, continuó Paulhan, a otras mal: a otras no les hace. Es una planta que no es buena ni mala en sí. (1973: 183-184)

Si se toma en cuenta que es por medio del excesivo consumo de esta droga que Rafael sufre “su caída” y su consecuente humillación, la ubicamos del lado negativo. Si consideramos que “la caída” es necesaria para su transformación, la marihuana se torna positiva. Sin embargo, en la última parte de la novela llamada por el autor “(Final en laguna)”, la marihuana evidencia una función complementaria de las funciones del I ching y del consumo de silocibina.

Paulhan obedece la orden de Francine y con esto la trama da un nuevo giro:

Paulhan recogió el cigarro de treinta centímetros de mariguana, encontró los cerillos y encendió. Su rostro resplandeció con un tono maligno, rojizo. (1973: 258)

Nótese como el cambio en el rostro del personaje; a partir de ese momento todo se vuelve negativo, porque dentro de la lógica del texto, se supone que no se debe mezclar la marihuana y la silocibina. Virgilio ya lo había mencionado en alguna parte anterior:

Ése fue uno de mis viajes más culeros con hongos, allá en Huautla en la choza dadobe, y fue tan fuerte porque esa fue la primera vez que fumé mota en un viaje. ¡Y de hongos! ¡Camarísima! Yo nunca había querido fumar mota en un viaje. (1973: 165)

Francine exige que todos fumen, convirtiéndose así en el detonador del valor negativo de la representación del consumo de la mezcla de ambas sustancias, que se va demostrando en cada uno de los personajes:

¡Fuma, pendejo!, indicó Francine [...] Rafael chupo y con cada chupada lo fue penetrando un frío glacial que lo congeló, lo paralizó, al grado de que el mecanismo que llevaba el cigarro a su boca cesó, se desprogramó. (1973: 259)

A Gladys le pasa lo mismo, sólo que en ella se desarrolla en una manera un poco más compleja:

Pásenmelo a mí,
Y lo recogió. Fumó apresuradamente. Por primera vez en el viaje todo se descomponía, la tranquilidad se desvaneció. Quizás se debiera a la oscuridad de la noche, o a que Francine había vuelto a molestarla. Con cada fumada las tinieblas se intensificaban, se llenaban de puntos polvosos, como agujeros en la penumbra. (1973: 261)

Notamos que la razón del malestar de Gladys es ambigua, sin embargo, al seguir leyendo nos damos cuenta de que, el mismo texto nos dice que mientras “más fumaba, más oscuridad la circundaba”, confirmando el valor negativo de la marihuana.

El malestar también se representa en Virgilio:

Ahora llégale tú collón. Virgilio sonrió débilmente. This bird has flown, dijo. Él también se encontraba distinto. Su cuerpo se resquebrajaba por completo.

Ya no quería fumar [...] Fumó una vez más y en su interior algo se cuarteó... (1973: 261)

Después de haber marcado el inicio del cambio negativo para todos al encender el cigarro de marihuana, Paulhan cae debatido por la mezcla de sustancias también:

Virgilio tendió entonces la colilla a Paulhan, pero él negó con la cabeza, haciendo un verdadero esfuerzo. No gracias, ya estoy stoned. (1973: 262)

Pero aún siendo Francine la detonadora del malestar, no sale librada. Como ya lo mencionamos anteriormente, termina con el sentido extraviado, como en una especie de locura:

Tú si, tú si, no me digas que no. Yo sé que tú sabes, tell me what's goin' on, explícamelo por favor, why can't understand anything! Tú sabes tú sabes, tú eres diferente, eres major, eres mucho major, ¡tú sabes! And you got to tell me! Tell me! Please! Por favor por favor, I don't wanna die without knowing, I'm going to die if I don't know! ¡Por favor! (1973: 271)

Bien, hasta aquí tenemos que la experiencia vivida por todos los personajes, tras el consumo de la mezcla de sustancias, es negativa. Sin embargo, no todo es así; es en este momento cuando el “proceso de transformación” de Rafael se reinicia, y como si el consumo de tal mezcla fuese una “prueba” para él, sale victorioso de ella, no sin antes participar en dos partes finales en donde se reafirma una vez más la yuxtaposición entre la función del *intertexto I ching* y la representación del consumo de drogas:

1. Oscuridad:

Y Rafael no pensaba Rafael no existía lo habían aniquilado pero quienquiera que estuviese pensado dentro de él advertía que su despertar fue tan violento (implacable) que Rafael se había vaciado se había convertido en oscuridad respirando acompasadamente con el vientre como fuelle y silencio total y dónde estaba quizás había muerto...

2. Luz:

... al fin las tinieblas se fueron despejando hasta volverse algo gris y luego una luz clarísima calcinante y Rafael volvió a sentir su cuerpo apenas sacudido por algo que podía considerarse regocijo pero su cuerpo cesó nuevamente y algo en Rafael supo que volvía la nada lo gris y después la luz clara pero hasta la luz clara se fue se fue todo integrando en la totalidad...

