

01069

1
Lej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

La Onda: literatura y fenómeno social



TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
ESTUDIOS SUPERIORES

MAESTRA EN LETRAS MEXICANAS

P R E S E N T A

ALICIA REYES AMADOR

MEXICO, D.F.

MAYO DE 1990

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



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 está 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.

INDICE

	Presentación.....	1
I.	Análisis de una definición.....	6
1.	¿Literatura de la Onda?.....	6
2.	El testimonio de los incluidos.....	7
3.	La literatura de la Onda: orígenes de una denominación.....	15
4.	Características de la llamada literatura de la Onda.....	19
II.	La Onda como fenómeno social (origen y características)	39
III.	Nacionalismo y transculturación en México.....	66
IV.	La Onda como testimonio, como referente y como <u>pro</u> yecto literario.....	91
4.1.	Características generales atribuidas a la llamada literatura de la Onda.....	96
4.2.	Expresión de la Onda en tres narraciones!.	99
4.3.	Más allá de la onda: tres ideas sobre la literatura.....	153
	Conclusiones.....	200
	Hemerobibliografía.....	204

PRESENTACION

En *La Onda: literatura y fenómeno social* nos hemos propuesto analizar, por un lado, las apreciaciones críticas sobre cuya base se ha declarado la existencia de una literatura conocida desde entonces como "de la Onda" y, por otro, ensayar un punto de vista que simultáneamente parte de y se opone a las generalizaciones en que esta misma crítica se fundamenta, sin atender muchas veces a la necesidad de un acercamiento concreto a aquellos autores y textos que eventualmente podrían conferirle un significado específico a sus esfuerzos de clasificación.

La lectura de algunos de los textos de estos escritores nos han revelado rasgos comunes, pero también grandes divergencias sobre las cuales es conveniente detenerse porque nos llevan a dudar acerca de la existencia de una tendencia literaria cuyas características, finalmente, no han podido ser precisadas de forma clara y sistemática. Por ello mismo en esta investigación nuestro interés se ha orientado, en primer lugar, hacia esos rasgos comunes y esas divergencias que ya aparecían esbozados en los datos que aportó una crítica literaria proclive a involucrarse y a dejar ver sus inclinaciones y gustos por encima del análisis del material que intentaba valorar.

Esta crítica ha tenido fundamentalmente una importancia testimonial: quienes la escribieron tuvieron en muchos casos un papel de protagonistas en la experiencia del fenómeno social de "la onda" o se identificaron de manera cercana con los puntos de vista que sostuvieron los jóvenes que participaron en ella.

Sin embargo, este tipo de crítica es ilustrativa de una época específica de nuestra literatura en la que el entusiasmo y la convicción constituían por sí mismos medios válidos para intentar interpretaciones. Es decir, que la crítica sobre la literatura de la Onda vino a ser también, en general, una manifestación más del ambiente ideológico y cultural que vio surgir este fenómeno literario. Nos es valiosa, desde luego, en cuanto ha sido capaz de aportarnos algunos de los puntos de partida con los que después pudimos orientar más firmemente el panorama de nuestra investigación. Uno de los primeros aspectos que encontramos en ella, y en el que trabajamos arduamente determinando relaciones y especificidades, es el de la vinculación que existe entre el fenómeno social de "la onda" y el fenómeno propiamente literario relacionado con ella. Con respecto a este problema la crítica se deslizó muchas veces entre uno y otro fenómeno, sin establecer con claridad los límites y las características de cada uno de ellos. Este manejo indistinto provocó, en un

momento dado, que el fenómeno literario fuese visto bajo la misma perspectiva y a través de las mismas conceptualizaciones con que se analizaba al fenómeno social.

La conciencia de que la crítica en general se ha bía propuesto explorar la naturaleza de un movimiento literario adjudicándole las características del movimiento social en que se había originado y de que su análisis derivaba conclusiones a partir básicamente de ellas, nos obligó a emprender el análisis de aquellos aspectos específicos que determinan la influencia in soslayable que el campo de lo social ejerce sobre lo literario, aunque también nos condujo, lógicamente, a establecer las diferencias y límites que se imponen entre uno y otro al momento de intentar la caracterización concreta de los escritores y los textos de una literatura determinada.

Fue así como encontramos que "la onda" como fenómeno social comprendió un conjunto de comportamientos generales (la búsqueda de nuevas experiencias a través de las drogas, el consumo del Rock and Roll, el uso de la vestimenta hippie, el re chazo a una serie de valores aceptados como indiscutibles líneas de conducta social, etc.) que fueron interpretados y llevados a la práctica con una gran cantidad de variantes que estuvieron de terminadas sobre todo por la índole del grupo social en el que

penetró este fenómeno: los jóvenes de una clase media atomizada en distintos grupos sociales y en distintos niveles de conciencia y participación, ideologizados en extremo en contra de los valores nacionalistas impulsados por los gobiernos emanados de la Revolución Mexicana, pero así mismo los únicos con los instrumentos culturales y económicos necesarios para intentar una forma de vida distinta a la convencionalmente establecida por sus mayores.

Una vez trazados estos límites en el terreno social hubo que hacer lo mismo en el literario. Lo que allí encontramos fue que había algunos elementos generales de identificación entre los textos escogidos. Aunque, a final de cuentas, resultaron ser menos que los inventariados por parte de la crítica. Los aspectos que por nuestra parte pudimos descubrir fueron en su mayoría temáticos (las preocupaciones de los jóvenes clase media, la vida en la ciudad en espacios típicamente clasemedieros como la colonia del Valle o Narvarte, el consumo de drogas y del Rock, etc.) o de puntos de vista en relación con el ejercicio del que hacer literario (un impulso orientado hacia la experimentación constante con los elementos estructurales del texto, una actitud de displicencia hacia la actividad literaria profesional y hacia la imagen socialmente consagrada por los escritores mayores, el uso de la ironía como una forma de observar y desmitificar el entorno cultural y social, etc.), pero ambos sirvieron para marcar

diferencias claras entre el enfoque con el que se debía analizar el fenómeno social y el que debía corresponder al literario.

Finalmente nos propusimos ir al análisis concreto de tres narraciones que han sido incluidas en esta tendencia literaria a fin de hacer evidentes las contradicciones y relaciones de las que habla la crítica. Este último ejercicio nos condujo más allá de una simple comparación entre las características establecidas (a veces artificialmente) por la crítica y las obras objeto de nuestro análisis, en vista de que estas últimas aportaron mucho más material del esperado, lo que nos permitió, justamente, detenernos en el análisis de aquellos aspectos que a nuestro parecer no han sido suficientemente estudiados y sacar las conclusiones del caso. Este último ejercicio nos proporcionó personalmente una visión más precisa, y a la vez más consciente, sobre un momento de la narrativa mexicana que ofreció aportaciones valiosas y, a veces, poco valoradas en el terreno de la creación específicamente literaria.

CAPITULO I

ANALISIS DE UNA DEFINICION

1. ¿Literatura de la *Onda*?

La existencia de un conjunto de opiniones opuestas o simplemente distintas unas de otras, pero que hacen dudar con respecto al tema y obligan a su revisión, hacen necesario el planteamiento de una pregunta inicial que así mismo comprometa a la obtención de algunas consideraciones específicas. Para aproximarnos a ellas haremos uso de dos recursos: primero indagaremos a partir de quienes se sostiene que pertenecieron a este grupo, qué opinión se produce allí sobre la existencia del mismo y cómo ven estos participantes su inclusión en él y, luego, intentaremos un rápido análisis de las razones principales que han sido argumentadas por la crítica para declarar que este grupo de escritores configura una tendencia literaria dentro de la narrativa mexicana moderna. Una y otra revisión deberán permitirnos la organización de una exposición clara con apoyos suficientes para concretar un punto de vista en relación con una tendencia cuyo carácter colectivo aún no apreciamos claramente establecido.

Creemos necesario anticipar que en ambas revisiones encontraremos muchos puntos de contacto, aunque también se harán evidentes serias diferencias a partir de las cuales deberemos obtener información relevante. Razones de sistematización nos obligan además a ir de una a otra en el orden antes indicado: el material de la primera, aparte de tener importancia documental en sí mismo, constituye un antecedente en el que se apoyan recurrentemente muchos de los comentarios críticos que son el objeto de la segunda revisión.

2. El testimonio de los incluidos.

José Agustín, un autor que no se escapa, ni por rencores, de ser incluido en las antologías, ensayos o recopilaciones acerca de la llamada literatura de la Onda, sostiene que no existió tal corriente y, encima, manifiesta su molestia al saberse agrupado dentro de una denominación que incluso en el momento de su creación fue usada por algunos con una intención peyorativa: "Esther Seligson en una mesa redonda que no puedo precisar cuándo ni dónde fue, acusó a los onderos de escribir como se hablaba en la familia Burrón..."¹

Sus razones parten de que no hubo intención o identificación alguna de grupo entre sus presuntos integrantes y

de que no existió siquiera una relación personal entre ellos:

"Yo me niego a ser circunscrito a una corriente que yo no inicié, que yo no propuse y que a la crítica le ha servido como una etiqueta sumamente simplista, de una falta de rigor extraordinaria, para encasillar fenómenos que me parece son muchísimos más complejos y dinámicos.

Yo no sé que entienden por Onda. *Cada persona que habla de la Onda entiende una cosa distinta, cada quien tiene su propia Onda.*"²
(Los subrayados son nuestros).

La opinión de José Agustín resulta de lo más esclarecedora para el punto porque de muchas maneras y a través de distintas voces se le atribuye una suerte de papel fundador dentro de la literatura de la Onda. Es imposible transcribir aquí las opiniones de todos los incluidos o, siquiera, de un grupo amplio y representativo en vista de que el espectro que configuran estos escritores como participantes de una corriente resulta más bien difuso y restringido a coincidencias puramente externas, de orden cronológico, social o específicamente cultural. Frente a un panorama de esta índole lo que intentaremos a continuación será una exposición de las líneas generales que podemos desprender de las múltiples opiniones vertidas por los propios escritores, con el objeto de determinar qué se entiende por literatura de la Onda desde una perspectiva documental.

Entre las voces de aquellos que han sido incluidos como parte de la Onda encontramos de inicio dos grandes grupos que guardan entre sí diferencias abismales, tanto en razón de la edad como de las características estéticas que marcan a sus respectivas producciones literarias: uno que niega la existencia de esa corriente literaria (como en el caso de René Avilés Fabila, contemporáneo de los llamados "fundadores" como José Agustín y Gustavo Sainz) y otro que la acepta (como el caso de David Martín del Campo, novelista que se ubica en la generación de escritores inmediatamente posterior a la de Agustín, Sainz y García Saldaña). Posteriormente hemos identificado otros dos grupos, análogos a los dos antes citados en relación con la actitud asumida frente a una posible definición de la Onda en la literatura pero que, de alguna manera, o se reconocen herederos de escritores como José Agustín en cuanto a la posición adoptada frente a una determinada cultura juvenil urbana o, francamente, deslindan su pertenencia a un grupo de cuya existencia manifiestan no estar enterados (como es el caso de Ignacio Solares).

Aparte la cuestión del rechazo o la aceptación de la Onda literaria, la importancia de atender a los argumentos que sostienen representantes de cada grupo, proviene del hecho de que, siendo muy distintos sus puntos de vista, enfocan el problema de su existencia desde posturas muy diversas que muestran

su complejidad y, eventualmente, la dificultad de explicarla y abarcarla a través de categorías demasiado generalizadoras. Veamos a continuación algunos ejemplos.

René Avilés Fabila (1940): "El mayor lenguaje de la Onda no es una invención de José Agustín. Se genera en las ciudades con una enorme influencia norteamericana..."³

Héctor Manjarrez (1945):

"Lo que sí me puedo atrever a decir es que en el momento en que escribí *Lapsus*, lo escribí efectivamente sobre la cresta de una ola histórica y de una ola individual. Y después como todos sabemos esa cresta se acabó: se estrelló en una playa no sé si de Acapulco o de Malibú. Y después los que quedaron fueron como emisarios del pasado, como vestigios de aquel sentimentalismo militante, y aquella emoción de que éramos jóvenes; como teníamos el pelo largo íbamos a cambiar el mundo, o al revés."⁴

Parménides García Saldaña (1944), quien por haberse muerto es eliminado de algunas compilaciones posteriores, pero que para otros como Elena Poniatowska es el más auténtico ondero, exaltaba el lenguaje de la onda como el inicio de una transformación radical:

"¡La subversión contaba con la aprobación de la mayoría juvenil! ¡En los católicos hogares de la clase media se hablaba ya el lenguaje de la revolución!

Ese lenguaje era una bomba en el culo de todos aquellos que empleaban el lenguaje menguado de una clase media desde entonces neurótica." ⁵

Gustavo Sainz (1940): "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 continuamente usaba." ⁶

Jorge Aguilar Mora (1946):

"Yo me siento muy alejado de esa literatura. No sabría cómo juzgar su valor histórico. Hay algunas novelas que me parecen sensacionales de esa literatura, como *De perfil...* yo siento que la literatura de la Onda no ha logrado captar una perspectiva que sea tan universal, y que esta perspectiva quedó sin efectuarse en esa literatura." ⁷

En esta muestra de opiniones podemos percibir que existe efectivamente una gama muy amplia de enfoques, así como la priorización de distintos niveles de la literatura en cada

caso. Los aspectos que nos muestran los escritores citados, entre los cuales aparecen algunos que han servido para identificar de forma típica a la llamada literatura de la Onda, podríamos ordenarlos en los siguientes niveles: a) las influencias y el lenguaje, b) el momento y los efectos de la producción literaria (el final de una etapa histórica e individual), c) el lenguaje como vehículo de transformación de las condiciones sociales, d) el contenido y el lenguaje y e) la función y la universalidad de la literatura.

La Onda se nos aparece, de esta manera, como un fenómeno cuya apreciación no propicia -es lo menos que podemos afirmar- unanimidad de criterios entre sus presuntos representantes. Mientras para unos sólo representa una influencia extranjera, un lenguaje tomado en calidad de préstamo, para otros constituye a veces una forma cándida de asumir una postura frente a la realidad social, otras la revolución misma, otras más el inicio de una ruptura con la sociedad, la posibilidad de expresar con claridad sus concepciones o, por último y excepcionalmente, la capacidad de apropiarse y reelaborar una realidad en términos literarios. Precisamente aquellos que han sido señalados como escritores de la Onda están evidenciando, a través de sus opiniones, que esta designación es bastante elástica y al mismo tiempo limitada en relación con el fenómeno literario que pretende descri-

bir.

Vemos también que las concepciones de los escritores surgen de posturas definidas más en un terreno individual que de grupo. No hay una unidad, un espíritu colectivo o, cuando menos, identificaciones más amplias y concretas acerca de lo que dilucidan como individuos. Incluso a través de sus opiniones se advierte una absoluta falta de preocupación por constituir parte de un grupo o por compartir opiniones con aquellos con los que supuestamente configuran una corriente.

La explicación que aquí podemos adelantar sobre este punto es que la clase media mexicana en los años '50 era producto de una larga historia llena de demagogia en la que los individuos fueron perdiendo poco a poco el sentimiento nacionalista. La imposibilidad de creer en las instituciones provocó en ellos un retraimiento, una necesidad de aislarse del resto de la sociedad con el fin de preservarse y no ser presa fácil de las agresiones que provocaba la corrupción pública y privada y el sentimiento generalizado de que la riqueza social alcanzada en estos años del "milagro económico", se estaba consiguiendo a partir de una ausencia total de solidaridad frente a los sectores sociales más desprotegidos y desde los cuales estos individuos no dejaban de atisbar con preocupación una suerte de prefigura--

ción de su futuro más próximo; sentimiento que se experimentaba agudamente sobre todo en la ciudad, espacio en el que ya tenía lugar la manifestación más clara del moderno estilo de vida prometido por el gobierno de la revolución a una clase media que se hallaba en pleno crecimiento y a la que necesitaba incorporar como parte de su propia base social, es decir, de su legitimidad. Particularmente es en esta clase, que cuenta entonces con suficientes recursos económicos para subsistir holgadamente, pero que a la vez es testigo de enormes desigualdades sociales frente a las cuales cuenta con elementales recursos críticos para analizar y plantear alternativas justas y viables de transformación, en donde un sentimiento individualista e insolidario cobra mayor brío y se ve reforzado ideológicamente por algunas influencias externas que más adelante tendremos ocasión de examinar.

Es así mismo en este nivel social en donde se manifiesta una tendencia de jóvenes escritores cuyas posturas críticas van a ir, paradójicamente en algunos casos, más allá de la miopía que caracterizaba a su propia clase. Por ello no sorprende esa divergencia de opiniones y enfoques que hemos registrado, ese aislamiento individualista tan explícito. También más adelante intentaremos explicar esta contradicción que en el fondo es aparente.

Una primera conclusión que podemos extraer a partir de este punto es que, de acuerdo a la información que nos ofrecen los testimonios de los llamados escritores de la Onda, no existió entre ellos la suficiente identificación de intereses para constituir un grupo que pudiera ser abarcado bajo un rubro único, menos aún bajo uno que resulta tan ambiguo como limitante.

3. La literatura de la Onda: orígenes de una denominación.

En este punto nuestro objetivo será mostrar todos aquellos argumentos que han sido empleados de forma constante para definir y sostener la existencia de esta corriente, con el fin de precisar la pertenencia y el fundamento de una denominación que fue aplicada de manera muy general a un conjunto dado de escritores sin tomar en consideración sus particularidades específicas. Iniciaremos con los argumentos más sencillos para finalizar con aquellos que resultan más elaborados. Bajo esta orientación acudiremos, en primer lugar, a las antologías y trabajos de entrevistas que se han elaborado en torno al tema, con el objeto, más que nada, de precisar sus orígenes y, posteriormente, examinaremos los argumentos que han sido utilizados para seleccionar a determinados escritores como representantes de esta corriente. Ambos materiales deberán permitirnos conocer la funda

mentación que existe en relación con el tema y, por tanto, la importancia que tendría en la elaboración de las categorías necesarias para la comprensión de un fenómeno literario que ha sido tratado fundamentalmente como un problema generacional.

En la revisión de antologías y entrevistas nos hemos quedado con tres trabajos: *Onda y escritura en México* (antología) de Margo Glantz y las entrevistas reunidas por Reinhard Teichmann en *De la Onda en adelante* y por Luis Javier Mier y Dolores Carbonell en *Periodismo interpretativo*.⁸ Los tres textos son ilustrativos de la forma en que ha sido habitualmente enfocado el tema. En el primer caso Margo Glantz es de hecho quien establece la designación "literatura de la Onda" en un intento que tiene la fortuna de captar globalmente los rasgos composicionales, temáticos, e incluso lingüísticos, de un conjunto de autores y textos que a partir de allí fueron encasillados en una misma empresa de producción literaria ; aunque lo cierto es que sólo compartían, cuando mucho, un mismo horizonte cultural y, a veces, un ambiente social asfixiante en el que la necesidad de cambios no dejaba de percibirse como un trasunto ineludible aún en el caso de los textos menos logrados. En el caso del segundo Reinhard Teichmann no acude a información precisa sobre el tema y cuestiona a los escritores para obtener datos de los que precisamente debiera partir la entrevista. Se trata de un trabajo

en el que los escritores dejan su testimonio a través del entrevistador y en el que se echa de menos el punto de vista de éste acerca de aquéllos. Por último, en el tercero, Luis Javier Mier y Dolores Carbonell obtienen un trabajo bien organizado, de clara intención analítica y en el que reúnen información por medio de entrevistas dirigidas cuidadosamente, pero en ellas de nuevo se da por sentada la existencia de la literatura de la Onda y, aunque en las conclusiones que ofrecen es evidente que cuentan con elementos suficientes para opinar sobre el tema, también resulta claro que no está dentro de sus intereses elaborar ninguna consideración crítica final.

El número de escritores incluidos en cada uno de estos trabajos demuestra, en su laxitud y variabilidad, el carácter sumamente vago e indefinido de la noción "literatura de la Onda" cuando se trata de precisar sus alcances en función de quienes presuntamente crearon tal literatura. Esto constituiría por sí mismo un primer indicativo (aunque no muy importante) si el número representativo de escritores descubiertos fuese el mismo en todos los casos, situación que no se presenta aquí y que determina que, de los 57 estudiados en total, sólo tres aparezcan mencionados de forma constante y común en los tres libros: José Agustín, René Avilés Fabila y Jorge Aguilar Mora.

Pasando a un siguiente nivel y revisando los criterios con los que fueron seleccionados y agrupados estos escritores, detectamos nuevamente algunas divergencias. En esta ocasión las citas son lo suficientemente representativas de ellas:

Margo Glantz: "... he intentado una recopilación de materiales de *autores mexicanos* que han nacido entre los años 1938 y 1950, [...] sin vacilar en incluir cuento, prosa poética o fragmento de novela." ⁹

Reinhard Teichmann: "En este libro presento entrevistas con 21 *novelistas mexicanos de la generación más reciente, es decir de la que se ha dado a conocer durante los 70 y 80, aunque incluyo algunos que empezaron a publicar durante los 60.*" ¹⁰

Luis Javier Mier y Dolores Carbonell: "La elección fue ciertamente arbitraria. Los elegimos de acuerdo a un criterio muy amplio: *que hubieran nacido entre 1940 y 1949 [...] que buena parte de su obra fuera ficción, y que fuesen representativos.*" ¹¹

Lo que aquí prevalece es un criterio cronológico que es aplicado fundamentalmente de tres formas distintas, además de un criterio literario que es utilizado sólo en dos casos y en los que el enfoque es también distinto. Podríamos citar

otros trabajos, sobre todo algunos artículos periodísticos, pero el resultado sería la obtención de una mayor diversidad de criterios de selección que sólo ayudaría a reafirmar lo que hasta aquí podemos concluir en base a la breve información ya reunida.

De esta forma, y a partir de este seguimiento, encontramos de nuevo que los criterios para clasificar a uno o varios escritores como miembros de un grupo y a la vez conferible un nombre a éste, no son homogéneos ni suficientes y las argumentaciones, en algunos de los casos, resultan incluso poco convincentes. Esto significa que hay imprecisión en los intentos por obtener una definición específica en torno a esta literatura. Ante lo cual no podemos dejar de plantearnos dos posibilidades de explicación: o no se ha sabido encontrar los aspectos necesarios para organizar una definición bien estructurada, o lo que se buscaba definir, el objeto de estudio de la investigación, es sólo el producto de una confusión.

4. Características de la llamada literatura de la Onda.

Revisaremos a continuación los comentarios críticos que han sido vertidos en relación con esta literatura. El material producido no es muy abundante y en muchos de los casos

hasta puede ser prescindible dada su desigual calidad. Aparecen en él argumentos que se repiten con cierta asiduidad y que a la vez resultan significativos porque representan un determinado tipo de crítica o reseña literaria que se caracteriza por responder con demasiadas generalizaciones ante las nuevas expresiones literarias, se esmera excesivamente en la colocación de un autor en el estrecho mercado nacional de lectores y aporta muy poco a la necesidad de obtener una caracterización precisa y apropiada a la naturaleza de la novedad en cuestión. Tomando en cuenta esto examinaremos principalmente aquellos comentarios que nos parecen representativos entre otros muchos: son aquellos que de manera central han sido empleados para afirmar la existencia de la llamada literatura de la Onda aproximadamente a lo largo de quince años. El criterio de presentación de los mismos atiende (habida cuenta de constantes y similitudes apreciables en el contenido de los juicios) no al momento cronológico de su manifestación, sino a la lógica peculiar a través de la cual se va imponiendo una visión global insuficientemente probada, pero en la que también aparecen atisbos de indudable utilidad que posteriormente intentaremos desarrollar por nuestra cuenta.

Adolfo Castañón en 1976, por ejemplo, lo que se propone es destacar algunas de las tipicidades de esta literatura:

"Rechazo a las convenciones y fórmulas sociales establecidas, asunción franca y abierta del erotismo, lenguaje libre y agresivo que afirma enfáticamente sus propias reglas y claves; utilización de los lenguajes marginados y de las germanías; aceptación de la americanización como una alternativa al nacionalismo oficial; rechazo y oposición desdeñosa a la política establecida; exploración del mundo de la clase media mexicana y de la adolescencia: uso de las drogas en oposición al uso del alcohol; uso literario de la ambigüedad, el absurdo y la trivialidad." 12

Margo Glantz, quien es señalada como autora de la expresión "literatura de la Onda", se esforzaba a su vez en 1971 por explicar las razones de la novedad instaurada por los nuevos autores:

"Este fenómeno, la gestación de una nueva corriente literaria se va contagiando de influencias cosmopolitas a la vez que se inspira en la tradición anterior, aunque pretende ser en el fondo una narrativa de ruptura, crea a fin de cuentas un terreno nuevo en el que deberá surgir de verdad la gran novela mexicana... su intención de autocrítica evidente, su necesidad de dedicarse a las letras como vocación, revelan la existencia de una narrati

va mexicana verdaderamente nueva, nueva porque ofrece otra visión de México, porque esboza o define otros conceptos de escritura, porque recibe influencias distintas de las que hasta hoy habían prevalecido y porque es una apertura hasta cierto punto inédita en nuestras letras ..." 13

A esta caracterización añade la escritora otros rasgos que a continuación enlistamos: el imperialismo del yo, consistente en que los jóvenes narran sobre los jóvenes y se leen entre ellos; la mitología de la belleza y la inferioridad por la cual los jóvenes utilizan un lenguaje que, al mismo tiempo que los aísla, los sume en una suerte de inferioridad o marginalidad social; el lenguaje de "la onda" como material lingüístico que se utiliza en la elaboración de la llamada literatura de la Onda; la noción de "viaje" en el doble sentido de despla---miento físico, y a través de las drogas, lo que da como resultado un tipo de héroe "desvanecido" y, finalmente, registra un esfuerzo por destruir la forma tradicional de la narrativa.

Para 1987 Reinhard Teichmann obtiene algunas conclusiones no muy diferentes de las concepciones que ya son moneda de uso corriente cuando se habla de la literatura de la Onda:

"Era una literatura que se enfocaba en la temática y en

el lenguaje de la juventud de los adolescentes [...] la sensibilidad de los autores está caracterizada por la rebelión contra las conveniencias, por el gusto por el rock y el jazz, cierta influencia del existencialismo de Sartre, la del cine de los grandes italianos como Fellini y Visconti, y el gusto por el caló de su generación."¹⁴

Una evaluación de Humberto Guzmán, en 1985, intenta rebasar ya el plano puramente descriptivo:

"...escribían sobre personajes anodinos, sobre situaciones tan convencionales, tan de familia de clase media y curiosamente, tan de poca rebeldía... el lenguaje coloquial seguía siendo prácticamente lo más importante. Escritura hecha por y para los jóvenes de la ciudad de México. Novelistas cuya temática y espíritu común las une el grado de compartir una etiqueta aceptada por su público. Los textos resunidos bajo el rubro de la Onda son repetitivos en la medida en que sus personajes y situaciones son arquetípicos... exaltó una subcultura moribunda que por más esfuerzos que hace no consigue transplantarla en México en su totalidad. Subcultura moribunda y ajena. Son dos errores históricos de la novela de la Onda."¹⁵

Las coincidencias y las divergencias son patentes

en los comentarios de los ensayistas que hemos citado. A pesar de que dos de ellos escribieron sus textos en los años '70 y otros después del '85, coinciden en algunos aspectos, pero, curiosamente, éstos serán utilizados para objetivos a veces totalmente contrarios. Veamos concretamente en qué consisten estas coincidencias y divergencias. Entre las primeras es fácil encontrar el rechazo a las convenciones sociales, la similitud temática de los textos, la adolescencia como rasgo distintivo de los personajes, el empleo de un lenguaje especial proveniente de "la onda" y de lenguajes marginales, las influencias culturales extranjeras y el consumo de drogas.

Las divergencias, por otra parte, revelan en su conjunto que las apreciaciones de estos críticos adolecen de la insuficiencia del punto de vista que se halla apurado por la necesidad de sostener un supuesto ("literatura de la Onda") que en el análisis de autores y textos específicos difícilmente puede resistir la prueba de una verificación. Así, mientras que para Adolfo Castañón la libertad y la agresividad del lenguaje social incorporado a la narrativa por estos jóvenes autores, representa un paso adelante en el descubrimiento de nuevas vías de expresión, para Margo Glantz constituye sólo una mecanización que no puede desembocar sino en una nueva tipificación lingüístico-literaria. Por su parte Humberto Guzmán encuentra serias limitantes

en una literatura que parece consagrada a la reiterada explotación de un momento social (el auge de la cultura de los sesentas que parece impulsado exclusivamente por una clase media en ascenso vertiginoso) suficientemente conocido e investigado. En contraste con la percepción de Guzmán, Margo Glantz sostiene, en un tono más entusiasmado que analítico, que la literatura de los jóvenes de "la onda" representa un momento verdaderamente nuevo en la narrativa mexicana porque se sostiene en una nueva visión de la realidad mexicana. Y allí donde Adolfo Castañón percibe una actitud de rebeldía y la asimilación consciente de influencias que son felizmente transmutadas al terreno de la literatura, Guzmán sólo encuentra una "subcultura moribunda" que en esencia es opuesta a la cultura mexicana.

Resulta evidente la imposibilidad de formalizar una definición de esta literatura en base a nociones tan generales y que sólo pueden tener validez si son tomadas como un punto de partida para iniciar una investigación un poco más minuciosa y apegada a la naturaleza real de los textos. Para avanzar en esta dirección tendríamos, de principio, que renunciar también a algunas caracterizaciones un tanto exageradas, como aquella tan socorrida de "la oposición y el rechazo a la sociedad".

