



**Universidad Nacional Autónoma
de México**

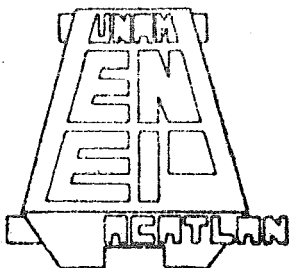
**Escuela Nacional de Estudios Profesionales
"Acatlán"**

**UN NUEVO REALISMO: LA NARRATIVA
DE JOSE AGUSTIN**

Tesis Profesional

Que para obtener el título de
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPANICAS
p r e s e n t a

EMMA RAQUEL RAMIREZ ARANA



M-0034450

Naucalpan, Edo. Méx.

1989



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Roberto y Emma

RECONOCIMIENTO

Agradezco a Alberto Paredes su orientación, estímulo y rigor literario; así como la paciencia que manifestó para el desarrollo de este trabajo. Y a José Agustín por su accesibilidad tanto en la entrevista como en la proporción de material que le solicité.

PROLOGO

La dicha y el drama de la novela reside en el hecho de que la realidad es inagotable. Y cada vez que un novelista o una generación de novelistas se da cuenta de ello la invención novelesca descubre un nuevo mundo.

R.-M. Albérès

Dentro de la variedad de búsquedas de estilos narrativos que emprenden los escritores mexicanos que empiezan a publicar a fines de los cincuenta y principios de los sesenta, cabe destacar la aparición de un nuevo tipo de corriente realista. El objetivo de este trabajo es detectar dicha corriente en la obra narrativa de José Agustín; este nuevo realismo se opone a los valores establecidos y los desmitifica mediante el humorismo de su lenguaje. Lenguaje que crea las palabras necesarias con las que el adolescente expresa lo que desea vivir; por ello, el lenguaje además de ser vehículo narrativo es la historia-realidad misma que produce. Este realismo es nuevo también, porque ahora la visión del narrador no se basa en la tradicional objetividad y omnisciencia del escritor realista, sino que se fundamenta en una fenomenología donde el carácter de lo objetivo y lo subjetivo se cuestiona y resulta que lo subjetivo no es tan personal como parece y lo objetivo no es tan general como se cree. La visión del nuevo narrador realista

ta tiene su validez en su testimonio personal y apasionado; testimonio que se cifra en la inmediatez narrativa con que se produce la obra; es decir, por primera vez en la literatura se crea una literatura para los adolescentes escrita por los mismos adolescentes. Así el protagonista del nuevo realismo se erige como nuevo héroe (nuevo Feriquillo) de la realidad que anuncia.

Los tres primeros capítulos de este trabajo tienen un carácter introductorio. En el primero, señalo brevemente los tipos de realismo que han surgido a partir de la escuela realista francesa (siglo XIX), que en la acuñación del término realismo (surrealismo, realismo mágico, realismo socialista, neorealismo, "nuevo realismo") manifiestan su continuidad u oposición con dicha escuela, pero que sin duda todos ellos están en la mira de asir "su realidad". No añado nada a concepciones muy generalizadas de estas manifestaciones literarias, mi único propósito, es ir ubicando al lector en el terreno del "nuevo realismo".

En el segundo capítulo, menciono las fuentes de este nuevo realismo. Aquí quiero aclarar que preferí aplicar el término "contracultura" y no el usual "subcultura" para referirme al movimiento juvenil de los sesenta. Subcultura no me parece adecuado porque el movimiento no se gesta por debajo de la cultura establecida (en el sentido clandestino o marginal) sino que se produce en el mismo espacio que ella; por otro lado dicho término resulta peyorativo, y de entrada, me parece a más de un prejuicio una pretensión, señalar qué es cultura y qué no alcanza a serlo, tomando para ello como elemento determinante de calidad artística-literaria, el uso del

lenguaje coloquial. En cambio el prefijo "contra" ejemplifica semánticamente la protesta juvenil; puesto que se opone a los valores (políticos, sociales, económicos, morales, sexuales, etc.) establecidos, rompe con ellos al vivir "inmediatamente" los que pregona. También utilizo el término contracultura para señalar (en una forma que pretende ser global) las influencias (que no únicamente son estadounidenses) e inquietudes que originaron el cambio de mentalidad en los jóvenes de los sesenta.

Dentro de este mismo contexto, el tercer capítulo tiene como intención "desubicar" al grupo de jóvenes narradores que ha sido llamado "escritores de la onda". El término "onda" se ha prestado a confusiones, no tan sólo por el carácter global que designa, sino porque incluso, el propio término no se trabaja con precisión. Hay que distinguir que "la onda" no es la contracultura estadounidense, aunque sea la parte más peculiar de ella. La contracultura estadounidense y la contracultura mexicana son más complejas y totales (y no iguales entre sí) que la onda. Ciertamente la contracultura mexicana se nutre en gran parte (sobre todo en el aspecto ideológico) de la estadounidense; pero también se alimenta en buena medida de las innovaciones lingüísticas de aquellos escritores del boom revolucionarios del lenguaje. Por otro lado, los jóvenes empiezan a adquirir una actitud pesimista y crítica de su sociedad, gracias a las lecturas existencialistas (tan en boga en la época que preludia la protesta juvenil), y desde luego todos ellos son atentos observado--

res de su contorno (que tiene como punto de observación el marco familiar) quienes detectan la crisis de valores en que se encuentra la sociedad. La contracultura mexicana se compone entonces de elementos múltiples y dispares producto de la heterogeneidad propia de esta cultura de masas, es aquí, donde habitan estos jóvenes narradores. Lo que verdaderamente los une es precisamente la actitud que implica pertenecer a una "contracultura", es decir, desmitificar la cultura establecida y proponer nuevos valores estéticos y sociales, lanzándose en la búsqueda de ellos y de lenguajes que les den vida.

A través de la temática básica que debe tener un texto de la onda (rock, drogas y sexo) señalo, en los textos iniciales de estos autores (no pretendo analizar su obra) que fueron compilados por Margo Glantz (Onda y escritura en México) en 1971, que la mayoría de ellos ni siquiera trata los temas del rock y las drogas, y en cuanto al sexo, el libre abordaje de éste fue primero tratado por los escritores del boom que por los jóvenes. Y es que no es hasta Se está haciendo tarde (1973) cuando José Agustín entra en el mundo de la onda, el resto del grupo (exceptuando a Parménides García Saldaña), tomando una posición lo más rigurosa posible del término, no perteneció a ella.

El escritor más audaz de este grupo es José Agustín, tanto por su visión crítica como por su extraordinaria experimentación verbal. Su rebeldía generacional se manifiesta en su precoz creatividad literaria que lo ade

lanta a vivir la contracultura juvenil. Así, Agustín se convierte en uno de los escritores más importantes de la literatura mexicana del último veinteno.

Con influencias literarias de los escritores estadounidenses más cercanos como la generación beat y J. D. Salinger, del boom hispanoamericano, en especial Julio Cortázar, Guillermo Cabrera Infante y Manuel Puig, de sus inquietudes por la psicología de C. G. Jung y la esotería oriental, y sobre todo por la influencia del rock; José Agustín nos introduce en una obra de búsqueda de la identidad dentro del marco de dos realidades; una que cada y entonces ofrece seres desorientados y solos y otra que aunque efímera (debido a su lamentable alienación) renovó la mentalidad de la juventud mexicana que asumió por primera vez el papel de ser un elemento activo de la sociedad. Todo esto que detecta Agustín en su obra lo manifiesta a través de la poética del rock.

En lo formal, el lenguaje de Agustín expresa la subversión, humor y ritmo propios del portavoz del movimiento juvenil, y en el nivel ideológico, el joven protagonista de la obra agustiniana, manifiesta uno de los postulados más importantes del rock, es decir, el deseo de hacer en él un cambio individual para luego lograr el social. José Agustín quiere finalmente como el rock crear una obra que se nutra tanto de elementos cultos como populares para hacerse accesible (como buen ciudadano del mundo contracultural) a la gran masa.

Encontramos en la obra de José Agustín una tenden--

cia: el realismo, una constante: el lenguaje y un tema: la poética del rock.

Espero que en este trabajo, que es un acercamiento a la comprensión de la obra narrativa de José Agustín --des de La tumba (1964) hasta El rey se acerca a su templo (1977)--, salga a trasluz que el autor no solamente es un fenómeno de los sesenta y menos aún un escritor frívolo. La obra global de José Agustín refleja una misma preocupación: "la decadencia de la Ciudad de México". Por ello utiliza en sus novelas símbolos catárticos (el renacimiento en De perfil, el agua en Se está haciendo tarde y el fuego: Cerca del fuego) que nos sugiere para no sucumbir. Pero más allá de obvias simbologías está el verdadero elemento transformador de la narrativa de Agustín; el lenguaje. Su lenguaje directo, corrosivo, subversivo y humorístico --espejo fiel del nuevo realismo-- tiene una calidad expresiva que nos pone frente a nuestra realidad.

I. EL REALISMO

Sobre una definición de Realismo

Al mencionar el término realismo, generalmente nos referimos a la escuela del siglo XIX que abarcó aproximadamente un periodo de treinta años. Una de las definiciones más comunes dice que el Realismo es la reproducción exacta, completa y sincera del medio social y época en que se vive. ¿Pero esto sólo es propio de la escuela realista?

Las manifestaciones realistas siempre han existido. Homero ya hacía la distinción entre las puertas gemelas: una de marfil opaco por la que pasan los sueños ficticios y la otra de cuerno transparente que no deja pasar más que la verdad. Platón también señaló la idea de que la literatura refleja la vida, mediante la metáfora del espejo colocado ante la naturaleza, metáfora que se volvió un lugar común en la crítica de los siglos posteriores. Pensar que el realismo reproduce la realidad exacta es una aberración. El arte tiene limitaciones expresivas que sólo el espectador-lector puede completar; ni aun los pintores realistas, seguidores de Niepce de Saint Victor (inventor de la fotografía) aceptan dicha técnica, porque notan la diferencia entre medios artísticos y procedimientos mecánicos. Lo que pretende el escritor realista es narrar historias "posibles", uni-

versalizadas o por lo menos generalizadas por el lector, identificado con el contexto histórico que se le presenta.

El siglo XIX es el siglo de la novela, ésta por definición histórica tiende a lo real. La realidad del siglo XIX es el de la solidez económica y social de la burguesía "Esta ilusión de poderío --señala R. M. Albérès--, esta impresión de tener a la mano todos los mecanismos sociales y psicológicos con sus engranajes históricos, respondía a la demanda de un público burgués que quería saberlo todo."(1)

La omnisciencia del escritor realista cumple la función de informar, de documentar a la burguesía que al reflejarse en el arte asienta definitivamente su nivel de estatus.

El mejor legado de este realismo, no es el de ser pura descripción decorativa o mero documento histórico o preciosista, sino reflejar al hombre en su acontecer histórico desde su individualidad en forma simbólica.

Si bien es cierto que la acuñación del término "realismo" del que se proveen varias de las manifestaciones artísticas posteriores a la escuela realista sirva en general para ostentar que hay otras perspectivas para ver la Realidad; es indudable que ellas se nutren de la primera lección realista: el de ser atentos y fieles observadores de "su realidad".

El Realismo en Hispanoamérica

El Realismo llega con retraso a las letras hispanoamericanas, este hecho origina que converjan simultáneamente el modernismo, el romanticismo y el realismo. Nuestro realismo a diferencia del europeo no rechaza la corriente romántica, sino que la asimila. Altamirano es el ejemplo más claro de lo que se conoce como "realismo sentimental".

El Realismo llega a Hispanoamérica vía España; aunque los escritores franceses Hugo y Balzac fueron muy leídos, son los españoles Galdós y Pereda las influencias mayores en nuestro continente. Sus cuadros de costumbres, publicados en periódicos, pronto fueron los modelos de nuestra literatura, marcándola de una tendencia costumbrista-localista.

En México el Realismo es el arte del Porfiriato. La rigidez del régimen censura aquellas obras que pueden expresar directamente una crítica social. Por eso una obra de carácter subversivo como Ia rumba de Angel de Campo será relegada en su publicación como libro por un espacio de sesenta años. Micrós no vacila en ponerse del lado de los marginados cosa que sus coetáneos (López Portillo, Rabasa, Delgado y Gamboa) no hacen. Aunque la Santa de Gamboa es la historia de una marginada, la obra es moralizante, tendencia con la que no carga Micrós a sus obras.

Sin embrago nuestra tradición realista no empieza aquí, sino con Fernández de Lizardi. "El Pensador Mexicano" crea la primera novela en Hispanoamérica de una marcada tendencia realista. "Régimen político y vida popular --co--menta Raymundo Ramos-- contrastan en esta novela de Lizar-

di: institucionalidad y realismo, ésta es la polaridad de la obra. No quedan en ella "ideas sin atar", ni "destinos sin juicio final". Esta es su virtud; éste su pecado; los dos su singularidad." (2)

Después de la parodia jocosa que hizo Lizardi de la sociedad mexicana, la influencia de la escuela realista resulta raquítica; luego la literatura mexicana creará grandes dosis de realismo con la Novela de la Revolución.

El Surrealismo

El simbolismo no sólo es una de las fuentes de la poesía moderna, también lo es de la novela. Gracias a él la novela se libera de las descripciones sociales y psicológicas de la novela tradicional; ahora la historia aparece sin ser explícada de antemano, ya no tiene la precisión y la afectación de objetividad que la caracteriza. Con ello surge una novela ambigua, irónica que ya no tiene como objetivo informar sino encantar.

En la ambigüedad de la novela postsimbolista está el encanto de su adivinación. El surrealismo invita a la novela a bucear por los abismos del inconsciente. "El surrealismo --comenta Octavio Paz-- intenta resolver la vieja oposición entre yo y el mundo, lo interior y lo exterior, creando objetos que son interiores y exteriores a la vez." (3)
El surrealismo se dirige a la búsqueda de una Realidad más

amplia o superior, dicha búsqueda se traduce para él, en el descubrimiento de la "escritura automática". "La sistemática destrucción del yo --dice Paz-- (o mejor dicho: la objetivización del sujeto) se realiza a través de diversas técnicas. La más notable y eficaz es la escritura automática; o sea: el dictado del pensamiento no dirigido, emancipado de las interdicciones de la moral, la razón o el gusto artístico." (4) El mundo onírico del surrealismo tiene finalmente como meta la emancipación del hombre; uno de los caminos que propone para ello es la reconquista de la inocencia por medio del amor.

El Realismo Mágico

El término "realismo mágico" fue inventado por el crítico alemán Franz Roh en su libro publicado por la Revista de Occidente. El autor aclara en la nota introductoria del libro, que no da al término un valor especial; le pareció mejor dicho término que "realismo ideal", "verismo" o "neoclasicismo" y que "surrealismo", significaba para él otra cosa. "Con la palabra mágico --señala Roh-- en oposición a místico, quiero decir que el misterio no desciende al mundo sino que se esconde y palpita tras él." (5)

La impresión del realismo mágico, ha permitido que se amalgamen en torno a él una cantidad de escritores que muchas de las veces tienen poco en común; sin embargo creo

que en general cumplen con la premisa de Roh: la de ver al hombre como misterio en medio de datos reales.

En Hispanoamérica el realismo mágico no sólo se nutre de influencias extranjeras (surrealismo, Kafka, Faulkner - ...), sino que continúa con una tradición de nuestra literatura como señala Margo Glantz: "La aparición de autores como Borges no es producto de una generación espontánea o mera copia; su literatura y la de muchos otros tienen su - genealogía; la gran tradición iniciada por los cronistas y en especial por Alvar Núñez Cabeza de Vaca, luego por los modernistas, entre los que se encuentran Darío, Lugones, el primer Quiroga, Clemente Palma y el Paul Groussac de los Relatos argentinos. Estos autores, que empezaron a cancelar el círculo vicioso del "realismo fotográfico", penetran --avant la lettre-- en el sendero esplendoroso que amalgama realidad y fantasía y son los antecesores de otros poetas contemporáneos de Borges y Mallea que crearon una "literatura imaginativa": Torres Bodet con su Margarita de niebla (1927), Villaurrutia con su Dama de corazones (1918) Gilberto Owen con su Novela como nube (1928) y Return Ticket de Novo (1928), en México, para mencionar luego a algunos otros autores en diversos países americanos: Abraham Valdelomar con su Caballero Carmelo y otros cuentos (1918), en el Perú y en la Argentina las obras de Roberto Arlt (1926-1931)." (6)

El Realismo Socialista

En 1934, los escritores soviéticos realizan su primer congreso con el propósito de marcar las direcciones sobre la nueva orientación de la literatura. Aquí, Máximo Gorki lanza su consigna del realismo socialista. El autor de La madre, utiliza este término para diferenciarlo del realismo crítico; el primer término se refiere a una concepción diferente de la Realidad basada en el aspecto socio-económico: Marxista-Leninista de la historia, y el segundo alude a la corriente realista que parte del siglo XIX. "Esta actitud nueva y socialista apunta Ernst Fischer-- resulta de la adopción por el artista del punto de vista histórico de la clase obrera, de la aceptación socialista de la sociedad, con toda su contradictoria evolución, como una cuestión de principio." (7)

El realismo socialista, presume que únicamente él puede captar la Realidad. Para ello se basa en las "fuentes de inspiración de la actividad literaria". Dichas fuentes se dividen en interna y externa. La fuente interna no es propiamente subjetiva, sino que entra en ella una especie de objetividad errónea, ya que ésta no comprende el análisis de las clases sociales a la luz del materialismo histórico. La externa es precisamente la del materialismo histórico. Para los socialistas, el realismo crítico únicamente abarca la primera fuente, mientras que el realismo socialista asimila las dos. "Los mejores representantes del realismo crítico --señala Henri Arvon-- logran dominar, en cuanto artistas, la materia misma de la vida que pintan, pero siguen siendo incapaces de describir desde el interior el hombre futuro. Sólo el realismo socialista está en condiciones de acabar con ese límite. Dado que la

visión del mundo en la que él se basa consiste cabalmente en un saber cocerniente al porvenir, y dado que esa perspectiva es, en su terreno, el principio regulador de sus creaciones, es normal que uno escritores que han orientado su propia existencia hacia la realización de ese porvenir sean más aptos para representarlo desde dentro." (8)

Esta pretención totalizante por asir la Realidad, se ve opacada, desde sus inicios, por la ortodoxia que genera. El autor socialista ve limitada su libertad creadora ya que debe representar (sin desvíos) la ideología revolucionaria (stalinista).

Uno de los ejemplos más claros de la ortodoxia soviética lo vive Georg Luckács. En su libro Contra un realismo mal entendido (1956) el "Marx de la Estética" condena finalmente la actitud de Stalin tanto en el aspecto económico como en el artístico. En lo que se refiere a lo económico, Luckács marca las desviaciones que ha hecho de la economía el jefe revolucionario, y lo llama "subjetivista económico". En cuanto a lo literario, rechaza la estética de Stalin que panfletea un "romanticismo revolucionario".

El Neorrealismo

El desolador ambiente de pobreza de la segunda postguerra fue prontamente detectado por los cineastas y escritores italianos. En pleno fascismo se oyeron las voces de los

maestros y jóvenes estudiantes del Centro Sperimentale que pedían un regreso a la realidad que la censura oficial proscibía. Querían que el cine fuera como un espejo, un reflejo extenso de la realidad. Y así Ossessione (1942) de Luchino Visconti se convierte en el punto de partida del neorrealismo.

Las fuentes tanto de cineastas como de escritores son las mismas. El Realismo pasó a Italia vía Zola y Maupassant el naturalismo de estos escritores franceses se convirtió en el "verismo" de Giovanni Verga. "Los personajes que pueblan el universo de la narrativa de Verga --comenta Luciana Daelli-- conforman una galería de "vencidos" y desheredados son seres primitivos atenaceados por las pasiones, los celos, el sentido del honor, los lazos familiares, las venganzas, los egoísmos. En general, describe hombres y mujeres resignados frente a las condiciones materiales, al destino que no les permite modificar su suerte, que pesa sobre ellos como límite a sus aspiraciones y que condena irremediablemente a la soledad." (9)

Además de Verga la otra gran influencia que recibió el neorrealismo fue la de la narrativa norteamericana (Hemingway, Dos Passos) que les fue descubierta y divulgada por Cesare Pavese.

Todo esto provocó una literatura seca y violenta, objetiva y directa, sin complicaciones descriptivas que desembocó en Alberto Moravia (Los indiferentes), Vasco Pratoli (Los amigos) e Ignacio Siglione (Fontamara).

El neorrealismo tuvo su correspondencia en España con

con Rafael Sánchez Ferlosio en el Jamara, Juan Goytisolo en El circo y Camilo José Cela en La colmena. En Hispanoamérica el neorrealismo está representado por gente como el portorriqueño Pedro Juan Soto (Ardiente suelo Fría estación) y el peruano Enrique Congrains Martín (Hora cero). "Formados en la sombra de la Guerra Fría --comenta Seymour Menton-- y llenos de angustia por la amenaza de una guerra atómica, estos jóvenes no aceptan el existencialismo como respuesta final. El establecimiento de las nuevas naciones en Asia y Africa y el ambiente revolucionario de toda Latinoamérica les despertaron el entusiasmo y la conciencia social." (10)

Los neorrealistas son contemporáneos de los angry young men ingleses y de los beatnicks norteamericanos con quienes comparten su rebeldía social. Pero en lo propiamente literario su guía indiscutible es Ernest Hemingway. Como el escritor estadounidense, realizan la narración en un solo plano, el presente; el amargo presente dicho llana y escuetamente.

Un Nuevo Realismo

El crecimiento de la influencia norteamericana en las letras hispanoamericanas tuvo un momento culminante con el movimiento contracultural de los años sesenta. Ahora ya no sólo se imitan técnicas o estilos narrativos, sino un modus vivendi, en el que el joven no sólo es un atento observador de la realidad, sino un elemento activo de ésta.

El tema de estos jóvenes ya no es la gente marginada enmarcada en un ambiente de pesadumbre, su tema es el mundo de la juventud clasemediera en su enfrentamiento con el mundo hostil que recibieron gratuitamente de sus padres. - Bajo un aparente frívolo humorismo se refleja en sus obras una decepción inmediata y brutal: la del ser humano que se acerca a la edad adulta, y descubre que el mundo de los adultos es falso, que está habitado por irresponsables. El joven lanza un grito de protesta ante los valores que cultiva la sociedad de consumo y propone una alternativa de vida en la que se ofrece la paz ante la guerra, la libertad política y económica ante el imperialismo, la libertad social ante los convencionalismos burgueses, las drogas como medio de percepción de otras alternativas de vida y la contemplación como puente para conocernos a nosotros mismos. La juventud propone en sí el "aliviane" del individuo, la llegada de una nueva realidad. Las concepciones de esta nueva realidad serán cristalizadas y divulgadas por el rock.

La configuración de una realidad implica la configuración de su lenguaje que tendrá que serle fiel para representarla. El nuevo realismo es renovador porque la realidad ya no es vista como un cuadro objetivo, sino a través de la experiencia y el humor de un héroe-narrador que sirve de testigo. La literatura adquiere con ello un carácter testimonial y apasionante, subjetivo y personal, juvenil y picaresco. "La novela picaresca --comenta R. M. Abérés-- señala una contraofensiva triunfante del realismo, de un

"realismo renovado" en el que el humor remplaza a la objetividad, en el que la exuberancia sustituye a la perfección narrativa, en el que el hecho cualquiera toma el lugar de problema social.

Panorama de la Narrativa Mexicana de 1956 a 1966

Señalar a 1956 como el año indicador de una nueva sensibilidad en la narrativa mexicana como paso a la modernidad (producto de la asimilación de autores como Joyce, Faulkner, Borges), puede parecer arbitrario. Antes de 1956 ya publicaron Juan José Arreola (La feria, 1952) y Juan Rulfo (El llano en llamas, 1953 y Pedro Páramo, 1955) --escritores que pueden ser considerados precursores de dicha sensibilidad, buscadora de la "universalidad"---. Arreola, más cercano a Borges, muestra su predilección por la literatura de corte fantástica, rica en humor y paradojas; en cuanto a Rulfo, más cercano a Faulkner, es de los autores que desconfían del realismo fotográfico, episódico y testimonial (tan usado en la novela de La Revolución) y elige describir a sus personajes desde dentro, desde sus conciencias.

O bien, si nuestra línea indicadora de la nueva sensibilidad fuera propiamente la de los experimentos narrativos; tendríamos que ir más atrás con Al filo del Agua (1947) de Agustín Yáñez, donde el autor elabora una estructura novelística de planos yuxtapuestos y practica el monólogo interior joyciano; o más adelante, con La región más transparente (1958) de Car-

los Fuentes, aquí, el autor afirma la tradición de la mexicanidad (en lo temático) y a la vez la niega mediante la exhibición y acopio de técnicas narrativas.

Sin embargo, con la elección de la década 1956-1966 pretendo señalar el periodo en el que confluyen una pluralidad de conciencias, que entre otras cosas, unen lo mítico y lo personal, lo social y lo subjetivo, lo histórico y lo metafísico; fusiones que manifiestan la búsqueda de nuevas formas narrativas y nuevos lenguajes que dejen atrás el tópico trascendentalista y tremedista de la narrativa mexicana de décadas anteriores. Conciencias que abren paso a una literatura que refleja con fidelidad las preocupaciones "personales" de cada autor. La Historia pierde terreno, y lo gana el individuo. "Ya no están allí --comenta Carlos Monsiváis, refiriéndose a esta literatura-- las alegrías consagradas (las Familias, Decentes Avidas de Ascenso, el Joven que Llegó para Tregar, la revolución como Inmolación). Ahora se instalan otras, igualmente simbólicas (el Adulterio como Conciencia Social, el Fluir de la Conciencia como Psicoanálisis, el Habitante de la Ciudad como Morosidad frente al Caos, el Sexo como Renovación del Espíritu)." (12)

Los autores de esta década tienen como marcos de referencia dos colecciones: "Los Presentes", dirigida por Juan José Arreola, que aparece entre 1954-1956; y "Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos" de Empresas Editoriales, S.A., colección prologada por Emmanuel Carballo (quien ya había sacado en 1956 la antología "Cuentistas Mexicanos Modernos", varios de ellos salidos de "Los Pre-

sentés") que empieza a aparecer en 1966. Y desde luego son así dos colaboradores de revistas y suplementos culturales que en sí mismos abrieron una época en la cultura mexicana; como son la Revista Mexicana de Literatura (dirigida por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo), la Revista de la Universidad (a cargo de Jaime García Terrés) y los suplementos México en la Cultura y La Cultura en México, épocas dirigidas por Fernando Benítez quien se convirtió en el principal difusor y guía de la nueva sensibilidad literaria.

De inclinación realista o fantástica, los autores de esta época tienen en común la conciente búsqueda de valores que desmitifiquen los valores cultivados por la sociedad postrevolucionaria.

El panorama es amplio y plural, va desde Guadalupe Dueñas (1918) hasta José Agustín (1944).

Guadalupe Dueñas (n. en Guadalajara, Tiene la noche un árbol), Jorge López Paez (n. en Veracruz, 1922, El solitario atlántico, Hacia el amargo mar, Mi hermano Carlos, Pepe Piedra) Elena Garro (n. en Puebla, 1920, Los recuerdos del porvenir), Ricardo Garibay (n. en Tulancingo, Hgo., 1923, Beber un cáliz), Emilio Carballido (n. en Córdoba, Ver., 1925, La veleta oxidada, El norte, Las visitaciones del diablo), Sergio Galindo (n. en Veracruz, 1926, Polvos de arroz, La justicia de enero, El bordo, La comparsa), Sergio Fernández (n. México, D. F., 1926, Los signos perdidos, En tela de juicio), Carlos Valdés (n. en Guadalajara, 1928, Dos ficciones, Dos y los muertos, El nombre es lo de menos, Los antepasados), Inés Arredondo (n. en Culiacán, 1928, La señal), Ma. Amparo Dávila (n. en Pinos, Zac.,

1928, Tiempo destrozado, Música concreta), Jorge Ibargüengoitia (n. en Guanajuato, 1928, Los relámpagos de agosto), Carlos Fuentes (n. en México, D. F., 1929, La región más transparente, Las buenas conciencias, La muerte de Artemio Cruz, Aura, Zona sagrada), Salvador Elizondo (n. en México, D. F., 1932, Farabeuf, Narda o el verano), Tomás Mojarro (n. en Jalapa, Zac., 1932, Bramadero, Mala fortuna), Juan Vicente Melo (n. en Veracruz, 1932, La noche alucinada, Los muros enemigos Fin de semana), Juan García Ponce (n. en Mérida, 1932, Imagen primera, La noche, Figuras de paja, La casa en la playa), Sergio Pitol (n. en Puebla, 1933, Tiempo cercado, El infierno de todos, Los climas), José de la Colina (n. en Santander, España 1934, Ven caballo gris, La lucha con la pantera), Fernando del Paso (n. en México, D. F., 1935, José Trigo), José Emilio Pacheco (n. en México, D. F., 1939, La sangre de medusa, El viento distante), Gustavo Sainz (n. en México, D. F., 1940, Gazapo) José Agustín (n. en Acapulco, 1944, La tumba, De perfil).

La técnica narrativa más eficaz que utilizan la mayoría de ellos es la "introspección". Mediante ella: Jorge López Paez presenta el desarrollo de la conciencia que tiende a explicarse a sí misma, Sergio Galindo hace que sus personajes rompan aquellas barreras que no les permiten ver su realidad, Elena Garro le da la voz a Ixtepec para que nos cuente su historia, Guadalupe Dueñas y Ma. Amparo Dávila descubren el elemento fantástico con el que interpretan su mundo, Inés Arredondo expresa la conciencia femenina en su drama amoroso, Gustavo Sainz y José Agustín revelan el mundo del adolescente ciudadano expresado por él mismo, Salvador Elizondo ofrece su visión sobre el "rito erótico"

co", Juan García Ponce descubre el valor de lo cotidiano, Juan Vicente Melo y Sergio Pitol realizan la desintegración de la personalidad que se integra al mundo. También la introspección es la productora de complejas estructuras narrativas como en Fernando del Paso, y la vía para buscar otros lenguajes (fieles creadores y reproductores) que expresan la nueva sensibilidad literaria de la narrativa mexicana.

NOTAS

- 1.- ALBERES, R. M. Historia de la novela moderna. p. 27.
- 2.- RAMOS, Raymundo. Fernández de Lizardi y el nacimiento de la novela mexicana. p. 10.
- 3.- PAZ, Octavio. "El surrealismo" en La búsqueda del comienzo. p. 17.
- 4.- Ibidem. p. 15.
- 5.- ROH, Franz. "Realismo Mágico" en Revista de Occidente.
- 6.- GLANTZ, Margo. "¿Existe el realismo mágico?" en Literatura II (Colc. "Las humanidades en el siglo XX") p. 115.
- 7.- FISCHER, Ernst. La necesidad del arte. p. 131.
- 8.- ARVON, Henri. Georg Luckács. p. 170.
- 9.- DAELLI, Luciana. El cuento naturalista italiano
- 10.- MENTON, Seymour. El cuento hispanoamericano. p. 469.
- 11.- ALBERES, R. M. Op. cit p. 232.
- 12.- MONSIVAIS, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en Historia general de México Tomo 2 p. 1497.

II. FUENTES DEL NUEVO REALISMO

Las fuentes del "nuevo realismo" son extranjeras; la primera es la estadounidense que, para su estudio, divido en tres partes: literatura, hippies y rock; la otra influencia es la del boom latinoamericano.

Literatura norteamericana

Después de la crisis económica de 1929, los Estados Unidos - han conocido una fenomenal era de prosperidad que los economistas han llamado "sociedad de la opulencia". Esta sociedad de la opulencia es también la sociedad del "ocio". El ciudadano norteamericano ha alcanzado tan alto nivel económico de vida que ya no le es necesario trabajar tanto, empieza a vivir la era de las vacaciones pagadas que culminará con el vagabundeo de los beatnicks y hippies.

Los personajes de la novela de la opulencia son artistas, "dandíes" y profesores que viven en un ambiente de lo más refinado. La revista The New Yorker (1925) fue la difusora de este ambiente esteticista de la edad de la opulencia: "No hay que engañarse --señala Marc Saporta--, el esteticismo del New Yorker es una forma sofisticada de hacer realismo. Se necesita más observación que imaginación y además que sea minuciosa y fiel." (1)

El primero en novelar esta realidad es Scott Fitzgerald Tender is the Night (1934) y The Great Gatsby (1925) y sus continuadores son: Truman Capote The Grass Harp (1951) y Jerome David Salinger The Catcher in the Rye (1951). Y con ellos se inicia también la novela de la "desilusión". Los personajes de Fitzgerald, por ejemplo, son individuos sensibles ante la fatua realidad en que viven, desorientados erran a la deriva por la obscuridad hasta topar con la locura o la muerte. En cuanto a la novela de Capote en ella se vislumbra la cercanía de la rebelión juvenil estadounidense, mediante la divertida parábola en la que unos niños se suben a la copa de un árbol como protesta ante el mundo de los adultos, quienes no pueden bajarlos ya que los niños cuentan cada vez con mayor número de aliados. Y es Salinger quien finalmente expresa la rebelión juvenil a través de su Holden Caulfield.

La figura del adolescente enfrentado a un mundo hostil ha sido una constante de la narrativa norteamericana que se inicia con Huckleberry Finn (1884) de Mark Twain y que en los años cincuenta de nuestro siglo está representada por The Catcher in the Rye: "Holden no está rechazando la madurez --comenta Juan José Coy--, sino que está buscando un molde de vida mejor que el que le presentan sus mayores." (2) Y aquí surge uno de los tópicos de la literatura juvenil: la soledad, el joven se siente solo en su lucha contra el mundo hostil que le ofrece la generación anterior y sintiéndose incapaz de lograr la comunicación deseada, entra en una crisis existencial que lo lleva a convertirse en un aislado disidente. Por

otro lado quiero señalar que la novela tiene un gran valor lingüístico (es riquísima en connotaciones sociales, psicológicas, ambientales, etc.) que se alinea a la estructura general de la novela.

El choque entre esta sociedad de la opulencia con los jóvenes desorientados, rebeldes es cada vez más fuerte. Los siguientes en manifestarlo son los escritores de la generación beatnick. Los beat son herederos de los "existencialistas", aquellos jóvenes parisienses de la posguerra (1945) que usaban pantalones y suéteres negros y llevaban los cabellos largos como protesta bélica. Y son contemporáneos de los Angry young men ingleses, encabezados por Colin Wilson (El disidente) y por John Osborne (Recordando con ira).

"Beatnick --comenta Neal Cassady, uno de sus integrantes-- me evoca las visiones más altas que un hombre puede alcanzar. La marihuana es un camino para encontrarlas." (3) A los beat se les ha llamado con frecuencia: "iracundos", "disconformes", "outsiders" (disidentes) y "outlaws" (fuera de ley). El más famoso portavoz de esta generación es Jack Kerouac: On the Road (1955); él inventa el término "hipster" que alude al hombre que sabe que su destino es convivir con la muerte instantánea. Los beat son entonces hipsters que buscan aniquilarse mediante el alcohol, la droga y el sexo.

El "vagabundeo" es la forma evasión-agresión que el beat utiliza para convertirse en un disidente social. Su vagabundeo lo lleva a la búsqueda de lugares primitivos, entre más exóticos mejor. Buscan el primitivismo más cercano y vienen a México, pero pronto perciben que nuestro país

avanza hacia la compleja estructura socio-económica de la que vienen huyendo de su país; y van entonces al Oriente, ahí descubren con entusiasmo la filosofía del budismo-zen.