[Aquí el autor insertó una mancha negra que cubre la página hasta la mitad del penúltimo renglón, con lo cual hace resaltar la fusión de oscuridad y luz gráficamente e incluyendo a su vez otro plano en donde se manifiesta la yuxtaposición que ya hemos mencionado, recurso narrativo analizado. En la otra mitad continúa]

... y después sólo ocurrió un chorro, un manantial de luz clara, luz blanca, cegadora, vibrante, calcinante: llegaba en oleadas e hizo que todo se fundiera en esa luz, en las olas luminosas, en la radiancia absoluta donde nada existía y al mismo tiempo existía todo integrado en la unidad perfecta, en la totalidad ...

[Aquí el autor deja un espacio grande, dentro del cual inserta un rectángulo negro, evidenciando el mismo recurso antes mencionado. Después continúa]

... y en el rostro de Rafael sólo resplandecía una sonrisa de sublimación...

[Aquí el autor suple el lenguaje con una línea continua que ocupa casi tres renglones, la cual se detiene en un párrafo que suponemos un fragmento del I ching]

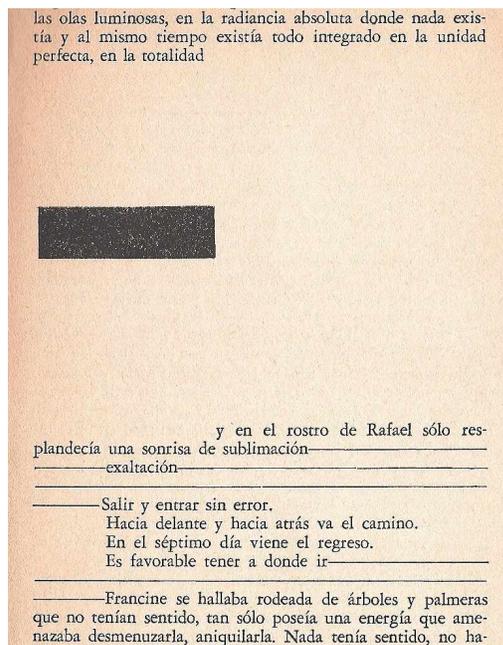
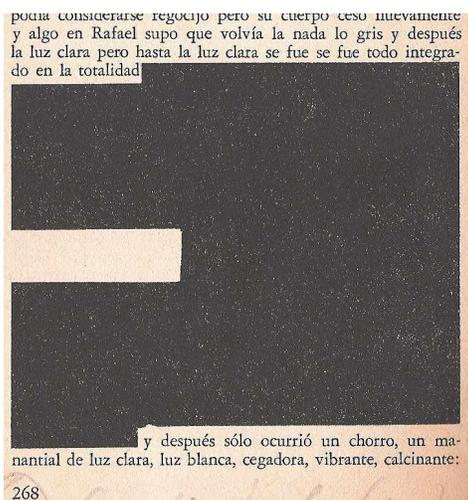
Salir y entrar sin error.

Hacia delante y hacia atrás va el camino.

En el séptimo día viene el regreso.

Es favorable tener a donde ir ... (1973: 268-269. La división Luz - Oscuridad es propuesta mía para facilitar el análisis)

Para entender mejor la disposición del texto -obvia propuesta del autor- ofrecemos una copia de las páginas citadas, para complementar la explicación:



Como se puede apreciar, desde la *intentio auctoris*, la disposición del espacio de la página está representando el emblema chino *Tai chi tu*: la luz dentro de la oscuridad y la oscuridad dentro de la luz. A su vez, las líneas interrumpidas con lenguaje escrito representan los *hexagramas* del I ching, ya antes mostrados. Este recurso visual enfatiza el momento en que Rafael cumple su “transformación”, mostrándonos una contundente presencia del I ching dentro del destino del personaje. Basándonos en las dicotomías que consideramos plantea el texto, el cambio sufrido por Rafael, simboliza dejar atrás el pasado en donde la relación que mantenía con el tarot era negativa, descubriéndonos que su presente es mejor al quedarse instalado en la luz.

Después de revisar los elementos contraculturales rock, I ching y consumo de drogas, dentro de *Se esta haciendo tarde (final en laguna)*, notamos que su lectura desde la perspectiva contextual –desde la estética de la Onda-, corre el riesgo de ser superficial y de estar restringida a ciertos valores contemporáneos a su producción. No obstante, una lectura que trascienda el contexto, presume ser más abierta, más profunda y, sobre todo, nos hace evidente que la representación literaria de esos elementos implica un *artificio*¹⁴¹ que expresa abiertamente la intención estética del autor; estamos una vez más ante la tendencia estética, propia de José Agustín, de fusionar elementos culturales, no contraponerlos: rock, tradición china (I ching), tradición indígena mexicana (consumo de hongos alucinógenos y rituales implícitos), rock, lenguaje popular, idiomas extranjeros, diversidad sexual, etc. Por lo tanto, podemos concluir que dentro de la novela, efectivamente, participan elementos contraculturales que la inscribirían dentro de la estética de la Onda, pero a su vez, como creímos haber demostrado, tales elementos evidencian funciones literarias específicas, que superarían lo establecido por la estética de la Onda, cuestionando su inscripción dentro de ésta.