Hay un elemento en particular que llama la atención

en los textos citados. Parecería que cada uno de los críticos es tá hablando de un escritor distinto en cada caso, a pesar de que la identidad bien establecida por el nombre no deja lugar a dudas de que se viene hablando de una misma persona. Todavía más, en el desarrollo de cada caracterización van apareciendo rasgos que corresponden a distintos escritores, pero no los que pudieran ser generales a todos. Por consecuencia, lo que se hace es seleccionar un aspecto relevante en un narrador y extenderlo a todos los demás, llegando incluso por este camino a sostener afirmaciones en el sentido de que ese grupo de escritores trataba de transplantar una cultura o "subcultura" extranjera a nuestro país, cuando, para sólo intentar una acción de esta magnitud, se necesitaría algo más que utilizar un determinado lenguaje. Así, por ejemplo, la agresividad de Parménides es generalizada, o la creatividad de José Agustín es adjudicada a todos los demás.

Existe también en estos trabajos, desde nuestro pun to de vista, un error de concepción que consiste en entender el texto literario como un conjunto de elementos que al juntarse forman un todo, como si se tratase de un rompecabezas. Este procedimiento permite poner en un mismo nivel, y sin jerarquización alguna, aspectos que corresponden a distintos planos del proceso de creación. De forma tal que, por ejemplo, se analiza el lengu je de la literatura de la Onda en tanto que manifestación social,

pero no se especifica que sólo en este sentido está siendo enfocado en el momento del análisis. Se insiste también en que hay una temática y unos personajes adolescentes y que éstos últimos necesitan expresarse en el lenguaje que les es propio, en una perspectiva de escritores (a su vez adolescentes) que buscan ser leídos por sus iguales. En un planteamiento así lo que se elude es la necesidad de atender al lenguaje, en este caso, en su calidad específica de forma literaria a través de la cual se posibilita la "apropiación y representación en la conciencia de una realidad exterior a ella".¹⁶ Lo que a su vez presupone tomar en cuenta el aspecto referencial del mismo como uno más, pero de ninguna manera como el de mayor importancia.

Se dice que las drogas y el rock son influencias extranjeras que sólo están presentes en el comportamiento de los personajes o en los temas que se eligen, cuando su influencia no es tan limitada: ambos inciden en la conformación de una visión muy especial sobre el mundo. Las drogas y el rock no aparecen como elementos artificiales en los textos, están en el origen y a lo largo de todo el proceso literario. Todo lo hasta aquí examinado permite ver que las semejanzas que nos ofrecen las caracterizaciones a que nos hemos remitido, no son de ninguna manera suficientes para confirmar la existencia de una generación de escritores o de una corriente literaria, ni poseen la homogeneidad nece-

saría para ser organizadas bajo una misma denominación.

Afirmar que existe una generación de escritores cuyas características son establecidas a partir del consumo de la marihuana en vez del alcohol (rasgos completamente circunstanciales como bien puede advertirse), del ejemplo de rebeldía recibido del rock, del movimiento estudiantil de 1968 y de la revolución cubana (en vez de la tradición nacional), de la preocupación mostrada por los sucesos más típicos de un grupo juvenil representativo de una clase social en lugar de optar por temas trascendentes, etc., es partir de una serie de oposiciones falsas que no son realmente las sustanciales y que además, en el fondo, no resultan ser tales en verdad. Este tipo de procedimientos lo que hacen es viciar la posibilidad de detectar las verdaderas oposiciones y de dar cuenta de "... la 'continuidad' y las 'rupturas' en el desarrollo histórico de (esta) literatura."¹⁷

En un intento por resumir los distintos aspectos trabajados hasta este momento, podemos aseverar lo siguiente: la situación política, social y cultural en la que se encontraba México en los años '60, produjo, entre otras muchas cosas, una clase media segura de su poder adquisitivo, pero marginada de sus derechos legales y de cualquier participación política independiente. Al mismo tiempo era una clase que, por sus recursos, tenía acce-

so a la información y a la cultura. La mentalidad de estos mexicanos era muy especial. Estaban en una postura de reclamo constante ante el sistema, pero porque pensaban que en él existían posibilidades de cambio, de reconstrucción. Para ellos el modelo de vida que debíamos adoptar era el que prevalecía en Estados Unidos de Norteamérica, lugar que visitaban con frecuencia y en el que encontraban todo el confort propio de un avanzado desarrollo tecnológico.

Por su parte el gobierno mexicano utilizaba un discurso nacionalista, pero su práctica estaba orientada a la entrega del país a los capitales extranjeros. Por ello la clase media se sentía respaldada en su desarraigo y en su deseo incontenible de comodidades en el terreno individual. Carlos Monsiváis ha sintetizado esta actitud de forma certera:

"La estabilidad es la frivolidad. Ya en los años sesentas, los sectores medios adheridos a los prósperos deleites de la Modernidad aceptan, entre crisis periódicas de duda nacionalista, que lo cosmopolita es meta que bien vale la desidia frente a los derechos políticos. Lo importante es ampliar la otra vertiente de los derechos individuales, hacer del egoísmo una aventura ideológica..."¹⁸

Este comportamiento así definido no fue extraño a

los ojos de las jóvenes generaciones. Los hijos de la clase media advirtieron, muchas veces sólo de manera intuitiva, la incongruencia con que se conducían sus mayores. Los jóvenes parecían no compartir la idea de que fuera segura la capacidad de auto-transformación del sistema. Esto produjo una crisis de valores en la que las instituciones gubernamentales y sociales comenzaron a ser cuestionadas. Se perdió así la credibilidad en las aptitudes del Estado para solucionar problemas, en la familia como núcleo de valores y lazos afectivos auténticos y en la escuela como posibilidad de lograr un status intelectual y social.

Los jóvenes de los años '60 que participaron en este cuestionamiento manifestaron su punto de vista por diversos medios y en distintos ámbitos. El cómo y el dónde de la expresión de su descontento estuvieron condicionados por las actividades que cada individuo desempeñaba y no por una decisión libre y razonada que hubiese podido ayudar a escoger el momento y el ámbito más adecuados a ésta. No obstante esto, se produjeron diferentes manifestaciones que fueron desde el hippismo hasta la organización de cuadros políticos, incluyendo a la literatura como un medio más en la necesidad de expresión del descontento; la cual por su parte, no pudo dejar de filtrar la demanda juvenil de una mayor li-

bertad en la participación política, en la vida social y en la conducción del país.

En este contexto se hicieron presentes jóvenes que apenas comenzaban a escribir como José Agustín, Parménides García Saldaña y Gustavo Sainz. Las condiciones, las causas y las influencias que los determinaron a optar por la literatura fueron muchas y distintas, pero cuando comenzaron a producir hubo un elemento que los hizo parecer semejantes: es éste el tipo de lenguaje que utilizaron para narrar.

La clase media de los '60 a la que estos jóvenes escritores pertenecía estaba fuertemente influenciada por el *american way of life*. Los jóvenes de ese país crearon un código de comunicación con el que desafiaron a las instituciones. El rock, las drogas y el slang de los negros utilizados por la clase media en Estados Unidos, fueron los elementos que constituyeron de forma esencial ese código. Esta forma de lenguaje fue transmitida a los jóvenes mexicanos de la clase media a través de la música, el cine, los viajes constantes y la literatura; nuestros jóvenes clase medieros lo adoptaron, lo reelaboraron y produjeron uno propio. La utilización de este nuevo código se generalizó y se convirtió en un distintivo de esa generación para ser, finalmente, asimilado y distorsionado por el sistema dentro del cual fue creado.

Ahora bien, ¿podemos sostener en base a la simple utilización del lenguaje de "la onda" que un escritor es por ello automáticamente un productor de literatura de la Onda? ¿Podemos inferir que todo aquél que usó este lenguaje es porque vivió de acuerdo a ese fenómeno social que fue "la onda"? ¿Fue "la onda" un fenómeno social perfectamente delimitado y experimentado de la misma manera por todos los que en él participaron? La respuesta a todas estas preguntas no puede ser desde nuestro punto de vista sino negativa: Agustín, Sainz, Parménides, etc., escribieron sus narraciones utilizando un lenguaje que compartieron y sus preocupaciones y sus intereses estuvieron determinados por una misma clase social y un momento histórico a los que pertenecieron, pero la forma en que los percibieron y reelaboraron literariamente fue distinta en cada caso particular y muy desigual en lo que a calidad literaria se refiere. Con respecto a esto último, cualquier evaluación de conjunto en torno a la producción de estos escritores arroja saldos negativos para Parménides; no obstante, es un caso que más adelante deberemos destacar porque, en el reduccionismo crítico que sólo alcanza a percibir a esta literatura como un caso más de folklore urbano, el trabajo literario no fue automáticamente lo más importante para él, sino sólo un instrumento que le sirvió para promover y transmitir las experiencias y las cualidades que encontró en su vida de "onde-ro": él vivió "la onda", la literatura sólo le ayudó a compartir

con otros su vivencia en un medio que sólo resignadamente accepta ba las nuevas expresiones y formas de ser de los jóvenes.

Podemos concluir, en base a todos los elementos hasta aquí expuestos, que la clasificación en un solo grupo de todos los escritores que utilizaron un cierto lenguaje y manifes taron preocupaciones similares, fue producto de una confusión a la vez que de una visión un tanto superficial acerca de las condiciones históricas de producción de un texto literario.

Aunque también los aspectos formales y temáticos a partir de los cuales es planteada la existencia de la literatura de la Onda son vistos sólo en apariencia dentro de un conjunto, es decir, en tanto que son referidos genéricamente a esta misma literatura. Echamos de menos aquí la percepción crítica que debiera revelarlos como elementos de una totalidad: aquella que responde a una determinada visión artística del mundo que se constituye en el foco de interés del escritor. La simple descripción y yuxtaposición de una serie de aspectos, con todo y ser cierta su eventual verificación empírica en los textos, carece de interés si no es posible exponer íntegramente la concepción artística a partir de la cual surgen, esto es, la necesidaar tística que determina su peculiar forma de ser, pues, como sostiene Françoise Perus, "el conjunto más o menos homogéneo de ras

gos temáticos o formales presentados por una corriente literaria dada no basta para definirla." 19

Podemos añadir, así mismo, que algunos de los rasgos temáticos y formales habitualmente atribuidos a la Onda han surgido muchas veces de la adjudicación de las características de un escritor a otros, lo que ha dado lugar a una caracterización que ha impedido pensar el significado concreto de fenómenos mucho más complejos que aquellos que han sido aducidos para llegar a esa misma caracterización.

En un intento por aproximarnos a una explicación más cercana a esta narrativa podemos afirmar que no existió una producción literaria lo suficientemente organizada alrededor de intereses artísticos comunes y compartidos conscientemente por un grupo de narradores, como para sostener que hubo una "literatura de la Onda".

"La onda", en cambio, fue en términos muy generales un fenómeno social que jamás pudo articularse al grado de llegar a definir un grupo con objetivos similares. Cada individuo entendió y vivió "la onda" según sus condiciones sociales y sus capacidades intelectuales. En esta misma dirección, cada uno de los cuando menos 57 escritores agrupados en los trabajos que

aquí hemos comentado tuvieron contacto con este fenómeno, aunque cada uno también en distintas condiciones, en distintos momentos y con distinta intensidad. De todos ellos Parménides García Saldaña fue el único escritor que se propuso escribir sus opiniones sobre "la onda" y pretendió elaborar una explicación que diera cuenta del significado de sus orígenes en nuestro país. Sin embargo, Parménides nunca habló de ella como de un proceso literario, para él la Onda fue una forma distinta de ver y experimentar la vida; la literatura fue sólo un aspecto más de esa experimentación:

"Extraño a la gente respetable, el lenguaje de la Onda molestaba, retaba a su estabilidad emocional. El reto se hizo peligroso. Era clave, signo, santo y seña de una secta que trataba de imponer una nueva religión que predicaba un modo distinto de vivir, ajeno a México. Esa secta estaba formada por activistas que predicaban sus nuevas creencias sobre el oficio de vivir..." 20

Difícilmente esta "secta" que tan acertadamente es descrita en sus móviles e intereses por García Saldaña, sería capaz de originar un grupo de narradores sólidamente reconocible como tal. En su lugar asistiremos, como podremos ver más adelante en el análisis de tres casos específicos de ellos, a una desigual producción que reproduce ejemplarmente ese accidentado desa

rrollo en nuestro país de una narrativa que aún se debate en una informe e inacabada experiencia en la que el propósito testimonial, a veces, apenas comienza a cobrar conciencia de sus aspiraciones propiamente literarias, en la que, otras, la conciencia artística se extravía en pretensiones que no se corresponden con las necesidades de nuestro medio cultural o en la que finalmente, y a pesar de todo, a veces es posible encontrar ejemplos audaces, nada extraordinarios probablemente, pero sí lo suficientemente sólidos para subrayar esa tradición de continuidad sin cuya existencia no es posible ninguna literatura.

N O T A S

- 1 Humberto Guzmán. "Yo también hablo de la Onda", p. 64.
- 2 Reinhard Teichmann. *De la Onda en adelante*, p. 60.
- 3 Luis Javier Mier y Dolores Carbonell. *Periodismo interpretativo*, p. 106.
- 4 Reinhard Teichmann, *Ibíd.*, p. 208.
- 5 Parménides García Saldaña. *En la ruta de la onda*, p. 208.
- 6 Mier y Carbonell. *Ibíd.*, p. 45.
- 7 Teichman. *Ibíd.*, p. 393.
- 8 Margo Glantz (*Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33*).
Teichmann, op. cit. Mier y Carbonell, op. cit.
- 9 Margo Glantz. Op. cit., p. 3.
- 10 Teichmann. *Ibíd.*, p. 13.
- 11 Mier y Carbonell. *Ibíd.*, p. 10.
- 12 Adolfo Castañón. "Situaciones políticas y culturales de los setenta", p. IV.

- 13 Glantz. *Ibíd.*, pp. 6-30 *passim*.
- 14 Teichmann. *Ibíd.*, pp. 14-15.
- 15 Guzmán. *Ibíd.*, pp. 63-67 *passim*.
- 16 Françoise Perus. *Historia y crítica literaria*, p. 28.
- 17 Perus. *Ibíd.*, p. 27.
- 18 Carlos Monsiváis. *Amor perdido*, p. 41.
- 19 Perus. *Ibíd.*, p. 117.
- 20 Parménides García Saldaña. *Ibíd.*, p. 49.

CAPITULO II.

LA ONDA COMO FENOMENO SOCIAL (ORIGEN Y CARACTERISTICAS).

El movimiento contracultural llamado movimiento hippie en Estados Unidos constituye la base de la que partiremos para tratar de ubicar el origen del fenómeno de la Onda en México. El hippismo, definido por Jerry Hopkins¹, uno de sus más destacados publicistas, como una "sacudida juvenil", cuestionó duramente al sistema social norteamericano en los años '60. La índole de su actitud contestataria configura un antecedente y, en gran medida, un modelo para lo que algunos años después va a conocerse en México como el movimiento de la Onda.

Al finalizar la guerra de Corea (fines de los '50 y principios de los '60) la sociedad norteamericana había creado un nuevo grupo de ciudadanos que se distinguía por su participación en la guerra. Sus integrantes eran ex-combatientes y las familias a las que pertenecían.

Para muchos de ellos su participación había sido algo de lo que debían enorgullecerse, sin que hubiera habido con

ciencia del daño psicológico y social que ésta les había provocado; en este campo se elaboraron incluso muchos estudios que demostraron fehacientemente los alcances del perjuicio causado:

"Los psicólogos que han estudiado la sociedad sumamente móvil integrada por los oficiales y sus familias han descubierto varios desórdenes emocionales, desde el alcoholismo y la discordia marital, hasta la enajenación y un sentimiento de desconexión."²

Asumiendo estas afirmaciones existió otro grupo de esos mismos ex-combatientes que experimentaron su participación en la guerra como una utilización a favor de un acto que, además de causarles daño a ellos, los había convertido en cómplices de un asesinato masivo. Surge de ellos y de sus hijos, entonces, una postura que fue impulsada poco a poco y que tuvo como objetivo la concientización del pueblo norteamericano en contra de la guerra. Sus mecanismos de oposición estuvieron basados de manera fundamental en el convencimiento que cada quien llegó a formarse sobre la calidad de su participación en el asunto:

"... Ray no se sentía a gusto y decidió abandonar el ejército. Con tal fin habló con el psiquiatra y le dijo que se estaba convirtiendo en un homosexual. Fue liberado un año antes de que terminara su servicio..."³

La definición de esta postura se decidió por factores intrínsecos a la sociedad norteamericana, pero también existieron otros hechos históricos externos que apoyaron de manera decisiva esta visión de las cosas; uno de ellos fue la Revolución Cubana. Esta descubrió la vulnerabilidad de los Estados Unidos en su calidad de potencia y de gobierno que se decía democrático. Exhibió, por otro lado, su verdadera concepción de la libertad, mostrándolo como un país belicista y arbitrario.

La juventud norteamericana percibió así la falta de congruencia que había entre un discurso que defendía las libertades individuales y la democracia, frente a una conducción práctica en las que las acciones violentaban en todos los sentidos aquellos dos presupuestos.

Norman Mailer, a propósito de la guerra de Vietnam, recuerda los argumentos que su gobierno esgrimió para agredir a Cuba, y se sorprende al encontrarlos de nuevo apoyando la invasión de otro pueblo con características diferentes a las del cubano. Sin embargo descubre que la actitud del país invasor es la misma en ambos casos:

"Yo pensé (¡Tonto!) que después de la crisis de los proyectiles de Cuba tendríamos por lo menos "paz en nuestro tiempo". Pero en vez de eso (increíblemente) ahora tene-

mos la inconcebible guerra de Vietnam." ⁴

La Revolución Cubana influye incluso en la decisión de adoptar estrategias para impulsar un proceso de cambio. En este sentido también para Mailer, participante activo del antibelicismo, es importante recordar que:

"La Nueva Izquierda estaba tomando su estética política del modelo cubano. La idea revolucionaria que los seguidores de Castro habían sacado de su experiencia en la sierra era que primeramente se crea la revolución y luego se aprende de ella..." ⁵

En este contexto ideológico determinados grupos de intelectuales comienzan a manifestar con firmeza la necesidad de una revisión de unos principios nacionales sostenidos sólo en el discurso por el Estado y la clase dominante. Estos grupos constituirán una de las influencias más decisivas en la socialización de un cuestionamiento opuesto a esta contradicción utilizada por el Estado y la clase dominante como un mecanismo de control. Al respecto es Mailer quien resume el sentido de esta protesta que comienza a ser asumida por algunos sectores de la clase media:

"Una generación de jóvenes norteamericanos se había mani

festado diferente a las cinco anteriores generaciones de la clase media. El radicalismo de esa generación estaba en su odio a la autoridad; la autoridad para ellos era la manifestación del mal... La autoridad había manejado sus cerebros con anuncios comerciales, y se los habían lavado con una educación empaquetada y una política empaquetada. Finalmente aquella generación de la izquierda odiaba a la autoridad porque la autoridad mentía. Mentía por boca de los encargados de las instituciones y de los funcionarios del Gobierno y de los oficiales de la policía..."⁶

Sin atender siquiera a este reclamo, el gobierno hace un nuevo llamado a la población instando a los jóvenes a que se enrolen en el ejército para combatir en contra del comunismo; el país al que hay que "salvar" entonces se llama Vietnam. Este llamado significó para muchos el inicio de un nuevo acto de genocidio, lo que provocó, a su vez que cientos de jóvenes iniciaran una resistencia cuyo objetivo fue la no participación en la guerra contra Vietnam.

La oposición es patente, surgen manifestaciones colectivas e individuales, publicaciones, quema de tarjetas de reclutamiento, llamados a la conciencia de quienes han aceptado

participar en la guerra, etc. La crítica y la oposición tienen un objeto claramente definido: no al intento de pretender preservar la democracia a través de una política intervencionista que tiene como consecuencia la violación de las libertades individuales y la libertad de credos; William Tynan, colaborador de Los Angeles Free Press y sujeto de enrolamiento lo expresaba así:

"En el pasado, en nuestros esfuerzos por cambiar sólo lo que considerábamos los males del Comunismo, violamos muchas veces el espíritu de los ideales democráticos tal como están expuestos en nuestra Constitución, pero en ningún momento nuestro compromiso anticomunista militante nos llevó a una acción de tan cuestionable moralidad. Veo la presencia del ejército norteamericano en Vietnam como un acto de violación agresiva no sólo contra el pueblo de Vietnam sino contra toda la humanidad."⁷

La sociedad norteamericana es cuestionada al mismo tiempo por otro movimiento que tiene sus raíces en la Guerra de Secesión. Los negros constituyen uno de los grupos más hostigados en Estados Unidos, y son ellos los que advierten con mayor claridad que su país está en una seria crisis de valores. Para ellos el objetivo de su lucha ya no es pertenecer a la sociedad, más bien de lo que se trata es de participar en procesos que lle

ven a una transformación. Es decir, no desean su ingreso a una sociedad enferma sino que exigen su derecho a transformar su entorno social. Malcom X, George Jackson, Angela Davis, son algunos de los individuos que, siendo de raza negra, han sido lo suficientemente valerosos para intentar, a riesgo de su vida, la denuncia de una sociedad que resultaba tan arbitraria para seleccionar a quienes merecían ser respetados, como para interpretar la forma en que debían aplicarse las leyes a cada individuo:

"Y parece que para los negros ya no se trata de conseguir mejores condiciones de vida para el Tío Tom, sino de arruinarle su vida al Tío Sam."⁸

Hay, incluso, en ellos la conciencia de que son un grupo al que se desea exterminar de muchas formas al grado de advertir en su futuro sólo dos disyuntivas sociales: la muerte o la prisión. George Jackson del grupo Soledad Brother, afirmaba:

"Si un negro nacido en U.S.A. tiene la suerte de sobrepasar los 18 años, está condicionado a considerar la prisión como un hecho inevitable de su vida. Nacido esclavo en una sociedad servil, y sin la expectativa de una existencia real para mí, tenía la sensación de prepararme para la progresiva y traumática serie de desgracias que conducen a tantos negros a prisión."⁹

En Estados Unidos existe una gran masa de ciudadanos blancos que se oponen, violentamente incluso, a la posibilidad de que un negro tenga un trato humano. La concepción que priva entre ellos en el mejor de los casos, es la de una convivencia de sometimiento y humillación; los negros pueden ser bufones o carne de cañón si desean estar cerca de los blancos.

Sin embargo esta concepción va siendo desechada por otros grupos, sobre todo de jóvenes que son conscientes de que el racismo no es sino una de las manifestaciones de la intolerancia. Por ello, y aún sabiendo que su vida misma puede peligrar, se unen en un frente común en una lucha cuyo objetivo es eliminar la privación injusta de la libertad, el ejercicio del racismo, la ejecución arbitraria de la justicia, etc., vicios que están generando a su vez más enfermos sociales. Sobre esto hay sectores en los que el empeño es verdaderamente profundo:

"Los liberales, negros y blancos, opositores a la legislación del prejuicio, reaccionarán ante el esquema citado considerando la pérdida de su sueño integracionista como la mayor pérdida de sus vidas."¹⁰

A la par de los movimientos antibelicistas y negro, comienza a generarse un tercero: el llamado movimiento hippie. Este se centra básicamente en una reacción en contra de la

violencia, los valores institucionales y los formalismos sociales. Surge fundamentalmente en la clase media y su lema fue la frase "paz y amor", a través de la cual se expresaba el deseo de rescatar valores morales y éticos que se habían ido deteriorando, así como la exigencia de que fuera el sentimiento amoroso, y no las convenciones, lo que guiara las relaciones afectivas entre los individuos.

En sus orígenes el movimiento hippie partía del supuesto de que faltaba conciencia social acerca de la situación en que se vivía. Su propuesta era crear un ambiente crítico que ubicara a los individuos y los hiciera enmendar su conducta errónea, aunque sus miembros, después de experiencias poco gratificantes, se dieron cuenta de que vivían en una sociedad belicosa, intolerante, arbitraria y plenamente consciente y segura de su comportamiento. Así el discurso hippie con el que los jóvenes pretendían cambiar su entorno social, era sólo uno más de los intentos fallidos por modificar un comportamiento antidemocrático:

"Este país debe dar vastas cantidades de su superabundancia a las naciones más pobres. Nuestro primer paso podría ser el desarme inmediato y ofrecer la mitad de nuestro presupuesto de guerra a China, un cuarto a nuestros pobres internos, un cuarto al resto del mundo." ¹¹

Este discurso no conviene al Estado ni a quienes se sienten seguros de haber alcanzado un status social preponderante; lo que se manifiesta en las agresiones constantes que orillan a los hippies a pensar seriamente en no insistir en el cambio social pacífico. Finalmente los mismo hechos políticos y sociales van a aislarlos y conducirlos al convencimiento de que la sociedad norteamericana necesita un cambio profundo y a considerar que, mientras éste no se verifique, no tiene ningún sentido vivir en ella. A partir de esta percepción se organizaron de manera distinta y se aislaron del contexto social. Ahora ya no intentarán incidir en el cambio de la sociedad, lo que desearán es preservarse de su influencia y lo lograrán durante algún tiempo creando las comunas hippies, pequeñas sociedades paralelas y distintas a la otra sociedad a la que se oponían.

Para los hippies vivir en las comunas significó la única posibilidad de quedar al margen de una relación masificada y metalizada, consumista y productora de hombres sin ninguna conciencia crítica.

Su anhelo fue lograr cuando menos en sus reducidos un ambiente de paz y de tolerancia en el que se pudiera ponderar los valores que se habían ido destruyendo de manera implacable en la sociedad norteamericana. Sus ambiciones parecían sim

ples, pero en realidad organizar una sociedad distinta provocó un conflicto mayor a ellos y a la sociedad que pretendían abandonar. Sin embargo, habría que reconocerles la legitimidad que los asistía en sus planteamientos cuando afirmaban:

"Volvamos a una vida simple. Estamos hartos de jugar a ser parte de una máquina. Tengamos cosas simples como fiestas de las estaciones, reuniones de amor, la adoración de las flores. Un retorno al naturalismo y un intento de escapar de la vasta urbanización del hombre en sus ciudades de cemento." ¹²

Lo que ellos deseaban era iniciar una nueva generación en la que la libertad sexual y la individualidad fueran las bases de todas las demás relaciones. Para ellos la mayor o menor libertad con la que un individuo se conducía en el terreno sexual, determinaba fundamentalmente la forma en que era capaz de comunicarse con cualquiera de sus semejantes, independientemente de la actividad en que lo hiciera: "El uso del cuerpo y sus partes es nada menos que la conducta de una persona", solía afirmar Jerry Hopkins. ¹³

La separación social de los hippies y el método pacífico que utilizaron para establecer sus relaciones con la sociedad a la que se oponían se convirtió en una evi-

dencia en contra y en un constante recordatorio de la intolerancia que imperaba en un país que se negaba a aceptar la menor duda sobre su manera de entender la justicia y ejercer su autoridad. Por esta razón la reacción del Estado, y de una buena parte de la ciudadanía, fue desproporcionadamente violenta, al grado de sentir que en muchas de sus acciones de exterminio de los jóvenes hippies había una justificación plena a sus actos. El informe de un apoderado de una oficina de la defensa de los derechos civiles en Estados Unidos nos permite formarnos una idea del nivel de intolerancia prevaleciente en aquellos años:

"En el último mes, la casa de Galahad (comuna hippie) fue ilegalmente invadida diez veces por policías uniformados y de civil que buscaban... bueno... su desaparición. No existe ninguna ley contra las comunas, pero la policía tiene maneras de arreglárselas si las comunas no le gustan." ¹⁴

Toda esta situación tendió desde un principio a la desaparición de las comunas, y a su vez de la organización hippie, sin embargo antes de que su movimiento declinara su impacto llegó a influenciar a países como México, en donde un factor importante en la difusión y reforzamiento de los principios de los jóvenes hippies fue el Rock and Roll, una nueva manifestación cultural que determinó y sigue determinando una manera par-

ticular de aprehender el mundo.

El Rock and Roll tiene una influencia importantísima de la música negra, sin ella no existiría, pero esta aportación a la música pop blanca no se da sino hasta los años '50, antes había una separación de ambas músicas cuidadosamente preservada: cada raza consumía sólo lo que era capaz de producir, había incluso un marcado rechazo de la comunidad blanca hacia las expresiones musicales del negro.

A principios de los años '50 la exigencia de participación de los negros en la creación de una sociedad distinta y los movimientos blancos por rescatar los derechos individuales, producen, entre otras consecuencias, una interrelación estrecha entre los jóvenes de ambas razas. Este acercamiento, que se da en condiciones difíciles para unos y otros, establece rápidas identificaciones y descubre intereses comunes. La música de los negros, nostálgica y rebelde, comienza entonces a permear poco a poco la mente de los jóvenes blancos.

Casi sin que la sociedad norteamericana lo adopta, el Rock aparece en escena. El primer gran rockero conocido y admirado en amplios sectores de la comunidad blanca es Elvis Presley, un joven que hace radicar su éxito en una voz potente

te, que modula como un negro, y en una serie de movimientos corporales sensuales y elásticos a la manera del baile negroide. Bob Dylan, compositor y cantante, el maestro de muchos rockeros de la época, los Rolling Stones y los Beatles, dos grupos de Rock que ocuparon el primer lugar entre muchos, eligieron como elemento sustancial de sus composiciones los cánticos negros. Ellos sabían que el blues y su conjunción con la música popular blanca podía producir algo más que una melodía agradable:

"Para hacerse entender, los *Rolling Stones* tomaron posición desde un principio del lado de la música popular negro-americana, que les ofrecía lo que en la música blanca comenzaba a faltar desde el Rock and Roll de los años 1955-1959: una intensidad exenta de artificios sentimentales-artificios que, a imagen de la sociedad que los produce, deforman la realidad a capricho para darle un atractivo imaginario y por consecuencia, una adhesión total a lo establecido tal y como se presenta e impone al individuo." ¹⁵

El rock es una música que cuestiona creativamente y que incorpora una gran cantidad de ritmos a través de una constante experimentación. Su origen anti-racista rompe continuamente con los esquemas prefabricados por la sociedad norteameri-

cana que defiende la supremacía de la raza blanca.