El acercamiento de los beatnicks hacia el mundo oriental no es algo nuevo en la cultura estadounidense. El interés por el Oriente se inicia con las traducciones hechas por los "bohemos" (escritores anarquistas de los veinte) de poetas chinos y japoneses. Pero el más grande acercamiento a la cultura oriental lo hace Ezra Pound. "Pound creó un estilo --señala Kenneth Rexroth-- que por mucho, mucho tiempo, el mundo occidental considerará específicamente propio de la literatura del Lejano Oriente. La traducción de Pound de "La esposa del mercader del río" es uno de los más grandes poemas de la literatura norteamericana, una versión libre de Li Po." (4)

La intención de los beat era asimilar "prontamente" las más profundas concepciones del mundo oriental. Carl Jung en su ensayo "Acerca de la psicología de la meditación oriental" habla de las dificultades que nos limitan la comprensión del pensamiento oriental: "Nosotros creemos en la acción, el indio en el ser estático. Nuestra práctica religiosa consiste en oración, adoración y glorificación; la práctica más común del indio es el yoga, el hundimiento en un estado que pudieramos llamar inconsciente pero que él estima como conciencia suprema." (5)

Cuando el beat se desprende de los valores del mundo occidental para adentrarse de lleno al mundo oriental, se olvida de eliminar su dinámica actitud. No pudiendo lograr

el ensimismamiento deseado con la facilidad que lo hace el yogui; en su impetuosa búsqueda, el beat se ayuda de estímulos artificiales (drogas). Con esto, en lugar de acercarse -- al yogui se aleja más de él. El budista en su ensimismamiento elimina las klecas, fantasías con las que tiene que luchar para alcanzar el Nirvana; en cambio el beat "viajando" descubre precisamente un mundo de fantasías, y finalmente al utilizar sus estímulos preponderantes destruye su cuerpo, que para el yogui es su templo.

Ciertamente el beat no llega a la esencia del mundo oriental, pero en su acercamiento percibe un mundo que ofrece mejores perspectivas de vida que el propio. La rebelión beat va más allá de la rebeldía ante un establishment, se dirige hacia la destrucción de una forma de pensar: caduca y falsa, que desgraciadamente pertenece a nuestro mundo. Esa es su utopía que continuarán desarrollando los hippies.

El pensamiento oriental no es la única fuente de los beat en su país encontraron también otra forma de ver la realidad, la de los negros. A través de la "race music", el Jazz el beat descubre otro viable modus vivendi. Del blues al jazz la música negra pasó de ser cantada a ser bailada y también pasó del campo a la ciudad. "Gracias a la Ciudad --comenta Parménides García Saldaña--, el negro inició la unificación del presente con el pasado, pudo establecer la cultura negra en medio de la cultura blanca." (6). El beat a través del jazz se hermana con el negro (se autonombra incluso "negro-blanco") no sólo en su dolor de eterno marginado, sino en la vida sensual y vital que le ofrece.

Los hippies

En medio del beatnikismo y el hippismo se encuentra Allen Ginsberg. Estudió en la Universidad de Columbia --como Kerouac--, sirvió en la marina mercante y después de deambular por América del Sur llega finalmente a establecerse en San Francisco. Ginsberg escribe en 1956 Howl (Aullido) se intenta contra él un proceso de obscenidad, pero es absuelto "Ginsberg --comenta Rexroth-- es uno de los poetas más tradicionalistas que viven en la actualidad. Su obra es la realización casi perfecta de la larga tradición whitmaniana, populista, social de la poesía norteamericana. Además, él es un nabi actual, uno de aquellos profetas hebreos que descendía de las montañas y gritaba "¡Guay de la sangrienta ciudad de Jerusalén!" en las calles. Aullido se parece mucho a los poemas de denuncia de Jeremías y Oseas." (7)

Aullido se convierte en el texto básico de la protesta juvenil norteamericana. Ginsberg regresa a la poesía pública, a la relación tribal entre el poeta y su público. Ante enormes auditorios (en este sentido la popularidad de Ginsberg sólo es comparable a los ídolos rockeros), el joven norteamericano realiza un "acto de iniciación" que lo conduce a una nueva vida, la de la contracultura.

En San Francisco (1965) nace la contracultura. Ahí se reúne un grupo de jóvenes anarquistas que se percatan de que los valores de la sociedad en que vivían no los hacía felices, sino que los alienaba y deshumanizaba. Proponen en

tonces una vida basada en el amor a todas las cosas y en el presente sin hipotecas hacia el futuro. Eran los llamados Flower Children (niños de las flores). Se ocupaban de la agricultura, las artesanías, tomar el sol, oír y componer música y de ingerir sustancias que les abrieran nuevos horizontes mentales. Cuando esta actitud se hace popular se les nombra hippies. La palabra "hip" viene del jazz, y significa sabio o iniciado.

Los hippies continúan con el esoterismo de los beat y descubren para su ensimismamiento un mundo de alucinógenos, el mundo de la sicodelia (colores, sonidos y dimensiones que no se perciben en estado de vigilia). Los jóvenes hippies creían y sobre todo querían, que las drogas fueran un medio para provocar un cambio interior, para luego realizar un cambio exterior. Este movimiento masivo (gran parte de la juventud norteamericana y luego mundial) propone la revolución sicodélica" como vía para alcanzar un mejor mundo.

Si la utopía hippy fue efímera no se debió a su falta de genuinidad. El no certero acercamiento al pensamiento oriental, es ciertamente un desafortunado obstáculo ya que el uso de los estímulos hippies resultó contraproducente para la gran masa e hicieron del movimiento un fenómeno alienante. Lo genuino del movimiento hippy está en su entusiasta humanismo y en su profunda ingenuidad. Los pioneros del hippismo deseaban de buena fe que el hombre cambiara su mentalidad para bien de la comunidad. A través de su introducción al inconsciente descubren cosas, más que trascendentes, hermosas: "la música es amor", Dios es amor , Yo soy

amor, amor y paz.

El rock

El portavoz del hippismo es el rock. La música se convierte en una especie de religión eléctrica; Rolling Stones, Beatles Bob Dylan, Jimmy Hendrix y Janis Joplin --sólo por mencionar a los más relevantes-- serán los ídolos de la juventud y realizaran sus ritos en Woodstock y Altamont.

El negro estadounidense se expresa primero mediante el blues, música que resume la historia del negro en los Estados Unidos. Del blues viene el jazz, en éste se expresan las necesidades de la sangre y de la carne. Tanto el blues como el jazz nacen en los burdeles: "En el burdel el negro transforma su mundo --señala García Saldaña--: halla los frutos del placer y la noción del pecado carnal y en las canciones del blues imagina un mundo de vida y muerte, de amor y desamor. De los burdeles salieron el blues y el jazz a la calle" (8) Como el jazz, el rock seduce a los blancos, las tentaciones carnales rondan a la adolescencia norteamericana con un ritmo de negros.

El rock es para el joven una catarsis sexual. Al ritmo de las canciones de Chuck Berry, Jerry Lee Lewis y Elvis Presley, gritaban "nena quiero hacer el amor". Este hecho perturbaba a la sociedad estadounidense porque atentaba contra uno de sus pilares sociales: la virginidad, la propiedad privada

que está en peligro de caer en el anarquismo. Los padres no pueden controlar a sus hijos, la fiebre del rock los había consumido y proclaman a un rey de su rebelión: Elvis Presley. Elvis cantaba y actuaba como negro, sus contorsiones corporales causaban locura entre las jovencitas. Cuando el rey tenía el poder absoluto, se le manda a Alemania a cumplir su servicio militar. El rey es metafóricamente asesinado por el gobierno americano y a su regreso entra en el establishment.

La influencia de Presley llegó a Inglaterra y ahí produjo sus mejores frutos. Inglaterra ya no necesitaba a los jóvenes para la guerra, entonces ellos podían divertirse, su mayor diversión era la música del rock, y en 1962 aparece un grupo que se convertirá en el mito del arte pop: The Beatles. Los Beatles abren un mundo nuevo a los jóvenes. Con las canciones de este grupo los adolescentes expresan sus deseos de ser sinceros con su sensualidad. "Con los Beatles en el escenario y los chavos en la butaquería --dice García Saldaña-- una onda está en el aire: el sexo no es una cosa, sino una energía interior que ha sido reprimida desviada, ensuciada por los Forjadores del Sueño Americano los Dueños de la Nación del Cerdo." (9)

La otra cara de los Beatles la expresan los Rolling Stones. Mientras los primeros eran los chicos buenos, simpáticos; los segundos eran los malos, léperos. Cuando los Beatles cantaban "I want to hold your hand", los Rolling cantaban "I just wanna make love to you baby". Mick Jagger retoma la imagen rebelde de Elvis, vuelve a la música negra,

sensual, Jagger saca de la canción de Muddy Waters "Rolling Stone" el nombre de su grupo. "The Rolling Stone es una metáfora utilizada en la canción popular --explica García Saldaña--, para expresar un modo de vida existencialista, antagónico al fetichista de la sociedad squire." (10). Con "Satisfacción" los Rolling Stones expresan el mejor rock; aquel que contiene una profunda frustración existencial unida a un deseo de belleza.

Y en los Estados Unidos surge una figura trascendental para el desarrollo del rock y del hippismo: Bob Dylan. Dylan expresa en sus canciones folk-rock-poesía. Gracias a su humanismo, el rock no hubiera pasado de expresar una rebeldía sin causa. "Blowing in the wind" se convierte en un símbolo de las preocupaciones políticas y sociales de Dylan y sus seguidores. Ellos pedían que los negros fueran tratados como seres humanos y no como bestias, que los Estados Unidos dejaran su política imperialista que no asesinaran a los vietnamitas y que ya no explotaran a los países latinoamericanos ni les impusieran gobernantes. Los jóvenes aceptan gustosos las propuestas de Dylan porque ellos no querían ser cómplices de la explotación al proletariado y a las naciones y sobre todo no querían ser asesinos. "Ellos --comenta García Saldaña-- ya no deseaban ser sacrificados por sus padres en nombre de la libertad, y todas esas pendejadas que el sistema inventa para joder a la gente. Ellos desde su adolescencia mandan al carajo el Sueño Americano." (11)

Ya he hablado de la alienación del movimiento hippy debido a la difusión de las drogas ; desgraciadamente no fue

la única forma de enajenación que tuvieron sus integrantes. Los ídolos musicales pronto fueron comercializados por el mercado estadounidense, primero, y después por el mundial. La fama aliena a varios de ellos y entran al establishment, otros se suicidan (Janis Joplin, Jimmy Hendrix, Brian Jones, Jim Morrison, Alan Wilson), otros se desintegran (Los Beatles) y otros llevan una máscara de rebelión (Los Rolling Stones).

El hecho de que el rock origine un arte de masas se debe a que sus componentes son una mezcla de elementos cultos y populares; el rock quiere ser un puente entre el arte culto y el arte popular y hacerse de esta manera accesible a la gran población juvenil. A los treinta años de su nacimiento el rock sigue siendo el vehículo de expresión de la juventud mundial; en su trayecto ha tenido desde cambios de piel muy favorables hasta lamentables nadies, y también ha influido considerablemente en varias manifestaciones musicales; en el arte culto, por ejemplo, es evidente su influencia en Karlheinz Stockhausen y en John Cage.

En cuanto a México, el rock fue el lazo de unión entre la juventud norteamericana y mexicana.

El ambiente de posguerra fue favorable para la economía mexicana; su crecimiento produjo una sólida clase burguesa y una clase media en busca de semejante posición. Sin embargo, el joven clasemediero se sentía reprimido al cultivar los valores de la "pequeña burguesía" y se da a la búsqueda de nuevos valores.

En las clases marginadas de México encuentra una forma

de vida más libre y sincera, y descubre su lenguaje, salido de los barrios bajos, cárceles y también de la frontera. El joven de la clase media asimila este lenguaje y lo lleva a su mundo; sólo que su mundo todavía no tenía una forma definida, y aunque el mundo del barrio le ofrecía muchas de las cosas que él deseaba, no le pertenecía, él quería crear el propio. El rock es quien va a dar forma y coherencia a las inquietudes del joven clasemediero.

El rock se filtró en todos los sectores de la juventud mexicana e influyó en mayor o menor medida en su conducta. Los más radicales fueron aquellos que hicieron de la poética del rock un apostolado, ellos son los "onderos" o "jipitecas", nombre que ellos mismos adoptan como afirmación nacionalista. Los jóvenes mexicanos descubren que su país es una potencia alucinógena (como años antes lo descubrieron los beatnicks) y se interesan por el estudio de sus raíces.

El rock que escuchaban estos jipitecas era principalmente el inglés y el norteamericano. ¿Falta de coherencia en su nacionalismo, o falta de calidad en los rockeros mexicanos?

Desde los Teen Tops hasta Botellita de Jerez, el rock mexicano ha producido realmente pocos grupos de calidad. Cuando se estaban originando manifestaciones de calidad, como en los hoyos fonquies o el concierto de Avándaro, éstas fueron censuradas por el gobierno. Los buenos rockeros se han enfrentado con la disyuntiva de emigrar o resignarse a las condiciones que ofrece el país.

Además de esta limitante, los rockeros mexicanos han te-

nido las propias. Federico Arana señala los siete pecados "caquexiales" del roc azteca: la incongruencia ("Yo no soy un rebelde ", éxito de los sesenta de Chucho Reyes), zafiedad (rusticidad e ignorancia que se demuestra con su pobreza de vocabulario.), frivolidad, sumisión, simulación (grotesca presunción) y soberbia. (13). De los buenos grupos, en México sólo uno ha perdurado: Three Souls in my Mind (ahora El Tri). En sus quince años de trayectoria, El Tri ha sido el más cercano portavoz de la subversiva juventud mexicana de estos últimos años.

El rock, como hemos visto, es más que una manifestación musical, es una nueva concepción de la vida; de ahí que sea asimilado en otras manifestaciones artísticas. La influencia del rock en escritores, cineastas, periodistas, escultores, pintores, dibujantes, no sólo interesa porque abarque a un número considerable de ellos, sino porque en algunas de estas manifestaciones el rock mexicano ha encontrado su más aguda expresión.

El boom en Hispanoamérica

El boom estalla en los sesenta; el término no agrada a todos; Vargas Llosa, por ejemplo, prefiere decir "auge de la nueva novela latinoamericana". Si bien este término publicitario resulta chocante para varios de sus integrantes, lo cierto es

que nuestra literatura no había gozado antes de semejante salud.

El fenómeno social que explica el boom es la Revolución Cubana. "No es la Revolución Cubana el único acontecimiento memorable de este siglo --señala Carmen Galindo--. Para nosotros habitantes de este lado de la tierra, es, sin embargo, el fundamental. Con el heroico surgimiento del socialismo, los cubanos tomaron por asalto el futuro de los hombres iberoamericanos. En torno a la literatura comprometida, los novelistas organizan su específica discusión. Hágase lo que se haga, uno está comprometido. El silencio como compromiso y la palabra, también como compromiso." (14)

Sin embargo la Revolución Cubana perdió gran número de simpatizantes por el caso Padilla. La aprehensión de Heberto Padilla por considerar su libro Fuera de juego "contrarrevolucionario", causó gran escándalo y la Revolución Cubana se desacreditó.

La influencia que los escritores del boom dieron a los "nuevos realistas" no está emparentada con esta ideología socialista; ya que las obras mejor logradas de los portavoces del socialismo, son aquéllas que son ante todo una creación verbal y no un documento histórico o político.

El gran legado que dan los escritores del boom a los jóvenes narradores es el de la experimentación del lenguaje.

Los nuevos realistas no se detienen en la complejidad narrativa de los escritores hispanoamericanos; puesto que no creen necesario "disimular" la realidad tan esperanzadora y vital como la que ya están viviendo. En cambio el lenguaje de

Julio Cortázar, Guillermo Cabrera Infante y Manuel Puig (principalmente), encuentran ciertas analogías con ellos y sobre todo la apertura para la creación de otros lenguajes.

En el terreno de las analogías son dos las que saltan a la vista; la primera es que ambos son urbanos, la ciudad es el escenario de sus ficciones novelescas: "Para mí era difícil escribir sobre la Revolución --comenta Gustavo Sainz -- porque no la había vivido. Tampoco podía hablar sobre el campo porque yo era completamente urbano, y una gran parte de mi desesperación por escribir era motivada por eso. La sociedad me pedía historias rurales que no podía escribir porque desconocía el medio. Opté entonces por la solución más simple: escribir sobre lo que conocía y con el lenguaje que cotidianamente usaba." (15). Otra analogía es el directo abordaje que le dan al sexo: "El sexo --señala Ernesto Sábato--, por primera vez en la historia de las letras, adquiere una dimensión metafísica. El derrumbe del orden establecido y la consecuente crisis del optimismo, ese famoso optimismo de la Locomotora y la Electricidad, agudiza este problema y convierte el tema de la soledad en el más tremendo de la literatura contemporánea. El amor, supremo y desgarrado intento de comunión, se lleva acabo mediante la carne; y así, a diferencia de lo que ocurría en la vieja novela, en que el amor era sentimental, mundano o pornográfico, ahora asume un carácter sagrado." (16)

La coyuntura que ofrece el lenguaje de los escritores del boom para la creación de otros lenguajes, fue aprovechada por los nuevos realistas quienes eligen el lenguaje directo

to. En sus relatos la distancia entre el narrador y los -- personajes es mínima, ambos hablan el mismo lenguaje. "La novela --comenta Emir Rodríguez Monegal-- usa la palabra no para decir algo en particular, sino para transformar la realidad lingüística narrativa misma." (17)

Este lenguaje directo, es el lenguaje del humor, punto que biseca entre el juego verbal y la desmitificación de los valores establecidos. "Uno de los rasgos más notables de la creación del verdadero lenguaje latinoamericano --afirma Carlos Fuentes-- es el humor. Por primera vez nuestros libros saben reír: dejan de ser sagrados, acuden a la parodia --La traición de Rita Hayworth de Manuel Puig --, al calambur gigantesco --Tres tristes tigres de Guillermo Cabrera Infante--, a la improvisación picaresca --De perfil de José Agustín--, a la ironía sentimental --Gazapo de Gustavo Sainz--." (18).

NOTAS

- 1.- SAPORTA, Marc. Historia de la novela norteamericana.
p. 259.
- 2.- COY, Juan José. J.D. Salinger. p. 160.
- 3.- TORRE, Guillermo de. Literaturas de vanguardia. Vol. 3.
p. 186.
- 4.- REXROTH, Kenneth. La poesía norteamericana en el siglo
XX. p. 44.
- 5.- JUNG, Carl. "Acerca de la psicología de la meditación
oriental" en Simbología del espíritu. p. 312.
- 6.- GARCIA SALDAÑA, Parménides. En la ruta de la onda.
pp. 110-111.
- 7.- REXROTH, Kenneth. Op.cit. p. 125.
- 8.- GARCIA SALDAÑA, Parménides. Op. cit. p. 125
- 9.- Ibidem. p. 155.
- 10.- Ibidem. p. 106.
- 11.- Ibidem. p. 159.
- 13.- ARANA, Federico. Guaraches de ante azul. Vol. 2.
pp. 187-211.
- 14.- GALINDO, Carmen. "El boom en latinoamerica" en Litera
tura II. (Colc. "Las humanidades en el siglo XX")
pp. 135-136.
- 15.- SAINZ, Gustavo. "Entrevista" en Periodismo interpreta-
tivo. p. 45.
- 16.- SABATO, Ernesto. "Características de la novela contem-
poránea" en Teoría de la novela (Compilación de
Germán Gullón) p. 110.

- 17.- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. "Los nuevos novelistas" en
La crítica de la novela iberoamericana contempo-
ránea. (Compilación de Aurora M. Ocampo) p. 107.
- 18.- FUENTES, Carlos. La nueva novela hispanoamericana. p.30.

III. LOS LLAMADOS ESCRITORES DE LA ONDA

En el capítulo anterior dije que el rock es un puente entre el arte culto y el arte popular y que tiene como fin crear un arte de masas, es evidente que esta concepción de equilibrio artístico no es exclusiva del rock, sino de todo el fenómeno contracultural estadounidense, del pop art. El pop art es la introducción de elementos populares al mundo elitista del arte. "En los dos o tres últimos siglos --comenta Umberto Eco--, se ha elaborado un concepto fetichista del arte. Se puede gozar de la obra de arte exclusivamente porque es única, antigua, costosa y tiene alrededor lo que Benjamin llama un "aura", un cierto carisma de "absoluto"; prácticamente nuestra sociedad vive siempre la obra de arte como un valor kitch." (1)

El pop art tiene sus antecedentes en el dadaísta Marcel Duchamp y en el cubista Fernand Léger. Los ready made de Duchamp se diferencian muy poco de las pinturas pop. El pop como dadá, juega irónicamente con el objeto para desmitificar el concepto tradicional de la obra de arte y convierte en obra de arte los objetos cotidianos. Sin embargo el pop no pretende, como dadá sí lo hiciera, negar el arte; sino afirmar la calidad artística de lo cotidiano. En cuanto a Léger, su teoría sobre la ampliación gigantesca de un objeto o parte de éste para darle una dimensión y personalidad nueva, fue retomada por el más creativo de los artistas pop Andy Warhol.

"El arte pop --dice Eco-- nos ha invitado a hacer nuestro propio pop. Este paso del to make al to do es una de las características del arte postinformal que el pop ha sido el primero en explorar. El pop ha significado también un violento retorno al arte figurativo tras el largo periodo del arte abstracto, es decir, ha sellado la reconciliación entre el arte de vanguardia y las masas; y ha conseguido -- también algo más: ha asimilado lo figurativo al arte de masas, ha elevado las manifestaciones de éstas a la dignidad de arte de vanguardia y arte de museo." (2)

La cultura pop abarcó todas las manifestaciones artísticas, su portavoz fue la música, el rock, de ahí su gran influencia en la juventud mundial.

En México, nuestros jóvenes narradores no se interesaron por la literatura pop, ya que ésta era una literatura de la imagen, del comic; incluso el propio Tom Wolfe (especie de cronista de la cultura pop) que no utiliza imágenes, su sintaxis se dirige más bien a nuestra percepción sensorial (onomatopeyas, estilo fragmentado, sincopado y entrecortado). La influencia que los jóvenes narradores de los sesenta recibieron de la cultura pop fue precisamente la del rock.

Aunque el rock no influyó de manera directa en todos ellos (algunos ni siquiera tratan el tema), hay sin embargo un hecho indudable, el portavoz del pop art les regaló (y aquí sí generalizo) uno de sus principios: "la desmitificación del arte". El rock no sólo da coherencia a las

inquietudes artísticas de nuestros incipientes narradores, sino que sobre todo representa una coyuntura que permite al joven integrarse (como ciudadano libre) al mundo literario.

Una cultura jamás es homogénea y aún menos aquélla que nos invita a hacer nuestro propio arte. Esta cultura de masas también ha tenido grupos elitistas. El cine underground por ejemplo, es un arte creado por una minoría de hippies intelectuales que fusionan elementos pop con el arte de van guardia, este arte no fue comprendido por la mayoría juvenil. Otra forma de elitismo es la onda. Los jóvenes que están en onda, que viven la onda, son los radicales de la contracultura; la práctica del rock es su evangelio y las drogas su maná espiritual, ellos son los místicos de la contra cultura juvenil.

En México el "chavo de la onda" tiene la misma connotación que el estadounidense. El chavo de la onda es aquél que abandona su casa para construir inmediatamente otra sociedad. Piensa que cambiar las estructuras políticas del país es algo que carece de sentido, lo mejor es abandonar el sistema y construir en otra parte. Su conducta se rige por el no baño, no desodorante, por la liberación sexual, por no aceptar la burda división entre trabajo y ocio, por el regreso a las actividades manuales con el fin de fabricar su propias vestimentas y no ser consumistas externos, y sobre todo por pregonar el evangelio rockero: "Cambia la mentalidad de toda persona que encuentres. Llévala a la droga o, mejor, al amor, a la sinceridad, al placer. Sácala del cementerio del confort y del lujo"

La onda es entonces la manifestación radical que adoptan los jóvenes mexicanos como producto de la contracultura estadounidense.

La contracultura en México además de nutrirse de la contracultura estadounidense y del boom de la literatura hispanoamericana, se alimenta de un sintomático deseo de cambio que hay en la juventud mexicana; que puede tener sus orígenes tanto en las frecuentes lecturas existencialistas (tan en boga en la época que preludia a la protesta juvenil) como en la simple convivencia familiar. La convivencia con la autoritaria y convencionalista familia mexicana de la clase media, de la que ya Alejandro Galindo en 1948 nos había mostrado un excelente espejo en Una familia de tantas. Desde ahí el joven de los sesenta detecta la decadencia de valores de la sociedad.

La aparición de los "nuevos narradores" en la literatura mexicana, produjo desconcierto. De entrada lo primero que percibe la crítica es la presencia de una nueva sensibilidad basada en una actitud antisolemne. En 1971, Margo Glantz saca su compilación de los nuevos narradores que intitula: Onda y escritura en México donde aparecen textos de Gustavo Sainz, José Agustín, René Avilés Fabila, Juan Tovar Gerardo de la Torre, Roberto Páramo, Héctor Manjarrez, Jorge Aguilar Mora, Orlando Ortiz, Ulises Carrión, Juan Manuel Torres y Parménides García Saldaña. Autores nacidos entre 1938 y 1950 que publicaron en la segunda mitad de los sesenta. La intención de la autora es diferenciar aquella litera

tura que se inclina hacia los principios del nouveau roman, es decir, hacia el cuidado de la forma, de la "escritura", de estos escritores juveniles a quienes denomina "onderos".

Para Margo Glantz la onda es el producto mexicano de la cultura pop y reconoce en el rock, las drogas, el sexo y un nuevo lenguaje antisolemne sus elementos principales.

El término "onda" se ha prestado a confusiones, no tan sólo por el carácter global que designa, sino porque incluso el propio término no se ha trabajado con precisión. Quiero detenerme en el estudio preliminar de Onda y escritura en México, como un intento de encontrar las causas de la ambigüedad del término.

La primera característica que Margo Glantz señala es la del "imperialismo del yo", que se inicia con una cita de Octavio Paz en El laberinto de la soledad: "El adolescente vacilante entre la infancia y la juventud, queda suspenso un instante ante la infinita riqueza del mundo." (3). Esta cita no está completa, Paz inmediatamente dice: "El adolescente se asombra de ser, y al pasmo sucede la reflexión: inclinado sobre el río de su conciencia se pregunta si ese rostro que aflora lentamente en el fondo, deformado por el agua, es el suyo. La singularidad de ser --pura sensación en el niño-- se transforma en problema y pregunta, en conciencia interrogante." (4)

Lo que parecía en un principio una actitud inconsciente en el adolescente, una conciencia "a medias" como señala Margo Glantz, resulta ahora una actitud de auténtica reflexión; incluso Paz, compara a la adolescencia con la edad on

tológica del hombre en la que éste cuestiona su mundo y dice: "No importa, pues que las respuestas que demos a nuestras preguntas sean luego corregidas por el tiempo; también el adolescente ignora que las futuras transformaciones de ese rostro que ve en el agua: indescifrable a primera vista como una piedra sagrada cubierta de incisiones y signos, la máscara del viejo es la historia de unas facciones amorfas que un día emergieron confusas, extraídas en vilo por una mirada absorta. Por virtud de esa mirada las facciones se hicieron rostro, y más tarde, máscara, significación, historia." (5)

Luego, la autora compara a los pachucos con los adolescentes como seres que no asimilan su sociedad, y por ello dan a ésta una respuesta hostil. La comparación me parece fuera de lugar. La agresiva extravagancia que el pachuco manifiesta, es sólo una forma de llamar la atención de una sociedad que lo ignoraba. Como dice Paz: "El pachuco es un clown impasible y siniestro, que no intenta hacer reír y que procura aterrorizar. Esta actitud sádica se alía a un deseo de autohumillación, que parece constituir el fondo mismo de su carácter: sabe que sobresalir es peligroso y que su conducta irrita a la sociedad: no importa, busca, atrae la persecución y el escándalo. Sólo así podrá establecer una relación más viva con la sociedad que provoca: víctima, podrá ocupar un puesto en ese mundo que hasta hace poco lo ignoraba; delincuente, será uno de sus héroes malditos." (6)

Como hemos visto la rebelión juvenil viene de la clase media; este hijo de la burguesía jamás será un marginado

ni antes ni después de la rebelión, por lo tanto las connotaciones del marginado pachuco no le corresponden. El adolescente rechaza desde "dentro" el mundo burgués y luego crea uno propio. En lo que se refiere a su atuendo, éste no es moda como el del pachuco, es más bien traje ritual que subraya su introducción a la revolución-religión "sicodélica".

Para concluir este punto, la autora señala que Gazapo de Sainz y De perfil de Agustín no son las únicas novelas que hablan sobre el adolescente. Esto en parte es cierto. En la tradición literaria de temática adolescente (más ampliamente trabajada en la literatura inglesa), de Dickens a Joyce y de Twain a Salinger, los autores tienen algo en común, ya han dejado la edad adolescente en el momento de su proceso creador. Las obras de Gustavo Sainz y José Agustín son el reflejo de una literatura que habla de los adolescentes escrita por los mismos adolescentes. La vida de estos jóvenes es trasplantada inmediatamente a un plano literario.

En cuanto a la novela La ciudad y los perros, de Vargas Llosa que es la obra temática adolescente más cercana cronológicamente a nuestros narradores, no sólo no es una novela escrita por un adolescente, sino que tiene puntos en los que discierne con las novelas de los autores mexicanos; como se verá más adelante en el análisis de De perfil.

Ahora bien, el "imperialismo del yo" con el que Margo Glantz caracteriza a esta literatura adolescente, no es -

propia de él, sino en general de nuestra literatura contem
poránea. "A la inversa de los escritores del siglo pasado
--señala Ernesto Sábato--, que se proponían fundamentalmen
te la descripción objetiva del mundo externo, el novelista
de hoy se vuelve en un primer movimiento hacia la visión
de la totalidad sujeto-objeto desde su conciencia (fenomeno
nología)." (7)

Por medio de la introspección nuestros narradores -
crean personajes que ellos mismos se ven vivir, se analizan
son conscientes de todo lo que les pasa y finalmente
se explican de una manera coherente y lúcida.

La segunda característica que ve la autora en los jóve
nes narradores de los sesenta la denomina "mitología de
la belleza y la inferioridad". Basándose en una cita de
Grombrowicz, Margo Glantz dice que la rebelión de los jóve
nes es obra de los adultos y que el joven se ha creído
ser un instrumento de la historia.

¿ Por qué en la época de los sesenta la adolescencia
alcanza un estadio de lucidez masiva? Antes de 1960 los mo
vimientos contraculturales siempre fueron minoritarios.
Las causas de la rebelión juvenil son varias y no siempre
homogéneas en cada país, no pretendo abarcar aquí todas
ellas, sino mencionar brevemente aquéllas que tienen pun
tos de convergencia en la juventud mundial.

La primera de ellas es el crecimiento demográfico. Des
pués de la segunda gran guerra, el mundo quedó poblado en
su mayoría por niños y viejos; los niños pronto se hicieron
adolescentes y al verse multiplicados en el gran espejo,

tienen la sensación de que el mundo es suyo. Otra característica, es la de las influencias culturales. También como producto de la posguerra, las lecturas más frecuentes entre los jóvenes, eran las de carácter existencialista (Sartre y Camus) y la literatura del absurdo (Ionesco y Kafka). El joven entonces empieza a adquirir una actitud escéptica ante el mundo y lo cuestiona. La siguiente característica es la que me atrevo a llamar "conciencia del poder". Al cuestionar su mundo, el joven descubre que el mundo está regido por el dinero, que su sociedad es una sociedad consumista por excelencia y automáticamente se alinea a ella. El adulto pronto se da cuenta que el adolescente se está transformando en un activo consumidor, e inmediatamente crea los medios publicitarios más eficaces para no perder de vista a su "nuevo cliente". Como última característica se encuentra la de la conciencia de cambio. El joven queda abrumado por la codicia de los business-men y rompe los lazos con la sociedad consumista. La convivencia directa que tuvo con ella agudizó su problemática existencial; porque dicha sociedad atenta contra las relaciones humanas, puesto que se centra únicamente en las relaciones materiales. El adolescente detecta que más allá de una frívola superficialidad material, la sociedad de consumo es la sociedad del autoritarismo y la opresión, y que ello es la causa de la crisis de valores en que vive la sociedad. Es entonces cuando el joven decide pregonar un cambio de mentalidad individual (introspección autocrítica) para luego alcanzar un cambio social.

El proceso histórico de la adolescencia --retomando a Paz--, es el paso de la inconsciencia a la conciencia, incluso a la conciencia colectiva.

La siguiente característica que la autora señala es la del "lenguaje". Descubre en el lenguaje de los jóvenes narradores la cadencia del rock, su diálogo ininterrumpido e incluso sugiere un nuevo realismo. Mi discrepancia con la autora se refiere entonces a la interpretación que le da al humor del lenguaje juvenil. Dice que su humor en el lenguaje manifiesta su miedo a la adultez. El humor en el lenguaje de los jóvenes narradores mexicanos es un fenómeno de desmitificación literaria; gracias a él, el lenguaje refleja fielmente la concepción que el adolescente tiene ahora de la vida y del arte.

Otra característica que Margo Glantz señala es la de "los viajes". Ve que no sólo las drogas son las formas de viajar del adolescente, sino también lo son las relaciones sexuales. De éstas dice, que los "ligues", que abundan en los personajes de estos autores llevan a la prostitución como ejercicio mental, y concluye diciendo que la búsqueda de lo profundo parece ausente de esta generación de "la mariguana".

"Para vivir fuera de la ley hay que ser honestos" dice Bob Dylan. Ya he mencionado que la alienación juvenil y desorientación de muchos jóvenes, hace que éstos tomen los aspectos más superficiales de la contracultura.

Para cuando Margo Glantz escribe el citado estudio preliminar, ya salieron a la luz dos textos que son un

acercamiento al rock y al boom sobre el sexo; me refiero a Gazapo de Gustavo Sainz y a "Cuál es la onda" de José Agustín. En ambas obras los personajes asumen el sexo con honestidad; su desconcierto al erotismo no connota prostitución, sino la búsqueda de una forma viable de llegar al amor.

Ahora bien, si ante guerras mundiales, guerra fría, guerra de Viet-Nam, dictaduras, imperialismo económicos, racismo y el autoritarismo en general del individuo; esta "generación de la mariguana" ofrece como forma de vida el amor y la paz entre todos los habitantes de la tierra, (no sé entonces qué puede ser lo "profundo" para el ser humano). "pero antes de condenar o proscribir a estos apresurados adictos a la mariguana, al LSD o al peyote --comenta José Luis Martínez--, preguntémosnos la responsabilidad que tenemos en haber consentido la creación de una sociedad y sistemas políticos capaces de originar entre los jóvenes esta protesta este rechazo y esta evasión al paraíso "sicodélico", pero también a la locura." (8)

Hay en el texto de Margo Glantz un prejuicio minimizador hacia el narrador adolescente; hay un malestar cultural por la intempestiva entrada de estos jóvenes rebeldes a la literatura mexicana. Como dice Adolfo Castañón: "La novela de la onda fue una erupción contra la corrección sistemática, la voluntad de pulcritud y el desarraigo de una fiesta verbal concebida en términos de sobriedad, pureza, impecabilidad. Pero a falta de una traducción o producción nacional capaz de desperezar a las bocas laureadas, la novela de la onda rescata la posibilidad de darle voz a la raza, aunque

no sea tan "espiritual" como quisieramos. La onda está emparentada con las crónicas de Monsiváis y Poniatowska; más que autores de obras concretas, representan posibilidades vivas de la literatura, militancias verbales." (9)

La mayoría de los autores compilados en Onda y escritura en México no tratan el tema de la onda. ¿Se podría considerar de la onda un texto que no se refiere ni a las drogas ni al rock? Evidentemente no, aun entendiéndose en forma global, la onda no debe descartar a dos de sus principales elementos compositivos. Realmente, el único escritor de la onda (como se la quiera ver) es Parménides García Saldaña; tanto El rey criollo como Pasto verde reflejan el mundo de la onda.

En cuanto a José Agustín, el autor entrará a ese mundo hasta Se está haciendo tarde (1973).

Por lo que toca a Gazapo de Sainz, la novela es una tierna historia de amor, su iniciación al sexo es una crítica a la hipocresía moral sexual de los adultos. No aparecen en ella ni las drogas ni el rock; las aventuras de Melaelo y sus amigos se acerca más bien a "la nueva picaresca". En cuanto al lenguaje, éste no es el ondero, sino el coloquial juvenil de la época. El lenguaje de la onda es un lenguaje de iniciados, que no aparece ni en Gazapo ni en ninguna obra posterior de Sainz.

