

*With a Little Help from
My Friends:*

Ritos de paso, drogas y
rock & roll en *Se está
haciendo tarde...* de José
Agustín



Presenta
César Othón Hernández Romero

Asesora: Graciela Martínez-Zalce





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

*WITH A LITTLE HELP FROM MY
FRIENDS: RITOS DE PASO,
DROGAS Y ROCK & ROLL EN SE
ESTÁ HACIENDO TARDE...* DE JOSÉ
AGUSTÍN

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS

PRESENTA:

CÉSAR OTHÓN HERNÁNDEZ ROMERO

ASESORA:
DRA. GRACIELA MARTÍNEZ-ZALCE SÁNCHEZ

MÉXICO, 2012



Quisiera agradecer al Proyecto PAPIIT IN402711-3: “Fronteras de tinta. Intertextos, intergéneros, intermedialidades” por el apoyo durante la elaboración de esta tesis. Agradezco particularmente a la Mtra. María de Lourdes López Alcaraz y a la Dra. Graciela Martínez-Zalce, quienes fueron maestras y amigas (en ocasiones madres y confidentes) a lo largo de este proceso. Gracias por inculcarme la disciplina del trabajo académico, por haberme presentado tantas oportunidades de desarrollo profesional y por hacerme sentir siempre como colega suyo.

Dedico esta tesis a:

 Mi tía María del Carmen Hernández Rosas, por el apoyo constante y sin condiciones, más aún durante este período en el que virtualmente fui nini.

 Toda la familia postiza, en especial a Adrián Aguilera, Laura Valdovinos y Ximena Cobos. Cada uno de ustedes estuvo detrás de la elaboración de este trabajo. Gracias por compartir ese conocimiento silencioso y por haberme permitido ser uno con ustedes. Los amo.

 Dulce Aguirre, por la apertura, el cariño, la comprensión, las comidas, el alcohol para desahogar las penas y los viajes (tanto imaginados como realizados).
 Atesoro tu amistad. Eres una belleza.

 Giovanna Navarro, por nuestra amistad que ha sobrevivido tiempo y espacio. Existe entre los dos una comunicación, tácita y explícita, la cual me hace sentir profundamente comprendido. Te amo.

 Mauricio Casillas, porque, para bien y para mal, me has ayudado a convertir en la que persona que soy. Aunque a veces creas que así es, nunca me olvido de ti.

 Christopher Navarro, por haber llegado a mi vida en el momento preciso. Tomados de la mano, comienzo una nueva etapa.

ÍNDICE

Introducción	7
--------------------	---

Primera Parte. *Flashback elemental*

Capítulo I. <i>From the suburbs</i> a los hoyos fonquis. Breve historia del rock y su recepción mexicana	13
--	----

1.1 <i>Blue skies and apple pies</i> . La génesis del rock	13
1.2 Merengue, cumbia, industria y <i>rock and roll</i> ; primeras recepciones	16
1.3 Juventud, problemas sociales y música: la era del rocanrol	18
1.4 Una nueva señal en el cuadrante: la contracultura de la Onda	24
1.5 Interferencias. El mercado y los hippies en la configuración final de la Onda	28
1.6 <i>Blues</i> de la encrucijada: la Onda chicana, Avándaro y los hoyos fonquis	35

Capítulo II. Contrapunteo sicodélico. La literatura de la Onda frente al rock	41
---	----

2.1 <i>En la ruta de la Onda y La nueva música clásica</i> : Primeras voces	41
2.2 Melodías secundarias. El rock en la Onda, según la crítica	48
2.3 <i>Divertimento</i> . Acerca de <i>Se está haciendo tarde (final en laguna)</i>	53

Segunda Parte. Ritos de paso, drogas y rock & roll

Capítulo III. “Dejad, los que aquí entráis, toda esperanza.” Umbrales metodológicos, intertextuales y míticos	61
---	----

3.1 Un paso adelante. Definición metodológica	61
3.2 Tocando la puerta: el rock como paratexto	64
3.3 Caminando por el borde. El rock tarareado	68
3.4 El otro lado. Escuchando rock (en la diégesis)	75

Capítulo IV. <i>Se está haciendo tarde...</i> (Original Soundtrack): Canciones de novela	80
4.1 Portada: ¿Por qué la écfrasis?	80
4.2 Intro: <i>Aldous Huxley's beat</i>	83
4.3 "I Shall Be Released" y "Higher and Higher": Entre el cielo y el infierno	87
4.4. "Things Get Better" y "Only You Know and I Know": Bodas iniciáticas	92
4.5 "Monkey Man" y "You Can't Always Get What You Want": Réquiem para Gladys	96
Capítulo V. <i>The higher you fly, the deeper you go</i> : Drogas y misticismo en el (final en laguna)	101
5.1 Cartomancia en la costa: El Mago y la puesta de sol	101
5.2 La vereda tropical: Purgatorio transfigurado	105
5.3 (final en laguna)	109
Conclusiones	115
Fuentes citadas	119

INTRODUCCIÓN

Desde 1924, con la construcción del *Mirador* (primer hotel en la zona), Acapulco ha sido un destino turístico que ha recibido a un amplio espectro de visitantes. En un inicio, el puerto fue sinónimo de glamour y de divertimientos al estilo *jet set*. A sus playas llegaron mexicanos adinerados, estrellas hollywoodenses, playboys europeos y escritores gringos (Del Ángel, 2003: 47-48).¹ Sin embargo, hacia mediados de los sesenta un sector turístico distinto volteó su mirada hacia Acapulco. Grupos de *stoners*, macizos y hippies/jipis de todas las latitudes llegaron atraídos por los paisajes paradisíacos del puerto y por su vida nocturna (rebotante en drogas psicoactivas). Muchos acudían con fines recreacionales y algunos iban en busca de una experiencia entéogena.

Se está haciendo tarde (final en laguna) sitúa su anécdota precisamente en este Acapulco. Rafael es un tarotista de la ciudad de México. Se gana la vida mal leyendo las cartas a señoras de la clase media. A consecuencia de ello, vive acechado por un karma negativo. El consejo de su maestro para deshacerse de ese mal es que interprete el tarot como se debe. Cuando Rafael se ve con un poco de dinero, resuelve viajar a Acapulco para leerle las cartas a Virgilio. Él es un *dealer* quien hace su agosto en la escena *groovy*-sicodélica del puerto. Virgilio lleva a Rafael por Acapulco y sus alrededores. En el camino se les unen Francine y Gladys, un par de señoras canadienses, y un joven homosexual belga llamado Paulhan.

A lo largo del texto, el puerto surge como una especie de inframundo que los personajes deben recorrer para hacerse

¹ Elizabeth Taylor contrajo matrimonio al cobijo del sol Acapulqueño. Por su parte, John F. Kennedy y Jacqueline Bouvier disfrutaron allí de su luna de miel. Frank Sinatra, Judy Garland y Truman Capote también fueron visitantes regulares (Del Ángel: 48).

merecedores de un encuentro con la divinidad. Asimismo, la novela alude a varias canciones de rock las cuales proporcionan una especie de *soundtrack* para el tránsito por ese territorio esotérico-sicodélico. Las inquietudes que motivaron el presente trabajo surgieron a partir de ambos elementos. Así pues, mis preguntas iniciales son: ¿Cuáles son las características del viaje que emprenden Rafael, Virgilio y los demás? ¿Qué papel juega la música de rock en el desarrollo de esa experiencia?

Para comenzar a responderlas, decidí voltear hacia el pasado. Es por esta razón que la primera parte de la tesis se titula: “*Flashback elemental*”. En primer lugar, me informé acerca de la recepción del rock en México; desde su llegada a principios de los cincuenta hasta la fecha de publicación de *Se está haciendo tarde...* La finalidad de ello fue comprender los usos particulares que los escuchas mexicanos dieron a esa música estadounidense. A partir de lo encontrado, imaginé que podría darme una idea más clara con respecto a los usos representados en la novela. En consecuencia, el primer capítulo es una breve reseña histórica: “*From the suburbs a los hoyos fonquis*”.

A continuación, me propuse averiguar sobre apropiaciones más específicas del rock en México. En este caso, resolví centrarme en las opiniones de los propios autores de la literatura de la Onda. Acudí a los dos textos fundamentales en lo relativo al tema: *En la ruta de la Onda* y *La nueva música clásica*. A esos puntos de vista primarios, agregué los de la crítica literaria con respecto a la representación del rock en la obra de José Agustín. Por último, hice un recorrido corto por los análisis que hablan de *Se está haciendo tarde...* De aquí surgió mi estado de la cuestión/segundo capítulo: “*Contrapunteo sicodélico*”.

Una vez que hice ese viraje obligado, me dediqué de lleno al análisis de la novela. A partir de allí comienza la segunda parte de la tesis “*Ritos de paso, drogas y rock & roll*”. Ésta se compone de tres

capítulos los cuales abordan, precisamente, los ritos de paso, las drogas y el rock & roll.

El capítulo tercero se compone de una serie de umbrales. El primero es el metodológico, donde explico a detalle cuáles son las bases teóricas y analíticas para la revisión de *Se está haciendo tarde...* En primer lugar, retomo dos de los conceptos mencionados en el capítulo anterior: la catábasis o narrativa de descenso a los infiernos y las funciones del rock identificadas en la novela. Esas dos perspectivas las complemento con bases teóricas provenientes de la crítica literaria (la écfrasis, entendida en un contexto intermedial) y de la sociología (el concepto de tribu en el marco de las subculturas urbanas).

Los siguientes apartados funcionan como puertas al texto. Cada uno se adentra más en los niveles narrativos de *Se está haciendo tarde...* Los análisis abordan la música que compone la novela. Parten desde un nivel paratextual, abordan las canciones tarareadas por los personajes y culminan con un ejemplo de música en la diégesis, es decir, aquella que los personajes reproducen y escuchan. Ese primer acercamiento prepara el terreno para el siguiente capítulo.

En referencia al rock que se escucha durante la narración, decidí hacer un soundtrack de *Se está haciendo tarde...* Continúo el tema del umbral al comenzar el capítulo con una portada y un "Intro". Se trata de explicaciones metodológicas más especializadas las cuales ayudarán a comprender los valores de la música en este nivel de la novela. Es en este capítulo cuando mis dos preguntas iniciales se entrecruzan, porque la explicación de los usos musicales está íntimamente ligada a una simbología mítica particular.

Finalmente, abordo el tema de las drogas en el último capítulo. Me centro primordialmente en el desenlace de la narración. Aquí la música ha cesado y el camino que los sonidos cimentaron se continúa por la vía de los alucinógenos. El mito y la religión dominan en

este fragmento y caracterizan el uso de drogas por parte de los personajes. Lo titulé: “*The higher you fly...*” para no olvidar del todo el asunto de la música.

En las conclusiones, traté de articular los tres ejes que compusieron la segunda parte de la tesis (ritos de paso, drogas y rock & roll) con la finalidad de alcanzar una interpretación global de la novela. Ese propósito me obligó a dejar un fragmento del texto para explicar en esta parte. Desde mi punto de vista, el sentido que quise rescatar de *Se está haciendo tarde...* se resume en ese párrafo.

Espero que la lectura sea amena y que, con suerte, esta tesis eche luces sobre la novela y las prácticas culturales que se representan en ella. ¡A emprender el viaje!

PRIMERA PARTE

FLASHBACK ELEMENTAL

CAPÍTULO I

FROM THE SUBURBS A LOS HOYOS FONQUIS. BREVE HISTORIA DEL ROCK Y SU RECEPCIÓN MEXICANA

1.1 *Blue skies and apple pies*. La génesis del rock²

Durante la primera mitad de los cincuenta, Estados Unidos salía de la Segunda Guerra Mundial pero ya se involucraba en otra, si bien de dinámica distinta: la Guerra Fría. Por un lado, los veteranos, jóvenes y amparados bajo la reciente *G.I. Bill*,³ regresaron a su país con el objetivo de formar una familia. A esto se debe el considerable aumento de la población estadounidense entre 1946 y 1964. Durante el período (conocido como *baby boom*) nacieron 77 millones de niños. Por el otro, la sostenida producción de material bélico hizo posible una gran prosperidad económica. Las clases medias fueron las beneficiadas, pues fueron ellas quienes contribuyeron con esa industria. En consecuencia, el ingreso personal aumentó 293% entre 1949 y 1955 (Grossberg, 1992a: 138-141).

Así pues, Estados Unidos vivía regulado bajo una economía de guerra y dependía casi totalmente de esas clases privilegiadas. La propensión al ahorro que caracterizaba a los estratos medios debía contrarrestarse si se deseaba mantener la situación económica. Ideas

² Si bien esta cronología se centra en la recepción mexicana del rock, no puedo comenzarla sin hacer referencia al origen de esta música. Más allá del dato histórico, quiero caracterizar el ambiente económico, social e ideológico que posibilitó el nacimiento del rock. Por un lado, ayudará a comprender el desarrollo de las culturas roqueras subsiguientes; por otro, permitirá la comparación del rock, así como surgió en Estados Unidos, frente a las distintas actualizaciones mexicanas.

³ Su nombre oficial fue *Servicemen's Readjustment Act of 1944* y proveyó educación superior a los veteranos de la Segunda Guerra Mundial. Asimismo, ofreció a los soldados distintos tipos de préstamos para comprar inmuebles e iniciar negocios. (U.S. Department of Veterans Affairs . “Born of Controversy”).

sobre movilidad social surgieron durante la época pero se reformularon bajo una óptica distinta. En el imaginario popular estadounidense, el capital cultural dejó de ser un parámetro relevante para determinar la pertenencia a una clase social. Su lugar lo ocupó la acumulación de dinero, propiedades y toda clase de bienes. Asimismo, la familia nuclear (la cual alcanzó su apogeo con el *baby boom*) se posicionó como la institución primordial donde el capital tenía que invertirse (Grossberg, 1992b: 172-173).

Este cambio en la mentalidad de la población se manifestó, entre otros fenómenos, con la migración de la ciudad hacia los suburbios y la tecnologización del hogar. Estados Unidos miró su nueva prosperidad como el inicio de un proceso hacia la perfección. Los *baby boomers* tenían que superar los logros de sus padres. Para ello debían ser la generación mejor alimentada, mejor vestida y mejor educada de la historia del planeta (Grossberg, 1992a: 174).

Los suburbios surgieron como el espacio ideal para el desarrollo de estos infantes, pues se encontraban apartados de la polución y los problemas sociales. Además, estaban equipados con todas las comodidades materiales: desde electrodomésticos hasta tecnologías de comunicación masiva como la televisión⁴ (Grossberg, 1992a: 175).

Los *baby boomers* habitaron esas cápsulas de orden durante su infancia, pero una vez que alcanzaron la pubertad se vieron atrapados entre las viviendas unifamiliares producidas en masa, las calles con trazo en cerradas y la rutina inherente al uso de electrodomésticos. Los adolescentes de finales de los cincuenta estaban aburridos y sospechaban abiertamente de la lógica de la repetición que encarnaban los suburbios. Trabajar no fue una opción de escape. Se evitó a toda costa que los jóvenes ingresaran al mercado laboral hasta

⁴ En 1954, los Estados Unidos, que albergaban apenas al 6% de la población mundial, contaban con el 60% de los automóviles, el 58% de los teléfonos y el 45% de los radios en el planeta (Grossberg, 1992a: 138).

que tuvieran la preparación adecuada para desempeñar su importantísimo papel en la historia (1992a: 139, 149).

En busca de una alternativa, estos jóvenes acudieron al estilo de vida de la generación *beat*. Se trataba un grupo en una situación similar. Ellos se opusieron a los usos y costumbres de su época. Elaboraron una cultura marginal de la cual abreviarían los *baby boomers*. Varias de las expresiones *beat* fueron adoptadas por la naciente contracultura juvenil (uso de drogas con fines recreacionales, exploración de la sexualidad, adopción de una religiosidad no occidental) pero la más importante fue sin duda la fascinación que la música afroamericana (especialmente el *jazz* y el *bebop*) ejerció sobre los escritores del grupo (José Agustín, 2007a: 21-24).

Por medio de lo *beat* los jóvenes suburbanos tuvieron su primer contacto con una cultura excluida del sueño “americano” (entendido éste a partir de la Segunda Guerra Mundial): cultura de negros y clases bajas, quienes en su mayoría no participaron en la guerra ni contribuyeron a la producción militar estadounidense, y no disfrutaron de la prosperidad económica del país (José Agustín, 2007a: 25-26).

En el *blues*, los *baby boomers* encontraron la experiencia de la privación y el desdén en contraposición a la sobreabundancia y la atención a las que estaban acostumbrados. Del mismo modo, descubrieron en la música rural blanca una forma de vida simple y manual, menos tecnológica que la que se llevaba en sus casas llenas de aparatos. Los jóvenes habían localizado una salida al ensueño de los suburbios. Pronto desdeñaron su posición privilegiada en la sociedad e incorporaron la marginación en su vestido, actitud y, por supuesto, en la música que produjeron (José Agustín, 2007a: 31-33).

Sin embargo, este rechazo no fue total. Si bien los *baby boomers* sospecharon de la naturaleza enajenante de su estilo de vida, ellos

jamás conocieron el país empobrecido por la Gran Depresión, o constreñido y volcado hacia la guerra, que sus padres y abuelos habitaron. No podían imaginar algo diferente que la vida suburbana: aún creían un poco en el progreso de la nación y el lugar importantísimo que ocupaban en él. Además, los sonidos de negros y campesinos les parecían lejanos; llegaban desde la ciudad y las tierras rurales; ellos se encontraban en el medio, separados de todo (Grossberg, 1992a: 149).

Esta paradoja señala la esencia del *rock and roll*: es el sonido de quienes viven aprisionados en los suburbios y no conocen nada más, sin embargo buscan emular la música de aquellos excluidos del bienestar, la estabilidad y la abundancia encarnada en esos lugares. El rock nace en una posición incómoda: desde el centro se concibe en la periferia. (Grossberg, 1992a: 150-151).

1.2 Merengue, cumbia, industria y *rock and roll*; primeras recepciones

En México, el *rock and roll* hizo su entrada a través de las grandes bandas de música tropical. Esto puede atribuirse a las afinidades rítmicas entre la música afroamericana y los sonidos caribeños que esos grupos ya interpretaban. La nueva música se incorporó rápidamente al repertorio de músicaailable de los mexicanos. Pronto, adultos de todas las clases se divirtieron bailando las versiones de las orquestas de Pablo Beltrán Ruiz, del cacique Venus Rey y de Luis Arcaraz (José Agustín, 2007a: 34).

Mientras en Estados Unidos el *rock and roll* representó un mestizaje cultural no deseado, particularmente en lo relativo a la forma de bailarlo, en México no causó mayor revuelo. Los movimientos de los *rockandrollers*, que para los blancos

estadounidenses se relacionaron con el salvajismo y la sexualidad exacerbada de los afroamericanos (es decir, constituyeron un rompimiento del código moral hegemónico), ya formaban parte del léxico de movimientos corporales mexicanos (Zolov, 1999: 18-19).

Una segunda etapa en la recepción del *rock and roll* en México llegó gracias a las estrategias de industrialización del país, las cuales habían comenzado con el gobierno de Miguel Alemán. Aquello que comenzó desde 1942, con la firma de acuerdos bilaterales con Estados Unidos, se tradujo, a inicios de los cincuenta, en la importación de prácticas culturales estadounidenses como el fútbol americano, el *swing*, el *Calypso*, y desde luego, el *rock and roll*. (Urteaga Castro-Pozo, 2002: 37).

Al igual que con las medidas implementadas en los cuarenta (de carácter exclusivamente económico), se pensó que las costumbres gringas resultarían en un México urbano, industrializado y próspero. Día a día, esas actitudes actuarían como fuerzas modernizadoras que transformarían la mentalidad del país. De cierta manera, lo gringo fue visto como metáfora del progreso. Las formas del *rock and roll* en México durante el resto de los cincuenta y parte de los sesenta dependieron en gran medida de esta concepción (Zolov: 19-20).

Con todo, las diferencias entre la realidad mexicana y la estadounidense durante la década de los cincuenta eran palpables. México aún no llegaba a la modernidad, y por tanto se encontraba lejos de los peligros de una sociedad de consumo. La rutinización y mercantilización de la vida diaria ni siquiera se concebían y la sobreabundancia de bienes parecía un fenómeno poco probable. El *rock and roll* significó algo muy distinto para los escuchas mexicanos, pero para iniciar esta historia de apropiación el sonido debía de encontrarse con su público ideal.

A partir de mediados de los cincuenta, los primeros discos importados de *rock and roll* llegaron a la ciudad de México. La música

que contenían difería en ritmo e intención de las melodías interpretadas por las bandas de música tropical. Esto, aunado al hecho de que las canciones estaban cantadas en inglés, disipó el interés del público adulto que antes acudía a los salones para bailar *rock and roll* (Urteaga: 38).

Para ese momento, el Distrito Federal contaba con una población de cinco millones de habitantes, la mayoría de los cuales eran jóvenes. Entre ellos, los chicos de clase media y alta habían visto en el cine las andanzas de personajes desafiantes como James Dean, Marlon Brando y Elvis Presley, por lo que tenían noción de la cultura alrededor del *rock and roll*. También contaban con algún tiempo de ocio para escuchar música con atención, así como de cierto poder adquisitivo que les permitía pagar los altos precios de los discos importados. Ése fue el primer contacto de los adolescentes mexicanos con el *rock and roll* gringo (Urteaga: 39).

A pesar de que su encuentro había sido bajo circunstancias demográficas y económicas fortuitas, esos jóvenes encontraron en el *rock and roll* un sentido de reconocimiento social. Para ellos, se trató de un medio con el que se identificaban pero, sobre todo, les brindó un modelo de conducta alternativo al que establecían las “buenas costumbres”.

El germen subversivo del *rock and roll* en México residió en su capacidad para trastocar los rígidos papeles sociales dictados por la tradición: respeto por los mayores; subordinación de la hija a la madre y del hijo al padre; reconocimiento de la madre como la depositaria de los valores sociales, y del padre como el encargado de imponer el respeto a la autoridad a través del castigo (Zolov: 28).

1.3 Juventud, problemas sociales y música: la era del rocanrol

Una vez apropiado por los jóvenes, la sociedad adulta vio el *rock and roll* como una fuente de desmadre. La palabra describía acertadamente la situación, pues la madre constituía el pilar moral sobre el que descansaban los elementos para una buena crianza. Adoptar una serie de actitudes opuestas al comportamiento ejemplar conllevaba obligadamente a la negación o desmantelamiento de la madre como símbolo moral. Asimismo, connotaba el fracaso de los padres, y de la sociedad en general, al momento de inculcar valores fundamentales a los adolescentes (Zolov: 29).

La llegada a México de productos filmicos estadounidenses como *Semilla de maldad* (*Blackboard Jungle*) (1955), *¡Salvaje!* (*The Wild One*) (1953) y *Rebelde sin causa* (*Rebel without a Cause*) (1955) no hizo más que avivar la controversia con respecto a la nueva música. Rápidamente surgió en el pensamiento popular la idea de que existía una relación intrínseca entre el *rock and roll* y la delincuencia juvenil (Zolov: 35-37).

En realidad, las cintas estadounidenses tenían una voluntad aleccionadora que no fue vista con suficiente claridad por la opinión pública. Éstas se alineaban a la moral conservadora y pretendían mostrar la decadencia de la juventud a causa de la mala crianza. Presentaban a chicos cuyos estilos (peinados *pompadour* o “cola de pato”, jeans, chamarras de cuero y gusto por las motocicletas) aludían, ya a jóvenes rebeldes y descontentos de la clase trabajadora quienes desde siempre se encontraron “en peligro” de delinquir (el caso de Marlon Brando), ya a miembros de las clases privilegiadas cuya posición social les permitía cometer actos reprobables con entera impunidad (la figura de James Dean). En estos filmes, el *rock and roll* era una expresión de rebeldía y delincuencia pero nunca su causa. Ésta recaía siempre en la irresponsabilidad y la negligencia de los padres (Zolov: 39-40).

Nadie en México vio las películas desde esta perspectiva. Los jóvenes se inspiraron en los ambientes de clase baja donde se ambientan los filmes y se lanzaron a explorar la cultura de las colonias más pobres de su ciudad. En ellas encontraron visiones de mundo marginales que el discurso oficial no tomaba en cuenta. Los chicos rescataron el lenguaje y algunas actitudes de esos lugares, pues les parecían equivalentes a los de sus ídolos (Zolov: 38).

Por su parte, los grupos conservadores encontraron en las cintas pruebas irrefutables de que el *rock and roll* conducía a la delincuencia. Para estos sectores, los medios de comunicación masiva eran agentes directos de la degeneración del tejido social y, por tanto, debían de ser frenados. Ambas posiciones alcanzaron su punto más crítico en 1959, con el surgimiento de dos acontecimientos fundamentales (Zolov: 39).

El primero de ellos consistió en los disturbios del cine las Américas, ocurridos en mayo durante la proyección de *King Creole* (protagonizada por Elvis Presley). En aquella ocasión, alrededor de seiscientos jóvenes entraron en el recinto sin pagar boleto, arrancaron las butacas del balcón, las lanzaron a la sala principal debajo de ellos y agredieron a un grupo de chicas, forzándolas a desnudarse y tocando sus cuerpos⁵ (Zolov: 50-51).

El segundo fue el estallido de huelgas entre diversos sindicatos (telegrafistas, ferrocarrileros, trabajadores de la industria del petróleo, etc.). Los grupos de obreros rechazaron el charrismo imperante al interior de sus propias asociaciones. Lo pertinente aquí fue la manera en que los medios de información presentaron los acontecimientos al público (Zolov: 52).