La clase media norteamericana, acostumbrada a escuchar y cantar a las imágenes y los valores que pertenecían estrictamente a una sociedad de blancos, percibe primero con sorpresa, y después con agrado, una música que habla e incita a la consumación placentera y libre de los deseos sexuales, refiere con desenfado los placeres que pueden producir los drogas, desmiente la idea de que la familia tradicional es la única posibilidad de vida feliz, denuncia la posibilidad de que la política anti-intervencionista sea a favor de los pueblos invadidos y combate las verdaderas causas del racismo y la intolerancia religiosa. Sobre este punto resulta significativo la apreciación que Jesús Ordovás nos transmite sobre Dylan:

"Es un esqueleto más en el metro y un número más en la estadística de la población de la gigantesca ciudad. Los periódicos salen todos los días con declaraciones sobre ... los muertos en la última "batalla por la libertad" en algún lejano punto del planeta... Cuando vuelve al local donde ha de actuar para pagarse la comida y la cama sube al escenario con una agobiadora confusión de imágenes. Canta que ha visto edificios levantándose hacia el cielo y personas hundiéndose bajo la tierra. Canta lo

que siente, lo vomita artísticamente, con rabia. Coge las palabras menos manipuladas y deformadas y las llena de significados..."¹⁶

Esta música fue la que poco a poco fue permeando a los jóvenes norteamericanos de la clase media. Su repercusión en el terreno ideológico fue tan determinante que hoy podemos afirmar que existió la generación del rock en varios países del mundo.

Pero así como el rock fue reverenciado por miles de jóvenes, también fue perseguido y denostado por la burguesía norteamericana. Para ella esta música no era sino la expresión del desafío en contra de las condiciones de comportamiento que esta misma clase en el poder había sostenido como inquebrantables. Para recordar esta condena citamos, a manera de ejemplo, una opinión en que se resume el simbolismo atribuido a Jim Morrison, el cantante del grupo *The Doors*, uno de los grupos más admirado y al mismo tiempo perseguido en Estados Unidos:

"... para los norteamericanos burgueses, era una amenaza pública, un tipo obscuro y arrogante. Para los cientos de miles, o quizás millones de sus fanáticos, Jim era el rebelde que les hacía falta, el compañero de las fantasías sexuales..."¹⁷

Sin embargo, y a pesar de esa gran oposición, el rock siguió en su conquista de los jóvenes; tuvo incluso la función de cohesionar un gran grupo de ellos que, aún sin percatarse, se organizaron como una gran comunidad en torno a ciertas ideas y costumbres. En este sentido el rock fue quizá el elemento más consistente de todo el movimiento hippie y el que incluso tuvo y tiene una repercusión más profunda en la historia de los años '60 y de las décadas posteriores. Fue el rock, más que la vestimenta, la apariencia física o incluso algunas de las primeras ideas que defendió el hippismo, la manifestación que expresó más fielmente a esa generación:

"Es uno de los mayores acontecimientos de la historia. Tan importante como la música clásica... Es ímpetu que ha sacudido en buena parte las gilipolleses en que están envueltas la clase media y la política y la filosofía de la gente que ha cumplido los cuarenta años. Pero además es un envoltorio y un vehículo. No sólo transmite experiencias increíblemente punzantes, sino que es puro movimiento. Es puro dinamismo..."¹⁸

Esta es la opinión de Pete Townshend, miembro del grupo de los *Who*, opinión que va a compartir toda una generación y que seguirá siendo compartida por otros grupos de generaciones posteriores a estos años.

Otro aspecto importante que aparece como una característica especialmente ligada al movimiento hippie es el consumo de las drogas.

Es real la afirmación de que se consumieron en grandes cantidades y también es cierto que se generalizó en grandes sectores de la población juvenil su uso y experimentación. Sin embargo no es acertado adjudicar al movimiento hippie o a la música de rock el ser los promotores y responsables únicos de la degeneración y enviciamiento social de una generación a causa del consumo de las drogas. Trataremos de fundamentar esta última afirmación.

La droga en Estados Unidos era un artículo que se consumía desde muchos años antes de que aparecieran movimientos como el de los hippies. Durante la guerra contra Corea y en la invasión de Vietnam, era suministrada y promovida entre los jóvenes que eran enrolados para ingresar al ejército. Así el sistema garantizaba la conformación de un ejército con características adecuadas al tipo de trabajo genocida para el que sería destinado. Se preparaba así a los jóvenes para ser parte activa de tropas embrutecidas e inconscientes, convencidas de que todos sus actos de crueldad estarían justificados por la necesidad de defender algo que llamaban democracia y que sólo consistía, en

realidad, en la puesta en práctica de una ideología intervencionista.

Es también del dominio común el enorme consumo de drogas que tradicionalmente ha existido en el ambiente artístico, en las cárceles y en el ambiente político.

La peculiaridad que adquirió el consumo de las drogas y por lo que fue duramente criticado con relación al movimiento hippie y a la vida del rock, es que los jóvenes defendieron el derecho de hacerlo con libertad, sin tener que esconderse para usarla o conseguirla clandestinamente. Los jóvenes afirmaron entonces su derecho a usarlas públicamente. La razón de su exigencia estaba en la concepción que sostenían respecto al punto. Para ellos la droga ayudaba a liberar al individuo, le permitía conocerse y conocer a los demás, le posibilitaba también una mejor percepción de su realidad. El arte en general, y en particular la música, pueden ser creados y disfrutados con mayor aprecio. Todos estos argumentos pueden ser cuestionados, pero (especialmente en el origen del movimiento hippie) fueron defendidos en base a una convicción auténtica. Si se parte del punto de vista de que la droga posibilita todos estos beneficios, su consumo entonces no podrá ser condenado, al contrario, deberá ser permitido y su uso encauzado a un mejoramiento social. Por ello, los

jóvenes se negaban a esconderse para consumirlas o para proveerse de ellas:

"Nuestra droga es peligrosa para un montón de aspectos de la sociedad actual. La psiquiatría deberá ser cambiada. Muchas religiones tendrán que cambiar y emplear LSD y marihuana en sus ritos."¹⁹

A pesar de esta actitud inicial, con el transcurso del tiempo las drogas comienzan a ser reguladas y los propios consumidores se advierten entre sí de los límites y peligros que ellas pueden ocasionar, por ejemplo:

"Todas las drogas son peligrosas, como lo son otras muchas sustancias u objetos; tal como sucede con ellos, el peligro no radica tanto en las drogas como en el modo de usarlas."²⁰

También hay una constante preocupación por dejar ver los beneficios que se obtienen con el uso que los hippies dicen haberles descubierto:

"... pueden enseñarte a ser real otra vez, anulando los años en que el sistema te enseñó a ser irreal, ignorante, inconsciente."²¹

Entre los grupos que viven en las comunas se hace patente una preocupación que surge por la forma tan descontrolada y tan autodestructiva como han sido usadas. Frente a ello comienza a producirse una reacción: "No le hagas a tu cuerpo nada que él no pueda rechazar." 22

Se cuidan mucho también de permitir que su vida dependa de las drogas. Para ellos la droga debe permitir una mayor conciencia y conocimiento del individuo y de los demás, pero si se cae en la dependencia, el objetivo original se estará abandonando para pasar del autoconocimiento a la auto-destrucción. De este callejón sin salida el hippismo también cobra conciencia de alguna manera:

"No dejes que las drogas sean lo único o lo más importante en tu vida. Esa es una manera rápida de aburrirte con la diversión, lo cual es una joda." 23

Es decir que, si bien es cierto que las drogas protagonizaron un papel de importancia en este movimiento, también lo es que la conciencia de la comunidad hippie intentó no caer en las enajenaciones propias de la sociedad a la que decidieron abandonar. Este comportamiento basado en la responsabilidad no se produjo en todos los casos, pero sí podemos afirmar que

fue una tendencia que buscó guiar la conducta de muchas organizaciones hippies. EL control y autocontrol sobre el consumo de las drogas fue un aspecto muy importante en las comunas y por ello afirmamos que no dependió de ese grupo de jóvenes el que en su sociedad se acelerará la dependencia a los fármacos, esto dependió más bien de las condiciones sociales y morales que imperaban en Estados Unidos.

A manera de conclusión sobre este punto podríamos afirmar que el movimiento hippie, más que una organización homogéamente politizada, fue un fenómeno social que se acercó en concepciones y experiencias más bien a una cierta modalidad de secta religiosa. En ella el Rock and Roll era el cántico sagrado, sus creadores e intérpretes los sacerdotes y la droga el vehículo para alcanzar el conocimiento y la percepción profunda de la realidad:

"No sé por qué increíble razón hoy en día un músico es más importante que un político, y al producirse esto, el papel de un músico se convierte en una lata... A causa de la responsabilidad que se le atribuye, la opinión pública que cae sobre el músico se hace excesiva... Mucha gente pescó mi nombre y empezó a usarlo, ya sabes, la gente empezó a escribir "Clapton es Dios" por todas partes sin siquiera saber de qué estaban hablando." ²⁴

De esta manera el objetivo último de estos jóvenes viene a ser por sí mismo representativo de una búsqueda: la paz individual a través del autoconocimiento pleno para después intentar el conocimiento de los otros. Hay que puntualizar que todo este proceso está centrado en el individuo como un ente social capaz de aislarse para iniciar solitariamente un ejercicio de autoconciencia, lo que de principio escinde a los hippies de un contexto social específico. En las frases que a continuación reproducimos, podemos advertir con nitidez este propósito de salvación individual en el que puso el acento el hippismo: "Haz lo tuyo", "Conócete a tí mismo", "Conéctate y sintonízate", "Abrete al sexo: si te gusta hazlo", "No creo sino en mí", "Tome té y vea, tome LSD y sea", etc.

De los tres movimientos aquí citados podemos extraer elementos suficientes para hablar de una corriente contracultural en Estados Unidos. No está de más aclarar que sería muy difícil afirmar que cada grupo de características y personas están claramente delimitados como parte integrante de un solo grupo, esto no sucedió así. Lo cierto es que, como en todo movimiento en el que participan grandes grupos de individuos, los matices e interpretaciones sobre la forma como se debían conducir fueron también múltiples, lo que dio lugar a finales de los años '60 a una mezcla o interrelación estrecha de los tres grandes

grupos que hemos reseñado. Es así como encontramos al movimiento antibelicista haciendo uso de los argumentos del black power para defender los derechos individuales, en tanto que los negros se apoyan en las posturas de los hippies para demostrar que viven en una sociedad arbitraria y los hippies, a su vez, participan intensamente en el movimiento antibelicista.

Sin embargo, a pesar de esta gran intercomunicación, el origen de las condiciones de desarrollo de cada uno de estos grupos determinó en forma muy puntual rasgos específicos y conductas distintas que condujeron a sus integrantes en lo particular, y a los movimientos en su conjunto, a continuar desarrollándose a veces en forma paralela.

Basándonos en esto último nos podemos explicar la disolución del movimiento hippie, el reforzamiento del movimiento negro y la transformación del movimiento antibelicista en un movimiento social más abarcador.

Por ahora dejaremos hasta aquí la exploración de este punto para intentar un seguimiento de la forma como repercutió este movimiento contracultural norteamericano en México y un análisis de las condiciones sociales que permitieron que és

te permeara el ambiente cultural e ideológico de la clase media mexicana.

NOTAS

- 1 Jerry Hopkins. *El libro hippie*, p. 7.
- 2 Jerry Hopkins y Daniel Sugerman. *Nadie sale vivo de aquí*. p. 19.
- 3 *Ibíd.*, p. 69.
- 4 Jerry Hopkins. *Op. cit.*, p. 69.
- 5 Norman Mailer. *Los ejércitos de la noche*. p. 107.
- 6 *Ibíd.*, p. 106.
- 7 Jerry Hopkins. *Op. cit.*, p. 44.
- 8 George Jackson. *Soledad Brother. Cartas de prisión*, p. 22.
- 9 *Ibíd.*, pp. 41-42.
- 10 Norman Mailer. *Temas actuales*, p. 336.
- 11 Jerry Hopkins. *Op. cit.*, p. 31.
- 12 *Ibíd.*, p. 90.
- 13 *Ibíd.*, p. 126.
- 14 *Ibíd.*, p. 158.

- 15 Philippe Bas-Rabérin. *Rolling Stones*, p. 12.
- 16 Jesús Ordavás. *Bob Dylan*, p. 12.
- 17 Hopkins y Sugerman. Op. cit., p. 151.
- 18 Clapton, Eric, Ravi Shankar et al. *Conversaciones con el rock*, p. 110.
- 19 Jerry Hopkins. Op. cit., p. 99.
- 20 *Ibíd.*, p. 75.
- 21 *Ibíd.*, p. 77.
- 22 *Ibíd.*, p. 79.
- 23 *Ibíd.*, p. 80.
- 24 Clapton; Eric, Ravi Shankar et al. Op. cit., p. 31.

CAPITULO III

NACIONALISMO Y TRANSCULTURACION EN MEXICO.

(La repercusión en México de la contracultura y el movimiento hippie.)

Históricamente la nación mexicana se ha visto sometida a la presencia obligada de potencias extranjeras y este hecho ha creado un sentimiento de rechazo a la intervención: se percibe que la presencia de otros países es un freno a cualquier intento de independencia nacional. La Revolución Mexicana acentuó este sentimiento y lo relacionó directamente con Estados Unidos, país con el que tuvo serias fricciones durante el periodo armado.

En 1938, cuando el presidente Cárdenas declara la expropiación petrolera, el pueblo se vuelca en favor de esta medida, se unifica en torno a ella y defiende el derecho de recuperar los bienes nacionales. La medida causó serios problemas económicos, pero para muchos mexicanos significaba un paso muy importante por conservar su independencia, y así se sostuvieron en su defensa: "... casi no ha habido década en la historia mexicana que no haya estado signada por algún momento de penetrante in

certidumbre sobre el destino, el sentido y la integridad de la nación..."¹ "Sólo el Estado podía asegurar que desaparecieran los antiguos privilegios y sólo él podía rescatar para la nación las riquezas naturales en manos de extranjeros:"²

Sin embargo, el arribo de la Segunda Guerra Mundial, vino a transformar esta actitud nacionalista. Poco tiempo después de que la guerra se ha iniciado, México se encuentra ante un hecho inusitado: la forzada alianza con Estados Unidos de Norteamérica.

De aquí surge una nueva relación entre ambos países. La cercanía geográfica, la necesidad de Estados Unidos de mano de obra barata, de voluntarios para la guerra, de exportación de sus productos, y, por otro lado, las carencias económicas de México agravadas por la expropiación petrolera, fueron factores importantes que obligaron al cese de las agresiones abiertas y al inicio de una política de penetración de Estados Unidos hacia México.

Es en esta etapa cuando México recibe los primeros préstamos que van encaminados a equilibrar un poco la economía nacional dañada por la expropiación petrolera.

La primera consecuencia de todo ello es el comien

zo de una etapa en la que México hace funcionar su economía en torno a las necesidades y al ritmo de la política norteamericana:

"El apaciguamiento institucional de la Revolución incluyó las facilidades de esta penetración de la influencia norteamericana, no sólo en el ámbito económico, sino también en el orden político y el horizonte cultural." ³

La trayectoria económica de nuestro país comienza a estar acompañada por una actitud ideológica contradictoria: de una parte se defiende la independencia nacional, mientras que de otra se posibilita la penetración extranjera y la dependencia nacional.

Al concluir la Revolución Mexicana en su etapa armada, se va a iniciar un proceso en el que van a participar todos los gobiernos posteriores a ella. "La defensa de lo nacional" será el objetivo central de este proceso, la concepción que de él se tenga y la forma de hacerlo dependerá básicamente del gobierno en el poder. Lo "nacional" será el depositario de todas las necesidades, carencias y aspiraciones de quien está en el gobierno del país. Así, mientras que para Calles y Miguel Alemán el nacionalismo consiste en heredar dignamente el legado revolucionario, para Cárdenas consiste en ubicarlo como una etapa

a la que hay que continuar, en tanto que para Díaz Ordaz, se deberán proteger y tutelar los valores heredados, etc.

Es de esta forma que el pueblo mexicano comenzaba a vivir una época en la que el discurso se desligaba de la realidad y en la que tendría que irse acostumbrando a defender en el discurso su independencia, en tanto que en la práctica cotidiana aspiraba a las comodidades que implicaba la forma de vida en Norteamérica.

A partir de los años '40. México es partícipe de una serie de cambios y reacomodos políticos y económicos, para los que no estaba preparado. El país intenta el camino de la industrialización y el campo, hasta ese momento el centro de la vida económica del país, se ve desplazado y es ahora la ciudad la que aparece como centro económico y de operaciones.

Hace su aparición la tecnología, lo que orienta la producción hacia artículos de consumo, en tanto se desatiende la producción en el campo y las necesidades primarias del país.

Las consecuencias de este desafortunado viraje, comienzan a provocar un endeudamiento cada vez mayor del país, a la par que una penetración ideológica y cultural que se irá haciendo cada vez mayor, y que causará a fin de cuentas una depen-

dencia más dañina que la que pudiera provocar la sujeción económica: "... la presencia estadounidense en México es una sombra continua, un punto de referencia ineludible en todo intento de reivindicación y de lucha nacional." ⁴

Es de esta forma como Estados Unidos se convirtió en una amenaza constante que impidió el desarrollo y la orientación natural que debió conducir a la nación mexicana a un desarrollo gradual, proceso que era necesario pero que se vio truncado por la presencia de un aliado que a fin de cuentas se convirtió en invasor:

"Las jóvenes naciones de América Latina, que aún no habían tenido tiempo de fortalecerse, hubieron de enfrentarse con una poderosa potencia capitalista que no reparaba en medios para impedir que estos países alcanzaran por sí mismos su desarrollo económico y político." ⁵

A mediados de los años '40, estando México en pleno proceso de penetración, se inician en Estados Unidos los primeros brotes visibles de lo que más adelante generaría el movimiento contracultural. La guerra entre Corea y Estados Unidos provoca un nuevo acercamiento comercial de este último con México. Esta relación se abate significativamente al término de la guerra, pero los lazos que se han creado entre ambos países tienen

distintos niveles, y a pesar de la distancia que se pudiera establecer entre los gobiernos, los ciudadanos de cada país han creado ya algunos canales de comunicación que sin ser buscados por ellos, sin embargo resultan efectivos.

Este sería el caso del Rock and Roll, una de las manifestaciones culturales más importantes de los últimos tiempos en el terreno de la música y el terreno de la ideología. Es a través de él que llegarán a México las primeras manifestaciones de inconformidad de los jóvenes norteamericanos en relación con sus instituciones. Por lo que aún terminando la guerra y con ella el relajamiento de las relaciones entre México y Estados Unidos, y no obstante que México decide sostener una política exterior independiente, la relación que se ha establecido a través de la música no se ve alterada. La clase media mexicana se siente poco a poco, cada vez más, expresada en las letras y atraída por las melodías de esa nueva forma de hacer música. "El rock es el lazo definitivo de unión entre la onda mexicana y la onda norteamericana."⁶

Habría que puntualizar que se podrían localizar dos grandes tendencias en el Rock and Roll. Una que tiene base en la tradición del blues no sólo en cuanto a ritmo sino también en cuanto al espíritu y la postura crítica y otra que se

dedica a cantar rítmicamente a todo lo bello de la vida. Así, mientras Dylan o los Doors protestan contra el clima de violencia que produce la guerra emprendida por su país en Vietnam y otras partes del mundo, los Beach Boys cantaban al movimiento de las olas y a la table de 'surf'. Estas dos vertientes son un ejemplo de la diversidad de posiciones que formaron parte de un movimiento contracultural amplio.

Ahora bien ¿qué sucede en México en esos momentos?, ¿hasta qué punto podemos hablar de un movimiento contracultural en nuestro país?

Apuntamos ya el hecho de que en los años '40 México estableció relaciones cercanas con Estados Unidos, éstas, entre otras muchas consecuencias, determinaron una dependencia económica, lo que posibilitó el inicio de una penetración en el terreno ideológico. Anotamos a continuación algunas de las condiciones existentes que facilitaron esta penetración.

En México existe una práctica gubernamental que consiste en ponderar "lo nacional" y "lo patriótico" como características intrínsecas del pueblo, en tanto que los conflictos

internos han demostrado que sólo las clases que detentan el poder adquisitivo son las que pueden disfrutar de las ventajas de ser mexicanos modernos (que tienen el acceso a las comodidades de una vida similar en confort a la ofrecida por el modelo norteamericano):

"Nacionalismo, democracia y justicia social, fueron el trípode discursivo de la legitimidad del sistema político del México contemporáneo, pero los esfuerzos por mantener y aumentar la independencia relativa ganada durante la Revolución, no pudieron evitar que a partir de la Segunda Guerra Mundial el carácter de México como parte de la esfera de influencia norteamericana se hiciera más patente." ⁷

En los años posteriores a la década de los '40 las clases baja y media se irán percatando, cada vez con mayor angustia, de que a cada momento está más alejado el discurso que afirma la existencia de una soberanía nacional de una práctica cotidiana en la que la dependencia económica es cada vez más difícil de evitar:

"Para cerrar el ciclo de esa decisiva transformación de la postguerra, buena parte del capital y la tecnología de la industrialización mexicana vinieron también del norte. En 1940, la inversión extranjera directa apenas

llegaba a los 450 millones de dólares, para 1960 superaba los mil millones, para la segunda mitad de los años setenta llegó a los 4 mil 500 ..." ⁸

La apertura de las relaciones comerciales en las que México estaba por debajo de la economía norteamericana, determina entre otras cosas que nuestro país quede casi cautivo del comercio estadounidense en sus transacciones económicas. México exporta casi un 80% de sus productos con Estados Unidos. Aunado a esta política de comercio permanente, está también el movimiento que existe de braceros y soldados que México aporta como apoyo a las necesidades norteamericanas. Ambos aspectos, el económico y el humano, determinarán una transición constante entre uno y otro país, y servirán como vehículos de información y transmisión efectiva de la vida de ambas naciones.

Otro aspecto de esta interrelación lo encontramos ubicado en los medios de comunicación: la televisión, las radio-difusoras y el cine serán caminos fundamentales por los que incursionará la penetración norteamericana en nuestro país.

Las condiciones económicas que genera en nuestro país esta situación de dependencia, provoca, en los años '50, una situación todavía no muy desesperada pero ya preocupante en la cla

se media. Por un lado los salarios y el poder adquisitivo son sa
tisfactorios, por otro se comienza a atisbar que habrá serios
desajustes en un futuro no muy lejano. La producción interna no
garantiza la posibilidad de ir generando riqueza o estabilidad
económica para la nación, más bien apunta hacia la necesidad
constante de apoyos extranjeros.

Es la clase media la que en medio de esta proble-
mática nacional sigue teniendo un poder adquisitivo suficiente
para ir a las universidades y viajar al extranjero. Estas posibi
lidades dotan a los individuos de esa clase de instrumentos sufi
cientes para percatarse de la crisis hacia la cual se encamina
su país, y serán ellos los que inicien y sostengan un cuestiona-
miento constante en contra del sistema. Años más adelante serán
también los protagonistas principales del movimiento del '68:

"Los rebeldes del '68 fueron los hijos de la clase media
gestada en las tres últimas décadas, la generación desti
nada a culminar el tránsito y a asumir las riendas del
México industrial y cosmopolita del que era el embrión."⁹

La clase media mexicana tiene como fundamento el
principio de que el gobierno mexicano tiene capacidad en sí mis-
mo para corregir sus errores; a diferencia de la juventud de Es-
tados Unidos nuestros jóvenes clasemedieros, más que tener la cer

teza de la posibilidad de una autorregulación interna en el país, tienen el deseo de que así fuera, pues ésta sería la forma más cómoda para restituir la seguridad y la estabilidad social de esta clase.

En los años '60 la clase media ha ingresado ya a la modernidad. El contar con las ventajas comerciales e ideológicas que se derivaban de esto, produce en ella el abandono de la conciencia social y aún de clase y acentúa la valoración de los derechos individuales, la acumulación de bienes y la lucha de sus miembros por escalar económica y socialmente los escaños que fueran necesarios para no ser uno más, sino el mejor:

"... aceptan, entre crisis periódicas de duda nacionalista, que lo cosmopolita es meta que bien vale la desidia frente a los derechos políticos. Lo importante es ampliar la otra vertiente de los derechos individuales, hacer del egoísmo una aventura ideológica, ..."10

Es bajo estas condiciones sociales y en esta clase específica que comienza a penetrar poco a poco el rock y, con él, el movimiento hippie (ya que el movimiento antibelicista y el movimiento negro, serán conocidos en nuestro país sólo a través de las influencias y repercusiones que tuvieron dentro del mismo movimiento hippie). El rock es conocido en México desde Elvis

Presley, pero la clase media es muy cautelosa para decidirse a aceptarlo tan abiertamente como lo harán los seguidores de los Rolling Stones y los Beatles (grupos ingleses con una amplia aceptación en Estados Unidos). Con estos grupos el rock penetra definitivamente en el país y comienza a ser consumido por sectores cada vez más amplios. Al principio la música extranjera se escucha porque agrada, después comienzan a presentarse elementos de identificación ideológica que estrecharán cada vez más esa relación que se inició unos años antes entre la clase media y el rock.

Para los años 1966-1967, el movimiento hippie y el rock son conocidos por grandes sectores de la población, sin embargo eran dos fenómenos que difícilmente podían ser integrados a la cultura mexicana, de manera fundamental por la diferencia de razones por las que habían aparecido en uno y otro país (Estados Unidos y México) y por la disparidad en los objetivos que perseguían ambos. En el caso del movimiento hippie fue tan efímera su presencia en el país que sus rastros son realmente exigüos, aunque no sucederá lo mismo con el rock, que incluso ha seguido produciéndose y cada día parece acercarse más a la posibilidad de ser elaborado y consumido en una perspectiva específicamente mexicana.

Sabemos que en Estados Unidos son puntos centrales para el movimiento hippie aspectos como:

"... 1) Fin de la Guerra en Vietnam; 2) dejar a Cuba en paz; 3) la Universidad al servicio de la humanidad, del bien y no del mal; que fueran cristianamente centros de cultura, y no fábricas de armas de guerra como el napalm, ... meterse en la política para que todo mundo hiciera el amor, etc." ¹¹

En tanto en México estas preocupaciones resultan totalmente ajenas al contexto de vida nacional y al contexto en el que se mueve la clase media, quien ha tomado muchos de los aspectos exteriores del hippismo, pero no puede identificarse con propuestas que no tienen relación con su realidad inmediata. Sin embargo, aspectos como la admiración por el rock y la necesidad de escucharlo bajo la influencia de la droga, sí fueron integrados y asumidos como una conducta específica de ciertos grupos en la generación de los '60 en México. Es precisamente en la segunda mitad de los '60, cuando el movimiento hippie y el movimiento contracultural (eran vistos) como un gran cuerpo que abarcaba todo el descontento en Estados Unidos, que en la capital mexicana se habla de la llegada de un movimiento ondero. Con él se generaliza un tipo especial de jerga y vestuario, aunque también una actitud de desafío a lo establecido formalmente, no

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

obstante el momento histórico y los conductos por los que llega, así como las condiciones de la clase que recibe e imprime el ritmo con que se modifica y asimila al movimiento hippie y a las formas en general de contracultura norteamericanos:

"En Estados Unidos o Inglaterra el término contracultura aclara una intención minoritaria: desechar la cultura existente por parcial y mutiladora, acudir a la cultura popular, el budismo zen, la música electrónica, las drogas, la antipsiquiatría, la bisexualidad, como proposiciones de un espacio alternativo ante la cultura occidental y el patriarcado judeo-cristiano. En México, la contracultura como posibilidad o incluso como membrete será para la onda un descubrimiento póstumo... Lo contracultural de la onda no viene de reflexiones y teorías sino de la negativa ante el ciclo de valores fijos. No hay guerra de Vietnam, hay -eternidad relativa- las instituciones de la Revolución Mexicana y la Unidad Nacional." ¹²

Es decir, la Onda en México existió como un movimiento o fenómeno social sin delimitaciones y objetivos específicos. La Onda fue un fenómeno social híbrido en sus orígenes y composición, en las actitudes de quienes la integraban y en la forma en que se fue diluyendo socialmente.

La Onda en México surge a partir de una influencia extranjera, pero existen en el país una serie de condicionantes y contradicciones que determinaron un movimiento que en su esencia tuvo muy poco que ver con el fenómeno social que le dio origen.