La novela es contracultural porque vence con acierto los clichés formales y morales de la literatura y de la sociedad mexicana. Sainz introduce como técnica narrativa el uso de una grabadora en la que los personajes registran su

propia vida. "Los personajes de Sainz --comenta Emir Rodríguez Monegal-- repasan su propia novela grabada. Si todos - estos planos de la "realidad" narrativa son válidos, es por que la única realidad que "viven" los personajes es la del libro. Es decir: la de la palabra." (10)

En De perfil de Agustín tampoco aparecen las drogas y el rock hace su aparición circunstancialmente. La actitud crítica del protagonista no es la ideología hippy, sino los propios atisbos de la contracultura juvenil mexicana. Y el cuento "Cuál es la onda" tiene más influencia de Cortázar que de la onda. En palabras de Seymour Menton: "Cuál es la onda presenta debajo del exterior lúdico, el viaje casi mítico de la pareja enamorada en busca de la felicidad duradera." (11)

En cuanto a Los juegos de René Avilés Fabila, la obra es de tipo político, en ella se satiriza al grupo intelectual en el poder cultural en ese momento. La inclinación por los temas políticos en Avilés Fabila no le vienen de la ideología estadounidense, sus temas políticos están emparentados con el marxismo, con un marxismo pesimista. La observación de la realidad política de México lo lleva a demandar ciertos hechos de injusticia social como lo ocurrido el 2 de Octubre en : El gran solitario de palacio. En adelante la obra del autor oscilará entre la denuncia política y la literatura de corte fantástica, ambas unidas por el humor.

Juan Tovar por su lado, crea una novela de escapismo en La muchacha en el balcón. Los personajes viven en una realidad apócrifa, de sueños, fantasías, frustraciones y obseciones que están buscando una forma de expresión. Sus per

sonajes no son ni siquiera adolescentes, sino adultos marginados que no creen en el sistema y tienen como único consuelo, el de introducirse en su mundo interior. Esta obra es una de las más desoladoras de la nueva narrativa mexicana.

En lo que toca a Jorge Aguilar Mora su problemática se centra en el lenguaje. En Cadáver lleno de mundo, el lenguaje es puesto en evidencia como instrumento creador de la realidad. Y más tarde en Si muero lejos de ti, el autor se cuestiona sobre la mejor manera de escribir una novela realista; y su preocupación estriba, en que si las cosas que aparentemente son triviales, no serán realmente las cuerdas que tocan la sensibilidad de los hombres. Tanto la obra de Tovar como la de Aguilar Mora, son novelas tristes, están alejadas de la juguetona picardía de las obras de Sainz y Agustín y apartadas de la de Parménides García Saldaña.

Tanto Acto propiciatorio como Lapsus de Héctor Manjarrez son un intento de romper con la preceptiva literaria. En la primera novela el autor inventa técnicas narrativas en las que confluyen: realismo, ciencia ficción, diálogos intercalados y todo tipo de connotaciones que nos sugieren una "no literatura". La obra trata de las respuestas más que ridículas, obsoletas que da la clase media mexicana a la alienante influencia de la TV, publicidad y cine hollywoodense. En Lapsus, Manjarrez, siguiendo la influencia de Rayuela de Cortázar, quiere que sea el lector el que forme la anécdota del texto. Aquí, más que repentinos giros de

estilos narrativos --como en la novela anterior-- la caótica narración se origina mediante el fluir de las hablas (inglés, francés y español) que reflejan la contracultura hippy en Europa, con sus elementos utópicos y alienantes, de los que el autor sólo rescata al erotismo.

Y finalmente Ensayo general de Gerardo de la Torre que es una obra de carácter social donde se trata la problemática del sector petrolero.

Como se aprecia, salvo los textos de Parménides García Saldaña, el resto de los autores no tratan la temática ondera. Esta será tratada después por: José Agustín Se está haciendo tarde (1973), El rey se acerca a su templo (1977); Federico Arana Las jiras (1973); Jesús Luis Benítez A control remoto (1974) y Juan Villoro en el cuento "La noche navegable" (1980).

¿Qué tienen en común los autores compilados en Onda y escritura en México?

La contracultura juvenil mexicana --como se ha dicho--, no sólo se alimenta de la influencia norteamericana, sin embargo es ésta mediante el rock quien otorga la licencia al joven narrador para circular en el mundo literario. La contracultura es pues, la coyuntura para que el joven se lance a la búsqueda de nuevos valores, tanto sociales como artísticos.

Esta búsqueda de nuevos valores es el verdadero espíritu contracultural que comparten los jóvenes narradores mexicanos de la época de los sesenta. Que (entre otras cosas) en Sainz se traduce en la búsqueda del erotismo, en José

Agustín, en la búsqueda de la identidad, en René Avilés Fabila, en la búsqueda de mejores valores políticos, en Juan Tovar, en la búsqueda de lo narrativo en sí, en Jorge Aguilar Mora, en la búsqueda del rescate de un "realismo trivial", en Héctor Manjarrez, en la búsqueda de la recreación literaria, en Gerardo de la Torre, en la búsqueda de una más certera ubicación de los fenómenos sociales y en Parménides García Saldaña, en la búsqueda de la autenticidad juvenil.

Y todos ellos comparten la búsqueda de un nuevo lenguaje que desmitifique los valores establecidos y refleje fielmente los que se están gestando. "Nuestra literatura --señala Carlos Fuentes-- es verdaderamente revolucionaria en cuanto le niegue al orden establecido el léxico que éste quisiera, y le opone el lenguaje de la alarma, la renovación, el desorden y el humor. El lenguaje, en suma, de la ambigüedad: de la pluralidad de significados, de la constelación de alusiones: de la apertura." (12)

La creación de un nuevo lenguaje implica la creación de una nueva literatura y con ello la creación de una escritura. "La escritura --dice Roland Barthes-- es una función: es la relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social, la forma captada en su intención humana y unida así a las grandes crisis de la historia." (13).

Finalmente, la contracultura ofrece más que onda, una pluralidad de escrituras, en donde la onda sólo es una de ellas. "La multiplicidad de escrituras --señala

Barthes-- instituye una nueva literatura, nueva en la medi
da que inventa su lenguaje sólo para ser proyecto: la Litera
tura deviene la Utopía del lenguaje." (14)

El término "literatura de la onda" ha sido un término
desafortunado porque siendo ciertamente un término pecu-
liar de la contracultura juvenil, no funciona como canali-
zador de ésta. Creo que al referirnos a los autores cita-
dos, debemos llamarles escritores contraculturales de los
sesenta, que no por ser un término generalizador, indica
menor rigor y sobre todo es un término más "justo".

NOTAS

- 1.- ECO, Humberto. "Entrevista" en Los movimientos pop.
p. 17.
- 2.- Ibidem. p. 18.
- 3.- GLANTZ, Margo. Onda y escritura en México. p. 6.
- 4.- PAZ, Octavio. El laberinto de la soledad. p. 9.
- 5.- Ibidem. p. 10.
- 6.- Ibidem. p. 15.
- 7.- SABATO, Ernesto. Op. cit. p. 108.
- 8.- MARTINEZ, José Luis. "Nuevas letras nueva sensibilidad" en La crítica de la novela mexicana contemporánea. p. 210.
- 9.- CASTAÑÓN, Adolfo. "¿Qué onda con la novela de la onda?" en Machete (revista) N°2 pp. 54-55.
- 10.- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. "Los nuevos novelistas" Op. cit. p. 109.
- 11.- MENTON, Seymour. Op. cit. p. 586.
- 12.- FUENTES, Carlos. Op. cit. p. 32.
- 13.- BARTHES, Roland. El grado cero de la escritura. p. 22.
- 14.- Ibidem. p. 89.

IV. JOSE AGUSTIN

En la colección de autobiografías que publicó Empresas Editoriales, S. A. en los sesenta, se encuentra José Agustín (1966). Texto que descubre al nuevo pariquillo (el joven citadino que asume una actitud crítica y autocrítica ante su sociedad) de la literatura mexicana. Así, José Agustín continúa con la versión adolescente del "pelado"; pero ahora expresada en una forma más apasionada y personal.

La precocidad literaria del autor, lo lleva a ser uno de esos adolescentes citados, que en sus sintomáticos deseos de cambio, se adelantan a vivir la contracultura juvenil. Su inquietud subversiva lo conduce a la "búsqueda de la identidad", búsqueda en la que el autor ocupa como instrumento narrativo un "doble espejo" (en el camino) que refleja su actitud crítica y autocrítica de la realidad. Es precisamente esta personalísima visión del narrador-protagonista, quien abre los senderos del "nuevo realismo".

José Agustín aparece cuando el autor ya había publicado las novelas La tumba (1964) y De perfil (1966). La autobiografía es la muestra de la hermandad que existe entre el autor y los personajes de sus novelas, ambos son habitantes del mismo mundo. Por ello el texto autobiográfico es el inicio de su afanosa búsqueda de la identidad: "Mi familia estaba feliz, pero papá me suspendió el domingo, en vista de que ya ganaba buenos oros. Yo le daba una mínima parte de mis quincenas a mi mamá y el resto lo gastaba en discos. Y

en lentes porque me descubrí ciego como topo e inexorablemente rompía las lentes, o los aros, o ligo." (p 35).

Gracias a la temprana agudeza de observación de su contorno, José Agustín se nos muestra como un desahogado e inquieto personaje que empieza a demoler las instituciones más respetables. Cuenta con espontánea gracia: la actitud afeminada de los profesores del Simón Bolívar, su introducción a la literatura y al rock, la convivencia con sus amigos, su afable relación familiar, su inicio al sexo ante su repentino matrimonio (no-legal) con Margarita Dalton, su estancia en Cuba, su nueva vida matrimonial con Margarita Bermúdez, los contratiempos de la publicación de su primera novela y una serie de aventuras más. "Su personalísima forma de mirar a los hombres y a las cosas --comenta Emmanuel Carballo--, mirada en la que se confunden la ternura y la frialdad, el amor y el odio, el humor y la hosquedad, es una de las más eficaces, aquí y ahora, para dar a la novela al mismo tiempo que cédula de identidad mexicana pasaporte para que viaje sin obstáculos por cualquier literatura --no importa su grado de madurez-- sin incurrir en viejas recetas, entre costumbristas y moralizantes José Agustín es un escritor que sin proponérselo como finalidad suprema ha sabido ser tan mexicano como universal" (1)

Todo este ímpetu de aventura lo canaliza el autor en la literatura. Literatura que no admite mediatizaciones, él "vive y novela", "novela y vive" al mismo tiempo, sin títulos o prejuicios que le impidan expresarse. Este continuo

novelarse del aurores es en definitiva, un adelanto en efectivo a cuenta de lo que el adolescente es o quiere ser.

"Novela anterior a ella --comenta Adolfo Castañón, al referirse a lo que se ha llamado novela de la onda--, la inventan cuando aún no existía, y de ahí su valor. Abre las posibilidades de una nueva literatura cuando un grupo de jóvenes enragés deciden crear un mundo a imagen y semejanza de lo que creen y quieren vivir. Poco importaba si los jóvenes de entonces se parecían mucho a esa imagen." (2).

El nuevo escritor realista se nos presenta entonces, no sólo como un observador de la realidad, sino incluso como creador de la misma. De ahí que el distanciamiento narrativo entre el autor y sus personajes sea mínimo. Este es su punto de visión; y desde ahí José Agustín coloca su doble espejo narrativo para que surja ese diálogo ininterrumpido que desborda un lenguaje fresco, humorístico y desmitificador, prelude de una nueva realidad.

José Agustín afirma la novelística del autor. Novelística donde el personaje adolescente pasa a ser un elemento activo de la sociedad. Atento tanto al mundo de los adultos como al propio, provoca, mediante una actitud antisolemne y picaresca, un choque entre esos dos mundos, donde resulta obsoleto seguir cultivando los valores de una sociedad que caduca por falsa, y se abre, con optimista actitud, otra vía que cultiva valores más sinceros. Novelística cifrada en una visión antisolemne y en un lenguaje que le hace eco. A través de un lenguaje creador y reproductor de la realidad que ve, José Agustín crea un nuevo tipo de realidad literaria.

La tumba, el inicio de la apertura

De día a día avanzo hacia un caos in
descriptible. No conozco nada de las
verdaderas alegrías de la vida; el
amor para mi, es algo imaginado, no
una experiencia...

Wagner, carta a Liszt

La tumba (1964) es la primera novela de nuestra historia li
teraria que le da la voz, su propia voz, al adolescente mexi
cano. Voz, que más que desafío (por su lenguaje desmitifica
dor), es el desconcierto e impotencia de una juventud seudo
rebelle ante una sociedad con la que no se puede comunicar.

La novela cuenta la historia de un joven ocioso de la
clase media alta mexicana, que trata de llenar su tedio
existencial a través del sexo; sólo que su enfrentamiento
con éste no es honesto y el personaje sucumbe en ese mundo
contaminado que lo rodea.

Una vez más la idea rousseauiana sobre la naturaleza
bondadosa del hombre que es corrompido por la sociedad, es
también tratada por José Agustín. En un principio el prota
gonista es un chico sin ninguna problemática existencial,
su vida le parece agradable: "Lindo modo de despertar, pen
sé, viendo un techo azul. Ya me gritaban que despertase y
aún sentía la soñolencia acuartelada en mis piernas."

(p 9). Pero conforme se va realcionando social y sexualmente se degradará moralmente; y el techo que en un principio le agradaba, después le provocará una espantosa angustia. La relación sexual con su compañera Dora Castillo, su tía Bertha, la burguesita Germaine y su novia Elsa Galván, lo conducen a un mundo alucinante y pesadillesco del que no podrá salir porque irremediablemente formará parte de él.

Hay en la novela una juventud un poco consciente y otro poco inconsciente de la trampa de esterilidad social en que vive y del estrecho mundo vital que ha heredado amablemente de sus padres. Ahí Gabriel Guía se propone ante sus amigos de parranda, novias, padres, tíos y lectores, como protagonista heroico que asume y encarna el tedium vitae como nuevo mal metafísico de siglo. Emprende pues --con pálidos tonos sartreanos-- una experiencia de la nada y del hastío, como callejones sin salida de la vida, todo ello dentro del cuadro de la pequeña burguesía mexicana.

De hecho, ni siquiera saliendo del país y su contexto social --como en Dora--, uno puede salir de ese "círculo vicioso" porque la sociedad caduca incapaz de ofrecer opciones de vida a la generación madura --los padres-- ni aquella en formación --los jóvenes-- que heredarán y mimetizaran las mismas lacras, el mismo círculo en otra vuelta. Gabriel, por ejemplo no intenta nada por salirse del círculo, puesto que todo se le da con facilidad en esa pendiente. Y es que el protagonista refleja el mismo pecado capital que los personajes de Antón Chéjov (aludido por el propio protagonista): "la falta de voluntad". El vacío existencial de Gabriel se desprende de su

ser sin voluntad y su no fe para afirmarse; se deja derrotar por la vulgaridad de un mundo que no lo entiende y que el tampoco intenta sacudir para que a fin de cuentas se logre la comunicación. Al no poder hacer nada por darle un sentido a su existencia, es inevitable el triunfo de la obscuridad ante la razón. Sin embargo, el protagonista es consciente de su impotencia, de ahí que se de en él la degradación. Su degradación es tal que hasta los objetos lo repellen; como cuando la banqueta se molesta porque se sienta en ella. Empieza a sufrir un desconocimiento de sí, se siente "otro", una especie de pequeño extranjero camusiano. Gabriel al igual que Mersault siente alegría hacia la muerte, pero mientras en éste la muerte se convierte en una revelación de lo que había sido su vida, en Gabriel es el climax de su comodidad: "¡Ba todo esto es vulgar no tuve valor ni para seguir a Dora! Pero es cómodo después de todo. Clic. Sí, cómodo, Clic. clic, clic, clic..." (p 99)

El suicidio del protagonista es, por un lado, la reivindicación sobre su falta de voluntad, ya que Gabriel asume la muerte como el mejor acto ante la inutilidad de la vida; y por el otro, el suicidio dramatiza la situación de la juventud sensible pero inactiva, ante el cerrado marco social en que vive.

Hay en La tumba dos referencias culturales que le dan el ambiente dramático a la novela: Lohengrin de Richard Wagner y la pintura de Francis Bacon. Las últimas frases de Gabriel son: "Qué falto de originalidad soy. Debí haber discurrido algo ingenioso. Y el techo sigue azul y El Lohen

grin sigue sonando. Clic..." (p 99) La referencia espacial del protagonista es su recámara, desde su lindo amanecer hasta su muerte. El cuarto refleja el mundo pesadillesco en que va viviendo el personaje.

La tumba muestra más que el tono pesimista y dramático de la ópera de Wagner, una curiosa correspondencia entre el héroe medieval alemán y nuestro personaje. Ambos jóvenes quieren encontrar el sentido de la vida a través del amor, pero no lo consiguen. Asumen entonces la soledad como modus vivendi que culmina con la inutilidad de la vida. Gabriel muere por ello como Lohengrin se pierde en el mar.

En cuanto a Bacon, quiero señalar que la influencia del pintor británico en los pintores ingleses del pop art es altamente reconocida, por ello el tema baconiano de la soledad del hombre del siglo XX, es una constante de los artistas pop. José Agustín, por su lado, coloca a su personaje solo en una habitación (como suelen estar los personajes de Bacon) que puede estar o no vacía. El color azul de la recámara de Gabriel corresponde a esos colores agresivos con que Bacon acentúa el carácter alucinante y angustioso en que se encuentra el personaje.

La problemática existencia-social del joven protagonista es ironizada por el virulento lenguaje con que el autor carga a la novela. La temprana muerte del protagonista tiene su eco en el lenguaje dinámico y lúdico que utiliza. Lenguaje que es a la vez crítica social y juego retórico; como lo demuestra la unión de dos adjetivos: "obesodioso" o de un verbo y dos pronombres: "senador robatealgo". "No

le importa el nombre de los personajes --comenta John Brushwood-- sino su realidad, el papel que desempeñan en el mundo en el que él se mueve. Además de indicar su desprecio indica exactamente lo que significa en su pequeño mundo." (3).

Por otro lado, quiero detenerme en algunas características narrativas de la novela que vale la pena mencionar. Una de ellas remitida a la escena en que Gabriel hace el amor con Dora. Después del acto, pasan una serie de acontecimientos; como el de querer persuadirla para que aclare el asunto de Chéjov con el profesor de literatura, la negación burlesca de su amiga, después la depresión y el tedio. Al final algo queda fijo: Renuncié a averiguar quien pudo haber sido el compañero de Dora Castillo, la muchacha con la que había hecho el amor un día antes, y para colmo, por primera vez en la vida, con iniciativa ajena. No se me olvidaba." (p 21) - Parecía que el narrador no le iba a dar importancia al hecho pero es todo lo contrario, lo refuerza dejándolo al final. El protagonista es un ser sensible que se siente frustrado al darse cuenta que en su primera experiencia amorosa no ha ya seducido a su pareja.

Y en la escena final. A manera de epitafio, Gabriel nos expresa el por qué de su ansia suicida, ya que la ve como la única salida para liberarse de su esterilidad existencial. No tomamos en cuenta a este adolescente pequeño-burgués, hasta que percibimos que el clic del ruido que se había introducido en él se convierte en el clic del gatillo. Es hasta aquí cuando reflexionamos en el joven que es consciente y sensible ante el mundo que repudia y que encuentra como úni-

ca actitud honesta ante la muerte.

La tumba es la primera manifestación de la obra agustiniana en que se pide tomar en cuenta al adolescente como individuo sensible ante su sociedad. La novela refleja al adolescente atento tanto a un mundo que le es lejano --el de sus padres--, y al suyo propio. El protagonista no desprecia únicamente el mundo de los adultos (puesto que finalmente es el mismo), no es la lucha de jóvenes contra adultos; es el desprecio a la sociedad y al individuo que la corrompe como él: "Salí de la casa alejándome de la su ciudad, para entrar en contacto con la suciedad." (p 89). Y si es más notorio el desprecio al adulto, es porque éste es quien representa el mundo convencional, hipócrita y decadente en el que vive; como lo demuestra su entrevista con el Senador, su charla con el Dr. Mendoza y la actitud que toman us tíos y hasta sus padres cuando mure su prima Laura.

A través de la mirada del espejo agustiniano, La Tumba refleja el mundo decadente del México de los sesenta, visto por un adolescente de la clase media. Donde ni los padres (tradicionalistas) ni los hijos (seudorebeldes) son capaces de crear y proponer cambios sociales que los lleven a una más efectiva forma de vida. Y si aquí el lenguaje agustiniano no tiene un alcance desmitificador y creador a la vez de la realidad juvenil, como lo tendrá en De perfil y sobre todo en "Cuál es la onda", es porque el lenguaje agustiniano es ante todo "espejo fiel" de la realidad que observa, y la realidad que reproduce La tumba

es la de una juventud sensible, desorientada y sola que vive su existencia a la deriva, y aunque es consciente de su situación, carece de la voluntad necesaria para poder salir del tedio social.

NOTAS

- 1.- CARBALLO, Emmanuel. "Prólogo" en José Agustín. p. 7.
- 2.- CASTAÑON, Adolfo. Op. cit. p. 56.
- 3.- BRUSHWOOD, John. Los ricos en la prosa mexicana. p. 19.

V..DE PERFIL, UN NUEVO TIPO DE
NOVELA REALISTA

Por su temátca

De perfil (1966), al igual que La tumba, trata del mundo del adolescente mexicano de la época de los sesenta. Pero De perfil es más vital, ya que el autor pasa de un pesimismo sartreano a un optimismo picaresco. "Sobre la adolescencia en México --comenta Paloma Villegas-- no se ha escrito nada tan complejo y con tanta fuerza, cinismo y convicción." (1)

En su temática social la novela presenta un panorama de los niveles sociales de la capital mexicana. El protagonista y sus amigos representan la clase media con su egoísmo y soberbia que los caracteriza: "Seguí tratando de analizar el por qué martirizaba a Ricardo de esa manera." (p 94) La clase baja está representada por las sirvientas: conejillas sexuales de sus jóvenes patrones que las llaman "gatas" y las desprecian abiertamente, como Queta Johnson: "Qué te pasa india maldita". Las sirvientas por su parte, asumen su misas el rol doméstico y sexual al que son asignadas. Tan es así que dos sirvientas (Gracia y Lucrecia Borges) se muestran solícitas al joven narrador...pero no cuentan con la inmadurez sexual de éste ni con su timidez (lo que aprovecha el autor para seguir alimentando, ahora por la vía de

los escarceos eróticos, la nota general de picardía que hay en la novela). Esta clase también está representada por los muchachos de la colonia Buenos Aires quienes manifiestan sus frustraciones colectivas en voz de Rogelio: "Qué pinche país ¿no? Si tuviera lana me largaría de aquí mencabrona ver la cara de la gente, ver los periódicos, mencabronan los ricos, íate, me dan ganas de patearles el culo hasta deshacérselos..." (p 240). Rogelio es portavoz de una masa marginada inconsciente de su realidad social y papel político; esos muchachos están dispuestos a cualquier cosa a cambio de un arribismo individualista bastante trampeado, y el autor lo ha advertido y por tanto deja que se refleje en su novela, fiel a su misión socioliteraria de ser también, un portavoz de lo que va sucediendo en la calle. En la lógica de la visión del relato (concordando desde luego con la situación nacional) la clase alta no puede estar representada más que por los políticos. "La preocupación de Agustín por su patria --señala el crítico norteamericano John M. Kirk-- se ve muy claramente en los paralelos que traza entre la política estudiantil y el equivalente nacional. En ambos sugiere que el poder reside en el presidente quien, por supuesto, cuenta con todos los medios para conservarlo; dinero, apoyo de gente rica y cosas así." (2)

Es importante señalar la influencia norteamericana en la vida social de México. Esta influencia aunque abarca todos los niveles, es en la clase media donde predomina. La clase media mexicana logra en este periodo tener

un establishment social aceptable; y una de las formas con que exalta su posición es la importación. Así: "Esteban viste un pantalón levis, calcetas blancas, reloj bugs-bunny y camisa de orlón" (p 115) y "Queta Johnson viste un pantalón azul eléctrico traído de Gringolandia." (p 119) Y con ello el uso frecuente de anglicismos se vuelve uno de los lugares comunes de la juventud clasemediera.

Obviamente la temática de la novela se centra en el mundo de los jóvenes. José Agustín nos regala, en su aguda introspección realista, un retrato psicológico de la juventud mexicana. El lugar común de la juventud es la rebeldía manifestada en el tabaquismo, el alcohol, la música, las iniciaciones eróticas frustrantes y la incursión en los ambientes políticos y culturales. El joven narrador posee una inteligencia crítica bastante aguda, o algo a lo que Rosario Castellanos llama "sentido común" para ubicar personajes y situaciones en su justo medio. Así se le hace absurda la idea escapatoria de su amigo Ricardo ya que sabe que él nunca la va a realizar. A Octavio lo denomina "equilibrista de las circunstancias" y a Esteban le hace notar su actitud hipócrita que mantiene con los muchachos de la colonia Buenos Aires: "Estás bien amolado, Esteban; bien sabes que no más estás moliendo y todavía quieres dárte las de buen samaritano." (p 215)

Uno de los mayores aciertos de la novela es la relación que mantiene el protagonista con sus padres a quienes siempre les habla por su nombre: Humberto y Violeta.

Este rebelde y despreocupado adolescente observa a sus padres con admiración y cariño: "Apenas y recuerdo. El perfil de Violeta se vislumbraba en un contorno de oscuridad" (p 97) "Me transó, pensé, tendré que conseguir chamba; linda forma tiene Humberto de pescarme..." (p 17) Humberto y Violeta provocan un ambiente de cordialidad en su familia. Ellos son amigos de sus hijos; nada de opresión, nada de tremendismos. Por ejemplo, cuando Humberto descubre al protagonista en su vicio cigarrero termina diciéndole: "Mucho temperamento para tan poco asunto hijo" (p 17) e inteligentemente lo deja fumar, siempre y cuando tenga dinero para pagar sus cigarros.

En fin, De perfil es un cuadro picaresco de la juventud mexicana vista por un joven narrador que desmitifica todo lo que observa, todo ello en un estilo revitalizador en nuestras letras.

Por su temática juvenil De perfil ha sido comparada con La ciudad y los perros (1963) de Mario Vargas Llosa y The Catcher in the Rye (El cazador oculto) (1951) de Jerome David Salinger.

Si bien, tanto La ciudad y los perros como De perfil concentran su atención en el mundo juvenil de la clase media, la primer gran diferencia es la tonalidad. La novela del escritor peruano es amarga; la novela del mexicano es alegre. La amargura de la obra de Vargas Llosa radica en que el adolescente no es libre. Si bien el adolescente de la obra agustiniana no tiene completa libertad de acción puesto que vive con sus padres y dentro de un marco estrecho de

usos y costumbres sociales, no hay quien le impida salir de su casa --recuérdese la fuga fallida del protagonista-- ni otras formas de movilidad. Acaso estos jóvenes no sean completamente libres, pero tienen a su mano (sexo, alcohol rock, literatura y el cuadro básico de una contracultura incipiente) opciones reales: no están acuartelados. Los personajes de La ciudad y los perros se imaginan cómo es la vida libre en la ciudad, el adolescente inventa el mundo de los adultos. Los personajes de De perfil no inventan ni se imaginan nada: viven lo que pueden.

Aunque la anécdota de El cazador oculto es bastante conocida, quiero mencionarla brevemente para marcar algunos puntos distintivos con la de De perfil. Holden Caulfield es expulsado del colegio (está interno), tras las vacaciones de Navidad no habrá de volver a las aulas. Riñe con su compañero de cuarto y decide abandonar el establecimiento doce días antes de lo previsto. A lo largo de estos tres días deambula solitario por las calles neoyorquinas, pasando una serie de aventuras y desventuras.

El deambular, vagabundear ha sido uno de los tópicos de la literatura norteamericana que alude al viaje de conocimiento de sí. En poesía se inicia con el gran vagabundo de Hojas de hierba Walt Whitman y llega hasta su discípulo Allen Ginsberg; y en la narrativa abarca desde Mark Twain y su Huckleberry Finn hasta Jack Kerouac y su The Dharma Bums (Los vagabundos del Dharma) y que finalmente los hippies llevan a su culminación práctica.

Holden (17 años) es un chico hipersensible que deambula solitario buscando con quien comunicarse. La novela tie-

ne entre sus posibles interpretaciones la de "la búsqueda de la comunicación entre sus semejantes". Holden está enfermo física y psíquicamente (termina visitando al psiquiatra) y durante la aventura su hipersensibilidad le hace incomodarse con los lados phonies de la sociedad. Sólo sus inquietudes artísticas le ayudarán a no derrumbarse.

Uno de los puntos distintivos entre Holden y nuestro personaje se encuentra en su relación familiar. Los padres de Holden no lo toman en cuenta, la independencia paterna - la obtiene gratuitamente. Una de las alternativas que le regala dicha independencia es la de vagabundear, y él busca a través de ese viaje mítico, madurar. En cambio, la cordial relación que lleva el protagonista de De perfil con sus padres, alarga la dependencia paterna y el vagabundear por lo tanto (al menos por el momento) es incuestionable para el personaje. La otra gran diferencia se da precisamente en la naturaleza misma de los personajes, uno es subjetivo y el otro es objetivo. La subjetividad de Holden se manifiesta en sus inclinaciones artísticas y en especial en su ya mencionada hipersensibilidad. Holden es una especie de "artista adolescente nervioso" como señala el crítico Warren French. La objetividad del personaje agustiniano se muestra en la observación que hace de su contorno al cual mira "sin tremendismos".

Hay en las novelas una curiosa similitud: la evacuación del vientre materno. La evidente alusión catártica le ayuda a Holden a saber que cada uno debe obtener por sí mismo la experiencia de la vida. La catarsis en el protagonista de De

perfil le ayuda a simular el mundo adulto y renacer vigorosamente (pues ya se ha madurado) en el mundo que ahora le toca vivir. Tanto el vagabundeo como la objetiva observación de la realidad llevan a estos adolescentes a encontrar su identidad.

La finalidad latente de estas dos novelas se manifiesta en el manejo lúdico que se le da al lenguaje. El lenguaje connota situaciones sociológicas, psicológicas y ambientales realmente sorprendentes, producto en ambos casos de la reproducción, mezcla y creación que hacen del idelecto de la adolescencia de sus respectivos países.

Por su visión

De entrada se tachó de despreocupada y frívola la actitud desmitificadora que hay en De perfil. A trasluzes se observa que tras esa aparente frivolidad se manifiesta una sincera crítica social.

Novela anecdótica, apasionada, en donde cuenta ante todo el testimonio personal, De perfil se basa en una intencional fenomenología, que en palabras de Adolfo Castañón, funciona así: "Si lo subjetivo no es interior sino público, si la objetividad es más personal y velidosa de lo que por lo común se cree, la creación o traducción de otras voces que muy precisamente no tienen la palabra, así como la crítica de las interioridades prestigiosas pero vacuas del panteón literario, se re-

velan sin duda como algunas de las tareas más apremiantes y fecundas del escritor." (3)

José Agustín le ha dado la voz al adolescente mexicano que teniendo como marco una sociedad decadente, no está dispuesto a sucumbir en ella, entonces busca una coyuntura que abra para él (o para todos aquellos que también busquen un cambio) otra(s) posible(s) alternativa(s) de vida. De ahí que De perfil se sustente en una clara simbología de alusión catártica.

Ya desde las primeras palabras el narrador-protagonista nos indica cual es el punto de referencia óptica del que se sirve para observar la "realidad": "Detrás de la gran piedra y del pasto está el mundo en que habito" (p 7)

La piedra ha tenido una significación relevante en la vida del hombre. No se entiende como algo rígido, muerto, sino como donante de vida. En cuanto a la piedra filosofal, los experimentos que llevan a su encuentro implican una simbología: la materia (amorfa) sufre una descomposición en sus componentes esenciales (muerte) y experimenta en la piedra filosofal una resurrección a un nivel más elevado.

En lo que toca al jardín, éste significa firmeza y verdad y desde el punto de vista masculino, se interpreta como las partes íntimas del cuerpo femenino.

La simbología de la piedra y el jardín tienen su correspondencia con el nacimiento que se produce en el desenlace de la obra. Novela cíclica, De perfil alude al mito del renacimiento donde se permite al renacido, después de pasar la prueba dolorosa del nacimiento, obtener la energía

y vitalidad necesarias para enfrentar el mundo "confiada--mente". El protagonista renacido ha asimilado el mundo representado por sus padres y se dispone a vivir el que ahora se le ofrece con picaresca ternura.

En lo literario, el narrador de la novela nos remite, en alguna medida, al Benjy faulkneriano (The Sound and the Fury), el retrasado mental cuyo discurso narrativo consiste en una constatación de aquello que ve: Benjy observa fragmentariamente e incomprensiblemente el reducido mundo de su familia en crisis, y produce --a partir de ello-- el espejo de un lenguaje que se acerca más que nunca al reflejo automático artístico: el mundo sale emitido por su boca tal cual llegó a sus ojos sin pasar por ningún proceso inteligente ni discriminatorio --al menos se pretende que esa sea la imagen final emitida por el autor a sus lectores--. En De perfil el punto de vista elegido para observar--describir-crear al grupo familiar, también es el de un miembro del conjunto, el irónico y un tanto despierto hermano mayor (17 años, nunca sabemos su nombre). Agustín ha optado, con tino, por un narrador intrínseco para ofrecer el mundo singular de la colonia Narvarte. El sabe que un espejo obtiene su máxima utilidad cuando se ha descubierto el mejor de todos los sitios de posible ubicación: ese adolescente en su jardín ocupa una posición de bisagra, José Agustín lo ha privilegiado con una "ubicuidad-reflejante": desde ahí contiene en su marco verbal (pues mirar es escribir) la relación de sus padres desde el primer enamoramiento hasta el acaso próximo divorcio; la de su hermano menor

la de las incursiones entre proletarias y populacheras de su primo Esteban, algunos atisbos, también, al ambiente próximo pero ajeno de las sirvientas. Además, el espejo del jardín capta las imágenes de la calle (claro, de la calle cercana: no hay aquí pretenciones de engullir toda la sociedad, ni siquiera toda la ciudad con todas sus calles): Ricardo, el amigo dependiente, Octavio, el vecino que representa el tour Guadalajara; Queta Johnson y los Suásticos; la Ciudad Universitaria con su efervescencia pre 68... El muchacho es pues un espejo a dos cantos colocado de perfil entre los dos polos de su habitat: la familia, que se concentra en la casa, y los amigos, que hacen ronda en la calle.

Aunque el autor haya cumplido con la exigencia retórica de la personificación de un sujeto en la que se sintetizan las señas de identidad de los posibles modelos referenciales, se trata, más que de un personaje individual que escribe su biografía ("Vida y opiniones de..."), del proyecto de consagrar un arquetipo que ingrese al mundo y a la literatura que lo avala al testimoniarlo; el adolescente mexicano de los sesenta nativo del D. F. y de su proverbial clase media. Acaso todo lo cifre José Agustín al guardar hasta el extremo el anonimato del narrador, y darle salidas inverosímiles a situaciones en las que lo natural fuera decir su nombre (como cuando lo presentan con nuevos amigos y todos menos él dicen su nombre, cuando él interpela de nombre a sus continuos dialogantes pero éstos nunca dicen el suyo, etc)... lo cual culmina con la elusión con que Ricardo lo designa en su "casidiario": X.

Agustín no pretende, y esa es la tónica de su obra global, analizar y revelar el patrón socio-ideológico subyacente: el objetivo es más cercano, tal vez, pero no menos exigente: producir el preciso testimonio del espejo literario, escribir como quien se ciñe con todo rigor a la maravillosa operación de "escribo lo que veo".