¹⁴¹ Véase Víctor Shklovski “El arte como artificio” en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, México, 2002, pp. 55-70.

CONCLUSIONES.

A lo largo de este trabajo hemos analizado la obra de José Agustín clasificada dentro de la Onda (1964-1973), a la luz de la *intertextualidad* y sus conceptos adyacentes, con la finalidad de comprobar o discrepar en torno a su lugar dentro de dicha clasificación. Nos hemos auxiliado de este aparato teórico tomando en cuenta los recursos narrativos específicos del autor como el diálogo con obras literarias, la mezcla de estilos narrativos, la mezcla de tipos de lenguaje, y la representación de elementos *extraliterarios* como la música de rock. No ha sido nuestra intención aquí, descalificar la estética que se desarrolla a partir de las propuestas de Margo Glantz en torno a la Onda¹⁴², sino de poner en tela de juicio su pertinencia como representante de la especificidad narrativa del autor examinado.

La Onda como estilo literario es una narrativa que, al “considerarse evidente su adhesión a los movimientos que descuadran el *establishment* y el status quo” (Glantz, 1994: 203), se suscribe, mediante autores, obras y personajes literarios, dentro de la contracultura mexicana¹⁴³, a través de la representación de sus rasgos generales: la utilización de un lenguaje “para iniciados” (Glantz, 1994: 215), denominado “lenguaje de la Onda”: mezcla de extranjerismos, lenguaje soez de los barrios populares, “neologismos provenientes de la experiencia sicodélica” (José Agustín, 2004: 83), etc.; el interés por consumir y experimentar con drogas, que “devienen en patrimonio del adolescente y que lo identifica colectivamente a su propia clase...” (Glantz, 1994: 231); el gusto por el rock, que al querer ser leído como se oye a los Beatles” (Glantz, 1994: 203), el lenguaje se escribe mediante

¹⁴² Haría falta otro tipo de estudio más extenso y detallado para revisar su plausibilidad dentro de las obras y autores propuestos por Margo Glantz dentro de este movimiento literario.

¹⁴³ En términos generales, la contracultura se puede definir como “una cultura alternativa en oposición a la cultura institucional”. (Roszak, 1981, 19) Sabemos que los jóvenes que participaron en la contracultura mexicana fueron denominados onderos y/o jipitecas.

“el ritmo de rock” (Glantz, 1994: 226); los autores y sus personajes se rebelan en contra de sus predecesores como parte de la lucha generacional que mantienen, debido a que “lo que ocurre en lo social alcanza lo literario.” (Glantz, 1994: 200) Esto hace suponer además, que la Onda implica la representación literaria de onderos y/o jipitecas mediante sus características específicas: cabello largo y desalineado, todo tipo de artículos indígenas como ropa, huaraches, colgajos, etc.; el interés por religiones alternativas o cultos ancestrales, así como la práctica del esoterismo y la astrología, etc. Sin embargo, lo que hemos encontrado en las cinco obras de José Agustín abordadas, demuestra que su especificidad narrativa se distancia de la mayoría de los rasgos de la estética de la Onda.

Si la estética de la Onda nos dice que todos los personajes hablan mediante el “lenguaje de la Onda”, demostramos a través de la cala como muestra de análisis, que no es así. Sus personajes, jóvenes la mayoría de ellos, exhiben variaciones lingüísticas provenientes de sus entornos sociales que dentro de los textos presentan claras diferencias. Por ejemplo, recordemos brevemente a Gabriel Guía de *La tumba*: “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.” (1967: 25) A un porro de *De perfil*: “-Bueno, ñis, te vamos a rapar.” (1990: 284) Y al narrador de “Lluvia”¹⁴⁴: “Sin ningún motivo razonable creí que alguien me observaba, esperando que yo leyese la correspondencia del señor Barclay. (1986: 92) El primero exhibe un léxico rebuscado, el segundo un léxico proveniente de los barrios populares y el tercero un lexico correcto que denota la intención de crear el suspenso. Otro ejemplo de la forma en que el autor maneja el lenguaje, ajena a la estandarización lingüística que implica el lenguaje de la Onda, la encontramos en la “doble orientación” que exhiben los enunciados del personaje Requelle en “Cuál es la onda”. Nos

¹⁴⁴ Titulado en algunas ediciones como “La casa sin fronteras (lluvia)”.

damos cuenta de la ironía implícita, en el diálogo con el personaje chofer del taxi, cuando el narrador nos advierte que se está “aguantando la risa.” (1986: 74)