Sería importante enunciar algunas de las contradicciones que están presentes en esta etapa del país: a) la influencia de la Revolución Cubana hace evidente a Latinoamérica, y en particular a México, una realidad lacerante, la de ser neocolonias norteamericanas sin haberlo declarado formalmente. Si bien en el discurso el gobierno mexicano afirma su independencia y soberanía, en la práctica la dependencia económica, ideológica y cultural es cada vez mayor. Esta contradicción exige una definición a favor de que la teoría se ajuste a una realidad que defienda en la práctica los principios de independencia y libertad nacionales. b) En particular las palabras, que dentro del discurso institucional eran elementos mágicos que con sólo acudir a ellos se justificaba cualquier acción por más represiva que ésta fuera, son ahora desmitificadas por el movimiento contracultural en Estados Unidos y por la corriente de la Onda en México. La paradoja aparece cuando se percibe que el discurso del movimiento hippie, que intenta cambiar la realidad fundamentalmente en base a palabras, da origen a un cuestionamiento de esta práctica ofi-

cial de disociar al lenguaje de la realidad. c) La clase media entiende que es el enlace entre la clase baja y la clase en el poder, sin embargo aspira a continuar ascendiendo en la escala social. Al percatarse de que las condiciones económicas de dependencia con Estados Unidos, son las que están incidiendo directamente en la falta de desarrollo del país y por lo tanto en la posibilidad de ascenso de esta clase hacia la clase en el poder, su reacción se va a producir en dos sentidos: hacia el interior del país protesta, cuestiona, hace público su descontento; hacia el exterior, comienza a tratar de parecer cosmopolita para no ser rechazada y sentirse parte de una cultura dominante aunque en su país no pueda seguir escalando socialmente. d) Son miembros de esta clase media, sin embargo, los que buscan y se identifican con la clase baja cuando se trata de encontrar droga. Los jóvenes clasemedieros acudirán incluso al habitat de las colonias marginadas y tendrán en muchos casos experiencias que los identificarán con aquéllos con los que jamás habían tenido contacto alguno. e) La clase media se encuentra ahora ante la situación real de que la familia como institución, la religión, la escuela, etc., son instancias que no resuelven ya los problemas existentes en el país, y que tampoco son capaces de dar alternativas de cambio. La explicación que intentan exponer sobre la realidad es aberrante y esclerotizada, sin embargo es esta misma clase media la que rescata esas formas y las prolonga al infini-

to, es ella la que defiende con mayor ahínco que no desaparezcan los esquemas que le han permitido distinguirse de las clases con bajos recursos económicos.

La certeza de estar perdiendo terreno y la insistencia en seguir aferrándose a un estado de cosas totalmente infuncional, son dos aspectos que estarán en una constante contradicción, que se irá agudizando y que culminará en una forma violenta cuando en 1968 la gente se manifieste y haga público su rechazo a este estado de cosas en el país.

Todos estos aspectos de este momento histórico, van a producir un movimiento con características peculiares. En él no habrán objetivos comunes, ni experiencias que busquen ser colectivas, más bien se buscará la satisfacción personal y la evasión del conflicto social, ésta será la característica central del movimiento de la Onda en México: "Desde su gestación, la Onda es antinacionalista, imitativa y apolítica." ¹³

Si protesta contra las instituciones y las formas tradicionales de vida en el país, la escuela, la familia, la religión y el Estado, su impugnación, sin embargo, se atomiza, los objetivos e incluso los objetos a los que se cuestiona no son los mismos. Algunos jóvenes huyen de sus casas, mientras

que otros siguen en ellas y exigen a sus familias ser aceptados de acuerdo a su nueva forma de pensar.

Existen, no obstante, dos elementos cuestionados en esa época que pueden considerarse como válidos para una buena parte de los jóvenes: el rechazo a los cuerpos de seguridad en el país, por considerarlos a todas luces arbitrarios y despiadados, y la ruptura con los moldes tradicionales a los que se tenía que atender para poder relacionarse sexualmente. Estos dos puntos en contraste con otros fueron punto de consenso y generaron una verdadera corriente que prevalece aún hasta la fecha en nuestro país.

Es de esta forma que ante objetivos no muy precisos, las formas de ejercer el cuestionamiento son también diferentes y no generales. Algunos sectores de la clase media adoptaron el vestuario y la forma de vida hippie hasta donde les fue posible, mientras que otros jóvenes comenzaron a politizarse y se iniciaron en la participación política (fundamentalmente en las escuelas y algunos centros de trabajo) y otros muchos prefirieron cuestionar a las instituciones sin intentar romper con ellas: escucharon rock, consumieron drogas, pero no dejaron de asistir a sus centros de estudio, ni abandonaron a sus familias. En fin, que no se puede hablar de formas de protesta generalizada sino de un ambiente de descontento general que se manifestó

de muchas y diversas formas.

Aspectos como las drogas y el rock funcionan en México como vínculos con el movimiento hippie, pero la forma de apropiación de ambos no fue general, no existieron en nuestro país sectores amplios que los consumieran, incluso el uso de la marihuana fue por mucho tiempo de forma clandestina, mientras que en Estados Unidos se reglamentó y permitió con bastante anterioridad. La droga y el rock en nuestro país funcionaron de hecho como evasores de la realidad; a través de ellos, los pocos que optaron por este camino, intentaban vivir de forma menos angustiada, con menos preocupaciones que las asumidas por los demás individuos de su clase:

"Nos sentíamos muy solos de tanto aburrimiento. Arriba un profundo resentimiento contra todo... era aterrador participar a medias de la bonanza económica del país; era deprimente verse siempre abajo de los de arriba. El mundo de "sacrificios" de sus padres les infundía miedo, inseguridad." ¹⁴

Es claro que el consumo de la droga no se hacía por las mismas razones que en el movimiento hippie, es claro también que el rock se consumía en principio como moda y después por despertar en quienes lo oían sensaciones nuevas y agradables y,

finalmente (pero sólo para unos pocos), por encontrar en él la expresión de un descontento que identificaba a muchos jóvenes de la época.

De esta forma encontramos que los condicionamientos sociales y religiosos son de índole totalmente distinta en ambos países. Por otro lado, las condiciones de vida de un país subdesarrollado como México, no ofrecía a los jóvenes alternativas, ni económicas ni sociales, que les permitieran vivir marginalmente y al mismo tiempo ser productivos, como sí pudo suceder en cambio en las comunas hippies norteamericanas (cuando menos por un tiempo).

Los jóvenes underos percibieron, después de algunos intentos de vida marginal, que en la sociedad mexicana es necesario e imperativo el sometimiento a lo que está establecido socialmente, que cualquier cambio o modificación de ello requiere mucho tiempo, que intentar la asunción de actitudes distintas, requiere de una postura ideológica bien definida, una acción evidente en la práctica y la participación conjunta de grupos organizados en torno a ideas precisas. Todos estos elementos y otros más de índole política y económica, escaparon de la visión de muchos de los que participaron en el movimiento de la onda, incluso la gran mayoría de ellos ni siquiera tuvo el tiem-

po suficiente ni los recursos culturales para advertir cuál era el sentido de su participación en un movimiento como éste.

Es así que podemos afirmar que el movimiento de la onda sí existió en México, sus adeptos fueron grupos amplios de jóvenes de la clase media y la clase media baja, sin embargo el número fue realmente reducido en relación con el resto de esa clase social, y más reducido aún en relación con el número total de la población en el Distrito Federal, lugar donde se concentró el grupo más significativo.

Los jóvenes que en él participaron lo hicieron bajo su propia e individual interpretación de la realidad en la que vivían, y actuaron en función de las influencias e información que cada uno pudo obtener:

"Alma Rosa Gómez López. 16 años. Ex estudiante de secundaria. Mejor conocida por "la chava de Avándaro", "la encuerada" y también "avandarito". Es de Monterrey y vivía con sus padres antes del 11 de septiembre. De familia acomodada, Avándaro significó para ella la ruptura con todo. Un caso de biblioteca, como diría un antropólogo social cursi. Alma Rosa se presentó de improviso una noche, ya tarde, en la redacción de *Piedra Rodante* y de la misma forma piró, sin dar oportunidad al fotógra

fo siquiera de llegar. Según nos dijo, estaba de paso, en peregrinación a Huautla, quería que la alivianáramos con una lux, ya que habíamos publicado anteriormente muchas de sus fotos del festival.

-¿Cómo se te ocurrió desnudarte en Avándaro?

-Pues mira, traía una camiseta blanca, de hombre, y los chavos que pasaban me veían con morbo. Entonces yo quería decirles de alguna manera: ¡aliviánense! Me molestaba que me vieran con mala idea, no me gustan las morbosidades, a mí sólo lo que es natural. Entonces pensé que estaba okey, que debía hacerlo para que se alivianaran los demás.

-¿Y se alivianaron?

-Más bien se sorprendieron, no pensaban que iba a hacer eso.

Allí donde me puse a bailar había uno que me veía con mucha morbosidad, pero ya después todos se alivianaron.

-Para ti, ¿qué significó el strip?

-Pues fue como una liberación de todano, me aliviané el resto porque nunca antes lo había hecho en público. Además estábamos en un campo donde se quemaba y se hacía lo que uno quería, entonces ¿por qué no podíamos desnudarnos para liberarnos de todo? No estábamos en la ciudad, no le hacíamos daño a nadie.

-¿Te desnudaste completamente?

-Simón. No me dejé ni pantaleta ni nada, toda me desnudé.

-¿Chupas mucho?

-Nel, no me gusta empedarme, pero esa vez tomé muchísimo. Sólo recuerdo haberme emborrachado dos veces como en Avándaro.

-¿Te ha afectado tanta publicidad sobre tu acto?

-A mí no, pero a mi familia sí, mucho. Soy el trauma de toda mi familia.

-¿Te corrieron?

-Más bien se enojaron mis jefes. Mira, antes de Avándaro eran rete alivianados conmigo, cuando estudiaba secundaria, pero con lo de Avándaro se friquearon, me dijeron que qué onda conmigo, que por qué hacía todo eso. Yo les dije que cada quien su vida y que si no les gustaba, pues hasta allí, let it be."¹⁵

A los jóvenes de la onda se les puede reconocer por factores como su vestuario, el consumo de las drogas, la admiración por el rock y su oposición a las instituciones; no obstante, lo que los caracterizó de manera esencial es que constituyeron un grupo de individuos que expresó de distintas y variadas formas el descontento que existió en una época en la que las con

tradiciones sociales, políticas y culturales de nuestro país provocaron una época de transición.

El movimiento de la onda se extinguió en México de la misma forma en que apareció: muy lentamente y presionado por elementos externos a él, es decir, sin que sus participantes hubiesen tenido tiempo de reflexionar sobre su futuro. Al no haber existido objetivos comunes ni causas colectivas, cada individuo fue decidiendo consciente o inconscientemente el momento en el que dejaría de lado su intento por ser diferente. Así la onda terminó siendo para algunos una etapa de experimentación, para otros una etapa de un proceso formativo, para una gran capa social una alternativa que se frustró, sin que se comprenda aún por qué causa concreta y, para otros más, una etapa que no había que concluir, sino más bien prolongar y heredar.

NOTAS AL CAPITULO III

- 1 Héctor Aguilar Camín. *Saldos de la Revolución*, p. 150.
- 2 Arnaldo Córdova. *La política de masas del cardenismo*, p. 16.
- 3 Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer. *A la sombra de la Revolución Mexicana*, p. 196.
- 4 Héctor Aguilar Camín. Op. cit., p. 141.
- 5 Nicolás Larín. *La rebelión de los cristeros*, p.10.
- 6 Parménides García Saldaña. *En la ruta de la onda*, p. 63.
- 7 Aguilar Camín y Meyer. Op. cit., p.225.
- 8 *Ibíd.*, p.196.
- 9 *Ibíd.*, p. 241.
- 10 Carlos Monsiváis. *Amor perdido*, p.41.
- 11 Parménides García Saldaña. *En la ruta de la onda*, p. 32.
- 12 Carlos Monsiváis. *Ibíd.*, pp.229-230.
- 13 *Ibíd.*, p. 234.
- 14 García Saldaña. *Ibíd.* p. 103.
- 15 Carlos Monsiváis. *Ibíd.*, pp. 253-254.

CAPITULO IV

LA ONDA COMO TESTIMONIO, COMO REFERENTE Y COMO PROYECTO LITERARIO

México en 1960, enfrenta un cambio brusco por el cual, de ser un país preindustrial y rural, se convierte en un país industrial y urbano. Este cambio, con pocas bases de sustento en la estructura social y económica, deja una serie de secuelas que van a influir de forma determinante en la literatura.

El campo ha dejado de ser el centro de la atención y es ahora la ciudad la que ocupa su lugar. El país ya no está aislado y su relación con Estados Unidos y Europa lo obligan a mirar hacia el exterior. El cardenismo, por otra parte, cede su espacio a las posturas abiertamente proimperialistas. Se inicia en forma decidida la era del consumismo y la publicidad, en tanto que la despolitización se promueve para paralizar a la gente y para poderla utilizar como apoyo masivo e inconsciente. El Estado se autoproclama gobierno de una especie de país sin clases: la "Unidad Nacional" lo invade todo. EL gobierno concentra el poder y genera una política de sometimiento y adulación, mientras los ciudadanos organizados en sindicatos ceden a la políti-

ca represiva y aceptan en gran medida las condiciones impuestas por el Estado. La iniciativa privada consolida su poder económico y, a través de éste, decide la orientación que deberá tener el consumo de bienes en el mercado.

Es decir, a México se le ha obligado a ceder en las posiciones políticas que había sostenido tradicionalmente y también se le ha inducido a desplazar sus tradiciones e idiosincrasia. "El México bronco, el México disperso, el México de los contrastes, parece haber desaparecido; queda un nuevo país pulido y discreto en torno a las órdenes imperiales de la silla presidencial y de su corte de líderes oficialistas y banqueros..."¹

En estas condiciones la literatura adquirirá a su vez, como todas las demás manifestaciones artísticas, un toque de sumisión, de cosmopolitismo y de desnacionalización. Sin embargo serán también estas condiciones las que provocarán la reacción de algunos que advirtieron, en muchos casos de manera inconsciente, una atmósfera de asfixia y control, totalmente opuestos al ambiente propicio para la creatividad. Es entonces cuando empiezan a aparecer textos cuya característica común será la no aceptación de ese ambiente social impositivo y desnaturalizador.

Una amplia variedad de actitudes va a manifestar se de diversas formas y atendiendo a distintos problemas. Por ejemplo: Rulfo heredará aún el campo como escenario posible de una literatura innovadora y como foco generador de temas trascendentales, Arreola afinará su espíritu crítico a la par que su interés por el estilo, Revueltas ahondará en la posibilidad de autocuestionamiento y de crítica social, Poniatowska hará patente el dolor y los valores auténticos del pueblo, Fuentes procurará cimentar en la literatura mexicana la mayor y más deslumbrante imagen del escritor innovador y cosmopolita, etc.

Con estos antecedentes cercanos gente bastante joven comienza a producir literatura sin tener en su haber el status que tradicionalmente en los ambientes literarios mexicanos se necesitaba poseer antes de comenzar a publicar. Hacia los años sesentas este requisito social y profesional comienza a diluirse, en cuanto a su importancia, justamente en razón de las condiciones sociales por las que atraviesa el país, mismas que hacen cobrar conciencia a los jóvenes en los asuntos que verdaderamente tienen un interés y un contenido reales, por ejemplo, la necesidad de participar en la recuperación de valores morales y de libertades sociales y políticas que se advierten seriamente lesionados en medio del avance modernizador hacia el que es encauzado el país.

En medio de esta situación social, sucintamente considerada, surge un grupo de jóvenes escritores a los que se ha agrupado bajo la denominación común, según hemos visto, de "escritores de la Onda", pero no constituyen verdaderamente un movimiento literario en forma, sino que más bien se dejan observar como participantes de un movimiento social caracterizable como "la Onda" y dentro del cual decidieron escribir para manifestar sus inquietudes. Es decir, que no hay literatura de la Onda, sino jóvenes "onderos" tratando de hacer literatura.

Es nuestro interés, en este capítulo, proceder ahora al análisis de tres textos narrativos de escritores de este grupo, con el objeto de constatar hasta qué punto, y de qué forma, se relaciona efectivamente esta literatura con el movimiento social de la Onda. Para este propósito hemos seleccionado sólo a tres escritores, en virtud de que la enorme cantidad de nombres que en distintos estudios fueron incluidos como pertenecientes a este grupo, a la vuelta de los años no se han sostenido consistentemente. Primero porque las características intrínsecas propias de los textos producidos han demostrado la impropiedad de intentar comprenderlos bajo una tendencia general que sólo los hace afines en cuanto a su relación común con una situación social determinada y, segundo, porque los numerosos errores de apreciación inicial en que incurrió la crítica del momento, nos

permiten hoy día descartar con mayor seguridad nombres que ni accidentalmente es posible vincular con la contracultura de los sesentas. Un último elemento, por otra parte, abogaría a favor de la elección que hemos hecho . En los nombres considerados por la crítica estos tres escritores aparecen constantemente, de forma tal que parecen garantizar su filiación al movimiento contracutural mexicano por partida doble: por factores atribuibles directamente a su obra y por el reconocimiento que objetivamente les otorga una parte del público lector.

Los textos a cuyo análisis nos abocaremos pertenecen a Parménides García Saldaña, José Agustín y Gustavo Sainz. Las fechas en que son publicados van de 1968 a 1973 y constituyen un periodo que viene a ser coincidente con el tiempo en que el movimiento de la onda tiene su manifestación más intensa en México. Tal coincidencia debe facilitar la indagación que nos hemos propuesto llevar a cabo en el sentido de saber en qué grado y de qué manera este movimiento social influye en estos escritores, específicamente en las siguientes tres obras: *Pasto verde* (1968) de García Saldaña, *Obsesivos días circulares* (1969) de Sainz y *Se está haciendo tarde (final en laguna)* (1973) de Agustín.

Para lograr nuestro objetivo trabajaremos en tres niveles de análisis. 1) Primero trataremos de describir to-

dos aquellos rasgos que han sido señalados como determinantes o característicos de la llamada literatura de la Onda y de detectar si éstos aparecen tematizados o incorporados como material lingüístico en los textos en cuestión. 2) En un segundo momento trataríamos de establecer si estas características aparecen con la misma frecuencia y la misma intención y 3), por último, se buscaría determinar en qué consisten las aportaciones efectivamente literarias que estos escritores logran a través de estos tres textos.

Con relación al primer aspecto es necesario hacer primero un ejercicio de concreción para evitar caer en un listado muy largo, y no muy preciso, de las características que han sido señaladas repetidamente como propias de la llamada literatura de la Onda.

4.1 *Características generales atribuidas a la llamada literatura de la Onda.*

El procedimiento que hemos seguido para determinar la pertenencia de estas características ha sido el de revisar en diez de los autores² que han trabajado la Onda como tema, los aspectos que para ellos resultaban de mayor importancia. Se tomaron en cuenta sólo aquellos elementos que son aplicables de

manera general a todos los escritores que han sido considerados parte de este grupo. No se incluyeron aquellos que, siendo propios de un solo escritor, muchas veces se hicieron extensivos a los demás sin que mediaran razones suficientes para ello.

Las características en cuestión serían las siguientes:

1. El lenguaje de la Onda es novedoso y resiente una gran influencia tanto del lenguaje de las clases bajas y marginadas como del idioma inglés.
2. La literatura que toma como referente inmediato la Onda es accesible y poco complicada en su composición. Las historias que narra son generalmente sencillas, chuscas y libres.
3. Sus personajes son jóvenes y los temas se refieren a la problemática de éstos.
4. Estos personajes se conducen con una actitud antisolemne.
5. En esta literatura se desmitifican valores e instituciones socialmente establecidos.
6. Se produce a través de ella una actitud de cuestionamiento hacia los escritores adultos y profesionalmente reconocidos.
7. Las vivencias experimentadas a través del rock (y sus deriva

ciones: modas, discos, conciertos, etc.), la droga y el alcohol, constituyen materiales básicos con los que se expresa la influencia de la contracultura en nuestro país.

8. Hay una franca asunción del erotismo. Se ingresa a la temática sexual más abierta y desprejuiciadamente.
9. Se destaca una marcada influencia del movimiento estudiantil del '68 en México.

Ahora bien, antes de intentar el ejercicio que nos permitiría verificar si estas características se encuentran en los textos de los escritores seleccionados, habría que precisar una limitante que destaca en este listado. Lo primero que se advierte en él es que los elementos que allí se indican son algunos relativos al comportamiento social y la mayoría de tipo temático, es decir, que el trabajo de elaboración propiamente literaria parecería no ser una preocupación ni de quienes producen la literatura ni de quienes intentan analizarla. Por otra parte, esta caracterización reduccionista de la literatura limita la posibilidad de elaborar un punto de vista coherente acerca de la totalidad de la obras específicas e impide, inclusive, la percep-

ción del sentido unificador (cuando éste existe) que las hace aparecer como una totalidad. Sobre ello llama la atención precisamente Bajtín cuando sostiene:

"Un todo es mecánico si sus elementos están unidos solamente en el espacio y en el tiempo mediante una relación externa y no están impregnados de la unidad interior del sentido. Las partes de un todo semejante, aunque estén juntas y se toquen, en sí son ajenas una a la otra." ³

Con estas limitantes iniciales procederemos a cotejar las características enlistadas en los textos seleccionados, bajo la plena conciencia de que esta parte del trabajo tendrá de principio la deficiencia de no enfocar de forma integral el problema del análisis. Será entonces, en un siguiente momento, cuando buscaremos definir cuáles fueron las ópticas desde las que cada uno de los tres escritores trabajaron y produjeron sus textos.

4.2 *Expresión de la onda en tres narraciones.*

1. El lenguaje de la Onda.

En *Pasto verde* el lenguaje es la expresión constante de un transcurrir vertiginoso:

"... tomando fotos con su cámara alocada clic clic clic (alguien antes de minas usó estos ruidos) oh oh oh camarita de mi vida camarita de mi corazón ¿me prestas tus ruiditos para esta canción? thanks thanks a lot babe imágenme haciendo caravanas y con voz de cotorreo pero solemne ya perfecto sigo..." (pp. 11-12).

Aparece perfectamente tipificado el uso del inglés, el lenguaje marginal y una composición original en relación con las construcciones tradicionales.

En *Obsesivos días circulares*:

"... vestía los ganchos de su vestido, los zipers de su dress los botines de su rochie los pliegues de su jurk el largo de su robe y estiraba mis brazos de plastic-man y abría las puertas y las ventanas para que no viera la gente." (p. 94).

El lenguaje es un collage en el que se incluyen vocablos de origen inglés dentro de una construcción tradicional. El lenguaje marginal aparece sólo esporádicamente, no es una constante.

En *Se está haciendo tarde* (final en laguna):

"... pinches viejas culeras, les van a dar bajilla con la dolariza. Pero la neta es que esta chavas prefieren el rol con unos buenos cuadernos que el bizz." (p.137)

El lenguaje marginal, el inglés y la originalidad en la construcción crean un discurso innovador.

2. Literatura accesible y poco complicada en su composición. Las historias que narra son generalmente sencillas, chucas y libres.

En *Pasto verde* la necesidad de expresar la intensidad de las experiencias que la influencia hippie puso al alcance de los jóvenes clasemedios mexicanos, no sólo determina un ritmo abrupto en la narración, sino que pone en cuestión la necesidad misma de los objetivos tradicionalmente perseguidos en la novela realista: configuración de una atmósfera social, presentación lógica y temporalmente sucesiva de las acciones, construcción de personajes ligados esencialmente a las escenas representadas. Como en las novelas norteamericanas de las que recibe influencia directa García Saldaña, y en las que el tema escasamente decide un valor propiamente novelístico a los testimonios muy subjetivos del "viaje interior" de la droga o el alcohol (piénsese, por ejemplo, en *On the road* de Jack Kerouac o en *Naked Lunch* de

W. Burroughs), en *Pasto verde* es difícil recordar un argumento coherente sólidamente sostenido. El "viaje interior" no revela experiencias significativas que logren cuando menos articularse en una suerte de *aventura* interior (con peripecias, enigmas, descubrimientos, fantasías e invenciones a través de los cuales los personajes puedan ir cambiando y definiendo ideas). En lugar de ello topamos con un narrador que nunca cede la voz a otros personajes; sencillamente éstos no existen y lo que aquí más bien importa es la exhibición autocompadecida y megalómana de un ego permanentemente necesitado de la complicidad del lector en el convencimiento de que, fuera del mundo del rock y de la droga, es imposible felicidad alguna. El pasaje que a continuación reproducimos representa, en este sentido, una especie de matriz de la manera como es articulado el tema central de este texto:

"Pasto verde consecuencia nena vamos a casa consecuencia vamos a pasar la noche juntos consecuencia hold on I'm comin, hold on I'm comin! hold on I'm comin! consecuencia ¡Auxilio, auxilio,auxilio! Elevado elevado consecuencia nena vamos a casa, nena vamos a casa ¡Nena vamos a casa! ¡Nena vamos a casa! ¡Nena vamos a casa! (p. 79).

El narrador se desplaza en sus comentarios casi siempre impulsado por la visión de las drogas, así como por la necesidad de alcohol y sexo o por la desilusión de no conseguir

alguno de estos satisfactorios. "Pasto verde" es la droga que da sentido y explica la realidad del narrador que, aparte de su estrecho mundo subjetivo, sólo es capaz de concebir del mundo externo la calle, lugar en el que se decide la consecución de la droga y que se experimenta así mismo como un espacio al margen de la sociedad. Esta experiencia un tanto maniquea da un sentido esquemático a la narración de García Saldaña, pero, sobre todo, le veda la posibilidad de componer realmente una novela.

Un excesivo rencor o una falta total de simpatía priva también en el punto de vista del narrador sobre las mujeres que pertenecen a su generación y a su época. Desde una perspectiva así es imposible que exista, acerca de los otros, algo más que rasgos tipificadores o meramente negativos. Representativo de esto es el sentimiento de atracción y de rechazo a la vez que Parménides nos ofrece de la mujer en la novela:

"Pasan cinco meses, señores del jurado. Estamos en la casa de Estúpida. Suena el teléfono. La mamá de Estúpida está lavando los trastes, el papá y la hermana están viendo la tele. Son las ocho y media. La familia muy tranquila después de un día más de actividad... La mamá de Estúpida va al teléfono secándose las manos con su mandil. Alza la bocina.

- Casa de la familia Eternamente Viviendo en un Edificio." (p. 125).

Aquí la sencillez linda con el esquematismo y la confusión que resultan de una visión esquizofrénica, incapaz de penetrar en las motivaciones más reales y profundas de quienes con su comportamiento no podían ser sino consecuencias directas de la sociedad en que vivían (a pesar de la crítica hippie).

En *Obsesivos días circulares* la sencillez parecería no ser una aspiración del autor. Aquí más bien se procura convencernos de la poca accesibilidad que puede haber en el hecho de comunicar la vivencia de unos personajes que experimentan la vida como repetición monótona y obsesiva. El título ilustra perfectamente esta idea del hastío que aparece dominando la conducta de Terencio, el personaje narrador, y los demás personajes que con él se relacionan. También resume el tema de una novela cuyo desarrollo en el plano de las acciones es prácticamente inexistente. No hay en ella evolución ni de la acción ni de los personajes, sólo una constante insistencia: el hastío conduce a la monotonía en una vida circunscrita a la repetición obsesiva de actos por parte de un hombre incapaz de experimentar sus relaciones con los otros en los términos reales y concretos de la manera como se le presentan en el momento, y que sólo puede

aprehenderlas como manifestaciones renovadas de otras ya vividas. Para mostrar esta subjetividad vacía y al margen del dinamismo que caracterizó a la vida social urbana del México de fines de los sesentas, Sainz buscó darle a su tema un valor de escritura experimental (sobre el cual nos detendremos específicamente más adelante) que alejó totalmente a su novela de la fluidez, la libertad y la creatividad que en algún momento le han sido reconocidas a la literatura de la Onda. En vez de ello, cada página de *Obsesivos días circulares* parece escenificar una tremenda lucha en busca de una mínima coherencia argumental, veamos un ejemplo:

"Y hasta mucho después Dona tachó lleno de vida y puso vital y por sugerencia mía quitó a la más mínima variación de y escribió según la luz o punta de vista. Muy luego, bien después, quinafeira, sexto y sábado median-tes, tres noches de insomnio por lo menos con sus mañanas de otros a las seis puntuales, a las seis cero uno y a las seis con fracción, tres tardes también, inevitables. Diciendo estoy: lloriqueantes, eléctricas." (p.98)

Se está haciendo tarde, en cambio, logra articular de forma coherente las distintas acciones de los personajes que contribuyen a la definición del plano anecdótico de la novela. Este plano tiene también la finalidad de atender, como en el caso de *Pasto verde* al examen del sentido último del "viaje inte-

rior" suscitado con ayuda de la droga y, en menor grado, del alcohol y del rock. Sólo que aquí este "viaje" es situado en un momento cultural y en un lugar geográfico perfectamente identificables, y los individuos que lo experimentan poseen una clara filiación de clase que revela sus prejuicios, mitos, aspiraciones o simples deformidades, burdas imitaciones provenientes de la asimilación de un comportamiento cultural foráneo como fue el caso del hippismo. Todo ello bajo una perspectiva humorística.

El tiempo de la anécdota transcurre en el lapso de un día dentro del cual José Agustín hace concurrir alternativamente las experiencias subjetivas y los acontecimientos objetivos en medio de los cuales se produce la experiencia del "viaje". El comportamiento subjetivo queda iluminado así, tanto en sus móviles más íntimos y auténticos, como en sus incongruencias y limitaciones. Si finalmente los personajes se encaminan, dentro del hedonismo con el que tan afanosamente se conducen, hacia la autodestrucción, esto es algo que no está dado artificialmente en la novela a través de un punto de vista adicional del autor. Sucede así porque de esa manera lo decide el entreveramiento de la voluntad de los protagonistas con sus posibilidades objetivas de actuación.