Por su lenguaje

1.- Como una nueva propuesta retórica

"La novela hispanoamericana --dice Fuentes-- se presenta como una nueva fundación del lenguaje contra los prolongamientos calificadores de nuestra falsa y feudal fundación de origen y su lenguaje igualmente falso y anacrónico. Cabrera, Sainz, Agustín y Puig nos indican dos cosas: Primero, que si en América Latina las obras literarias se contentasen con reflejar o justificar el orden establecido serían anacrónicas: inútiles. Nuestra literatura debe ser de desorden: es decir, de un orden posible, contrario al actual. Y segundo, que las burguesías de América Latina quisieran una literatura sublimante, que la salvase de la vulgaridad y les otorgase una aura "esencial", "permanente" "inmóvil". " (4)

Si la novela es un espejo de palabras que se pasea a lo largo de un camino, es en la fidelidad y pulido lin-

güístico donde se establece la matriz de la retórica que sustentará el texto: el autor, a través de su embajador que es el narrador, mimetiza (o mejor dicho simula mimetizar) el habla primigenia y directa de sus sujetos referenciales: escribe, con esa habla en bruto (" desde un principio te dije que calmaras la onda, que no gastáramos el dinero a lo buey alquilando unas mugres y pinchurrientas bicimadres..." p. 92) su obra, que es relato-novela-texto-testimonio-literatura. No hay censura de calidad por parte del escritor que renunció a su papel de ser a fin de cuentas el hablante definitivo y lapidario de la novela, como usualmente sucede; se contenta con ser un hábil portavoz. En suma, aquí la literatura no limpia ni fija ni da esplendor a nada, pues se ha liberado de tan asfixiante misión. Pero todos sabemos que ni los espejos ni las novelas reflejan mecánicamente la realidad vista; así. José Agustín, acepta que se trata de una simulación mimética y no de una copia utópica. El objetivo es dar el tono verosímil de que se escribe con la grabadora encendida, pero sin que haya una grabadora y sí en cambio una lucidez operativa en la mesa de trabajo del escritor.

La vigilancia del novelista que se preocupa por un realismo lingüístico nada tiene que ver con censuras de calidad social; tiene que ver con un control cuantitativo, con una dosificación del habla brutal que inunda el texto, a fin de que el relato sea comprensible a lectores más allá de la ceñida comunidad productora del idelecto cifrado. De lo contrario caería en una tautología: la novela

--puesta en escritura de ideolecto novedoso y socialmente beligerente-- sólo fundaría y propagaría la nueva realidad sociolingüística hacia el interior de la comunidad productora que ya está convencida de la pertinencia de dicha "buena nueva". Por otra parte el control cuantitativo del flujo verbal que se reserva el escritor, facilita su trabajo en el sentido de que no se desbordan las aguas -- es decir, las hablas-- por todos lados más allá de la indispensable salvaguardia de la mínima unidad textual: la novela se salva del caos pues José Agustín, no sólo es un sumiso portavoz del ideolecto narvarteño, sino que sigue sometido a la regla de oro del buen narrador: contar una historia entretenida e interesante que atraiga la atención del público sobre lo que en ella se plantea y hacerlo mediante un lenguaje y demás medios técnicos que faciliten la labor comunicativa del objeto literario.

2.- Como identificación de una generación

La primera premisa del lenguaje juvenil es creer que éste puede cambiar la realidad. Para lo cual es necesario volver a nombrar las cosas y cargar el léxico con la nueva ideología. El lenguaje juvenil --dice Paloma Villegas-- "disminuye o vuelve psicológicamente utilitarios los Bienes Preciosos" del joven ejecutivo: automóvil (lámina) y casa (cueva); define bandos (los chavos/la tira), propugna como bien máxi

mo la vida sin ambiciones ni metas prefijadas (alivianarse, desafanarse, rolarla) y la pérdida del temor a lo nuevo (llegarle, no hay grito, no azotarse)." (5) La creación de nuevos vocablos asegura para ellos, la existencia de una realidad, de su realidad.

La transcripción e invención que hace José Agustín del lenguaje coloquial juvenil vuelven a De perfil una especie de signo lingüístico donde el significante fresco y humorístico nos lleva a un significado por el cual el adolescente llama a sus padres por su nombre, los observa, los critica; y él asume esta misma actitud para sí. Este significante rebelde y subversivo nos da un significado irrespetuoso de las instituciones (sociales, políticas, religiosas, culturales). Ese significado es, en resumen, el portavoz del mundo contracultural mexicano como significado involucrado.

Surge así una palabra (signo lingüístico) nueva, una nueva realidad. Realidad que surge mediante la catarsis transformadora del adolescente que ha dejado atrás los prejuicios y falsos valores de la sociedad en que vive y se dirige a la búsqueda de aquellos valores que anuncian la contracultura.

3.- Como ritmo interno

El lenguaje en De perfil se alinea a un "ritmo narrativo" o

tempo independiente de toda angustia temporal. "De la agilidad o lentitud sintáctica --explica Mario Baquero Goyanes-- es decir, de la amplitud o brevedad del periodo, del manejo del diálogo, de la descripción --según se haga ésta morosamente o con un toque de color-- dependerá que el tempo sea lento o rápido." (6)

Al parecer en De perfil hay tiempo para todo; para la crítica, para la ternura, para el humor... El protagonista vive situaciones tanto en pasado (flashes backs narrativos que aluden al periodo de gestación en el vientre materno), como en presente. Todo esto expresado en más de trescientas páginas en las que el protagonista nos cuenta su historia.

Las múltiples situaciones por las que pasa el protagonista provocarían un desaceleramiento en el ritmo narrativo si no fuera por ese "continuo" de lenguaje dialogado que abunda en la novela. Este diálogo coloquial juvenil que hay en De perfil se mueve a un ritmo entre allegro (animado) y presto (rápido) por una necesidad de contenido; ya que refleja una nueva realidad en la que el joven experimenta una serie de aventuras (familiares, eróticas, amistosas, políticas, culturales...) y sobre todo porque el lenguaje crea esa misma realidad, por ello el lenguaje en De perfil es al mismo tiempo vehículo narrativo y la historia realidad misma.

Por su humor

"--Esto está del cocol.

pero en ese momento no me caía gordo ni él ni ella. Sólo consideraba que el asunto era del cocol. Siempre he creído que mis padres se quieren como desesperados y por eso cuando se pelean el asunto es grave. Pero no se pelean, no gritan, no hacen escándalo, no se amenazan (al menos, nunca lo he visto); sólo se ponen tristes. Y Humberto malhumorado. Pero el mal humor humbertiano es un pequeñísimo detalle." (p 65)

"El humor se coge del brazo de la vida --dice W. Fernández Flores en su Discurso de la recepción en la Real Academia Española-- con una sonrisa un poco melancólica, quizá porque no confía mucho en convencerla. Se coge del brazo de la vida y se esfuerza en llevarla ante su espejo cóncavo o convexo, en el que las más solemnes actitudes se deforman hasta un límite que no puede conservar su seriedad. El humor no ignora que la seriedad es el único puntual que sostiene muchas mentiras. Y juega a ser travieso. Mira y hace mirar más allá de la superficie, rompe las cáscaras magníficas que sabe huecas; da un tirón a la buena capa que encubre el traje malo." (7) Y Martín Alonso dice: "En estilística, el humor convina lo gracioso con lo irónico, lo alegre con lo triste, la pasión con la indiferencia. No hay género literario donde la personalidad del autor salga a la superficie de la obra con más novedad y energía." (8)

El lenguaje es el eje creativo o reproductor de una realidad. Y si la idea es romper con todo lo establecido,

el primero en transformarse es el lenguaje que en el momento mismo de su mutación, expresa otra realidad. La eficacia del lenguaje desmitificador se basa en la autenticidad expresiva de su humor; el humor es el que une, iguala y fusiona los componentes forma y contenido de la obra.

El humor que hay en De perfil oscila entre la picardía y la ternura, que en voz del protagonista se traduce en la forma juguetona en que pone en tela de juicio las más sólidas instituciones, y en la forma complaciente de mirar a su sus padres, hermano y amigo Ricardo. Si el protagonista ve las cosas "sin tremendismos" demuestra más que una actitud indiferente, ser inteligente, ya que el joven sabe lo absurdo que resulta apasionarse por los falsos valores de la sociedad.

El autor produce humor de varias y diferentes maneras --comenta J. S. Brushwood--, entre las que hay que contar: (1) el diálogo tan fiel que divierte por su autenticidad; (2) el narrador aglutina palabras y convierte en adjetivo lo que comúnmente sería una cláusula; (3) menciona a las personas poniéndoles nombres que reflejan sus actitudes, como, "hacedor de pláticas"; (4) comenta entre paréntesis lo que ha escrito para sugerir que alguna otra palabra sería más conveniente, o que algo de lo dicho debería modificarse de alguna manera y nos causa el efecto de un aparte dramático; (5) su protagonista se halla comprometido en lo que está ocurriendo, pero al mismo tiempo conserva una determinada objetividad (¿integridad?) que le permite ver por debajo de la superficie y observar la absurda realidad." (9)

A fin de cuentas, este lenguaje rítmico, subversivo y humorístico que hay en De perfil es un instrumento afortunado con el que José Agustín logra vitalizar las letras mexicanas.

Resumiendo, las características del "nuevo realismo" vistas en De perfil son: En cuanto al tema, se deja atrás el asunto rural de marco revolucionario (si bien en La región más transparente, Carlos Fuentes ve en la ciudad su tema y personaje principal, los otros personajes actúan todavía como productos del movimiento armado). Su tema (como Gazapo) es el mundo del adolescente citadino que se adelanta a vivir la contracultura juvenil. En cuanto a su visión, en el nuevo realismo el testimonio personal del héroe-narrador que sirve de testigo es lo más importante; el testimonio del narrador está basado en una fenomenología donde la subjetividad se convierte en algo público, y la objetividad es más personal de lo que parece. Y sobre todo el nuevo realismo está fundamentado en su lenguaje (con todas las nuevas características expresivas), ya que es él quien da validez a la nueva realidad de que es portavoz, por ello el lenguaje se convierte al mismo tiempo en instrumento narrativo y en historia-realidad misma.

NOTAS

- 1.- VILLEGAS, Paloma. "Nueva narrativa mexicana" en La crítica de la novela mexicana contemporánea.
p. 234.
- 2.- KIRK, John. "En torno a De perfil" en Hispanic studies in honour of Frank Bierce. p. 114.
- 3.- CASTAÑÓN, Adolfo. Op. cit. p. 55.
- 4.- FUENTES, Carlos. Op. cit. p. 31.
- 5.- VILLEGAS, Paloma. Op. cit. p. 235.
- 6.- BAQUERO Goyanes, Mario. "Tiempo y tempo en la novela" en Teoría de la novela (compilación de Germán Gullón) p. 234.
- 7.- FERNANDEZ FLORES W. (Citado por Martín Alonso) en Ciencia del lenguaje y arte del estilo. p. 475.
- 8.- ALONSO, Martín. Ciencia del lenguaje.... (misma página)
- 9.- BRUSHWOOD, J. S. México en su novela. p. 103.

VI. INVENTANDO QUE SUEÑO: DIVERSIDAD Y UNIDAD

"La originalidad de Inventando que sueño --comenta John Brushwood-- es el sentimiento de unidad producido por la lectura de estos cuentos tan diferentes entre sí. Aunque son distintos el uno del otro, de alguna manera componen una unidad y se apoyan mutuamente. La fuente de esta unidad es, probablemente, una actitud común respecto de la humanidad y sus instituciones. Las instituciones tienen un valor discutible; sin embargo, aunque hacen cosas ridículas, las personas son dignas de amor." (1)

Asumiendo el papel de cronista ciudadano, José Agustín muestra en Inventando que sueño (1968) el ambiente de malestar general de aquella época presentaiochó, aun cuando en ciertos momentos (significativamente, el relato de misterio titulado "Lluvia" que se localiza en el apartado especial "Paseo"...) las referencias temáticas apuntan a otro lugar que las calles del D. F. , aun entonces, el estado anímico de los sujetos (personajes ficticios y del propio narrador) provienen de ese marco y ahí tienen su recidencia inalienable.

En esta obra José Agustín utiliza la ya tradicional técnica narrativa de dar la mayor cantidad de puntos de vista (que aquí son cinco más un apartado que sirve de collage) para aprehender la realidad. Los espejos de Inventando que sueño reflejan toda una galería de personajes alienados que siendo incapaces de ofrecer una alternativa

de vida (que como en la canción de Mick Jagger "Satisfacción" "lo tratan pero no pueden lograrlo"), sólo se contentan con "inventar que sueñan" como medio de conformismo social. Por eso, todos ellos (salvo la pareja de "Cuál es la onda") sucumben en el centro de ese círculo vicioso en el que viven. Lo único que salva a estos personajes es el amor, donde la mujer es el eje de acción del libro.

En su tercer obra, José Agustín trabaja las técnicas narrativas en boga, pero también pule las propias; y ahí es donde se encuentra el mejor momento de la obra. "Cuál es la onda" refleja la postura del rock en la relación amorosa; el lenguaje agustiniano (que sigue siendo vehículo narrativo y la historia-realidad misma) se hace más dinámico, jergoso y subversivo, porque ha adquirido la cadencia del rock.

Inventando que sueño también muestra que los jóvenes (al menos aquéllos que no están alienados por la sociedad burguesa y actúan de buena fe en el mundo que propagan) son los únicos que ofrecen una alternativa de vida.

Para analizar esta obra, he dividido los relatos en dos temas: A) "Diversidad de estilos, diversidad de visiones" y B) "El amor como elemento de balance."

Primer Acto: Inventando que Sueño

"Es que vivió en Francia"

A) El primer ángulo que se ilumina de este escenario social es el de una mujer (aproximadamente treinta años) que se esconde (bajo las sábanas) del ambiente hostil que produjo en ella una serie de complejos: "Estoy en la cama, ya sin poder dormir, fingiendo que duermo, sin estar segura de ser bonita, de ser inteligente, como cuando era niña y mis papás me apodaban el Insecto." (p 12)

La timidez de la protagonista es sin embargo la manifestación de su conformismo social, ya que ella también cultiva los mismos elementos de esa sociedad de la cual se esconde. Dice la protagonista: "Lo mejor para mí es dormir, el sueño desborda la imaginación." (p 14). Sólo que la imaginación de este personaje no es creativa sino alienante, puesto que se fundamenta en fantasías vanas que le cercan la salida de ese círculo vicioso en el que vive. De ahí que se le ocurran cosas además de ridículas, incoherentes. como cuando dice: "Yo soy la quinta estrella de este siglo, después de Jean Harlow, Greta Garbo, Marlyn Monroe y Brigitte Bardot. Sí lo soy, Perfecto, pero hasta ahí." (p 18) Ella que tiene los pechos pequeños, las piernas cortas, que se sabe no bella, que es muy púdica y que no quiere ser una estrella; se compa

ra pretenciosamente con estas mujeres sex symbols de la cinematografía mundial, que con Jean Harlow a la cabeza, revelaron el erotismo del busto a través de sus generosos escotes sin sostén, para manifestar su sensualidad agresiva.

"A qué le tiras cuando sueñas mexicano" dice Chava -- Flores. Y aquí José Agustín en este pequeño relato monologado, le da la voz precisamente a esos personajes que gustan de "adornar" su realidad. Ilusionistas fútiles, hábiles mentirosos que se creen su propia mentira (la mujer se cree una estrella europea), puesto que para ellos so--ñar o inventar que se sueña es su misma realidad; todo ello como salida a su ineptitud por no poder crear cosas verdaderamente reales. Seres que cuando llegan a afrontar su realidad..."En esas veces me siento infinitamente pe--queña, perdonen que lo diga así, contemplo todo como estúpida, y me dejo llevar por la quietud que me rodea, me asfixia, me dan ganas de llorar." (p 16). Personajes va--cíos, planos (como diría E. M. Forster) jamás hacen algo que nos sorprenda, no alcanzan a reflejar verdaderas prolemáticas humanas, puesto que sus "pequeñas insatisfac--ciones": "Detesto estar siempre insatisfecha, pero es inevitable; siempre se me antoja lo que tienen otros" (p 20) encuentran pronto la solución en su absurdo mundo alienante.

Agustín cifra el mundo de este relato en el lenguaje alienante que utiliza (la protagonista habla ligando puro lugar común). Lenguaje, casi facsimilar del estilo de las

telenovelas y fotonovelas; el lenguaje enajenante explica la enajenación de los personajes.

La alienación de la protagonista por el cine, es similar a la que sufren los personajes de Manuel Puig en La traición de Rita Hayworth. La protagonista de "Es que vivió en Francia" confunde las sombras de la pantalla con la realidad.

B) Sin embargo hay un personaje positivo en la vida de la protagonista: Don (excartero y ahora profesor de pintura) dice la narradora-protagonista: "Yo creo que no podría amar a otro hombre que no fuera él; de alguna manera se nos instaló juntos en la existencia." (p 11).

Aunque ella también pueda fantasear cosas sobre él, lo describe más positivo (honesto y no superficial ni materialista) que a las demás personas que la rodean. Pero lo importante es que él es el único que la hace salir del lugar (cama) donde teje sus fantasías.

Intermedio; Proyección y Luz Intermitente

"Cómo te quedó el ojo (Querido Gervasio)"

Este collage recuerda que todo es alegórico, que debemos ubicarnos en nuestro "Mexiquitolímpico" para servir a Dio

sitosanto". José Agustín una vez más en el uso del lenguaje coloquial, y cómo a través de él se refleja la idiosincrasia del pueblo mexicano. México no cambia: revolucionario, postrevolucionario, presesentaiocho, postsesentaiocho es fanático, machista, analfabeta y conformista; es el de siempre. La fuente de todas las insatisfacciones que cada quien irá percibiendo y resintiendo en su vida, hasta el grado que ésta sea la encarnación --el actor tomando su papel dramático o rol social-- de una forma ya personificada del estilo fallido del "Mexiquitolímpico".

Aquí es donde la imaginación del lector no tiene que hacer mucho esfuerzo para entender hacia dónde apunta el dedo de José Agustín, hacia qué "actualización" de la insatisfacción. Por ello este texto, especie de poema coloquializante, es un "intermedio" admonitorio y aclaratorio (así lo señala el propio título)...y ojo, querido Gervasio: la función va a continuar.

Segundo Acto: Lento y Muy Libre

"Cerrado"

Este acto está formado por los relatos "Cerrado" y "Luto"; lo que une a ambos es la similar actitud que toman los personajes, tanto los adultos de "Cerrado" como la adolescente de "Luto" asumen con naturalidad sus roles sociales de la

pequeña burguesía mexicana.

A) La anécdota de "Cerrado" se refiere a un triángulo amoroso: Mónica (modelo) y su nuevo amante, Hugo (médico) persiguen a Javier (arquitecto), ex amante de Mónica, en su borrachera nocturna por las calles de la ciudad, para platicar con él y que todos queden como amigos.

José Agustín presenta en este cuento a típicos personajes de la sociedad de las "apariencias" ("Y las apariencias engañan", dice Jaime Humberto Hermosillo al referirse a esa misma burguesía chabacana). Sociedad cerrada (círculo vicioso), en donde los personajes no sueñan ni inventan que sueñan nada, sino que son conscientes del papel social que desempeñan felizmente. Mónica, por su parte, es el prototipo de mujer objetivizada (como amante y en su misma profesión): "No me dejaba modelar, me ofrecieron miles de trabajos y tuve que rechazarlos, y cine también, no fuera a enojarse el monísimo arquitecto." (p 40). A la protagonista le molesta la actitud machista de su amante porque ve frustrada su aspiración de convertirse en una mujer-objeto-público-de-lujo. Y para que no haya dudas sobre su asimilado rol de amante, manifiesta su simpatía por la familia de Javier. Este por su parte, guarda su distancia social con la amante, diciéndole (para persuadirla que regrese con él) que mandará a su familia a los Estados Unidos para vivir tranquilamente con ella; y como muestra de su utilitarismo dice que lo que más le molesta es que Mónica lo haya dejado justo cuando él le había comprado un nuevo departamento. La intervención de Hugo sirve de apoyo al rol machista: regaña a Mónica cuando ésta insulta a Javier y en cambio

no interviene cuando éste la ofende; manifiesta su admiración por las obras del arquitecto ("mi arquitecto") y es él quien tiene la idea de hacer las paces para que el arquitecto no "sufra" por el abandono de su amante.

B) José Agustín vuelve a utilizar ese lenguaje propio de las telenovelas para afirmar la alienación de los personajes. Personajes caricaturescos, en que las pasiones no existen, sólo valores insostenibles como el dinero que conlleva a una posición social determinada. Lo previsible es que al enfrentarse los personajes del triángulo se desatara un drama, pero qué hace el autor (atento a la función de sátira social). Para él resultan personajes tan insulsos que no son capaces de llegar a eso, merecen apenas la comedia, la farsa que tiene por desenlace un "final feliz" que aquí se concreta en un juego de póquer.

"Luto"

A) En este cuento le toca la palabra a un sector de la adolescencia mexicana que vive con desconcierto. (que incluso tiene alcances enfermizos) la decadencia de valores que produce su sociedad.

Baby nos cuenta (a médicos, enfermeras y lectores) la angustiada relación que mantuvo con su tía Bertha, mu

jer que aquí encarna los más dañinos males de la sociedad. Baby es consciente (como el Gabriel de La tumba) del círculo vicioso en el que habita; siente asco de él (termina vomitándose en la tumba de su tía). Sin embargo no sale de ese círculo; convive con los jóvenes herederos del mundo que ella quiere rechazar. Por ello su desorientación la lleva al borde de la locura. De ahí que sus agresiones (a las monjas del colegio y a su tía) no dejen de ser más que indefensas travesuras para el establishment.

Todo esto no es más que un círculo vicioso que en su girar nos marea, nos asquea; pero nadie, ni la juventud traviesa propone una salida, o tal vez la salida sea la locura.

B) Lo que desequilibra a Baby es precisamente la falta de amor. Su tía que podría llenar ese vacío de afecto que padece, se convierte en una especie de símbolo de todas las hostilidades que imperan en la sociedad. Sensible ante este mundo y sin un parámetro que la pueda guiar debidamente, la protagonista termina desbordándose en la locura.

Tercer Acto: Hide Tide and Green Grass

"Cuál es la onda"

A) En los anteriores relatos de esta colección, José Agus

tín nos ha mostrado personajes alienados, incapaces de salvar su sociedad en pique. "Cuál es la onda" es la parte conciliadora de Inventando que sueño porque aquí los personajes sí ofrecen otra alternativa de vida: "Cuál es la onda, no dijo nadie. Pero olvidémonos de ellos y de Nadie: Requelle es quien importa; y el baterista, puesto que Requelle lo dirigía." (p 55). La palabra "onda" tiene varias connotaciones en el mundo juvenil: asunto, ambiente, suceso, aventura, relajo, etc. Por lo que "Cuál es la onda" tiene como posible traducción: Cuál es el ambiente en el que vive la juventud del México presentajo, en qué se basa este fenómeno juvenil.

En este cuento, José Agustín, atento discípulo realista, coloca el espejo ahí donde los anacrónicos valores socio-culturales de la burguesía capitalina caducan y junto a ellos nacen otros que se oponen a los de esa sociedad represiva y falsa, destructora de la espontaneidad humana. Es ahora la rebelde y optimista juventud quien propone al mundo un modus vivendi basado en el amor, la paz y la libertad. Así Oliveira y Requelle (los protagonistas) se erigen como nuevo Adán y nueva Eva en la recuperación del paraíso perdido; realizan para ello un viaje mítico-hotelerero en la búsqueda de su felicidad.

"Cuál es la onda" ostenta sus influencias: Tres tristes tigres de Guillermo Cabrera Infante, Rayuela de Julio Cortázar, Bertold Brecht y The Doors; figuras que representan claras oposiciones ante el establishment. De ellos

asimila José Agustín su actitud iconoclasta y el manejo experimental del lenguaje como creador y producto a la vez de la actitud que manifiesta.

La influencia literaria más cercana del autor, es evidentemente la de los narradores hispanoamericanos; "Cuál es la onda" como Tres tristes tigres y Rayuela - es una obra que se fundamenta en su estructura lingüística, puesto que la ruptura sintáctica, morfológica, ortográfica y semántica que presenta el texto, representa también una coyuntura que posibilita el acceso a otra forma de vida. "El diálogo --comenta Seymour Menton-- está no solamente salpicado de palabras inglesas, francesas, italianas, portuguesas y alemanas, sino que los personajes hablan una especie de lenguaje internacional, donde entre otras cosas se inventan chistes bilingües ("a mand", "a la gaucha", "darlita") y se juega con la sintaxis tradicional ("muda respuesta"- "respuesta muda"; "leer tus dedos"- "leerte los dedos"; "se separaron"- "separáronse"). Las múltiples variaciones de los nombres de Oliveira y Requelle constituyen otro ejemplo de la virtud lingüística del autor y se convierte en un motivo recurrente que da cierta unidad a esta sinfonía caótica" (2)

El lenguaje agustiniano es una especie de versión juvenil del lenguaje coloquial, jergoso, rítmico y musical de Tres tristes tigres, solo que aquí es el rock y no el bolero quien le da el tono y sabor a la obra. Por otro lado, tanto la obra del autor cubano como la del mexicano

M-0034480

tienen como marco ciudades decadentes, donde los protagonistas se erigen como héroes productores de un cambio social. En lo que toca a la influencia de Cortázar en la obra de Agustín, el escritor argentino es una fuente primordial en la obra global de José Agustín; empieza precisamente en "Cuál es la onda" y llega hasta, y en particular, Cerca del fuego (1986): por su estructura tripartita su narración de rollo chino* y sobre todo porque refleja a un individuo en busca de su identidad en todos los caminos de su vida. Cerca del fuego es un símil de Rayuela.

La apertura a otras posibilidades operativas que ofrece la obra cortazariana se fundamenta en la ruptura del tiempo y espacio (euclidianos, galileicos, newtonianos) que hace el autor: Cortázar --comenta Saúl Yurkievich -- se sale de la cronología y topología instauradas por el consenso social, por la rutina perpetua repetidora: -- contravenir las categorías usuales del entendimiento, la conciencia codificadora." (3)

José Agustín aprende la lección del escritor argentino, sus personajes Oliveira y Requelle son, como Horacio Oliveira y la Maga, disidentes sociales: "Y sabes cuál es el colmo de mi perversión, aventuró ella. Pues no la respuesta. Olito, el colmo de mi perversión es llegar a un hotel de a peso. De a dieciocho. Bueno, de a dieciocho; estar junto a un hombre desnudo, tras una cortina de acuerdo, y no hacer niente, rien, nichts, ni soca. Qué tal te suena. Oliveira quedó tan sorprendido ante el razonamiento que pensó y hasta dijo: a ésta yo la amo. dijo, textualmente: Requelle, yo te amo." (p 65)

* historias encadenadas, tipo Las mil y una noches

Para Requelle y Oliveira, la libetad sexual que prego na la contracultura juvenil no depende de la simple realización del coito (Requelle jamás se entrega a Oliveira), sino que representa la manifestación de su "libre albedrío" en el manejo de su propia sexualidad. El joven ya no es vigilado ni gobernado por la autoridad paterna, sino por él mismo, rompe así con los lazos familiares. El adolescente ha decidido enfrentarse al mundo; llegó el momento de realizar su libre albedrío, de conocerse a sí mismo y a fin de cuentas, de madurar.

Mediante el juego-humor, José Agustín (como Cortázar) desnuda las restricciones sociales, ordena las cosas nuevamente y crea con ello un contacto extraordinario con la realidad. "El juego --dice Yurkievich-- ruptura del continuo normal, al eximir de apremios externos, escinde el orden del realismo utilitario. Interregno festivo, transporta a una zona de excepción donde se recupera el albedrío. Permite escapar de la imperiosa satisfacción de las necesidades inmediatas e ingresar en otra esfera de actividades que tienen su propia tendencia, su peculiar regulación." (4)

Esta nueva visión de la realidad la manifiesta José -- Agustín a través del narrador y en especial del lenguaje. También como Cabrera Infante y Cortázar, el narrador de la obra agustiniana se identifica con los personajes, puesto que está hecho de la misma materia que ellos incluso que del propio autor. La distancia narrativa es mínima; hay una correspondencia intrínseca entre el modo de escribir y el modo de vivir, el objetivo no es únicamente escribir lo vivido, sino vivir lo escrito. José Agustín trata de quintae-

senciar los elementos de la contracultura que pueden ser trascendentales para la juventud. Es un acierto en la narración de este cuento la actitud del narrador que, más entrometido que omnisciente, le da el tono de informalidad al cuento; y así se erige él como elemento lúcido de este mundo que nos presenta: "El problema que tribulaba el buen Olivista era: do debo llevar a esta niña guapa. Optó como buen baterista por lo peor: le dijo (o dijo, para qué el le): bonita, quieres ir a un hotelín. Ella dijo sí para total sorpresa de Oliconoli y aún agrego: siempre he querido conocer un hotel de paso, vamos al más de paso. Oliveira más que titubeante, tartamudeó: tú lo has dicho. ;Oliveira cristiano!" (p 59)

B) El amor de Oliveira y Requelle resulta un encuentro numinoso, central, verdadero conocimiento de sí a través de reconocerse en y con la persona amada. La propuesta juvenil sobre el amor, rompe censuras, restricciones, en especial con la actitud machista: "En este momento Oliveira se dirige a los lectores: oigan, lectores, entiendan que es mi Requelle; no la de ustedes, no crean que porque mi amor no nació en las formas habituales la amo menos. Para estas alturas la amo como loco; la adoro, pues. Es la primera vez que me sucede, ay, y no me importa que esta Requelle haya sido transitada, pavimentada, aplaudida u ovacionada con anterioridad. Aunque pensádo lo bien... Con su permiso, voy a preguntárselo." (p 71)

Al sentirse una pareja, deciden ir al registro ci--

vil; y aunque el juez no puede casarlos (por falta de papeles) ellos se consideran casados, puesto que dejan de buscar hoteles de paso y alquilan un departamento, claro irónicamente, bajo los nombres burgueses de licenciado Rodríguez-Ramírez o Martínez-Domínguez.

El planteamiento final sobre la "unión" libre de la pareja que sugieren los protagonistas, tiene para ellos igual o mayor validez que la unión legal; puesto que su relación no está basada en los valores convencionales del matrimonio burgués. Sus valores son más honestos y firmes puesto que son producto de la reflexión del joven sobre lo que él realmente quiere vivir con su pareja. Los jóvenes protagonistas no manifiestan directamente esta postura ante la sociedad eligen la parodia.

Toda esta nueva concepción del mundo la basa José Agustín en el lenguaje; "Desflorar el idioma --señala Yurkievich--: Eros ludens. No hay erotismo sin el ejercicio natural de una libertad ejercida con soltura: para conquistar la libertad sexual hay que conquistar antes todas las otras libertades." (5) José Agustín distorsiona, recrea e inventa palabras que al ritmo de los tambores del rock nos introducen a una nueva realidad. El lenguaje agustiniano utiliza la palabra no para decir algo en particular, sino para transformar la realidad lingüística misma. "Cuál es la onda" refleja mejor que nunca en la obra agustiniana, ese lenguaje productor de la concepción juvenil del mundo. Gracias al lenguaje que des

bordan, los protagonistas realizan un diálogo de conocimiento gratuito que los conduce al conocimiento del amor.

Si para Brecht el lenguaje debe, más que adecuarse a la realidad, ser parte intrínseca de ella, para Agustín es la misma realidad. El lenguaje agustiniano (coloquial, jergoso, subversivo, rítmico y humorístico) es el flujo liberador de los atabismos socio-culturales de la burguesía mexicana. De ahí que "Cuál es la onda" sintetice a través del lenguaje una nueva forma de vida en la que el joven se manifiesta como elemento activo, transformador y a fin de cuentas revolucionador de la sociedad.

Paseo: Despacio con un Ritmo Continuo

"Lluvia"

A) Si José Agustín se basó en la concepción literaria de Julio Cortázar (actitud subversiva ante la cultura establecida, experimentación verbal y el encuentro con la pareja como algo numinoso) para escribir "Cuál es la onda", hay sin embargo un distanciamiento entre ambos autores: su visión de la realidad. Cortázar tiene una visión mágica del mundo; una realidad profunda sólo verbalizada por la alusión, continuando así la tradición romántica-simbolista-surrealista de la percepción de la realidad. El rea

lismo de Agustín "nuevo realismo" es directo, inmediato se ciñe a la operación de "escribo lo que veo". Sólo en "Lluvia" el autor se introducirá en el mundo de la literatura fantástica (posteriormente se notarán ligeros atisbos fantásticos en el cuento "Llenos de confianza lo miran" de La mirada en el centro).

En "luvia" el autor da un paseo por las calles del absurdo, y caminando por ellas se llega al punto onírico y pesadillesco de Inventando que sueño.

La anécdota del cuento es la siguiente: un individuo es confundido por los dirigentes de La Casa Sin Fronteras (Instituto Superior de Cultura Ciencias y Solidaridad) con Edmundo Barclay a quien se la ha encomendado la localización de la Señorita de los Campos (supuesta espía de la Casa). Ante misivas cada vez más comprometedoras y amenazantes, el protagonista-narrador desesperadamente trata de aclarar la confusión, pero una serie de hechos absurdos (nunca sabe quién le deja las misivas con datos y fechas imprecisas y sobre todo, el por qué se le confunde con otro) le imposibilitan hacerlo. La señorita de los Campos logra entrar a La Casa, seguida del protagonista; los miembros de la Casa la descubren y luego la torturan enterrándole dagas en los pies. Ante esta escena el protagonista huye de ahí pero al llegar a su departamento un regimiento de ancianos lo conduce nuevamente a La Casa donde recibe la misma tortura: "La miré con toda mi intensidad, sin fijarme en ninguno de ellos. Y ella me miró a los ojos, directo, con la mirada inflexible, rígida. No dejó de mirarme

cuando me arrancaron la ropa, me colocaron en una silla al lado suyo, me atacaban con fuerza y hundían la primera daga en la planta del pie izquierdo, en el centro. No me dolió, seguí mirándola.

El mesero habló con su voz neutra, mecánica. Preguntó cómo me llamaba. Edmundo Barclay --respondí--, mientras ella seguía mirándome." (p 114)

"Lluvia" sigue en líneas generales la estructura del cuento fantástico tradicional. Se inicia, si no con el equilibrio clásico del cuento maravillosos (el héroe vive tranquilo en su casa), sí con la alusión al equilibrio de un pasado inmediato, puesto que el protagonista se extraña de la actitud hostil que le manifiesta Doña Elvira (la Directora de La Casa); posteriormente el autor introduce el elemento sobrenatural que rompe definitivamente el equilibrio establecido: "Ya sea dentro de la vida social o del relato --señala Tzvetan Todorov--, la intervención del elemento sobrenatural constituye siempre una ruptura en el sistema de reglas preestablecidas y encuentra en ello su justificación." (6) El cambio de identidad que sufre el protagonista es el elemento sobrenatural o extraño que rompe el equilibrio de la historia. También como en el cuento fantástico, el personaje protagónico recibe una orden (forma inversa de prohibición): debe localizar a la Señorita de los Campos en menos de 48 horas. Luego, el personaje antagónico (Doña Elvira) trata de conseguir información sobre su futura víctima (la Señorita de los Campos) por medio del protagonista. Posterior-

mente el héroe es trasladado al lugar donde se encuentra el objeto de su búsqueda, y al no haber cumplido el cometido asignado, recibe su castigo.

El protagonista de "Lluvia", al igual que el héroe del cuento maravilloso, se dirige en la búsqueda de algo o alguien; búsqueda que alude al viaje mítico en el que el personaje sufre el proceso de maduración. En ese viaje el protagonista padece una serie de adversidades; sólo que ahora el héroe no se enfrenta con brujas o seres con poderes sobrenaturales; sino con instituciones. Como el Joseph K de El proceso, el protagonista mantiene una lucha dispar con seres anónimos. La Casa Sin Fronteras alude precisamente a esa imprecisión donde el enemigo esconde el rostro tras una careta de nomenclaturas; así, el individuo no tiene otra salida que ceder o enloquecer.

La búsqueda del protagonista es la de su identidad, y no la encuentra en la medida que no da otra alternativa (jamás nos dice su nombre). Se convierte al igual que Joseph K en una cifra, que sólo tiene un carácter por la naturalidad compulsiva de su búsqueda: un anhelo activo, una interrogación humana de culpa e impaciencia.

B) Como la gran mayoría de los cuentos fantásticos, "Lluvia" también tiene una atmósfera erótica. Como se sabe, la literatura fantástica permite franquear ciertos límites inaccesibles del hombre, es un arma contra las censuras. Si la justicia está representada por seres que no dan su verdadera cara, es porque esa cara es la del deseo.