En cuanto a la representación del consumo de drogas, vemos que en las obras fechadas entre 1964 y 1969, no existe ninguna. No así en *Se está haciendo tarde (final en laguna)* de 1973, en donde el consumo de drogas por parte de los personajes es fundamental. Al parecer, la novela nos deja el mensaje de que mezclar varios tipos de drogas es peligroso: “Ése fue uno de mis viajes más culeros con hongos, allá en Huautla en la choza dadobe, y fue tan fuerte porque esa fue la primera vez que fumé mota en un viaje.” (1973: 165) Pero, como creímos haber demostrado, el recurso, además de aparecer como un simple rasgo generacional, repercute directamente en la estructura de la novela al marcarnos la transformación interna de los personajes. Recordemos, por ejemplo, que la actitud déspota de Rafael cambia después de tomar silocibina: “... y en el rostro de Rafael sólo resplandecía una sonrisa de sublimación...” (1973: 269)

En cuanto a la presencia del rock dentro de la narrativa del autor, nos dimos cuenta de que no existen los suficientes indicadores que demuestren que su lenguaje está escrito mediante el ritmo de ese tipo de música. Por ejemplo, recordemos dentro de la cala como muestra de análisis, la revisión que hicimos de los *paratextos* que abren el relato “Cuál es la onda”. Como señalamos, el fragmento retomado de *Tres tristes tigres* que funciona como epígrafe, no nos indica que la narración se supedita al ritmo de los tambores, sino que nos está anunciando el recurso paródico en el que se cimienta el texto del autor. Así mismo, el fragmento de la canción *Alabama song (whisky bar)* de The Doors, que funciona igualmente como epígrafe y que termina con el señalamiento: “Bertolt Brecht y Kurt Weill según the Doors” (1986: 55), nos rebela, más que su afición por tal grupo, uno de sus recursos más importantes: la fusión de estilos narrativos y horizontes culturales.

También nos dimos cuenta de que la presencia del rock en los textos del autor, es utilizada para cuestionar sus mensajes, lo cual demuestra que su narrativa no es precisamente un medio para promocionarlo, como lo indica la Onda: “El lenguaje literario sigue jadeante el ritmo musical intentando dar el salto para convertirse en vehículo de comunicación universal...” (Glantz, (1994: 203) Por ejemplo, en *Abolición de la propiedad*, se pone en tela de juicio la influencia que ejerce sobre los jóvenes de los sesentas:

Everio: Bueno, yo también creo que todo

lo que necesitas es amor.

Norma: Okay, pero cómo muestras ese amor.

Everio: Hombre, pues amando. No haciendo daño. Sin guerras. Buscando la paz.

Norma: Y eso dicen los Beatles.

Everio: Sí, claro. Claro.

Norma: No te lo voy a discutir. Estás equivocado, para buscar la paz hay que luchar, la paz es pasión, ¿ves? (1969: 32)

El rock juega un papel aún más notable dentro de *Se esta haciendo tarde (final en laguna)*. Como vimos, gracias a los conceptos *intertexto* e *intertextualidad* manejados desde la perspectiva de Riffaterre y Culler, advertimos que su presencia evidencia tres funciones fundamentales dentro de la novela:

Como *paratexto*: “*Your inside is out*” (1973: 23) y “*Your outside is in*” (1973: 71)

Semánticamente: “Aquí hay algo raro. You can’t always get what you want but if you try sometimes you may get what you need.” (1973: 224)

Ambientando escenas: La música había cambiado y en ese momento era A successful of secrets: Pink Floyd [...] Oye quita esa puta cassette, está siniestra, exclamó finalmente. (1973: 190)

Trascendiendo así su función como representante cultural de determinado contexto histórico social. Por otra parte, la estética de la Onda también señala que existe una ruptura generacional en el nivel autor y en el nivel personajes. Esto es, del autor con escritores anteriores y de los personajes jóvenes hacia los personajes adultos. Comentado ya como un dato curioso, al parecer, influyó muchísimo en los críticos literarios contemporáneos el hecho de que José Agustín fuese un escritor muy joven para ubicarlo dentro de la contracultura, y por ende, dentro de un tipo de literatura que se pronosticó “pasajera como la rebeldía de su generación”. (Glantz, 1994: 200)

Es evidente que el autor se rebela en contra de los moldes estéticos establecidos, pero también se debe reconocer el diálogo que mantiene con la tradición y el quehacer literario a través de diversas citas de obras y autores:

-¿Has leído últimamente?
-Rimbaud, *Une saison en Enfer*. (1967: 42)

A través de sus personajes “creadores literarios”, ejemplificado con Gabriel Guía, acusado injustamente por su maestro de literatura de haber plagiado a Chéjov:

- ¿Dijiste escritor?
-Ajá: escritor..., en potencia. (1967: 20-21)

Después de meditar *profundamente*, llegué a la conclusión de que no escribiste el cuento que has entregado. (1967: 13)

Everio López en *De perfil* que “Tú sabes, escribe versos y la chingada.” (1990: 225)

Y el narrador caótico de “Cómo te quedó el ojo (querido Gervasio)”