José Agustín construye a sus personajes como sub

jetividades fuertemente condicionadas por su origen social y sus posibilidades de hacer en función de este origen. Esta intención define esencialmente el sentido de su proyecto literario como narrador y a ella le concede tanta importancia como a su capacidad para reconstruir la orientación y el funcionamiento de un lenguaje que, más allá de los modismos atribuibles a una jerga juvenil marginal, ha tenido la virtud de exhibir hipocresías en el terreno social, mientras que en el literario ha liberado de algunos falsos prejuicios y pudores morales paralizantes:

"Francine me sigue viendo, ahora si ya deslumbré a Francine lo miraba, en efecto, con los ojos (ligeramente entrecerrados, sonrosados) chispeantes, mordaces, ¡qué cosa más in-creíble! ¡Jamás había visto semejante ridicu-
lez! ¡Pero que risa! ¡Qué manera de *bailar*! Francine a duras penas lograba evitar reir; y baila con ganas, echán-
dole toda su alma & inspiración, oh boy, estoy segurísi-
ma de que se cree que baila como los ángeles y en reali-
dad bailotea pero que los bailarines del Ballet Folcaca
de México, la máxima nauseabundez que he visto en todo
el mundo.

Francine optó por sentir tal compasión por Rafael que fue hasta él, lo detuvo en una de sus sacudidas simies-
cas y con dulce tch tch (sonrisa malévola) le puso las
manos en los hombros, lo atrajo y empezaron a bailar

juntos (despacito).

Rafael sonrió abiertamente, qué bruto, bailo como los ángeles, tan arrebatadoramente que ésta ya cayó." (p. 81)

La diversidad de los puntos de vista desde la cual son presentados los acontecimientos constitutivos de la narración, confieren a la novela de José Agustín una agilidad y una fluidez que contrastan notablemente con el ritmo lento y la falta de acción que caracterizan a los otros textos de Sainz y García Saldaña.

3. Los personajes son jóvenes y la temática está referida a ellos.

Pasto verde. Hay un personaje central que es así mismo el narrador y del cual no se especifica la edad, pero por su conducta y sus ideas se infiere que debe tener entre 18 y 30 años. El tema de este texto es la insatisfacción sexual constante y los paliativos con que se intenta sustituirla:

"... Si los dos cometimos un error lo podemos reparar, pero no estoy en condiciones de casarme, no puedo darle a Estúpida un hogar, soy estudiante y nuestras vidas se arruinarían." (p. 127).

"Y yo Claudia me emborrachaba por tí, yo había sido parte de tus trucos, por eso te arrepentías de hacer el

amor conmigo, tú querías cambiar cambiar, no te satisfacías. Yo tuve que aprender a sentirse solo y ahora tú es tás muy contenta con papá y mamá..." (p. 135).

En *Obsesivos días circulares* los personajes son adultos. Específicamente dos de ellos parecen mayores y los otros dos adultos jóvenes. La definición de los oficios que desempeñan y la descripción que se da de ellos, los aleja radicalmente del status social que caracteriza a los jóvenes "onderos". Veamos esto de cerca a través de ejemplos tomados de la novela:

"Mi mujer y yo teníamos que atender a varios espectado--res [...] Allí estaba Sarro: una montaña gigantesca de metros y metros de casimir, resoplidos de antigua máqui--na, grasa y vísceras, y por si fuera poco, el cráneo ra--pado y lustroso." (p. 17).

El tema aquí pudiera ser la demostración de que el tiempo es concéntrico. Lo que, por otra parte, no parece ser una preocupación generalizada de los jóvenes de la época:

"Tengo confianza, fe en una suerte que me ha preservado sempiternamente de todo mal, aunque ahora se inicia un hormigueo en mi pecho. Para vencerlo, dejo que mi mente se pierda en una vieja película mexicana, con Cantinflas, en los diálogos más que en las imágenes, en una frase más bien, dicha con su peculiar sonsonete: De generación

en generación las generaciones se degeneran con mayor de
generación. De generación en generación... (etc.)."

(p. 323).

En esta novela sería imposible encontrar un ejem
plo de personajes o temas propiamente pertenecientes a la Onda.

En *Se esta haciendo tarde*, en cambio, las edades de los personajes están claramente indicadas por el autor: Virgilio y Paulhan 24 años, Rafael 29, Francine, Gladys y Mc Mathers, más de 50. El tema de la novela lo constituye el desarrollo de las relaciones que se producen durante una convivencia condicionada por el consumo de drogas y alcohol dentro de un grupo de personas de clase media, con características muy particulares y en una atmósfera perfectamente identificable con la etapa de mayor apogeo de la cultura "ondera" en México:

"Virgilio tenía veinticuatro años y se sostenía vendiendo mariguana y drogas sicodélicas en pequeñas cantidades a hippies y aventureros." (p. 9)

"Desplazó la mirada y vio a Francine con una cara espantosa, más vieja que nunca, absolutamente desencajada, con los ojos entrecerrados y hundidos en las cuencas. Se está muriendo, pensó Virgilio. Todos nos vamos a morir.

Su mirada pasó a Gladys, quien seguía carinclinada, respirando profundamente, con los puños apretados, tensos todos los músculos. Paulhan se había recostado, apoyando su pelo despeinado en el borde de la lancha, los ojos fijos en el firmamento donde las estrellas inventaban trayectos dolorosos. Y Rafael inmóvil, con la espalda rígida, respirando acompasadamente, con el vientre como fuelle. Nos estamos muriendo." (p. 244)

4. Los personajes expresan una actitud antioleumne.

En *Pasto verde* esto constituye una constante. Las actitudes, el lenguaje y el objetivo de la narración tienden hacia una visión totalmente desquiciada. Hay una postura anticonvencional que se expresa a través de un cuestionamiento a las costumbres y creencias consagradas por la clase media mexicana:

"... ¡defended jóvenes que rman el espíritu aguerrido de Hitler Defended os digo el sacrosanto honor de vuestras hijas no dejéis que bailen esos satánicos bailes de greñudos degenerados viciosos y decadentes comunistas no dedejéis que cambien a vuestras hijas no dejéis que Buda entre en vuestras casas Buda era comunista..." (p. 72).

En *Obsesivos días circulares* la antioleumneidad se ha

ce presente de manera muy controlada. Aparecen situaciones en que la solemnidad es cuestionada, pero siempre dentro de un marco en el que las transgresiones no van más allá de ciertas licencias socialmente permitidas:

"Inmediatamente me interrumpió Leticia, completando la frase: pero tengo que irme ¿no?, mangos, güey, y espérate, que voy por las cartas y tienes que ponérmelas en orden y elegir algunas ya te dije que pretendo que les metas manos a una que otra que no entiendo y ¿no quieres un alkaseltzer?, porque el auto me lo dejaste oliendo a cámara de gases..." (p. 272)

En *Se está haciendo tarde* la antisolemnidad es tan auténtica que resulta regocijante. Muchas situaciones en el transcurso de la vida cotidiana exigen determinadas formalidades que deben ser respetadas inapelablemente por todos aquellos que quieren garantizar una convivencia social sin correr el riesgo de ser señalados como excéntricos. Justamente en tales situaciones es en donde, de manera especial, se hace más patente la antisolemnidad cuando surge bajo la forma de una sorpresa que se inflige al interlocutor o de una fingida ingenuidad o una malicia encubierta de que se le hace víctima. Con estos procedimientos José Agustín provoca habitualmente en su novela la ruptura con

las convenciones sociales, veamos:

"Francine bostezó y preguntó a Virgilio ¿A qué se dedica tu amigo? Pues se dedica a conocer a las personas. Entonces es un huevón como todos. Nhombre, replicó Virgilio riendo; lee las cartas. Entonces es un espión. Espiar la correspondencia es un delito. ¿Qué nadie le escribe a él?

Soy especialista en Ciencias Ocultas. Leo las cartas del Tarot. Entonces es un tarot, deslizó Francine, con aire aburrido, siempre dirigiéndose a Virgilio e ignorando por completo a Rafael. Ya Francine aplácate. Mi cuate es serio. De serio nada más le veo el color. ¿No será medio maricón?" (pp. 30-31).

5. Desmitificación de valores e instituciones tradicionalmente aceptados por la sociedad.

En *Pasto verde* no solo es evidente la desmitificación de estos valores, sino que además se manifiesta un rechazo agresivo hacia ellos. En esta novela son enfocados explícitamente aquellos aspectos de origen ideológico que determinaban fuertemente los comportamientos de la clase media mexicana de los '60. Veamos a continuación algunos ejemplos en los que sucesivamente son puestos en entredicho la mezquindad, el egoísmo y la

frivolidad de las relaciones sociales, la calidad puramente mercadotécnica de la figura femenina e incluso el carácter demagógico del discurso oficial. La parodia, como recurso para exhibir la impostura, resulta evidente:

"Convención Ilimitada le pide unos zapatos prestados a su señora madre Doña Alta Clase. Te he dicho que no, me los gastas, me los ensucias, cómprate los tuyos, mami por favor no me traumes..." (p. 92)

"Pero nuestras muñecas han sido fabricadas de acuerdo a diversos estratos sociales. Claro que entre más cara sea la nómina más deleites le proporcionará a Ud." (p. 86)

"-¡Pueblo tierrosano, yo soy fiel seguidor de nuestras revolucionarias teorías sociales, soy el continuador de la heroica labor patriótica de Guerrero, Hidalgo, Juárez, Zapata, Madero! ¡Entremezclado en su pensamiento he recibido la preclara luz de los principios de justicia social, paz y libertad! ¡Vuelvan a votar por mí el 69 de agosto!" (p. 86)

Pero además de los valores de carácter puramente ideológicos puestos en cuestión, Parménides comparte con sus otros dos contemporáneos un rechazo casi visceral hacia la institución de los cuerpos represivos policíacos, que en México se

han destacado por sus métodos persecutorios en contra de los jóvenes:

"Ahora sí nene vas por buen camino no te vayas por niño perdido por ahí hay mucho ratero pueden quitarle al coche las chapas de acero. Pero regresas y te dejas caer con tus amigos están contigo no hay nadie puedes salir regresa aprisa ataca pégale a volar a alguien te dijo por nada podrías obtener tu salvación nene Dios te está viendo... La policía te anda siguiendo." (p. 133).

En *Obsesivos días circulares* la crítica se enfoca generalmente hacia la iglesia y el Estado y sus cuerpos represivos. La primera, dentro de una cierta tradición liberal de rechazo, es vista como una institución generadora de hipocresía, corrupción y abuso, en tanto que el segundo es captado desde el ángulo de la represión policiaca irracional y deshumanizada:

"Una linda jovencita que se viene a confesar, que se viene, que se viene, que se viene a confesar. ¿Una linda jovencita y muy bonita que se viene a confesar? Sí padre Francesco. Que pase, que pase." (p.270)

"Los verdugos sacaron a nueve tipos a culatazos, los registraron y maniataron... Un verdugo se acercó al gigantesco Sarro. Comandante: ¿qué hacemos con los prisione--

ros? ¿Crees qué, ate de guayaba? Perdone, comandante, pero es que no vamos a poder sacarlos de aquí; le pregunto si los fusilamos, es una decisión que le corresponde a Ud. Sarro contestó las balas guarden para armados enemigos que no están de puñetazos a distancia de... Alguien corrió escaleras abajo. Para disimular su irritación e impresionar a sus hombres, Sarro tomó a uno de los tipos maniatados, le rompió los huevos de un golpe y lo lanzó al vacío, varios pisos abajo." (p. 197)

En *Se está haciendo tarde* los valores e instituciones a que se hace referencia son exhibidos como obsoletos y se da por descontado que las formas tradicionales de actuación social no pueden tener vigencia para grupos como los que son representados en la novela. En los ejemplos que anotamos a continuación podremos advertir una concepción marginal de los personajes en relación con distintos aspectos de la vida social. Así, por ejemplo, la siguiente caracterización de una mujer joven que se opone a la imagen de femineidad socialmente admitida:

"A ver si se descuelga una chava que se llama Leticia. Esta bastante pues simón, está muy bien, y es como la chingada. Ha asaltado bancos, hijo, pistolen mano, y maneja la transa y la finanza en todos los niveles." (p. 23)

Se expresa también una crítica a los partidarios de izquierda que pretenden cambiar la realidad social sólo en un plano ideológico o puramente declarativo:

"Aguantaría la revolución, pero todos somos unos culeros y muy habladores. Yo al menos, en cambio Genaro Vázquez partiéndose la madre muy calladito, aquí cerca." (p.146)

Hay conciencia de que el control de las drogas, lo mismo que su venta en gran escala o a consumidores callejeros, es principalmente una realidad que se produce con la complacencia del Estado:

"Yo no vendo mota porque quisiera ganar toneladas de dinero, ésas las ganan otros, los big operators, los generales, o politicazos que tienen sus sembradíos muy chingones." (p. 165)

La policía también es objeto de crítica por su arbitrariedad, su escasa capacidad mental y su forma despiadada de comportarse escudándose en el poder:

"Sonrió con amabilidad mientras decía, en voz baja, aunque de cualquier manera los agentes sólo la veían mover los labios: ¿verdad que ustedes son unos agentes neuróti

ticos hijos de su reputa madre? Yo no tengo nada contra los hijos de su reputa madre, pero sí contra los agentes neuróticos. Son la peor peste del mundo. No tienen sentido del humor y nunca quieren admitir que son neuróticos."

(p. 165)

6. Ruptura con las formas literarias de los escritores mayores o consagrados.

En *Pasto verde* esta ruptura se produce tanto en el terreno de los temas como en el estilo. El cuidado en el uso de las técnicas narrativas y de las reglas de composición establecidas es abandonado en función de otras que permiten poner en boca del narrador un discurso libre y continuo, sin cotos gramaticales:

"-¿Perfecto?- entusiasmadísima me da su dirección. Satisfecho de mi manera de ligar la dejo y ya cansado de la fiesta y de la onda me subo al piano y les pido a los rocanroleros que me acompañen. Eve of destruction. ¡Sabor! En la prepa conozco a Escuerina, platico con ella about the birds and the bees..." (p. 115)

Los temas que en los escritores de mayor edad se definían por su deliberada orientación universal y cosmopolita,

aquí se concentran en dos realidades básicas que apuntan hacia un nuevo modo de localismo: la ciudad de México (algunas de sus colonias, particularmente las habitadas por la clase media) y el individualismo como una forma autodefensiva de afirmación. Parménides hace burla inclusive de la seriedad y el trascendentalismo que caracteriza la búsqueda de los escritores que son sus mayores inmediatos:

"Digo, aquí en México la comunicación sólo existe como Secretaría. Aquí estamos en la región más surrealista del mundo, de veras, el surrealismo más horroroso. Todos dicen que como México no hay dos. Pero ¿qué es México? ¿Es el presidente?..." (p. 96)

"-Soy escritor, bueno pretendo serlo, y mi tío es Carlos Fuentes..."

Sí, Carlitos es mi tío, me llamo Epicuro Fuentes y he escrito un libro próximo a aparecer en la Editorial Kamasutra titulado 69 Cuentos en los que el horror se convierte en Amor o bien el Sexo Inconexo." (p. 114)

En *Obsesivos días circulares* no hay tal ruptura. Lo que se manifiesta es más bien un deseo de continuar con la práctica de la generación adulta. El cosmopolitismo intelectual (como en *Cambio de piel* de Carlos Fuentes) es una de las mayores preocupa

ciones en esta novela. En los siguientes ejemplos esto es evidente:

"Y como no deseaba exponerme a la operación limpieza, regresé al Ulysses. Pero apenas lo tomé desconocí la velocidad de mi pulso ¿temblaba? Abrí el volumen, tal parece que sólo para ver desvanecerse lo leído." (p. 26)

"La cinta *Besos mortales* (The Unexpurgatil Memoirs of Roger W. Chilliworth) editada en los Estados Unidos contenida en 9 rollos en inglés con títulos explicativos en Español ... " (p. 80)

"Sentía las piernas blandas. Nielsen, George Russell, Sattie, Oliver Nelson en el tocadiscos y yo deambulando y fmando como un pendejo." (p. 81)

En pasajes tan específicos como el que a continuación reproducimos, vemos en Sainz a un epígono de Carlos Fuentes, el escritor que descuella con mayor fuerza en la narrativa mexicana de los '60. El desprecio a las clases marginales, por ejemplo, y una visión a la vez folklórica sobre ellas, marca el momento de asimilación acrítica de un punto de vista que ya era lugar común en la narrativa de Fuentes:

"Alguien tendía un billete: zapoteca con chamarra roja de

cuero en las manos, camisa desabrochada y corbata floja. Preguntaba si lo dejábamos subir y el taxista accedió sin consultarme.

El indígena recordó mi presencia volviéndose para agradecer el aventón. Ya sabe qué difícil es, cuesta un ojo de la cara y la yema del otro encaramarse a un taxi y qué di go difícil." (pp. 280-281).

Sainz busca conscientemente hacer notar la presencia de la cultura de masas como una incorporación novedosa que lo logre situar, ante su público, como un autor atento a los últimos experimentos que muchos escritores del llamado boom de la literatura hispanoamericana están interesados en llevar adelante en estos años. Así, por ejemplo, la técnica de la ilustración pop (del tipo de las que acompañan el film *Yellow submarine* de los Beatles o las antologías de canciones de estos mismos) está presente en toda la novela. Cada tres o cuatro hojas aparece una ilustración alusiva al texto, con ellas Sainz pretende reforzar el sentido de su discurso narrativo; sin embargo este recurso no logra proporcionar verdaderamente nuevos apoyos visuales o semánticos significativos para la comprensión del texto. Podemos todavía añadir que, a la vuelta de los años, no sólo resultan obsoletos: ponen al descubierto la superficialidad del esfuerzo en la tarea de re-

novar la narrativa. En esta misma dirección podemos también apreciar la preocupación de Sainz por hacer visible la referencia, como una suerte de espaldarazo literario, a escritores mayores consagrados en el panorama de la literatura hispanoamericana del momento:

"... los pies tan doloridos como al principio, Berimbau en la mente, Los Hijos de Sánchez en la mente." (p. 25)

"Claro que cuenta gruñó Batiscafo, y a que no dices Octavio Paz ¿Octavio Paz? Bueno, lo dijiste, ganaste y te coronó emperador..." (p. 42)

"Dona agita las manos frente a su cara. Pero no José Revueltas." (p. 82)

" *La autopsia del sur*, pensaba, por Julio Cortázar: al principio la muchacha del Dauphine había insistido en llevar la cuenta del tiempo... " (p. 280)

La relación del autor con los personajes, y de un personaje con los otros, es totalmente monológica. Con esto quiero decir que no hay sitio a la voz del escritor que va utilizando a cada personaje en distintos momentos sólo para expresar sus puntos de vista. El narrador es siempre el mismo y se expresa en primera persona. A partir de él se manifiestan todos los demás perso

najes: se garantiza así la posición dominante de una concepción que, en lo relativo a las consideraciones más generales expuestas en la novela, son inevitablemente atribuibles a Sainz. De esta manera se suma también al monologismo dominante en la narrativa consagrada por el boom y, en especial, por Carlos Fuentes en México.

José Agustín, por su parte, incorpora al mismo tiempo que rechaza algunos de los procedimientos más característicos de la narrativa anterior; aunque al mismo tiempo crea otros que resultarán efectivamente innovadores y que, a la distancia de los años, podemos percibir como aportaciones consistentes que han contribuido a liberar a la narrativa mexicana de algunas de sus pretensiones más paralizantes (por inalcanzables) y a garantizarle un mayor grado de expresividad y eficacia comunicativa.

En *Se está haciendo tarde* el cosmopolitismo, por ejemplo, desaparece como preocupación, no hay datos que permitan localizar una tendencia en el escritor a identificarse, en este sentido, con quienes creían en ese entonces en la necesidad de imprimirle este sello a su literatura para superar las supuestas limitaciones de un localismo o un nacionalismo considerados en sí mismos primitivos o carentes de creatividad estética. Por

otra parte, José Agustín, en lo referente al tipo de relaciones que consciente y explícitamente sostiene con sus contemporáneos, es quien más cerca se siente, y así lo manifiesta, de los escritores de su generación. Contemporáneos y consagrados son citados en sus textos de ficción -como en los casos de Parménides, Gerardo de la Torre, Rulfo, etc.- continuamente y establece una relación conflictiva con ellos, pero, fundamentalmente, plena de sentido del humor, lo que le permite muchas veces descubrir ángulos desconocidos (y por lo mismo llenos de interés) y muy humanos de quienes se convierten en objeto de su burla.

Del conjunto de los múltiples procedimientos que han contribuido a singularizar fuertemente la literatura de José Agustín, al punto de convertirla en un antecedente digno de importancia para escritores posteriores a él (como en los casos de Luis Zapata y José Joaquín Blanco), es posible seleccionar algunos de los más representativos en *Se está haciendo tarde* y que tienen una conexión evidente con el comportamiento de este escritor en relación con lo que se entendía por narrativa en el México de los años sesentas.

En tanto que en determinada literatura la presencia (a través de frases, vocablos, referencias culturales) de otro idioma, es relacionable inmediatamente con la aspiración de

parecer lo que en esencia no se ha podido producir aún como una consecuencia natural de un probable proceso de transculturación, en José Agustín parece responder a la necesidad de comunicar con mayor fidelidad la naturaleza intrínseca de un fenómeno (el de la cultura del rock) que ya ha arraigado en la vida cotidiana de un sector de la sociedad mexicana. Así, por ejemplo, se advierte la relación lingüística que se produce en *Se está haciendo tarde* entre personajes mexicanos y norteamericanos:

"Gladys trataba de controlarse.

¡Te prohíbo que me hables así, Francine! ¡Tú a mí no me vas a callar y ordenar!

Shoddop!

Yo quería ir con Mc Mather, que tiene de malo.

¿A qué quieres ir con Mc Mather ¡Ya te conozco víbora! Además hay que castigarlo. ¡Cuarenta dólares! Tiene una fiebre. O los pocos viajes que se ha echado ya lo dejaron knock out." (p. 137)

Es capaz inclusive de manifestar una crítica específica, aunque simultáneamente muy ambigua, al uso del inglés como recurso innecesario:

"Don't you dig Yolanda?

¿No se te puede quitar la pésima costumbre de hablar en

inglés?, preguntó Francine exagerando al máximo su acento.

¿Eres o no mexicano? (p. 29).

La relación del escritor mexicano (generalmente de clase media en nuestro país) con los grupos de condición social baja o marginal ha sido tradicionalmente problemática⁶ y tiende a la mitificación o a la folklorización, que son sólo dos maneras de escamotear su presencia real en la literatura. En José Agustín parece persistir inevitablemente este trato elusivo, sin embargo podemos percibir una relación más espontánea y una distancia que respeta la dignidad de la idiosincracia del otro en cuyo mundo no se está dispuesto a ingresar. El ejemplo en *Se está haciendo tarde* lo constituye el lancharo que transporta a los personajes mexicanos y extranjeros de la novela a su último viaje por la laguna de Coyuca. Representa un elemento de realidad irrefutable, así como de explicación racional mínima dentro del caos final en que los personajes han caído como consecuencia del consumo irrefrenado que han hecho de las drogas:

"Finalmente reparó en el lancharo: un hombre viejo, delgado, muy moreno, con cabellos blancos y absoluta impasibilidad. En la popa de la lancha, fumando al parecer ajeno a todo... Francine lo percibió tan distinto que su es

peranza volvió a agitarse... Tú sabes, tú sabes, tú eres diferente, eres mejor, eres mucho mejor... El lancharo exhaló el humo lentamente, mirando a Francine con aire de extrañeza. Vio hacia arriba: la bóveda celeste casi magna sembrada de estrellas luminosas: la luna blanca, ya más arriba. El lancharo respondió:
Yo creo que mejor nos regresamos. Se está haciendo tarde." (p. 253)

Técnicas propias del cine, la televisión o el comic son incorporadas al discurso narrativo. Con ellas José Agustín logra imprimirle un aire de naturalidad y despojar de afectación, o de derivaciones metafóricas, a distintas referencias a la sexualidad o a la simple relación de simpatía entre los personajes.

El lenguaje del comic:

"El seno de Francine estaba calentito, suave, el pezón erguido, me tengo quacostar con Francine mtngo quastar en Frnine. Cruzó las piernas para ocultar una erección casi molesta." (p. 36)

En cuanto al discurso televisivo destacan los mecanismos reiterativos característicos de la telenovela:

"Virgilio sonreía

Virgilio sonreía.

Rafael advirtió que Virgilio lo observaba (sonriendo) tosió ligeramente y también sonrió (un poquito) sin poder evitar que una amplia sensación de placer lo recorriera."

(p. 36)

El recurso cinematográfico del flash back sutilmente utilizado: a través de una acotación marginal se remite al lector (apelando a su memoria) a una escena anterior:

"Con su sonrisa que decía tanto y al mismo tiempo no decía nada. Ofreciéndole la mariguana con la punta encendida dentro de su boca, y la otra punta (pequeñísima) al aire, para que Rafael la aprisionara con los labios, gustase los labios carnosos de Paulhan, quedaran cara a cara, los labios en contacto..."

(p.101)

Cuando José Agustín cita a escritores de la época en su novela, siempre lo hace de forma chusca, restándole solemnidad al hecho. Se percibe en esto la postura de un escritor que piensa que su imagen de literato, y la de sus contemporáneos, puede ser observada con sentido del humor, no porque en sí misma carezca de seriedad, sino porque deliberadamente en su actitud

se manifiesta el deseo de no configurar capillas ni tipo alguno de asociación de intelectuales y artistas. En este comportamiento José Agustín se identifica con el individualismo presente en la contracultura y que ésta, a su vez, recibe como un legado de la cultura beatnik:

"Bébetete un poco de tequila gurú, instó Gladys.

No gracias.

Cuál tequila Gurú. Este es tequila Ruco Rulfo...

¡Tequila Ruco Rulfo, de Jalisco! ¡Usted caminará en su propia guácara!, locutoreó Virgilio." (p. 58)

"¡Cómo que no sé coger! Soy el sueño de un sultán degenerado. Conmigo se le pararía hasta a Gerardo de la Torre." (p. 125)

"Mc Mather dice que vayan con él. Estamos camaroneando al mojo de ajo.

¿Quiénes?

Mc Mather y Valentín Galas y Parménides y Gloria que acaba de llegar. (El maricón está furioso).

¿Dejaron que Gloria camaroneara al mojo de ajo con ustedes?." (p. 133)

La relación del personaje-narrador con los demás personajes de la novela se establece bajo el principio de la

igualdad de las voces que intervienen en la narración, lo que confiere a ésta un carácter dialógico. En *Se está haciendo tarde* no es sólo la voz de un narrador la que se escucha, sino que hay varios narradores y cada uno de ellos se involucra en la narración e involucra a los demás desde el momento en que se asume como conductor de ésta. Los cambios de narrador permiten que cada personaje, en esta función, sea el que cuente directamente su pasado o describa su situación presente. Cada uno de los monólogos que es producto de la alternancia de los sucesivos narradores posee la característica de ser breve y concreto, de no dar lugar a digresiones, es decir la narración no es desviada de su tema central y, por el contrario, se apoya en ellos y se constituye en gran medida por ellos:

"... Rafael experimentaba un odio rabioso hacia Francine, Virgilio, Francine, Gladys, Francine empezó a sonreír para sí misma con aire extraviado: ya no le importaba que la música contigua no le permitiera oír a Joe Cocker, ni siquiera lo había estado oyendo. *Además* después de todo, está buena esa musiquilla, aunque un poco Muzak. Pero es que me *sobresaltó*, me sacó de onda... No hay nada que deteste más que perder la onda, no entender qué sucede..."
(p. 90)

"¡Y querías darte un toque!, dijo Virgilio, riendo baji-

jito.

Hubiera enloquecido, agregó Gladys.

¡Chinguen a su madre todos ustedes!

Wich suits me mommy, consideró Gladys bebiendo vodka: no mucho, la botella se estaba acabando. Qué estúpida soy, debí haber comprado otra botella, cómo no pensé que todos iban a beber como cosacos. Debí pensarlo. Pero es que no se me ocurre nada, no pienso, no puedo prever nada, repentinamente ya estoy dentro de una situación buscando dónde aferrarme." (p. 201)

7. La contracultura en México: rock, droga y alcohol, indicios sociales de una influencia.

En *Pasto verde* el rock y las drogas, junto con el alcohol, que no es desplazado sino convertido en un complemento importante del nuevo hedonismo representativo de la contracultura, están presentes como objetos primordiales de la narración. En todos los momentos de ésta el narrador se encuentra bajo los efectos de la droga y del alcohol, lo que determina una secuencia bastante arbitraria de los hechos, que, más que sucederse, se atropellan. Esta relación de los hechos jamás llega a conformar un argumento, el cual se constituye, así, sobre la base de la presentación constante de variadas escenas y experien-

cias sin conexión necesaria entre sí.

Las alusiones al rock son constantes. Para el narrador el rock constituye una explicación de la realidad. Viendo ésta a través de él, las cosas tienen un sentido diferente del que adquieren a través de una visión tradicional. Estar en "onda" es escuchar rock y consumir droga para que las sensaciones que aquél produce puedan ser más intensas y más profundas:

"... Thalía cuida a sus muñecas, yo se las curo cuando se enferman, les receto medicinas, estamos en el patio antes del anochecer entre las piñanonas y los helechos buscando monedas, buscando oro, en las tardes cuidamos los conejos de abuelita, su papá nos lleva a andar en bici, cae chipi, mi tío Cicerón nos alquila bicis por una hora.