⁵ Una crónica del suceso se encuentra en el texto “El rey criollo” (*El rey criollo*. México: Joaquín Mortiz. 1997. pp. 159-168) de Parménides García Saldaña.

Éstos interpretaron los hechos con base en una retórica del cuerpo social: denunciaron que la insubordinación de trabajadores era producto de la rebeldía que se vivía al interior de la familia mexicana. Bajo esta dialéctica, la fragmentación de la unidad nacional encontraba sus raíces en la falta de disciplina dentro del núcleo familiar (Zolov: 53).

Un dilema se puso sobre la mesa: ¿Cómo hacer para mantener las connotaciones de progreso y prosperidad adjudicadas al *rock and roll* y sus prácticas sociales, y al mismo tiempo eliminar su carácter subversivo, con el fin de conservar la estructura familiar tradicional? La respuesta surgió desde distintos lugares y consistió en un empuje moralizador a gran escala.⁶ Gran parte de los esfuerzos se concentraron en establecer “guías éticas” sobre los contenidos que los medios debían o no transmitir (Zolov: 59-62).

En el caso particular de las disqueras, éstas se unieron al espíritu de autocensura más por interés económico que por las razones iniciales.⁷ Por un lado, los costos de importación de álbumes musicales a México iban en aumento a finales de los cincuenta. Por otro, las discográficas transnacionales decidieron explorar mercados extranjeros. Presentaban a sus músicos en el idioma de alguna de sus sucursales alrededor del planeta (Zolov: 59).⁸

Las disqueras mexicanas tomaron ventaja de ambos sucesos y, con un afán moralizador en mente, concibieron un proyecto musical que pusiera fin al problema del *rock and roll*. Se contrataron bandas

⁶ Por ejemplo, en el verano de 1959 se creó una comisión del congreso. Su propósito era prohibir canciones y programas que fueran apologías descaradas del crimen y que, por sí mismas, contribuyeran a la creciente ola de crímenes y homicidios en México (Zolov: 59).

⁷ Agustín aborda el tema, si bien en el ámbito televisivo en: “No hay censura” (*No hay censura*. México: Joaquín Mortiz. 1988. pp. 27-40).

⁸ El propio Elvis grabó en alemán su canción “Wooden Heart”, y el trío los Panchos interpretó algunos de sus éxitos en japonés para la compañía discográfica Columbia (Zolov: 64).

mexicanas para que interpretaran versiones en español de los éxitos estadounidenses. Estos *covers* fueron llamados “refritos” y la nueva corriente recibió el nombre de “rocanrol” (Zolov: 64-66).

Las bandas estaban integradas por adolescentes quienes ostentaban, a primera vista, el mismo aspecto que otros jóvenes: utilizaban prendas de moda y mostraban una actitud energética y relajada. Asimismo, interpretaban los refritos con una impecable calidad musical.⁹ Ambas situaciones apelaban a un sentido de identidad con sus oyentes. En última instancia, permitieron que su música se extendiera sobre amplios estratos juveniles en México y en otros países de Hispanoamérica (Urteaga: 40).

Con todo, este comportamiento, apariencia y sonido iniciales se revelaban a la larga como gestos prefabricados. Las letras originales (escandalosas e inmorales) las reelaboraban al español compositores dentro de la misma discográfica. Ellos “limpiaban” las canciones de cualquier tono subversivo y al final se las entregaban a la banda.¹⁰ Esto mostraba a los rocanroleros como lo que realmente eran: “blanquitos” de clase alta, limpios y bien portados, que detrás de la música de rock expresaban y difundían una moralidad adulta (Urteaga: 40).

La imposición de temas modificados por otros letristas respondió a la voluntad de las disqueras por evitar altercados con el discurso moralizador. Para ellas era primordial eliminar la demostración abierta de furor y rebeldismo y de este modo asegurar

⁹ Los grupos rocanroleros más importantes fueron los Locos del Ritmo, los Teen Tops y los Rebeldes del Rock. Destacan otras bandas como los Crazy Boys, los Black Jeans, los Boppers, los Gibson Boys, los Viking Boys, los Hooligans, los Sonámbulos, los Jokers y los Hermanos Carrión (José Agustín, 2007a: 34).

¹⁰ Algunos de los “refritos” más conocidos son: “La plaga” (“Good Golly Miss Molly,” de Little Richard), “El rock de la cárcel” (“Jailhouse rock,” de Elvis Presley) y “Popotitos” (“Bony Maronie” de Larry Williams), todos ellos de los Teen Tops. De los rebeldes del Rock destacan: “Hiedra venenosa” (“Poison Ivy,” de The Coasters), “Melodía de amor” (“Melodie D’amour,” de Paul Anka) y “Rock del angelito” (“Rockin’ Little Angel,” de Ray Smith) (José Agustín, 2007a: 34).

la prosperidad económica de sus productos. Así, el lenguaje de los refritos transitó por rumbos totalmente distintos.

Mientras las canciones conservaron la celebración del tiempo libre (el exaltamiento del relajo y del instante), enfocaron el tema como un estadio dentro de un proceso más trascendental. El desenfreno juvenil debía dar paso a la seriedad del adulto (la elección de “noviecitas santas” para el futuro matrimonio). El rocanrol funcionaba como rito de paso entre la infancia y la madurez, entendida ésta como la adopción plena de los valores hegemónicos (Urteaga: 40-41).

A pesar de ser una expresión cooptada desde su nacimiento, el rocanrol mantuvo características que aseguraron su confrontación con el orden oficial. Como ya se mencionó, si bien las letras habían perdido su significado original, no fue así con la música. Ésta era interpretada de manera impecable y, por lo tanto, definió los ejes afectivos de las prácticas rocanroleras: la transformación del aburrimiento en placer y la localización de ese placer en el cuerpo (Grossberg: 42-43).

Estas expresiones tenían lugar durante las tardeadas y dentro de los cafés cantantes (también denominados existencialistas o “a gogó”).¹¹ Las primeras eran fiestas en casa de los padres donde se permitía que los adolescentes escucharan rocanrol. Los chicos aprovechaban la música para realizar actividades en torno al acto de bailar. Por ejemplo, en uno de ellos se tiraban dados y los perdedores debían dejar alguna ropa y bailar lo que el grupo ordenaba.¹² Este

¹¹ Entre los cafés cantantes más célebres se encontraban el Ruser, el Harlem, el Hullabaloo, el Sótano, A Plein Soleil, Pao Pao y Schiaffarello (José Agustín: pp. 40-41).

¹² En las tardeadas se desplegaban las estrategias de diferencia propias del rocanrol. Los actos que se realizaban en ellas bordeaban peligrosamente la línea del respeto, y desafiaban así la autoridad paterna desde el interior mismo del núcleo familiar (Zolov: 88).

tipo de reuniones solía terminar súbitamente, pues los padres pronto se hartaban del ruido y ordenaban que la música terminara (Zolov: 86-88).

En contraposición a esos espacios, que aún estaban regulados por la autoridad familiar, surgieron los cafés cantantes. Allí se practicaba el *sitting* (llevar el ritmo de la música sin moverse del asiento, ya que los locales eran reducidos). También se aprovechaba la poca iluminación de los lugares para flirtear o pasar un buen momento con la pareja (Zolov: 88-90).

El rocanrol mexicano produjo una gama de expresiones culturales que desmentía las acusaciones hechas por los grupos conservadores. No se trató de imperialismo cultural sino de un proceso transcultural complejo donde intervinieron tanto las disqueras como los propios jóvenes.

La industria musical convirtió la música en una expresión inofensiva que se adecuaba a la moral y las costumbres mexicanas. Por su parte, los adolescentes replantearon el sentido del rocanrol domesticado: restituyeron su carácter combativo y lo orientaron hacia las inconformidades de la juventud mexicana. Al interior mismo de la censura, lograron articular espacios de resistencia. Procesos de negociación y replanteamiento como estos caracterizaron el resto de la recepción del rock en México (Frith, 1997: 165-166).

1.4 Una nueva señal en el cuadrante: la contracultura de la Onda

A partir de 1964, el panorama musical del rocanrol mexicano sufrió cambios importantes. Bandas provenientes del norte del país llegaron a la capital en busca de audiencias más amplias y contratos de grabación. A diferencia de los rocanroleros, estos grupos interpretaban en inglés. Por su cercanía con Estados Unidos, ellos

adquirían los discos con mayor facilidad y podían experimentar el álbum como unidad artística coherente (el *track list* original, la portada como extensión visual de la obra sonora, etc.) (Zolov: 95).

Asimismo, consideraban que la música estaba íntimamente ligada a los individuos que la producían: importaba cómo los músicos orquestaban sus arreglos, la selección que hacían de su repertorio, el vestido y la actitud que ostentaban, y la profundidad de su pensamiento, expresada en las letras y anclada fuertemente en el idioma original. Para ellos, la lengua reflejaba una verdad de sentimientos y conectaba con una experiencia vívida entre los artistas y su público (Ochoa, 2002: párr. 5).

Las nuevas bandas procuraron elaborar versiones exactas de las canciones compuestas por sus ídolos. Estas interpretaciones virtuosas y detalladas se conocieron como “fusiles” y rápidamente se hicieron populares entre los adolescentes. Fue así, entre otras cosas, debido a la incapacidad de las disqueras mexicanas por satisfacer la demanda de rock entre la juventud. Las altas tarifas de importación obligaban a las empresas a adquirir el máster de grabación y elaborar toda la producción en México. El proceso podía tomar desde seis meses hasta un año y en muchas ocasiones terminaba en un material deformado gracias a una mala traducción (Zolov: 95-96).

Con discos de segunda mano como única alternativa, los chicos se sintieron marginados. El rock se estaba convirtiendo en un fenómeno cultural masivo y ellos no tenían acceso a él. En este sentido, los grupos del norte realizaron una labor compensatoria. Sus interpretaciones acercaron la “verdadera” expresión del rock a los fanáticos y permitieron que éstos se sintieran parte de un movimiento global (Zolov: 96-97).

Con todo, las bandas del norte representaban poca competencia frente a la establecida industria del rocanrol. A ello se suma que la opinión pública sobre ellas era desfavorable. Sus letras (en inglés,

intactas y con todo su rebeldismo) levantaban fuertes sospechas de colonialismo cultural. Hubo algunas disqueras interesadas en los grupos, las cuales publicitaron el rock del norte como diversión inofensiva. La sociedad mexicana no acabó de convencerse (Zolov: 99-101).

En vista de ese panorama los músicos se lanzaron a la conquista de nuevos sitios (muchos de ellos de carácter público). Los cafés cantantes fueron el primer y más importante espacio para la difusión de las nuevas bandas.¹³ Allí encontraron gran facilidad para tocar, pues se trataba de espacios no monitoreados y exclusivos para la juventud (Zolov: 102-105).

Con el arribo de la bandas del norte, los cafés cantantes cambiaron significativamente. La actuación prodigiosa de los nuevos músicos (quienes incluso reproducían los contoneos arrogantes de las estrellas extranjeras) hizo de los espacios territorios transculturales complejos. Allí los adolescentes mexicanos podían sentirse parte de un mundo cosmopolita. Si antes los cafés cantantes ofrecían “diversión sana” (allí no se vendía ninguna sustancia enervante), a partir de 1965 se infiltró un cierto nivel de drogas y alcohol. Asimismo, el modesto *sitting* fue sustituido por saltos, empujones, gritos e interjecciones en inglés. También se lanzaban objetos y las parejas mantenían relaciones sexuales dentro de los locales. En estos sitios la música producía un experiencia de comunidad, espontaneidad y de emotividad que, en última instancia, devino en desmadre (Ochoa, 2002: párr. 5).

La introducción de estilos musicales en boga (música pop, rock ácido y psicodélico) fue únicamente el inicio de la llegada del rock

¹³ Además de los cafés cantantes, otros espacios para la difusión del rock en México fueron la pista de hielo de Insurgentes, la tienda de discos Hip-70, el parque Hundido, la glorieta de Chilpancingo, y los restaurantes de comida rápida y malteadas *La Vaca Negra*. (De Garay, 1998: 48).

como fenómeno cultural masivo. Los grupos trajeron desde el norte una serie de imágenes, actitudes e informaciones que delineaban un estilo de vida distinto al de la sociedad adulta.

A la capital ingresaron conceptos como el viaje interno y la transformación espiritual, prácticas sociales como “echar el rol”, “cotorrear” y “compartir un disco”, y posiciones éticas como las de la preservación ecológica y la poligamia. En total, las costumbres importadas de los Estados Unidos a través de las bandas del norte se concentraron en cinco núcleos principales:

- 1) La creación de un lenguaje propio a partir de los esfuerzos realizados por la generación anterior: mezcla de la jerga de los barrios populares mexicanos con los préstamos del habla *rockandroller* estadounidense.
- 2) El consumo de drogas, principalmente la marihuana. Se trató tanto de una forma de placer corporal como de un vehículo para la exploración espiritual.
- 3) El ejercicio libre de la sexualidad. Incluyó la identificación del sexo con el amor y la formación de comunas.
- 4) El uso de ropas particulares: asunción del cuerpo como espacio de diferencia; intención por afirmar un sentido de vagancia; difuminación de la barrera de género.
- 5) Instauración del “rol” o viaje como herramienta de autoconocimiento. Éste puede ser externo (fuera de la ciudad y hacia la provincia) o interno (fuera del yo y hacia el ello). Aquí, el viaje puede ser potenciado por el uso de ciertas drogas.

(Urteaga: 42-44)

El conjunto de estos hábitos constituye lo que se conoce como “aparato del *rock and roll*”. Se trata de una estructura de prácticas culturales heterogéneas¹⁴ las cuales convergen para producir una o varias expresiones roqueras. El “aparato” se expresa socialmente en la intersección de tres ejes: la juventud como diferencia, el placer del cuerpo, y la posmodernidad como pastiche (Grossberg, 1997: 41-42).¹⁵ En el caso de México durante los cincuenta y sesenta, todas las

¹⁴ Abarca textos musicales, convenciones estéticas, imágenes, estilos de lenguajes, apariencia y danza, ideologías, posibilidades tecnológicas y determinantes económicos (Grossberg, 1997: 41).

¹⁵ Grossberg entiende la posmodernidad como la ausencia de futuro y de significado. El *rock and roll*, por surgir en este contexto, se estructura precisamente a partir de la falta de estructura. De acuerdo con él, el “aparato del *rock and roll*”

prácticas mencionadas (desde los juegos de prendas durante las tardeadas hasta el surgimiento de los cafés cantantes como espacios exclusivos para la juventud) desembocaron en la construcción de un “aparato del *rock and roll*.” Lo mismo sucedió con los cinco puntos mencionados arriba, si bien las dinámicas fueron más complejas.

Dos ejemplos: tanto la sexualidad libre como el consumo de drogas se proponían como claros ejemplos del placer del cuerpo pero, al mismo tiempo, funcionaban en otros ejes dentro del “aparato.” El uso de drogas en la experiencia del viaje interior también representaba una forma de pastiche transcultural (una neo-ritualidad), mientras que la libertad sexual aparecía como una estrategia de diferencia frente a las instituciones adultas del matrimonio y la familia.

La mitad de la década de los sesenta es el período en el que se consolida un “aparato del *rock and roll*” en México. Con la llegada de los grupos musicales del norte comienza a gestarse una cosa, un algo que podía interpretarse como una actitud de vida y que fue llamado “la Onda” por sus propios integrantes.

1.5 Interferencias. El mercado y los hippies en la configuración final de la Onda

El año de 1968 fue decisivo para la historia juvenil del país. En el caso de la Onda, se expresó en una reformulación del movimiento a partir de tres situaciones primordiales. La primera consistió en el proceso de mercantilización que poco a poco experimentó la contracultura estadounidense. En ese país el mercado despojó de su carácter combativo a los símbolos, imágenes y el resto de elementos

despliega estrategias contradictorias que se superponen. De aquí la idea de pastiche (Grossberg, 1997: 43-44).

asociados con la revolución psicodélica, y los transformó en objetos de consumo (Zolov: 115-116).

Los medios de comunicación mexicanos cayeron en cuenta de las posibilidades económicas de esa inserción al *mainstream*. Ellos también comenzaron a publicitar el rock y su cultura como una moda. Aparecieron publicaciones como la revista *POP*, que explotaban los símbolos de la contracultura y presentaron una identidad roquera inocua (Zolov: 117-118).

En México, la comercialización de la contracultura estableció un doble discurso con respecto a la Onda. Mientras las fuerzas judiciales cerraban los cafés cantantes por considerarlos focos de delincuencia juvenil, algunos bares en hoteles distinguidos de la Zona Rosa ofrecían trabajo a bandas selectas. La presentación de *The Doors* en la ciudad de México durante 1969 fue ejemplo paradigmático de esa contradicción.

Originalmente se había planeado que el grupo ofrecería tres conciertos: en la plaza de toros México, en el hotel Camino Real, y en El Forum (un centro nocturno exclusivo). Así, se pretendía acercar la banda a todos los niveles de la sociedad mexicana. Sin embargo, el regente de la ciudad, Alfonso Corona del Rosal, decidió no autorizar las presentaciones en la plaza de toros ni en Camino Real. Se argumentó que en los eventos para las clases populares podría presentarse vandalismo.¹⁶ *The Doors* terminó ofreciendo tres conciertos en El Forum. Los asistentes presenciaron el espectáculo

¹⁶ Las preocupaciones de Corona del Rosal no eran infundadas. Tres meses antes, *The Union Gap* y *The Byrds* habían ofrecido un concierto en el Estadio Olímpico de Ciudad Universitaria. Éste terminó en completo desastre. Lo que sucedió fue que se vendieron boletos con distintos precios de acuerdo a la distancia con el escenario. Los chicos de clase baja observaron que los lugares preferenciales se encontraban casi vacíos. En vista de que la seguridad era insuficiente, no dudaron en saltar las divisiones y ocuparlos. La gente era tanta y el espacio tan reducido que las sillas comenzaron a volar por el aire. *The Union Gap* decidió no presentarse y *The Byrds* se enfrentó solo al público frenético (Zolov pp. 155-156).

vestidos de gala y disfrutaron de una cena al interior del lugar. En este caso, la música en vivo de *The Doors* pasó de ser una propuesta inclusiva a un preciado objeto de lujo (Zolov: 157-159).

La Revolución Cubana fue otro factor que frenó el impulso del rock. Su interés por contraponer ideológicamente al latinoamericano frente al ciudadano de los países industrializados (y en especial, frente al estadounidense) engendró un debate sobre el colonialismo cultural en el terreno de la música. La polémica se desarrolló sobre todo entre los universitarios y se expresó, entre otras cosas, en una revalorización de la música regional. Los sonidos extranjeros como el rock fueron objeto de opiniones diversas (Zolov: 118).

Hubo quienes vieron con sospecha las afiliaciones político-sociales del rock británico y estadounidense. Otros, por el contrario, lo concibieron como parte básica de una cultura universal de vanguardia. Todos los juicios coincidieron en el total rechazo al rock producido en México. Por un lado, se señaló la profunda raíz elitista del rocanrol, la cual se evidenciaba en sus intérpretes de clase alta y a través de sus letras. Por otro, se pensó en las bandas del norte como imitadoras mediocres de los gringos, debido a la falta de originalidad de sus músicos (Zolov: 119).

El tercer suceso, contrario a los dos anteriores, logró dar nuevo ímpetu a la Onda a pesar de haber sido un hecho devastador para la historia de México. Se trató de la masacre de Tlatelolco. Hasta ese momento, la praxis cultural y política de la juventud en los sesenta se apoyaba esencialmente en dos formas de agregación: la militancia individual (identificada con la contracultura de la Onda) y la militancia social (representada por el movimiento estudiantil). Cuando el Estado cercenó brutalmente una de ellas, muchos de los jóvenes encontraron solaz en la transformación personal y en el repudio a la sociedad hegemónica. Aquí la música tomó un papel central. Constituyó un medio terapéutico para expresar la impotencia y la ira

que los jóvenes sentían frente a un sistema político donde no existía la expresión democrática (Urteaga: 37- 38).

La combinación de estos tres elementos: una mayoría estudiantil frustrada ante el desmembramiento de su movimiento social, el abandono consciente de la sociedad presentado como estrategia de cambio y resistencia, y la elección del rock como válvula de escape engendró un hipismo de izquierda que se denominó “jipiteca” (Zolov: 133-135).

Resulta imposible hablar del movimiento mexicano sin evaluar primero la influencia de los hippies europeos, estadounidenses y canadienses en la cultura del país. Ellos comenzaron a instalarse desde 1964 en Huautla de Jiménez, Oaxaca. Arribaron en busca de los hongos alucinógenos descubiertos en 1955 por Robert Gordon Wasson y conocidos tradicionalmente como “niños santos” o *teonanacatl* (Zolov: 108-109).

A diferencia de los turistas tradicionales, ellos llevaban un estilo de vida frugal. Gastaban poquísimo dinero en el pueblo y fueron vistos como parásitos para la economía local. Asimismo, mostraban una total falta de respeto frente a las creencias y costumbres indígenas.¹⁷ Finalmente, las grandes cantidades de hippies apostados en la localidad, en conjunción con sus peculiares hábitos, se ganaron el desprecio gubernamental. En 1967, varias decenas de ellos fueron expulsados de Huautla (Zolov: 110).

Para la primavera de 1968, el problema de los hippies se agudizó. No sólo se les había visto en Huautla sino también en

¹⁷ Para los indígenas mazatecos el poder de los hongos era sumamente reverenciado y sólo se acudía a él con propósitos curativos o rituales. Que los hippies masticaran las plantas sagradas en cualquier momento y lugar, sin ningún tipo de discriminación, les resultaba francamente escandaloso. Para colmo de males, el vestido y la higiene personal de los hippies no eran del agrado de los habitantes de Huautla. En más de una ocasión, los gringos se presentaron en el mercado del pueblo con poco más que su ropa interior (Zolov: pp. 108-109).

poblaciones urbanas como Acapulco y la ciudad de México. En la capital, eligieron la Zona Rosa como su punto de reunión. Allí se dio el primer contacto entre los hippies y la contracultura de la Onda. El aspecto que más influyó entre los jóvenes mexicanos fue el vestido (Zolov: 110-111, 138).

Los hippies mezclaban prendas de la cultura *pop* como shorts, minifaldas y pantalones de mezclilla con ropas propias de los habitantes indígenas de Huautla, Real de Catorce o Cipolite: huaraches, pantalones y camisas de manta. En muchas ocasiones, las piezas eran bordadas con patrones intrincados y de múltiples colores. Con esta mixtura, los hippies iniciaron un proceso de transculturación que, a su vez, provocó otro fenómeno transcultural entre los jóvenes mexicanos que más tarde se llamarían jipitecas (Kim Lee, 2000: 29-30).

Para los norteamericanos y europeos, el viaje al Tercer Mundo simbolizaba una forma de repudio al ideal modernizador y a la cultura capitalista de sus ciudades natales. México presentaba una buena opción, pues la imagen que se promovía del país era la de una sociedad premoderna compuesta por culturas indígenas, ruinas prehispánicas y playas semivirgenes. Esto, en conjunción con la posibilidad de encontrar hongos alucinógenos y marihuana barata, hizo que los hippies se acercaran al folklor mexicano (Zolov: 110).

Ellos dieron prioridad al uso de drogas y vieron los paisajes naturales como telón de fondo idóneo para sus escapadas espirituales. Únicamente cuando las circunstancias los obligaban, los hippies transitaban por las costumbres e idiosincrasias locales. México fue un refugio paradisiaco donde se podían olvidar las trampas de la vida burguesa. El hippie que regresaba a la metrópoli lo hacía transformado por la compenetración profunda con el territorio visitado. En este sentido, el uso de prendas indígenas constituía una representación simbólica de ese rito iniciático (Zolov: 147-148).

Cuando los hippies llegaron a los centros urbanos hacia finales de los sesenta, los jóvenes mexicanos quedaron muy sorprendidos con la vestimenta que llevaban. Los chicos desconocían casi en su totalidad las distintas culturas indígenas y no pasó mucho tiempo para que abrazaran el estilo y las costumbres de los hippies. Comenzaron a utilizar huaraches, camisas de manta, accesorios hechos a mano y se lanzaron a explorar el interior de la república (Zolov: 111-112).

Esta posición fue arduamente criticada por la izquierda, quien consideró al jipismo mexicano como una simple copia de la auténtica revuelta contra la vida tecnocrática. Para los intelectuales de la época, el subdesarrollo era la fuente de los problemas del país, no la sobreabundancia y la tecnologización que catalizaron las reacciones contestatarias de los hippies. Un repudio abierto a la modernidad en México les parecía ridículo e innecesario (Zolov: 135-136).

Esos juicios perdieron de vista el hecho de que si bien los jipitecas comenzaron por imitar prácticas culturales extranjeras, quedaba en ellas un ligero dejo de raigambre nacional. Los jipis mexicanos partieron de estos rastros y, poco a poco, configuraron un nacionalismo popular que se alejaba mucho de la mexicanidad armónica y estática proferida por el discurso oficial (Zolov: 139).

El proceso inició desde la incorporación de ropa autóctona en el vestido diario. Mientras los hippies vieron en ello un aspecto más en su rechazo a la cultura de consumo, los jipitecas observaron una revalorización de los habitantes indígenas de México. Lo mismo sucedió en el caso del viaje hacia la provincia rural. Los jipitecas, intrigados por usos y costumbres desconocidos por ellos, concibieron el recorrido como una experiencia de comprensión y descubrimiento. En su camino, hallaron campesinos e indígenas, música y visiones de mundo diferentes. Se encontraron con “otro” México. Bajo esta luz, el jipismo mexicano puede entenderse como una reapropiación del

territorio nacional; como la recuperación de maneras distintas de ser mexicano (Zolov: 112-113).