El deseo erótico en los cuentos fantásticos es el eje que mueve tanto a los personajes protagónicos como a los antagonicos: "La vi. Estuve a punto de gritar. Allí estaba quien estuve tocando, reconocí su cuerpo, sus senos, eran los de la mujer a quien había acariciado. La amarraron en una silla, desnuda y ya habían colocado la primera daga en la planta de uno de sus pies; una daga minúscula, dorada, hundida en el pie blanquísimo. Un hilillo de sangre fluía con lentitud hasta llegar al suelo." (p 112)

El deseo erótico se vincula con la crueldad (género negro): la evidente tortura psicológica y física que sufren los protagonistas, la aparición de seres extraños, como los ancianos de aspecto pétreo, la alusión a la celebración de ritos, y el juego de atracción y rechazo que mantiene el protagonista con la Señorita de los Campos, a quien incluso llega a identificar (por su mirada inflexible) con su verdugo (Doña Elvira).

Los protagonistas expresan su deseo: "Muy a lo lejos creí oír sollozos; mi mano volvió a ascender para sentir las lágrimas que bañaban por completo su rostro helado. No pude más y todo mi cuerpo buscó a la mujer que estaba junto a mí, sin preocuparme por las cortinas pesadas, por mis jadeos que quizás eran demasiado audibles. Busqué la boca y la besé frenéticamente. Ella permaneció quieta unos instantes pero luego respondió, me besó también con una violencia que nunca habría esperado. Sus lágrimas mojaban mi rostro y el aire helado nos endurecía la piel, mientras nuestros cuerpos trataban de entre

lazarse con extrema torpeza a causa de las cortinas. Nuestras manos recorrían, buscaban, lastimaban; nos incrustábamos, desflorábamos nuestros labios con los dientes; gemíamos buscando cómo eliminar la barrera de las ropas." (p 110)

La culpa por la que deben pagar los personajes no radica en que la Señorita de los Campos sea una espía y el protagonista no haya cumplido su encomienda; la culpa que ellos deben pagar es la del deseo. En ese mundo limitado y opresor en el que viven, donde las instituciones sojuzgan, los personajes sólo se sienten humanos y no una cifra anónima mediante la expresión de su erotismo. Claro que el erotismo no alcanza a concretarse ya que esto equivaldría a la liberación social; por eso su erotismo está en el nivel de la angustia, del desgarramiento. Al sentirse culpable el protagonista cede o enloquece finalmente, al aceptar la identidad impuesta. Entonces, la culpa es más fuerte que todo, ésta termina con la existencia de los personajes.

En "Lluvia" José Agustín echa mano del elemento fantástico para franquear las zonas del inconsciente. "Esta tendencia a salirse de sí mismo --comenta Yurkievich--, a la excentricación y al extrañamiento, ese afán de tocar el trasfondo psíquico, de trasponer el absurdo imperante extremándolo, de alcanzar por empedernida transgresión la suma naturalidad implican un avercinamiento, un empalme admirativo con ese absurdo radical que es la locura, locura identificada con el inescrutable orden de los dioses como por si la razón humana se llegase a la

razón cósmica." (7)

José Agustín utiliza el efecto brechtiano de "distanciamiento" al dar un "Paseo" al mundo de la literatura fantástica. "La literatura fantástica sudamericana --comenta Rafael Llopis-- en primer lugar no es gótica; es además sumamente ecléctica; pretende, por último ampliar la percepción de la realidad... Constituye una extraña y feliz conjugación de autoctonismo y cosmopolitismo... Posteriormente, por la brecha abierta por Borges se irán colocando e integrando todos los factores populares, no intelectuales y autóctonos, todos los mundos reprimidos de Hispanoamérica, desde las supersticiones indígenas más primitivas hasta la más actual y activa crítica social." (8)

El protagonista de "Lluvia" no es capaz de enfrentarse al mundo interior de su inconsciente, poblado de frustraciones, deseo y culpa; por ello sufre la más alta degradación: la pérdida de la identidad: "No los odiaba tanto porque supiesen que me capturarían a como diera lugar, sino porque en todas mis cosas se encontraban esas iniciales que no eran las mías." (p 114)

Como no da otra alternativa, la culpa lo vence, coartando así su liberación de los tabúes sociales.

La propuesta de Agustín es una sola en todos los cuentos de esta colección (vista desde diferentes técnicas o géneros narrativos): los personajes deben dar alternativas viables de cambio social para no alienarse, enloquecer o morir.

Con "Lluvia" José Agustín logra un afortunado acerca-

miento a la literatura fantástica. La gradación de la secuencia narrativa llega al suspenso: "el suspenso --dice Barthes-- es un juego con la estructura destinado, si se puede decir, a arriesgarla y glorificarla: constituye un verdadero thrilling de lo inteligible: al representar el orden 'y ya no la serie) en su fragilidad, realiza la idea misma de la lengua: lo que aparece como lo más patético es también lo más intelectual: el "suspenso" atrapa por el "ingenio" y no por la "emoción"." (9)

La gradación narrativa es intrínseca a la degradación del personaje, creando con ello el ambiente de incertidumbre y sensualidad que hay en el relato.

Cuarto Acto: Juego de los Puntos de Vista

"Amor del bueno"

A) Después del distanciamiento de "Lluvia", José Agustín vuelve la cara a nuestra realidad; ahora mediante la alegoría que representa a nuestra fandanguera clase baja citadina.

La anécdota es la siguiente: Leopoldo y Felisa se van a casar en Nochebuena, alquilan el salón de fiestas doce horas antes de la ceremonia; y ante la larga espera y el calor de las copas, los invitados provocan la rifa verbal

y física entre los futuros desposados, y se arma el pleito general. En tres ocasiones van a la delegación, en su tercera estancia (agotados sus fondos económicos) se reconcilian y deciden casarse ahí.

El escenario de "Amor del bueno" es visto por varios narradores quienes igual que el director de escena (setrata de la representación de una obra) se introducen en él para formar los apartes dramáticos. Agustín utiliza el efecto de "distanciamiento" brechtiano (como las llamadas de atención al público para que se dé cuenta que está en el teatro, escenas contadas por canciones y reflexiones) en forma inversa, es decir, "acercamiento"; puesto que la acción no está ubicada en otro tiempo o lugar, sino en la populosa colonia Buenos Aires de la ciudad de México.

La historia es contada por cuatro narradores: uno oculto (en el techo) que interviene poco y da una perspectiva visual panorámica de la acción; otro que funciona como cronista de eventos sociales, por lo que su perspectiva visual se limita al salón: "Es imposible conjeturar qué sucedió en la octava delegación, porque cuando ambas familias entran en el salón Montecarlo, todos vienen muy amistosos y aún se hacen bromas." (p 153). Luego está el narrador que tiene carácter omnisciente: "Narrador: Esta es la octava ronda, pero aún no se embriagan del todo. Si han fumado cuatro cajetillas en tan poco tiempo, es perdonable: Leopoldo se siente nervioso, por eso deben de disculpar también los siguientes diálogos convencionales y falsos." (p 122). Y el narrador-personaje, Luis el hermano

no menor de Leopoldo que contrasta por su subjetividad con los otros narradores; Luis se encarga de la mayor parte de la historia.

A través del lenguaje coloquial del joven narrador y los personajes de "Amor del bueno", José Agustín refleja la idiosincracia del pueblo mexicano en voz de los habitantes de la colonia Buenos Aires. La clase baja que "representa" o simula pertenecer a una clase social superior a través de: el alquiler de un salón de fiestas clandestino, aunque para ello tenga que quedarse endrogada con muchas personas; el uso de vestidos y trajes costosos en sus días de fiesta, como cuando Luis comenta que en la escuela le estuvieron pidiendo un traje y su mamá no hizo caso, pero ahora que se casa su hermano le compró el mejor que pudo; la falsa actitud de solemnidad en eventos sociales, como cuando piden a Felisa o cuando habla don Arnulfo. Los personajes imitan (grotescamente claro) los aspectos convencionales de la sociedad burguesa que también se refleja en el desprecio a una clase inferior (como el dueño del salón hacia ellos y la madre de Felisa a la acompañante de su hijo); el machismo representado por Gildardo, el hermano de Felisa: "Pero luego este Leopoldo me cayó más o menos: lo invité a irnos de putas una noche y jaló bien. Y en la madrugada me dijo oye compadre no le vayas a decir a tu hermana que vinimos aquí, no me vaya a perder el respeto. Por eso, es buena ley; así se hacen las cosas, derechas." (p 133) y desde luego por Leopoldo que culmina

con las agresiones verbales y físicas que le hace a su novia y familia; la actitud revanchista, Luis dice: "Qué bueno que Lepoldo no se dejó: a poco creía el pinche don Gil que lo iba a barquear, ni que Leo estuviera manco." (p 139) y el ambiente en general de chismes e intrigas que se desatan en esta clase de eventos; todo esto ante una escenografía de globos, serpentinas y estampas de la Virgen María. En fin, a José Agustín no se le escapa nada para representar este cuadro social.

B) Las nueve introducciones que forman este acto-historia-cuento-relato-texto reflejan la actitud de esta mayoritaria clase social que sólo se queda en el intento de hacer las cosas. Son como los personajes de Niebla donde Augusto Pérez dice: "No, el que duerme y sueña no tiene ganas de nada. Y usted y sus compatriotas duermen y sueñan, y sueñan que tienen ganas, pero no las tienen de veras" (10)

Los personajes de "Amor del bueno" no reconocen sus limitaciones, viven fuera de la realidad; de ahí su fracaso. El amor existe sólo en la medida que las influencias externas no lo debiliten, y aunque finalmente Leopoldo decide ignorar a la concurrencia y reconciliarse con su novia, sabemos que está latente en ellos el peligro del desequilibrio. Los personajes son incapaces de realizar actos propios, toman actitudes que no les corresponden y no intentan limpiar la niebla que opaca su atmósfera vital.

En resumen, Inventando que sueño manifiesta desde diversas técnicas narrativas y lenguajes la creación de mun

dos autónomos que se conectan o desconectan --a través de la visión que representan-- con una sola realidad referenciable: la realidad del México presentaiiocho cuya sociedad limita la espontaneidad humana, y el individuo no tiene otro salida que fantasear su realidad ("Es que vivió - en Francia", "Amor del bueno"); ser alienado social ("Cerrado" y "Luto"); enloquecer ("Luto" y "Lluvia"), o proponer otra alternativa de vida ("Cuál es la onda"). El autor ve en la juventud rebelde al único sector no alienado, optimista y gestor de una posible transformación social.

NOTAS

- 1.- BRUSHWOOD, J. S. Op. cit. p. 114.
- 2.- MENTON, Seymour. Op. cit. p. 585.
- 3.- YURKIEVICH, Saúl. La confabulación de la palabra. p. 13.
- 4.- Ibidem. p. 26.
- 5.- Ibidem. p. 14.
- 6.- TODOROV, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. p. 196.
- 7.- YURKIEVICH, Saúl. Op. cit. p. 26.
- 8.- LLOPIS, Rafael. Historia natural de los cuentos de miedo. pp. 336-344.
- 9.- BARTHES, Roland. "Introducción al análisis estructural de los relatos" en Análisis estructural del relato. p. 31.
- 10.- UNAMUNO, Miguel de. Niebla. p. 162.

VII. SE ESTA HACIENDO TARDE

(FINAL EN LAGUNA)

El tema global de la obra de José Agustín es la búsqueda de la identidad; para lo cual el autor trabaja tanto su material autobiográfico como el de ficción. Se está haciendo tarde (1973) tiene un antecedente autobiográfico que el autor publicará en 1985 bajo el título de El rock de la cárcel, obra que abarca cuatro años (1966-1970) cruciales de su vida personal: su introducción al ambiente cultural mexicano, su relación frustrante con Angélica María, los fallidos intentos de hacer cine, su adicción a las drogas y sobre todo, la cárcel. Todo ello bajo la línea de ser un agudo observador de su contorno y personaje inserto en el mismo.

En el ambiente opresivo de la cárcel José Agustín en encuentra un castigo pero también una forma de redención: "La cárcel obliga a cualquiera a regresar aunque sea fugazmente a sí mismo." (p 101). "El rock de la cárcel" muestra la cara humana del autor: culpas, remordimientos, camaradería, reconciliación amorosa, miedo y paranoia son los sentimientos que componen el relato: "No sabía entonces cuánto tiempo, cuántos padecimientos, me llevaría cerrar la he rida que apestaba a Lecumberri, en verdad un sitio cargado con las peores vibraciones de México. Debieron derruir lo." (p 131)

Se está haciendo tarde es la obra catártica de un escrito de 29 años; escritor que hasta ahora se había manifestado optimista, cual miembro del mundo contracultural al que pertenece (como en "Cuál es la onda") pero la revolución juvenil se comercializa y se desvía por el mundo de las fantasías alucinógenas, perdiendo su vigencia. Esta novela (tercera de su producción) es la reproducción que hace José Agustín de la atmósfera decadentista en que viven los outsiders del México de los setenta.

El ocaso del movimiento hippy

La decadencia del movimiento hippy empieza a gestarse a principios de los setenta; aquel hippismo fresco y vital de los sesenta se convirtió en un fenómeno alienante gracias a la comercialización que hace el establishment de los ídolos rockeros, del lenguaje y en especial de las drogas. "En México --comenta Paloma Villegas--, el festival de Avándaro fue, por decir lo menos, una sesión de música de segunda calidad. El lenguaje de la onda había sido mediatizado por la mass media, convertido en bufonería de los cómicos más abyectos de la TV (que ya es abyección) inventariado en léxicos para el uso de atribulados padres de familia, convertido en instrumento para no entender el mundo; medio que se inventó para expresar nuevas cosas, contribuía ahora la soledad de quienes lo balbuceaban, -

faltos de lenguaje, forzados a oscilar entre el "aliviame" y el "aplatame" sin matices afásicos, sin posibilidad de contacto con lo que ocurría en su interior." (1)

En cuanto a las drogas sicodélicas, medio de transporte de los iniciados en el mundo esotérico, perdieron su carácter ritual, y a fin de cuentas, ingerirlas pasó a ser una moda; por otro lado se estaba produciendo un fenómeno social: las drogas llevaban al viaje del que ya no se regresa.

José Agustín es consciente de esta realidad alienante: "Desde un principio tuve claro que la novela era como una visión del mundo que se estaba volviendo totalmente infernal. Y entendía por infernal no la entidad metafísica más allá de este mundo, sino cualquier clase de sufrimiento sin sentido (porque cuando el sufrimiento tiene un sentido es parte de la vida misma, pero cuando no lo tiene se traduce en enajenación pura; entonces sí que se vive en el infierno)." (2)

La alusión al viaje mítico como forma de maduración ("Cuál es la onda) es retomada nuevamente por el autor en Se esta haciendo tarde; la diferencia estriba en la actitud de los personajes. Como los personajes de "Cuál es la onda" son honestos; a ellos los guía su optimismo revolucionario por las sendas del paraíso; en cambio la actitud deshonesto de los personajes de Se está haciendo tarde les hace perder la brújula y descenden estrepitosamente al infierno.

Los drop outs

Se le llama drop out al individuo que se sale del juego del establishment: los hippies o bien toda aquella persona que lleve una vida marginal. En Se está haciendo tarde hay varios drop outs. Virgilio, que rompe con la posibilidad de llevar una vida común y se dedica al beach boyismo sicodélico, las viejas canadienses que dejan su vida del jet set para convivir con gente marginal y Paulhan que deja su vida académica para convertirse en un disidente. En cuanto a Rafael (el protagonista) él está propenso a convertirse en un drop out, sin embargo no quiere perder el mundo que tiene, que aunque gris, es mejor que el mundo enajenante de sus compañeros de viaje: "¿Que no? ¡Cómo no! Aparte de que casi toda su vida sea pura obscuridad, vivir sin estar viviendo, como robot, sin ver lo que tiene dentro de sí y lo que hay en los demás, sin ver la luz, sin estar en el momento por ponerse a jugar." (p 130)

Rafael es un capitalino lector del Tarot que entusiasmado por encontrar aventura eróticas viaja a Acapulco para visitar a su amigo Virgilio, un beach boy que consigue droga a los drop outs de la vieja playa de caleta. Virgilio se sentía un ser superior, dador del pasaporte que abría las puertas de otros mundos: "Pero qué pálido está. El pendejo ha de haber creído que las ondas que yo le cotorreaba en México eran puras papas. Andale buey, para que te des un quemón. Aquí en Acapulco es where the action is." (p 60). Rafael por su parte también se sentía superior: "Al consultar el tarot yo

soy como un oráculo... (p 31)

Tanto Virgilio como Rafael son seres decadentes: "La decadencia era la meta vital de Virgilio...quien además nunca había mostrado entusiasmo, efusividad o algún sentimiento humano" (pp 10-17) En cuanto a Rafael, el mal uso que daba al tarot le acumulaba karma (es decir, su sentido del deber) negativo; y ahora se encontraba flotando en una nada: "Hay algo que tengo que hacer pero ni el tarot ma ha podido decir qué, o no lo he sabido interpretar..." (p 92).

La comprensión de la esoteria oriental que manifiestan los personajes es superficial; incluso Rafael (que considera penetrar más en esto) "Unos amigos y él estuvieron fumando marihuana y hablando de experiencias-esotéricas-visiones-trascendentales-expansión-de-la-conciencia. Eso era lo que parecía estar de moda, ¿no?" (p 193), cae en ella.

"La comprensión del mundo esotérico oriental --señala Jung-- se basa en la comprensión del yoga. La palabra yoga significa textualmente uncir para el yugo o sea disciplinar las fuerzas anímicas instintivas llamadas en sánscrito klecas. Esta disciplina tiene por objeto el dominio de aquellas fuerzas que atan al hombre al mundo. En el lenguaje de San Agustín las klecas corresponden a la superbia y a la concupiscentia." (3)

El drop out, hijo del beatnick, continúa con la falaz tendencia esotérica de éste; es decir, utiliza estimulantes creadores de klecas (fantasías) que el hindú trata

de eliminar. A esto hay que añadir la actitud deshonestas de los personajes drop outnianos que impide totalmente acercarse a la iluminación.

Un viaje mitológico infernal

Cuando en una obra de ficción se utiliza el mito, ello implica que el autor busca comunicarse con su sociedad a fin de reorganizarla, de proponer sentidos nuevos. José Agustín se sirve del antiguo mito del viaje como forma de conocimiento de sí, para valorar el mito de los setenta: el movimiento hippy.

Si el espacio literario es el texto; Se está haciendo tarde habita cuatro niveles espaciales: el psíquico, el mítico, el simbólico y el verbal.

El espacio psíquico es el del inconsciente. La introspección de sí que realiza el protagonista a través de la droga, lo enfrenta a ese infierno sin sentido del drop out. A través de los viajes sicodélicos José Agustín convierte a la droga en vehículo narrativo. Así como Aldous Huxley en Las puertas de la percepción (1954) escribe sobre la mezcalina y sus efectos alucinógenos, Agustín narra los efectos de la silocibina y el ácido licérgico: prolongaciones y superposiciones de imágenes, colores y sonidos intensificados, liberación del inconsciente, sentimientos exaltados, el tiempo detenido en un presente de

moleador, regreso a los orígenes del universo y visiones apocalípticas forman la atmósfera del espacio en que habita el personaje de Se esta haciendo tarde. Mediante la droga los personajes rompen el límite entre lo interior y lo exterior, el mundo está al mismo tiempo dentro y fuera de sus cabezas: "Your outside is in, Your inside is out".

El espacio mítico es el del viaje. Se esta haciendo tarde sigue las mismas correspondencias de la Divina Comedia de Dante (con Virgilio y todo) es decir, Viaje=Vida; busca=descenso a los infiernos. El viaje mítico de maduración requiere una actitud positiva del héroe-protagonista para que éste logre su objetivo. "Las emociones negativas --comenta Aldous Huxley-- --el miedo, que es la falta de confianza, el odio, la ira o la malicia, que excluye el amor-- garantizan en cambio que la experiencia visionaria, si es que llega a producirse, será aterradora." (4). "Francine tenía la piel a punto de hacer erupción: temblaba espasmódicamente. Su estómago se descompuso y de repente se dió cuenta de que se hallaba recargada en un árbol, vomitando. Observó aterrada, cómo de su interior surgían chorros de colores agresivos, se descolgaban zapatos sin agujeros, pedazos de alambre, clavos, anillos..." (p 252)

En el espacio simbólico, lo contado se ensancha hacia el vastísimo espacio de lo sugerido. La evidente alegoría que hace José Agustín del ambiente hipperil de los setenta, lleva su moraleja intrínseca: "Se está haciendo tarde, ¿no se dan cuenta, Caray, mejor nos regresamos. Uno cree estar muy mal, y quizá no está tan mal: es hora

de trabajar en lo que se ha echado a perder, como presien-
te el gurito Rafael, quien guiado por otro Virgilio nos
lleva a través de algunas ondas fuertes de Acapulco, don-
de casi todos huyen de su propia naturaleza." Agustín,
en su deseo de comunicar la alienación hippy, simula re-
presentar esa realidad, representación que ante su inhe-
rente modificación literaria (pues selecciona y trasforma
la realidad que ve) crea personajes abyectos y oscuros
en su habitat de alucinación sicodélica; como un espejo
contracultural que coloca a sus habitantes de frente a su
realidad.

Espacio verbal. La transformación de la realidad que
hace Agustín, empieza desde el lenguaje, que se une de ma-
nera importante a las otras comunicaciones, afectando el
sentido, y subjetivando lo que era objetivo. José Agustín
crea (y ésta es su constante) un lenguaje que es a la vez
vehículo narrativo e historia--realidad misma que produce.
El lenguaje de Se está haciendo tarde crea personajes y
atmósfera de este infierno sin sentido que es la enajena-
ción juvenil. "La desproporción entre la irrelevancia
de los personajes --señala Adolfo Castañón-- (irrelevan-
tes por descritos tan machaconamente) contrasta con la vi-
veza de un lenguaje coloquial que nos transmite por ente-
ro en cada una de sus frases: la novela está tan bien nar-
rada, el lenguaje dice tanto de los personajes que más
de la mitad de la novela resulta prescindible. El lengua-
je de Agustín siempre es directo pero nunca se sirve de
los expedientes fáciles con que ciertos escritores inten-

tan manipular al lector (la utilización indiscriminada de la segunda persona del singular). Las frases saltan, propician el hiato y la elipsis, abundan en guiños y llamadas a nuestra imaginación y a nuestra capacidad asociativa." (5)

Una nueva perspectiva (La contemplación)

"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 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 podría considerarse regocijo pero su cuerpo cesó nuevamente y algo en Rafael supo que volvía la nada lo gris y luego la luz clara pero hasta la luz clara se fue se fue todo integrando en la totalidad... 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 y en el rostro de Rafael sólo resplandecía una sonrisa de sublimación exaltación." (pp 250-251)

"Los reparos que puede suscitar Se está haciendo tar-

de --apunta Castañón-- son varios y graves. Por un lado el tema: ¿la droga lleva realmente a la revelación y si lo hace es posible socializar la revelación? La contemplación y no el acto. la mirada y no el enfrentamiento son el corolario de ese final en laguna que nos propone Agustín... las proposiciones del autor no desvirtúan los logros de una novela tan cálida, tan cruel y tan divertida como una novela --de-aventuras-con-moraleja." (6)

Se está haciendo tarde tiene la estructura de la novela de aventuras; dicha novela se organiza alrededor de la idea de la prueba. Para poder pasar la prueba el héroe debe enfrentarse a una serie de peligros, de aventuras que a la vez dependen de otra serie que engloba e interpreta la aventura; y que va del desencantamiento a la regeneración. El héroe-aventurero es extraño a las reglas sociales y en su enfrentamiento con ellas se producen las aventuras por las que transita.

Se está haciendo tarde es una novela de aventuras y costumbres; ya que en ella se encuentra a la vez meta morfosis e itinerario. La metamorfosis representa el destino personal del hombre en sus momentos de crisis esencial. La prueba por la que tiene que pasar Rafael es la de enfrentarse ante la disyuntiva de la alienación o la apertura a otras posibilidades operativas. Gracias a la reflexión-contemplación-interiorización que hace el protagonista de sí, logra la metamorfosis.

El tiempo en la novela de aventuras es intenso e impreciso; todos los momentos de este tiempo infinito -

son gobernados por una fuerza única: el azar.

El tiempo de se está haciendo tarde intensifica su impresión y finitud por tratarse de viajes sicodélicos (que en el relato se refleja en el poco tiempo que transcurre en la historia y en la cantidad de páginas que utiliza el discurso para reproducirlo). La droga permite al protagonista traspasar el límite hasta donde llega la ciencia racional y obtener por ello una percepción más clara y visionaria de la realidad para luego poder huir de ese in--fierno enajenante y abrir su mente hacia otra(s) forma(s) de vida. La fuerza única que gobierna todos los momentos que vive el héroe-protagonista, está representada por el tarot. El tarot conduce el viaje de Rafael por la senda del conocimiento, logrado mediante la introspección y contemplación de sí mismo. Al recibir la luz, el protagonista puede entonces ordenar su mundo y actuar conforme a la experiencia adquirida. Esta experiencia fundamental de conocimiento de sí, la realiza Rafael en la laguna (espacio geográfico, simbólico y vital) donde obtiene la revelación deseada.

Las simbologías del agua son varias; como masa amorfa simboliza la pluralidad de todas las posibilidades, es símbolo de purificación tanto en la cultura oriental como en la occidental y en el psicoanálisis, -éste ve en el agua un signo femenino de las fuerzas del inconsciente. En la laguna el protagonista experimenta el misterium tremendus que consiste en la emoción ante lo luminoso después de haber sentido la cercanía de la muerte; luego esa agua purificadora,

agua doctrinae le brinda la posibilidad de una aprehensión más profunda y global de la realidad. Si a Rafael (héroe moderno que encarna el mito virgiliano-dantesco) se le brinda la oportunidad de revelación-redención mientras a sus compañeros de viaje se les deja perdidos en la enajenación sicodélica, es porque él es el menos deshonesto y decadente de ellos.

Se está haciendo tarde está estructurada en dos tipos de viajes: el viaje mítico, de aventuras que tiene por objetivo el pasar "la prueba" (prueba de maduración); y el viaje "moderno", sicodélico que tiene como finalidad la introducción al inconsciente y contemplación del mismo (como mejor manera de percepción del mundo). Aquí, José Agustín logra expresar, reproducir --reproducción que indica el carácter ficticio de la obra--, crear con acierto el mundo alienante de los drop outs mexicanos. Todo ello bajo la búsqueda de vetas literarias y vitales que le ayuden a encontrar la identidad del mundo contracultural al que pertenece.

NOTAS

- 1.- VILLEGAS, Paloma. Op. cit. p. 245.
- 2.- JOSÉ AGUSTIN. "Entrevista" en Periodismo interpretativo. p. 61.
- 3.- JUNG, Carl G. Op. cit. p. 312.
- 4.- HUXLEY, Aldous. Las puertas de la percepción y Cielo e infierno. p. 131.
- 5.- CASTAÑON, Adolfo. "Y tus hombres, babel, se envenenarán de incomprensión" en La crítica de la novela mexicana contemporánea. p. 272.
- 6.- Ibidem. pp. 271-273.

VIII. LA MIRADA EN EL CENTRO

La mirada en el centro (1977) es una antología formada por ocho cuentos, cuatro fechados en los años sesenta y los otros cuatro en los setenta. El propósito de Agustín es ordenar su material narrativo y tras la recapitulación de éste, manifestar su nueva estética basada en la noción del equilibrio. El resultado es fallido, no sólo por la obviedad de la fenomenología transformadora que utiliza, sino porque tres de sus mejores cuentos tuvieron o tendrán una mayor expresividad literaria en otros libros; como es el caso de "Quién soy, dónde estoy, qué me dieron" que es la autobiografía José Agustín (1966), "Punto decisivo" que es un símil de ese final en laguna de Se está haciendo tarde (1973) y "Luz externa" cuento que formará parte de El rey se acerca a su templo (1977).

En La mirada en el centro Agustín se preocupa más de plasmar su ideología transformadora que de utilizar su mejor instrumento de trabajo: su lenguaje coloquial que caracteriza y vitaliza como un espejo fiel la realidad que reproduce.

He dividido este capítulo en dos temas: A) Recapitulación; resumen autocrítico que permite al autor "recuperar elementos esencialmente inherentes, desechar tendencias artificiales y fijar las bases de una nueva narrativa que resulte..." y B) Un equilibrio, como la

propuesta ética-estética del autor.

Recapitulación

José Agustín empieza la recapitulación de su obra con su autobiografía "Quién soy, dónde estoy, qué me dieron" (1966), como un punto de partida de su afanosa búsqueda de la identidad. Aquí revisa el autor sus vetas picarescas que nos introducen a un nuevo tipo de realismo donde la realidad social y humana ya nos es vista en un cuadro objetivo, sino a través de la experiencia y el humor de un héroe-narrador que sirve de testigo. La visión de este narrador se basa en su inmediatez narrativa y en el distanciamiento mínimo que existe entre el narrador, los personajes e incluso el autor, ya que todos ellos hablan el mismo lenguaje. El lenguaje es el que cimienta a este nuevo realismo; lenguaje lúdico que desmitifica con espontaneidad y frescura todo lo que reproduce, lenguaje fiel a esa imagen reproductora de la realidad literaria de un joven escritor que llevando consigo los elementos propios del mundo que anuncia, refleja a la vez la decadencia de los valores de la sociedad mexicana y la actitud crítica y pícaro que ha asumido el adolescente mexicano que se descubre y propone como elemento activo de la sociedad.

Siguiendo la cronología de su obra, "Llenos de confianza lo miran" (1974), nos remite al ambiente de ensoñación postiza en que viven los personajes de Inventando que

sueño; sólo que aquí el espacio donde habita el personaje está contaminado por alusiones transformadoras que le abren las perspectivas de cambio.

Son tres las referencias simbólicas-renovadoras que utiliza el autor en este cuento: el sueño y el tema de "el otro" como formas de introducción al inconsciente y descubrir así el verdadero "yo" y la salamandra (animal que lleva consigo "el otro") como elemento metamorfofísico. Tres tópicos transformadores que en este cuento tan breve no reciben el suficiente desarrollo individualizante, hacen que se anulen sus posibilidades expresivas; sobre todo si se toma en cuenta que Agustín trabajó el tema de "el otro" con mayor calidad literaria en el cuento "Lluvia".

En el siguiente cuento "Luz externa" (1969), José Agustín coloca su espejo narrativo en el habitat de los "chavos de la onda". El espejo reproduce a un personaje típico, aquél que mantiene una actitud deshonesto ante el mundo que representa: "Bueno Cuau Cuau lo que tienes que hacer es aprender a controlar tu viaje y dejar de irigo--tear. No hay más pedo que el que uno se hace." (p 80).

Este lenguaje corrosivo, jergoso, directo; es el elemento caracterizador del personaje. Agustín crea y recrea con acierto la materia lingüística que sustenta la deshonestidad y cinismo de este personaje que disvirtúa los valores del fenómeno juvenil y fomenta su enajenación. Luego Ernesto será retomado por el autor para representar la actitud negativa de la onda en El rey se acerca a su templo.

A manera de collage, "La mitad del camino" (1975), se sitúa en el punto (centro) donde el autor asimila su pasado y ello le abre las posibilidades tanto en su vida como en su obra. Otro pequeño cuento cargado de simbologías presenta el autor en esta colección. El desglosamiento de ellas (como en el texto del escritor) no bastaría para darle la expresividad debida. Las obvias simbologías equidistantes que anuncian la nueva narrativa del autor son falaces; no será (como explicaré más adelante) por el esoterismo oriental que el autor se acerque a su centro, sino por el rock.

"Complejo de culpa" (1968) es un cuento epistolar donde el narrador-protagonista refiere a su amada las causas que provocaron su separación (el regreso a su vida de su exesposa Elena) sintiéndose por ello culpable.

El sentido de la carta en la literatura-texto-cuento es la de ser un puente entre la anécdota y el cuento; la carta es una unidad cerrada que rompe con la continuidad del libro. La función del estilo directo de las cartas radica en su "especificidad". En este cuento, el autor más que específico resulta redundante. Agustín insiste en esta colección en aclarar la función alienante de la droga; ya en "Luz externa", el Cuau Cuau (en la plática con el protagonista) manifiesta su desilusión ante la droga: "Tranquilo maestro. Por qué ya no quieres viajar. Porque lo importante es hacer la revolución, chavo. También con el ácido se hace la revolución, chavo. Será nueva disposición, hijo mío. Qué te pasa. Con el ácido no haces ninguna revolución. Al contreras, si no te pones buzo te puedes quedar

viendo monitos de waltdisney toda tu vida." (p 79) Y el protagonista de "Complejo de culpa" dice: Lo lamenté, porque tal meditación, se me hace la pérdida de tiempo más grande del mundo y porque siempre he considerado que los jipis o fribis o frics o lo que sea, y que el LSD y la mariguana y el paz-y-amor y la meditación trascendental, representan una corriente muy riesgosa porque, aunque puede ser auténtica, aleja de la realidad y enajena haciendo creer que desenajena." (p 110)

La primera cita tiene mayor fuerza expresiva porque está fundamentada en el lenguaje coloquial subversivo y jergoso que le da vida a los personajes y a su ambiente, colorido; en cambio la ideología que plasma Agustín en el protagonista de "Complejo de culpa" se siente forzada. Los mejores ejemplos de personajes disidentes del cosmos agustiniano no se encuentran en este texto (como la exesposa del protagonista y sus amigos) sino en la Francine y compañía de Se está haciendo tarde y en el Ernesto de El rey se acerca a su templo.

"Los negocios del señor Gilberto" (1964). Otro cuento de los sesenta donde Agustín trata personajes banales y carentes de profundidad humana como objeto narrativo.

Gilberto (doctoren letras) no encuentra el sentido de la vida; lo busca a través de los matrimonios y de una oportunista carrera seudopolítica: "La vida política se hallaba tan acorde a la vida personal de Gilberto que el resultado era: cuatro escisiones, cuatro partidos, cuatro matrimonios, cuatro hijos." (p 145). Su coherencia

es el oportunismo; cambia de mujeres y de partidos y deja la literatura por la política. En este cambio no se pierde ni gana nada; puesto que el personaje deja de ser un "mediocre" doctor en letras, para ser un "mediocre" militante de izquierda.

Agustín cifra el cosmos del relato en su tendencia moralizante --el epígrafe con las palabras de Dylan "Para vivir fuera de la ley hay que ser honestos"--, así "Los negocios del señor Gilberto", irrumpe en La mirada en el centro, remitiéndonos a los personajes banales de "Cerrado" en Inventando que sueño. La intención de sátira social, no justifica que el autor insista en buscar y mostrar públicamente la vacuidad dentro de una atmósfera de tedio.

"Punto decisivo" (1971). Después de este recorrido --reversivo de su novelística --novelística que reproduce el contorno de un mundo que en su trayectoria perdió su función liberadora y humanitaria-- Agustín busca vetas re generadoras para salvarlo; lo ordena y selecciona la sustancia verbal que alude a la catarsis liberadora (representada simbólicamente por un aqua doctrinae). Así Azencio, el protagonista (un joven monje clarividente) cae en pecado y luego se enfrenta (por ingerir plantas alucinógenas) con los monstruos de su conciencia, y finalmente obtiene la revelación en un lago. La revelación que obtiene Azencio en el lago, es un símil de la que obtiene Rafael en el final en laguna de Se está haciendo tarde.

Este cuento también adolece el mal con que ha contada.

minado Agustín a la mayoría de los relatos de esta colección: la simbología transformadora expresada en poco espacio verbal. La evolución del personaje se da tan rápido - que éste no alcanza la caracterización deseada; de ahí que el autor trabaje más ampliamente (novela) a dicho personaje y lo transforme en el protagonista de Se está haciendo tarde.

Agustín cierra esta colección con el cuento que da el título al libro "La mirada en el centro" (1976). Después de la catarsis sólo queda emprender el camino. El autor sugiere a sus conciudadanos la realización práctica de la concepción equidistante que sopesa los frutos de su sociedad. "La mirada en el centro" está recargado de alusiones al respecto que debilitan el texto. El personaje no llega e erigirse como representante empírico de dicha concepción ya que: manifiesta una actitud pretenciosa "Al terminar mi carrera di clases en la universidad y continué leyendo todo el tiempo que la docencia me dejaba porque de esa manera crecían las notas para escribir un tratado "que revolucionaría la concepción del mundo." (p 168), tiene continuas predicciones "Arturo me invitó a salir hubo algo que me impulsó y que me hizo pensar que acompañar a Arturo en esa ocasión representaría un desafío, una prueba, enfrentar a mi propio destino que requería un cambio radical." (p 171) y mantiene una serie de disquisiciones sobre concepciones artísticas que no se traslucen en este texto-literatura.