He artbreakhotelestoyoyendo en elradioporquérociomiamor porotromehacambiado.

me he pasado horas y horas en mi cuarto encerrado fumando como chacuacocomo lo haríacualquier decepcionado que alviciodeltrago aún no le ha entrado antes del momento de estar en la cama botado" (p. 56)

"después de darse un toque muy Howl muy cool empieza a

parlotear

-Todo es cambio lo que hiciste ayer está ahí es diferente a lo que hiciste hace una hora hace un segundo ya no cuenta para este momento así es la onda ésta es la onda por eso me gusta beber embriagarme hasta morir para ver las cosas distintas ver algo otra onda" (p. 24)

"¿qué les importa si no ando peinado y rasurado o bañado? yo sí lo que con mi persona hago. Pues para nosotros sólo eres un fracasado. Está bien, O Key, yo no quiero ser ingeniero ni licenciado, ni mucho menos torero, ya ya ya, lo único que quiero es que me dejen vacilar sin ton ni son, y te buscaba Rocío porque admiraba a Bob Dylan como yo porque creía que tú sí me entendías..."
(p. 20)

En *Obsesivos días circulares* las referencias a las drogas, el alcohol o el rock, son meramente ocasionales, no forman parte de la concepción general del escritor y aparecen más bien como alusiones a un entorno cultural del momento. La presencia de estos tres factores no son suficientes para definir cambios y orientaciones específicos ni en el discurso ni tampoco en la estructura de la narración:

"Y vuelve al patio, a pasea por los pasillos solitarios alejada de todo, con su imaginación en la Inglaterra de los Beatles y su immaculado traje de piqué blanco moviéndose al ritmo de sus pasos..." (p. 222)

"Y comenzamos a cernir su pesada ceniza sobre la calle ... Queríamos creer que el pasto ya no crecería allí donde lo derramábamos... Y luego los deseos de seguir bebiendo, la garrafita de ron comprada en una tienda de dueño pamplonés, el calor y Yin pegándose a las paredes sombreadas." (p. 116)

"La casa de mi abuela, por ejemplo. Fortalecieron su ciellorraso llenándolo de tierra y sin pensar en la fertilidad ni en el clima, ni en la mala suerte que haría crecer allí mismo hongos alucinantes; y luego invitados de postín viendo turulatos al jardinero equilibrista cortando hongos del techo y recogiendo en una canasta; y una noche gran estruendo, gritería de manicomio..." (p. 104)

En *Se está haciendo tarde* las referencias que se hacen al rock, a las drogas y al alcohol son parte de una vivencia que es incorporada a la perspectiva desde la cual es concebido el argumento. El proyecto de vida, las actividades cotidianas de

los personajes, están dirigidas básicamente por el rock y las drogas y, a su vez, el análisis y la explicación que hacen ellos de su realidad es siempre partiendo de la peculiar comprensión generada en ese ambiente.

En la narración hay momentos de suma tranquilidad en los que se entreven otros que ponen de manifiesto la agresión y el desequilibrio que acompañan a los personajes en sus búsquedas existenciales a través de la droga y el rock. Cada momento de la narración está determinado por las altas y bajas que correlativamente produce el proceso del "viaje" emprendido con ayuda de estimulantes y a cada uno de ellos le corresponde un fondo musical estrechamente relacionado con la naturaleza del momento. El rock, así, se erige por sí mismo en una pauta cultural que de algún modo es necesario conocer para acceder cabalmente a la comprensión de lo que sucede en la novela.

José Agustín recrea ampliamente las distintas reacciones que puede provocar el consumo de una droga, las diferentes razones por las que se consume e incluso lo que en un nivel colectivo, social, significa esto. Todos estos aspectos están mostrados a través del comportamiento y los razonamientos de los personajes y como dice continuamente Paulhan, uno de ellos, "el diablo está en (la) mente" de cada quien, la droga sólo esti

mula la conciencia que se tiene del mal.

Veamos de qué manera se manifiestan todos los elementos antes mencionados en los ejemplos siguientes:

"En el departamento contigo terminó Get Yer Ya-Ya's Out y ya nos pusieron otro disco. Silencio. Viento suave penetrando. Francine vio de reojo a Rafael y no le hizo caso. Gladys tampoco.

Rafael dejó de mirarlas. Dentro de sí, aún la apacibilidad. Silencio. Qué distinto se siente." (p. 94)

"¡Esta me gusta! tendió a Virgilio It's a beautiful Day. Una música muy suave, muy fresca, se dejó oír. Acordes relajantes, una sencillez que en sí llevaba a la complejidad de los integrantes del conjunto. La música invitó a Rafael a sentirse cómodo, a ahuyentar la pesadez." (p. 117).

"La catarata de sonido dio lugar a una melodía aceleradísima, con un gran despliegue de fuerza, un trueno que va hacia arriba y arriba esparciendo el terror, la sacudida de la naturaleza. .

¡Que se callen!, volvió a gritar Francine al departamento contigo...

... El infierno está donde Francine está, dijo Gladys.

Con ella todo es tan apresurado, tan vertiginoso, tan si niestro que no se puede vivir.

Tú no puedes vivir, aclaró Francine.

¿Tú sí?, preguntó Paulhan como si nada.

La música, del otro lado de la cortina de bambú, se repi-
tió: el mismo arranque de sonido, con más fuerza. The
sons of a...! gritó Francine, alterada, y se volvió a
Paulhan. ¡Tú no te metas en lo que no te importa!

... Virgilio tarareaba la música del departamento conti-
guo, pero Rafael no podía soportar la revoltura de can-
ciones: toda la música le parecía chillona, distorsiona-
da, insoportable." (p. 88)

"Tú eres el diablo, ¿verdad?, dijo Rafael, tú inventaste
todo esto, ¿no es así? Estás creando todo esto para vol-
verme loco, para que no reconozca nada, para perderme...
Es mejor no hablar Rafael. Nada más se hace más grotesca
la confusión. Cuando el viaje está muy fuerte las pala-
bras tienen miles de significados. Estás viajando... Dé-
jate ir y al rato pasa, todo pasa, todo fluye. Aprovecha
esto." (p. 217)

8. Un enfoque abierto y desprejuiciado de la temáti-
ca sexual.

Es importante hacer notar que en este aspecto parece que la forma de decir las cosas en algunos escritores su---plantó el sentido de las cosas en sí mismas. La manera de asumir el erotismo pocas veces es innovadora en el caso de los escritores que fueron considerados como parte de la literatura de la Onda.

En *Pasto verde* este es un tema recurrente, incluso el tema de las drogas queda desplazado a un segundo término si tomamos en consideración que en muchos momentos la droga sólo es un sustituto o satisfactor aleatorio de una sexualidad que no encuentra modos de realización posible.

No hay aquí asunción franca del erotismo, hay más bien desquiciamiento sexual. Parecería que el narrador logra sentar una actitud desinhibida hacia el tema, sin embargo, siendo su discurso cuestionante y en muchos casos acertado en su crítica, podemos apreciar también que la propuesta de cambio a que aspira consistió sólo en sostener una situación de promiscuidad sexual, sin originalidad en un país como el nuestro y bastante alejada de lo que podríamos reconocer como una actitud liberadora.

Los recursos narrativos en este punto resultan

también reiterativos. Las exclamaciones, las frases negativas y las frases interrogativas se repiten una y otra vez y en casi todos los casos en que el tema es abordado:

"... y en mi cueva estoy pensando en Helado de Cereza, en la popis idiota, en la YO SOY LO MAXIMO, es ésa que quería traerme de su perro faldero, pero ahora nena estás out, yo prefiero cotorrear el punto con Juanita, en pedirle a ella que me escuche, que me lleve a pasear por sus castillos, yo ahora Helado de Cereza no volveré a pedirte que me sigas..." (p. 95)

"Howl babe un trago de Bacardí

-Pinches mexicanas valen madre, son unas pendejas, aquí pura nalga frustrada, se te lanzan y te salen con que yo no, la onda está allá en Frisco, allá lo más tranquilo es tener una nena, no que aquí pura india acomplejada, sólo las arañas te dan las nalgas y siempre salen con es tupideces, ay abusaste de mí... Las gordas bonitas ni te pelan, aquí el ochenta por ciento de las arañas se creen decentes, aquí pura vieja interesada... ¡Que se vayan a la chingada las arañas!

¡NENA TE NECESITO VEN A MI!" (p. 134)

"A mi nena le cae un borracho, mi nena bebe con él y le saca los centavos cuando lo deja out. Le quitamos las

llaves de su coche un impala 67. Vamos al hotel donde el vejestorio se hospeda, hacemos el amor en la cama de su cuarto, con una tarjeta que le robamos vamos a un club privado, nos hacemos pasar por hijos del vejestorio."

(p. 83)

En *Obsesivos días circulares* más que erotismo hay una presencia mesurada de alusiones sexuales. En lo relativo a este tema el argumento desarrolla una historia en la que un personaje femenino provoca a otro masculino un deseo sexual constante. El escritor, por su parte, muestra sobre todo interés en transmitir la impresión de que domina un tema respecto del cual más bien guarda una prudente distancia y muestra el deseo de el dirlo. Por eso sus alusiones sexuales, aún cuando apelan a un lenguaje que aspira a nombrar más libremente las cuestiones relacionadas con la sexualidad, resultan finalmente convencionales y estereotipadas.

"Aunque temo que no entenderé nada: ¿por qué todos los bizcochos; a que parte del cuerpo le dicen bizcocho? Puf, resopla el gordo..." (p. 60)

"Estoy mareado pero contento, aunque más deshidratado que el desierto de Sonoíta. Quiero salvajemente a Trusa. Deseo violarla, descuartizarla, hablar, escribir, gritar

..." (p. 148)

En *Se está haciendo tarde* la sexualidad impregna constantemente la narración y aparece expresada en múltiples formas; todas ellas, por otra parte, alejadas de toda posible mistificación o pretexto trascendentalista. Aquí la relación sexual es presentada como un aspecto profundamente determinante de la personalidad de cada personaje y puede llegar a constituir un acto a través del cual es posible llegar a una comunicación más plena y auténtica o, sencillamente, reforzar aún más la incomunicación a que nos induce en este terreno un comportamiento social básicamente autorreprimido o inhibido:

"A partir de ese momento pareció que sonreía con cierto cinismo (sexualidad), lo cual podría *Flashback elemental* justificar sus continuas descargas seminales en clientes superficialmente esotéricas o en las meseras del salón de té. Creían que Rafael las inducía a algo sórdido (¡voluptuoso!). Sin em bargo, Rafael aún no encontraba el amor y sólo le consolaba la idea de perfeccionarse espiritualmente (algún día): sólo así encontraría el alma gemela que necesitaba (a gritos)." (p. 11)

Una idea que logra José Agustín explicitar en

su novela, a través del desarrollo de la acción en que se involucran sus personajes, es la de la estrecha relación que existe entre sexualidad y comportamiento social. En este sentido su señalamiento crítico resulta muy claro y apunta hacia un objetivo escasamente o de ninguna manera entendido por sus contemporáneos: la convencionalidad, la hipocresía, el carácter impositivo de los condicionamientos sociales ideológicamente imbuídos, tanto pueden constituir una presencia decisiva en las conductas aceptadas, como en los intentos audaces, "liberadores", cuando no hacen (en su respuesta puramente reactiva) sino reproducir en el polo opuesto aquello que precisamente querían superar:

"Francine dejó escapar una risita gutural, ronca, mientras Mick Jagger cantaba it's just a kiss away kiss away kiss away. La mano delgada (la piel arrugada -adherida a las venas saltadas y a los huesos frágiles) se estiraba en busca de los testículos y el miembro.

Una punzada resquebrajó la frente de Rafael, encima del entrecejo, y penetraba y devastaba e incendiaba y nublaba su vista. Tuvo la idea fugaz de que se iba a volver loco y tomó a Francine de los hombros y la empujó con todas sus fuerzas. La viejecita fue a dar contra la portezuela y se enterró el cenicero en la cintura. ¡Quítese vieja loca! ¡Anciana pervertida! ¡Depravada! ¡Sucia! ¡Su

cial, gritó Rafael, furioso, fuera de sí." (p. 191)

En esta novela se presenta como elemento innovador la homosexualidad enfocada al margen de los prejuicios de la sociedad mexicana. Para los personajes de la novela la homosexualidad no constituye un comportamiento marginal, simplemente forma parte de un ambiente en que las excentricidades resultan normales o aportan un ingrediente más de interés a las aventuras que experimentan. Su práctica no es causante de disminución de la personalidad, aunque en un momento dado alguno de los personajes homosexuales incidentales pueda ser objeto de una burla más o menos convencional y hábilmente disimulada por el sentido del humor del escritor. Es decir, el tratamiento que recibe no va antecedido de una condena moral, pero tampoco el escritor se esmera en hacer su exaltación o en tomarla como pretexto para provocar una impresión cualquiera en un medio en que este tema apenas es tomado en cuenta en la narrativa. Habrá que esperar a otros escritores posteriores para encontrar una exposición de dicho tema dentro de una perspectiva aún más desenvuelta, interesada y con más amplio conocimiento acerca del asunto, sin embargo la libertad y el humor con que José Agustín lo aborda, sienta de alguna manera una actitud más abierta que era necesaria para un desarrollo posterior más maduro. En el siguiente ejemplo podemos apreciar esta actitud desprejuiciada en el caso concreto del per

naje Gladys:

"Detestaba que Mc Mather mirara a Francine, que fuera atento con ella, pero también me gustaba, gozaba, agrí-
dulcemente, abajo de Francine, pensando que los dos se
estaban acostando juntos y hablaban de mí como Francine
y yo hablábamos de Mc Mathers cuando explotábamos en
ese hotel de Montego Bay. Repentinamente me fascinaba
verlos hacer el amor y que él nos viera a nosotras."
(p. 204).

Otro ejemplo de lo que venimos diciendo es el de Paulhan, un personaje que asume abiertamente su homosexualidad, sin los atributos grotescamente afeminados a que se obliga a los homosexuales socialmente. Su actuación es siempre digna e incluye convencionalmente varonil en la firmeza que demuestra y en la forma como sostiene sus convicciones. Su cuerpo lejos de ser descrito como repugnante es armónico y sus esfuerzos por relacionarse con los otros personajes tienen un carácter mesurado y desprejuiciado:

"Paulhan bocabajo, cubierto por unos short muy pequeños, adheridos a unas nalgas casi femeninas. Durante unos segundos Rafael dudó de que se tratara de un hombre, ya que el pelo cubría el cuello y una parte de la espalda,

y se acomodaba con naturalidad en cada ondulación. Y porque el cuerpo, perfectamente bronceado, carecía de vello y tenía una capa aterciopelada que brillaba con la luminosidad del mediodía reflejada en la piel a través de una ventana abierta... Qué calor. En la mente de Rafael se fijó extraña, indeleblemente, aquella figura dormida. Una emoción del más puro carácter estético haciéndolo vibrar. Esa era una de las figuras más perfectas (la más) que Rafael hubiera visto. Sin duda no era una mujer, a pesar de que las proporciones, aunque masculinas, eran tan justas, tan precisas, que parecían insólitas en un hombre." (Pp. 48-49).

"El corazón de Rafael latió con tal violencia que iba a hacer erupción de alguna forma. Paulhan lo advirtió y guiñó un ojo, tranquilizándolo, con suavidad. Alzó las manos y las colocó en las mejillas de Rafael, cubriéndolo le las sienes con las yemas de los dedos. Inclino la cabeza ligeramente y ofreció la punta del cigarro (sus labios) a Rafael; y lo atrajo, hasta que Rafael sintió el cigarro (los labios) y lo acomodó bien. Aspiró el humo en el mismo instante en que Paulhan lo hacía. Y trató de desprenderse, pero Paulhan lo atrajo aún más, con una presión suave, imperiosa. Los labios ya no se rozaban, estaban en contacto perfecto. Una tibia carnosi---

dad." (p. 72).

El tema y el punto de vista desde el cual es abordado, abrirán una veta literaria que será aprovechada por escritores más jóvenes de la siguiente generación. Para ellos ya será central un tema que en José Agustín viene a constituir sólo un aspecto de un conjunto más amplio de elementos de una cultura dada.

10. Marcada influencia del movimiento estudiantil de 1968 en México.

En *Pasto verde* la influencia del 68 se advierte tanto en los aspectos de la sociedad que el autor selecciona como en el enfoque crítico que utiliza para dar su punto de vista sobre ellos. Los políticos del gobierno, la policía y los cuerpos de seguridad compuestos por seres animalizados y que funcionan como máquinas de reprimir así como la degradación en los centros educativos, son fundamentalmente los aspectos que estarían relacionados con la influencia que tuvo el movimiento del 68 en los jóvenes escritores de ese momento.

Es necesario aclarar que la participación de Parménides en el 68 o la influencia del movimiento en él, se

dieron no necesariamente a partir de una participación directa, sino que fue más bien producto de una corriente de opinión que se generó en el país a raíz del mismo movimiento estudiantil y que se extendió a las distintas esferas de manifestación (incluída en este grado la literatura) de la opinión pública.

En Parménides hay otro matiz importante que proviene de su postura como escritor absolutamente individualista y aislado de su propio contexto social. Una de las consecuencias que tuvo el movimiento del 68 fue que socializó e hizo comunitarios muchos de los problemas que ya se advertían pero que era im posible asumir individualmente. El movimiento estudiantil hizo consciente precisamente esta necesidad de organización social para darle una expresión política eficaz al descontento. En el escritor de esta novela no está presente este sentimiento de solidaridad y por ello sus preocupaciones, y su estilo de manifestarlas, van a ocurrir siempre en un terreno estrictamente indivi---dual y con un marcado tono de anarquía:

"Yo no compraría un cuadro de Diego Rivera ni ninguno de esos señores de la escuela esa mexicana de pintura, yo no creo en los discursos de los diputados y los senado--res, yo en realidad no le creo al presidente de ningún país, en realidad todos los presidentes no sé por qué, me enferman..." (p. 89)

"Usted habla como macartista, pero creo que siempre he pagado mis impuestos, hice mi servicio militar y me empadroné ¿esto es ser anarquista? Yo no iría a manifestaciones a gritar Yankees go home, digo, creo que las revoluciones se han hecho en las montañas, pero yo sólo soy un vil rocanrolero." (p. 89)

"Y de la escuela salgo y a lo lejos brillan los Estudiantinos una nena canta Muera que muera el imperialismo yanqui muera el rector quintacolumna muera el gobierno universitario... Las Pumas muy excitadas brincan y se mueven muy jarabe tapatío ¡Acción Acción Acción! Líder sobre un pilar de concreto está disfrazado de Alemán viendo como a los Estudiantinos Rojillos y Morados tienen apantallados." (p. 53)

La reducción al absurdo que se hace del movimiento de 68 deja ver la escasa información y, desde luego, el grado de compromiso que pudo asumir el escritor, aunque también la posible influencia que aquél pudo haber tenido en éste. Parecería, por otra parte, que para algunos escritores, muy atentos a los fenómenos de la contracultura norteamericana, era más fácil imaginarse una actitud contestataria a partir de la realidad en la que se producían esos fenómenos, que a partir de la propia realidad mexicana.

En *Obsesivos días circulares* no existen referencias que nos lleven a establecer una relación objetiva con el movimiento del 68.

Por lo que respecta a *Se está haciendo tarde*, tampoco hay alusiones directas, pero parece existir una coincidencia entre la orientación general de crítica que expresan los personajes con la actitud cuestionadora que en lo individual y en lo social dio origen y bases al desarrollo del movimiento estudiantil del 68. Esta es particularmente perceptible en la actitud de reflexión constante que los personajes adoptan con relación a sí mismos y a los demás. La autoconciencia no es aquí sino una manifestación de la conciencia que se había adquirido así mismo sobre el estado general de represión que se resentía socialmente.

En el decidido y marcado repudio que se manifiesta hacia la policía, también encontramos otro punto de contacto entre lo que cuestionó el movimiento del 68 de la sociedad mexicana y lo que resintió el grupo de onderos que, a causa de su *modus vivendi*, choca constantemente con ésta y, en particular, con sus cuerpos represivos. El rechazo, desde luego, está unido a la conciencia del poder que en México tiene la policía. Esta conciencia, justamente, ha determinado de forma decisiva una conducta social muy semejante en diversos núcleos de jóvenes; el deno-

minador común a todos ellos es la certeza de que la policía no es sinónimo de protección sino de peligro. En el ejemplo que a continuación ofrecemos podemos apreciar con nitidez la presencia de este miedo en los personajes jóvenes de la novela, sólo Francine, subraya José Agustín, en su ignorancia de turista extranjera y Virgilio, por los efectos de la droga, son capaces de comportarse temerariamente ante la policía:

"¿Qué te pasa, gurito? ¿Te volviste a pasar?

¡No vayas a guacarearnos!

Rafael señaló hacia la ventanilla de Francine.

¡En la madre!, dijo Virgilio.

Al lado de ellos iba un Volkswagen de la Dirección de Tránsito. Un par de agentes dentro del auto, los veían con sonrisas canalleras: movían la cabeza de arriba abajo, lentamente. Francine les asintió también sin dejar de fumar. ¿Cuánto dinero traemos?, preguntó Paulhan, ligeramente pálido. En el Volkswagen los agentes indicaron con señas que se detuvieran más adelante. Francine bajó el cristal de la ventanilla. ¿Qué quiere decir esa señita? ¿Que nos echemos un palo? ¡Deténgase!, gritó un agente asomando la cabeza. ¡Por qué! contragritó Francine sin dejar de fumar. ¡Usted está fumando marihuana! ¡Y no les voy a dar cómprese la suya! ¡Desde hace rato los vi

mos tirar vasos a la avenida y cuando estaban a punto de chocar! ¡Párense! Vamos a darles dinero, dijo Paulhan, eso quieren. El Volkswagen aceleró para cerrárseles. ¡Al carajo con el dinero!, resolvió Virgilio, ¡mejor nos pela mos!" (p. 160)

Otro elemento presente en la novela es el cambio de mentalidad de parte de la clase media hacia las clases bajas. El 68 hizo ver que el obrero y el campesino no eran seres inferiores (o pertenecientes a una abstracta "nacionalidad" oficialmente decretada), simplemente se trataba de otras personas a las que se debía respetar y conocer. En contra de la idea de la clase media tradicional que rechaza sus orígenes y que piensa que una mayor identificación con el europeo o el norteamericano le garantiza un mayor prestigio social, los jóvenes de la clase media del movimiento estudiantil del 68 se sienten identificados con su raza y el medio social a que pertenecen: su colonia, su ciudad, su color, su estatura, etc., no hay en ellos un sentimiento de inferioridad o cierta necesidad de humillar: racialmente a los otros para afirmar un status social. Además, la experiencia de haber participado con miembros de otras clases sociales, produjo una mayor sensibilidad. Esta sensibilidad es la que percibimos, por ejemplo, cuando en la novela se hacen alusiones poco cuidadosas, o incluso agresivas, a propósito de personas so

cialmente inferiores. Es Francine, una norteamericana, quien en todo caso manifiesta su clasismo y su racismo:

"Todos miraron al lancharo, pero él continuó impassible, ¿No quiere llegarle?, dijo Francine, aferrándose a los bordes de la embarcación. No se haga de la boca chiquita viejo hipócrita, culero. A todos ustedes los nacos les gusta la mariguana, todos la trafican...

Fume viejo cabrón, insistió Francine con un ligero temblor de voz. Póngase calentito con la tamo y le juro que después le doy las nalgas para que sepa lo que es coger a una mujer verdadera, blanca. Y no con las indias podridas pestilentes con que vive.

Chale Francine, intervino Virgilio, cálmate, ¿no?... No se mueva tanto, advirtió el lancharo, o se va a volcar la lancha." (p. 242)

Como conclusión del ejercicio que hasta aquí hemos efectuado podemos afirmar que resultan sorprendentes las diferencias que existen entre los textos examinados, sobre todo porque se ha insistido en ubicarlos dentro de un supuesto movimiento literario común. De este seguimiento, por nuestra parte, podemos afirmar que las marcadas divergencias entre ellos no admiten su inclusión dentro de un grupo de escritores con intere-

ses comunes.

4.3 *Más allá de la onda: tres ideas sobre la literatura.*

De los tres escritores seleccionados es evidente que la literatura de Parménides García Saldaña es la que más fielmente representaría la forma de pensar y de actuar de los jóvenes que participaron a fondo en el movimiento social de la Onda. En general su producción literaria, y no únicamente *Pasto verde*, da prioridad siempre a la descripción de las vivencias que él directamente experimentó dentro de este movimiento. Más que un trabajo de creación literaria el suyo es propiamente un trabajo testimonial. Para Parménides la literatura representa sobre todo un instrumento de propaganda y convencimiento para ganar adeptos al movimiento ondero. En otros momentos sus textos resultan una especie de terapia en la que él desahoga sus "malas vibraciones". En este caso el trabajo literario queda así reducido a una función complementaria de otros propósitos, veamos:

"... nena te digo deja ya las pendejadas a un lado si sabes hablar francés, de todos modos eso sirve para escribir bien digo si en el fondo no hay nada de nada sirven forma y estilo y hay veces que cuando me das consejos que yo estoy en el abismo me asomo a mi ventana y veo

que de mi balcón una nena parecida a ti se va cayendo sabiendo que es la nada nena dejemos a un lado las pendejas y aprendamos a vivir ;Sabor ahí!" (p. 11)

La aportación básica de Parménides a la literatura mexicana es la desinhibición con la que se expresa. Sus textos se organizan por lo general a partir de una narración fluida que experimenta por los muchos caminos que la argumentación en su desarrollo va sugiriendo. La falta de puntuación, de conectivos, de oraciones introductorias o conclusivas, produce la impresión de una secuencia vertiginosa, incontenible, en la que lo importante no es cómo se cuentan los hechos sino los hechos mismos. Esto constituye un viraje representativo de una concepción que se aparta de la preocupación por las formas, las técnicas y el estilo y que parece marcar la dominante en la narrativa del momento. Basta recordar que, simultáneamente a esta literatura, se encuentran en plena producción escritores como Fuentes, Elizondo, García Ponce, Leñero y otros cuyo interés como narradores se halla presidido por la idea de realizar una constante experimentación con la escritura, así como de apropiarse y reelaborar los experimentos que en ese sentido había ya producido la literatura europea. Parménides, en cambio, y dentro de una línea de influencia que podemos situar en la narrativa a que dio lugar la generación norteamericana de escritores *beat*, manifiesta un deseo expli

cito por desprenderse de ese tipo de preocupación. Su caso es el de un escritor "inconscienté" de la naturaleza real de su propia literatura en tanto que, al mismo tiempo, desarrolla una conciencia crítica de lo que no quiere ser como escritor, es decir una conciencia crítica sobre las incapacidades de la literatura en gran medida autorreflexiva que se está produciendo en torno suyo. En el otro polo de las concepciones de lo que debía ser la literatura, Parménides, con el ritornello continuo de una crítica que no es capaz tampoco de producir nuevas experiencias narrativas, viene a darse la mano con las incapacidades que detesta, precisamente con aquéllas que hicieron del juego y la experimentación escritural una empresa de vaciamiento del sentido en la literatura. Aquí la crítica visceral, y por el puro placer de parecer radical, conduce finalmente a los mismos resultados de una autorreflexión que se empeñaba en mostrar "la incapacidad del lenguaje para comunicar pensamientos, sentimientos y aún hechos",⁷ según afirma Linda Hutcheon a propósito de los textos autorreflexivos que asumen abiertamente este "problema" como parte de su propio proceso diegético.

La parálisis comunicativa en Parménides, como consecuencia de su incapacidad para convertirse en narrador una vez que optó por el resentimiento disfrazado de extrema-conciencia-crítica, es el reverso también de la versión demasiado esque

mática de la realidad (para ser literariamente creíble) a que dió lugar la utilización mecánica de muchos de los descubrimientos lingüísticos que la cultura de la onda hizo posible. En este sentido los textos de Armando Ramírez^s constituyen un testimonio antropológico muy claro de este fenómeno inverso de vaciamiento del sentido por exceso en la repetición de los recursos lingüísticos.

Otro aspecto importante en el cual Parménides insiste reiteradamente y que constituirá una tónica para la si----guiente generación, es en el significado social de lo que narra y en su intención de responder, bajo esta óptica, a algunas de las polémicas en que lo involucraba su propia condición de "onde ro". EL fluir sucesivo y constante de las frases en *Pasto verde*, su constante puntualización crítica no conducen a un argumento coherente, por lo que no hay anécdota propiamente. El elemento de unidad se reconoce aquí en la constante respuesta y oposición a los comportamiento y concepciones que en los sesentas eran sotenidos por parte de determinados núcleos de la sociedad mexicana en contra de los jóvenes onderos.

El cabello largo, la vestimenta, la notoria falta de interés en obtener trabajos y bienes, el lenguaje, etc., son duramente criticados y, en algunos casos, representan pretex

tos para la agresión física. A esto responde el tono polémico de la novela de Parménides, su discurso desafiante, su ironía y el recurso paródico de reproducir, casi textualmente, las afirmaciones de quienes condenaban inapelablemente a los jóvenes por asumir un comportamiento de rebeldía. Este último recurso, precisamente, resulta muy efectivo porque incrustar en un discurso, con las características que tiene el de *Pasto verde*, otro radicalmente distinto, precipita evidencias y resalta la intolerancia del discurso ajeno. En este sentido podemos afirmar que la novela de Parménides es sobre todo un gran enunciado que contesta al discurso de la intolerancia y deja abierta la polémica en torno a una problemática social que todavía hoy, aunque en un terreno de mayor conciencia política por parte de los jóvenes, continúa debatiéndose.