Tanto la comercialización de la contracultura de la Onda como los movimientos hippie y jipiteca constituyeron dos aspectos de la contradicción inherente al *rock and roll* y sus aparatos sociales. La facilidad con que la contracultura se asimiló mercado muestra su ubicación en el centro mismo de la cultura de masas.

A diferencia de expresiones auténticamente combativas como el arte de vanguardia, que tardó varias décadas en incorporarse a la industria cultural, la psicodelia y el jipismo fueron absorbidos a medida que se iban desarrollando. Aún no habían acontecido eventos culminantes para la contracultura (como el Festival de Woodstock en 1969, o el de Avándaro en 1971) cuando los pantalones acampanados, las prendas teñidas a mano y los diseños de cachemira ya desfilaban en las pasarelas de moda. Las críticas desde ideologías de izquierda encontraron su fundamento precisamente en la cómoda inserción del rock en la economía de mercado (Grossberg 1997: 38-39).

Se trata de la paradoja que da nacimiento al *rock and roll*, la cual regresa siempre bajo distintas formas. Al igual que los *rockandrollers* estadounidenses durante los cincuenta, hippies y jipitecas rechazaron su condición de origen y adoptaron identidades marginales. Esa adopción jamás fue completa. Ni los hippies llegaron al país para quedarse a vivir y a adoptar los usos y costumbres de sus vecinos, ni los jipitecas buscaron legitimar estilos de vida mexicanos relegados del progreso modernizador. Las reacciones de ambos grupos se encontraron siempre en tensión con sus identidades de procedencia.

De cualquier manera, no hubo desperdicio. Para los hippies (ciudadanos del Primer Mundo; tecnócrata y post-capitalista) la cultura mexicana funcionó como un acervo de prácticas culturales

diferentes, de las cuales se valieron para expresar su inconformidad frente a los excesos de la modernidad.

En el caso de los jipitecas (mexicanos urbanos y de clase media) el contacto con otras visiones de mundo les sirvió de punto de partida para ensayar una identidad nacional propia; ni más ni menos mexicana que las demás, a pesar de incorporar productos culturales extranjeros (Grossberg 1992a: 151-152).

1.6 Blues de la encrucijada: la Onda chicana, Avándaro y los hoyos fonquis

El agitado ambiente político y cultural de finales de los sesenta afectó la música de rock, tanto del lado de los músicos como de las audiencias. El primer cambio surgió a partir del movimiento estudiantil. Éste inspiró un ambiente de solidaridad entre jóvenes que trascendió la pertenencia de clase. Estudiantes de universidades privadas se unieron en protesta con los de la UNAM, del Politécnico y de las distintas preparatorias y vocacionales. Como resultado, se crearon redes amicales que permitieron el intercambio de intereses y aficiones a lo largo de todos los estratos de la juventud (Urteaga: 46).

El gusto por el rock fue uno de ellos y el alcance de su diseminación se percibió en los nuevos espacios donde las bandas comenzaron a tocar. A medida que las autoridades cerraban los cafés cantantes, aparecieron lugares alternativos en polos opuestos de la ciudad. Por un lado, los chicos de clase alta abrieron sus casas de las Lomas, San Ángel, Polanco y el Pedregal a los grupos y a los aficionados. Por otro, se improvisaron tocadas en espacios públicos o en desuso localizados en los márgenes de la ciudad (Urteaga: 47).

Por lo que respecta a la producción musical, ésta fue influenciada por el movimiento jipiteca y su valoración de la identidad

mexicana. Surgieron bandas con nombres en español como La Revolución de Emiliano Zapata, La Decena Trágica, División del Norte y Reforma Agraria, las cuales se alejaron de los “fusiles” y comenzaron a componer material propio. Su sonido fusionaba elementos de la cultura latinoamericana con los ritmos del rock ácido y psicodélico. Estos grupos, junto con otros como Peace and Love, Love Army y Three Souls in My Mind, engendraron un movimiento musical de amplio espectro. Por primera vez, el rock mexicano buscó activamente su identidad frente a la dominación cultural de Estados Unidos. Esta corriente apeló a jóvenes urbanos de todas las clases sociales y se llamó la Onda chicana (Zolov: 151-154, 168).¹⁸

A diferencia de lo que sucedió con los grupos del norte, las bandas de la Onda chicana fueron bien recibidas por de las disqueras. Hacia 1968, la demanda de rock por parte de las audiencias mexicanas aumentó de manera considerable. Esto pudo deberse a la creciente comercialización de la contracultura. El rock comenzó a entenderse como una expresión más dentro del acervo popular al que los mexicanos debía tener acceso. En un movimiento recíproco, las disqueras trasnacionales aprovecharon la apertura mundial hacia el rock británico y estadounidense y comenzaron a promover internacionalmente a sus roqueros locales (Zolov: 170-172).

México no fue la excepción. Pronto cada uno de los grupos de la Onda chicana firmó contratos de grabación con alguna discográfica de este tipo (CBS, RCA, Capitol o Polydor). El hecho de que los músicos volvieran a elegir el inglés como la lengua de sus canciones (a pesar de incorporar en ellas ritmos latinoamericanos y de ostentar en

¹⁸ A esta nueva Onda se le dio el mote de “chicana” porque buscó una nueva identidad a partir de la mezcla entre la cultura indígena y rural mexicanas con la contracultura estadounidense. Si bien sus intenciones pueden parecer opuestas a las del movimiento chicano en los Estados Unidos, ambas fueron reacciones desde las identidades originarias ante el fantasma del imperialismo cultural gringo (Zolov:177).

sus agrupaciones nombres en español) respondió a la voluntad por alcanzar un público universal (Zolov: 172-174).

La conjunción entre un gran grupo de seguidores pertenecientes a todas las clases sociales y la intención de las disqueras en México por aprovechar el furor mundial por el rock, hizo de la Onda chicana un fenómeno a gran escala. La exportación de material mexicano al extranjero encontró buenos resultados. Ese fue el caso de la Revolución de Emiliano Zapata, quien colocó su sencillo “Nasty Sex” en los primeros lugares de las listas de éxitos en Alemania Occidental. Asimismo, la popularidad de las bandas en los medios nacionales se extendió a tal grado que un festival de rock pareció una opción atractiva. Ante la idea de realizar un evento similar al de Woodstock, con las repercusiones que tuvo a nivel de exposición mediática (y de remuneración monetaria a partir de recopilaciones musicales y de videograbaciones conmemorativas), todas las discográficas transnacionales e incluso grandes empresas como Coca-Cola tomaron la iniciativa en la organización del espectáculo (Zolov: 189).

El lugar elegido para el concierto fue Avándaro, un pueblo localizado a 5 km de Valle de Bravo, en el estado de México. La intención original fue presentar el espectáculo musical como acompañamiento del rally que se realizaba anualmente en la región; de aquí el nombre de Festival de Rock y Ruedas. Así como ocurrió con Woodstock, nadie imaginó las proporciones que adquirió el evento (Zolov: 202).

Decenas de miles de jóvenes se reunieron allí días antes de la inauguración. El festival inició oficialmente a las doce de la tarde del sábado 11 de septiembre con una sesión de yoga. Varios grupos menores se presentaron a lo largo del día hasta alrededor de las diez de la noche, cuando apareció la primera banda programada: los Dug Dugs. A las ocho de la mañana del domingo, el concierto se dio por

terminado debido a una avería irreparable en el sistema de sonido. Los Three Souls in My Mind, última agrupación en subirse al escenario, sólo pudieron ofrecer un espectáculo de media hora (Zolov: 203).

El evento transcurrió en completa tranquilidad a pesar de la ominosa presencia del ejército. Más de mil soldados con armas se apostaron en el perímetro en caso de que miembros del movimiento estudiantil intentaran provocar una revuelta. Esto no ocurrió, pero sí hubo dos intervenciones relacionadas con la lucha universitaria. La primera fue bastante ambigua y consistió en la petición de un minuto de silencio por “aquellos que murieron” (Zolov: 204).

En un primer momento, la audiencia pensó que se trataba de una referencia a las víctimas de Tlatelolco o del Halconazo, pero después se anunció que el silencio era por las muertes de Janis Joplin, Jim Morrison y Jimi Hendrix. La segunda consistió en una dedicatoria por parte de Alex Lora. Antes de tocar una versión de “Street Fighting Man” de los Rolling Stones, el cantante indicó que el grupo la interpretaría en señal de preocupación por lo ocurrido el 10 de junio. Ambos actos señalan el impacto que tuvo la represión estudiantil entre el grueso de los jóvenes mexicanos. Asimismo, dan prueba de la sensibilidad transcultural (en este caso, profundamente global) propia de la Onda chicana (Zolov: 204).

Actos de reapropiación como esos no faltaron durante el festival. Uno de los que recibió más atención por parte de la prensa fue el uso que se hizo de las banderas mexicanas, estadounidenses y británicas. En el caso de la enseña nacional, el águila y la serpiente fueron reemplazadas por el símbolo de la paz: ☺. Por lo que respecta a las banderas extranjeras, muchos de los asistentes las ondearon a lo largo del concierto. Incluso hubo quienes bailaron frenéticamente alrededor de ellas (Zolov: 207-208).

A los ojos de la opinión pública, hechos como esos eran prueba irrefutable del imperialismo cultural instaurado por el rock entre la juventud mexicana. Una vez más, se perdió de vista la voluntad transcultural y globalizadora que yacía detrás. Se buscaba celebrar la llegada de una expresión roquera altamente internalizada y reinterpretada desde lo nacional; una expresión digna de representar la voz de México en un movimiento de dimensiones internacionales (Zolov: 209-210).

Avándaro es un punto de inflexión en el devenir del rock mexicano. En él convergieron el momento cumbre de la contracultura de los sesenta y el inicio de su criminalización por parte de los aparatos estatales. El festival probó la capacidad del rock para reunir grandes multitudes procedentes de todos los estratos sociales. Esto inquietaba al gobierno, pues permitía la apertura de espacios donde no se podía imponer el orden institucional y, por tanto, daba cabida a puntos de vista disidentes (Urteaga: 48).

El Estado procedió a reprimir el rock desde cada uno de sus niveles económicos: producción, distribución y consumo. Se clausuraron los espacios donde las bandas tocaban en vivo. Las disqueras retiraron su apoyo a los músicos pertenecientes a la Onda chicana. En los medios de comunicación no sólo fue prohibida la transmisión de este tipo de música, sino que se inició una campaña que asoció al rock con la drogadicción. Este ambiente de censura y represión se extendió por más de quince años y fue conocido entre los fanáticos como la “larga noche” (Urteaga: 49).

Por lo que respecta a las audiencias de la Onda, éstas se polarizaron. Los escuchas de clase media y alta abandonaron el rock mexicano y se refugiaron en la adquisición de discos importados. Sustituyeron los espacios multitudinarios como los cafés cantantes por sus hogares. Los amigos se podían reunir allí para escuchar y comentar los álbumes, al tiempo que fumaban marihuana y

observaban los pósters de sus artistas preferidos. La *naquiza*, por su parte, se mantuvo fiel al rock nacional y proveyó los espacios donde las bandas se atrincheraron durante la “larga noche”. Se trató de los hoyos fonquis, situados en las colonias populares y en zonas aledañas a la capital como ciudad Nezahualcóyotl (De Garay: 48-49). Eran principalmente bodegas o teatros abandonados que carecían de las condiciones de higiene adecuadas y donde se temía constantemente la irrupción de judiciales.

A medida que avanzó la década de los setenta, el ambiente contracultural se recrudeció. Los asistentes a estos lugares sustituyeron la marihuana por tinner o cemento, y el rock ácido y psicodélico dio paso a expresiones punk (José Agustín, 2007a: 91-92). El rey ha muerto, ¡viva el rey!

CAPÍTULO II

CONTRAPUNTEO SICODÉLICO. LA LITERATURA DE LA ONDA FRENTE AL ROCK

2.1 *En la ruta de la Onda y La nueva música clásica: Primeras voces*

En 1972, Parménides García Saldaña publicó una serie de ensayos bajo el título *En la ruta de la Onda*. El texto presenta un panorama *vis à vis* de las contraculturas estadounidense y mexicana de la época. Gran parte de la argumentación consiste en un recuento de la evolución del rock desde finales de los cuarenta hasta la fecha de escritura del libro. *En la ruta...* adopta dos enfoques bien diferenciados al momento de narrar la historia. El primero es muy similar al capítulo anterior, ya que parte del contexto social y refiere a prácticas culturales específicas para caracterizar el nacimiento y desarrollo del *rock and roll*.¹⁹ Para no ser redundante, no me extenderé más de lo indispensable sobre este punto.

Parménides entiende el rock como un movimiento de liberación sexual. De acuerdo con él, la clase media estadounidense estaba regida por una sexualidad hipócrita durante los cincuenta. El capitalismo estaba tan incrustado en la sociedad que la mujer blanca

¹⁹ Cabe señalar que si bien las estrategias son similares, Parménides no tiene una posición imparcial. Para él, el *rock and roll* responde a una situación común a las sociedades estadounidense y mexicana: las tensiones raciales y la represión sexual en las clases medias gringas también existieron en México. Esto se debió a la constitución predominantemente criolla de las élites, el carácter mestizo de las clases trabajadoras, y al impulso modernizador de los cincuenta que hizo más evidentes las diferencias entre las dos. En este sentido, la música tropical y la canción ranchera se equiparan con el *blues* y el *country* en sus orígenes y en los usos que se les dio en las ciudades. Al plantear que el *rock and roll* catalizó orgánicamente los mismos problemas en ambos países, el Par elimina la posibilidad de imperialismo cultural en el caso de México. Así legitima a la Onda como movimiento propio desde su nacimiento (García Saldaña, 1974: pp. 72-88).

y su cuerpo devinieron en el símbolo último de la propiedad privada. Ella era para amarla “con respeto” (tomándola de la mano y llevándole serenata), por lo que el varón adolescente tenía que acudir a prostitutas para satisfacer sus necesidades sexuales. Cuando esta juventud descubrió las radiodifusoras afroamericanas, dio con un sonido que expresaba la sexualidad de manera directa y honesta, por lo que decidió incorporarlo en su propia producción musical (García Saldaña, 1974: 22-23, 139-140).

Por lo que respecta al segundo enfoque en la crónica de El Par,²⁰ éste abandona el marco socio-histórico del inicio y relata la revolución sexual a partir de las canciones de rock ácido y psicodélico de los sesenta. Él distingue cuatro posiciones fundamentales; dos de ellas se ubican en los extremos y el resto vacila por el medio. Parménides encuentra un representante musical para cada una. En primer lugar menciona a los Beach Boys.

Según El Par, esa agrupación explotó el estilo de vida de la juventud acomodada que habitaba en las costas de California. Estados Unidos veía en estos chicos el fruto de los esfuerzos realizados en busca del sueño “americano”. Todos ellos estudiaban en la universidad y pasaban su tiempo libre socializando, recreándose al aire libre y practicando deporte. Los hijos eran buenos y sanos, así que sus padres los premiaron con autos deportivos, tablas de surf y toda clase de mercancías (García Saldaña: 28-29).

Parménides señala que en las letras de los Beach Boys la revolución sexual del rock se vio sustituida por un afán consumista. Esta banda propuso un varón adolescente que admiraba y deseaba en

²⁰ Agustín se refiere a Parménides García Saldaña como el “Par” en varios de sus textos. A manera de ejemplo, véase el apartado “Parménides” de *La contracultura en México* (José Agustín, 2007 a: pp. 141-145) y “Un día en la vida” en *Cuentos completos. 1968-2002*. México: Joaquín Mortiz. 2002. pp. 287-294. En concordancia con el estilo de la tesis (y también en señal de aprecio por su proyecto escritural) decidí referirme a Parménides por ese mote.

los mismos términos a su Mustang y a su chica. La mujer de los Beach Boys dejaba de ser compañera y se convertía en mera posesión, la cual era utilizada como la Honda para recorrer la autopista y la tabla de surf para remontar las olas (García Saldaña: 48-150).

Con la llegada de los Beatles en 1964, un concepto distinto de la mujer irrumpió en el ideario sexual de los jóvenes estadounidenses. Mientras los Beach Boys continuaban con la reificación de la muchacha en objeto de consumo, las primeras canciones de los Beatles dotaron a la chica de humanidad. De acuerdo con Parménides, las letras buscaron una verdadera comunión sexual con la pareja (García Saldaña: 150-152).

En ellas, el sexo era una energía interior que se ligaba al amor. Ésta había sido manipulada por los grupos en el poder de manera que el deseo se expresó únicamente a través de mediaciones (mujeres semidesnudas en revistas tipo Playboy) y de desplazamientos (la chica como Pontiac GTO). Gracias a los Beatles, por primera vez el adolescente estadounidense pudo tomar a su chica de la mano, decirle que la amaba y así manifestar su pasión con honestidad (García Saldaña: 153-157).

Tras el cuarteto de Liverpool, llegó desde Londres otra banda importantísima para la revolución sexual: los Rolling Stones. Sus letras también desafiaban el arquetipo de la virgen estadounidense/mujer-mercancía, pero lo hacían desde una perspectiva distinta a la de los Beatles. Según El Par, hacer del sexo un acto amoroso no fue el propósito de las canciones de los Stones, sino reclamar satisfacción sexual abierta y cínicamente (García Saldaña: 118).

Las chicas estaban obligadas a adoptar la misma actitud. No debían elegir a sus parejas sexuales a partir de las joyas que ofrecían sus pretendientes o el coche que manejaban, ni por el amor y la atención que les dedicaban. Si preferían los regalos y las mercancías,

se les consideraba unas enajenadas e idiotas; si elegían la experiencia amorosa, eran unas hipócritas en busca de un pretexto legítimo para acostarse (García Saldaña: 119).

Por último, Parménides indica que a medida que las bandas adquirían popularidad y se posicionaban como portavoces de la contracultura, su discurso cayó en una posición ambivalente. Mientras Beatles y Stones traían de Oriente religiosidades alternativas, y criticaban al hombre y la sociedad de su tiempo desde estados alterados de la mente, los *mass media* se iban apoderando poco a poco de la música y la imagen de ambos grupos. Pronto, los propios músicos prefirieron adoptar el rol capitalista de estrellas de rock y su propuesta revolucionaria quedó reducida a demagogia y simulacro. El único artista que pudo salvarse de este proceso fue Bob Dylan (García Saldaña: 36-42,164-167).

Dylan ocupa un lugar especial en la argumentación de El Par debido a sus antecedentes musicales. Antes de incorporarse a las filas del rock y abordar el tema de las relaciones de pareja entre la juventud estadounidense, Bob Dylan había explorado problemas sociales de mayor alcance. Sus primeros discos (pertenecientes al género *folk*) discutieron asuntos como la desigualdad de clases y la lucha por los derechos de las minorías raciales (García Saldaña: 158-159).

El acercamiento con los desposeídos le permitió a Dylan tener una visión crítica en sus producciones roqueras. En el álbum *Blonde on Blonde*, el músico muestra escenas de desencuentro y desarmonía entre la pareja. Para él, las relaciones amorosas son una estructura inacabada; la coincidencia entre hombres y mujeres no puede alcanzarse a través de actitudes facilonas, sino adaptándose a las situaciones conforme aparezcan en el camino (García Saldaña: 167-168).

Es interesante la visión de El Par en tanto que muestra las contradicciones del rock británico y estadounidense hacia finales de los sesenta y principios de los setenta. Los Beach Boys representaron un producto de la industria cultural cuyo único objetivo fue introducir a los jóvenes en la sociedad de consumo. Por el contrario, el discurso roquero de Bob Dylan fue auténtico y tuvo distancia crítica. Esto pudo deberse a la oposición política del músico.

Beatles y Stones pusieron en evidencia la delgada línea entre cultura alternativa e industria cultural. La obra de ambos grupos nunca dejó de ser combativa: en un inicio impulsó la revolución sexual y más adelante introdujo el uso de drogas como vehículo de exploración psíquica. Que los músicos se dejaran seducir por la industria del espectáculo (idolatría del artista, exposición mediática excesiva y centrada en la imagen del grupo, no en su producción musical, etc.) selló la inserción definitiva de las bandas al *mainstream*.

En la ruta... muestra una contracultura en plena crisis frente a los avances del mercado por incorporarla. Las oposiciones tajantes contra el Establishment estaban ya bastante diluidas al inicio de los setenta, por lo que la escena subterránea se debatía entre autenticidad y comercialización; modernidad y criminalización, en el caso de México. Fue precisamente en el seno de esta disputa donde se situó *Se está haciendo tarde...*

Aunque el siguiente ensayo de la Onda no transita por el mismo camino que la discusión de Parménides, sí lo hace por una ruta paralela. Se trata de *La nueva música clásica* de José Agustín.²¹ Desde

²¹ Existen dos versiones de *La nueva música clásica*: una de 1968 y otra de 1972 (esta versión se reimprimió en 1985). De acuerdo con Agustín, el texto posterior es radicalmente distinto del original (José Agustín, 2004: 95). Por desgracia, no pude localizar un ejemplar de la primera edición. Hubiera preferido comparar ambas obras, en tanto que las fechas de publicación coinciden con momentos importantes para la contracultura mexicana. El año de 1968 marca la propagación del rock

el título se advierte una intención reivindicatoria, muy similar a la de El Par. La diferencia radica en que ya no se discute la validez del rock en términos políticos, sino en terreno estético. Ahora la misión es emparentar la música de la contracultura con expresiones reconocidas universalmente como artísticas. El libro está constituido por una serie de reseñas acerca de las distintas bandas y solistas que Agustín considera importantes para el desarrollo del rock como forma de arte. En la introducción al texto es donde mejor se aprecia las intenciones del autor.

De acuerdo con él, son tres las razones por las que el rock puede considerarse una forma artística. En primer lugar, porque crea belleza, en segundo porque manifiesta una realidad “catalizada” y, por último, porque ofrece un nuevo orden estético (José Agustín, 1972: 7). Con esto, Agustín propone que la expresión roquera está compuesta por un aspecto formal o interno y por uno ideológico o externo. La conjunción de ambos produce lo bello en este tipo de música.

El matiz ideológico del rock reside en ofrecer una realidad “catalizada”. En este sentido, se puede hablar de una política y de una moral roqueras. Para Agustín, el buen rock es aquel que se opone a la hipocresía, al egoísmo, al fanatismo, a la guerra, la explotación y la miseria. Asimismo, busca la paz, el amor, la creatividad y el cambio. Estas cualidades no quedan únicamente en el campo del individuo sino que en ocasiones trascienden a una variedad de terrenos (José Agustín, 1972: 6).

Lo anterior se comprueba en las letras desafiantes de los Stones, la retórica anti-guerra de Bob Dylan o la “poetización” de la experiencia narcótica en los Beatles (Price, 2005: parr.10). En manos

desde las clases medias al resto de estratos sociales, por medio del movimiento estudiantil. El 72 señala la decadencia de la contracultura tras el festival de Avándaro, y la subsecuente criminalización del rock por parte del Estado y los medios de comunicación.

de las audiencias, este matiz ideológico convierte el rock en un arma poderosísima en contra de los convencionalismos y de las buenas costumbres. De este modo, ayuda a propiciar la evolución de las estructuras sociales (José Agustín, 1972: 6-7).

En cuanto al aspecto técnico que da al rock su propiedad de artificio, éste reside en la voluntad experimental de los músicos al incorporar en sus composiciones sonidos provenientes de todo el mundo (música clásica, jazz, folk, blues, sonos, ritmos afro-antillanos, sonidos orientales, etc.). Con ello se muestra un profundo conocimiento musical (José Agustín, 1972: 7).

También existe una característica formal que guarda una relación estrecha con la ideología. Según Agustín, el mensaje roquero ideal se expresa a través de metáforas e imágenes. Esto acerca el lenguaje musical a la poesía. La obviedad y el panfleto no son propios del buen rock (José Agustín, 1972: 9).

Al igual que Parménides, José Agustín considera el rock de su época como un conjunto de expresiones heterogéneas; en su calidad musical y en su compromiso con la contracultura. Él destaca que en la música popular existe arte (el “buen rock”), pero también expresiones comerciales cuyo único fin es el entretenimiento. Agustín señala que esas agrupaciones comparten en cierta medida el afán experimental de las bandas auténticamente roqueras. Lo que las distingue es el punto de vista que mantienen con respecto a la sociedad contemporánea (José Agustín, 1972: 6).

Los músicos del buen rock encarnan sus principios ideológicos a tal grado que ya en el proceso mismo de composición se realizan sus metas morales. En este contexto, hacer música deviene en una experiencia colectiva de comunicación, amor, respeto, aprendizaje y de profunda identificación con el prójimo. La música comercial no ofrece esto, pues nace del enajenamiento y la mediatización, y sólo puede ofrecer eso a sus audiencias (José Agustín, 1972: 9-10).

Uno y otro ensayo, el de El Par y el de Agustín, remiten a una contracultura en crisis. El rock es arte, pero no todo el rock. El estatuto artístico de las obras depende menos de sus características formales que de su posición en la industria cultural. *La nueva música clásica* se distingue del ensayo anterior en tanto que brinda una especie de brújula para transitar por los terrenos de la música popular.