Jeremías puede ser lo que quieras, triunfar
en cuanto desees, no darte ni cinco mil miligramos de
crédito cuando eres tú quién fantasmescrbe sus
mamotretos, pero eso no valida para uy hacer... (1986: 27)

A través de los recursos paródicos, como en *La tumba*, que retoma a Lohengrin de la epopeya *Parzival* de Wolfram von Eschenbach, para estructurar el romance entre Guía y Elsa, ambos personajes de la novela. Con respecto a los segundo, notamos que, efectivamente, en su obra existe una gran dosis de crítica social que arremete en contra del mundo de los adultos y sus valores anquilosados. Pero es muy evidente que esa crítica se dirige también hacia los personajes adolescentes-jóvenes, como cuando describe a Jacques, poetastro compañero del “círculo literario” de Gabriel Guía; a los músicos juveniles de rock Queta Jonson y Los suáticos; a Oliveira, “mal baterista” que escapa con Requelle; a Everio y Norma, discutiendo para defender sus puntos de vista sobre el mundo; a Rafael, “gurito” humillado por la “ancianita” canadiense Francine, etc.

Ahora bien, si la clasificación de las obras dentro de la Onda estriba en la representación de sus principales rasgos, debemos reconocer que *Se esta haciendo tarde (final en laguna)* es la que mejor se adecua a esto. Ya hablamos de la presencia del rock y de la representación del consumo de drogas en esta novela, pero nos falta mencionar otro elemento contracultural que participan igualmente en ésta: el I ching, el cual se inscribe dentro de la contracultura y/o la Onda, por medio del interés de los onderos y/o jipitecas por las religiones alternativas y la práctica del esoterismo y rituales ancestrales. Como vimos, desde la *intentio auctoris*, el libro chino, considerado también como *intertexto*, se utiliza de varias formas; por ejemplo, en la construcción de personajes. Con base en que uno de los símbolos más importantes del I ching es el de *Tai chi tu* o “El supremo último”, cuya característica principal es contener el color negro que representa la oscuridad y el

color blanco que representa la luz, el personaje Gladys es descrita como “la repugnante gorda fofa borrachota que no se quita nunca ese vestido negro...” (73: 28) Y el personaje Francine vestida “con una blusa blanca de encaje [...] Y pantalones blancos, pegados a los muslos.” (73: 28) También participa dentro de la estructura de la narración. Se plantea una oposición entre el tarot y el I ching; el primero como algo negativo y el segundo como algo positivo. A partir de que el libro chino entra en escena, comienza un proceso de transformación de los personajes. En ese sentido, funciona en conjunción con la representación del consumo de drogas. La culminación de la función de este *intertexto* se da a través de la transformación de Rafael, y se muestra mediante la representación gráfica dentro del texto de dos cuadros: el primero negro con un espacio blanco, y el segundo blanco con un espacio negro. Vemos pues, que efectivamente, la novela incluye la representación de elementos de la Onda, pero al mismo tiempo, la manera en que se aplican trae como consecuencia que esos mismos elementos rebasen el estatus natural estipulado por tal estética y se conviertan en unidades básicas narrativas cuyas funciones son contundentes, superando así su superficialidad. Con base en esto, se hace evidente una vez más la utilización de la fusión de elementos culturales modernos de época como el rock y el consumo de drogas, con elementos tradicionales como el I ching y el consumo de silocibina.¹⁴⁵ Con esto, ratificamos la fusión de elementos como uno de los recursos más importantes del autor. Ésta sería otra forma en que se aparta de la contracultura y, por consiguiente, de la Onda, quienes apuestan por la protesta en contra de los valores establecidos y no por la fusión de elementos culturales.

¹⁴⁵ Como se explica en la novela, la silocibina es el ácido natural de los hongos alucinógenos. Aunque se haya puesto de moda su consumo durante la era de la Onda, representa a su vez rituales tradicionales propios de los indígenas mexicanos.

Cabe mencionar también, que aunque la mayoría de los personajes que aparecen en estas obras son jóvenes, ninguno exhibe los rasgos necesarios para denominarlos chavos de la onda y/o jipitecas: ni Gabriel Guía ni el personaje X de *De perfil* fuman marihuana, no usan el cabello largo y no se visten con ropa indígena ni sicodélica. Lo mismo encontramos en los personajes de *Inventando que sueño* y *Abolición de la propiedad*. El asunto cambia un poco en la última novela como ya lo señalamos, pero aún así, se aprecia un distanciamiento entre Rafael, por ejemplo, y los hippies, cuando los menciona como “ellos”: “por eso los hippies han de haber inventado aquello de pazamorcomprensiónhumildad...” (1973: 90)

Resumiendo: dentro de las obras de José Agustín fechadas entre 1964 y 1973 no encontramos la utilización de “un lenguaje de iniciados para iniciados” ni la representación del llamado “lenguaje de la Onda”. Tampoco encontramos indicadores que evidencien que el lenguaje se construye mediante los recursos rítmicos del rock. Dentro de los textos se plantea una ruptura pero a su vez un diálogo con la tradición literaria. Dentro de los textos se plantea una lucha generacional, pero la crítica abarca también a los personajes jóvenes. Los elementos contraculturales representados dentro de estos textos, son utilizados como recursos narrativos que, por medio de la fusión de estilos y elementos, trascienden el simple ejercicio de “retratar” los rasgos históricos sociales de los años sesentas y comienzo de los años setentas en México. Por lo tanto, podemos afirmar que la clasificación Onda y sus características específicas, son insuficientes para representar la especificidad estética de las obras de José Agustín que van de 1964 a 1973.