Este mismo recurso de incluir paródicamente en el propio texto el discurso ajeno, es usado también por Parménides para hacer evidente su punto de vista acerca del tipo de discurso literario que producían algunos de los escritores de la generación mayor inmediatamente precedente. El efecto que esta cita con intención paródica produce, podemos describirlo en los términos en que Bajtín lo hizo a propósito de uno de los casos de inclusión del enunciado ajeno en el propio:

"Los enunciados ajenos... pueden sobreentenderse llamada

mente, y la reacción de respuesta puede reflejarse tan sólo en la expresividad del discurso propio (selección de recursos lingüísticos y de entonaciones que no se determina por el objeto del discurso propio sino por el enunciado ajeno acerca del mismo objeto)."⁹

Un ejemplo logrado y regocijante de este procedimiento lo tenemos cuando se representa la forma típica de estructuración del discurso descriptivo en Carlos Fuentes, narrador importante de la generación anterior:

"... porque por ejemplo ahorita que estoy escribiendo me veo presionado por Eros ¡Oh Oh Oh Eros, Eros, Eros, Eros en cueros, todos en cueros!... ¿Qué? Erooooo Oh ah Eros soy tu SIERVO AL DESNUDO ENcolerizado te seguiré encolerizado hallaré tu vello pubiano peces peces peces diapasones tortugas hambrientas, cabras masturbadas ciervos cabríos Instinto Vital generado por los recuerdos de Xochiquetzal, Coatlicue Diosa vernácula de burros andantes que despacio escalan montañas donde el silencio es mi cólera abierta a tus pechos globos circundantes a tus muslos ¡Muslos a muslos! ¡Delirio de corrientes espermatozoicas! ¡Delirio de sociedades anónimas sobre tu ombligo! Montaña salida cerro. ¡Tus dientes marfilíneos! ¡Tus ojos cayucos! ¡Tus dientes lanchas! Ah ah tus pechos

arrobas en la mano ingenua del provinciano Marqués de Oaxaca Solsticio detenido Pasajero tren de noche y día Equinoccio marsupial rendida a Tezcatlipoca Xóchitl Néctar serenado apagadora de mi fuego lento lento desorbitado calmado inodoro, siempre un sol sol en llamas llameantes..." (pp. 22-23).

A través de esta posición ante una determinada forma de hacer literatura Parménides manifiesta también un reclamo constante a la necesidad de ser auténtico. Para él las formas no deben estar jamás por encima de las ideas. Estas ideas, desde luego, no vienen a ser sino aquellas convicciones derivadas de la oposición constante a que los onderos fueron forzados frente a la actitud agresiva con que la sociedad en general los trató. El origen inmediatamente social de éstas, así mismo, determinó una peculiar concepción de la literatura por la que el escritor intentó aprovechar desesperadamente el limitadísimo alcance social de ésta para ponerse en contacto con otros jóvenes de su generación. La literatura de Parménides García Saldaña viene a ser así una consecuencia directa de la falta de libertades democráticas en nuestro país. Bajo esta perspectiva tal vez sea posible entender mejor el carácter inacabado, embrionario, de su narrativa. Tal vez también la creación literaria como producción conscientemente estética ni siquiera estaba considerada así dentro

de sus objetivos e indudablemente que su actividad como escritor, sus planteamientos y su vida misma, obligan a una reflexión más sociológica que literaria.

Por su parte Gustavo Sainz es, de estos tres escritores, uno de los que más firmemente ha sido identificado como representante de la llamada literatura de la Onda. Sin embargo, la novela que aquí hemos escogido, por corresponder al momento en que más claramente se perfila la cultura de la onda, incluye con poca intensidad las características representativas de una pretendida "literatura de la Onda", tal y como pudieron ser establecidas por la misma crítica que contribuyó a la implantación y difusión de esta denominación generacional.

La novela de Sainz refiere algunos aspectos de la contracultura, pero ellos no pueden ser considerados sino como parte de una concepción más general que tiende hacia otras preocupaciones distintas de las que marcaron el fenómeno de la Onda. Uno de los problemas que preocupa centralmente a Sainz, por ejemplo, es el lenguaje. *Obsesivos días circulantes* transita así por una gran cantidad de juegos lingüísticos que impiden intencionalmente un desarrollo continuo de la narración, dando lugar, en cambio, a un nuevo tipo de secuencialidad que continuamente se interrumpe para ir a otros puntos de la historia, para regre-

sar a veces a una descripción más detallada de algún personaje o, simplemente, para iniciar una nueva historia. Todo lo cual da como resultado una narración difícil de hilvanar para el lector, en la que algunos puntos aparecen inconclusos y otros se apre---cian gratuitos, sin contexto claramente identificable dentro de la novela misma. De estos últimos ofrecen un ejemplo particular las continuas referencias a la literatura y al cine que el personaje-narrador elabora inverosímilmente, al margen de una rela---ción necesaria con el desarrollo del argumento; dentro del cual, por lo demás, a este personaje le es asignado el oficio de vigi---lante de una escuela privada.

En lo que se refiere a su preocupación por experimentar con las estrategias narrativas y por hacer presente a la modernidad bajo la forma de un cosmopolitismo intelectual bien informado y deliberadamente antialdeano, Gustavo Sainz se ha lla más cercano a los escritores que John S. Brushwood¹⁰ ha reunido, a partir del ejercicio de la autoconciencia narrativa (Fuentes), de la autorreflexión (Pacheco, García Ponce, Leñero) y de la experimentación escritural (Elizondo, Julieta Campos, Sergio Fernández), en torno al interés común por la metaficción o narrativa narcisista, que a los escritores que optaron por testimo---niar acerca de la onda o por producir una narrativa utilizándola como referente. *Obsesivos días circulares* es en este sentido un tex-

to en el que podemos observar con toda precisión los elementos constitutivos que Linda Hutcheon¹¹ atribuye específicamente al texto autorreflexivo lingüístico descubierto, un tipo de texto narcisista en el que, según esta estudiosa canadiense, el escritor busca dejar constancia explícita tanto de las posibilidades como de los límites con que tropieza el proceso de producción lingüístico narrativo.

En su novela Sainz explicita esto último en la incapacidad final que el narrador muestra para encontrar las palabras que le permitan terminar su relato con un significado preciso y acabado. En vez de ello conciencia y discurso quedan atrapados en la repetición irrefrenable de una frase cantinflasca vacía de significado: "De generación en generación las generaciones se degeneran con mayor degeneración." (La misma frase de la pág. 323 a la pág. 335).

Otro rasgo por el cual Sainz se relaciona con las tendencias experimentales de la metaficción lo encontramos en la conciencia extrema que manifiesta con respecto a la participación activamente complementaria que corresponde al lector en la construcción del texto. En *Obsesivos días circulares* hay una explicitación evidente de la forma en que el autor desea ir construyendo la acción, pero el lector a su vez debe interpretar ade

cuadramente el código que aquél le propone para que un determinado proyecto de novela se cumpla. Que finalmente éste logre realizar se a medias, es decir, que a duras penas sea perceptible la coherencia de una acción propiamente novelesca en medio de episodios que permanecen como incógnitas, es una prueba de que el lector, como quiere Sainz, puede ser después de todo una presencia crítica y actuante.

La principal aportación de Sainz en esta novela es su fidelidad a un enfoque literario excesivamente consciente de su filiación a un determinado canon de lo que se entiende por literatura. La literatura para él es sobre todo un espacio de experimentación, por lo que narrar es, a su vez, importante si incluye de manera decisiva la búsqueda consciente de formas inéditas, capaces de atrapar la atención del lector, más por el artificio desplegado en la elaboración del texto que por el interés que en él pudiera despertar el asunto de lo que se cuenta. En relación con este interés y en su deseo por estar colocado de forma exitosa en el menguado mercado de las publicaciones literarias en el país, Sainz constituye un claro exponente de las expectativas que el boom de la novela en latinoamérica, como fenómeno de mercado, produjo en la generación de narradores inmediatamente posterior a la de los grandes nombres.¹²

Para colmar estas expectativas era necesario primero asimilarse, y cuando menos Sainz así lo entendió y practicó en el caso de *Obsesivos días circulares*, los recursos e incluso las poses con los cuales los escritores mayores estaban consolidando un prestigio, cuando tal vez el camino más productivo (en el sentido de innovación que tanto le ha preocupado) estaba allí, más a la mano, en la profundización de lo que él mismo había iniciado a través de su novela *Gazapo* (1965) con mayor originalidad.

Como proyecto narrativo cuidadosamente concebido, *Obsesivos días circulares* yuxtapone distintos modelos de narración que van desde el estilo de narrar de Carlos Fuentes, pasando por las experiencias autorreflexivas, hasta los procedimientos que José Agustín ha consagrado como característicos de su forma de novelar. La visión del narrador de esta novela es explícita y en un primer plano no importa ni el argumento ni la constitución de los personajes; uno y otro aparecen delineados esquemáticamente. En primer plano, en cambio, destacan los distintos estilos y recursos compositivos con los que el escritor ha armado su relato. Con ellos aspira a satisfacer la promesa de un relato -seguramente pleno de las peripecias que ya anuncian la diversidad de técnicas y recursos narrativos- que hay detrás de toda experiencia narrativa. En vez de ello asistimos a una su-plantación que se diluye -como la frase cantinflesca anteriormen-

te mencionada- en una manipulación demasiado libre y muchas veces arbitraria del lenguaje.

Vista a través de esta novela, la de Sainz es además una literatura cuyos códigos están orientados a la búsqueda de la satisfacción del público en algunas de sus concepciones ideológicas socialmente arraigadas. Hay un cuestionamiento constante a ciertos valores, pero en un nivel que finalmente resulta digerible para cualquiera que los comparta o viva en función de ellos. Por ejemplo Sarro, el siniestro personaje en el que se resumen todos los vicios y crueldades públicamente atribuidos a la policía judicial mexicana, resulta ser a final de cuentas sólo un profesional de su trabajo, en tanto que su condición humana última es mostrada en la novela bajo la óptica de un saber común que no excluye la complicidad y la amnesia frente a algunos vicios sociales.

Podríamos afirmar, con el riesgo de no abarcar el sentido pleno de *Obsesivos días circulares*, que es una novela cuyo papel en la literatura mexicana de las últimas décadas es el de ofrecer un collage de las preocupaciones más representativas que se manifestaron, al momento de ser publicada, sobre diferentes formas de emprender una narración. Se trata de una novela de transición en la que Sainz vuelca preocupaciones en estado em---

brionario que conservará y buscará desarrollar aún en otros de sus textos posteriores. También resulta ser un libro que, en medio de sus frustradas pretensiones, ilustra la incapacidad de muchas de las novelas de estos años -precisamente las que se auto-proclaman como experimentales- para convocar un público mayoritario. Autorreflexiva y proféticamente ya lo anticipaba el propio Sainz en su novela:

"Ya se sabía desde tiempos de Stevenson que todo libro es, en sentido íntimo, una carta circular a los amigos de quien lo escribe: sólo ellos perciben su sentido; encuentran mensajes privados, afirmaciones de amor y expresiones de gratitud desparramados por todos los rincones ..." (Nota aclaratoria del autor a la edición de Grijalbo).

José Agustín, junto con Sainz, es la otra figura que más insistentemente ha sido asociada a la conformación de una llamada tendencia de la Onda en la narrativa mexicana. Para nosotros, en este punto del desarrollo de nuestra investigación resulta evidente que en el origen de este intento de definición se conjugaron un conjunto de factores de naturaleza social e ideológica que por sí mismos no podían dar lugar, orgánicamente, a una producción literaria orientada por el interés común a un grupo de escritores. Pero, aún siendo insuficientes las características meramente sociales para tipificar una determinada orien

tación literaria que involucra a varios escritores, nos vemos obligados a seguir utilizándolas con un carácter provisional, en tanto que a través de ellas podemos identificar la circunstancia social que, temática y estilísticamente, exhibe (aunque no define) sus rasgos más sobresalientes. Ya hemos podido apreciar cómo José Agustín constituye el objeto de su literatura de una considerable cantidad de materiales que toma de la cultura de la onda. Falta examinar, no obstante, si en la reelaboración de estos materiales a que obliga el trabajo propiamente estético de una novela, es capaz también de satisfacer el propósito de crear una literatura que trascienda el simple testimonio (Parménides) o la referencia tangencial a una época (Sainz).

En la producción literaria de este escritor encontramos los elementos suficientes para afirmar que es el único, de los tres que aquí venimos estudiando, que manifiesta abundantemente las características que han sido asignadas a la llamada literatura de la Onda en función de sus rasgos sociales más obvios.

En la literatura de José Agustín, en principio, advertimos una visión integral más completa y constante que la que hay en los trabajos de otros escritores que fueron ubicados junto con él en la literatura de la Onda. Esta situación nos ha-

ce suponer que quizá se comenzó a hablar de "Literatura de la Onda" atribuyendo rasgos de la producción de Agustín a otros escritores que no tuvieron el grado de conciencia artística necesario para producir un texto narrativo.

No podemos afirmar contundentemente que al in---cluirse a José Agustín dentro de un grupo de escritores se haya procedido de manera arbitraria o sin causa justificada. Hay que tener en cuenta la inmediatez de un contexto social cargado de signos ideológicos de todo tipo (modas, artículos de consumo, formas musicales, jergas lingüísticas, conductas sociales novedo---sas, nuevos márgenes de tolerancia por parte del sistema, etc.) que determinaron una asimilación indiscriminada de los productos culturales del momento y, sobre todo, la imposibilidad de distinguir con nitidez los matices y las diferencias. Si socialmente era posible describir como de "onda", o como "hippie", a cual---quier individuo que pudiera ofrecer signos exteriores asociados convencionalmente a las formas de vida a que aludían estos con---ceptos, en el campo de la literatura también parecían ser sufi---cientes algunos cuantos signos (drogas, sexo, Rock and Roll), para establecer una filiación que sólo podía ser acepta---ble si era capaz de definirse auténticamente en términos de una visión del mundo artísticamente plasmada.

Existieron, en efecto, algunos casos de escritores en los que la presencia de los signos fue tal que aparentó la asunción de una óptica distinta a la tradicionalmente aceptada en el ambiente literario mexicano. A partir de estos elementos externos se justificó suficientemente la agrupación y catalogación de varios escritores bajo la denominación de "escritores de la Onda". De todos ellos habría que precisar por qué causa es José Agustín al que se ha señalado como el más representativo de este grupo o, más específicamente, qué aportaciones ha hecho a la literatura mexicana que lo han colocado como al escritor más reconocido de este grupo.

La primera y la más obvia es que gracias a la literatura de José Agustín se fijó en la mente de muchos y en el campo de los estudios literarios, el fenómeno social de la onda, que fue muy importante en nuestro país porque de alguna manera estuvo ligado como un catalizador ideológico a las protestas juveniles que tuvieron su expresión política y social más acabada durante el movimiento estudiantil de 1968. Dicho fenómeno hubiera constituido solamente un momento efímero más, y sin repercusión importante, debido a que ni en la música, ni en otros aspectos de la vida cultural, pudo desarrollarse un trabajo de recreación original de la contracultura norteamericana. Como parte de la cultura de masas tuvo en los medios principales de comunica--

ción (T.V. y radio) una expresión estereotipada y vigilada por los sectores más conservadores de la sociedad (a la vanguardia el gobierno y la empresa privada) en la que predominó la dependencia y la mimesis más o menos abyecta respecto de las formas contraculturales de expresión aceptadas que provenían de países como los Estados Unidos e Inglaterra. Es por esto que los textos de José Agustín alcanzan un especial reconocimiento porque, además de dejar testimonio de una época, lo hacen en base a un proyecto literario y asumiendo una posición definida y creativa frente al suceso de la onda.

Existe otra característica en su literatura que parece no estar muy elaborada o quizá ni siquiera definida en otros escritores de la época: hay en él un intento premeditado por cuestionar el modelo tradicional, oficialista, de la sociedad en que vive y, particularmente, de la clase social a la que pertenece. Esta situación está integrada a un proyecto literario formulado también con una visión distinta a la que predominaba en el ambiente literario de los años '60. José Agustín entiende el trabajo del escritor como un ejercicio de experimentación, un ejercicio en el que son puestas a prueba constante las concepciones del escritor y la forma en que pretende expresarlas. En esto es perceptible la influencia que ha ejercido la cultura del rock en la formación de José Agustín: toda experimentación está

orientada a lograr una mayor eficacia comunicativa.

La literatura de José Agustín se sostiene sobre una línea expresiva que tiene características similares a las que manifiesta el rock como creación musical. Y no es sólo que el novelista cite constantemente autores, intérpretes o títulos de canciones de rock. Es más bien que el rock hace patente su influencia en el ritmo que anima a la narración y en el espíritu crítico e irreverente a través del cual es enfocada la realidad que viven los personajes.

En *Se está haciendo tarde* (*final en laguna*) podemos delectar muchos ejemplos de cómo esta formación musical es aprovechada en la creación literaria. Un primer aspecto es el ritmo de la novela. Este se halla marcado por dos elementos: la música y el "viaje" por drogas que guía a los personajes en su tránsito por los distintos escenarios de la novela. La música siempre acompaña a los personajes en los diferentes momentos de la acción: resulta agradable, lenta y es controlada por quienes la escuchan, cuando los personajes se encuentran en una relación más o menos equilibrada o cuando la comunicación es factible entre ellos. Pero cuando el equilibrio se rompe y las relaciones se enrarecen o incluso llegan a la agresión, la música, como una parte constitutiva fundamental del ambiente, también agrade, sube

de volumen, se distorsiona y llega a ser incluso rechazada por los personajes. En algunos momentos de la novela, así, la música del rock más que constituir un fondo es un elemento que caracteriza y hasta tipifica a todos los que con su conducta configuran el ambiente social "ondero". En el siguiente fragmento la canción "Get Yer Ya-Ya's Out" de los Rolling Stones sirve a José Agustín para ir marcando y describiendo puntualmente el estado de ánimo que experimenta uno de los personajes durante el efecto de la droga:

"En el departamento contigo, más música, Get Yer Ya-Ya's Out: Rolling Stones, ¿a qué horas lo cambiaron? ¿A qué horas pasa el tiempo? ¿Por qué tengo la impresión de que el tiempo se va de mis manos irremediabilmente..." (p. 92) "En el departamento contigo termino Get Yer Ya-Ya's Out y ya no pusieron otro disco. Silencio. Viento suave penetrando. Francine vio de reojo a Rafael y no le hizo caso. Gladys tampoco.

Rafael dejó de mirarlas. Dentro de sí, aún, la apacibilidad. Silencio. Qué distinto se siente." (p. 94).

No podemos olvidar que en esta etapa de los '60 el rock es una influencia cultural determinante en los aficionados a la onda. También hay que recordar que las drogas fueron un vehículo seleccionado para alcanzar una mejor percepción de esta

música. La droga en esta novela determina además, junto con el rock, los distintos estados de ánimo por lo que evolucionan los personajes. Al igual que en el caso de la música, los personajes se muestran tranquilos y sociables cuando la cantidad de droga que han consumido ha sido suficiente; por el contrario, la irritación, la agresividad y el descontrol los domina cuando la cantidad es excedida o cuando los efectos se han difuminado.

En *Se está haciendo tarde* (final en laguna) la música y la droga son presentados como dos factores consustanciales a la forma de vida de un grupo de personajes que, a su vez, son representantes de una generación. Inclusive José Agustín nos entrega a través de la narración una guía que ejemplifica sobre los efectos de la droga, las distintas actitudes que hay en quienes las consumen, las causas por las que lo hacen y las consecuencias de su consumo desmedido. Esta forma de exposición es producto de una de las preocupaciones a las que se dio mucha importancia en el movimiento hippie y que José Agustín ha añadido a su concepción de la sociedad. Para él tanto el rock como las drogas deben ser consumidas bajo control y por deseo, pero cuando este control se pierde o se hace un consumo forzado de las últimas, el placer que podrían provocar se transforma en su contrario, llegando incluso a producir graves estados de insatisfacción y angustia que resultan dolorosos.

La incorporación que hace José Agustín de estos dos factores a su producción literaria es única en su generación y sólo podemos recordar a Parménides García Saldaña como otro escritor que toca estos puntos, pero con la diferencia significativa de que en sus textos el rock, y sobre todo las drogas, dominan a los personajes y determinan en ellos una situación de dependencia absoluta.

José Agustín logra incorporar el tema de las drogas y el rock a su literatura con pleno conocimiento de que forma parte de una concepción cultural predominante en una época y en una clase social. En él no constituye un aspecto a partir del cual es posible alcanzar la imagen de "actualidad" que desvelaba a no pocos narradores de los sesentas, tampoco queda reducido a una simple referencia contextual que no era fácil eludir. El tema, con sus aspectos sociales, ideológicos y culturales diversos se convierte en un material con el que explora diferentes posibilidades artísticas de expresión (de hecho José Agustín introduce nuevos géneros discursivos a la narrativa: el más destacado, desde luego, es el lenguaje de los jóvenes clasemedieros de la época y, más, concretamente, el lenguaje de la onda), construye nuevos tipos y personajes literarios y expone percepciones desconocidas y novedosas del momento de revisión de valores y creencias que entonces se estaba viviendo. Quisiéramos señalar, además,

que esto fue posible porque el escritor tuvo la capacidad de convertir una visión del mundo derivada de la utopía culturalista de los sesenta, que lo mismo incluyó la práctica hippie que las ideas desarrolladas por escritores como Susan Sontag en torno de una muy difundida "nueva sensibilidad", ¹³ en un elemento más para conformar una determinada concepción artística de la realidad. Concepción que incluyó, en primer término, la necesidad de experimentar percepciones distintas con la ayuda del arte y las drogas, ante la tardanza o la imposibilidad reconocida de efectuar cambios más concretos y efectivos en la realidad inmediata y que, a la vez, impuso la necesidad de experimentar en el terreno artístico para dar cabida, justamente, a la expresión de las nuevas percepciones.

Nuevas realidades que posibilitan nuevos temas determinan, a su vez, nuevos instrumentos de expresión que en su constitución deberán apoyarse en los ya establecidos -cuando éstos están en condiciones de evolucionar hacia nuevas formas- o, sencillamente, rechazarlos por convencionales, vale decir, por inapropiados para darle voz a un aspecto de la realidad hasta en tonces inédito en la literatura. Bajo esta concepción José Agustín es uno de los narradores mexicanos, surgidos en los '60, que con mayor decisión ejerce su derecho a aprovechar las convenciones narrativas establecidas y a experimentar audaz e irrespetuo-

samente con ellas, o inclusive parodiarlas, cuando es necesario para infundirles un nuevo aire de funcionalidad.

Si algo logra destacar José Agustín en *Se está haciendo tarde*, como novela representativa de un momento de experimentación y afán de renovación de la narrativa en México, es su firme intención de impregnarla de un nuevo punto de vista que incluye el humor y la constante irreverencia con los que trató el movimiento contracultural las prohibiciones, las limitantes y, en general, las ideas conservadoras de una moral establecida por y para la clase media. Apegándose tenazmente a maneras de narrar tradicionales, José Agustín posee la virtud de proporcionarles una nueva eficacia en base a una perspectiva en la que el sentido del humor, la burla e incluso la socarronería más simple y directa relativizan y rebajan el nivel de importancia concedidos a determinados temas que hacen los tabúes morales de la clase media: la relación de la pareja, el homosexualismo, las drogas, la vida íntima y sus angustias y tensiones más subjetivas. La risa que frecuentemente atraviesa las escenas de su novela en que estos temas son abordados, no es sino producto, por otra parte, de la incorporación oportuna y bien trabajada que logra realizar de los géneros discursivos sociales que pusieron en circulación los jóvenes de la clase media que vieron en la onda y en la contracultura norteamericana, instrumentos efectivos para comenzar a

oponerse, aunque fuera en los limitados círculos de amigos, o en el aún más estrecho círculo familiar, a una moral que rechazaban, no tanto por su agresividad (por cierto bastante disminuída en su beligerancia por el avance omnímodo de los mass media, particularmente de la televisión) y capacidad impositiva, como por su obsolescencia.

Entre los fenómenos lingüísticos a que dio lugar el comportamiento social de los jóvenes "onderos", destaca el del "cotorreo", un tipo de comunicación en donde el diálogo entre dos o más participantes se desarrolla con una intención degradante y mortificatoria que, a la vez, expresa la necesidad de echar por tierra autovaloraciones exageradas y, por tanto, falsas. Este tipo de diálogo, lo mismo que las obscenidades y las groserías que expresan los personajes de más dinámico comportamiento en *Se está haciendo tarde*, se acerca, guardando las debidas proporciones, al trabajo de asimilación que, de acuerdo a Bajtín, lleva a cabo Rabelais del lenguaje familiar de la plaza pública en la construcción de sus imágenes literarias. En el caso de José Agustín el carácter familiar de este lenguaje se refiere a la intimidad e identificación que se estableció dentro de los grupos de individuos que compartieron el gusto por el rock y las drogas. El origen de este material lingüístico evidentemente carece del aspecto colectivo, popular, que carac-

terizó al que sirvió de apoyo a la literatura de Rabelais, pero podemos encontrar en su funcionamiento una intención similar:

"Estos elementos lingüísticos ejercieron una influencia organizadora directa sobre el lenguaje, el estilo y la construcción de las imágenes de esa literatura. Eran fórmulas dinámicas, que expresaban la verdad con franqueza y estaban profundamente emparentadas por su origen y sus funciones con las demás formas de "degradación" y "reconciliación con la tierra" pertenecientes al realismo grotesco renacentista...

En las groserías contemporáneas no queda nada de ese sentido ambivalente y regenerador, sino la grosería pura y llana, el cinismo y el insulto puro... Sin embargo, sería absurdo e hipócrita negar que conservan no obstante un cierto encanto... Parece dormir en ellas el recuerdo confuso de la cosmovisión carnavalesca y sus osadías. Nunca se ha planteado correctamente el problema de su indestructible vitalidad lingüística."¹⁴

La inclusión de éste, y otros tipos de elementos lingüísticos es una de las aportaciones más afortunadas de José Agustín a la literatura mexicana. El lenguaje de las clases bajas marginadas, por ejemplo, es visto por momentos como parte de

la marginalidad en que se desarrolla en estos años la cultura del rock y las drogas; como tal es por ello también integrado a la perspectiva antiolemne e irónica con la que es observada la vida común a la clase media mexicana.

La particular perspectiva desde la cual José Agustín construye su discurso literario provocó, y sigue provocando (sobre todo en los círculos de escritores más conservadores o cercanos al ambiente académico), en el momento de su aparición, opiniones adversas, como aquella bastante generalizada que sostiene que esta literatura es más una especie de subliteratura que ni a sí misma se toma en serio. Esta idea proviene de quienes están convencidos de que los textos literarios son producidos principalmente por aquellos que demuestran con su actividad profesional cotidiana (sus participaciones como traductores, ensayistas, reseñistas y conferencistas) que la literatura es una ocupación permanente y de tiempo completo. Si a estas actividades se añade una participación tangencial en universidades o centros de investigación diversos, entonces se completa irreprochablemente una anhelada imagen de profesionalismo desde la cual es posible descalificar a quienes no entienden de igual manera el ejercicio del quehacer literario. Por su parte, José Agustín, sin dejar tampoco de realizar eventualmente algunas de estas actividades colaterales a su trabajo como narrador, parece que se em

ñara insistentemente en diferenciar su imagen de escritor de la del escritor de gabinete. Su autobiografía (que permanentemente retoma y desarrolla como una suerte de prolongación de sus narraciones más logradas) ofrece pruebas constantes de ello, pero también nos revela con toda exactitud que, detrás de la imagen anti convencional, informal e inclusive antiintelectualista con que se le ha tipificado a él y a otros escritores relacionados con la contracultura, se encuentra a una narrador perfectamente bien informado de la cultura de su tiempo, en especial de la literatura, y consciente de las exigencias estéticas a que obliga la producción de un texto narrativo. Es lo que justamente hace patente José Agustín cuando recuerda las influencias culturales bajo las cuales alimentó el proyecto de su primera novela y la forma como fue recibida por la crítica:

"En 1961, yo tenía dieciséis años, acababa de entrar en la preparatoria, participaba en un taller literario y mis héroes culturales eran Rimbaud, Sartre, Ginsberg, Kerouac, Ionesco, Brecht, Lorca, Neruda, Eluard, Scott Fitzgerald, Godard, Buñuel, Truffaut, Visconti, Elvis Presley, el rock and roll, las revistas *Mad* y *La Familia Burrón*. Especialmente me fascinaba *Lolita* de Nabokov [...]

Dos años después ingresé en el taller de Juan José Arreola (...). Pero antes sometió al texto a severas sesiones

de trabajo, en las que el maestro cimentó en mí nociones de rigor, máxima depuración, economía, limpieza y "pulido" (...)