En la ruta... presentaba las interpretaciones de Parménides y las argumentaba, pero fallaba en hacer explícitos los ejes sobre los que se orientaban estos juicios. A través de su modelo doble, Agustín abre la posibilidad de interpretación a los lectores. Éstos pueden mirar críticamente la selección de músicos que compone el cuerpo del ensayo, de acuerdo a los valores ideológicos que juzguen relevantes. Gracias a esto, la distinción entre contracultura e industria cultural se convierte en un ejercicio individual y subjetivo.

2.2 Melodías secundarias. El rock en la Onda, según la crítica

Casi desde la publicación de sus primeras obras, los estudios literarios abordaron el tema del rock en la narrativa de José Agustín. Los juicios han sido diversos, tanto por el enfoque teórico como por la posición de los críticos frente a la literatura de la Onda. En busca de una exposición más objetiva y clara, decidí organizar los argumentos a partir de núcleos temáticos. La primera distinción aparece entre la crítica que considera el rock como una herramienta estilística más en los textos de la Onda, y aquella que piensa en este ritmo como un recurso narrativo al interior de la trama.

En los textos de Margo Glantz, el rock en la escritura de la Onda participa tanto de un valor estilístico como de uno diegético o narrativo. Para ella, el lenguaje ondero se construye a partir de

asociaciones auditivas. Éstas semejan las variaciones musicales del rock y las improvisaciones del jazz (Glantz, 1994b: 245). Asimismo, ella señala que la reproducción del lenguaje juvenil y de la música de rock corre a la par de las acciones representadas. Esto quiere decir que la narración no se detiene a reflexionar sobre el lenguaje popular recién introducido, sino que lo incorpora orgánicamente como parte del discurso literario. Como resultado, se produce un efecto de inmediatez (Glantz, 1994a: 225-226).

La autora señala estas estrategias estilísticas y retóricas, pero no las ejemplifica ni argumenta sus afirmaciones. En este punto cabría recordar que los trabajos de Glantz son los primeros en abordar la literatura de la Onda. Su intención es la de brindar un panorama general y esbozar una primera posición crítica con respecto a una expresión emergente en las letras mexicanas.

La crítica posterior no se interesó por los aspectos estilísticos del rock en la narrativa ondera. Salvo Joong Kim Lee, nadie más recalca las similitudes de ritmo y cadencia entre discurso prosístico y discurso musical. El crítico se refiere específicamente a la obra de Agustín y, a diferencia de Margo Glantz, sí señala cómo el escritor reproduce el compás del rock en sus textos. Kim Lee afirma que el uso de pausas y de signos ortográficos condiciona la velocidad y el tono de lectura, de tal suerte que el texto literario se aproxima al rock (2000: 88, 105). Si bien la aportación del surcoreano es valiosa, ésta se esboza en términos muy generales y no presenta ejemplos de los textos. Por ello, la premisa no resulta convincente.

En lo relativo al uso del rock como recurso narrativo, Margo Glantz también inaugura esta vía de investigación. Ella propone que incluir un contexto musical en la estructura de lengua conlleva un traslado o traducción. En la literatura de la Onda, las grabadoras o reproductores de sonido son los elementos que permiten la entrada del rock al texto. Mediante este procedimiento, lo efímero de la música

queda fijado en la textualidad y puede repetirse constantemente de manera obsesiva y/o ritual (Glantz, 1994a: 248-250).

Glantz entiende que la música reproducida por los aparatos electrónicos cumple una función mediatizadora entre los personajes y el lector. De acuerdo con ella, los protagonistas de la ficción ondera se “desnudan” ante el lector, pero su voz se apaga o queda en segundo plano frente al lenguaje del rock. Las vivencias narradas son eco de la música, y no viceversa (Glantz, 1994a: 250-252).

De nuevo, la autora no brinda ejemplos que sustenten sus afirmaciones.²² Con respecto a la música como elemento enajenante, pienso que el fenómeno puede interpretarse de dos maneras. Glantz eligió la vía pesimista pero, a falta de evidencia textual, bien se podría decir que el rock cumple una función intensificadora y no mediatizante en estos textos.

La música no silencia las vivencias sino que resuena con ellas. El narrador sí asume una identidad colectiva determinada cuando refiere al rock pero, al mismo tiempo, las experiencias vitales de sus personajes re-semantizan el sonido en el proceso de escucha. Es en esta tensión entre la disolución y la proyección donde la música ofrece nuevas manera de entender lo vivido (Frith, 2003: 184-187).

La interesante propuesta de Glantz acerca del rock como una especie de “traducción,” no fue cultivada por la crítica subsiguiente. Académicos como John S. Brushwood concibieron la música en su dimensión de cita. Para él, los textos de José Agustín introducen rock y otros elementos procedentes de la cultura *pop* como mero juego de referencias o de erudición inútil.

²² En este sentido, es posible realizar una investigación donde se busquen y se analicen los ejemplos que Glantz y Kim Lee no presentan. Ese no es el objetivo del presente trabajo. Más adelante se explicarán cuáles son los criterios a partir de los cuales estructuro mi argumentación.

Ninguno de ellos cumple una función en la anécdota, pero adquieren prominencia porque el narrador magnifica su valor. El uso de estas referencias es generalmente paródico, lo que convierte la lectura en una sucesión de guiños. Brushwood finaliza con una aclaración. En ocasiones, las trivialidades en Agustín son una estrategia narrativa que sirve para identificar personajes o para desarrollar temas (1986: 58-62).

De Glantz a Brushwood el giro es de ciento ochenta grados. Mientras una atribuye un valor pesado y negativo al rock, el otro lo trata con la mayor de las ligerezas. Las reflexiones de Margo Glantz caracterizan a la música como un sonido tan potente que silencia las voces de los protagonistas literarios. Por el contrario, en la discusión de Brushwood el rock es un compendio de conocimiento popular. Agustín abreva de él, lo distribuye por su texto, lo manipula y distorsiona, en una suerte de provocación o divertimento estético. Que Brushwood reconozca funciones descriptivas y discursivas en algunos ejemplos, ya apunta a que la cultura popular en Agustín no es solamente trivialidad.

La siguiente postura del rock como recurso narrativo se inclina más hacia la perspectiva de Brushwood en tanto que también concibe al rock como una serie de referencias. En este caso, Sergio Antonio Tovilla se sumerge de lleno en un marco intertextual. El crítico aborda *Se está haciendo tarde...* y distingue tres funciones del intertexto rock en la novela:

- 1) Citas de rock con valor paratextual: en los epígrafes y en las frases de la canción: “*Everybody’s got something to hide except me and my monkey*” que se repiten al margen del texto a lo largo de toda la narración.
- 2) Citas de rock con “participación semántica.” Se insertan en los diálogos de los personajes mediante menciones o tarareos.
- 3) Citas de rock que ambientan escenas dentro de la narración. Éstas buscan insertar al lector en el ámbito contracultural donde la anécdota se desarrolla

(Tovilla Martínez, 2007: 138)

La contribución del crítico, que hasta este punto se antoja intrigante, se detiene aquí debido a la intención general de su proyecto. Tovilla Martínez busca desmentir la afirmación de que la primera etapa de escritura agustiniana pertenece a la literatura de la Onda. Para ello desmenuza los textos críticos de Margo Glantz y obtiene una definición de la corriente.

A continuación, analiza los primeros cuatro textos de Agustín, desde *La tumba* hasta *Abolición de la propiedad*, y comprueba que ninguno de ellos satisface cabalmente los postulados de Glantz. *Se está haciendo tarde...* se analiza aparte por dos razones: él considera que es la última novela de Agustín dentro de la Onda,²³ y también la que más se acerca a la definición canónica (Tovilla Martínez: 5-10).

Tovilla Martínez toma el rock para demostrar que, a pesar de ser un elemento contracultural importante, éste no condiciona la lectura de la novela. El crítico recurre a teorías intertextuales y de la recepción en las cuales se prefiere un concepto de intertexto en total independencia con el texto de origen.

De acuerdo con él, quien desconozca la procedencia de las canciones, llenará los espacios de indeterminación a partir de las herramientas que la propia narración le brinda. Así, el lector podría entender los intertextos como locuciones dichas en inglés, que en el nivel de la *intentio operis* cumplen funciones caracterizadoras de los personajes y de sus experiencias. De este modo, Tovilla Martínez comprueba que *Se está haciendo tarde...* no es un texto para iniciados, sino que se abre a múltiples posibilidades de concreción (pp. 138-144).

Si bien el crítico tiene razón en su planteamiento, la novela no se detiene en la mera introducción de citas roqueras. Junto a éstas

²³ Podría discutirse la aseveración de Tovilla Martínez, en vista de que la siguiente novela de Agustín (*El rey se acerca a su templo*) comparte características temáticas y estilísticas con *Se está haciendo tarde...*

existen descripciones puntuales de los sonidos, así como opiniones de los personajes acerca de la música. Que la propia narración haga referencia a características extratextuales de sus propios intertextos, es suficiente para no desechar la competencia de cita como un elemento importante al momento de la lectura. Ya dentro de la comparación entre texto e hipotextos, cabría preguntarse por qué las canciones se insertan donde se insertan. Qué papel juegan estos elementos en el desarrollo narrativo de la anécdota.

2.3 *Divertimento. Acerca de Se está haciendo tarde (final en laguna)*

Para finalizar esta sección introduzco un panorama de la crítica en torno a mi objeto de estudio. Anteriormente mencioné los usos sociales del rock entre los jóvenes mexicanos. Ahora complemento la crítica del rock en Agustín con comentarios académicos acerca de los dos elementos que más se relacionan con la música en la novela: el viaje como tema y el uso de drogas alucinógenas por parte de los personajes.

Las concepciones del viaje en *Se está haciendo tarde...* parten de dos enfoques distintos: el análisis desde la propia narración y la interpretación de la novela a la luz de su contexto. Dentro de la crítica que se limita al texto de Agustín existen otras dos divisiones, una considera el viaje en términos épico-literarios, la otra como un recorrido metafísico. Isela Chiu-Olivares representa la primera corriente. Ella considera que *Se está haciendo tarde...* sigue el patrón del monomito, según Joseph Campbell.

La sugerencia del maestro de que Rafael, el protagonista, leyera el tarot honestamente constituye la llamada hacia la aventura. En este caso se persigue la perfección espiritual. A lo largo de la

narración Rafael sufre vejaciones por parte de los otros personajes pero sobre todo por Francine, quien produce al mismo tiempo una gran atracción en el chico. Estas son las pruebas que el protagonista debe superar durante su recorrido. Al final, Francine pierde su fuerza y se sume en la oscuridad mientras Rafael encuentra la luz que buscaba. Para Chiu-Olivares, el uso de drogas en la novela constituye un vehículo para alcanzar el conocimiento de uno mismo (1990: 60-61).

Más allá de los postulados de Campbell, ella y otros críticos encuentran una relación particular entre *Se está haciendo tarde...* y la narrativa de descenso a los infiernos. W. A. Luchting, por ejemplo, identifica el motivo del guía (el acapulqueño Virgilio; aquí es evidente la relación intertextual con Dante), la presencia alegórica del río Aqueronte/Estigia en la laguna de Coyuca, y la aparición de Caronte con la figura del lanchero que transporta a los protagonistas por la laguna (1974: 549).

Por su parte, Chiu-Olivares lleva la interpretación del infierno en la novela al nivel de la enunciación. La crítica contrasta el lenguaje vulgar en el que se expresan los personajes con las descripciones casi poéticas de paisajes o situaciones relacionadas con la experiencia alucinógena. Para ella, ambos modos representan respectivamente el infierno y el paraíso. Estas dos realidades confluyen en el espacio físico de Acapulco. El puerto es paradisiaco por la exhuberancia de su naturaleza, pero infernal por el ambiente de decadencia que allí existe (Chiu-Olivares: 65).

En lo que respecta al sentido metafísico de la novela, Margo Glantz señala la estrecha relación entre el recorrido al interior de uno mismo y el uso de drogas. Se trata de un viaje sicodélico, y por tanto parte de la piel. Está condicionado por la droga, el sexo, el baile y la bebida. Ella también concibe el recorrido como un descenso a los infiernos, aquellos que habitan dentro del individuo y que salen a la

luz por medio de estas prácticas purgatorias. Así visto, el viaje presenta una posibilidad de realización cósmica (Glantz, 1994b: 253-256).

Glantz no incluye el rock como un elemento importante en el recorrido que ella describe. La autora liga íntimamente la experiencia metafísica con las sensaciones corporales. Considero que esa música sería el ritmo idóneo para señalar el camino iniciático-sicodélico.

Otro de los críticos que reflexiona acerca del viaje metafísico en *Se está haciendo tarde...* es Adolfo Castañón. Sus argumentos apuntan más hacia el modo de enunciación que hacia el contenido de la novela. Él admira la habilidad de Agustín para reproducir el lenguaje de los jóvenes. Asimismo, señala la voluntad irónica y paródica del texto. Castañón considera que estos recursos “hiperrealistas” no permiten que el recorrido metafísico se represente en toda su expresividad. De acuerdo con él, la prosa poética es la forma del discurso más adecuada para transmitir esta experiencia inefable. El crítico concluye describiendo a Agustín como un magnífico taquígrafo (Castañón, 1993: 48-53).

Si se considera válida la premisa de Castañón con respecto a la mejor manera de representar una experiencia religiosa, cabría confrontar sus apreciaciones con las del texto de Chiu-Olivares. Ella identifica un lenguaje poético en la novela. Éste se relaciona íntimamente con las etapas paradisíacas del viaje sicodélico.

En cuanto al viaje de *Se está haciendo tarde...* a la luz de su contexto social, existe una misma línea interpretativa. Los críticos entienden el recorrido como un extenso rito de paso. Éste concluye con el convencimiento de que la contracultura fue un autoengaño. La primera en adoptar esta posición es Inke Gunia. Para ella, los protagonistas de la novela son vagabundos parasitarios quienes acuden al consumo de drogas como una vía de evasión frente a su existencia (Gunia, 1994: 282).

El exceso trastorna la conciencia de los personajes, hace que pierdan el control sobre sus sentidos y que les sobrevenga el *freak out*. La atmósfera infernal parte del “mal viaje.” En este sentido, la última oración del texto²⁴ señala la salida del infierno sicodélico, es decir, la aceptación del aparato contracultural como una falacia. Gunia finaliza con la sentencia de que las drogas destruyen al hombre y hacen que se quede solo. Ellas no revelan una realidad absoluta, no dan al individuo conciencia de sí mismo, ni lo armonizan con su medio ambiente (Gunia: 282-283).

Varios críticos concuerdan con Gunia en uno o varios de los puntos expuestos. Adolfo Castañón y Paloma Villegas califican a los personajes de *Se está haciendo tarde...* como un grupo de *drop-outs* yertos y vulgares (Castañón, 1993: 48). Ella llama la atención sobre el hecho de que Rafael y Virgilio sean ya adultos.

Los chicos quedaron fuera de las exigencias sociales (ese era su deseo), sin embargo no encontraron sustituto adulto a las formas de rebeldía adolescente. Es por esto que los protagonistas son parásitos. Villegas contrasta la actitud de los personajes con la convicción de Agustín al retratarlos. Mira con malos ojos que el escritor guarde total fidelidad a seres decadentes, únicamente porque conservan los últimos residuos de fervor juvenil (Villegas, 1981: 245). La argumentación de Villegas destaca en tanto que se aleja de la novela para convertirse en una crítica a ciertos miembros de su grupo generacional.

A diferencia del tema del viaje en *Se está haciendo tarde...*, el uso de drogas como asunto independiente ha sido poco estudiado. Únicamente pude encontrar dos textos críticos al respecto. Reinhard Teichmann aborda el fenómeno tangencialmente. Su ensayo gira en

²⁴ Las palabras proferidas por el lancharo: “Yo creo que mejor nos regresamos. Se está haciendo tarde.” (José Agustín, 2007b:284).

torno a la representación de Acapulco en dos novelas de José Agustín. Él concibe el continuo uso de drogas como un recurso narrativo que produce vulnerabilidad en los personajes. Estos episodios los denomina como “crisis”. A través de ellos, los protagonistas se enfrentan a sí mismos, sus defectos y con las profundidades de su subconsciente (Teichmann, 1998: 70).

Por su parte, Antonio Tovilla Martínez toma como punto de partida la presencia del I Ching en la novela para caracterizar las dualidades en el uso de drogas. Él señala que las drogas sintéticas tienen un valor negativo en la novela. La idea de consumir LSD le provoca diarrea a Rafael, Virgilio señala que este tipo de sustancias “chingan el cuerpo” y que las mezcalinas medio orgánicas, medio sintéticas están “piñatísimas.” En cambio, la silocibina tiene efectos positivos. Logra que los cinco protagonistas convivan en armonía por un momento, hace bien a Gladys y desencadena un proceso de transformación en Rafael (Tovilla Martínez: 162-165).

Cuando se refiere al final de la novela, el crítico conecta el uso de drogas con el tema del viaje épico. Rafael sufre una serie de cambios que están destinados a prepararlo para su última prueba en la laguna de Coyuca. El chico defeca y ve en sus excrementos individuos con su misma cara. Él se ríe y procede a limpiarse con el dinero que llevaba en su traje de baño. Esto constituye una especie de purga o la muerte simbólica de una parte suya. En este momento, Rafael se libera de su orgullo y cae en cuenta que, desde el inicio, todos lo habían visto tal y como él era. Se trata de una especie de purificación. El acto antecede el ofrecimiento de mariguana por parte de Francine (Tovilla Martínez: 166-169).

Aquí la “mota” juega un papel importantísimo. Sume a los personajes en un estado de oscuridad profunda: la última prueba del héroe. Rafael sale triunfante de este estado. Tras la oscuridad, el chico ve una luz cegadora que representa el encuentro con el

Absoluto. Gladys y Francine quedan sumidas en la oscuridad y pierden toda posibilidad de entendimiento con el mundo (Tovilla Martínez: 170-173).

SEGUNDA PARTE

RITOS DE PASO, DROGAS
Y ROCK & ROLL

CAPÍTULO III

“DEJAD, LOS QUE AQUÍ ENTRÁIS, TODA ESPERANZA.” UMBRALES METODOLÓGICOS, INTERTEXTUALES Y MÍTICOS

Como indica el título, el presente apartado es un texto bisagra. Une esta parte de la tesis con la primera en tanto que continúa el proceso de particularización desarrollado hasta ahora: la recepción del rock en México; las posiciones de los autores de la Onda con respecto a esta música; las funciones del rock en *Se está haciendo tarde...* Asimismo, retoma algunos de los acercamientos críticos sobre la novela de José Agustín.

La figura del umbral es relevante en tanto que cruzar implica el arribo a un punto de no retorno donde se desecha o revalúa lo experimentado con anterioridad. Así, a lo largo del capítulo atravesaré por varios umbrales. En primer lugar estableceré mi metodología de análisis. A continuación, clasificaré los valores de las citas roqueras en la novela de acuerdo a un marco intertextual. Por último, empataré mi viaje con el de Rafael y señalaré el papel de la música en el cruce del umbral que él realiza.

3.1 Un paso adelante. Definición metodológica

De los distintos enfoques adoptados por la crítica con respecto a *Se está haciendo tarde...* mi investigación profundiza en dos de ellos. Por un lado, tomo en consideración las lecturas de la novela como una narrativa épico-metafísica (Luchting, 1974; Chiu-Olivares, 1990; Castañón, 1993; Glantz, 1994a); por otro, la clasificación del rock como intertexto que propone Sergio Antonio Tovilla Martínez (2007: 138). En mi opinión, se trata de contribuciones importantes pero ninguna ha sido desarrollada con suficiente profundidad.

Deseo rescatar la lectura épica de M. Isela Chiu-Olivares en cuanto a la aplicación del monomito como herramienta de análisis para *Se está haciendo tarde...* Mientras ella utiliza el concepto escuetamente, para mí será un elemento central de la investigación. Considero la novela como una actualización contracultural del monomito, particularmente del mitema de descenso a los infiernos o catábasis (Falkoner, 2005: 2-3).²⁵

Además, el texto extiende fuertes lazos intertextuales con el *Infierno* de Dante. Se trata de un caso de hipertextualidad (Genette, citado en Beristáin, 1996; p. 35), o bien de un fenómeno de transducción de mundos ficcionales propio de las reescrituras posmodernas, según la semántica de los mundos posibles (Doležel, 1999: 283-288). *Se está haciendo tarde...* se distingue de otras reescrituras ya que se deriva tanto de una obra ficcional específica como de un modelo genérico asentado en el mito.

En cuanto a la clasificación de citas roqueras elaborada por Tovilla Martínez, continuaré el análisis que él dejó inconcluso debido a la naturaleza de su argumentación. Tras distinguir entre citas de rock con valor paratextual, citas de rock con participación semántica y citas de rock que ambientan escenas en *Se está haciendo tarde...*, Tovilla Martínez abandona la indagación sobre ellas por el razonamiento de que el lector no necesita conocer el referente para comprender la novela (pp. 138-144).

Discrepo con respecto a esta afirmación. Considero que el contenido intencional de un texto no es suficiente para explicar la inserción de citas, cuyo carácter es evidentemente extensional (Doležel: 282). La intrusión de un elemento extraño exige verificación e interpretación por parte del lector. De otro modo, el continuum

²⁵ La catábasis ha sido estudiada por Rachel Falkoner en la literatura contemporánea. Véase: Falkoner, 2005

perceptual queda en un nivel de conciencia débil. Esto evita que la unidad de la obra se concrete (Plett, 1991: 16).

Mi propuesta de investigación busca relacionar las dos posturas mencionadas arriba: dilucidar el papel que juegan las citas de rock a lo largo de la “travesía del héroe” o monomito. Mi interés se centra, sobre todo, en las citas de rock cuya función es ambientar escenas dentro de la novela. Éstas corresponden a la música que escuchan los personajes. Por lo tanto, son de naturaleza diegética.

Analizaré las citas de acuerdo a un marco teórico intermedial y utilizaré particularmente el concepto de écfrasis.²⁶ Asimismo, me serviré de un texto sociológico (*El tiempo de las tribus* de Michel Maffesoli), el cual me ayudará a señalar las interacciones simbólicas que hacen pertinente hablar de mito en esta novela de José Agustín. Si bien no tengo intención de analizar a profundidad los otros tipos de citas roqueras en *Se está haciendo tarde...*, quisiera comentar brevemente aquellos ejemplos que guardan una especial relación con el rito iniciático de Rafael.

Los dos siguientes apartados estarán dedicados a las citas de rock con valor paratextual y a las citas con participación semántica, respectivamente. La sección final abordará, a manera de introducción al siguiente capítulo, un ejemplo de cita roquera en la diégesis narrativa. Se trata, precisamente, del fragmento donde Rafael realiza el “cruce del primer umbral” (Campbell, 2001: 41).

²⁶ Una definición provisional de intermedialidad puede ser la de Heinrich F. Plett. Ésta es insuficiente, pues sólo da cuenta de un tipo de relación intermedial. En el siguiente capítulo dedicaré una sección al fenómeno. Intermedialidad: proceso de substitución por el que signos cifrados en un código devienen en intertextos de una obra cifrada en otro código. Existen seis tipos de transferencia: 1) de signos lingüísticos a signos visuales; 2) de signos lingüísticos a signos acústicos; 3) de signos visuales a signos lingüísticos; 4) de signos visuales a signos acústicos; 5) de signos acústicos a signos lingüísticos; 6) de signos acústicos a signos visuales (1991: 20). Las citas de rock en *Se está haciendo tarde...* corresponden a la transferencia número 5.

3.2 Tocando la puerta: el rock como paratexto

Se está haciendo tarde... inicia con tres epígrafes. Dos de ellos son de índole musical. El otro proviene del *I Ching o Libro de cambios*. En el caso de las citas roqueras, se especifica a los compositores, el nombre de la canción y el álbum donde ésta viene incluida. Una de las dos citas trasciende este espacio. Se instala en los márgenes de la narración y se repite constantemente a lo largo de la obra. Son cuatro versos de la canción de los Beatles, “Everybody’s got something to hide except me and my monkey”:

Your outside is in
Your inside is out

The higher you fly
The deeper you go

Antes de cualquier interpretación, debido a que la cita acompaña a la narración, conviene hacer una pequeñísima sinopsis de la novela de José Agustín: Rafael viaja a Acapulco para leerle el tarot a Virgilio, su *dealer*. Allí, Rafael conoce a Francine y a Gladys; dos señoras canadienses con un gusto particular por el alcohol y las drogas alucinógenas. También le presentan a Paulhan: un joven homosexual belga, sabio, callado, por quien Rafael siente una fascinación inexplicable.

Los cinco emprenden un recorrido alrededor del puerto. Su travesía, marcada por las drogas y la música de rock, finaliza en una lancha sobre la laguna de Coyuca. Abismados en un estado alucinatorio de silocibina, los personajes viven una experiencia límite que es diferente para cada uno de ellos.

El texto presenta a un grupo reducido de individuos organizado en torno a prácticas sociales particulares: la escucha de rock y el uso de drogas. Estas costumbres conducen a una experiencia que, en última instancia, une a los miembros de la pequeña comunidad o provoca el

rechazo definitivo del círculo social. Las relaciones aquí establecidas por los personajes son similares a las descritas por Maffesoli en su ensayo. Él rechaza la noción de individuo y prefiere el término “persona” en su sentido más etimológico. La “persona” es una entidad que se integra a una variedad de escenas y situaciones las cuales tienen valor únicamente por ser representadas en grupo. Estas comunidades se oponen a la idea moderna de sociedad porque no se orientan hacia el futuro ni buscan construir una historia, sino que tienden al presente y agotan su energía en el acto mismo de crearse (o re-crearse). Para ello, acuden al mito y al ritual como actos fundacionales repetitivos. Éstos expresan por un momento el genio colectivo y recuerdan al grupo que “forma cuerpo.” Maffesoli llama a este fenómeno *socialidad* (1990: 35, 46).