BIBLIOGRAFÍA.

Arán de Meriles, Pampa O. *Estilística de la novela en M.M. Bajtin, Teoría y aplicación metodológica*, Narvaja, Córdoba Argentina, 1998.

Bajtin, Mijail. *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989.

------. *Hacia una filosofía del acto ético: de los borradores y otros escritos*, Anthropos: Universidad de Puerto Rico, Barcelona, 1997.

------. “Autor y personaje en la actividad estética” en *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México, 2003.

------. “De la prehistoria de la palabra en la novela” en Nara Araujo y Teresa Delgado. *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, selección y apuntes de..., Universidad Autónoma Metropolitana y Universidad de la Habana, México, 2003.

------. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza Editorial, Madrid, 2003.

------. “II. El héroe y la actitud del autor hacia el héroe en la obra de Dostoievski” en M.M. Bajtin. *Problemas de la poética de Dostoievski*, F.C.E., México, 2005, pp. 73-115.

------. “IV. El género, el argumento y la estructura en las obras de dostoievski” en *Problemas de la poética de Dostoievski*, F C E, México, 2005, pp. 149- 263.

------. “V. La palabra en Dostoievski” en *Problemas de la poética de Dostoievski*, F C E, México, 2005, pp. 264-393.

Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Cátedra, Madrid, 1990.

Blanco Aguinaga, Carlos. "El laberinto fabricado por Octavio Paz" *Aztlán*, tomo 3, num. 1 (spring 1972), pp. 1-12, en *De mitólogos y novelistas*. Madrid: Ediciones Turner, 1975, pp. 5-25.

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, pp. 37-55.

Campo del, Xorge. *Narrativa joven de México*, prólogo de Margo Glantz, Siglo XXI, México, 1969.

Cabrera Infante, Guillermo. *Tres tristes tigres*, Seis Barral, Barcelona, 2005.

Castañón, Adolfo. "Y tus hombres, babel, se envenenarán de incompreensión... (La narrativa mexicana de los setentas)" en *La crítica de la novela mexicana contemporánea*, presentación, prólogo, selección y bibliografía de Aurora M. Ocampo, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1981.

----- "José agustín: Aguja de navegar azotes" en *Arbitrario de literatura mexicana*, Vuelta, México, 1993, pp. 46-53.

----- "Qué onda con la literatura de la Onda" en *Arbitrario de literatura mexicana*, Vuelta, México, 1993, pp. 543-551.

Castellanos, Rosario. "Juventud: un tema, una perspectiva, un estilo" en *La crítica de la novela mexicana contemporánea*, presentación, prólogo, selección y bibliografía de Aurora M. Ocampo, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1981.

Culler, Jonathan. "Presuposition and intertextuality". *MLN*, Vol. 91, No. 6, Comparative Literature (Dec., 1976), 1380-1396.

Domínguez, Michael Christopher. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, FCE, 1996.

Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. F. C. E., México, 2004.

Eco, Umberto. *Obra abierta*, trad. de Roser Berdagué, Ariel, Barcelona, 1979.

----- *Lector in fabula, La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, trad. de Ricardo Pochtar, Lumen, España, 1987.

----- "La sobreinterpretación de los textos" en *Interpretación y sobreinterpretación*, trad. de Juan Gabriel López Guix, Cambridge University Press, Gran Bretaña, 1995.

----- "Intentio lectoris. Apuntes sobre la semiótica de la recepción" en Nara Araujo y Teresa Delgado. *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, selección y apuntes de..., Universidad Autónoma Metropolitana y Universidad de la Habana, México, 2003, pp. 697-723.

Elizondo, Salvador "Introducción" a Wilhem Richard, Malke Podlipsky Donatti. *Yi ching. Libro de las mutaciones*, Lince, México, 1971, p. xiii.

García Saldaña, Parménides. *En la ruta de la Onda*, Diógenes, México, 1972.

Glantz, Margo. Prólogo de *Narrativa joven de México* en *Repeticiones. Ensayos sobre literatura mexicana*, Xalapa, Ver., México, 1979.

----- "La onda diez años después: ¿Epitafio o revalorización?" en *Esguince de cintura*, Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 1994, pp. 244-262.

----- "Onda y escritura: jóvenes de 20 a 33" en *Esguince de cintura*, Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 1994, pp. 244-262.

Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducción de Cecilia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989.

----- "El paratexto: introducción a umbrales", *Criterios*, (La Habana), num. 25-28, I-1989-XII-1990.