Un equilibrio

Si en la búsqueda de su identidad José Agustín no vacila en experimentar sus vetas de autoreflexión, si el escollo de la cárcel le hace recapitular su obra para volver a lo esencial de su literatura, si su objetivo es fusionar vida y estética, La mirada en el centro es un texto gratuito. Agustín se enfrasca en una simbología de lugares comunes que paralizan el libro; salvo "Quén soy, dónde estoy, qué me dieron" y "Luz externa" el resto de la obra es cerrada, inerte.

José Agustín trabajó con fortuna su concepción renovadora en Se está haciendo tarde, obra abierta, donde el autor sugiere un "mundo de perspectivas" al lector en ese corolario de final en laguna. Y trabajará la concepción equidistante sin caer en obvias simbologías que afecten su literatura en El rey se acerca a su templo. La calidad literaria de esta obra elimina cualquier tendencia ideológica, mostrándose (como debe ser) como texto literario.

En La mirada en el centro en cambio, todo es dicho y reiterado en función de anunciar dicha tendencia renovadora-equidistante. Agustín se olvida de trabajar la materia y modelo de la literatura: el lenguaje. "El lenguaje literario --señala Antonio Prieto--, nos crea en su mensaje, una imagen de la realidad, imponiéndonosla. En esta fase, el lenguaje adquiere su máximo sentido de producto social" (1).

En La mirada en el centro el lenguaje agustiniano

pierde su función estilística. La imagen de la realidad alienante contaminada por caminos transformadores que nos presenta el autor se encuentra en desbalance anulando el propósito de ser una ética-estética del equilibrio.

Desde luego que el autor encuentra su equilibrio sólo que por el rock y no por su falaz tendencia esotérica. El rock propone una ética y una estética del equilibrio. La praxis ética del portavoz de la contracultura es desmitificar lo establecido y dar propuestas de cambio viables y bien intencionadas. "Para vivir fuera de la ley hay que ser honestos" dice Bob Dylan, y así; la actitud honesta que se debe tener ante el mundo que se representa, es uno de los mandamientos de esta religión eléctrica. En cuanto al aspecto estético, el rock es un puente entre el arte culto y el popular, que en sus mejores momentos logra fundirlos y crear así una realidad más armónica. El objetivo del rock es fusionar esa ética-estética donde la vida personal del artista y su obra sean espejos gemelos que reflejen la unión de su vida y estética.

La obra global de José Agustín es de hecho, una literatura del rock. Esa fusión vida-estética la logra el autor en los mejores momentos de su literatura, aquéllos donde el lenguaje agustiniano crea-recrea-reproduce-refleja y expresa un realismo crítico, subversivo, humorístico y moralizante de la sociedad mexicana.

NOTAS

- 1.- PRIETO, Antonio. Morfología de la novela. p. 40.

IX. EL REY SE ACERCA A SU TEMPLO

Introducción

En la constante búsqueda de sí mismo, José Agustín no vacila en experimentar vínculos que lo lleven a discernir su yo individual y social. El mundo contracultural le ofrece una variedad de perspectivas que van del uso de las drogas a la consulta de Jung o del I Ching. La cultura oriental tiene en la Unión Americana una tradición emparentada con la historia de la cosmopolita ciudad de San Francisco. En cuanto al I Ching, el libro oracular chino se convirtió en la boga de los intelectuales de la contracultura. El músico John Cage es uno de los ejemplos más ambiciosos donde la estructura del Libro de las Mutaciones es la base formal de varias de sus composiciones. No es mi intención plantear aquí la polémica de los críticos sobre la calidad musical del iconoclasta compositor, pero si quiero retomar algo que he venido diciendo: el I Ching como producto de la cultura oriental, ofreció a los ciudadanos de la sociedad contracultural una perspectiva del mundo más rica y sugestiva, fue el estímulo que les permitió la búsqueda de nuevos valores. Y en esa búsqueda, Cage es sin duda un inovador de la música contemporánea.

El I Ching se fundamenta en los principios chinos yin y yang. Yin y yang significan literalmente "lado obs-curo" y "lado soleado" de una colina. "De ahí --dice Ar--

thur Waley-- el lado sombreado es algo en oposición al lado que está en el sol." (1) Waley señala que estos principios cósmicos tuvieron en el siglo IV a. de C. un uso filosófico que les dio categorías correspondientes a masculino y femenino, débil y fuerte, oscuridad y luz. El poeta-investigador asegura que estos principios tuvieron poca aceptación y que incluso en el siglo III la teoría dualista no era ampliamente aceptada, Waley, incluso duda del origen chino de dichos principios. "¿Qué prueba hay de que la concepción dualista no fuera importada del mundo iranio? En el Zoroastrismo la oscuridad es esencialmente mala, el principio de luz esencialmente bueno. La concepción fundamental del yin-yang es enteramente diferente. Son dos facetas de la existencia, independientes y complementarias; y el objetivo de los filósofos del yin-yang no era el triunfo de la luz sino el logro en la vida humana del equilibrio perfecto entre los dos principios." (2)

El gran Libro de las Mutaciones es un libro de ética, designa las conductas de los hexagramas. Cada hexagrama es en sí una alegoría que encierra en sus últimas líneas la moraleja.

Dos actitudes sobre la onda

Los viejos principios chinos y el hexagrama diez configuran

El rey se acerca a su templo (1977). Cada parte de él inicia en uno de los extremos en posición inversa con respecto a la otra. "Luz externa" es el yin, la oscuridad y "Luz interna" es el yang, la luz. La oscuridad está representada por Ernesto y la luz por Salvador. Dos representantes de un mismo mundo que mantienen posturas opuestas ante él. Ernesto es cínico, deshonesto, Salvador en cambio es honesto y sincero. Ambos personajes lograrán el equilibrio cuando se complementen mediante una mutua influencia.

José Agustín nos refiere al hexagrama 10 Lî (en el epígrafe de ambos relatos) cuya conducta es "caminar".

La historia de Lî es la siguiente: "Lî puede ser considerado como una lección sobre el comportamiento que debe seguirse frente al peligro. No hay tigres sobre el camino acostumbrado, mantenerse sobre él es evitar el error. De todos los caminos el más fácil y llano es el de quien avanza solitario y tranquilo. Es de suponer también que esto arroja cierta luz sobre la naturaleza del tigre, es decir, del peligro. Todas estas circunstancias son peligrosas ninguno de los dos primeros sujetos reconoce su debilidad y actúa como si ésta no existiera. Sucumbirán al peligro; el que pisó la cola del tigre ha sucumbido ya. El fanfarrón que actúa el papel de un gran gobernante está a punto de pisar una cola peligrosísima. Se trata de un fanfarrón que hace alarde de valor y atrae el peligro. Al igual que los dos primeros sujetos él no es conciente de sus limitaciones. A pesar de encontrarse en peligro, el hombre cauteloso lo evitará evitar la destrucción. Este sujeto está avanzando sin

la debida cautela y parece que de nada le servirán sus virtudes. ¿Puede decirse que la cola del tigre es también una metáfora para indicar un camino que no es el acostumbrado? Una buena forma de saber si más adelante hay una cola de tigre, o existe una debilidad de la que no se tiene conciencia, es examinando el camino recorrido. De esta manera el pasado enseña la manera de actuar en el futuro. Un camino correcto y sin fracasos muestra que el caminante no trae la lastre de ninguna debilidad. Mirar hacia atrás permite apreciar si el camino recorrido es el acostumbrado o no, y por lo tanto podrá cambiar de rumbo a tiempo. En cuanto al simple fanfarrón, su fanfarronería le impide asumir la única actitud que podrá evitar su desgracia; ajeno a la cautela, marchando por el camino que no es el suyo, seguramente será mordido por el tigre." (3)

El rey se acerca a su templo se configura en torno a las imágenes del tuerto y el cojo que simbolizan lo incompleto de ambos personajes cuyo ser adquirirá plenitud cuando logren complementarse mediante una mutua influencia.

Aunque no hay una jerarquía de lectura sobre las dos novelas, si hay a mi parecer, un orden anecdótico. "Luz externa" narrada en su mayoría por Ernesto (hay un narrador-observador introductorio), muestra a Salvador como personaje antagónico de Ernesto, y "Luz interna" continúa con la historia de Ernesto narrada por Salvador y por el narrador-observador.

La anécdota de "Luz externa" es sobre la visita que hace Ernesto a su amigo Salvador con el fin de contarle cómo

fue el rompimiento con su novia María; y la de "Luz interna" narra las visitas a la cárcel que hacen (cada quien por su lado) Raquel y Salvador a Ernesto, y la relación amorosa que surge entre ellos.

José Agustín relaciona la historia de Lî con el ambiente en el que viven los "jipitecas" mexicanos. Hay la referencia a sujetos que ya sucumbieron (como Francine y Virgilio de Se está haciendo tarde) y de un sujeto en peligro, Ernesto que se enfrenta a la cárcel, que como no se mantiene cauteloso sucumbe, ya que Ernesto es ese "fanfarrón que actúa como gobernante": "¡Yo! ¿Envidia a ti? Estás loco --gritó Ernesto--, yo voy a salir en tres meses, ya tengo comprados a los juzgados..." (p 99). En cambio Salvador sí mantiene una actitud cautelosa ante el peligro: "Entonces no pude dejar de considerar que él había optado por la supuesta vida fácil ..." (p 19)

Ambos personajes se necesitan. En "Luz externa" Ernesto, a pesar de saber que Salvador no comparte su posición, "va" hacia él y le relata su historia que su amigo escucha con atención y le afecta, sintiendo al final de ella una vaciedad. En "Luz interna" Salvador "va" hacia Ernesto (aunque había desechado la idea de visitarlo en la cárcel) y Ernesto se turba ante la charla que mantiene con su amigo. Los personajes de esta manera mantienen un juego dialéctico de correspondencias que los mantiene en equilibrio. El punto de unión equidistante es Raquelita; no sólo porque a nivel anecdótico es ella quien incita a Salvador a visitar a su amigo, sino porque en ella los personajes reflejan su "conducta",

mientras uno la viola el otro la ama.

Como se aprecia, la adaptación hecha por Agustín del hexagrama chino está bien elaborada. El autor acomoda de tal manera el esquema moral de la historia de Lî a la historia de sus personajes, que todo encaja en la ética-estética del equilibrio.

"El pasado enseña la manera de actuar en el futuro" indica Lî y Agustín lo pone en práctica en La mirada en el centro. Después de este ejercicio de revisión autocrítica, la conducta es caminar. Y el autor camina, llevando consigo (como siempre) su "doble espejo" en el camino en busca de su identidad, templo catártico de su existencia. Búsque da que aquí se traduce en la idea del equilibrio ético y estético de la realidad.

Sin embargo, la idea equidistante no es exclusiva del mundo oriental, los griegos consideraban la armonía como una virtud moral. La psicología de Jung también trabaja sobre esta idea: "Todo lo viviente es energía, y descansa, por lo tanto, en la oposición." (4). Para Jung existen dos tipos psicológicos; los introvertidos que acentúan el sujeto desprendiéndose en lo posible del objeto y el extravertido que acentúa el objeto y su relación con él. El extravertido es un hombre de "acción" y el introvertido un hombre de "meditación". "Como se ve --señala Jung-- la extraversión y la introversión constituyen dos complejiones psicológicas naturales opuestas entre sí, o dos movimientos contrariamente dirigidos, que Goethe designó en cierta ocasión con el nombre de diástole y sístole. En ar-

mónica sucesión, deberían de producir el ritmo de la vida"
(5)

El extravertido Ernesto y el introvertido Salvador se mueven al ritmo heracliteano. "El viejo Heráclito --comenta Jung-- que verdaderamente era un gran sabio, descubrió la más admirable de las leyes psicológicas a saber: la función reguladora de los contrastes. La llamó enantiadromia (o contracorriente), término por lo cual daba a entender que todo marcha hacia su contrario." (6). Jung basa su teoría de la oposición en el principio de la relatividad: "Naturalmente, es un error creer que cuando descubrimos el sin valor de un valor o la falsedad de una verdad, quedan anulados ese valor y esa verdad. Lo único que sucede es que se han hecho relativos. Todo lo humano es relativo, porque todo descansa en oposición interna, puesto que todo es fenómeno energético." (7)

Para Jung la oposición produce el equilibrio y éste es la energía (líbido). La conducta de LÍ "caminar" se emparenta con la "energía" de Jung. El extravertido Ernesto no se reformará, seguirá su camino natural (con las repercusiones que éste le regala, posiblemente dure más tiempo del que piensa en la cárcel). Y Salvador por su parte seguirá el suyo (con las recompensas que este camino le ofrece: el amor de Raquelita). ¿Pero qué hace actuar a estos personajes como extravertido e introvertido?

Jung crea el concepto de inconsciente colectivo (sedimento de las experiencias universales de todos los tiempos) especie de edad "ontológica" del individuo y el incons--

ciente personal, especie de edad "cronológica" del individuo. Cada individuo lleva en sí los dos inconscientes. En el inconsciente colectivo los individuos tienden a "proyectarse" (reproducir en una imagen lo dominante de su inconsciente colectivo). En "Luz externa" se narra el sueño de María en que se ve "proyectado" a Ernesto como un "Diablo" y en "Luz interna" se narra cómo Ernesto sueña a Salvador "proyectado" como un "Cristo" (además de lo simbólico del nombre).

Sin embargo, tanto el esoterismo oriental como la psicología de Jung son más bien elementos de apoyo en la concepción equidistante del autor; ya que el rock es la influencia más cercana en este sentido. El rock, como he venido diciendo, pretende fomentar en el individuo una actitud armónica que Agustín resume aquí en la actitud de sus personajes antagónicos y en la nueva concepción sexual donde el individuo logra un estadio de armoniosa comunión con su pareja.

En lo narrativo El rey se acerca a su templo halla su mejor punto de observación en el centro; desde ahí el autor crea su cosmos novelesco estructurado en una concepción dualista-complementaria. "La estructura --comenta Umberto Eco--, en cada época, en cada forma de arte revela la manera en la cual la ciencia o la cultura contemporánea "ve la realidad"." (8). Este mundo-libro-texto agustiniano está ambientado en la época de la contracultura juvenil donde los personajes manifiestan dos actitudes diferentes ante el mundo que representan. Ernesto dice: "Yo soy muer-

tero, hijo, te vendo mota y ácidos y con eso te mato, sí te mato, te doy en la madre, pero mato el hombre inferior para que pueda surgir en ti tu hombre superior, el guerrero, para que resucites, hijo, para que despiertes... ¡Despierta! ¡Despierta! ¡Eres feliz y no lo sabes! Lo que necesitas es morir y resucitar, maestro, de veras, de veras..." (p 27) y Salvador comenta: "Pero el caso es que a Ernesto le desconcertaba que yo no quisiera experimentar las drogas sicodélicas pero que, al mismo tiempo, no despreciara los temas de la sicodelia: la esoteria, la religión y la psicología y el I Ching y el rock y las ondas de la onda." (p 45). Ernesto sabe que lo que profesa es falso, pero se aprovecha del aparato ideológico que sustenta el hippismo para echar rienda suelta a su holgazanería y Salvador en cambio sí cree de buena fe en esa ideología. Todo este mundo agustiniano está expresado en un tono desmitificador y moralizante.

Gracias a la justeza del punto de vista narrativo y al lenguaje, José Agustín crea personajes autónomos y vitales. Agustín, escritor neorrealista, utiliza en sus dos novelas dos tipos de narradores; un observador que da la impresión de veracidad de la historia y un protagonista (que tiene a su cargo la mayor parte del relato) que da el tono personal a esta historia-realidad-novela. La distancia entre el narrador y el protagonista ya no es mínima como en "Cuál es la onda" (donde el narrador y los personajes son habitantes del mismo mundo, puesto que hablan el mismo idioma); se acrecienta la distancia gracias al fenómeno de hibridación (géneros intercalados) que se produce a través de la lengua

del personaje y la ironía del narrador: "No no --dijo Salvador con un tono cortés, pero sólo cortés--, la verdad es que estaba de huevón --eso sí era cierto--, quien sabe que me pasa que no puedo ponerme a trabajar, se me va la onda luego.luego..." (p 16). En cuanto al lenguaje de Agustín, sigue siendo directo, tanto el jergoso de Ernesto como el más convencional de Salvador y el narrador-observador; lenguaje dúctil, fresco rítmico: "Fíjate ella no quería oír música y yo le decía oquéi, no oímos discos, ya vas. Porque yo, como siempre, quería ser consecuente, firme, fuerte, como de jade: fuerte pero suavcito. Pero ella me decía, de repente, sin que viniera al caso, interrumpía las netas que yo le estaba aventando..." (p 29). José Agustín no sólo inventa el material lingüístico a nivel de la palabra, sino que la traspasa y crea nuevas formas tipográficas a nivel de la frase, surgen de esta manera imágenes pictóricas que ayudan a reforzar la imágenes verbales. Lenguaje fiel, más que a una realidad, a una novelística; novelística que en su objetividad lingüística hace la reproducción (es decir, alejamiento o deformación lógica) de la realidad. La selección del material lingüístico que reproduce la realidad crea en sí una polisemia que coloca una frontera con la realidad, en la que el artificio corresponde con la arbitrariedad del signo, y así lo reflejado constituye una nueva y única realidad referencial. Es decir, la imagen que Agustín nos presenta de la realidad ondera es la de la realidad dualista-complementaria.

El amor como vínculo para llegar al conocimiento

Las vías de acceso al conocimiento que practican los personajes de El rey se acerca a su templo son dos de los elementos preponderantes de "la onda": las drogas y el se xo. Desde Se está haciendo tarde, José Agustín pierde la confianza en las drogas como vínculo de conocimiento, de- bido a su carácter enajenante. En esta obra, el autor re- toma uno de los tópicos de su narrativa: el sexo. Eros es el activante tanto a nivel de la historia como en el dis- curso.

La postura que toma Ernesto ante el sexo es promiscua, se relacionaría únicamente con su satisfacción momentánea; en cambio para Salvador el contacto físico es la puerta al descubrimiento metafísico del mundo. El tema erótico de la obra se fundamenta en el dualismo eros-tanatos manifestado por Raquelita. Raquelita al ser violada por Ernesto entra en una confusión de fondo y origen que equivale a la muer- te, muerte que se afirma con su intento de suicidio. Salva dor salva a Raquelita de dicho intento y a través de su amor logran abrir el camino hacia una nueva vida: "Por úl- timo hasta la luz empezó a desaparecer nuestros seres empe- zaron a desintegrarse, a derretirse pero la desintegración era simultánea y eso nos confería otra existencia vacía y maravillosa, nos envolvía en una sola, autónoma, totalidad, nos otorgaba el nexu más misterioso e insondeable, más vi- vo y más gozoso." (p 128)

Reproducción erótica y reproducción verbal se unen en un impulso narrativo dando lugar a una lengua afrodísiaca. En el descenso al discurso corporal, la palabra carnalizada recupera su dimensión en profundidad capaz de incorporar al ser amado al "adentro", palabra libidinal que pugna entre el instinto de conservación y la muerte. El amor que es muerte y resurrección, en su dimensión carnal "espíritu encarnado", encuentra su mayor manifestación de comunión, así los protagonistas se erigen en ese espacio libidinal en héroes de ese mundo contracultural.

NOTAS

- 1.- WALEY, Arthur. El camino y su poder. p. 92.
- 2.- Ibidem. p. 93.
- 3.- I Ching. Versión de Mirko Lauer. p. 77.
- 4.- JUNG, Carl G. Lo inconsciente. p. 96.
- 5.- Ibidem. p. 75.
- 6.- Ibidem. p. 91.
- 7.- Ibidem. pp. 95-96.
- 8.- ECO, Humberto. "Sobre Umberto Eco" en La critique
littéraire au XXe Siècle. (traducción mía)
p. 212.

X. UN NUEVO REALISMO EN LA NARRATIVA DE JOSE AGUSTIN

"Cada autor tiene su propio mundo --señalan René Wellek y Warren Austin--. Este mundo o kosmos de un novelista --esta pauta o estructura u organismo que comprende argumento, personajes, ambiente, concepción del mundo, "tono"-- es lo que hemos de penetrar cuando tratamos de comparar una novela con la vida..." (1)

Finalmente encontramos que el cosmos narrativo de José Agustín sigue las líneas generales del Realismo; es decir, "es un espejo de la realidad", sólo que aquí no se pretende abarcar la realidad total vista por un narrador omnisciente, sino reproducir (reproducción que alude a la ficción literaria) la realidad circundante vista por un narrador-protagonista que basa su testimonio personal en su experiencia, exuberancia y humor. "El "realismo" --señala Albéres-- no parte ya del "medio"; parte paradójicamente del individuo... Problemas civiles, sociales, personales, pintorescos, picarescos, marcan el nuevo realismo." (2)

El neorrealismo agustiniano se puede ubicar en la picaresca, ésta --como es sabido-- fusiona la aventura con la crítica social. Agustín, precoz personaje de la contracultura juvenil, reproduce la realidad de México a partir de los sesenta en su eminente bifurcación. Un camino refleja a la sociedad burguesa productora del estrecho mundo vital que ha heredado gratuitamente a sus hijos; esto se plantea en La tumba donde ni los padres tradicionalistas ni los hijos seudorebel-

des son capaces de crear o proponer cambios sociales que los lleven a una más efectiva forma de vida. Aunque esta juventud es consciente de la esterilidad social en que vive, su mundo se rige por la falta de voluntad, coartando así la salida del círculo vicioso en que gira, círculo que lo orilla a la muerte.

El otro camino de la realidad mexicana, lo representa el adolescente que se describe y propone como elemento activo de la sociedad: De perfil y José Agustín. Mediante la observación crítica y autocrítica que hace el narrado-protagonista de su mundo; el adolescente propone "inmediatamente" (pues ya se es un sujeto empírico) el cultivo de otros valores que se oponen a los establecidos por su sinceridad y libre abordaje a los temas sociales, políticos, familiares, sexuales, culturales, etc. Logrando con ello un mejor estadio de comunión con los sujetos de su habitat.

En "Cuál es la onda", el mundo de los adultos queda a un lado, para centrarse en la juventud rebelde. El mundo de este cuento se rige por el "libre albedrío". El adolescente se despoja de la dependencia paterna, y aprovecha la coyuntura contracultural que le abre el paso a la búsqueda de nuevos valores.

El mundo de Inventando que sueño es el de las fantasías vanas y la alienación social, productoras de personajes vacíos, carentes de profundidad humana, incapaces de cruzar la cerca que anula sus posibilidades existenciales. Sólo la juventud rebelde ("Cuál es la onda") logra salir de ese "círculo vicioso" y erigirse como elemento transformador de la sociedad.

En Se está haciendo tarde, José Agustín utiliza a la droga como objeto narrativo para reproducir el fenómeno alienante en que se convirtió el movimiento juvenil. A través de la introspección que realiza de sí el personaje, logra una visión más amplia de la realidad, y ello le abre las posibilidades.

En La mirada en el centro, el autor recapitula su obra con el fin de rescatar lo esencial de ella. Este es el libro más flojo de Agustín porque su cosmos gira alrededor de plasmar una ideología transformadora-equidistante que por su obviedad e insistencia, provoca una de lugares comunes que anulan las posibilidades expresivas del libro.

La concepción equidistante del autor logrará su mejor expresión en El rey se acerca a su templo. cosmos novelesco regido por la actitud antagónica-complementaria que manifiestan los personajes, quienes mantienen un juego de correspondencias dialécticas que los mantiene en equilibrio.

El mundo de Ciudades desiertas (1982) está gobernado por el deseo vehemente de no perder el mundo que se quiere. Eligio (el protagonsita) busca desesperadamente a su esposa por las ciudades desiertas de los Estados Unidos con el fin de reconciliarse con ella.

Y finalmente, en Cerca del fuego (1986), el cosmos del personaje se basa en la búsqueda de la identidad, que el protagonista logra encontrar cuando ha recorrido los momentos cruciales de su vida.

En fin, la aventura literaria de José Agustín se produce tanto a nivel individual como social. Agustín camina con un "doble espejo" en el camino que reproduce su "yo social" y "yo in-

dividual" que se manifiesta en el alter ego que protagoniza sus relatos-historias-literatura. Desde La tumba (1964) hasta Cerca del fuego (1986), José Agustín se erige como sujeto tático de su literatura.

Dentro de los tópicos temáticos que utiliza el autor para expresar su aventura literaria se encuentra el del viaje, que alude al viaje de conocimiento de sí.

En De perfil, el protagonista realiza un viaje al "vientre materno" que alude a la asimilación del mundo adulto para luego enfrentarse "confiadamente" (pues se ha madurado) al propio. En lo que toca a "Cuál es la onda", aquí se realiza el viaje mítico de la pareja en buaca de la felicidad duradera. Se está haciendo tarde es el viaje al inconsciente como forma de exorcizar los monstruos internos y lograr la catarsis liberadora. En El rey se acerca a su templo los personajes viajan (anecdóticamente Ernesto al departamento de Salvador y éste a la cárcel) a los mundos que necesitan para complementar su existencia. Ciudades desiertas es el viaje que hace un individuo para reconquistar a su pareja, y Cerca del fuego, es el viaje o deambular (por las calles del D. F.) de un individuo que a través de descubrir su mundo se descubre a sí mismo.

El viaje entonces es la prueba de maduración por la que pasan los personajes agustinianos (aquéllos que buscan otra(s) alternativa(s) de vida que la que les ofrece la sociedad burguesa) para lograr la transformación individual-social.

Otro de los tópicos temáticos de la obra agustiniana es el sexo. El sexo es el pivote que mantiene en equilibrio o desequilibrio a los personajes.

En La tumba, el protagonista busca a través del sexo llenar su vacío existencial; sólo que en su enfrentamiento con él no es sincero, y el personaje sucumbe. En lo que toca al protagonista de De perfil, ve en el sexo algo más bien frustrante (reflejado en su relación con Queta Johnson) pero sin tremendismos. En los relatos de Inventando que sueño, el amor es el elemento que acerca a los personajes al equilibrio (aunque luego vuelvan a perecer en sus fantasías vanas), elemento que culmina con la armoniosa relación de la pareja de "Cuál es la onda". Con respecto a los personajes de Se está haciendo tarde, en ellos el sexo es la manifestación natural de su concupiscencia, carentes de amor descienden estrepitosamente al infierno. En los cuentos de La mirada en el centro, el sexo es únicamente manifestado por el autor-personaje; su autobiografía refleja a un ser sensual dispuesto a abordar el sexo según los postulados del rock, es decir con honestidad y sin hipocresía; el resto de los personajes están faltos de sexo-amor, por ello son seres incompletos que por estar en función de una ideología, no alcanzan a erigirse como personajes que reflejen verdaderas problemáticas humanas. En cuanto a El rey se acerca a su templo, el sexo es primordial; a través de él los personajes manifiestan su conducta, mientras que para Ernesto es simple goce momentáneo, para Salvador es un vínculo para llegar al conocimiento. En Ciudades desiertas, eros impulsa a Eligio a buscar a su esposa quien finalmente acepta quererlo y regresa con él, y en Cerca del fuego, el protagonista amnésico, al hacer el amor con la reina del metro, presiente que hay otra mujer (pues recuerda sus formas) con la que ha alcanzado la plenitud.

Los tópicos de la obra agustiniana son los propios de la contracultura juvenil: los viajes (míticos y sicodélicos) y el libre abordaje del sexo, ambos elementos expresados como formas de conocimiento para ayudar a desempañar el espejo existencial-social de la realidad mexicana; y sobre todo el rock que contiene los elementos anteriores y propone una mediación entre el arte culto y el popular para hacer la cultura accesible a las grandes masas. Como la concepción equidistante contracultural, Agustín se apoya en el esoterismo oriental y en la psicología de Jung para plasmar en su obra su ética-estética del equilibrio.

En la creación literaria de esta concepción equidistante, José Agustín basa su cosmos narrativo tanto en la visión del narrador como en el lenguaje.

Hay una correspondencia entre lo que se vive y lo que se escribe, por lo que la distancia narrativa entre el narrador y los personajes es mínima. Esta inmediatez narrativa tiene por objetivo, reproducir (sin titubeos ni prejuicios) lo que ve, o mejor dicho, el objetivo no es únicamente escribir lo vivido, sino vivir lo escrito.

En La tumba, el ambiente de tedio social contrasta con el lenguaje lúdico-desmitificador que utiliza Agustín. El lenguaje es el verdadero elemento transformador, innovador de este cuento-literatura (más que el enfoque existencialista); desde aquí José Agustín crea la sustancia verbal que reproduce el habla primigenia de la adolescencia mexicana.

Por lo que toca a De perfil, aquí el adolescente tiene una visión más crítica que el de La tumba. La visión del narrador tiene su validez en su testimonio personal y apasionado.

Con esta novela, Agustín consagra a un arquetipo que ingresa al mundo y a la literatura que lo avala al testimoniarlo: el adolescente nativo del D. F. y de su proverbial clase media. El lenguaje agustiniano que es a la vez juego retórico y crítica social, nos remite en cada una de sus frases; así el autor crea, recrea y selecciona el material lingüístico que reproduce fielmente la nueva concepción que el joven mexicano tiene de la vida.

Siguiendo su misión de ser un fiel portavoz de lo que ve, Agustín utiliza el lenguaje enajenante de las telenovelas y fotonovelas para reflejar la enajenación de los personajes de Inventando que sueño ("Es que vivió en Francia" "Cerrado") utiliza el lenguaje coloquial de la clase baja, como instrumento fiable para reflejar su ideosincracia --llena de complejos, frustraciones como producto del estrecho mundo vital-- ("Amor del bueno"). Busca la sustancia verbal que reproduce el ambiente terrorífico y sensual del cuento fantástico, para personificar a aquellos seres sensibles ante una sociedad que sojuzga; puesto que no les permite expresar su erotismo como vía de reconocimiento de su identidad ("Lluvia"). La mejor muestra del lenguaje literario lo crea Agustín en "Cuál es la onda" donde el lenguaje es a la vez vehículo narrativo y la historia-realidad misma que reproduce. Si la novela-cuento es un espejo de palabras que se pasea a lo largo del camino, es en la fidelidad y pulido lingüístico donde se establece la matriz retórica que sustenta el texto. El autor simula representar el habla primigenia y directa de sus sujetos referenciales; habla que a través de la invención de nuevos vocablos asegura la creación de otra realidad. Los personajes de "Cuál

es la onda" vuelven a nombrar las cosas y cargan el léxico con la nueva ideología, se erigen así, como héroes-fundaderos de esa nueva realidad.

Con Se está haciendo tarde, José Agustín logra una excelente mimetización del habla jergosa e injuriosa de los personajes dropoutnianos. Agustín escribe con esa habla en bruto "vas a tener que sacrificar tus nalgas flojas y sucias y hediondas para calmarlos, ya te dije." (p 185) cual fiel portavoz de ese mundo de abyección y vileza en que habitan sus sujetos referenciales.

El lenguaje de La mirada en el centro no es vehículo narrativo y la historia misma, como suele serlo en la obra agustiniana. Aquí el lenguaje se subordina a la manifestación de una falaz ideología esotérica que congela las posibilidades expresivas de este libro-literatura.

En cuanto a El rey se acerca a su templo, José Agustín vuelve a el lenguaje rítmico y subversivo que lo caracteriza, lenguaje que connota situaciones sociológicas, psicológicas, culturales y ambientales en cada una de sus frases. Lenguaje que traspasa la palabra y crea nuevas formas tipográficas a nivel de la frase, surgiendo así, imágenes pictóricas que ayudan a reforzar las imágenes verbales.

Ciudades desiertas demuestra que José Agustín no sólo trabaja bien el lenguaje juvenil. La fluidez narrativa de la novela concuerda con esa constante búsqueda apasionada que hace el protagonista para encontrar a su esposa; todo ello lo cifra Agustín (como siempre) en su lenguaje directo y caracterizador de sus sujetos referenciales, de ahí que el uso del diálogo en la narrativa agustiniana, siempre sea su mejor logro.

Cerca del fuego, su más reciente novela da constancia de la incesante experimentación de vetas literarias y vitales para encontrar la reproducción más fiel y veraz de su realidad. Cerca del fuego es la novela más ambiciosa al respecto (todos los géneros confluyen en ella); más de 64 historias (independientes) se entretajan en un ininterrumpido fluir narrativo para reproducir la imagen (la más reciente que ha observado el espejo agustiniano) de la ciudad de México. El narrador-protagonista deambula por las calles del D. F. (sobre todo aquéllas que reflejan la miseria y violencia) como un descenso a los infiernos ante la encrucijada de perder o no la preciada identidad.

En fin, el cosmos narrativo de José Agustín gira insesantemente alrededor de una preocupación: reproducir el ambiente en crisis de la sociedad mexicana que parte de los sesenta. En cada una de sus obras, el autor experimenta vetas éticas y estéticas para que su espejo narrativo capte la identidad de su mundo personal y social.

NOTAS

- 1.- WELLEK, René y WARREN, Austin. Teoría literaria
p. 257.
- 2.- ALBÈRÉS, R.-M. Op. cit pp. 212-213.

LA PICARESCA CONTRACULTURAL

--Una Entrevista--

Pasados ya veinte años de su primera publicación. La tumba (1964), José Agustín cuenta en su haber literario con cinco novelas más: De perfil, Se está haciendo tarde, El rey se acerca a su templo, Ciudades desiertas y Cerca del fuego; dos obras de teatro: Abolición de la propiedad y Círculo vicioso; dos libros de cuentos: Inventando que sueño y La mirada en el centro, dos textos autobiográficos: José Agustín y El rock de la cárcel; colaboró en el guión cinematográfico de la ópera rock Ahí viene la plaga junto con José Buil y Gerardo Pardo y es también el autor del ensayo La nueva música clásica.

Fue becario del Centro Mexicano de Escritores de la Fundación Guggenheim y del International Writing Program de la Universidad de Iowa, así como de la beca Ohio workshop writers. Ha ejercido el periodismo, participado en guiones cinematográficos y por cinco años condujo el programa televisivo "Letras vivas". Su libro de próxima aparición es la colección de cuentos No hay censura.

Vive en Cuautla desde hace trece años con su esposa Margarita y sus tres hijos: Andrés, Jesús y José Agustín.

Pero más allá de un currículum de proliferación literaria, esto manifiesta la realización cada vez más trabajada de un oficio literario.

Desde 1966, José Agustín se erige como uno de aquellos jóvenes iconoclastas (Gustavo Sainz, René Avilés Fabila, Parménides García Saldaña, y Juan Tovar entre otros), que dieron entra

da a un nuevo tipo de literatura --fresca, vital y desmitificadora-- que reproduce la vida del adolescente mexicano en su efervescencia contracultural.

El cosmos agustiniano tiene como temática global "la decadencia de la ciudad de México", donde el autor es un portavoz in trínseco de él. A través de la manifestación de su alter ego, Agustín trasciende a un "yo social", dada su preocupación por la recuperación o búsqueda de valores que nos eviten secumbir. El espejo agustiniano, entonces, no se conforma con reproducir la realidad que ve, sino que sugiere cambios para que se realice la transformación social.

La siguiente conversación se realizó en Cuautla, en la terraza de su casa, desde donde se ve el jardín, la alberca, el estudio del autor, sus árboles frutales y la enorme araucaria. Con la accesibilidad que lo caracteriza, José Agustín respondió con naturalidad y soltura el cuestionario.

Sobre el proceso creativo

--¿Cómo te motiva la realidad circundante en tu proceso creativo?