Si bien los personajes de *Se está haciendo tarde...* no son “personas” debido a su carácter de entes ficcionales, sus formas de socialización sí cumplen con las características mencionadas arriba. La escucha de rock y el uso de drogas aparecen como el conjunto de usos comunes que no tienen ningún objetivo específico. Se trata de simples naderías. Sin embargo, a medida que se repiten logran sedimentarse y fundan el “estar-juntos”, es decir, el cuerpo o la plasticidad del grupo (Maffesoli: 53, 57-58).

La narración muestra a Rafael y a sus compañeros realizando siempre la misma acción: en la casa de Virgilio, fuman marihuana y escuchan a Traffic; en el departamento de Francine, beben, fuman marihuana y escuchan a Joe Cocker; mientras los persigue la policía, beben, fuman marihuana y escuchan a Delaney & Bonnie & Friends, a Pink Floyd, a los Beatles, etc. Como se verá más adelante, el *in crescendo* de las costumbres comunales afianzará la proximidad entre los miembros del grupo.

En resumen, existen dos ejes sobre los que se conforma la idea de comunidad en *Se está haciendo tarde...* La escucha de rock y el uso de

drogas estructuran la proximidad. El otro elemento lo constituye el territorio (Maffesoli: 45). Acapulco no puede ser el espacio comunal debido a que es un lugar ajeno para la mayor parte de los personajes. Salvo Virgilio, los demás integrantes proceden de otras latitudes: la ciudad de México, Canadá y Bélgica. En este sentido, la cita de los Beatles funciona para afianzar los tres ejes y convertir al puerto guerrerense en el sitio provisional de la tribu.

La cuarteta participa de una relación dialéctica con el territorio. Se expresa en términos espaciales (afuera/adentro, altura/profundidad) y señala una condición relacional entre los desplazamientos físicos del individuo y su estado interior o espiritual.

<p>Azencio volvió a la superficie, el panorama Cuando corría por el bosque no veía el bos rrible y deforme: los árboles, eran colgadur derretida, goteante; y e <i>Your outside is in</i> lo, era un casco erizado <i>Your inside is out</i> cabeza. Todo era distin cuando salió del agua los árboles eran árboles y el cielo, cielo. Pe vuelto hermosísimo o él había aprendido a ve lleza. El mundo se le caía encima, pero ya no</p>	<p>a mí me pasa el restorán, pero no le llego ya taron el patín de que el DMT sí chinga gach puta qué chingón el DMT. Lástima. Es un p espolvorea en un char <i>The higher you fly</i> Pero con tres toques ya <i>The deeper you go</i> parte más alta de un via así y luego veinticinco despacito. Media horeja de efecto, le dicen e Así es que imagínense quemar DMT en viaje cuatro tocadores, sin viaje. Ah pues un gaba</p>
<p>Francine empezó a revolver las cassettes bus agradara. Shine on Brightly, mamadas; Let It Traffic, mamadas; The Family that Fucks madas, Sell Out, mama <i>The higher you fly</i> Lonely Hearts, mama <i>The deeper you go</i> mamadas, On Tour, ma <i>Your outside is in</i> gusta! Tendió a Virgilio <i>Your inside is out</i> Day. Una música muy s se dejó oír. Acordes rel cillez que en sí llevaba la complejidad de lo conjunto. La música invitó a Rafael a sentirse</p>	<p>que siento ganas de llorar o de gritar y desp inaudita, una paz que me desgarrar, una paz poco, muy poco, porque todas mis vivencia tos meses) cambian y <i>The deeper you go</i> na advertencia, de lo c <i>Your outside is in</i> arriba abajo, de lo r <i>The higher you fly</i> todo está cambiando <i>Your inside is out</i> do y <i>no me doy cuenta</i> ha no antes, como quiz que yo controlara esos cambios. Ahora resu rio. Soy arrastrado a los eventos. No soy c me vo mismo. Nada más descubro que mi</p>

Fig. 1: Distintas apariciones del paratexto a lo largo de la novela.

“*Your outside is in/Your inside is out*” constituye una especie de sinécdoque en la que se equipara al mundo interior con el espacio que rodea al sujeto. Esta proposición es esencial para entender el viaje de Rafael por Acapulco. Así como él atraviesa por un proceso iniciático de

degradación (la “travesía del héroe”), a manera de prepararse para la revelación que le espera en la laguna, Acapulco hace lo propio. Los protagonistas transitan desde la Costera, repleta de edificios hoteleros, hacia las colonias suburbanas de Mozimba, y de allí hasta la comunidad rural de Coyuca, por una barra que sólo se abre en una época determinada del año.

De acuerdo con este par de versos, Acapulco y la conciencia de los personajes constituyen una unidad indivisible. Si el protagonista se despoja de su estatuto de individuo para perderse en un sujeto colectivo (Maffesoli: 36), Acapulco abandona su faceta de destino turístico para *jetsetters*; se transforma en un terreno misterioso y poco explorado. Cuando el iniciado esté listo para su encuentro con el Absoluto, el propio territorio preparará el camino.

“*The higher you fly/The deeper you go*”, por su parte, refiere al efecto de la costumbre en la ética comunal. Los versos cumplen una función performativa pues desvelan el camino por el cual se decantará el grupo. A fuerza de repetición, el uso de drogas (una de las naderías que configura la cotidianeidad de la tribu en la novela) produce una sedimentación significativa: el acceso a regiones desconocidas de la mente, o quizá hacia otros planos existenciales, como el mítico o el de la divinidad. A medida que los personajes pasen de la marihuana a la silocibina, esta realidad se instalará definitivamente sobre el terreno de Coyuca. La comunidad se enfrentará a su propio rito de creación y/o de aniquilamiento.

La quarteta ocupa (literalmente, véase fig. 1) un lugar especial en el texto debido a que constituye una especie de brújula en el camino de los personajes. La cita condensa, con gran eficacia simbólica, los tres ejes que articulan la comunidad en *Se está haciendo tarde...*:

- 1) La escucha de rock, pues la cita procede de una canción de los Beatles.

- 2) El uso de drogas en tanto vía de autoconocimiento y de acceso a realidades trascendentes.
- 3) El territorio como proyección del mundo interior de los personajes.²⁷

Los distintos reacomodos de los versos a lo largo de la novela reiteran el carácter ritual de la cita en su dinámica de creación/re-creación. Están allí como un constante recordatorio del “cuerpo” del grupo.

3.3 Caminando por el borde. El rock tarareado

Así como la canción de los Beatles resuena en un nivel paratextual y anuncia su valor simbólico, otras composiciones resuenan dentro de la diégesis narrativa. En esta sección me referiré a las letras que Virgilio y Paulhan tararean a lo largo de *Se está haciendo tarde...* Del mismo modo que en el texto anterior, haré una pequeña digresión para señalar el valor arquetípico de estos personajes. En seguida señalaré la relación entre las canciones de rock y el papel de los dos jóvenes en la trama mítica. Me basaré tanto en la gramática de Campbell como en la de Vladimir Propp con respecto al cuento popular.

De acuerdo con este último, el héroe se encuentra en su travesía con distintos personajes. Dos de ellos son de importancia capital: el ayudante y la reina diosa. El primero guía al héroe hacia el lugar donde se encuentra aquello que busca, le brinda un objeto mágico cuya función es asistirlo en su pesquisa y, si el protagonista es víctima de alguna persecución, le proporciona socorro (Propp, 1977: 53-60).

En el caso de *Se está haciendo tarde...*, Virgilio cumple esa función. Su nombre (en clara relación con el *Infierno* de Dante) señala ya

²⁷ Si bien Maffesoli recalca la idea de que la comunidad está fuertemente ligada a la ubicación geográfica (territorio), considero que en *Se está haciendo tarde...* opera una concepción del espacio distinta. Los personajes *viven* Acapulco en relación con la actividad de su mente y cuerpo, ambos bajo un fuerte influjo de drogas. Se trata de un espacio representacional en tanto que la cultura, a través de sus símbolos e imágenes asociativas, inscribe en el territorio y lo modifica. En este sentido, Acapulco sólo puede experimentarse mediante sistemas de signos complejos, generalmente no verbales (Lefebvre, 2005: pp. 38-41). La cita de los Beatles puede ser un ejemplo de esto.

su papel de guía. Él es el único del grupo nacido en Acapulco y por lo tanto es el mejor capacitado para orientar a los demás. También es narcomenudista. Provee al grupo de marihuana y silocibina; sustancias claves para el viaje en el que se embarcan. Por último, es él quien maneja el charger durante la persecución policiaca en la segunda parte de la novela. A consecuencia de sus decisiones como conductor, los cinco personajes terminan en la barra de Coyuca.

Por su parte, la reina diosa es, en muchas ocasiones, aquello que busca el héroe. La carencia que motiva la travesía épica se ve reparada en ella. Gracias al encuentro entre el héroe y la diosa, él sufre una transfiguración final (Propp: 63-70). Paulhan no se ajusta precisamente a esta clasificación. Sin embargo, Rafael sí siente atracción por él y la compañía del belga le produce cierta paz. En el siguiente fragmento puede apreciarse la faceta de Paulhan como “reina diosa”:

Paulhan bocabajo, cubierto por unos shorts muy pequeños, adheridos a unas nalgas casi femeninas. Durante sanos 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, amplia (la terraza: la vegetación exhuberante: el mar con filos plateados en el fondo). Qué *calor*. En la mente de Rafael se fijó extraña, indeleblemente esa figura dormida. Una emoción del más puro carácter estético haciéndolo vibrar. Ésa 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 precisas, que parecían insólitas en un hombre. ¿Qué es eso? ¿Qué es?

(José Agustín, 2007b: 55-56)

Aquí Paulhan es presentado bajo un patrón narrativo muy común en los cuentos de hadas europeos: como una mujer bella, dormida y cubierta por un halo de misterio. Su ambigüedad sexual puede hacerlo funcionar como reina diosa en tanto que el arquetipo simboliza la superación del idilio con el pecho materno y él es fisiológicamente un hombre (Campbell: 105, 127). Pero las funciones míticas de Paulhan no terminan aquí. Él no es aquello que busca Rafael. Si bien el belga juega

un papel fundamental en la transfiguración del héroe, no es precisamente por el mero encuentro.

De acuerdo con la naturaleza iniciática del texto de Agustín, Paulhan representa la figura del mistagogo. Se trata de una especie de dios bisexuado. Es la madre-diosa y al mismo tiempo el sacerdote-padre. El belga representa la acción adulta especializada en lo relativo a la praxis del viaje psicodélico. A través del ejemplo, Paulhan iniciará a Rafael en el mundo de la espiritualidad mediada por drogas psicoactivas. Su presencia infundirá respeto y admiración en el protagonista, pero también atracción erótica (Campbell: 127-128).

Cito un ejemplo más donde se observa esta función de Paulhan:

[Paulhan] Introdujo el cigarro [de marihuana], con la punta encendida dentro de su boca, de forma que la otra punta surgía, un par de centímetros, al exterior. En silencio se acercó a Virgilio y lo invitó a fumar. Cara a cara, casi besándose, rozando los labios. Virgilio parpadeó varias veces y aspiró profundamente, a la vez que Paulhan también lo hacía, con un brillo juguetón en la mirada.

¡Puuuuutos!, gritó Francine, nuevamente regocijada. ¡A mí a mí!

Paulhan fue a ella, sin extraer el cigarro de la boca, y le ofreció la colilla (los labios). Ambos fumaron, mirándose, en tres ocasiones. Paulhan fue después con Gladys, pero ella no quiso. [...] Paulhan extrajo la colilla de su boca y una nube de humo salió de su interior, cortinándolo. Tiró la ceniza y se volvió a Rafael, quien no lo había perdido de vista. Rafael cerró los ojos, apretándolos con fuerza, salvajemente. Sus manos sudaban. [...] Paulhan miró a Rafael prolongadamente, sin ninguna expresión determinada, tan sólo muy tranquilo, con una sombra de sonrisa. Se le acercó y en ese momento la punta que emergía de sus labios era más pequeña. 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, cubriéndole 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 rozaban, estaban en contacto perfecto. Una tibia carnosidad. Volvieron a fumar y Paulhan no soltó a Rafael [...]. Rafael cerró los ojos, con una dulce lasitud, sintiendo los labios y las yemas de los dedos de Paulhan como algo suave, tierno, desfallecedor, que le pertenecía, como si fumar así fuera lo más solemne del mundo, la ceremonia más íntima, la comunión perfecta.

(José Agustín, 2007b: 80-82)

En este pasaje se ve, entre otras cosas, la dinámica entre iniciado y mistagogo. Rafael siente un temor inicial hacia la experiencia del viaje, pero gracias a la actitud consoladora-apremiante de Paulhan logra

superarlo y entregarse al momento. Por otro lado, aquí puede apreciarse el primero de varios ritos fundacionales. El sacerdote Paulhan insta la comunidad espiritual a partir de la fusión de los cuerpos. Los participantes unen sus bocas y sincronizan las funciones de su organismo de modo que cuando fuman juntos actúan como un solo ser (Campbell: 103-104). Esta experiencia de proximidad extrema puede parecer insoportable en un principio, como sucede con Rafael, pero deviene en el convencimiento de que el sujeto y su otro son una sola carne (Maffesoli: 36).

Definidas las funciones de Virgilio y Paulhan al interior de la novela, revisaré dos situaciones donde las canciones que tararean sirven para caracterizarlos como figuras arquetípicas. Comenzaré con Virgilio.

Tras encontrarse en un restaurante de Caleta, Francine invita a Rafael y Virgilio para que fumen marihuana en el departamento que comparte con Gladys. Antes de entrar, le piden a Rafael que compré una botella de alcohol. Él así lo hace. Accede al departamento y encuentra la recámara de Francine. Arde de ganas por husmear en ella. Está a punto de entrar cuando la puerta se abre de improviso. Es Virgilio que sale de la regadera. Muerto de risa ante la reacción de Rafael, Virgilio pregunta si él también se piensa bañar. Luego mira la botella. Inquieta si Rafael se meterá a la regadera con todo y chupe. Rafael se pone muy nervioso. Piensa que Virgilio puede mirar muy dentro de él. Por fin, contesta:

Yo creí que aquí se habían reunido todos, ves, por eso vine, y se arrepintió en el acto al ver una chispa burlona en los ojos de Virgilio.

Ah picarón, yo creí haber oído que te querías bañar. Pero no hay pedo de *nada*, Rafaelito, a mí no tienes que verbearme, soy tu soul brother, soul brother mis huevos,

llégale por acá, agregó Virgilio. Dio un empujoncito a su amigo, sintiéndose de un humor espléndido, al grado de canturrear:

I'm not tryin' to compete with you beat or cheat or mistreat you classify you sacrify [sic] you deny defy or crucify you all I really want to do babe is be friends with you,²⁸

y después, palmeando y haciendo pasos de baile,

I'm Jumpin' Jackflash it's a gas gas gas;

²⁸ De aquí en adelante, todas las negritas en los fragmentos de la novela son mías.

recorrieron el pasillo, **I was raised by a toothless bearded hag**, ignoraron el desorden de la cocina y siempre oyendo las voces de las señoras a lo lejos, **it's a gas gas gas**. El pasillo, antes de desembocar en la terraza, se abría en *otra* habitación pequeña, sin puertas. [...]. Virgilio construía un collage de canciones: **she took me upstairs for a ride**, y luego **it's a gas gas gas**.

(José Agustín, 2007b: 54-55)

En las escasas líneas anteriores, Virgilio ha tarareado pedazos de tres canciones distintas: “All I Want to Do”, de Bob Dylan; “Jumpin’ Jack Flash” y “Honky Tonk Women”, de los Rolling Stones. Las líneas que él reproduce son variadas e incluso contradictorias en su contenido. Una canción habla de tratar a los demás, particularmente a las féminas, sin dolo ni prejuicio, y la otra de tener sexo con una prostituta del sur de los Estados Unidos. Por último, “Jumpin’ Jack Flash” aborda el asunto de vivir en situaciones adversas. Con un dejo irónico la canción señala que todo está bien y que, incluso, es divertido.

Este collage de canciones tiene más sentido si se mira a la luz de las acciones simbólicas que le preceden. Rafael va a abrir una puerta cuando descubre que del otro lado ya estaba Virgilio. El protagonista siente que Virgilio puede ver muy adentro de él porque, en efecto, ambos son soul brothers.²⁹

Desde una perspectiva arquetípica, el ayudante es un ente contradictorio; protector y peligroso. Es así, porque en su figura se concretan todas las ambigüedades del inconsciente. Que el héroe confie en él, representa el apoyo de la personalidad consciente en ese sistema más grande, misterioso y caótico. Del mismo modo, el guía se deja

²⁹ Es importante resaltar la ironía que desprende este pasaje. De acuerdo con el narrador, Rafael es el tarotista que mira muy adentro de los individuos. Sin embargo, a lo largo de todo el viaje por Acapulco, él es quien se siente vulnerable frente a las miradas de Virgilio y Paulhan. El uso de esta estrategia narrativa puede encontrarse en buena parte de la obra de José Agustín; por ejemplo, en *De perfil*, los cuentos de *Inventando que sueño* y en *El rey se acerca a su templo*. John S. Brushwood ha abordado el uso de la ironía en relación con la cultura popular (que él denomina “trivia”) y su función caracterizadora de personajes. Véase: Brushwood, 1996.

seguir por el héroe, con el peligro de todos sus fines racionales (Campbell: 72-73).

En este punto de la narración, Rafael aún no ha aceptado a Virgilio como su acompañante. Con todo, las canciones tarareadas por el guía señalan ya las preocupaciones inconscientes del héroe: relacionadas con las mujeres, el sexo y la situación en la que vivía el protagonista hasta antes de iniciar su viaje.

En el caso de Paulhan, el ejemplo es el siguiente. Los cinco personajes han estado fumando mariguana en el departamento de Francine. Rafael sufrió un “pasón” y cayó en el suelo. Paulhan va a la cocina y ofrece un poco de agua al muchacho. Gladys toma su cabeza y le masajea las sienes. Rafael tiembla un poco pero comienza a relajarse:

[...] Rafael trataba de pensar que nunca había fumado tanta mariguana como ese día, pero no lograba concentrarse, pues Paulhan canturreaba una tonada y Rafael sentía que estaba dirigida a él. **I feel I've changed another change another gate I will have left, I slowly turn and take a step I feel I've changed and I accept, if it's a game I will regret.** Rafael no entendía, y tampoco advertía, por eso, la mirada extrañamente destellante, festiva, de Francine.

¿Ya no quieres atizar? ¿Sabes cómo te alivianas? ¿Sabes cómo? Pues cogiendo, kiddo. Un buen paliacate. A good ole stick. Prick for two an' two for prick...

If it's a game I will regret

[...]

¿Ya ves? Ya dejaste de temblar.

Ya no temblaba, ni espasmódicamente. Lánguido y calentito. Y Gladys acariciando su cabeza. ¡Sigue sigue! Y Paulhan canturreando otra tonada que Rafael no podía entender. **No matter how low you are there is always somebody lower and no matter how high you are there is always somebody higher.**

(José Agustín, 2007b: 88)

Las letras que Paulhan canturrea provienen de dos canciones de *Eric Burdon & The Animals*: “Just the thought” y “No self pity”. Salta a la vista que las citas no son fieles a la obra de origen, sino que hay un “desvío intertextual” (Plett: 9). A continuación reproduzco la versión de los *Animals*:

I feel a change, another change
Another game I will have learnt
I slowly turn, and take a step

“DEJAD, LOS QUE AQUÍ ENTRÁIS, TODA ESPERANZA.”

I feel a change, that I'll accept
Is it a game, I will regret

(Burdon, 1993)

Paulhan claramente perfila el cambio mencionado en la canción como un hecho terminado. Él dice: “I feel I’ve changed”, en lugar de: “I feel a change”. Asimismo, sustituye el segundo verso: “another game I will have learnt” por: “another gate I will have left”. Esto relaciona la tonada de Paulhan con el viaje iniciático y con la idea de cruzar umbrales como parte del camino de transformación. Por último, se modifica el último verso. Pasa de: “Is it a game” a: “If it’s a game”. Aunque el cambio es mínimo, el enunciado de Paulhan no es una pregunta abierta si no que se estructura como una condición.

En efecto, la tonada que él canturrea es para Rafael. Se trata del llamado del mistagogo hacia la aventura metafísica. Paulhan anuncia la transfiguración del héroe y señala los distintos estadios por donde éste debe atravesar. Finalmente, advierte que el recorrido debe asumirse con seriedad. De otro modo, Rafael lo lamentará.

Por lo que respecta a “No self pity”, Paulhan vuelve a jugar con la letra. La canción está compuesta de oposiciones, pero éstas se refieren a las creaciones del hombre frente a hechos naturales. La finalidad del texto es alejar al escucha de su enajenación con la modernidad. Se busca reconciliarlo con las maravillas de la naturaleza. La parte que cita Paulhan corresponde al coro. Allí se olvidan las oposiciones y más bien se trata de mostrar lo inútil de la lógica competitiva. Cito un fragmento de la canción para ejemplificar lo mencionado:

Electric light shines bright
But against the sun it is dim
Jet airplanes sure travel fast,
But how fast is the speed of light?
And no matter how low you are
There is always somebody lower
And no matter how slow you are
There is always somebody slower

(Burdon, 1993)

Paulhan utiliza la cita de los *Animals* para darle a Rafael una especie de lección iniciática con respecto al uso de drogas. El viaje de cada uno es personal. No se debe tratar de fumar en la misma medida que los demás, pues el camino no es una competencia por llegar a la meta. Siempre habrá alguien más “arriba” que uno. El canturreo de Paulhan también puede ser una observación irónica con respecto a Francine. Ella señala constantemente que puede drogarse mucho sin que le pase nada.

A partir del análisis realizado en este inciso, puede destacarse: que la comunidad compuesta por los personajes basa su existencia cotidiana sobre tres ejes (la escucha de rock, el uso de drogas y el territorio como proyección del mundo interior); que tanto Virgilio como Paulhan cumplen funciones arquetípicas particulares y ambos asisten a Rafael durante su travesía metafísica. Con esta sección se inaugura el estudio de las citas de rock en la diégesis narrativa.

3.4 El otro lado. Escuchando rock (en la diégesis)

Desde pequeño, Rafael tuvo visiones del futuro. Estudió Ciencias Ocultas y allí aprendió a leer el tarot y el café. Halló trabajo en el salón de té Scorpio, donde pasaba el día leyendo las cartas a mujeres clasemedieras. Rafael interpretaba los símbolos arbitraria y subjetivamente para impresionar a su clientela. Cada vez que terminaba una lectura, al pobre se le revolvía el estómago. Transitaba por una etapa extraña en la que no podía encontrar una compañera. Su consuelo era aspirar al perfeccionamiento espiritual.

El maestro de Rafael sentenció con sabiduría: con el tarot no se juega. Las cartas deben interpretarse bien porque si no se acumula karma negativo. Lo mejor para el chico era ser honrado. A través de lo que las cartas revelaban a los demás, él encontraría el camino para

descubrirse. Rafael consideró que Virgilio, su *dealer* acapulqueño, era el único a quien podía leer el tarot a conciencia. Casi no se conocían, pero el mundo que relataba Virgilio era fascinante. Rafael *debía* ir a Acapulco (José Agustín, 2007b: 11-14).

Esta instancia de la narración corresponde a la “llamada de la aventura” en la estructura del monomito. El universo de Rafael se encuentra en crisis debido a las malas decisiones que él ha tomado con respecto a la lectura del tarot. La solución se encuentra en la honestidad y él piensa buscarla en los terrenos desconocidos, pero seductores, de Acapulco.

El error en las prácticas esotéricas del protagonista se abre como una posibilidad para cumplir un destino diferente. Mediante su sugerencia, el maestro aparece como el mensajero de la llamada. Rafael interpreta su deseo de honestidad como una oportunidad para la aventura. El centro de gravedad del chico se desplazará del seno de su sociedad hacia “una zona de fluidos extraños y seres polimorfos, tormentos inimaginables y deleites imposibles” (Campbell: 54-60). El hecho de que el *dealer* se llame Virgilio indica ya la naturaleza del territorio por donde transitará el héroe.

Así pues, Rafael “desciende” hasta Acapulco desde las alturas de la ciudad de México. Las características topográficas del puerto lo convierten en un infierno excelente: una planicie rodeada por terreno montañoso y situada en el límite con el mar. Lo anterior concuerda con las concepciones clásicas del inframundo, que lo conciben como parte de la geografía cotidiana pero oculto en los confines de la tierra y/o en algún lugar abismal (Brioso Sánchez, 1995: 16-24).

Una vez en Acapulco, Rafael toma un taxi hasta el hogar de Virgilio, ubicado en la comunidad suburbana de Mozimba. El vehículo transita una y otra vez por un cerro en busca de la dirección. Desde esa posición elevada, Rafael observa la playa de Pie de la Cuesta y la laguna de Coyuca. En una especie de visión premonitoria, el chico mira el final

de su recorrido cuando aún no ha empezado a andar por el camino iniciático. En este sentido, la ubicación de Mozimba con respecto a la laguna señala el inicio del verdadero descenso de Rafael.