... Sin embargo, a pesar de las fallas, siempre me pareció que *La tumba* tenía ciertos poderes no siempre comunes. Estuve totalmente de acuerdo cuando Emanuel Carballo la consideró "tan ingenua como pedante"; me impresionó que Huberto Batis planteara que "*La tumba* ha adquirido una especie de intemporalidad que la hará vivir un buen rato", y que Francisco Zendejas me equiparara con Joyce."¹⁵

Al margen de las confusiones y las exageraciones a que dio lugar la evaluación de la prosa de José Agustín por parte de la crítica y de él mismo, hay aspectos innovadores que desarrolló de forma indiscutible y que determinan un sello peculiar a sus narraciones. Uno de estos aspectos es la forma dinamizada, altamente activa y aceleradora de la acción que cumple el diálogo dentro de sus novelas. Gran parte de la información que es necesaria incluso para ir delineando el argumento, es decir, para irlo sustentando con los datos que contribuyen a configurar las biografías de sus personajes, es proporcionada a través de los diálogos; con ello José Agustín logra infundirle una enorme fluidez y agilidad a sus narraciones. En este sentido *Se está haciendo tarde* constituye un muestrario amplio de esta capacidad

para sostener la narración sobre la base de una fuerte dialogización en que los personajes, cuando no entran en comunicación directa con otros, lo hacen consigo mismos a través de un desdoblamiento o incluyendo el discurso de los otros en sus reflexiones más íntimas. Aunque la unidad básica a través de la cual el novelista garantiza la evolución de la acción novelesca, la constituyen indiscutiblemente los diálogos en que dos o más interlocutores se ponen en comunicación directa. En ellos los personajes se caracterizan, pero, sobre todo, exponen una visión humorística de la vida, producto de una determinada concepción cultural que sólo podía ser mostrada encarnando en el lenguaje que hizo posible precisamente la expresión de dicha concepción. El humorismo de José Agustín, según podremos advertirlo en el siguiente ejemplo, parece emanar más que de una elaboración subjetiva desde la cual el novelista hace posible una peculiar visión del mundo, de la sociedad y los individuos, de unos personajes que son antes que nada una expresión de sí mismos en tanto que integrantes de una contracultura que advierte en el "cotorreo", en el albur y en las obscenidades una forma eficaz de hacer frente a las falsas pudibundeces de la cultura oficial:

"¡Stop it! ¡Stop it! Y'think y'can mess my life with a single stroke of yer cotton' pickin' hands an' I won't let 'ya!

Your life is quite a mess already, fatsa. Screw you!

Francine quedó pensativa y luego preguntó a Virgilio:

¿Cuál es la traducción de screw you?

Chinga tu madre, respondió Virgilio.

La tuya, replicó Francine automáticamente...

Lo cual me recuerda a aquel cuate que tenía tal complejo de Edipo que cada vez que le decían chinga tu madre, se le paraba la verga.

¿Me llamaban?, preguntó Paulhan.

Dijimos verga.

Perdón, entendí: la belga.

Tú eres una bastarda, consideró Gladys, ..." (p. 69)

Cada diálogo es la expresión de un trabajo de recreación consciente de la realidad y obliga a una reordenación constante de los materiales literarios que son seleccionados para elaborar la narración. Hay en José Agustín una preocupación explícita por no caer en mecanismos reiterativos o en recursos que, aun siendo novedosos, se desgastan y pierden su impacto si son usados de forma repetitiva. En la novela que aquí comentamos hay incluso una alusión crítica a este tipo de expresiones lingüísticas cuando en boca de uno de los personajes tienden al estereotipo y pueden restarle eficacia a la visión irreverente desde la cual el actor rescata su carga de gracia e ironía:

"Porque tiene que ser tan *vulgar*, tan tan estúpida ancian-

na estúpida está podrida nunca ha sabido otra cosa que no sean vulgaridades por qué tanta leperada por qué ser tan tan soez se ve fea espantosa repugnante vieja vieja *vieja...* " (p.85)

El llamado de atención que hace aquí el escritor, seguramente tiene que ver con el tipo de público al que se dirige. Un público de lectores jóvenes en una época en que las rupturas con lo convencional era la tónica a seguir para muchos adolescentes y el lenguaje literario agresivo constituía una forma segura de darse a conocer como innovador. Para José Agustín este uso del lenguaje no tiene validez por sí mismo y necesita ir acompañado de un contexto de valores que lo legitime. Así encontramos en su novela juegos de palabras, palabras agresivas o jocosamente deformadas, numerosos epítetos, giros lingüísticos y gramaticales en apariencia arbitrarios, organizados todos bajo dos preocupaciones centrales para el escritor: la innovación y la autenticidad. El lenguaje de José Agustín exhibe la realidad de la clase media mexicana con sus formalidades y convenciones, constituida por seres humanos que han ido perdiendo la sensibilidad y la creatividad y son fácilmente dominados por valores sumamente superficiales y poco genuinos. Un mundo en el que existe la pretensión de clasificar a los hombres en función de una mentalidad maniquea que sólo distingue bajo los conceptos de lo bue

no y lo malo.

Frente a este panorama el escritor postula la autenticidad, un principio hippie fundamental a través del cual se aspiraba a una colectividad "donde la gente tiene la obligación de ser honesta, sincera y justa para con los demás", de acuerdo a la explicación que de esta noción daba Jerry Hopkins en *El libro hippie*.¹⁶ Por esto el lenguaje, como vehículo que expresa principalmente las formas más convencionales de la conducta, está siendo constantemente puesto a prueba y renovándose. Aunque en este proceso lo que se pone en cuestión, por otra parte, es la idea, generalizada en esos momentos, de que el lenguaje podía constituir por sí mismo una base suficiente tanto para alcanzar el propósito de esta divisa moral, como para garantizar la pertencia legítima a un movimiento que demandaba radicalmente la desaparición de los estereotipos sociales. El lenguaje en Agustín contribuye así a exponer la verdadera condición de los tipos sociales que son representados en su novela. Algunos de ellos vienen a constituir la expresión de una nueva picaresca que exhibe decididamente el candor que rodeó a un movimiento juvenil que en los Estados Unidos pretendió revalorar y revitalizar la vieja idea liberal del individualismo y que, trasplantada a nuestro país, sólo sirvió para que la juventud de la clase media subrayara aún más sus diferencias en relación con las otras clases so--

ciales.

Un elemento innovador más en la literatura de José Agustín consiste en la creación de un tipo especial de personajes muy parecidos a los que son propios de la narrativa costumbrista. Este escritor no crea precisamente grandes caracteres, ni tampoco profundiza en sus personalidades. Su trabajo más bien se orienta hacia la creación de lo que podemos llamar "tipos". La característica central de estos personajes es la precisión con la que asumen los aspectos esenciales de los roles que les han sido asignados por el autor. Si hablamos de "tipos" no es a partir de que los personajes resulten planos o superficiales, si no más bien de que es una sola faceta inconfundible y sostenida la que funciona en su relación con los demás. Pero es a través de ella que llegamos a conocerlos ampliamente como producto de una realidad. Los personajes se conducen, por lo demás, al margen de todo maniqueísmo y, aunque en ello revelan plenamente su dependencia con respecto a la visión moral del autor, muestran así mismo una naturaleza profundamente ligada a la circunstancia social que viven.

En *Se está haciendo tarde* las experiencias recordadas, lo mismo que las vividas en el presente por los personajes, integran básicamente el argumento de la novela, lo que confiere

a ésta un parentesco muy estrecho con la novela de aventuras. De allí que el autor conceda especial importancia a la conducta más espontánea de sus personajes. Y, como en la novela de aventuras, busca también producir en el lector un sentimiento de participación en relación con las sensaciones y reacciones que experimentan bajo los efectos de las drogas. Por otra parte, el discurso coloquial de la onda, tanto en los diálogos como en la narración, contribuye con su carácter anticonvencional a eliminar distancias entre el lector y el texto. Somos así, gracias a este discurso narrativo, partícipes de la confusión y la angustia mental y el deterioro físico que producen en ellos los alucinógenos que consumen en grandes cantidades y en el corto tiempo en que acontecen los hechos que son relatados.

La actividad de José Agustín en la construcción de sus personajes se orienta en un sentido de acumulación de características y experiencias, de forma tal que al final de la no ve la, cuando el cuerpo y la mente de cada uno de ellos se encuen tran estragados y su conducta se muestra extraviada, el lector, que ha seguido de cerca los sucesos, no puede perderse en la necesidad que en él surge de aprehender un significado sólido y ú l t i m o de la novela. Este procedimiento confiere a su libro un cor te decididamente tradicional en medio de otros autores (véase el caso del propio Sainz, compañero de ruta de Agustín) que se afa-

naban en escribir narraciones con finales ambiguos o pretendidamente abierto a múltiples interpretaciones.

El final de la historia narrada plantea incluso una imagen de destrucción de la personalidad de los personajes que remite irresistiblemente a una advertencia de carácter moral. El descontrol y la angustia se apropian de ellos y la reacción hacia la cual los conduce el autor es la del replanteamiento de lo que significan como seres humanos. La angustiada pregunta de Francine al lancharo, en este sentido, resume el estado anímico de todos los demás. Cuando pregunta "¿Qué nos está pasando?", podemos pensar en el grupo que ahí se encuentra, pero también podemos entender, sin forzar la interpretación llana de esta frase, que se refiere al grupo de jóvenes al que estarían representando ellos mismos como parte de una generación.

Otra función que cumplen los personajes de la novela de José Agustín es la de servir de factores de exploración en terrenos donde la literatura hasta ese momento había actuado cautelosamente. Es el caso del tema de las relaciones sexuales, un punto difícil de abordar por los riesgos que plantea, sobre todo en manos de un escritor que no desea por una parte acudir a la explicación metafísica muy en boga en la época y, por otra, que es consciente de que la pornografía está bastante cerca de la

deshinibición. Lo que consigue en este aspecto José Agustín es objetivar y ligar fuertemente a la evolución de la acción la subjetividad inherente a la cuestión sexual. Para él la subjetivi--dad debe desenmascararse en la participación comunal; no hay subjetividad desligada del acontecer externo, objetivo, del que valga la pena ocuparse. José Agustín, en esto, es un escritor rea--lista en un medio literario en el que el sexo habría sido convertido, en una perspectiva metafísica y retórica, en la piedra de toque de toda intimidad y toda angustia existencial.

Ligada a la autenticidad moral que deriva de la contracultura, se manifiesta en José Agustín correlativamente el deseo de tomar distancia de las visiones folklorizantes que se han producido en la narrativa mexicana en relación con determinados aspectos sociales y elementos nativos. Un ejemplo de ello lo ofrece la forma como incorpora en la escena final del libro la cultura de índole rural que encierra la imagen del lanchero que asiste a los personajes en su viaje final por la laguna de Coyuca. Para José Agustín la actitud de dignidad que revela el lan--chero -campesino a través de su conducta sobria y distante, contrasta con la palabrería (el derroche lingüístico del "cotorreo" en el exceso se vacía de contenido) de los personajes ciudadanos y, en el contraste, revela el legado vivo de una cultura que aún podríamos estar a tiempo de integrar a nuestro presente civiliza

do y al mismo tiempo sumamente extraviado. La sabiduría atribuída por José Agustín a esta cultura rural es también, en más de un sentido, producto de la proyección revalorizadora y bucolizante con que el movimiento hippie exaltó el regreso a una vida comunal en contacto directo con la naturaleza.

El personaje del lancharo define junto con Francine una oposición típica de la visión del mundo hippie: vida natural v.s. vida civilizada, sabiduría v.s. vanidad o ignorancia. Esta oposición es desarrollada en el desenlace en que Francine, presa de los efectos incontrolables de la droga, manifiesta su pánico, en tanto que los demás no hacen sino contraerse de terror o huir. El cuadro final que nos ofrece el autor es el de una escena propia del infierno con todos los personajes sumidos en el dolor y el miedo. Virgilio, el guía que los ha llevado hasta la laguna de Coyuca, ha dejado de "orientarlos" y el "viaje" ha llegado más allá de lo que todos esperaban. Si se agudiza un poco más o si dura más tiempo, todos ellos saben que no habrá regreso y se habrán extraviado. La posibilidad de la locura los aterroriza, pero tampoco están en condiciones de encontrar una salida. Se ha hecho de noche y esto produce mayor intensidad en el sentimiento de encontrarse perdidos.

Es en estas condiciones que Francine acude a la

única persona que en esos momentos puede ayudarla: al lancharo que se ha conservado fuera de las actividades del grupo, que se halla presente y al mismo tiempo distante y que no ha sido contaminado por las acciones de los demás.

Francine desea escuchar algo que la ayude a organizar el caos que ellos mismos han originado. Plantea entonces una pregunta al lancharo que es más bien una petición de auxilio. La respuesta del hombre es lacónica, pero encierra un profundo significado:

"El lancharo exhaló el humo lentamente, mirando a Francine con aire de extrañeza.

Vio hacia arriba la bóveda celeste casi negra sembrada de estrellas luminosas; la luna blanca, ya más arriba.

El lancharo respondió:

Yo creo que mejor nos regresamos. Se está haciendo tarde." (p. 253).

La respuesta del lancharo concluye la acción de la novela y hay en ella una advertencia, aunque también hay esperanza. Es el contraste entre un mundo organizado coherentemente y otro que está deformado al límite de la autodegradación.

Quizá la respuesta del lancharo es un llamado a

regresar a nuestras costumbres más auténticas antes de que sea demasiado tarde. Los jóvenes que protagonizan esta novela han sido arrastrados por costumbres que ha heredado nuestro país por la vía de la imitación, pues es precisamente Francine, la extranjera de origen norteamericano, quien induce y presiona a los demás a consumir cantidades de droga que rebasan lo placentero y es quien convierte la escena final en una pesadilla.

El lancharo en esta historia no hace sino dar una alternativa que está dentro del sentido común, pero que en el contexto de los años sesentas aparece como innovadora. En ella se sostiene: si el mundo de las drogas y la promiscuidad en las relaciones te destruyen, es mejor regresar a lo que había antes de ellos, es mejor recomponer lo que hemos destruido antes de que sea irremediable. Sólo la recuperación de nuestros valores nativos más sólidos nos puede ayudar a salir del caos. Y no todo está perdido si logramos regresar antes de que sea tarde. Esta forma de asumir lo nacional constituye un aspecto que José Agustín dejará como influencia en la siguiente generación de escritores (José Joaquín Blanco y Juan Villoro, por ejemplo).

Un último señalamiento sobre la obra de José Agustín que vamos a exponer en este trabajo, se refiere al espíritu de cambio con el que dirige su actividad de narrador.

José Agustín vivió en México en la etapa en que la influencia del hippismo produjo la configuración del fenómeno social de la onda. La clase social a la que pertenece y el ambiente en el que se desarrolló, le permitieron conocer y experimentar a fondo una de las vertientes de este fenómeno. Este escritor logra extraer una rica experiencia de sus vivencias, mismas que traduce en una postura crítica que logra descubrir contradicciones de este movimiento que en otros no aparecerán sino muchos años después, cuando ya existía perspectiva suficiente para elaborar una evaluación.

Se está haciendo tarde (final en laguna) no es propiamente una novela de la onda, sino más bien un ejemplo de la forma en que José Agustín se apropió la realidad que le correspondió vivir como partícipe de ese mundo ondero. La novela no enjuicia ni condena, sólo asume, desde un punto de vista crítico, un momento de la historia de nuestro país en el que los jóvenes tuvieron que enfrentar solos una influencia extranjera que parecía placentera y liberadora pero que, a final de cuentas, resultó difícil de adecuar a nuestra realidad.

José Agustín es, a nuestro juicio, el único de los escritores de su época y de su generación que consigue de manera consistente elaborar un proyecto literario que integra las

vivencias de la onda, la cultura del rock y las enseñanzas esenciales de nuestra cultura, en una propuesta coherente.

La novela de José Agustín de que aquí nos hemos ocupado constituye un momento importante de la narrativa mexicana de la segunda mitad del presente siglo, considerada, como quiere Bajtín cuando nos explica el carácter profundamente dialógico inherente a todo enunciado, como una gran cadena discursiva literaria, por la originalidad con que aborda los aspectos culturales a que hace referencia y por el diálogo que establece con otras novelas contemporáneas que no tuvieron la misma fortuna de constituirse en una acabada expresión literaria de su época. José Agustín se sabe parte del proceso de desarrollo de la narrativa mexicana en el que participa excepcionalmente desde edad muy temprana y con evidentes cualidades de narrador. Con esta conciencia ha edificado un proyecto literario que ha resultado algunas veces repetitivo, pero con el que también ha sabido responder a su herencia literaria y apuntalar alternativas de trabajo a escritores posteriores que también han incursionado en la investigación de la contracultura, un fenómeno que bajo diferentes y contradictorias manifestaciones, continúa determinando el comportamiento social de un amplio sector de la juventud de clase media en México.

Se está haciendo tarde, lo mismo que otros textos de José Agustín, es una de esas raras novelas de la literatura mexicana a la que se podrá acudir siempre y encontrar en ella el deleite de la lectura y la reconstrucción de un importante momento de nuestra historia social. Se trata de una novela que, más allá del ejercicio puramente intelectual de la autoconciencia narrativa o de una preocupación puramente abstracta en torno al lenguaje, afirma la importancia de hacer narraciones en la necesidad de corregir a los hombres y al mundo:

"Se está haciendo tarde, ¿no se dan cuenta?

Caray mejor nos regresamos. Uno cree estar mal muy mal y quizá no está tan mal: es hora de trabajar en lo que se ha echado a perder..." (palabras del autor citadas en la contraportada de la novela).

N O T A S

- 1 José Joaquín Blanco. "Aguafuertes de narrativa mexicana. 1950-1980", p. 25.
- 2 Luis Javier Mier y Dolores Carbonell. *Periodismo interpretativo*.
John S. Brushwood. *La novela mexicana (1967-1982)*.
Humberto Guzmán. "Yo también hablo de la Onda".
Adolfo Castañón. "Situaciones políticas y culturales de los sesenta".
Jorge Ruffinelli. "Código y lenguaje en la nueva narrativa mexicana".
Alejandro Aura. "Los comienzos de una generación".
Margo Glantz. "La onda 10 años después: ¿epitafio o revalorización?"
Paloma Villegas. "Donde se habla de y lo que sigue".
Carlos Roberto Morán. "Sobre nueva narrativa".
Adolfo Castañón. "¿Qué onda con la novela de la onda?"
- 3 Mijail M. Bajtín. "Arte y responsabilidad" en *Estética de la creación verbal*, p. 11.
- 4 Las páginas correspondientes a los tres textos de que

nos ocupamos en este capítulo, irán indicadas entre paréntesis inmediatamente después de cada cita.

5 Cfr. con la edición de Grijalbo de 1979 que incluye los dibujos. La primera edición de Joaquín Mortiz no los incluye.

6 Cfr. el análisis que hace José Joaquín Blanco de la perspectiva desde la cual enfoca a los personajes del pueblo Mariano Azuela en *Los de abajo* en "Lecturas de *Los de abajo*", en *La paja en el ojo*, pp. 210-213.

7 Mario A. Rojas. "El texto autorreflexivo. Algunas consideraciones teóricas", p. 100.

8 Este escritor puede ser visto, en más de un sentido, como un epígono de José Agustín. Sus novelas (*Chin Chin el teporocho*, *Noche de Califas*, *Violación en Polanco*, etc.) representan un vivo ejemplo de cómo un narrador, cuando explota mecánicamente determinados recursos, se vuelve impotente para superar el simple testimonio de época y elaborar una visión artística de la realidad.

9 M. M. Bajtín. "El problema de los géneros discursivos" en *Estética de la creación verbal*, pp. 281-282.

10 Ver *La novela mexicana 1967-1982* y "La novela del ser y el

tiempo (1947-1963)" en *México en su novela*, pp. 21-131.

11 Linda Hutcheon. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, p. 23.

12 Ver Saúl Sosnowski. "Lectura en marcha de una obra en marcha" en *Más allá del boom: literatura y mercado*, pp. 191-236.

13 Señalaba Susan Sontag en la cresta de experimentación estética que vivieron las artes en la década de los sesen-
tas: "Hoy, el arte es un mero tipo de instrumento, un
instrumento para modificar la conciencia y organizar nuev
vos modos de sensibilidad. Y los medios de practicar ar-
te se han extendido radicalmente. Es más, los artistas,
en respuesta a esta nueva función (más sentida que claram
ente articulada) han derivado a estetas autoconscien---
tes: continuamente desafiando sus medios, sus materiales
y métodos. Con frecuencia, la conquista y explotación de
nuevos materiales y métodos robados al mundo del "no-ar-
te" (por ejemplo, la tecnología industrial, los procesos
e imagería comerciales, las fantasías y sueños purament
e privados y subjetivos) parecen ser el esfuerzo princip
al de muchos artistas. "Una cultura y una sensibilidad"
en *Contra la interpretación*, pp. 348-349.

- 14 M. M. Bajtín. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, pp. 31-32.
- 15 José Agustín. "Mis viejas páginas", p. 12.
- 16 Jerry Hopkins. *El libro hippie*, p. 11.

CONCLUSIONES.

El interés que impulsó el inicio del proyecto que aquí concluimos como tesis de grado, tuvo su origen en el deseo de revisar en forma detenida una etapa de la literatura mexicana: la de la llamada literatura de la "onda", abordada algunas veces por sus críticos y ensayistas sin el cuidado que ameritaba el estudio de un momento específico como éste

En el transcurso de nuestro trabajo encontramos que existían diversos presupuestos sobre el tema que daban por sentado un espectro amplio de datos y puntos de vista que, sin cuestionamiento alguno, habían pasado a formar parte de una explicación y análisis sobre esta etapa de la literatura en México.

La primera parte del trabajo, que consta de una revisión del material que se había escrito en torno a la onda, aportó elementos significativos en el sentido de la falta de criterios comunes tanto para su ubicación en el terreno de la literatura como para definir sus características e integrantes más conspicuos.

En un segundo momento el trabajo intenta defi

nir el contexto sociocultural en el que se originó y desarrolló el fenómeno social de la "onda". Ahí encontramos, por un lado, la influencia determinante de los movimientos sociales que proveían de la contracultura en Norteamérica y, por otro, el contexto de deterioro ideológico y crisis económica que vivía nuestro país.

Posteriormente nos abocamos a tratar de definir la "onda" como fenómeno social y como manifestación literaria. Nuestra apreciación fue que tanto en uno como en otro terreno no hubo concepciones ni prácticas homogéneas en torno a ella y que además la manifestación de la "onda", como fenómeno social, fue mucho más específica y generalizada que lo que logró ser como expresión literaria.

Una vez concluido este punto tratamos de movilizar la información obtenida en los primeros capítulos del trabajo junto con la selección de las obras de tres escritores que han sido citados constantemente como miembros de la llamada literatura de la "onda". La intención de acudir a ellos fue la de ventilar a la luz de la producción literaria concreta lo que se decía de ella en teoría.

La ejecución de este trabajo produjo como conse-

cuencia el establecimiento de una serie de datos, sobre todo de tipo social, en los que convergían los textos seleccionados, pero también otros muchos aspectos que, en otro sentido, mostraron marcadas diferencias que hacen imposible en el terreno de la literatura sostener la definición de una corriente literaria en torno a la "onda". Encontramos también, en esta etapa del desarrollo del trabajo, que existieron una serie de condicionamientos sociales e ideológicos que propiciaron una óptica bajo la cual el fenómeno social determinaba sin más otro de naturaleza literaria, lo que no era del todo apegado a la realidad.

Al llegar a este nivel del trabajo nos pareció importante tratar de enfocar a los tres autores seleccionados desde una perspectiva alterna a la "onda", es decir, explorar un posible análisis de sus textos sujeto no sólo a dicho fenómeno social. La idea fue la de tratar de definir si estos escritores habían hecho aportaciones a la literatura mexicana o si su única relevancia se fincaba en su posible participación dentro de la multicitada corriente.

El producto de este intento fue realmente interesante porque encontramos en cada uno de nuestros tres autores manifestaciones originales y aportaciones que conservan vigencia en la producción literaria actual, lo que resulta claramente

perceptible en la repercusión directa o indirecta que han tenido en otros escritores de nuestra literatura más reciente. Los niveles de su influencia son diferentes y sus aportaciones son también diversas, sin embargo podemos afirmar que existió en todos ellos el deseo (que llevaron a la práctica) de ver a la narrativa como un campo de experimentación a través del cual podían expresar sus inquietudes y experiencias literarias. Si bien no hubo homogeneidad en las prácticas y los puntos de vista, sí constituyeron un grupo representativo de la forma en que una generación de jóvenes escritores se abocó al desarrollo de sus inclinaciones literarias.

Sabemos que quizá su concepción sobre la literatura no resultó a primera vista muy original y que la forma en que cada uno de ellos intentó auténticamente expresarla, fue sólo lo que les confirió un carácter innovador. Debemos señalar también que el desarrollo de una concepción propiamente literaria fue heterogénea y que incluso, en algunos de ellos, la vocación se extinguió pronto, pero no podemos dejar de reconocer que su presencia como generación dejó una marca significativa en la literatura mexicana, misma que debería seguirse estudiando con mayor objetividad de la que aquí pudiéramos haber logrado, para determinar con mayor precisión las posibles aportaciones e influencias que de ella surgieron.

XXI, 1985, pp. 11-12 y 248-293 (respectivamente).

"Introducción. Planteamiento del problema" en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, tr. de Julio Forcart y César Conroy, Madrid, Alianza Editorial, 1987, pp. 7-57.

Blanco, José Joaquín

"Aguafuertes de narrativa mexicana, 1950-1980", *Nexos*, México, no. 56, agosto de 1982, pp. 23-39.

"Lectura de los de abajo" en *La paja en el ojo*, México, Editorial Universidad Autónoma de Puebla, 1980, pp. 205-241.

Bas- Rabérin, Philippe

Rolling Stones, tr. de Antonio Piéra, 4ª edición, Madrid, Ediciones Júcar, 1974 (Col. Los Juglares).

Brushwood, John S.

La novela mexicana (1967-1982), México, Grijalbo, 1985.

"La novela del ser y el tiempo" en *México en su novela*, tr. del inglés de

- Sergio Pitol, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, pp. 21-131.
- Castañón, Adolfo "Situaciones políticas y culturales de los sesenta", "La Cultura en México", supl. cult. de la revista *Siempre!*, México, no. 743, mayo 4 de 1976 pp. II-X.
- ¿Qué onda con la novela de la onda? *El machete*, México, no. 2, junio de 1980, pp. 54-56.
- Clapton, Eric, Ravi Shankar et al *Conversaciones con el rock*, t. I, entrevistas de la revista *The Rolling Stone*, Madrid, España, Ayuso/Akal Editores, 1975.
- Córdova, Arnaldo *La política de masas del cardenismo*, México, ERA, 1974.
- García Saldaña, Parménides *En la ruta de la onda*, 2a. edición, México, Editorial Diógenes, 1974.
- Pasto verde*, 3ª edición, México, Editorial Diógenes, 1985.

Glantz, Margo

Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33, México, Siglo XXI, 1971.

"La onda diez años después: ¿epitáfio o revalorización?", *Texto crítico*, México, no. 5, septiembre de 1976, pp. 88-102.

Guzmán, Humberto

"Yo también hablo de la Onda", *La palabra y el hombre*, revista de la Universidad Veracruzana, México, enero-junio de 1985, pp. 63-67.

Hopkins, Jerry

El libro hippie, tr. del inglés de Florinda Friedman, Bs. As., Argentina, Editorial Brújula, 1969.

Hopkins, Jerry y
Daniel Sugerman

Nadie sale vivo de aquí, tr. del inglés de Roger Vivero Pérez, México, Lasser Press Mexicana, 1981.

Hutcheon, Linda

Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox, Waterloo, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1980.

Jackson, George

Soledad Brother. Cartas de prisión, tr. del inglés de Jaime Freyre, Barcelo-

- na-Caracas, Barral Editores- Monte Avila Editores, 1971.
- Larín, Nicolás *La rebelión de los cristeros*, México, ERA, 1965.
- Mailer, Norman *Los ejércitos de la noche*, tr. del inglés de Juan Carlos García Borrón, Barcelona, Grijalbo, 1969.
- Temas actuales*, tr. del inglés de Ramiro Casabellas, Argentina, Emecé Editores, 1973.
- Mier, Luis Javier y Dolores Carbonell *Periodismo interpretativo*, México, Editorial Trillas, 1981.
- Monsiváis, Carlos *Amor perdido*, octava edición, México, ERA, 1984.
- Morán, Carlos Roberto "Sobre nueva narrativa", *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, Venezuela, no. 205, abril de 1972, pp. 51-67.
- Ordavás, Jesús *Bob Dylan*, 6a. edición, Madrid, Ediciones Júcar, 1988 (Col. Los Juglares).

Perus, Françoise

Historia y crítica literaria, La Habana, Cuba, Ediciones Casa de las Américas, 1982.

Rojas, Mario A.

"El texto autorreflexivo: Algunas consideraciones teóricas", *Semiosis*, Cuadernos del Seminario de Semiótica Literaria del Centro de Investigaciones Lingüístico-literarias de la Universidad Veracruzana, México, enero-diciembre, 1985, núms. 14-15, pp. 86-109.

Ruffinelli, Jorge

"Código y lenguaje en la nueva narrativa mexicana. El ejemplo: José Agustín" en *Memorias del IV Congreso de la Nueva Narrativa Hispanoamericana*, Vol. I, Cali, Colombia, Universidad del Valle, 1974, pp. 9-13.

Sainz, Gustavo

Obsesivos días circulares, México, Grijalbo, 1979. Existe una primera edición publicada en México, Joaquín Mortiz, 1969 (Serie Novelistas Contemporáneos).

Sontag, Susan

"Una cultura y una sensibilidad" en *Contra la interpretación*, tr. del inglés de Javier González-Pueyo, Barcelona, Ed. Seix-Barral, 1969, pp. 345-358.

Sosnowski, Saúl

"Lectura en marcha de una obra en marcha" en *Más allá del boom: literatura y mercado*, México, Marcha Editores, 1981 pp. 191-236.

Teichmann, Reinhard

De la onda en adelante, México, Editorial Posada, 1987.

Villegas, Paloma

"Donde se habla de lenguaje, erotismo, contradicciones, Onda, 68, conciencia, experimentación, fárrago, mala conciencia, elitismo sin élite, sociedad de consumo y lo que sigue".
"La cultura en México", supl. de *Siempre!*, México, no. 625, enero de 1974, pp. II-X.