--En primer lugar, antes que estímulos externos, son estímulos internos. En este sentido soy más tradicional y creo en la vocación literaria, o que existe la posibilidad de la vocación en ciertas gentes; creo que mi caso es indudable, yo escribo desde niño por una necesidad. Cuando me siento a escribir no sé lo que voy a escribir; cuando escribí De perfil, escribí las primeras ocho páginas sin haber hecho un croquis de los personajes, ni de la historia ni nada, pero claro que cuando escribí esas ocho páginas me di cuenta que tenía que ver con la realidad inmediata. Este proceso de asimilación de la realidad inmediata se da en mi caso por sí solo, en algunas ocasiones estas cosas se van sedimentando dentro de mí y de pronto se conjugan con un estímulo absolutamente irracional, que es el fenómeno artístico, que de pronto les da un sentido y hace que se plasmen en mi acto de escribir. Otras veces es verdad que son elementos de la realidad externa lo que me estimulan a escribir. Por ejemplo, Se está haciendo tarde, nunca se me ocurrió como una historia global; pero un día fui a Acapulco y conocí a dos viejas que tenían una relación sado-masoquista terrible, y yo lo primero que dije fue, tengo que escribir sobre estas mujeres (yo sólo las observé menos de dos horas en Caleta); al poco tiempo después, conocí a un lector de tarot, y tuve la impre---sión de que él se guardaba información, ya que sólo me refería puro lugar común y también se me ocurrrió escribir sobre un personaje que fuera un hippy; y cuando se unieron estos elementos de repente se conjuntaron los cuatro y me permitieron hacer la novela

--Pero con la idea de desmitificar el movimiento hippy.

--Sí pero esto fue un fenómeno posterior a que me vinieran los cuatro personajes centrales que me permitieron crear una historia. Lo que tú dices, es más cierto de mi cuento "Luz externa"; yo lo escribí más con una voluntad crítica del mundo de los hippies. Yo estaba en desacuerdo con muchos de los planteamientos que ellos formulaban. Están locos, les decía, si creen que tomando Díaz Ordaz un ácido se va a alivianar el país; los ácidos no son panaceas, este es un proceso que requiere procedimientos mucho más complicados. Entonces, escribí el cuento para hacer una sátira crítica de la misma contracultura. Estos elementos están también en Se está haciendo tarde, pero no de una forma tan acosada,

La contracultura y sus habitantes

--¿Qué te ofreció la contracultura?

--Representó una cantidad de estímulos en lo fundamental y abrir la oportunidad de poder penetrar en otras áreas ante las cuales, posiblemente me hubiera demorado más en llegar y que evidentemente me estaban haciendo falta. Por una parte era un estímulo colectivo que existía en los años sesenta, ante el cual era muy difícil sustraerse; una gran cantidad de muchachos --muchos de ellos amigos míos muy cercanos-- se sintieron arrebatados por los aires de la contracultura e invirtieron todos sus esfuerzos en algo que iba más allá de sí mismos, una meta trascendente hasta cierto punto, una manera de ser pero también una concepción del mundo. Dicha concepción no estaba bien articulada, no era

concreta y no era muy estricta desde el punto de vista metodológico, pero sin embargo era sumamente dinámica y atraía inmediatamente; entonces yo creo que lo primero que hay que considerar es el fenómeno colectivo, el gusto de una generación por entrar en todo eso. Para mí resultó muy fácil poder sentirme cercano porque estaba todo a mi alrededor. Y luego por otra parte representó la posibilidad de encontrar lineamientos fundamentales para mi narrativa, para mi manera de concebir la realidad y para entrar en aspectos del conocimiento que resultaron a la larga decisivos para mí. Más el disfrute que implicaba la informalidad, el hedonismo, el rock y en especial la noción de la libertad, concepto que nos repitieron muchos rockeros: hacer lo que a uno se le diera la gana, siempre y cuando uno fuera consciente hacia dónde nos llevaba todo eso, pero no limitar la libertad en función de otros elementos.

--¿Qué elementos en común tienes con los escritores de tu generación?

--Primero que nada la apreciación generacional: todos estamos inscritos dentro de un marco semejante de tiempo y compartimos premisas; compartimos lecturas y ciertas tendencias de gusto estético. Apreciamos ciertos aspectos de la realidad de una manera semejante y esto nos da el espíritu generacional. Tenemos una visión distinta de la realidad mexicana, nos sentimos ligados enteramente a México, pero al mismo tiempo, todo el viejo mundo de los mitos mexicanos nos parecía muy remoto, ya no nos apasiona tanto el fenómeno de la Revolución ni todos los héroes tal como nos los planteaban. Entonces empezamos a descubrir un

México distinto en el cual nosotros nos teníamos que mover y también coincidimos en el lenguaje, en que cada quien lo hace con sus manifestaciones personales y con rasgos estilísticos propios; todos estamos de acuerdo en que el lenguaje popular, las hablas orales o coloquiales son dignas de un rescate artístico, y que dicho rescate no se puede hacer de una forma mimética y obvia, sino que hay que tomar los elementos de la narrativa con la estrategia suficiente para transmutarlos en un fenómeno literario. Todo esto más la invención personal te nia que dar la sensación de absoluta naturalidad, de autenticidad y verosimilitud; claro que si uno analiza áreas del lenguaje que utilizamos, se percibe que esto es profundamente ar bitrario, que no hay quien se exprese así exactamente como no sotros lo planteamos en la vida real; en algunos casos esto es extremo, como en Parménides García Saldaña en Pasto verde por ejemplo, el lenguaje ahí es una elaboración ficticia extraordinariamente hábil, y al verlo con detalle, uno se da cuenta que es una cantera propia de Parménides, que él está hablando así y nada más; y en este sentido ya se diferencia de Sainz, se diferencia de mí y de cómo hablaban los chavos en general. Inventamos un lenguaje, porque nos dimos cuenta de que la onda en general y la contracultura en general requieren un nuevo lenguaje, al ser una manifestación distinta de los pro blemas de México, y de los problemas en general, la óptica cam bia por completo, se observan otros fenómenos de la realidad los cuales no están nombrados o no tienen un término eficaz. Por ello la generación entera se dedica a inventar nombres o a poner términos a estos nuevos fenómenos que implican una nueva concepción de la realidad. Y por otra parte también hay una vo ca

luntad por experimentar; Sainz experimenta hacia una tendencia cultista, Parménides es más radical, él se deja guiar por un flujo muy libre, y yo trato de fundir elementos de la nueva realidad pero también estoy preocupado desde un principio por conservar elementos de la tradición literaria; el mío, es un camino del centro, fusión de tradición y rebeldía, de experimentación y sedimento. Y evidentemente también la precocidad literaria es otro de nuestros rasgos en común.

La editorial de los jóvenes

--¿Cuál fue la importancia de Joaquín Mortiz para ustedes?

--Surgió y representó una puerta para los escritores nuevos, desde un principio tuvo la tendencia a no cerrar los arcos de selección como era imperante en otras editoriales, sino que se abrió a los escritores que no tenían un gran curriculum; y de esa manera pudo publicar libros como Farabeuf de Salvador Elizondo, Gazapo de Sainz, después me publicó a mí; luego a René Avilés, a Gerardo de la Torre, a Jorge Arturo Ojeda, y a partir de ahí, abrió las puertas en serio, al grado tal que ya por los años sesenta, la misma editorial tenía como lema ser la editorial de los jóvenes. La mayor parte de esos jóvenes venían de sectores que no eran los del establishment cultural, y entonces esto hizo especialmente valiosa la aportación de Mortiz a la literatura, porque permitió la entrada de un grupo de escritores emergentes que quizá hubiéramos tenido grandes problemas para publicar. Yo diría que una gran parte del valor que pudo haber tenido nuestra generación se debe a Mortiz que nos publicó. Por otro lado, re---

presentó una gran ayuda porque no nda más nos publicaba; la editorial desde un principio surgió con un prestigio muy grande, y nuestros libros llegaban a las librerías, a las mesas de los críticos y también a las universidades estadounidenses y europeas, a los sitios claves, y esto dió un empujón tremendo. Esto a la larga a Mortiz le ocasionó problemas, porque la editorial al paso del tiempo, no se pudo sostener al mismo ritmo de apertura y entró en dificultades económicas, que motivaron que ya en los años ochenta la editorial fuera comprada por el grupo Planeta, pero sigue dirigiéndola Joaquín Diez Canedo, y sus criterios aunque ya no son tan amplios como antes (por cuestiones económicas), de hecho siguen vigentes.

Un problema de ubicación

--¿Qué es la escritura de la onda?

--Me resulta realmente un poco difícil entrar en eso, porque los mismos críticos no se han puesto de acuerdo en torno a ello, Hay una discusión muy curiosa porque al mismo tiempo se da y no se da; los críticos presentan el tema pero al mismo tiempo no quieren entrar en él, nadie quiere escribir un libro a fondo sobre la onda, porque les parece que es discutible, o lo que sea; pero al mismo tiempo avientan ideas. Margo Glantz avienta una serie de ideas en Onda y escritura, ella liga más la onda al fenómeno del rock, de las drogas y del lenguaje irreverente; por otra parte Brushwood en Novela mexicana, hace un planteamiento: la onda no corresponde tanto al fenómeno de las drogas ni al fenómeno de del rock, sino a los fenómenos de la adolescencia y a las formas del lenguaje, y él piensa que mis libros onderos no son se está

haciendo tarde y El rey se acerca a su templo, sino La tumba y De perfil, y Castañón se centra más en otro tipo de fenómenos literarios y también enfatiza el lenguaje, pero para él la cuestión de la onda se abre tanto que entran en ella novelas como El vampiro de la colonia Roma de Luis Zapata, por el uso del lenguaje, aunque ya la temática homosexual sea algo totalmente desligado de los planteamientos que nosotros estábamos haciendo en un principio. Lo que se puede ver es que la escritura de la onda no tiene un marco claro de referencia.

--Para mí, la escritura de la onda es sólo una de la pluralidad de escrituras que se van a gestar a partir del fenómeno contracultural, y sugiero que se nombre a tu generación como "escritores contraculturales de los sesenta".

--Eso me parece mucho más adecuado. Como escritor yo siempre he sido muy reacio al término la onda por su ambigüedad. Considero que para partir de lo que es la onda, hay que analizar el fenómeno social, y si hay una literatura que corresponda a todas las características que el fenómeno implica, entonces sí se puede hablar de una literatura de la onda. En este sentido hay muy pocos textos de la onda, el más cercano es se está haciendo tarde. Para mí la onda se refleja más bien en el fenómeno musical (El Tri, por ejemplo) no sólo por el número de obras que la componen sino porque coincide con el modelo social que se está planteando.

Las Tradiciones Literarias

--¿Con qué tradiciones literarias te sientes emparentado?

--En realidad con toda la tradición literaria universal; desde los griegos, la Ilíada y la Odisea fueron libros fundamentales en mi niñez, después toda la literatura dramática griega por su puesto. También la latina: para mí han sido de una importancia tremenda, las Metamorfosis y El asno de oro; después, en general, toda la gran tradición desde Shakespeare y Cervantes en adelante. Claro que de una forma u otra dentro de este cuerpo de tradición, yo siempre me he inclinado por los autores con quienes me siento afín; desde un principio Apuleyo es un autor que me ha importado, después Rabelais, por el juego del humor, lenguaje e iconoclastia, por las mismas razones también Quevedo y Cervantes, Góngora también. Góngora fue un autor que yo leí vía Lorca entre los quince y dieciséis años, y aunque me era espantosamente obscuro, su juego de lenguaje me atraía tremendamente, y por esa campo me atrajo también Joyce a quien leí muy jovencito, y también aunque el aspecto del contenido se me quedaba muy obscuro, el trabajo formal me seducía. Había autores, entonces que me jalaban por el lado formal, como Joyce y otros por el lado anímico, como Dostoievski, Tolstoi, Flaubert o Stendhal que me representaron una identificación tremenda por la manera de concebir al ser humano. Y luego ya en la literatura más cercana, me interesó mucho rescatar la obra de los escritores de los Estados Unidos, sobre todo Fitzgerald, aunque también Nathanael West, y en grado menor Hemingway Y Faulkner. En cuanto a Malcom Lowry, ha sido un modelo literario muy cercano. En general yo tomo todo lo que me parece valioso de la literatura; yo creo que es admirable por una parte, y por la otra utilizable. Yo tengo pocos criterios de remordimientos para poder en un momento dado, tomar recursos de cualquier autor y transmutar los dentro de mi estilo, y los utilizo sin ningún tapujo. En es

te sentido vengo directamente de Lowry que no se tentaba el corazón para tomar elementos de otro autor que le parecían muy valiosas y que él podía manejar. Yo también pienso que la literatura es un arsenal que cualquiera puede ir y tomar de él lo que desee siempre y cuando no caiga en la vulgaridad de copiar de llevar a cabo un plagio. Yo siempre me he sentido tentado en utilizar algunas formas que aparentemente están en desuso. En Cerca del fuego estuve utilizando elementos de Las mil y una noches, desde planos meramente de construcción de frases similares, hasta ciertos tipos de narración que son claves en Las mil y una noches. Y en otros libros también he experimentado con recursos narrativos antiguos que al volverlos a tomar en un contexto nuevo, dan un sentido diferente.

--¿Cuál es tu deuda y relación con todo el viejo realismo?

--Creo que la literatura realista siempre ha tenido la función extraordinariamente útil de acercar a la gente a la realidad, siempre queremos en una forma u otra auyentarnos de ella, huir escapar, fugarnos de la realidad --y algunas corrientes literarias de hecho cumplen esa función--, entonces yo soy de las personas que me gusta estar abierto a lo que pasa, y creo que la única forma de estar viendo lo que ocurre es observando los acontecimientos. Yo no creo que haya fragmentos de la vida que puedan ser considerados vanales o intrascendentes, sino que ya es cuestión de la intrascendencia o vanalidad del que observa. Entonces yo creo que la vieja literatura realista ha sido extraordinariamente útil, muy rica, ha dejado bases sólidas para el desarrollo de la literatura y no se le debe rechazar meramente por ser el viejo realismo; porque nunca sabe uno en que

momento vuelven a ser vigentes las pasadas corrientes literarias, en que momento vuelven a reflejar las condiciones existentes para uno. Ahora, al mismo tiempo, a aquel que no le interese nada de esto, a mí me parece respetable, pero a mí en lo particular sí me interesa mucho toda la tradición y en especial la del realismo.

--¿Y de tu deuda con Pérez Galdós?

--Bueno, es uno de los autores que yo aprecio muchísimo. Desde muy joven me tocó entrarle a Pérez Galdós; empecé con Miau, Fortunata y Jacinta, y luego me seguí con algunas obras fundamentales de los Episodios Nacionales, leí también La desheredada, Doña perfecta, en fin, yo creo que Galdós es un autor mayor; tiene una dimensión en el siglo pasado equivalente a la de Flaubert, Stendhal, Dostoievski y Tolstoi, si no se le ha dado esa fuerza, es por el ednocentrismo de ciertos países y el deseo de ver a los escritores españoles como menores. Yo creo que Pérez Galdós es la gran figura literaria del siglo pasado, y nadie se le acerca --aunque hay cosas de Azorín y de los de la generación del 98 formidables--. El es quien moderniza a la literatura española en motivos temáticos, el que se preocupa por la realidad histórica, por la realidad inmediata, por la vida de las costumbres, por la vida política; es muy completo su proyecto artístico y riquísimo, tiene pasajes de una belleza, de una potencia de verdadero genio artístico.

--¿Podríamos decir que Galdós es un escritor cercano a tí?

--Sí, aunque hay otros más cercanos.

--Pero refiriéndonos a la corriente realista te es más cercano que Balzac, Stendhal o Zola, por ejemplo.

--De Balzac sí, porque es un autor que tengo descuidado, es uno de mis grandes huecos de cultura. En cambio Rojo y negro, la leí entre los catorce y quince años y siento que me dejó muy marcado; la figura de Julian Sorel, a parte de la excelencia literaria, jugó mucho ya directamente con mi personalidad. En cuanto a Zola, lo leí hace mucho y luego lo dejé de leer, --caí en la trampa de las apreciaciones en contra del autor que surgieron desde su época: la condena del naturalismo, las acusaciones de facilismo, truculencia y efectismo que le hacían y cosas de esas-- hasta que conversando con Emilio Carballido del autor de Germinal me hizo volver a él y encontrarme con un gran escritor.

Un tópico de la contracultura

--¿Qué tan intrínseca es la tendencia esotérica en tu obra?

--Pues hasta el momento es muy fuerte, no tan fuerte como para que me haga despedir de todas las tendencias realistas y manifestaciones no esotéricas de la realidad, pero sí lo suficiente como que en un momento dado me surja la necesidad de añadir otro plano al texto que esté escribiendo.

--Como apoyo...

--Sí, como apoyo, tratar de dar un nivel de mayor riqueza; siempre he creído que la literatura más valiosa es aquella de la cual tú puedas extraer numerosas líneas de significado. A través del elemento esotérico o interior, tú puedes estar hablando de

hechos que parecen totalmente realistas pero que también tienen referencia a cuestiones de otro tipo; como Ciudades desiertas que parece ser la historia de una pareja que se separa y luego se encuentran en los Estados Unidos; y sin embargo la novela tiene un valor interior muy grande que representa la búsqueda de un artista por no perder su alma: Susana es la manifestación de su alma y creatividad y va tras ella.

--Sin embargo la búsqueda de la identidad no tiene que hacer forzosamente referencia al esoterismo

--No, para nada, claro. Sólo que en mi caso se da esta manifestación del conocimiento interior. Por esoteria yo entiendo los fenómenos interiores todo aquello que se vuelca hacia el interior y que en ocasiones tiene una relación religiosa.

--Pero los personajes no tienen esa introspección esotérica.

--No, muchas veces no la tienen, algunos sí como Rafael en Se está haciendo tarde.

--El propio narrador dice que Rafael y otros amigos se dedicaban a los asuntos esotéricos por moda. Yo creo que es falaz esa tendencia esotérica en los personajes. Jung dice que el yogui trata de eliminar las klecas (fantasías) para llegar a la iluminación. Entonces el hippy provoca con la droga dichas fantasías y además destruye su cuerpo que para el yogui es su templo.

--Yo también así lo creo. Mira mi generación tomo de la esoteria los aspectos más intrascendentes, porque apenas se estaba vislumbrando dicha manifestación, pero fue una necesidad inte--

rrior para las necesidades del alma que nosotros percibíamos que las tradiciones religiosas estaban agotadas. En mi caso, no es que me interese la tendencia esotérica en sí, yo no defiendo tanto ni la astrología, ni la cartomancia, ni el tarot ni el I Ching, sino buscar otras vetas que permitan extraer algo inherente al ser humano, la naturaleza del alma es religiosa.

Un tópico mítico

--¿No crees que esta función la cumple mejor tu tema del viaje?

--Evidentemente, ya que el viaje es siempre conocerse a sí mismo a través de conocer una realidad que te circunda. La realidad que te circunda te presenta una serie de obstáculos y de problemas que a veces son sumamente gozosos y a veces sumamente dolorosos pero siempre conducen a una ampliación de ti mismo, a una expansión de la conciencia. Tu conciencia al ir penetrando en elementos distintos de una realidad que no conocías, y al tener que luchar cada vez con elementos más difíciles, permite el enriquecimiento o aniquilamiento de las personas, puesto que muchos se quedan en el viaje. Aldous Huxley, creo que es uno de los primeros que maneja el viaje en la connotación que estamos utilizando ahora, el viaje sicodélico, y hace una descripción afortunadísima en Las puertas de la percepción. Y en mi caso tu ve la suerte (o no sé si lo sea) de experimentar los viajes sicodélicos.

--De hecho tu obra global utiliza el tema del viaje, ya sea sicodélico o no.

--Sí. Se trata de la búsqueda de una identidad profunda que implica un proceso, y el proceso es el viaje en sí.

--¿En el viaje siempre se busca algo?

--No por fuerza; se viaja por el simple gusto de viajar. Este viaje hedonista es uno de los tópicos de la contracultura. Se viaja sin buscar nada, aunque evidentemente al final del viaje se encuentran cosas, como On the road de Jack Kerouac. Este también es el viaje de Parménides; en la onda se dan los dos tipos de viaje. El viaje hedonista de Parménides es diferente al mío; a Parménides el viaje le permite un grado de explosividad, de violencia verbal, y mi viaje es una búsqueda mayor de introspección, de experiencias que se van sumando unas con otras, para que con el conjunto de visiones se vaya obteniendo una visión integral, más clara.

La alusión catártica

--¿Y los elementos catárticos?

--También forman parte de mi arsenal y de mi bagaje tradicional de la cultura. En ese, las tragedias griegas, no es que yo quiera hacer tragedias, pero sí procurar que las cosas no se queden en un nivel de mera superficialidad.

--De hecho tus personajes necesitan la catarsis

--Sí; yo diría que la humanidad misma la necesita.

--Claro, son tus sugerencias para que el lector se vea reflejado en ese espejo.

--Eso es cierto, mucho de mi narrativa son proposiciones de orden moral; y una de ellas es, vive a fondo las cosas, toca

fondo en lo que hagas, si tocas fondo hay un elemento catártico por fuerza.

--La mayoría de tus personajes terminan en la alusión a una transformación ¿Cuáles son los personajes que ya viven esa transformación?

--No pues ninguno. Bueno en El rey se acerca a su templo ya hay una transformación, Salvador que tiene la relación con Raquelita en las condiciones que deberían ser.

--Pero eso es al final del texto.

--sí. Y también hay una transformación dada en Cerca del fuego. que es mucho más profunda que la de El rey se acerca a su templo. La transformación de El rey... se da por el sexo, y en Cerca del fuego se da por el fuego, y creo que su simbología alcanza mayores niveles. Lucio, el protagonista, se refiere al Lucio de Apuleyo; Cerca del fuego, en el fondo es la misma metáfora de El asno de oro; en la cual un personaje que está dotado para la vida, de pronto se ve inmerso en el mundo de la naturaleza animal, se convierte en burro, y al convertirse en burro le toca enfrentarse a algunos aspectos de la vida que en condiciones normales nunca habría enfrentado; pero tiene una transmutación tremenda por la intervención de la diosa Isis. Y Lucio al terminar El asno de oro termina convertido en un sacerdote que pasa favorablemente todos los misterios iniciáticos de Isis y después se convierte en sacerdote de Osiris. La obra tiene el doble sacerdocio entonces, masculino y femenino.

--¿La pareja de "Cuál es la onda", estaría viviendo esa transfor

mación?

--Claro. Sólo que de una manera inconsciente. A través de una intuición sublime, logran formas de comportamiento que los distinguen de los demás, pero no tienen conciencia de ello. Es un juego vital, maravilloso, además implica su autenticidad y va de por medio su honestidad; es un juego esencial y trascendente, el juego de la vida a fondo, pero todavía no son conscientes de lo que están haciendo ni lo que representa eso que hacen. A partir de "Cuál es la onda", mis personajes empiezan a penetrar en ese mundo de la conciencia, que entraña, primero que nada, tremendos descubrimientos, porque tienen que reconocer aspectos de sí mismos que son espantosamente desagradables, después de reconocerlos tienen que ubicarlos en su sitio, y después tienen que hacer que operen en función de un beneficio, del todo de ellos mismos. Este es un proceso que desde 1968 para acá, está en mi literatura, y que culmina en Cerca del fuego, donde el personaje tiene formas de comportamiento similares a los de "Cuál es la onda", pero ahora sí es plenamente consciente de lo que entraña. Mi literatura está dada en forma espiral: se dan vueltas, pero no es un círculo vicioso, sino que está pasando por planos cada vez más elevados; en cada vuelta se recuperan elementos previos de la fuente anterior... entonces parece que se repite un poco el proceso, pero no, en realidad no se repite, se está yendo más arriba; ésto se ve en el plano de preocupación trascendente de los personajes, pero también en las formas literarias en sí.

Un texto gratuito

--¿Por qué es tan obvia tu simbología en La mirada en el centro?

--Porque La mirada en el centro es un libro muy flojo. El más malo que he escrito. Un libro que nunca debí haber publicado, eran textos transicionales que yo me debí haber ahorrado y no externárselos al público. Fue un error grave que me lesionó bastante el haberlo publicado; desgraciadamente no lo pude evitar porque en ello entraron una serie de circunstancias. En realidad yo tenía una novela que era El rey se acerca a su templo, novela que le di a Joaquín Mortiz desde el 74; en el mismo año montamos mi obra Círculo vicioso y le fue muy bien, entonces le dije a Joaquín, vamos a publicar Círculo vicioso porque ahorita está en cartelera y se puede vender muy bien, y Joaquín aceptó, y me sugirió que para no publicar dos libros míos el mismo año, dejáramos El rey para después. Y así lo hice sólo que me llevé el libro para seguirlo trabajando. En 1976 concluí el libro, pero entonces apareció una mujer que me hizo un ofrecimiento para llevarlo a otra editorial maravillosa que iba a surgir, y que nunca surgió, y me obligó a quitárselo a Mortiz el libro (a pesar de tener ya contrato con él), Joaquín me lo regresó, porque es una persona maravillosa, pero me dijo que a él no lo dejaba sin libro, que le entregara otro y así le di La mirada en el centro. En circunstancias normales, si yo no tengo esta presión, nunca lo entrego. De lo que escribo yo me dejo como el sesenta por ciento, yo sé que son textos transicionales, los guardo, porque al paso del tiempo, algo puede funcionar.

Una nueva concepción sexual

--Uno de los tópicos de tu obra global es el sexo, ¿cómo se gestó tu concepción sexual?

--A mí me llamó la atención desde pequeño, la represión que había en torno a los asuntos morales, fundamentalmente hacia el sexo. Este es un aspecto que no es tan rígido actualmente, pero a fines de los cincuenta era bastante atosigante. Yo estudié en el colegio Simón Bolívar donde el sexo estaba totalmente santanizado (en aquella época te condenabas por masturbarte). Al mismo tiempo vi un marco de hipocresía en torno a ello, en mi escuela la homosexualidad se daba mucho, los maestros seducían a los niños de la escuela; yo nunca tuve ese problema, porque yo no era el modelo físico que a ellos les gustaba; de esa manera también conocí el clasismo, el racismo. Desde un principio tuve muy claro, el romper con esta represión e hipocresía a través de la introducción clara y explícita del sexo. También, naturalmente, me lo motivaron lecturas. Un libro que me dejó una gran aventura erótica fue Lolita de Nabokov que leí entre los doce o trece años de edad. Lo primero que intenté en mi literatura, fue crear un ambiente natural en torno al sexo, traté de dar una visión del erotismo como un fenómeno gozoso e importantísimo de la vida. Mi idea no era crear un idealismo sexual, traté de partir de una base real. Mis premisas eran crear una comunicación verdadera entre las personas, que rebasara el utilitarismo sexual, que rebasara los estereotipos sexuales y rebasase en general la superficialidad sexual y que llegara a la profundidad de las relaciones y permitiera con ello tener un acceso de humanidad. Más adelante, me di cuenta que la relación sexual, el coito en específico es una de las representaciones más felices que puede existir de la unión de los opuestos; genera un acto de identidad y de unidad. He manejado desde El rey se acerca a su templo, el sexo con finalidad simbólica, como premisa de encuentro o desencuentro.

--¿Y qué hubiera sido de tus personajes --su búsqueda interior y catártica-- si les hubiera tocado nacer en esta época del SIDA?

--Yo creo que nada. Para mí lo del SIDA es una de las trampas más gloriosas que han habido para tratar de limitar, poner paranoica a la gente con respecto al sexo. En esta época ha habido dos grandes campañas (además han sido muy eficaces) para frenar los avances, y una de ellas ha sido la campaña de las drogas, el narcotráfico, y la otra es la del SIDA. La del narcotráfico les ha servido para distraer enormemente la atención de la gente en torno a fenómenos mucho más importantes y cruciales; no niego que el narcotráfico es un problema seriesísimo, pero el hecho mismo de que no quieran legalizar las drogas, indica que en realidad el fenómeno del narcotráfico tiene una función política para mediatizar a la gente. Igual lo del SIDA, yo creo que sí es un problema grave sin duda, pero que por supuesto, no llega a los niveles de las epidemias de peste de 1600 y 1700; es una enfermedad moderna que les ha servido para ponerla de moda, para meterle la paranoia a la gente en torno a la libertad sexual. Yo creo que mis personajes si tuvieran sus experiencias sexuales en este momento, serían bastante conscientes de este problema; el que te de SIDA es algo hipotético, es una de las formas de enajenación contemporáneas: por qué te vas a preocupar por algo que no tienes que preocuparte ahorita, y despreocúpate por lo que sí tienes que preocuparte ahorita.

La mujer como eje de acción

--¿Y el papel de la mujer?

--Yo parto de que las mujeres que me rodearon desde niño (mi ma-

má, mis hermanas, amigas, etc) no eran modelos de sumisión, sino más bien eran personalidades fuertes.

--Alguna vez se habló de misoginea en ti, yo no estoy de acuerdo en eso, ni creo que tus mujeres sean agresivas (excepto, claro las de Se está haciendo tarde).

--Claro, y eso porque son dos viejas locas. Yo creo que al contrario, mira, en La tumba, el elemento de transformación lo lleva a cabo una mujer, una chava, Laura, que rompe con el mundo bolchevique que estaba viviendo y ella encuentra el marxismo que toma con seriedad y honestidad y le permite ser un vínculo para salir de lo más enajenante del sistema. En De perfil...

--Violeta

--Violeta, ándale; es un tipo muy especial de personaje femenino que de ninguna manera se puede considerar como prototipo de sumisión, y Queta Johnson, bueno ella por sus condiciones sociales si tu quieres, pero que tiene toda la libertad del mundo, ella es la que dirige al grupo, ella es la carismática, la que tiene toda la iniciativa con la relación sexual con el protagonista. En Abolición de la propiedad el personaje fememino está representando a la liberación, a la revolución y a los mejores elementos del ser humano que están en contraposición al mundo sombrío que encarna el otro muchacho, entonces no es nada más una lucha de generaciones, sino que dentro de la misma generación hay elementos progresistas y retardatarios; y así por el estilo, practicamente todas las mujeres que yo manejo son un elemento transformador.

--Y en "Cuál es la onda" el narrador dice que Requelle es quien importa, que el baterista gira en torno a ella

--Sí, sí, y él de repente dice: "en la madre, no seré un clasemdiero en el fondo", porque su relación con ella es la que le permite tener esa visión de claridad, en ella hay una mayor libertad, una mayor imaginación y una mayor seguridad.

--Y desde el punto de vista del psicoanálisis, la mujer representa el inconsciente.

--Exacto. La mujer en mi literatura tiene un doble rol; por un lado es un rol social, la condición femenina logra un desarrollo en ciertas áreas de la personalidad que no sólo va por delante del hombre, sino que nos lleva años luz, y la naturaleza femenina se logra ubicar ante el mundo con mayor facilidad que el hombre. Y por otro lado, todas las mujeres de mi literatura tienen un valor simbólico como representantes del alma, como representantes del elemento inconsciente dentro del hombre; entonces son las fuentes del instinto, son las fuentes de la creatividad, son las fuentes de las intuiciones sublimes y son también los detonadores de la actividad, esto se ve mucho en El rey se acerca a su templo y, en especial, en Ciudades desiertas.

Una literatura del rock

--En cuanto al rock, ¿consideras que tu obra global es una verbalización del rock?

--En parte sí, mi obra es una verbalización del rock, pero sólo en parte; como también sólo en parte sería el factor esotérico. La parte es muy importante porque para mí representó la posibili

lidad de poder renovar mi arsenal artístico. Antes de que viera en el rock un vehículo para mi literatura, yo estaba abrevando en formas literarias valiosas, incluso renovadoras, pero fue el rock quien me permitió llegar a ellas en una forma casi inmediata; por eso yo siempre he dicho que mi literatura es un rock verbal. Cuando terminé de escribir Cerca del fuego (que quizás parezca mi novela menos rockera), yo tenía la sensación de que también lo era.

--Bueno, es que la concepción del rock, no abarca sólo a los jóvenes.

--Claro.

--Sino que se dirige a todo ser humano. Yo sí noto premisas del rock, muy claras en tu literatura global. La actitud desmitificadora con su correspondiente propuesta de valores, la nueva concepción sexual, donde cada quien alcanza un estadio de óptima comunicación con su pareja, y tu lenguaje, que desde De perfil hasta Cerca del fuego, es directo y subversivo.

--Sí, eso es cierto.

Sobre el lenguaje

--Y pasando al lenguaje, ¿cuál es su función?

--Antes que nada, vehículo narrativo; es un elemento de la totalidad artística. Nunca concebí el lenguaje como un fin en sí, ni como un elemento especial que tuviera que enfatizar. Yo siempre he concebido la literatura como una orquestación de una serie de elementos que son la temática, las historias, las líneas

argumentales, los personajes, la concepción global del relato, la atmósfera, los tonos. El lenguaje tiene una relación con todos estos elementos. Por ejemplo, cuando escribí "Cuál es la onda" que quizás sea uno de los monumentos de lenguaje más interesantes que he hecho, lo que menos me interesaba era el lenguaje: fue un momento de explosión creativa, una experiencia de orden creativo, en la cual el lenguaje era un elemento natural, de hecho la primera versión del texto estaba escrito en un solo bloque, sin puntos y aparte, no había ni una sola separación, como un monologote, un poco, como es la narración en Se está haciendo tarde, o Ciudades desiertas. Cuando lo terminé y el cuento me satisfizo, pensé que todavía cabía la posibilidad del juego, del mero ludismo del lenguaje, que hasta entonces no había figurado; entonces me entretuve bastante; sacando las líneas, partiéndolas haciendo que algunas se cayeran, abriendo márgenes por la derecha y por la izquierda, pequeños comentarios que no estaban y una serie de elementos más. Con esto te quiero decir que todo ese proceso ya era de ornamentación, sobre una base ya dada, pero la esencia fundamental del cuento me había venido sin esa preocupación; la admitía, porque era parte de su naturaleza esencial, entonces se la introduje y yo siento que quedó bien. Sin embargo lo que a mí me interesa sacar es el valor fundamental del contenido. Yo tengo la concepción (china si quieres) de que la forma perfecta es el contenido puro; no he podido llegar a esto, predominan en mi literatura muchos elementos de la forma que me seducen enormemente.

--El lenguaje de los jóvenes de "Cuál es la onda", evidentemente

es un lenguaje renovador y desenajenante, pero esto no sucede con los otros personajes jóvenes de tu literatura, ¿por qué se da tan pronto esta enajenación del lenguaje juvenil?

--Porque yo creo que ésto corrobora en cierta forma que el lenguaje no es lo fundamental en la obra literaria. Volviendo a "Cuál es la onda", yo escribí el texto catárticamente, mi idea era quitarme de encima todas las tendencias que yo tenía sobre el juego del lenguaje, me di cuenta que esto era una falacia.

--Fue todo lo contrario.

--Fue todo lo contrario, el lenguaje de "Cuál es la onda" es un artificio literario como pocos; tiene el fenómeno curioso de que suena como algo vital y auténtico y hasta cierto punto natural, y esa es la habilidad del cuento, porque si tú analizas palabra por palabra la composición de todo lo que está escrito, te das cuenta perfectamente de que nadie habla así, de que toda la dialogación es un artificio. Las formas del lenguaje, sobre todo cuando son muy acosadas, muy particularizadas tienen como una vigencia temporal, esto no quiere decir que no vayan a tener un valor posterior; yo creo que esta vigencia temporal le da un valor trascendente, pero no es algo que vaya a estarse reproduciendo con mucha facilidad, porque aunque es un artificio que viene de la realidad, es ante todo una elaboración artística en sí, que con mucha facilidad tiende a extremarse; y cuando se extrema a un punto de ineficiencia, los personajes también se vuelven ineficaces. Yo creo que el lenguaje tiene vida y tiene función cuando está directamente interrelacionado con la historia que se está narrando, con los personajes, con la acomodación de los textos y con muchas cosas más; mientras más se responde esta interrelación el lenguaje conti-

núa vivo y vigente; de lo contrario se corre el riesgo de las di secciones verbales (que son muy interesantes), pero que ya caen en el artificio del mero ejercicio.