El taxi arriba a la calle indicada y el protagonista sale a buscar el número:

¿Y la casa de Virgilio? La veredita había terminado y frente a ella solo había dos paredes improvisadas con ladrillos y otras dos atestiguaban la presencia de una vieja construcción. Techo de palma. A la derecha un cubículo de ramas. ¡Ése es el *baño!* Ésta no es casa, es la construcción de la decadencia, oh Dios, por qué por qué, no es posible. En el aire diversos pájaros cantaban pero también se oía música. Un disco. Traffic. **Seems I have to make a change of scene cause every night I have the strangest dream, imprisoned by the way it could have been, left here on my own or so it seems, I've got to leave before I start to scream but someone's locked the door and took the key.** Rafael se sintió terriblemente cansado.

¡Virgilio!

No hubo respuesta. **You feelin alright?** Rafael volvió a llamar. **I'm not feelin' too good myself.** Virgilio apareció, con media dona sostenida en su boca, con aire de extrañeza, casi con temor. Abrió los ojos al máximo al ver a Rafael.

¡Rfl qbno quvniste!, exclamó Virgilio tratando de tragar el pan seco que llenaba su boca. Se acercó a Rafael y lo abrazó con efusividad. Creí que nunca me harías el honor.

(José Agustín, 2007b: 18)

De “la llamada de la aventura”, la narración se ha trasladado al “cruce del primer umbral”. Rafael se encuentra con su guía en una situación de clara índole intertextual con los tres primeros cantos del *Infierno* de Dante. Ambos héroes atraviesan una puerta y se horrorizan de lo que encuentran. Virgilio aparece y recibe con afecto a su guiado (Alighieri, 2007: 80-91). Finalmente, en el texto de Agustín se escucha el inicio de la canción de Traffic: “Feelin’ Alright”. Las estrofas citadas en el texto tienen una construcción similar al inicio del canto I en Dante:

A mitad del camino de la vida,
 en una selva oscura me encontraba
 porque mi ruta había extraviado.
 ¡Cuán dura cosa es decir cuál era
 esta salvaje selva, áspera y fuerte
 que me vuelve el temor al pensamiento!
 Es tan amarga casi cual la muerte;
 mas por tratar del bien que allí encontré,
 de otras cosas diré que me ocurrieron.
 Yo no sé repetir cómo entré en ella

“DEJAD, LOS QUE AQUÍ ENTRÁIS, TODA ESPERANZA.”

pues tan dormido me hallaba en el punto
que abandoné la senda verdadera.

(Alighieri: 77)

En ambos textos, el yo poético se encuentra en un lugar terrible: Dante en una selva oscura, salvaje y áspera; el sujeto en “Feelin’ Alright” abandonado a su suerte dentro de una habitación cerrada con llave. Los dos admiten que han extraviado su camino. El protagonista del *Infierno* abandonó la ruta y se internó en la selva porque estaba dormido. Por su parte, la canción de Traffic utiliza imágenes similares de recurrencia y alienación. El hablante lírico tiene un sueño que se repite todas las noches; está atrapada en la contemplación de posibilidades no realizadas. Las dos situaciones provocan malestar en los personajes. Dante compara la experiencia de transitar por la selva con la misma muerte. En el estribillo de “Feelin’ Alright”, el sujeto lírico cuestiona a los escuchas (¿Te sientes bien?) lo mismo para reafirmar su estado doliente que para poner en duda la condición anímico-mental de sus interlocutores.

Todas estas características se encuentran también en la descripción del estado anímico de Rafael antes de que él iniciara su viaje. El ejemplo es importantísimo porque señala el papel mediador que la música desempeña entre la realidad diegética y el mito.³⁰ Este ejemplo confirma la idea de que los medios de comunicación masiva no sólo imponen la uniformización de modos de vida, si no que también sirven de ayuda a la potencia de ligazón comunitaria (Maffesoli: 153).

La situación de Rafael resuena en la canción de Traffic; producto de consumo masivo e internacional. Esto inserta la búsqueda del chico

³⁰ Desde luego, este fenómeno va más allá de la representación literaria. Con referencia al concepto de identidad, Simon Frith señala que la música es una expresión importante porque ofrece simultáneamente una percepción del yo y de los otros. En otras palabras, la experiencia de la identidad en la música muestra lo subjetivo en lo colectivo (Frith, 2003: 185-186).

en un esquema compartido universalmente. Sus raíces se encuentran en narrativas antiquísimas, es decir, en los territorios del mito.

CAPÍTULO IV

SE ESTÁ HACIENDO TARDE... (ORIGINAL SOUNDTRACK): CANCIONES DE NOVELA

4.1 Portada: ¿Por qué la écfrasis?

Hasta ahora, he analizado la música en el nivel de las relaciones generales entre medios, es decir, de acuerdo a fenómenos comunes a varios de ellos como la narratividad, el narrador/lector implícitos, o la intertextualidad. Este capítulo estudia un nivel más profundo de las relaciones intermediales: el de la transformación de contenidos de un medio en otro.

Aquí se ubican, entre otros, la écfrasis y la adaptación; ambas transposiciones intersemióticas (Clüver, 2007: 26, 32-33).³¹ Preferí el concepto de écfrasis por su especificidad en cuanto a la literatura. Mientras que la adaptación suele colocarla como el punto de partida para transposiciones filmicas, teatrales, operísticas, etc., la écfrasis atiende las maneras en que el quehacer literario transforma otros medios y lenguajes en material textual.

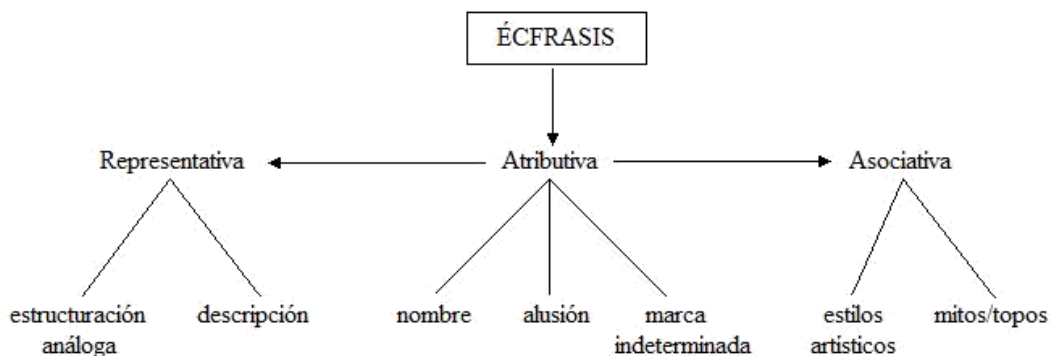
Tradicionalmente, se ha definido la écfrasis como “la imitación en palabras de un objeto perteneciente a las artes plásticas, principalmente un cuadro o una escultura” (Krieger, 1998: 4) o, en

³¹ Existe un tercer nivel de relaciones intermediales: la combinación o fusión entre medios. Esta categoría abarca textos multimedia, *mixed-media* e *intermedia*. Los textos multimedia son aquellos que aglutinan textos compuestos en diferentes medios los cuales mantienen su coherencia individual al separarse. La ópera, como modelo textual, es un ejemplo de expresión multimedia. Los textos *mixed-media* también se componen de signos provenientes de medios distintos. A diferencia de los multimedia, si los componentes de un texto *mixed-media* se separan éstos no tendrán autosuficiencia. El cómic y el video-clip musical son textos *mixed-media*. Finalmente, un texto *intermedia* está constituido por dos o más sistemas signícos, de tal modo que sus aspectos visuales, musicales, verbales y/o quinéticos no pueden ser separados. La poesía concreta es un género *intermedia* (Clüver, 2007: pp.24-25; 2006: pp. 19-20).

términos generales, “la representación verbal de una representación visual” (Heffernan, 1991: 299; 1993: 3). Entre sus características principales resalta el uso de la descripción para construir el objeto plástico. Ésta llega a ser tan precisa que el cuadro o la escultura hecha a partir de palabras puede sustituir al modelo original (Yacobi, 1995: 617). Por último, la écfrasis es considerada como un género independiente adscrito a la poesía.

Esta rigidez conceptual ha disminuido con el tiempo. Algunos consideran que la écfrasis puede insertarse en una unidad narrativa mayor por medio de citas (Yacobi: 614). Otros pugnan porque el concepto abarque expresiones más allá de las artes plásticas. Esta es la perspectiva de Claus Clüver, quien define la écfrasis como: “la verbalización de un texto real o ficticio compuesto en un sistema signico no verbal” (1998: 41). Además de expandir el campo de objetos a transponerse, se desecha la idea de representación como único modo para evocar. Clüver propone el concepto de verbalización: una especie de reescritura que consiste en presentar un texto en otro a partir de la reformulación. Ésta puede llevarse a cabo por medio de otras estrategias además de la descripción (pp. 44-45). Trabajaré con esta última acepción de écfrasis.

Por lo que respecta a la metodología, me ceñiré a las categorías de Valerie Robillard. De acuerdo con ella, las *ekphrases* pueden ser de tres tipos:



(Esquema traducido por Artigas Albarelli, 2004: 59)

Es indispensable que el texto marque su fuente. Por ello, toda reescritura ecfástica es inicialmente atributiva.³² Existen tres maneras en que esto puede llevarse a cabo. El orden en el que aparecen corresponde al nivel de referencialidad de cada una: articular explícitamente el título de la obra constituye el lazo más sólido; la alusión (ya sea a un artista, ya su estilo, ya el género de su trabajo) aparece como un recurso textual intermedio; la forma de referencia más débil es la marcación indeterminada. Aquí el lector se percataría de “agramaticalidades” en el texto, pero necesitaría pertenecer a una comunidad interpretativa particular a fin de identificar con certeza el intertexto no verbal (Robillard, 1998: 60).³³

A partir de la categoría atributiva los textos pueden adscribirse a alguno de los dos grupos restantes. El representativo comprende las expresiones verbales que comúnmente se entienden como écfasis. Éstas se ciñen más al concepto de representación y satisfacen el requisito de *enargeia*.³⁴ Así lo confirman las estrategias que despliegan.

La estructuración análoga refiere a una alta equivalencia formal entre texto y obra de arte. Recursos de estructuración análoga pueden encontrarse ampliamente en todos los géneros y corrientes de la poesía visual (caligramas, concretismo, etc.). Por otro lado, la descripción aparece como el medio idóneo para mostrar en detalle

³² El esquema de Robillard no es suficientemente claro en este respecto. Las categorías “Representativa” y “Asociativa” deberían aparecer subordinadas a la categoría “Atributiva,” y no en el mismo nivel. Pareciera por el diagrama que existen tres tipos de écfasis. Esto es incorrecto. Es condición *sine qua non* para hablar de écfasis que el texto señale su referente de una u otra manera.

³³ Una traducción al español del texto de Robillard puede encontrarse como “En busca de la écfasis (un acercamiento intertextual)” en *Entre artes entre actos. Écfasis e intermedialidad*. Susana González Aktories, e Irene Artigas Albarelli (Eds.), México: UNAM/Bonilla Artigas. 2011. pp. 27-50

³⁴ *Enargeia*: procedimiento retórico que consiste en ofrecer una descripción tan vívida del objeto representado, de manera que éste se muestre ante la vista interna del lector. Ésta es la característica con mayor predominancia histórica en las distintas definiciones de écfasis (Krieger, 1998: 8).

algún aspecto e, incluso, la totalidad de la obra artística (Robillard: 61-62).

En lo que respecta a la categoría asociativa, ésta engloba los textos que refieren a las convenciones o ideas vinculadas con el arte; estructurales, temáticas o teóricas. Considero que la écfrasis asociativa se abre a una dinámica dialógica y reflexiva. Ésta pone el acento en el hecho de que mirar un cuadro o escultura, escuchar una composición musical, visionar un filme, presenciar una representación escénica, convierten a la obra en un texto para leer. Por lo tanto, el objeto artístico se transforma en tantos textos como individuos lo presencien o experimenten (Pimentel, 2003: 206-208).

Visto así, cada acto ecfástico es una interpretación secundaria y subsecuente de alguna obra de arte (Yacobi: 602). La écfrasis asociativa no re-presenta sino que re-significa la obra de arte al convertirla en texto e incorporarla al discurso (Pimentel, 2003: 214). Mi hipótesis en lo que concierne a *Se está haciendo tarde...* es que muchas de las citas roqueras de naturaleza diegética son écfrasis asociativas. Éstas reescriben las canciones de acuerdo a una visión de mundo particular.

4.2 Intro: Aldous Huxley's beat

Antes de comenzar con las reescrituras ecfásticas es importante señalar el matiz que éstas tomarán. Se mencionó con anterioridad que *Se está haciendo tarde...* es una actualización de la catábasis. Asimismo, el texto guarda una estrecha relación con el *Infierno* de Dante. La especificidad contracultural de la novela reside en que el viaje de Rafael no transcurre literalmente alrededor de un abismo cónico (como en Dante) ni a lo largo de vastas cavernas (así sucede en

las versiones clásicas). Acapulco se transfigura en espacio mítico gracias a las antípodas de la mente.

De acuerdo con Aldous Huxley, éstas son las regiones que permiten ver la relación del sujeto con el universo (el todo; la divinidad). Su contenido es inconsciente y pre-simbólico. En Occidente suelen expresarse bajo la forma de episodios ascéticos y místicos. Las antípodas se pueden provocar mediante prácticas como la autoflagelación, el ayuno, la meditación o, en el caso de la novela, el uso de ciertas drogas alucinógenas (Huxley, 1972: 73-77).

En *Se está haciendo tarde...* estas regiones de la mente alternan continuamente entre el infierno y el paraíso.³⁵ La primera experiencia infernal de Rafael sucede justo después de haber fumado marihuana con Paulhan:

[...] sostenido en el aire, la tierra abajo, y se iba, se iba, se estaba yendo, y no quería ir. Adivinó que había palidecido, ¡me voy me voy no me quiero ir! Fuma ándale, instó Francine y él negó con la cabeza y con el movimiento se iba-----en verdad aterrado, la boca y la garganta completamente secas, ásperas; en su cabeza un remolino agitándose a velocidades cada vez más vertiginosas todo se borró frente a él---el remolino se iniciaba con amplios círculos concéntricos: se iba estrechando (¡un embudo, me pierdo en un embudo!) hasta formar paredes circulares, perfectamente verticales: giraban y giraban descendiendo imperceptiblemente hacia ¡un pozo! sin fin, ¡me voy me voy!, ¡no me quiero ir! En el vacío, cuerpo gelatinoso, sin articulaciones. ¡Se desploma! Todo se nubló y Rafael cayó al suelo [...]

(José Agustín, 2007b: 85)

Aquí aparece nuevamente una triangulación intertextual entre el fragmento, la obra de Dante y el hexagrama 48 del *I Ching*,³⁶ que es un paratexto de la novela:

³⁵ Isela Chiu-Olivares identificó esta dualidad. Sin embargo, la relacionó con estilos de escritura específicos. Para ella, los momentos infernales corresponden al lenguaje vulgar con que los personajes se comunican entre sí. El Paraíso se encuentra en la lengua casi poética utilizada por el narrador para describir paisajes o situaciones que guardan relación con la experiencia alucinógena (Chiu-Olivares, 1990: 65) Desde mi punto de vista, los espacios míticos no están delimitados por el estilo sino por relaciones intertextuales las cuales explicaré a continuación.

³⁶ El *I Ching*, también conocido como *El libro de las mutaciones* es uno de los textos clásicos chinos más antiguos. Consiste en un sistema de adivinación basado en grupos de tres líneas horizontales (trigramas). Existen ocho trigramas los cuales se

EL POZO. El pueblo puede cambiar
pero el pozo no puede ser cambiado.
Ni disminuye ni aumenta.
Vienen y van y extraen del pozo.
Si uno desciende casi hasta el agua
y la cuerda no recorre todo el camino,
o el balde se rompe, trae infortunio.

(José Agustín, 2007b: 10)

Rafael se precipita hacia las profundidades de un abismo sin fondo. Este lugar tiene la forma de un embudo que describe círculos concéntricos. Lo anterior concuerda con la geografía metafísica de Dante, quien describe el infierno a partir del impacto que provocó la caída de Lucifer en la Tierra: una fosa cónica en forma de un gigantesco anfiteatro (Alighieri: 25).

“El pozo” se agrega a la significación de la caída en la medida en que le imprime un sentido. No se puede descender a medias; la cuerda debe recorrer todo el camino con el balde en una sola pieza para recoger el agua de las profundidades. De esta manera, el viaje catabático se abre hacia una experiencia más amplia. Al igual que en Dante, el final de la travesía de Rafael por el inframundo presupone la inmersión en otro plano espiritual. Llegar al centro del Infierno y enfrentarse a Satán significará la entrada al Purgatorio y, en última instancia, el acceso al Paraíso.

Por otro lado, el fragmento de la novela también brinda algunas coordenadas del “camino de las pruebas”; siguiente estadio de la narración heroica. Rafael siente que se va. La dirección es incierta y él, temeroso, opone resistencia. Esta especie de fuerza centrípeta representa la disolución del yo, o el aniquilamiento de la identidad del héroe (Falkoner: 3). Las pruebas simbolizan las distintas etapas de

combinan para formar los 64 hexagramas que estructuran el *I Ching*. Los hexagramas están acompañados de una descripción similar a una parábola. A lo largo de la historia, las sentencias del *I Ching* se han interpretado como un sistema cosmológico y filosófico. Temáticamente, el texto aborda los temas del balance dinámico entre los opuestos, la evolución de eventos como proceso y la inevitabilidad del cambio (Wilhelm, 2004: parr. 1-5).

degradación que él debe alcanzar en el intento por anularse/purificarse. Una vez que el sujeto ha muerto, podrá renacer en la realización de la verdad y logrará la reunificación con el Absoluto (Campbell: 217). Rafael se opone a la pérdida de su individualidad. Como resultado se abisma en embudo sin fin.

Así pues, la superación de la travesía psicodélica reside en dejarse llevar por el deseo de aniquilación. De otro modo se cae en el “mal viaje”, como sucede en el caso de Francine:

No hay nada que deteste más que perder la onda, no entender qué sucede, no poder pensar qué estoy haciendo porque simplemente no puedo. Algo, o más bien, algo como alguien, que no soy *yo*, independientemente de mí, me domina y me obliga a gritar, golpear, herir. Me sucede en muy raras ocasiones pero igualmente me parece *mal*. O quizá me suceda más a menudo de lo que creo pero ese algo como alguien me hace creer que soy yo quien está actuando, conscientemente, y en realidad no es así. ¡No poder controlar que tomen posesión de mi cuerpo para abalanzarme y hundir mis uñas o para darme de topes contra la pared o para estrangular a Sonrisas Colchondas! ¡Sonrisas Colchondas!

risita,

pero sucede que abomino ver a Repugladys depositando su mirada-bovina-quiéranmestoy-muy-sola-metánmelestoy-muy-seca (what a lie!) en los ojos de El Que Sí Sabe the Amazing Wizard of the Occult the Grinning Prick que ni siquiera se fija en ella (*muy* normal) porque me ve a mí, me desea a mí. Me tiene que ver a *mí* y jamás a Gladys por razones obvias: yo no me descuido, soy muy puuuuuta, cómo no, pero elegante, eso sí, muy acá; no *babeo* a cada rato nada más porque me bebí a whole bottle of coñac o de tequila (repugnante), doscientas pastas y quinientas onzas de marihuana y otro tanto de nieve en una sesión. Dear Gladys, si tus piernas flaquean y los párpados se te caen llégale a un buen perico, gee whiz, up again---up up and awaaay! Brand *new*. Pero Gladys prefiere andar dando bandazos ojiabsorta y sonrisaperdida. ¿Quién eres, dónde estás, qué te dieron?

(José Agustín, 2007b: 101-102)

El fragmento muestra la función arquetípica de Francine. Ella representa el rol de héroe falso, según la Morfología de Propp (p. 92). Como ya se mencionó, Virgilio es el ayudante. Él entrega un objeto mágico que será clave para la búsqueda del héroe: en este caso, marihuana y silocibina. Estas sustancias deben manipularse de manera particular. Exigen al héroe respeto y a cambio le otorgan beneficios.

En la novela las drogas prometen el paraíso en las antípodas de la mente, pero exigen de sus usuarios el sacrificio del yo. Francine reacciona negativamente ante ese requerimiento. Ella identifica la degradación del yo con una experiencia similar a la posesión. El camino iniciático debilita el aparato psíquico. Yo y Súperyo dejan libre el paso para que el Ello dé rienda suelta a sus pulsiones y deseos. A Francine le parece “*mal*” esta situación, por lo que se niega a enfrentar la prueba.

En el segundo párrafo, el héroe falso encuentra el modo de adjudicarse la conquista del objeto mágico (Propp: 68). No se abre a la experiencia metafísica y, en su lugar, focaliza el uso de drogas en términos de estatus social. Francine señala que, a diferencia de Gladys, ella sí es elegante. No *babea* ni anda “ojiabsorta” ni “sonrisaperdida.” Tiene completo control sobre las drogas que consume y por eso Rafael tiene que verla a *ella*.

Como se ve, el camino de Francine es paralelo al de Rafael. Ambos experimentan la exigencia de los alucinógenos, pero la respuesta de cada uno determinará el destino de su viaje. Mientras Rafael recorrerá la *Divina comedia*, Francine dará un paseo por el *Infierno*.

4.3 “I Shall Be Released” y “Higher and Higher”: Entre el cielo y el infierno

A continuación analizaré un ejemplo de antípoda celestial relacionada con la reescritura efrástica de citas roqueras. La canción posterior presentará una antípoda infernal. Tras superar su primer “mal viaje”, Rafael se relaja. Fuma un poco más de mariguana. Siente placidez y una especie de melancolía voluptuosa. El chico está lánguido; en reposo. Piensa que si fuma un poco más, sólo se hará más feliz:

Cashbox Hits by Stanley Black terminó y alguien puso **With a Little Help From My Friends: Joe Cocker. Un organito gentil**. La música parecía muy diáfana, una vez más como si saliera de su cabeza y no de la porquería de pilas con forma de librito que asesinaba los discos. **I shall be released. I shall be released**. Las voces de todos parecían salir de la música, a tal grado se hallaban integrados en la belleza, franjas de sol, pero, ¿qué están diciendo?

(José Agustín, 2007b: 90)

Este fragmento es muy claro en cuanto al referente musical que cita. Se señala el nombre del álbum, del intérprete e incluso el título de la canción. Por otro lado, el texto ubica al lector en un fragmento específico de la obra. El “organito gentil” se hace escuchar justo antes del estribillo:

I see my light come shining
From the west unto the east.
Any day now, any day now,
I Shall Be Released.

(Cocker: 1999)

La novela establece un juego intertextual con la canción de Bob Dylan tanto en el nivel verbal como en el musical. La letra de “I Shall Be Released” es de tema carcelario. El hablante lírico corresponde a un reo quien reflexiona sobre la reclusión; sus causas y consecuencias. Durante el estribillo se expresa la fe del prisionero en que pronto encontrará la libertad. En lo que respecta al sonido, el “organito gentil” en el *cover* de Joe Cocker recuerda géneros religiosos afroamericanos como el gospel (escúchese la pista no. 1 en el disco adjunto). Por supuesto, el adjetivo “gentil” no despierta estas significaciones en un lector no familiarizado con la canción. El narrador no busca describir la música al lector, sino que se alinea al punto de vista de Rafael y describe la sensación que el órgano produce en el protagonista. La precisión con la que se señala la fuente no sirve de nada, pues si no se ha escuchado la canción el “organito gentil” se convierte en una marca indeterminada. Únicamente los lectores pertenecientes a una comunidad interpretativa específica

podrán comprender las relaciones que se activan a partir de la referencia al órgano.

El tinte religioso de la versión de Cocker permite comprender la letra en un sentido metafórico con respecto a la experiencia del personaje principal. La prisión de Rafael es su propio cuerpo y la voz que habla desde el exilio su alma o mente. Inmersa en el rito iniciático, ella ve la luz que llegará pronto a liberarla. Cabe señalar que en el fragmento de la novela la frase: “I Shall Be Released” se repite dos veces. En la canción fuente, Cocker sólo la canta una vez en cada estribillo.

Puede suponerse que Rafael tararea la frase por segunda vez. Aunque, como se vio anteriormente, el narrador suele señalar cuando los personajes tararean, como se vio en el capítulo anterior. Otra posibilidad es que el narrador haya seleccionado a Rafael como personaje focal para la representación del mundo narrado. Se trataría de una situación narrativa figural en la que la experiencia de la realidad en la novela estaría mediada por las percepciones del protagonista (Pimentel, 2006: 259-260). De este modo, el narrador simpatiza con Rafael y su viaje. Se apropia de la canción de Joe Cocker y repite que él será liberado. Esto da prueba de la resignificación efrástica: el texto musical ha adquirido significaciones gracias al contexto verbal donde lo ubica el narrador.

Poco después del episodio paradisiaco anterior, Rafael se levanta para bailar con Francine al ritmo de Joe Cocker. Bailan muy cerca uno del otro. Él comienza a excitarse. Ella se deja hacer por un momento pero pronto se separa. Rafael queda molesto. Ambos discuten. Su pelea se interrumpe cuando Paulhan les señala a Gladys, quien está llorando. Francine trata de saber qué sucede con su amiga. No obtiene respuesta y se ofende. Dice a Gladys que se va a ir al infierno debido a su actitud. Gladys llora a grito pelado. Todos se encuentran incómodos cuando:

En el departamento contiguo, tras la cortina de bambú, se escuchó, a todo volumen, **To Our Children's Children's Children: Moody Blues: inicialmente un ruido fuertísimo, como una tormenta o un jet despegando y con el ruido magnificado, y después unas voces muy agudas: una corriente de sonido in crescendo que alteró, sobrecogió, a todos y humilló al disco, With a Little Help From My Friends: Joe Cocker, que pusiera Francine. Higher and higher.**

¡Cállense!, gritó Francine al departamento contiguo.