Gimate-Welsh, Adrián. "Paradigmas de los estudios literarios" en *Del signo al discurso. Dimensiones de la poética, la política y la plástica*, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, Miguel Ángel Porrúa, México, 2005, pp. 231-279.

Gómis, Anamarí, presentadora: Conferencia: *La onda literaria de José Agustín*, conferencista: José Agustín, 7 de julio de 1999.

Grivel, Charles. "Tesis preparatorias sobre los intertextos" 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.

Gunia, Inke. *¿"Cuál es la onda"? La literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta.*, Iberoamericana, Madrid, 1994.

Hatten, Robert S. "The place of intertextuality in music studies" en *American Journal of Semiotics*, Volume 3, Number 4, 1985.

Hutcheon, Linda. *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*, University of Illinois Press, United states of America, 2000.

Ingarde, Roman. "Concreción y reconstrucción" en Warning, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, Visor, Madrid, 1989, pp. 35-53.

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

José Agustín. *La tumba. Revelaciones de un adolescente*, 2ª. Edición, Editorial Novaro, México, 1967.

----- *Abolición de la propiedad*, Joaquín Mortiz, México, 1969..

----- *Se está haciendo tarde (final en laguna)*, Joaquín Mortiz, México, 1973.

----- "El lenguaje de los chavos. Los diversos niveles de la Onda", *Excelsior*, 21 de marzo de 1981.

- . *Inventando que sueño*, Joaquín Mortiz, México, 1986.
- . “No soy portador de la literatura de la Onda, pues cada quien trae su Onda”, *Sol de México*, 17 de noviembre de 1986.
- . “Los comienzos de una generación IV”, *Excelsior*, 11 de septiembre de 1988.
- . *De perfil*, 15ª. Reimpresión de la primera edición, Joaquín Mortiz, México, 1990.
- , *El rock de la cárcel*, Joaquín Mortiz, México, 1990.
- . “La voz invitada: Sigue la satanización de la onda”, *El universal*, 16 de noviembre de 1992.
- . *La contracultura en México*, Debolsillo, México, 2004. Y Maritza Urteaga *Movimientos juveniles en América Latina. Pachuchos, malandros, punketas*, Ariel, España, 2002.
- . “La onda que nunca existió” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXX, Num. 59. Lima-Hanover, 1er. semestre de 2004, pp. 9-17.
- Kristeva, Julia. “La palabra, el diálogo, y la novela” en *Semiótica I*, Editorial Fundamentos, España, 1987, pp. 187-225.
- Laver, Mirko (edición y versión, traducción y notas), *I Ching*, Barral, Barcelona, 1975. Y Wilhem Richard, Malke Podlipsky Donatti. *Yi ching. Libro de las mutaciones*, Lince, México, 1971.
- Leal, Luis. “Nuevos novelistas mexicanos” en *La crítica de la novela mexicana contemporánea*, presentación, prólogo, selección y bibliografía de Aurora M. Ocampo, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1981.
- López González, 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.
- Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*, Cátedra, Madrid, 2001.

- Martínez Rentarías, Carlos. *José Agustín. Diez años por la contracultura*, Generación Publicaciones Periodísticas, México, 2006.
- Mendoza Fillola, Antonio. *Intertextos: Aspectos sobre la recepción del discurso artístico*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2003.
- Monsivais, Carlos. “La naturaleza de la Onda” en *Amor perdido*, Era-SEP, México, 1986, pp. 225-231.
- Ochoa Sandy, Gerardo. “Romper el espejo deforme, entrevista a José Agustín”, *La jornada*, 28 de enero de 1990.
- Olvera, Jorge Olvera. *La juventud en la onda. Los jóvenes en tres obras de José Agustín, Tesis de Licenciatura*, UNAM, México, 1993.
- Patán, Federico. “Cuento. José Agustín se desencasilla” en *Sábado Cultural del Uno más Uno*, Num. 1153, p. 14, 25 de marzo de 2000.
- Pacio Lindin, Dino. *Juventud Radical, 1956/1968*, Felmar, Madrid, 1978.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*, F.C.E., México, 1981.
- Poniatowska, Elena. “Literatura de la Onda” en *¡Ay vida, no me mereces! Carlos Fuentes, Rosario Castellanos Juan Rulfo, La literatura de la Onda*, Joaquín Mortiz, México, 1987.
- Quiroz Velasco, Irma del Pilar. *Dos horas de sol: permanencia y cambios estilísticos en la narrativa de José Agustín*. Tesis de Licenciatura, UNAM, México, mayo 2001.
- Reyes, Soledad Alicia. *Algunas consideraciones sobre la narrativa de José Agustín a partir de la novela El rey se acerca a su templo*, Tesis de Licenciatura, UNAM, México, 1986.
- Reyes, Juan José. “Alrededor de la Onda”, en *Textual*, suplemento de *El Nacional*, México, Vol. 2, Año 2, num. 14, junio de 1990. pp. 15-18.