«Háblame sobre la función del lenguaje como juego retórico y crítica social a la vez

--La palabra retórica me causa un problema; una parte de mi concepción literaria ha sido romper precisamente con ella. Como metáfora creo que es admisible lo que decía Emmanuel Carballo en 1966, que yo imponía una nueva retórica que no tenía que ver nada con las retóricas previas; con la de Sergio Galindo, la de Sergio Fernández, la de Arreola, etc. Estoy dispuesto a admitir el término retórica, siempre haciendo la salvedad de que su connotación peyorativa es una de las cosas que yo he tratado de el dir; he tratado de crear un fenómeno dinámico, vivo, que no esté amarrado en fórmulas fáciles ni en cajones previamente diseñados o claramente identificables. Ahora como forma de expresión general, lo que representa mi estilo, mi manera de concebir la reali dad, sí entraña algo que puede llamarse retórica, un discurso, una forma de expresión que me compete a mí, pero que cuando me alude a mí directamente, prescinde de la posibilidad de que esto sea un juego verbal para otras gentes. Y como forma de crítica social es una manifestación fundamental de mi concepción de la vida, un reconocimiento de la responsabilidad que tenemos ante la realidad externa, implicando no nada más la sociedad sino también la naturaleza. Todo lo que he escrito tiene una fuerte carga de crítica social, a veces se da más por la sátira, a veces más por la parodia o la ironía, otras veces por el enjuiciamiento directo a través de ideas, de cosas que ocurren; éste es

un elemento que no quiero perder, de hecho mi concepción del mundo consiste, dicho muy simplemente, en tratar de fundir la necesidad de un conocimiento interior con un conocimiento exterior; tú esto lo has visto con mucha claridad. Si le doy más énfasis a tratar de lograr el cambio interior primero, es porque creo que el cambio social sólo se puede dar a base de individuos que tienen conciencia, y no a través del surgimiento acrítico de las corrientes sociales, como ha venido sucediendo. A mí me interesa que se generen cambios sociales de verdadera profundidad, y esto sólo puede lograrse con profundos cambios individuales. A mí me interesa crear las condiciones para que en el ser humano se generen esas posibilidades de cambio, pero no creo que el objetivo sea centrarme nada más en eso, sino que sea un proceso simultáneo: en la medida que yo estoy preocupado por mí mismo, estoy preocupado por los demás, y busco que el individuo aprenda a desarrollarse hacia su transformación, paulatinamente en su medio más inmediato. Entonces ligada a la crítica del individuo toda esta concepción de transformación individual-social, ha sido piedra medular de todo lo que yo he escrito, y creo que lo va a seguir siendo; no me interesa perderme en la entelequia de la fantasía o en la mera especulación filosófica o religiosa o lúdica sin un anclaje en los problemas más apremiantes de la sociedad y sin proposiciones concretas para romper con todo eso.

Sobre el humor

--Y en esas proposiciones, ¿cuál es el papel del humor?

--El humor tiene una función liberadora por una parte, en cuanto te permite que sea más fácil el acceso a otras zonas del relato que a mí me interesan marcar. Aligera enormemente el vehículo narrativo, lo hace más accesible. El humor, ha sido también una puerta extraordinaria para poder decir cosas que a veces son terribles y que en otras circunstancias serían muy difíciles de aceptar o incluso de permitir decirlas. Y luego por otra parte, es parte de mi naturaleza también; yo creo que tengo sentido del humor, entonces me gusta volcarlo a través de distintas manifestaciones. Ahora no es un don mío nada más, yo no soy más que un reflejo de la naturaleza del pueblo mexicano; la picardía mexicana que se refleja en los chistes a los presidentes, albures, y en especial el juego natural para producir juegos de palabras muy ingeniosos. El mexicano, ante cualquier evento que ocurre en la calle (no sé, si peque de chovinista) juega con el lenguaje. El propio albur, que al margen de que entrafie una respuesta machista o de homosexualidad reprimida, o cualquier connotación psicológica que se le quiera ver, también es una manifestación excelsa del ingenio natural del pueblo, y en este sentido yo soy un reflejo de esto.

La dialogación

--Tus personajes son gente que platica mucho, ¿a qué se debe este diálogo ininterrumpido?

--Primero que nada, yo diría que se debe a mi propia naturaleza todas las obras que nosotros hacemos reflejan nuestra propia naturaleza, y ahí sí que no se escapa nadie. Yo soy de naturaleza extravertida y verbal. Hablo mucho y no me cuesta trabajo re--

producirlo en la escritura. Ahora por otra parte, tengo una educación teatral muy fuerte; yo entré al mundo del teatro a partir de los once o doce años de edad, y el teatro fue para mí una pasión. Como hasta los veinte, yo me nutrí de Shakespeare, Calderón, Ruiz de Alarcón y Lope; y después Brecht, Beckett, Ionesco y Tennessee Williams (en general la mayoría de los dramaturgos gringos). En este sentido soy Dostoievskiano, una buena parte de lo que yo escribo es teatral, ya que ocurre en un solo espacio y a través de mucha dialogación. Hay partes enteras de Se está haciendo tarde que pueden trasladarse al teatro, por ejemplo, o en De perfil, donde la naturaleza dialogal está muy presente; tengo facilidad para dialogar y me gusta. Desde que estaba en el Centro de Escritores, Panchito Monterde me dijo; usted dedíquese al teatro, usted maneja los diálogos como poca gente, haga teatro. Pero también desde un principio me di cuenta que mi obra corría el riesgo de apoyarse demasiado en la dialogación; ésto hace que los lectores perciban a los personajes por sus manifestaciones verbales, dejando a un lado el proceso interior de reflexión, entonces yo he tratado en no caer demasiado en el juego del diálogo, sin perderlo tampoco. Desde Se está haciendo tarde, creo, empecé a manejar mejor la dialogación intercalándola con reflexiones, descripciones.

--¿No sería esto una característica de lo que yo llamo "nuevo realismo"? En el realismo tradicional, el narrador omnisciente lo dice todo, los personajes poco dialogan; en cambio aquí el realismo es más directo y personal.

--Sin duda. Sí mira, también eso va más relacionado con otras cosas que se daban más en mi literatura de un principio, que

era la descripción de los personajes sin su debida carga interior, porque a mí me interesaba hasta cierto punto una tendencia un poco conductista de la presentación literaria, yo quería que el lector descubriera por sus propios elementos, la interioridad de los personajes a través de los rasgos de la conducta verbal y de su conducta en general, sin que yo diera todo el mundo interior o la primera persona en el flujo narrativo del monólogo; esto se ha ido diluyendo un poco, porque a partir de se está haciendo tarde empecé a trabajar más continuamente el monólogo de una forma distinta.

Un sistema narrativo.

--¿Cuál es el objetivo de la inmediatez narrativa?

--Crear una experiencia literaria; yo distingo en muchas obras lo que llamaría una experiencia literaria. La experiencia literaria es que el libro tenga un poder de captación enorme (por sus personajes, por la historia muy ingeniosa, por un lenguaje muy atractivo), pero hay algo que atrapa, te mete indirectamente en el libro; después tú empiezas a enjuiciar lo que estuviste leyendo y ves tu relación directa con él, pero haces esto hasta que cerraste el libro, después de haber salido de ese trance que es la experiencia literaria. Entonces en este sentido dar la realidad de esa manera es importantísimo, porque si tú ves los fenómenos reales bajo este sistema narrativo, la gente se da cuenta de que ciertos aspectos de la realidad que son cotidianos, que le pasaron desapercibidos, al enfrentarse a ellos ante la literatura adquieren una experiencia, ya no le

pueden dejar de pasar desapercibidos y tiene que tomar una actitud ante ellos, entonces esto motiva un placer muy grande en la lectura. Yo creo que es una función maravillosa que tiene el arte en general que permite que uno en verdad se derrumbe hacia la experiencia impersonal a través de la literatura, de cierto tipo de literatura, porque hay otra que requiere un aparato intelectual más acosado, un grado de atención y de trabajo en el proceso de la lectura, Joyce, por ejemplo, evidentemente, no es un autor que te de una experiencia literaria totalizadora, pero Dostoievski sí; si tu lees El eterno marido, para citar una obra breve e intensísima, te da esto. De hecho la inmediatez narrativa permite acceder más prontamente a este estrato. Esto es algo propio de cada autor; yo por ejemplo, desde que estoy escribiendo, sé como va a ser la respuesta del lector; porque he descubierto que una de las formas de la literatura, es saber guiar la lectura al lector, y como lo lleves él lee. Entonces a partir de Se está haciendo tarde, ahora estoy manejando la escritura sabiendo que estoy conduciendo la atención y los pasos de la lectura, de determinada manera, sé cuándo le debo dejar un descanso, cuándo no hacerlo que se pare, cuándo introducirle un elemento que le contrapuntee lo que está leyendo para que no se involucre demasiado, en fin, voy dirigiendo su lectura, su experiencia literaria; creo que esto me salió bien en Ciudades desiertas y en Cerca del fuego un poco menos, porque el material era muy complejo, pero también está prefijado todo esto, ir conduciendo esa inmediatez y esa experiencia, esa relación directa con el arte.

Una de las secuelas cortazarianas

--¿Cuál es tu deuda con Cortázar?

--Inmensa, he ido descubriendo que tengo afinidad con varios autores, pero mi afinidad con Cortázar es la mayor; la siento también muy grande con Cabrera Infante. Cuando apareció Tres tristes tigres (antes se llamaba Vista de amanecer en el trópico), a mí me tocó leer el manuscrito que estaba prohibido por la censura en España (sin que se publicara en México) y me lo prestó Joaquín Diez Canedo, era el año de 1966; y yo agradecí al cielo de que yo había escrito antes De perfil; porque se podría decir que saqué a Cabrera Infante en una forma tremenda, yo había publicado antes que él por suerte. Con Cortázar, en cambio, en un principio la relación no era tan aparente; yo leí todo Cortázar y Rayuela me fascinó; pero no era de los santos de mi devoción. Pero este desgraciado me afectó de una manera más iconsciente, más profunda, como Lowry, son dos autores muy importantes para mí, ellos me han marcado mucho, y lo peor es que lo han hecho sin que yo me diera cuenta, o me daba cuenta en elementos muy obvios, pero no advertía la profundidad con que me estaban marcando. Sobre todo con Cerca del fuego yo me di cuenta de todas mis deudas con Cortázar; por un lado lo odié (dije, desgraciado, cómo te atreves a llegar a estas cosas antes que yo) porque realmente yo llegué a un proceso consciente por mi propio pie, aunque esa influencia ya me estaba afectando, aunque yo me rebelaba,

--Por ser auténtico

--Claro, porque si no me hubiera castrado mucho, hubiera dicho, para qué estoy escribiendo todo esto, si ya lo hizo Cortázar; y

y por otro lado mis diferencias con Cortázar son muy grandes.

--Básicamente en la percepción de la realidad

--Sí claro, y también en el espíritu de la época. Para mí, Cortázar es el puente de transición entre una manera la realidad que damos nosotros, y otra manera de la realidad que representa óptimamente el boom. Yo creo que todos los valores del boom son formidables por sus autores; y siento también una relación muy grande con Carlos Fuentes, mucho más fuerte de lo que parece y también con García Márquez. Pero siento que todos ellos están siendo la culminación de todo un proceso narrativo, y el único que avizora hacia adelante de todos ellos es Cortázar; él tiene un pie puesto en el mundo anterior y el otro, en el que nosotros estamos. Hablando metafóricamente, yo diría que a nosotros nos tocó aparecer, surgir en un amanecer desmitificado (que nosotros mismos desmitificamos) pero que al ser tan severo el proceso, uno se queda como solo ante la realidad y enfrentado ante ventarrones terribles de la vida misma, sin que nada te apoye, como a ellos los apoyaba el mito de la cultura que nosotros echamos por abajo; entonces Cortázar tiene un pie en esto y el otro pie en lo anterior, pero a la larga sigue siendo un escritor de ciclo anterior, y esto se nota en su espíritu global ligado al jazz, por ejemplo, al alto intelectualismo que él desarrolla a niveles verdaderamente extraordinarios y en su concepción global de la vida, que para mí la más alta concepción de Cortázar está en Rayuela, el juego del out case, que le da un papel fundamental a la mujer, a una mujer muy especial además, que es la Maga, y que después está entre la frontera entre el manicomio donde trabaja con Traveler (que es otra manifesta-

ción de sí mismo) y que termina con la metáfora de la rayuela, con el hombre que no se quiere integrar. Hasta ahí llega la visión de Cortázar y no hay una concepción como para ir más adelante, para romper ese estado de mero espectador que ve el juego y no se integra a él. Y creo que mi literatura en ese sentido sí va mas adelante, da una respuesta, que no tiene que ser una respuesta universal ni remotamente; es un proceso que va desde De perfil hasta Cerca del fuego, que está señalando hacia una vía distinta a la de Cortázar, y entonces conforme el proceso va clarificando esa vía, los recursos empiezan a variar enormemente y a distanciarse de Cortázar.

--¿Y manifestaciones muy posteriores a Rayuela, también las ves atrás de tus búsquedas? Por ejemplo El libro de Manuel.

--Yo creo que esto no se puede ver ni adelante ni atrás. Yo siempre voy atrás de Cortázar de eso no hay duda. Lo que creo es que los libros de los años sesenta de Cortázar reflejan una veta que él llevó a sus últimas consecuencias y luego regresó a otro tipo de literatura como los libros misceláneos como El último round y La vuelta al día en ochenta mundos. En cuanto a los experimentos de El libro de Manuel y 62 Modelo para armar aunque me apasionan y me parecen interesantísimos creo que son menos logrados artísticamente. Lo admirable en Cortázar es su voluntad de cambio.

El Realismo personal

--¿Por qué José Agustín es un personaje inserto en su literatura?

--El alter ego del autor se manifiesta en todas la obras, incluso

en aquéllas que menos parece; por ejemplo Palinuro de México es una novela eminentemente autobiográfica: el rescate de toda la infancia de Fernando del Paso, su primera juventud; claro que él no refleja directamente sus vivencias personales, sino que establece una parábola y lo cuenta de una manera totalmente oblicua, pero es él; y luego el análisis más profundo de la novela, lo que implica el mito de Palinuro y lo que representa el libro, lo alude tanto, y sin embargo parecería una obra en la que el autor no está muy presente; también yo diría que El hipo geo secreto es la novela más autobiográfica de Salvador Elizondo, aunque parezca que no tiene ninguna relación con él; pero simplemente la elección de los temas, el prescindir del aparente contacto con la realidad, prescindir de los personajes, de las líneas argumentales, de evitar todo lo que entraña la narración tradicional, eso está hablando de Salvador Elizondo, está haciendo una radiografía directa del autor, y te das cuenta que al autor no le interesa para nada la realidad externa.

--Pero a ti sí.

--Claro, si el autor está presente en las obras que menos parece estarlo, cómo no va a estarlo en obras como las mías donde claramente se percibe que ahí está uno.

--Realismo subjetivo...

--Sí, creo que en este siglo hemos exagerado. Por mi parte en mi última novela, Cerca del fuego traté de eliminar los elementos autobiográficos demasiado notorios, porque ya toda la novela era un trabajo que obviamente me manifestaba a mí, bueno, cuando menos le quité detalles.

Un fenómeno generacional más allá de la contracultura

--Ahora en los ochenta, se ha abierto terreno protagónico una serie de escritores de tu generación --los nacidos en los cuarenta-- cuyo perfil es muy distinto; pero la mayoría de ellos ya estaba en activo desde que ustedes surgieron. ¿Cómo los ves? qué te representan esos escritores de tu edad? Ellos son Jorge Aguilar Mora, Joaquín Armando Chacón, Hernán Lara Zavala, Hugo Hiriart, Luis Arturo Ramos, María Luisa Puga, Silvia Molina.

--Son los que escribieron después tuvieron una participación más tardía, en realidad, ellos tuvieron la normal, nosotros nos adelantamos demasiado y ellos siguieron los pasos normales que se deben seguir. Todos ellos son excelentes narradores. Hiriart, bueno, es de una cultura y de una erudicción extraordinarias, con un manejo muy inteligente de las formas; a mí en lo personal es el que menos me interesa aunque admiro mucho su talento. La Puga me apasiona, creo que es una escritora muy viva, muy activa y que ha dado logros y también fracasos, en el sentido de que los fracasos son importantísimos para su propia carrera y para hacerla escribir mejor creo que a la larga un libro como La forma del silencio, aunque a mí no me llega a satisfacer del todo (creo que El muchacho en llamas de Sainz es lo mismo y lo logra muchísimo mejor), sin embargo creo que es un libro que le permite hacer cosas sensacionales; Las posibilidades del odio es un libro que le salió perfecto, si no perfecto, casi, caray. Es excelente esa novela, y entre sus cuentos tiene obras maestras, es sin duda una autora de primerísima línea. Chacón es un espléndido narrador, el que maneja mejor la prosa en cierto sentido de todos ellos; tiene una carga de sensibi

lidad que se aproxima a la generación anterior nuestra, es como un vínculo con la generación de los treinta, y él mismo lo reconoce; sus admiradores son García Fonce, Melo, esa generación, pero al mismo tiempo está del lado nuestro por la edad y por una serie de percepciones. Luis Arturo Ramos está poniéndose sensacional; el desgraciado, Este era un gato es excelente, la estoy leyendo, y lo que llevo de ella me parece formidable; ya llegué a la parte de los espejos y las cajas chinas y es verdaderamente sensacional. Yo fui de los que premiamos su libro Violeta-Perú que me pareció fuera de serie; Ultramuros me parece un libro muy interesante pero me apasionó menos, se me hizo más plano desde el punto de vista narrativo. De Silvia Molina me gustó mucho su primera novela La mañana debe seguir gris que es la historia de un gran candor; realiza muy bien las intimidades y viscosidades interiores del amor desde su punto de vista, la mitificación enorme hacia el gran José Carlos Becerra (que nunca está demás); también creo que es una escritora muy viva e interesante. De Aguilar Mora acabo de descubrir que es un gran poeta. Es un intelectual de primerísima línea, un ensayista también muy fregón pero su función está en la poesía; yo no le había leído poemas a este hombre y me dejó estúpido. Su poesía no tiene nada malo, con temas que te hacen saltar de la silla, y cubre muchos aspectos y con una ductibilidad y una facilidad y al mismo tiempo una belleza y unos logros metafóricos, bueno, sensacionales, poetazo. A mí me interesan los poetas de su grupo; Marcelo Uribe, Coral Bracho, David Huerta, y la verdad, aunque todos son espléndidos poetas --al menos a nivel de gusto-- me apasionó más Jorge Aguilar Mora. En cuanto a Lara Zavala, él es un narrador muy es-

cueto; tiene dos libros nada más, pero son espléndidos, de una limpieza. El es un esteta de la literatura y con una preocupación humana muy amplia como lo demostró en su último libro El mismo cielo. Yo incluiría aquí también a Federico Campbell y a Jaime del Palacio. Campbell que es del 40, 41; empezó a publicar lo de las focas hasta los setenta, y después Pretexta que es su mejor libro. El es un poco más denso en su escritura exige más esfuerzo de atención; el compromiso político y la relación con el padre lo maneja estupendamente bien. Y Jaime del Palacio que es del 42 y publica Parejas en los ochenta y La mitad del camino apenas tiene dos años que salió, pero es de los mejores, sin duda. Tiene todo: un manejo de estilo y prosa finísimos, de una belleza y una profundidad abismal para ver el alma humana, los sexos. Sus visiones son muy desoladoras porque es un escritor sin ilusiones, es como el narrador de los fracasos humanos, y liga de una manera increíblemente fina la apreciación individual con el fenómeno social; yo lo incluiría entre los narradores del desencanto. En cuanto al erotismo, lo maneja con una inspiración que qué bárbaro, en ese sentido son él y García Ponce los más aventajados en México.

--¿Y después de la onda: qué son, vistos desde tí, los fenómenos de novelistas como Luis Zapata, José Joaquín Blanco, Armando Ramírez, Carlos Chimal, Salvador Mendiola, Luis Villoro?

--Mira, todos ellos me interesan una barbaridad. De Luis Zapata yo creo que es uno de los talentos que se han dado en los últimos tiempos, tiene un don narrativo extraordinario y un manejo de lenguaje que es una maravilla de malicia e inteligencia, y desde luego una visión descarnada para poder enfrentarse a ciertos aspectos de la realidad. A mí me parece que tiene dos obras

fundamentales que son En jirones y El vampiro de la colonia Roma, al margen, del tema de la homosexualidad que representa en sí otro problema por el momento histórico en que se ubicó, las resonancias sociales que tuvo y las implicaciones tan grandes en todos sentidos--; Para mí es uno de los escritores más importantes de la década de los setenta y por supuesto, uno de los escritores más vivos que hay ahorita en México. Me sigo con Blanco que está más en la línea. Blanco me interesa mucho; es un ensayista muy poderoso, con una lucidez y capacidad de ensamblaje de ideas realmente muy notable, y con una cultura solidísima. Me interesa menos como poeta, le he leído cosas muy bellas pero siento que no es tan dúctil; y como novelista creo que es más desigual, yo le he leído Las púberes canéforas, Calles como incendios y La vida es larga y además no importa, y coincido en que todas son desiguales, tiene momentos verdaderamente buenos, en Las púberes canéforas el mundo de la sordidez está bien logrado, y en Calles como infiernos me impresiona el estado de ánimo que crea de la realidad mexicana, creo que con la que más me quedaría es con La vida es larga y además ni importa, como que es la más vital. Sin embargo dentro de todas las ramas donde él trabaja, en el ensayo es donde ha dado las mejores obras. Armando Ramírez también me parece un escritor interesante; fui jurado de "Cuento de Tepito 1968", y ahí nos dimos cuenta, a través de Ratero que tenía un talento bárbaro este hombre, y luego yo lo seguí con mucha atención con Chin Chin y toda su carrera. El ha permitido la expresión de núcleos de la sociedad que ni remotamente se pensaba que tenían la capacidad de expresarse, y ha demostrado que no sólo pueden sino que pueden extraordinariamente bien, que sus puntos de vista son importantes. De sus obras publicadas creo que lo más acabado es Noche de Califas que

es para mí la más redondita, la mejor lograda; Chin Chin me gusta mucho pero creo que tiene ciertos elementos melodramáticos que le estorban un poco, más aparte, la presentación que hace la editorial (de lo cual él tuvo mucho que ver) de dar la ortografía tal y como venía en el manuscrito original, este defecto también lo veo en Quinceañera, que se apoya demasiado en la forma supuesta de como se expresa el personaje, siento que es algo que se puede dosificar para dar la impresión de que se escribe muy mal, y al mismo tiempo, presentar eso legible; sin embargo, es un autor en formación que puede dar muchísimo más. Villoro me parece un autor muy dotado, La noche navegable es de los primeros mejores libros que se han publicado; de una presencia que combina el humor, la brevedad y el máximo rigor. Tiene una visión muy peculiar --que sólo la tienen Ignacio Solares y José Emilio Pacheco-- para entrar en el mundo de la niñez; y por otro lado, su visión contracultural rockanrolera es muy importante, ya que en cierta forma, le da cierta sedimentación del paso del tiempo. De sus libros, a mí me gusta más La noche navegable, creo que Albercas es un libro transicional, de búsqueda de estilo, y El tiempo transcurrido (que él no lo considera dentro de la literatura), a mí me parece limpiísimo y absolutamente redondo (quizás porque se descargó de preocupaciones), le salió padrísimo. Va despacio porque es muy consciente, pero es otro autoraso y un superintelectual: espléndido traductor, animador de la vida literaria de lo mejor, es un modelo de chavo escritor. Chimal, menos. El es un escritor muy interesante, Cuatro vocetos es un libro de experimentación entre punk, tecno-pop, y que tiene el extraordinario texto de las memorias del cemento que es uno de los mejores experimentos del libro. De Mendiola,

yo leí Y te sacarán los ojos que me pareció un libro deslumbrante, muy al tipo de Macedonio Fernández; con una visión del mundo insólita en ocasiones, tiene juegos con el lenguaje y con las formas que son realmente interesantes. El me recuerda mucho el caso de Walter Medina --que también es otro escritor rarísimo--, que surgió como unos diez años después que Mendiola con su libro Sastrerías; éste y el de Mendiola son de los libros más peculiares que se han escrito en México.

Y continúa la tradición realista

--Y finalmente, ¿qué piensas escribir?

--Mira, yo voy escribiendo conforme a mi desarrollo (soy muy pen-dejito); entonces cuando era chavo escribía sobre chavos, cuando era sicodélico escribía sobre la sicodelia, cuando estaba inmerso en las aventuras del alma escribía sobre eso, cuando fui a Estados Unidos escribí sobre ello también, ahora estoy a la mitad de la vida y escribo sobre eso; sin duda, voy a escribir sobre la vejez. Hay temas que de entrada sé que los voy a tratar: el tema de los niños (me lo debo a mí mismo); tengo ganas de escribir el desarrollo de un niño desde chiquito; otro tema que quiero desarrollar a fondo es el del campo, un campesino visto desde la época contemporánea; la vejez, a mí los problemas de la vejez me parecen importantísimos; me interesa también la situación política y social de hoy; me interesa seguir experimentando en cierta forma, aspiro a llegar a escribir sin estilo (como Tolstoi y Borges), adquirir la transparencia del agua en donde se diluyan mis rasgos personales, y donde todo adquiere un nivel de fluidez, de transparencia perfecta, sé que para llegar a eso tengo que seguir experimentando un rato, entonces, la experimentación me interesa una

barbaridad. También me sigue interesando el fenómeno de la contracultura de los sesenta, se han hecho varios plantamientos --algunos de ellos muy eficaces--, pero creo que a distancia se pueden ver las cosas con mejor perspectiva. Tengo ganas de escribir una buena novela en torno al fenómeno contracultural basada en un personaje que se llame Epicuro, el filósofo Epicuro es quien mejor da las bases para entender el fenómeno de la contracultura, y además, Epicuro es el nombre del personaje de Pasto verde de Parménides García Saldaña, lo cual le da un rasgo de belicosidad dentro del campo de la contracultura mexicana. Yo creo que voy a escri--bir mucho, eso sí.

BIBLIOGRAFIA

Directa:

- JOSE AGUSTIN. José Agustín (nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos). Empresas Editoriales, México, 1966, 60 p.
- La tumba. Ed. Grijalbo, 3 ed., México, - 1981, 99 p.
- De perfil. Joaquín Mortiz (serie del volador), 8 ed., México, 1980, 355 p.
- Inventando que sueño. Joaquín Mortiz (Nueva - Narrativa Hispánica), 4 ed., México, 1979, 174 p.
- Se está haciendo tarde. Joaquín Mortiz (serie del volador), 4 ed., México, 1980, 253 p.
- La mirada en el centro. Joaquín Mortiz (Nueva Narrativa Hispánica), 2 ed., México, 1979, 216 p.
- El rey se acerca a su templo. Ed. Grijalbo, México, 1978, 233 p.
- El rock de la cárcel. Editores Mexicanos Unidos, México, 1985, 189 p.

BIBLIOGRAFIA

Indirecta.

- ALBERES, R-M. Historia de la novela moderna. (Tr. Fernando Alegría). UTEHA, México, 1966, 387 p.
- ARANA, Federico. Guaraches de ante azul. Editorial Posada, 4 vols, México, 1985.
- ARVON, Henri. Georg Luckács. Ed. Fontanella (Colec. Testigos del siglo XX), Barcelona, 1968, 234 p.
- BARTHES, Roland. El grado cero de la escritura. Siglo Veintiuno Editores, 6 ed., México, 1983, 247 p.
- TODOROV, ECO y Otros. Análisis estructural del relato. Premia Editora (Colec. La Red de Jonás), 4 ed., México, 1985, 223 p.
- BRUSHWOOD, John. México en su novela. Fondo de Cultura Económica (Colec. Breviarios, 230), Primera reimpression, México, 1987, 436 p.
- Los ricos en la prosa mexicana. Editorial Diógenes (Antologías temáticas, 2), México, 1970, 151 p.
- CAREAGA, Gabriel. Mitos y fantasías de la clase media en México. Cuadernos de Joaquín Mortiz, 8 ed., México, 1980, 237 p.
- COY, Juan José. J. D. Salinger. Ed. Fontanella (Colec. Testigos del siglo XX), Barcelona, 1968, 186 p.
- FORSTER, E. M. Aspectos de la novela. Editorial Debate, Madrid, 1983, 180 p.
- FUENTES, Carlos. La nueva novela hispanoamericana. Cuadernos de Joaquín Mortiz, 6 ed., México, 1980, 98 p.

- GARCIA SALDAÑA, Parménides. En la ruta de la onda. Ed. Diógenes, 2 ed., México, 1974, 268 p.
- GLANTZ, Margo. Onda y escritura en México. (La creación literaria), Siglo Veintiuno Editores, México, 1971, 473 p.
- y Otros. La literatura II (Las humanidades en el siglo XX), UNAM, México, 1978, 146 p.
- GULLON, Agnes y Germán. Teoría de la novela. Taurus Ediciones, Madrid, 1974, 318 p.
- HUXLEY, Aldous. Las puertas de la percepción y Cielo e infierno. (Tr. Miguel Hernani). Ed. Hermes, México, 1984, 174 p.
- JUNG, Carl G. Simbología del espíritu. (Tr. Matilde Rodríguez Calvo). Biblioteca de Psicología y Psicoanálisis (Colc. Estudios sobre la fenomenología psíquica). Fondo de Cultura Económica, México, 1962, 329 p.
- Lo inconsciente. (Tr. Emilio Rodríguez Sadia). Ed. Losada (Biblioteca clásica y contemporánea), 6 ed., Buenos Aires, 1976, 141 p.
- LAUER, Mírko. I Ching. (Traducción y Edición). Barral Editores, 3 ed., Barcelona, 1971, 310 p.
- LEVIN, Harry. El realismo francés. Ed. Laia, Barcelona, 1974, 608 p.
- LLOPIS, Rafael. Historia natural de los cuentos de miedo. Ediciones Júcar, Madrid, 1974, 417 p.
- MENTON, Seymour. El cuento hispanoamericano. Fondo de Cultura Económica (Colec. Popular, 51), 2 ed., México, 1980, 606 p.

- MIER, Luis Javier y CARBONELL, Dolores. Periodismo interpretativo. Ed. Trillas, México, 1981, 190 p.
- OCAMPO, Aurora M. La crítica de la novela mexicana contemporánea. (Antología), UNAM, México, 1981, 310 p.
- La crítica de la novela hispanoamericana contemporánea (Antología), UNAM, México, 1984, 234 p.
- PAZ, Octavio. El laberinto de la soledad. Fondo de Cultura Económica (Colec. Popular, 107), 9 reimpresión, México, 1981, 191 p.
- La búsqueda del comienzo. Ed. Fundamentos (Cuadernos prácticos, 13), Madrid, 1974, 102 p.
- PRIETO, Antonio. Morfología de la novela. Ed. Planeta, Barcelona, 1975, 427 p.
- RAMA, Angel. Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha (1964-1980). Marcha Editores, México, 1981, 349 p.
- REXROTH, Kenneth. La poesía norteamericana en el siglo XX. (Tr. Antonio Bonanno). Ed. Nova (Biblioteca arte y ciencia de la expresión), Buenos Aires, 1971, 183 p.
- SALVAT, (Editores). Los movimientos pop. (Biblioteca Salvat de Grandes Temas, 41), Barcelona, 1973, 142 p.
- La protesta juvenil. (Biblioteca Salvat de Grandes Temas, 58) Barcelona, 1973, 142 p.
- SAPORTA, Marc. Historia de la novela norteamericana. Ediciones Júcar, Madrid, 1976, 467 p.
- TODOROV, Tzvetan. Literatura y significación. (Tr. G. Suárez Gómez). Ed. Planeta (ensayos planeta de lingüística y crítica literaria, 13), 2 ed., Barcelona, 1974, 236 p.
- Introducción a la literatura fantástica. (Tr. Silvia Delpy). Ed. Tiempo Contemporáneo (Colec. Trabajo crítico), 2 ed., Buenos Aires, 1974, 212 p.

- WALEY, Arthur. El camino y su poder. (Versión española de la 7 ed. inglesa por Hécto V. Morell). Ed. Kier, Buenos Aires, 1979.
- WELLEK, René y WARREN, Austin. Teoría Literaria. Ed. Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 4 ed., Madrid, 1974, 366 p.
- WILHELM, Ricardo. I Ching. (Tr. Das Buchder Nandlungen). Ed. Hermes: Sudamericana (Colec. oriente y occidente), México, 1983, 819, /3/ p.
- YURKIEVICH, Saúl. La confabulación con la palabra. Taurus Ediciones, Madrid, 1978, 169 p.

HEMEROGRAFIA

AVILES FABILA, René. "La influencia norteamericana en la reciente literatura mexicana", en "El Búho", núm. 3, Supl. de Excelsior, México, 29 sep, 1985, p. 3.

CASTAÑON, Adolfo. "¿Qué onda con la novela de la onda?", en Machete (Revista de Cultura y Política del PCM), - núm. 2, México, 1980, pp. 54-56.

GIARDINELLI, Mempo. "Reflexiones sobre la literatura de la onda", en "El Búho", núm. 43, Supl. de Excelsior, 6 jun, 1986, p 1-4.

KIRK, John M. "En torno a De perfil, obra maestra de la nueva narrativa", en off print from Hispanic studies in honour of Frank Bierce, by John England (Department of hispanic studies), University of Sheffield, 1980, pp. 111-122.

LUVIANO, Rafael. "El rock, una influencia determinante para muchos escritores: José Agustín", en "Sección Cultural" de Excelsior, México, 20 ene, 1984, p. 3.

I N D I C E

| | Págs. |
|--|-------|
| RECONOCIMIENTO..... | I |
| PROLOGO..... | 1 |
| I. EL REALISMO | 7 |
| Sobre una definición de Realismo..... | 7 |
| El Realismo en Hispanoamérica | 9 |
| El Surrealismo | 10 |
| El Realismo Mágico | 11 |
| El Realismo Socialista | 13 |
| El Neorrealismo | 14 |
| Un Nuevo Realismo | 16 |
| Panorama de la Narrativa Mexicana de 1956 a 1966 | 18 |
| III FUENTES DEL NUEVO REALISMO | 24 |
| Literatura norteamericana | 24 |
| Los hippies | 29 |
| El rock | 31 |
| El boom en Hispanoamérica | 36 |
| III. LOS LLAMADOS ESCRITORES DE LA ONDA | 42 |
| IV. JOSE AGUSTIN | 60 |
| La tumba, el inicio de la apertura | 63 |
| V. DE PERFIL, UN NUEVO TIPO DE NOVELA REALISTA | 71 |
| Por su temática | 71 |
| Por su visión | 77 |

M-0034480

| | Págs. |
|--|-------|
| Por su lenguaje | 81 |
| 1.- Como una nueva propuesta retórica | 81 |
| 2.- Como identificación de una generación °°°°. . . | 83 |
| 3.- Como ritmo interno | 84 |
| 4.- Por su humor | 86 |
| | |
| VI. INVENTANDO QUE SUEÑO: DIVERSIDAD Y UNIDAD | 90 |
| Es que vivió en Francia | 92 |
| Cómo te quedó el ojo (querido Gervasio) | 94 |
| Cerrado | 95 |
| Luto | 97 |
| Cuál es la onda | 98 |
| Lluvia | 105 |
| Amor del bueno | 112 |
| | |
| VII. SE ESTA HACIENDO TARDE | 118 |
| El ocaso del movimiento hippy | 119 |
| Los drop outs | 121 |
| Un viaje mitológico infernal | 123 |
| Una nueva perspectiva (la contemplación) | 126 |
| | |
| VIII. LA MIRADA EN EL CENTRO | 131 |
| Recapitulación | 132 |
| Un equilibrio | 138 |
| | |
| IX. EL REY SE ACERCA A SU TEMPLO | 141 |
| Introducción | 141 |
| Dos actitudes sobre la onda | 142 |
| El amor como vínculo para llegar al conocimiento | 151 |

| | |
|---|-----|
| X. UN NUEVO REALISMO EN LA NARRATIVA DE JOSE AGUSTIN | 154 |
| LA PICARESCA CONTRACULTURAL --Una Entrevista-- | 164 |
| Sobre el proceso creativo | 166 |
| La contracultura y sus habitantes | 167 |
| La editorial de los jóvenes | 170 |
| Un problema de ubicación | 171 |
| Las tradiciones literarias | 172 |
| Un tópico de la contracultura | 176 |
| Un tópico mítico | 178 |
| La alusión catártica | 179 |
| Un texto gratuito | 181 |
| Una nueva concepción sexual | 182 |
| La mujer como eje de acción | 184 |
| Una literatura del rock | 186 |
| Sobre el lenguaje | 187 |
| Sobre el humor | 191 |
| La dialogación | 192 |
| Un sistema narrativo | 194 |
| Una de las secuelas cortazarianas | 196 |
| El Realismo personal | 198 |
| Un fenómeno generacional más allá de la contracultura | 200 |
| Y continúa la tradición realista | 205 |
| | |
| BIBLIOGRAFIA DIRECTA | 207 |
| BIBLIOGRAFIA INDIRECTA | 208 |
| HEMEROGRAFIA | 212 |
| INDICE | 213 |