Gladys se tapó los oídos, con una expresión de horror.

¡Me voy me voy, no me quiero ir!

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.

¡Tú también te vas a ir al infierno! ¡En realidad *estás* viviendo en el infierno y me has hecho vivir contigo desde que te conozco!

¡Que se callen!, gritó Francine al departamento contiguo y luego se volvió a Gladys. Yo no te he hecho vivir conmigo, ni a ti ni a McMathers, ni en el *infierno* ni en Montreal ni en Nueva York ni en Acapulco ni en *Montego Bay*. Ustedes son una cosa y yo otra. Si coincidimos en todos estos lugares es porque McMather y tú lo han querido.

El infierno está en la mente recitó Paulhan.

Y el cielo tambor, agregó Virgilio.

El infierno está donde Francine *está*, dijo Gladys. Con ella todo es tan apresurado, tan vertiginoso, tan siniestro 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 repitió: 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!

Carajo, le gusta ese pinche principio, comentó Virgilio, oyendo la música.

¿Crees que tú me lo puedes preguntar? ¿Por qué tú?

Eso es lo que yo estaba diciendo, ¿por qué yo?

Él tiene razón, consideró Gladys, *estás* muerta en vida, como yo, sólo que tú crees que vives pero en realidad eres una persona *inferior*, vives en el lodo, sucia.

Virgilio tarareaba la música del departamento contiguo, pero Rafael no podía soportar la revoltura de canciones: toda la música le parecía chillona, distorsionada, insoportable.

Vivimos las dos juntitas, ¿o no, gorda? No me vengas con ésas, no me vengas con infiernos ni nada. Has disfrutado muchísimo. Conmigo. Y métanse esto en la cabeza. Paulhan y tú: yo estoy *bien*, no me suelto a llorar por cualquier pendejada, sé por qué hago lo que hago y *me gusta* hacerlo; y ustedes dos no me van a decir *nada*, lárguense de mi casa.

Mi casa, este departamento lo paga McMathers, dijo Gladys.

Entonces lárgate de *tu* casa |

¡Va de nuez!, dijo Virgilio.

La música, To Our Children's Children's Children: Moody Blues, del departamento contiguo, volvió a repetirse desde el principio con mayor volumen. Un embudo de sonidos revueltos progresivos que sobresalto a todos otra vez.

Francine tuvo un calosfrío que la sacudió, le hizo endurecer sus facciones, paralizar sus manos ahuecadas como si repentinamente no

podiera controlarse más; arrugó toda la cara y corrió hasta la cortina de bambú, gritando:

Gotta hell! Gotta hell youh lousy sonofabitches! Fuck you and your fuckin' music!

(José Agustín, 2007b: 98-100)

A diferencia del ejemplo anterior, éste sí recurre a la descripción para presentar el objeto musical. El texto guarda cierta estructuración análoga con la canción en tanto que, efectivamente, se la puede dividir en tres secciones consecutivas: un inicio contundente, acompañado más tarde de un coro de voces, el cual desemboca en una melodía acelerada (escúchese la pista no. 2 en el disco adjunto). En este caso, se trata de una écfrasis representativa. Aquí me centraré en las maneras en que el texto se constituye como el “otro” de la obra musical. Apuntaré hacia la tensión existente entre el impulso que busca recrear el objeto a través de la descripción y las significaciones que se le adhieren a partir de su inclusión en el contexto verbal (Pimentel, 2001: 113-114).

La canción “Higher and Higher” de *Se está haciendo tarde...* se distingue de la original por tres razones. La primera tiene que ver con el procedimiento del ejemplo anterior, pues si bien esta vez sí se describe la música, algunos de los adjetivos utilizados pecan de objetividad y no dan cuenta del pathos que el narrador busca evocar. Se dice que la canción inicia con un ruido similar a “una tormenta o un jet despegando” y que más adelante aparecen unas voces “muy agudas;” no se explica que ese ruido fuertísimo también puede ser siniestro y que las voces agudas por momentos suenan como gemidos. De nuevo, el narrador apela a un lector que conozca el objeto musical y sea capaz de reconocer este trasfondo. Las otras dos características parten de la asociación anterior para hacer explícita la antípoda infernal.

Por un lado, el hecho de que la canción se interrumpa para repetirse desde el inicio evoca en términos espaciales una idea de

retorno; de regresar al mismo sitio o dar vueltas en círculo. Esto se puede relacionar con los anillos que componen la topografía del infierno en Dante. El final de la descripción es significativo en ese sentido. Se caracteriza la canción como un “embudo de sonidos.” Éste puede ser el mismo donde cayó Rafael en su primer “mal viaje.” El fragmento muestra una constante de la antípoda infernal en *Se está haciendo tarde...*: el descenso por un embudo que describe círculos concéntricos. Al final del recorrido se llega siempre al fondo del pozo. Si se rompe el balde, traerá infortunio.

4.4. “Things Get Better” y “Only You Know and I Know”: Bodas iniciáticas

El siguiente ejemplo aparece mucho más adelante en el texto. Los personajes dejaron el departamento de Francine y se dirigieron hacia playa Condesa para comer algo. Allí, Virgilio intercambió unas mescalinas “piñatísimas” por seis silocibinas de calidad. Gladys tuvo un “mal viaje” terrible pero logró calmarse y se reincorporó al grupo. Después de alimentarse, todos subieron al charger. Circularon por la Costera, encendieron otro cigarro de mariguana y se detuvieron en una tienda de licores para que Gladys comprara una botella de vodka. La mujer regresó de la tienda. Tiró por la ventana el vaso de donde había estado bebiendo tequila. Éste se estrelló contra el pavimento. Virgilio, por su lado, hizo zigzaguear el auto en varias ocasiones mientras daba fumadas al porro. Unos minutos después, un volkswagen de la Dirección de Tránsito hizo señales al charger para que se orillara. Virgilio decide darse a la fuga y los personajes terminan protagonizando una persecución policiaca. Mientras huyen, Rafael y sus compañeros continúan bebiendo, fumando mariguana, escuchando rock. Cito un fragmento de sus conversaciones:

Francine tendió otra cinta a Gladys: **On Tour: Delaney & Bonnie with Eric Clapton & Friends.** [...] El volkswagen subía con enormes esfuerzos y Gladys hacía circular la botella de vodka. **Things get better baby when I'm with you. Ya vas. Qué música tan violenta, comentó Paulhan.** Fuck you, respondió Francine recargada en el respaldo del asiento trasero[...]. Salieron de Ejido y entraron en la carretera a Pie de la Cuesta. El auto a ciento veinte kilómetros por hora a pesar de los baches y las curvas (muy cerradas) [...]. Rafael sacudió la cabeza y observó si alguien lo estaba mirando. [...] Ya no voy a fumar más morita, Paulhan, susurró Rafael en voz muy baja. Paulhan lo miró (sonriendo). Te juro que es muy *mala*; la mariguana, digo. Es que te has excedido, nada es bueno en exceso. **La voz muy baja, muy cerca el uno del otro y al parecer nadie les prestaba atención: la música estaba muy fuerte, llena de energía.** ¿Qué tiene de bueno la mariguana aun en pequeñas cantidades? [...] Es un cotorreo, terció Virgilio, lo que pasa es que ahorita te estás azotando. Estoy hablando con *Paulhan*, oídos de tísico, pensó Rafael, pero no dijo nada. Rápidos latidos en el corazón, se suponía que nadie nos estaba oyendo, ¿o no? [...] ¡Acelera, carajo!, pidió Francine y Virgilio sonrió, meneando la cabeza: no es posible, pensó. La velocidad le erizaba la piel. [...] El efecto de la mariguana depende de la condición moral, de la posición social, de la clase económica, de la cultura y de la sensibilidad y de las inclinaciones de quien la consume [...]. Es una planta que no es buena ni mala en sí [...], concluyó Paulhan. [...] Y a ti, ¿qué efecto te hace?, preguntó Rafael. A mí me parece un cotorreo también, respondió Paulhan. Eso es exactamente lo que dec | ¡Ay buey, qué curvota! El auto se inclinó a la izquierda, rechinando de nuevo. [...] Pues sí, continuó Paulhan [...], yo pienso dejar de fumar en estos días. [...] A mí me gusta la meditación también: meditando se obtienen estados muy *claros*, muy altos. Mejor le siga llegando a la meditación para seguir adelante, porque uno ya no puede echarse para atrás. CURVA PELIGROSA VEL MÁX 50 KM P/H. ¡Baja la velocidad, bájala!, urgió Gladys. ¡La bajo pura madre! El auto entró en la curva, inclinándose. Y Paulhan dijo, con la curva rechinante a su lado, yo ya me amaciqué mucho [...]. Resulta el puro cotorreo; y yo quiero cotorrear pero también aprender, conocer. Eres muy bueno, Paulhan, musitó Rafael. Muy bueno para mamar, puto feo, declaró Francine. [...] Todos saltaron y después se fueron de lado. CURVA PELIGROSA VEL MÁX 50 KM P/H. ¿Tú crees que yo no deba de fumar morita?, insistió Rafael. Ay sí: morita, pareces puto, dijo Francine [...] Yo qué sé, ése es problema tuyo, respondió Paulhan. Pero tú me has invitado a que fume; o sea, tú crees que está bien que yo fumé mariguana. ¿Ah sí?, pues también te podría invitar [...] a que nos *acostemos* juntos, ¿te gustaría? Claro que le gustaría, respondió Francine, se está muriendo de ganas [...]. Pero no te lo recomiendo, my Dear Cachond Smiles, agregó Francine, es *antinatural*. [...] No es verdad, protestó Paulhan, hacer el amor conmigo puede ser una experiencia inolvidable; pero de cualquier manera, responde Rafael: ¿te gustaría acostarte conmigo? [...] **Only you know and I know, cantaron Delaney, Bonnie, Eric Clapton y Dave Mason en el autoestéreo.** ¿Nunca te has acostado con hombres Rafael?, preguntó Paulhan (sonriendo). [...] Pues yo sí, admitió Virgilio, pálido porque rebasó un camión de pasajeros en plena curva; wasn't so bad as matter o'fact. [...] Gladys palideció, la curva inclinándose. Fíjate cómo manejas, azuquítar; nos están persiguiendo, sería muy *feo* que nos recogieran *carbonizados*. [...] Paulhan colocó su mano en el muslo de Rafael, al parecer llevado por la inclinación de la curva. Las relaciones sexuales entre individuos del mismo sexo son esencialmente inarmónicas, lo sé, pero nadie puede negar que tienen un atractivo muy especial [...]. El orgasmo es de otro tipo, prosiguió

Paulhan con cierto rubor y moviendo la mano sobre el muslo de Rafael; muy *efectivo*.

(José Agustín, 2007b: 186-189)

De nuevo la novela señala puntualmente la procedencia de sus citas musicales. En esta ocasión, se trata de las canciones “Things Get Better” y “Only You Know and I Know,” correspondientes a la pista uno y tres del álbum *On Tour with Eric Clapton*. Existe un poco de *enargeia* en el fragmento en tanto que se busca reproducir el tiempo que sucede entre canciones. Las citas se insertan en la narración, separadas por una distancia textual considerable. Al igual que en los ejemplos anteriores, *Se está haciendo tarde...* establece un diálogo con los niveles verbal y musical de las composiciones.

Sólo se alude dos veces al aspecto meramente musical de los referentes. La primera es cuando Paulhan califica las canciones como “violentas.” Ésta apreciación es, de nuevo, poco precisa. Tanto “Things Get Better” como “Only You Know and I Know” son obras con marcada influencia del *soul*. Se trata de composiciones muy *funkies* que, por frenéticas, se acoplan perfectamente al contexto de una persecución policial (escúchese la pista no. 3 del disco adjunto). Este sema de aceleración y desenfreno ya se desarrolla a lo largo de todo el fragmento: a través de la focalización en las señales de tránsito, las reacciones de Gladys y Francine, y las decisiones automovilísticas de Virgilio. Al introducir la referencia a las canciones, el narrador espera que el lector recuerde esta característica en la música y entienda que *On Tour...* es un excelente soundtrack para la escena, *violenta*, que se está presenciando.

Pero el caos y la velocidad no son los únicos temas desarrollados aquí. El narrador crea un remanso de paz alrededor de Rafael y Paulhan. Dice que la música estaba “muy fuerte y llena de energía”. Gracias a ello, parecía que nadie prestaba atención a los dos chicos. A partir de este encapsulamiento, se empatan las letras de

canción con la dinámica de ambos personajes a lo largo del viaje en carretera.

De las tres canciones del disco que se escuchan en la diégesis durante el fragmento, sólo dos se llevan a la textualidad. Esto es sumamente significativo. La segunda pista (“Poor Elijah - Tribute to Johnson Medley”) es un homenaje al músico de blues Robert Johnson, por lo que se aleja temáticamente de las dos canciones citadas en la novela. “Things Get Better” y “Only You Know and I Know” son composiciones amorosas cuya estructura semeja un diálogo entre los miembros de la pareja. Delaney y Bonnie (un matrimonio de músicos) toman turnos para cantar(se) los versos. Ambos unen sus voces durante el estribillo. Las referencias en la novela provienen, precisamente, de esta parte de las canciones.

Hasta este momento, Rafael había sentido mucha inquietud y angustia. Lo asediaba la idea de que la policía los atrapara y todos terminaran en prisión (José Agustín, 2007b: 178). Tan pronto comienza el álbum de Delaney & Bonnie, él y Paulhan quedan a solas gracias a que el desenfreno circundante consume la atención de los demás. Rafael se relaja en compañía de Paulhan (“Things get better baby when I’m with you”). Aquí se asiste a un estadio importantísimo del monomito: el “matrimonio místico” entre el héroe y la diosa (Campbell: 105). Las funciones antitéticas de la música construyen una espacialidad excluyente que señala el carácter iniciático del rito (“Only you know and I know”).

Adentro, ambos personajes disfrutaban de un momento de intimidad el cual culmina con la proposición de Paulhan. Virgilio escucha toda la conversación e, incluso, participa de ella. Él no es espectador del ritual sino que, por el contrario, lo vive a la par de Paulhan y Rafael. Su confesión acerca de haber mantenido relaciones homosexuales coloca al acapulqueño en el foco de los actos iniciáticos (Citro, 2002: parr. 51). Por su parte, Francine y Gladys quedan

relegadas. Mediante insultos, tratan constantemente de reventar la cápsula que envuelve a los personajes masculinos.

Este fragmento pone en evidencia la relación entre la mística y lo mudo. El secreto (sin importar lo anodino que éste sea) tiene la finalidad de establecer la existencia autónoma de un grupo en el seno de una identidad más amplia (Maffesoli: 165-168). En una hipérbole, el narrador hace cantar a los guitarristas Eric Clapton y Dave Mason junto con Delanie y Bonnie. Ellos también participan del secreto iniciático. A partir de este momento, se definen los dos destinos a los que pueden aspirar los personajes. El auto se interna por un camino de arena hacia la barra de Coyuca. Para Rafael comenzará el *Purgatorio*. Para Francine...

4.5 “Monkey Man” y “You Can’t Always Get What You Want”: Réquiem para Gladys

Antes de continuar con el (final en laguna), quisiera dedicarle este apartado al personaje de Gladys. Ella aparece escasamente en mi argumentación porque no cumple un rol particular según la gramática de Campbell ni la de Propp. En todo caso, es el doble antitético de Francine; muy en el sentido de *Dorian Gray*. Así como Francine es bellísima para su edad, Gladys es gorda y avejentada. Así como la primera se resiste al viaje psicoactivo con todas sus fuerzas, la última se deja llevar plácidamente. Francine ejerce una dominación misteriosa en Gladys. La relación entre ellas (y otro canadiense llamado McMathers) no queda clarificada durante gran parte de la novela. Gladys recuerda el origen de este triángulo amoroso:

Detestaba que McMathers mirara a Francine, que fuera atento con ella, pero también me gustaba, *gozaba*, agrídulcemente debajo de Francine, pensando

que los dos se estaban acostando juntos y hablaban de mí como Francine y yo hablábamos de McMathers cuando explotábamos en ese hotel de Montego Bay. Repentinamente me fascinaba verlos hacer el amor y que él nos viera a nosotras. [...] ¡Estúpido McMathers! No paraba de hablar y de movernos con sus manos delgadas, casi transparentes. Así, así. Muérdele allí, ¡Dios mío! viejo sátiro. **I'm a monkey and all my friends are junkies but that's not really true.** ¡A quién se le ocurrió, a él, a Francine, o a mí? ¡A mí, a mí! La culpa de todo se debió, seguramente a tanto licor. ¿Qué creíamos? Qué éramos algo distinto, especial, superior, porque creíamos sentir algo distinto. ¿Cómo saber si era algo diferente? [...] Porque McMathers *juraba*, y eso desde el segundo mes de matrimonio, creo que todavía ni conocíamos a Franny, él juraba que sentía todo eso y que nadie más lo podría sentir. Sólo Franny, pero después. Dios, qué revuelto está todo. Estoy segura de que fingían, fingían. Pero yo quería sentir también, para no verlos mirándose de reojo, oblicuamente, siguiéndose el juego, como en Montego Bay. Y claro, yo era la que se contorsionaba y veía que todo se desgajaba y la que sabía eso, y ellos mirándose entre sí. Después, cómo no, por supuesto, muy solícitos conmigo, pero antes como si ellos *sintieran* gracias a que *yo* me retorció y mordía la sábana, llegué a romper la sábana: toda húmeda, la sábana. Era como si los tres, en ese momento, fuéramos el mismo, lo mismo, pero no era así, porque yo, la bella Gladys, era la que jadeaba y gritaba y me contorsionaba y mordía la sábana. Esa vez fue la más fuerte, más que nunca, porque fue la primera vez. [...] Francine era mala, cruel, cuando me trataba a insultos y me decía nombres, pero me quería, me quería, me quiere, me ama, me adora, no puede vivir sin mí, ¿verdad? Cómo no va a amarme; aunque yo esté gorda fofa y repugnante *tiene* que seguir amándose porque si no le pasaría lo que a mí: se fragmentaría en pedacitos, no sabría qué ocurre, no podría integrar todo, vería, como a través de un caleidoscopio, un rompecabezas revuelto. Ella lo sabe. Me lo ha dicho, en esas veces en que es serena y hermosa. ¿Qué diablos cree? Que McMathers me quiere hacer qué. No la entiendo, parece que le tuviera miedo a McMathers y que, para *protegerme*, me impide acercarme a él, hablarle siquiera; ya no entiendo nada. Yo veo a McMathers como siempre; bueno, un poco más viejo, más frío, más duro. Más tenso. Pero también ha sido así en otras temporadas, otros acapulcos. Como cuando me dijo ya no tienes ni un centavo, Gladys. Todo era de él, y no es así, nunca ha sido así, pero pobrecito, está mal, está enfermo, es como un niño | **And I sang my song to Mister Jitters an he said one word to me and that word was death** | que me necesita, aunque durante tanto tiempo se comportara como esclavo de Francine, sin saber que Franny era mi esclava, yo la compré, porque ella me ama a mí, desde siempre y para siempre. Pobre McMathers, pobre querido, pobre estúpido, dentro de poco todo será como el día en que Francine le dio el ácido Spring Sunshine entero, en el Tiberios. Entonces sí se arrastró, se contorsionó, se retorció | ¡y miraba la playa con los ojos muy abiertos pero vacíos! [...] Siempre he sido la más fuerte, aunque sea yo la que se contorsiona y muerde la sábana, como en Montego Bay. ¡*Detesto* Montego Bay! Allí dejé de ser hermosa, aunque también allí fue donde me hice más fuerte, más impenetrable. Más que McMathers. [...] Gladys mecánicamente llevó la botella a sus labios pero no bebió. Vio una playa extendiéndose, la arena meciéndose como si fuera el mar. Un círculo dorado, casi rojizo, encima de las nubes triangulares. ¿Qué ha sucedido? ¿Qué pasó aquí? Aquí hay algo raro. **You can't always get what you want but if you try sometimes you may get what you need.** Un nuevo brinco la hizo recordar que se hallaban en el charger, a toda velocidad sobre el camino de arena, y que la música parecía salir de su propia cabeza: **unos coros celestiales alzándose como**

si quisieran arañar el cielo, mientras debajo de los coros explotaba un ritmo frenético, incontenible, de batería, guitarras, piano, tumbas y bongós. El ritmo hacia abajo y los coros hacia el cielo ¿cómo podía haber equilibrio si llevaban rumbos irreconciliables?

(José Agustín, 2007b: 228-230)

En este fragmento se citan las dos últimas canciones del álbum *Let It Bleed* de los Rolling Stones. Una vez más, se refiere por un lado a las letras y por otro a la música. En lo correspondiente al aspecto textual, las citas reflejan el estado anímico del personaje. Gladys señala que ella comenzó a beber y drogarse porque quería sentir lo mismo que Francine y McMathers afirmaban sentir. Sin quererlo, Gladys entra en la lógica del rito iniciático: comienza a sufrir un proceso de autoaniquilación. Esto corresponde al estadio que Campbell llama “vientre de la ballena” dentro del monomito (pp. 89-90). Aquí, el héroe es devorado, asesinado o desmembrado. A lo largo de su calvario, logra renacer con un yo purificado. Gladys puede intuir ese nuevo estado cuando siente que ella, Francine y McMathers son un solo ser.

Sin embargo, el ritual nunca llega a buen término porque el grado de *feeling* no es igual entre todos los participantes (Maffesoli: 243). Ni Francine ni McMathers aceptan el rito en su totalidad y por ello Gladys es la única que termina “contorsionándose” o “mordiéndola sábana.” Gladys se siente usada por sus dos amantes. Gracias a que ella se desintegra, ellos pueden experimentar un poco del viaje. Por su parte, “Monkey Man” también habla sobre padecer vejaciones y abusos. El hablante lírico señala los maltratos que ha sufrido:

But I've been bit and I've been tossed around
by every she-rat in this town
Have you, babe?

Well, I am just a monkey man
I'm glad you are a monkey woman too

I was bitten by a boar
I was gouged and I was gored
But I pulled on through

(Rolling Stones, 1986)

Es claro que al insertar la referencia a la canción el narrador busca ahondar sobre el sentimiento de abuso y resentimiento de Gladys. Salta a la vista que de todos los otros versos (algunos de los cuales señalan muy explícitamente ese sentir) se haya elegido aquel que es más oscuro: “Im a fleabit peanut monkey/All my friends are junkies/That's not really true.” Esto es consistente con el resto de ejemplos abordados. El narrador no busca recrear el referente musical para un público que no lo conoce. Por el contrario, juega con el lector que sí ha escuchado la canción, de modo que éste pueda comprender el trasfondo de las referencias tan escuetas.

Con la siguiente pista ocurre algo similar. Gladys afirma que Francine no le deja ver a McMathers por miedo de que él pueda hacerle daño. McMathers se posiciona aquí como el mistagogo de la tribu canadiense. Él es quien recluta a Francine cuando advierte que ella puede sentir como él. El temor de Francine resuena con la canción de los Stones: “And I sang my song to Mister Jitters and he said one word to me and that word was death”. Aquí hay un “desvío intertextual” con la letra original: “I sung my song to Mr. Jimmy/Yeah, and he said one word to me, and that was ‘dead’” (Rolling Stones: 1986).

El narrador convierte a Mr. Jimmy en Mr. Jitters (Sr. Nervios) lo que señala, por metonimia, el estatuto dudoso de McMathers como líder espiritual. Asimismo, la palabra del Sr. Nervios pasa de “estar muerta” (*was ‘dead’*)³⁷ a ser la muerte misma (*was death*). Francine aleja a Gladys de McMathers porque sabe el destino fatal que puede depararle a ambas si siguen el camino propuesto por él. Sin embargo, la muerte que refiere la cita, ¿refiere al cese de la existencia o al

³⁷ Hay un evidente juego de palabras en la canción de los Stones. *Was ‘dead’* señala que la palabra dicha por Mr. Jimmy era el adjetivo “muerto(a),” pero también dice que la palabra de este hombre “estaba muerta” cuando salió de su boca.

aniquilamiento metafísico propio del rito iniciático (del cual Francine huye a lo largo de toda la novela)? El narrador incluye esta disyuntiva y coloca a Gladys en medio de ella. La mujer no encuentra solución a aquello que la “fragmenta en pedacitos.” No puede obtener lo que quiere (“You can’t always get what you want”), pero sí lo que necesita. Todas las experiencias con Francine y McMathers la han hecho más fuerte y mejor preparada para el viaje psicotrópico.

Por último, la referencia al aspecto musical de la canción condensa simbólicamente el estado anímico de Gladys. Al final de “You Can’t Always Get What You Want” un gran coro o orfeón interpreta el estribillo mientras se oyen batería, un piano, congas y maracas (escúchese la pista no. 4 del disco adjunto). Aquí se aprecia al narrador en su papel de escucha. Su acto efrástico es una interpretación de la obra musical anclada fuertemente en el contexto de la novela (Yacobi: 602). Así como el coro, Gladys “araña el cielo” en sus experiencias con drogas. Sin embargo, la compañía frenética de Francine y McMathers la halan hacia abajo. ¿Cómo puede haber equilibrio entre los personajes si llevaban rumbos irreconciliables? Esta tensión reventará cuando los protagonistas lleguen a la laguna.