Riffaterre, Michael. "Criterios para el análisis del estilo" en Warning, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, Visor, Madrid, 1989, pp. 89-109.

----- "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, pp. 170-172.

----- "La silepsis intertextual" 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, pp. 163-172.

----- "Semiótica intertextual: el interpretante" 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, pp. 146-162.

Rodríguez, Miguel G. "De perfil de José Agustín: una lectura interpretativa", en *Narrativa mexicana contemporánea*, México DF., Abraxas, 1998.

Rose, Margaret A. *Parody: ancient, modern, and post-modern*, Cambridge University Press, New York, p. 1995.

Roszak, Theodore. *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*, Kairos, Barcelona, 1981.

Roura, Víctor. Conferencia *José Agustín, Juan Villoro y el rock*, Ciclo: *Música y narrativa*, participan: Alcocer, Carlos; Moreno Jaime, lector: Mc Gregor, Surya, grupo: Moneda al aire, CONACULTA-INBA, CNIPL, 23 de abril de 1987.

Sánchez Cámara, Florencio. "El "Yi Ching" o la estética concreta" en Wilhem Richard, Malke Podlipsky Donatti. *Yi ching. Libro de las mutaciones*, Lince, México, 1971, p. xxi.

Sampedro, José de Jesús. "Notas sobre la narrativa mexicana (1965-1976)" en *La crítica de la novela mexicana contemporánea*, presentación, prólogo, selección y bibliografía de Aurora M. Ocampo, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1981.

Shklovski, Víctor. “El arte como artificio” en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, México, 2002, pp. 55-70.

Steiner, Wendy. “Intertextuality in painting” en *American Journal of Semiotics*, Volume 3, Number 4, 1985.

Teichmann, Reinhard. *De la Onda en adelante, conversaciones con 21 novelistas mexicanos*, Editorial Posada, México, 1987.

Thais E., Morgan. “Is there an intertext in the text?” en *American Journal of Semiotics*, Volume 3, Number 4, 1985, pp. 1-40.

Tzvetan Todorov. *Mikhail Bakhtine le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Éditions du Seuil, Paris, 1981.

Urteaga, Maritza. “De los jipitecas a los punketas. Rock y juventud mexicana desde 1968”, en *Movimientos juveniles en América Latina. Pachuchos, malandros, punketas*, Ariel, España, 2002, pp. 35-63.

Villegas, Paloma “Nueva narrativa mexicana” en *La crítica de la novela mexicana contemporánea*, presentación, prólogo, selección y bibliografía de Aurora M. Ocampo, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1981.

Vodicka, Felix. “La concepción de la obra literaria” en Warning, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, Visor, Madrid, 1989, pp. 63-80.

Wilhelm, Richard. *The I Ching, or Book of Changes*, Princeton University Press, USA, 1967.

Zavala, Lauro. *Teorías del cuento IV. Cuento sobre el cuento*, UNAM, México, 1998.

Zolov, Eric. *Rebeldes con causa. La contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal*, trad, de Rafael Vargas Escalante, Grupo Editorial Norma, México, 2002.

CONSTANCIA DE PRESENTACION DE EXAMEN DE GRADO

La Universidad Autónoma Metropolitana extiende la presente CONSTANCIA DE PRESENTACION DE EXAMEN DE GRADO de MAESTRO EN HUMANIDADES (LITERATURA) del alumno SERGIO ANTONIO TOVILLA MARTINEZ, matrícula 205180158, quien cumplió con los 120 créditos correspondientes a las unidades de enseñanza aprendizaje del plan de estudio. Con fecha cinco de diciembre del 2007 presentó la DEFENSA de su IDÓNEA COMUNICACIÓN DE RESULTADOS cuya denominación es:

"LA NARRATIVA DE JOSE AGUSTIN, MAS ALLA DE LA LITERATURA DE LA ONDA"

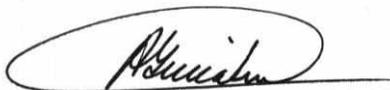
Cabe mencionar que la aprobación de la Idónea Comunicación de Resultados tiene un valor de 40 créditos y el programa consta de 160 créditos.

El jurado del examen ha tenido a bien otorgarle la calificación de:

Aprobar

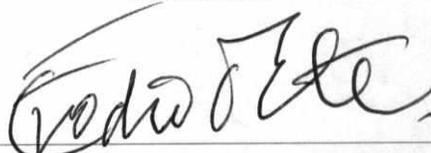
JURADO

Presidente



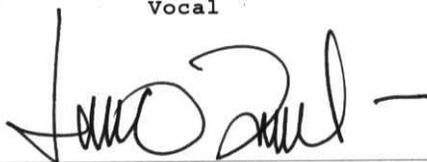
DR. ADRIAN SERGIO GIMATE WELSH
HERNANDEZ

Secretario



DR. EVODIO ESCALANTE BETANCOURT

Vocal



DR. LAURO JOSE ZAVALA ALVARADO