CAPÍTULO V

THE HIGHER YOU FLY, THE DEEPER YOU GO: DROGAS Y MISTICISMO EN EL (FINAL EN LAGUNA)

5.1 Cartomancia en la costa: El Mago y la puesta de sol

El charger recorre el camino de arena a toda velocidad. Virgilio dejó muy atrás a los agentes de Tránsito, cuyo volkswagen quedó atascado. Todos ya habían tomado su pastilla de silocibina. Viajan cómodamente en el auto mientras escuchan las últimas canciones de *Let It Bleed*. De pronto, el motor se apaga y con él la música. Desde donde se encuentran, a los personajes únicamente le resta un destino: la laguna de Coyuca. Sólo pueden llegar allí caminando. Esta especie de peregrinaje representa el último tramo del inframundo psicodélico. Por efecto de potentes alucinógenos, Acapulco se instalará de lleno en los terrenos del mito.

En cuanto se bajan del charger, tanto Rafael como Francine comienzan a tener alucinaciones. Rafael se da cuenta que él y su cuerpo tienen otro tipo de relación. Se descubre mudo y avasallado por la nueva realidad que adquieren la arena, el cielo y hasta el mismo charger inmóvil sobre la playa. Observa que por su mente no transita ningún pensamiento; que se ha vaciado del todo. Cuando ve hacia el mar, mira que las olas se alzan y dejan ver construcciones derruidas, grandes engranajes, ruedas, etcétera. Finalmente:

Experimentó una sensación tan poderosa y terrible que le dio la certeza de que el universo era su mente y de que el universo explotaría como un globo. Todas las imágenes se sucedían con tanta velocidad e incoherencia que el tiempo se convirtió en algo sin sentido: no podía existir tal simultaneidad. Aterrado, abrió los ojos. En la playa, detrás de Francine, Gladys y Virgilio, apareció, dibujada en la arena con nitidez, una figura que Rafael al principio consideró extrañísima, pero que después resultó familiar y significativa: era la primera carta del tarot, el Mago: una mano alzada y otra en la mesa, los cuatro elementos, el símbolo del infinito.

(José Agustín, 2007b: 240-241)

La cita anterior señala el sumergimiento de Rafael en las antípodas de la mente. Él encuentra una relación íntima entre el microcosmos (su cabeza) y el macrocosmos (el universo). La carta de tarot continúa el desarrollo de ese tema. El Mago muestra una mano hacia arriba y la otra apuntando hacia el suelo; también ostenta sobre su cabeza una lemniscata (el símbolo de infinito: ∞) y lleva alrededor de la cintura una serpiente que parece devorar su propia cola: *ouroboros* (véase la fig. 2).



Fig. 2: El Mago (Tarot Rider- Waite, 2010)

La carta simboliza el principio de inmanencia, es decir, la habilidad para superar la brecha entre el cielo y la tierra: la presencia de lo divino en la materialidad de lo terrenal (Waite, 2010: 72-74). En lo que respecta a la novela, las pastillas de silocibina construyen este

puede pues llevar a los personajes desde el “aquí y ahora” de la cotidianeidad hasta el “allá y entonces” de lo sagrado. Así, la visión del Mago hace explícito el subtexto mítico de *Se está haciendo tarde...* Asimismo, señala la naturaleza transcultural del mito experimentado por los personajes.³⁸

Por lo que respecta al subtexto sociológico de la novela, el peregrinaje a la laguna reafirma la existencia de la tribu conformada por Rafael, Virgilio, Paulhan, Gladys y Francine: A medida que caminan, todos ellos distinguen unas casitas de pescadores coronadas por copas de palmeras y por los árboles de la laguna. Frente a ellos se encuentra el mar y encima de él un sol:

[...] enorme, radiante, color bermellón, a punto de tocar la superficie del mar, tan preciso que se distinguían las explosiones de llamaradas en el borde. Imposible dejar de verlo. Los cinco sentados en la arena, quietecitos, calladitos, frente a las olas que barrían la playa y formaban dibujos dorados, diseños fugaces, perfectos, con la luz intensa del atardecer. Todo pasmosamente dorado, la playa recibiendo luz y tinieblas en sus promontorios: un desierto con algunos matorrales y cocos viejos, vomitados por el mar, y guijarros y conchas y cangrejos corriendo a sus agujeros. Y el sol enmudeciendo a los cinco, llevándose los, limpiando sus mentes. Ninguno podía dejar de ver el sol, de volverse parte del círculo inmenso, henchido de poder, cambiante: no era ni rojo ni dorado ni anaranjado ni bermellón: tenía innumerables matices de color y ellos los percibían: oro en el centro, naranja intenso en la circunferencia, pequeñas lengüetas rojazules queriendo desprenderse. Y encima, el cielo y las nubes cambiando, convirtiéndose en trazos fantásticos [...]. Todos muy silenciosos siendo parte de la naturaleza incendiada; siendo parte del sol que se iba, del mar que lo recibía, de los colores flameantes del cielo, de las nubes triangulares que se estremecían y se derretían en luz, de la más pequeña a la más grande. Todos callados sin un solo pensamiento en la mente, sin una sola imagen, convertidos, los cinco, en una llama frágil que eternamente se hallaba a punto de cesar, en una agonía perenne, pero también siempre renovándose, renaciendo en el mismo momento de morir. Y el sol, apenas sumergido hasta la mitad cada vez más grande, más vibrante, más poderoso. Y todos calladitos, viéndolo, agonizando de placer; las cinco mentes vacías como una sola, sintonizadas en la misma frecuencia, sin poder dejar de ver el mar y de ser arrastrados por él hasta el

³⁸ Al hablar de la “inmersión de la mente en el mito”, es importante recalcar que el contexto cultural es tan determinante como los efectos subjetivos de un alcaloide (Dobkin de Ríos, 1977: 296-297; Furst, 1980: 107). Los casos documentados de uso de drogas visionarias en contextos urbanos así lo demuestran. Los sujetos en el estudio de Naranjo (1976: 201) reportan haber visto diablos, ángeles, a la Virgen María, a Cristo, el paraíso, el infierno, sacerdotes, iglesias, altares y/o cruces. El “viaje” de Rafael también está atravesado por un simbolismo occidental. La propia visión del Mago es ejemplo de esto.

mismo centro de fuego eterno. [...] Sólo quedaba ya una curva rojísima regalando a los cinco (calladitos) un paroxismo de felicidad, de gloria, de fusión extraordinaria, de armonía total. Las lágrimas fluyendo por las mejillas de Virgilio (too much!) y la luz incendiando los ojos de Rafael: abiertos, pasmados, como los de un niño. La curva restante de sol haciendo que Paulhan respirara breve, agitadamente, como en el orgasmo más completo, más delirante, más intenso de su vida [...]. Una sola puntita de sol, una curva mínima desparramando rayos casi sólidos, cegadores, vaciando la mente de Francine, lavándola a su pesar, dejándola boquiabierta, haciéndola olvidar que era Francine y que luchaba contra sí misma momentos antes; y dando más serenidad a Gladys, quien suspiraba prolongadamente, a punto de desplomarse a causa del acumulamiento de sensaciones cristalinas que ofrecían un ritmo ardiente a su corazón.

(José Agustín, 2007b: 247-249)

Los cinco personajes se pierden en la contemplación del sol. Aquí puede apreciarse efectivamente la empatía, entendida como la disolución del individuo en un sujeto colectivo (Maffesoli: 36). El silencio juega un papel importantísimo, en tanto que unifica a los personajes. Asimismo, constituye un efecto del secreto (Maffesoli: 165-168). La mente de los cinco se vacía. A continuación se describen los efectos de luz que produce el ocaso, los cuales generan una serie de efectos corporales en los personajes. Parece que el sol proporciona una especie de conocimiento a partir del cuerpo. Se trata de un saber inefable, pues la mente racional no lo registra. Sólo puede compartirse entre quienes experimentaron la puesta de sol; de aquí la relación con el secreto.

Este conocimiento silencioso culmina el estar-juntos del grupo de Rafael, es decir, la pulsión de proximidad que funda la tribu. Finalmente, la puesta de sol constituye el ritual de creación definitivo para esta comunidad. Hasta aquí, los personajes de la novela han realizado los rituales de costumbre para su grupo: escuchar música y consumir drogas alucinógenas. Mirar el ocaso bajo el influjo de la silocibina, por sus efectos sensoriales y de cohesión, se presenta como el acto donde la tribu “forma cuerpo” (Maffesoli: 46).

Es un ritual idóneo, en la medida en que se basa en un fenómeno cíclico. Esto concuerda con la ética comunal en su voluntad

por oponerse a la sociedad moderna: en lugar de orientar su existencia hacia la construcción de una historia con afán de progreso, la tribu de Rafael agota su energía en el acto de su propia creación (Maffesoli: 45). El amanecer del día siguiente presentará una nueva oportunidad para recrear la comunidad.

5.2 La vereda tropical: Purgatorio transfigurado

Se mencionó en el capítulo anterior que existen dos destinos a los que aspiran los personajes de *Se está haciendo tarde...* Rafael se dirige hacia el Purgatorio, pero antes debe atravesar el último círculo del *Infierno*:

De las porosidades de la arena surgieron escorpiones, arañas, piojos, chinches, reptiles que se metamorfoseaban en cáscaras de huevo, en martillos, en ruedas de carretas, en tuercas, en miembros desarticulados de mínimos muñecos. Y luego emergían ojos flameantes rojísimos que se agrandaban hasta transformarse en manos con puñales y en bocas con colmillos sanguinolentos y órganos sexuales carcomidos y aves prehistóricas y murciélagos y moscas y ratas y cerraduras que se desplazaban de lugar en instantes fugaces y con una velocidad desquiciante, como antes la arena. Mil veces mejor ver hacia arriba pero el cielo se resquebrajó y cayó sobre la playa las nubes se petrificaron y se desplomaron convertidas en lluvia de fuego pero al caer eran trozos de carbón pedazos de excremento y después cabezas decapitadas con los ojos vacíos y las cuencas sangrantes y las cabelleras flotando meciéndose danzando y todas esas cabezas eran su propia cabeza y luego resultó que no: era la cabeza de Paulhan caminando junto a él, con una sonrisa. Rafael le vio marcadísimos los ángulos faciales. Era muy hermoso, era perfecto, era completo, ¡era el demonio!

(José Agustín, 2007b: 242-243)

Por su parte, Francine también tiene problemas con su viaje, aunque se dice que sí puede controlarlo:

[...] aunque viera caras de diablos fosforescentes, colmillados, saliendo del mar: aunque su cuerpo temblara. Eso la ponía tensa. La silocibina, con mucho, estaba más fuerte que *todo* lo que había ingerido antes. Era tan fuerte que sucedía lo que nunca: olvidaba qué iba a decir, veía diablos truculentos en el mar y le jugaban bromas muy pesadas, tener que reír como pendeja sin saber por qué, simplemente porque *todos reían*. ¡Siguiendo a todos, cuando ellos deberían seguir a ella! [...] Y después, la sensación terrible de que su mente no era *suya*: alguien merodeaba por allí jugándole bromas macabras: sensaciones de emoción tormentosa, un amor inaudito hacia Gladys, y luego, sin transición, un odio infinito a Gladys, Repugladys. Y todo el cuerpo hormigueando, pero no de una forma agradable, sino fricoteada: ganas del ¿de

qué? De no haber tomado nunca esa silocibina. Tantas cosas que no podía evitar controlar. ¡Ella Francine! Nada más faltaba que en poco empezara a sentirse en verdad mal. A morder la sábana. Fuckin' shitty sheet.

(José Agustín, 2007b: 244-245)

Los fragmentos corresponden a lo que Campbell denomina “vientre de la ballena” dentro de la travesía del héroe y del héroe falso. Como se mencionó en el capítulo anterior, se trata del momento cuando devoran, asesinan o desmiembran al protagonista. El objetivo del calvario consiste en que el héroe logre renacer con un yo purificado (Campbell: 89). En el caso de Francine, esa etapa se señala incluso en los mismos términos que en el viaje de Gladys: “morder la sábana.” La particularidad de los dos párrafos consiste en la forma en que aparece el “vientre de la ballena”. Tanto Rafael como Francine son sometidos a pruebas que sólo pueden vencer si doblan su individualidad. Ambos personajes se enfrentan a situaciones similares a la de Abraham con Isaac o la del rey Minos con el toro de Creta.

Rafael toma el camino de Abraham. Al inicio, acusa a Paulhan de ser el diablo y de fabricar todas sus alucinaciones para volverlo loco. Éste calma a Rafael. Le dice que el diablo reside en la cabeza de cada uno y que debe dejarse ir. Rafael no comprende del todo pero al final se relaja. Así como Abraham, él logra ver a través de la apariencia inicial de la divinidad. Aunque su mistagogo se vea o actúe como el mismo Satanás, Rafael coloca toda su confianza en él. En última instancia, se ofrece a sí mismo en sacrificio.

En cambio, Francine opta por actuar como Minos. Ella rechaza la voluntad del Absoluto y se niega a sacrificarse. Lo mismo que Lucifer, Francine se erige como diosa de ella misma. El fragmento señala esto con claridad. Continuamente antepone a sí misma frente a los demás. También quiere que los otros la sigan e imiten. Francine es vanidosa. Se aferra a sí misma furiosamente. Los resultados, como en el caso del minotauro, serán monstruosos: ella terminará por abismarse hasta el centro mismo del Infierno (Campbell: 62).

Conforme ambos personajes continúan caminando hacia la laguna estas reflexiones pueden corroborarse. Rafael se acostumbra al viaje. Comienza a darse cuenta de la futilidad de sus comportamientos presuntuosos. Llega al convencimiento de que Paulhan y Virgilio han visto a través de sus poses; de que ellos dos saben exactamente cómo era Rafael en realidad. Por el contrario, el nerviosismo de Francine aumenta. Ella busca “mal viajar” a los demás. Les dice que todo lo que ven es una alucinación y que en realidad todos ellos están en su departamento de la Costera. También exige que se encienda otro cigarro de marihuana, porque a ella “esas drogas escolares le hacen los mandados”. Las trayectorias de ambos personajes se conectan en el siguiente fragmento:

[... Rafael] no entendía lo que Francine vociferaba, pero presentía algo terrible, percibía mucho odio, le daban ganas de llorar [...]. Estoy en Acapulco, logré recordar Rafael, y ella se llama Francine y yo estoy aquí porque tengo que leerle las cartas, *ella me lo está pidiendo* porque quiere que la ayude. [...]

Francine, yo te puedo ayudar, dijo Rafael, alarmándose porque no reconocía su voz, no creía ser él quien hablaba; yo te puedo enseñar lo que crees ser y lo que eres en realidad, ¿quieres que te lea las cartas? Te las voy a interpretar como a nadie. Rafael palideció: su voz salía sola, sin que él se lo propusiera; y resultaba lejana, llena de ecos; un arroyo de color y los ecos eran sombras, otra manifestación de luz. Me da una felicidad inmensa que tú me pidas que te lea las cartas porque yo te lo puedo hacer muy bien, aunque no lo he hecho por egoísta. Pero contigo será diferente, verás qué bien te voy a ayudar.

[...] Francine se encogió, se sintió arder y tuvo que luchar contra sí misma por que la penetró una emoción oscura, que la hacía tenderse, irse[...].

¿Tú me vas a ayudar *a mí*? ¿Tú? ¿Me vas a echar las *cartas*? ¿Yo te lo *pedí*? ¡Estúpido! ¡Me cago en tus cartas y en tí! ¿Quién te crees, para *ayudarme*? ¡A mí nadie me puede ayudar porque no lo necesito!

[...] ¡ayúdate a ti mismo!, ¡si es que puedes saber *quién* eres! ¡Eres un pobre pendejo! ¡Un hijo de puta! ¡Hijo de puta!,

[...] ¡yo soy la que puede enseñarte algunas cosas, cómo puedes evitar quedarte *petrificado* en el peor de los infiernos, luchando por no azotarte, fingiendo que estás en el gran *éxtasis* cuando te estás *revolcando* en tu sufrimiento, en tu mente asquerosa y sucia! ¡Sucia!,

[...] ¡te la has pasado luchando contra ti mismo, tratando de controlarte!, gritó Francine, fuera de sí; ¡pero no puedes! ¡Alguien te *maneja*! ¡No puedes evitar ver tus *porquerías*! ¡Y me quieres echar las cartas a mí! ¡Yo estoy *perfecta*! Perfecta, perfecta, como nunca. ¿No lo ves? ¿Acaso me he *ido*? ¿Me he *perdido*? ¿Petrificado? ¡Nunca me vas a leer tus cartas porque a ti y a tu tarot los mando al *infierno*!

(José Agustín, 2007b: 258-259)

Rafael se ha entregado totalmente al rito iniciático. Ingresa a lo que Maffesoli llama el “paradigma estético” y, al igual que Paulhan y Virgilio, es capaz de sentir en común (p. 35). Su empatía le permite conocer el estado en que se encuentra Francine. Rafael se considera la persona indicada para ayudarla porque, en efecto, su cuerpo ha dejado de pertenecerle. A medida que se acerca a la beatitud, la distinción entre él y la divinidad desaparece. A través de Rafael habla el Absoluto (Campbell: 176-177). Por su parte, Francine queda impactada cuando se descubre su verdadero sentir. Ella reacciona desde su orgullo e individualidad. Sin embargo, no puede evitar que el ritual la arrastre hasta el lugar de sacrificio. Francine habla desde la voz de su inconsciente y proyecta en Rafael su propia actitud con respecto al viaje. Ha llegado a un punto donde ya no puede huir más.

Como se pudo ver en el fragmento anterior, cada personaje simboliza de modo diferente el peregrinaje por la Barra de Coyuca. Francine transita por allí en el penúltimo estadio antes de su llegada al centro del infierno. Por lo que respecta a Rafael, la experiencia es un camino de expiación destinada a prepararlo para su encuentro con el Absoluto. La representación de estados alucinatorios producto de la ingesta de silocibina marca el arribo de Rafael a su Purgatorio personal. La conclusión de este “vientre de la ballena” se describe en seguida:

Sin darse cuenta [Rafael] caminó hasta unos matorrales, bajo una pequeña pared de arena. Allí advirtió que su estómago se agitaba. Aflojó el lazo de su traje de baño y lo dejó caer sobre sus pies (grotescos). [...] El vientre de Rafael retumbó. Las piernas bien abiertas, el ano distendido, expulsando, mediante contracciones del vientre, un líquido verdeviscoso, donde varias personas pequeñísimas, y ¡todas con su cara!, se estaban ahogando y braceando desesperadamente, y a Rafael le daba mucha risa, pues oía con claridad que gritaban y maldecían y eres un hijo de puta ¡sucio! ¡sucio! [...] Y si alzaba la vista, frente a él encontraba a cuatro ancianos vestidos de blanco y deliberando. [...] Por supuesto, los ancianos deliberaban acerca de esa cosa que cagaba entre los matorrales. [...] Rafael se puso de pie pero en el acto sintió, entre sus muslos, la humedad viscosa. Volvió a agacharse. Buscó a su alrededor y después llevó su mano a la bolsa de la camisa. Tomó los billetes, todo el dinero que había llevado, y con ellos se limpió cuidadosamente el ano y

las nalgas y los muslos, desechando los billetes sucios tras los matorrales. Ya se había limpiado bien pero continuó sacando billetes y llevándolos a su ano, hasta que se terminaron. Volvió a ponerse de pie y se colocó el traje de baño. Se hallaba más tranquilo, pero con una corriente de sonidos rodeándolo; voces casi celestiales lo envolvían.

(José Agustín, 2007b: 261-262)

Aquí se da una muerte simbólica. Rafael expulsa aspectos abyectos de sí mismo y en el propio acto también los aniquila. Una vez que se ha consumado el sacrificio, aparecen cuatro ancianos vestidos de blanco. Éstos pueden ser representaciones alegóricas de las cuatro virtudes cardinales (prudencia, justicia, templanza y fortaleza) o bien, desde una perspectiva cristiana, de los cuatro padres de la iglesia (Ambrosio de Milán, Agustín de Hipona, Jerónimo de Estridón y Gregorio Magno) (De Aquino, 2001: 464). Estos personajes aparecen para dar fe de que Rafael merece una entrevista con la divinidad.

La escena expresa la aprobación del examen último de pureza. Aquí, los sentidos se encuentran humillados y limpios; las energías se concentran en la mutación o trascendencia de las imágenes pertenecientes al pasado personal (Campbell: 97). De acuerdo con esto, el chico se despoja de sus lazos con el mundo. El dinero funciona como metonimia de la sociedad en tanto que es un objeto sin valor propio el cual, a través de un pacto, articula muchas de las relaciones humanas. En la antesala del Absoluto, el contrato social que le da valor al dinero desaparece, por lo que todos los billetes de Rafael representan ya simples pedazos de papel. Él los utiliza para poder acudir al encuentro totalmente limpio, física y mentalmente.

5.3 (final en laguna)

Virgilio contacta a un lanchero para que les dé a todos un paseo por la laguna. Su plan es pasar la noche en un hotel de Coyuca para tomar un taxi a Acapulco la mañana siguiente. A mitad de la laguna,

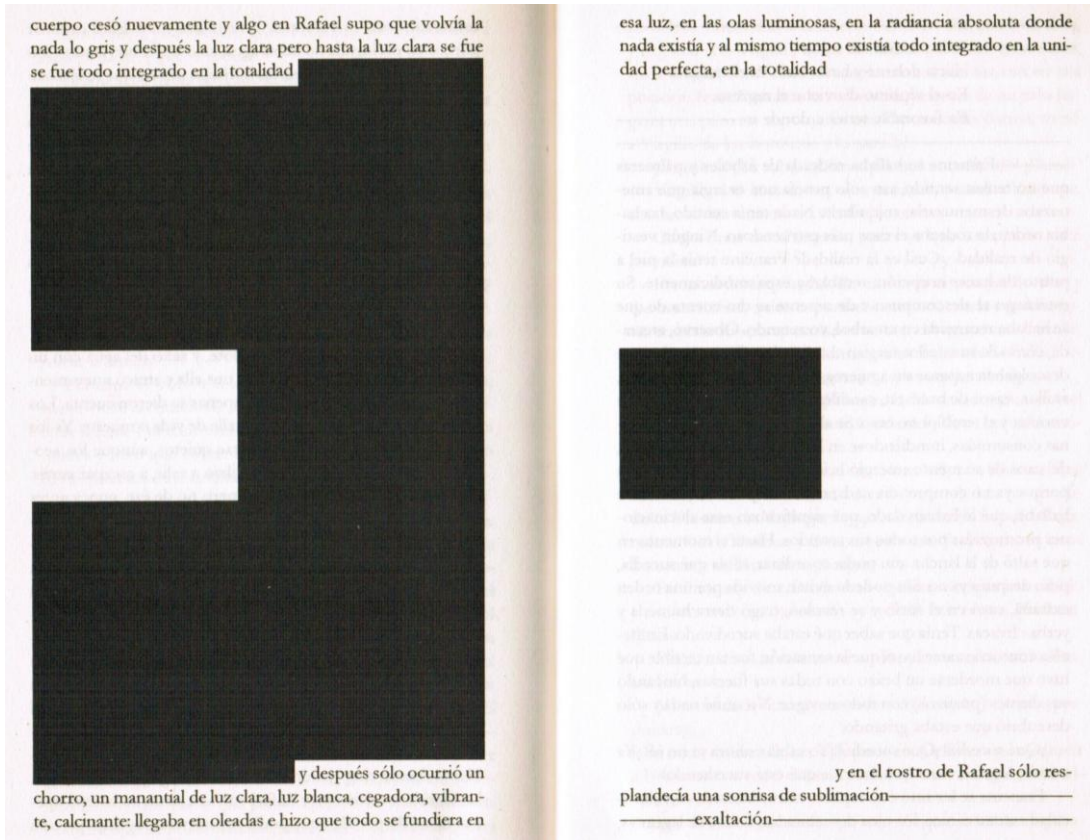
Francine se desespera. No puede soportar las caras desdentadas y las manos huesudas que emergen del agua para llevársela. Exige a Paulhan que se encienda un cigarro de mariguana. Todos fuman. El ambiente se tensa (José Agustín, 2007b: 265-271).

Una oscuridad profunda invade a Gladys, Virgilio, Paulhan y Rafael. Ella queda inmóvil con los puños cerrados. Virgilio siente que no debe hablar ni moverse o sobrevendrá una catástrofe. Paulhan se recuesta y fija su mirada en las estrellas del firmamento. Rafael respira acompasadamente, con la espalda muy rígida. Francine, quien había sentido un alivio inicial con la mariguana, casi de inmediato se llena de mayor inquietud. El hecho de que todos se mantuvieran callados la sacaba aún más de quicio (José Agustín, 2007b: 271-276).

Francine comienza a molestar a todos para que hablen, pero en especial a Gladys. Ella rompe su silencio para decirle a Francine que se calle. Ésta, regocijada, comienza a insultar a su amiga. Gladys no soporta más. Se lleva las manos a la cabeza. Emite un chillido gutural que se prolonga por algunos segundos y culmina en un matiz agudo, alterando a todos. De un salto sale de la lancha y se pierde en la oscuridad (José Agustín, 2007b: 276-277).

Aterrorizada, Francine salta detrás de ella. La lancha las sigue hasta la orilla pero ninguno de los chicos se da cuenta. Paulhan y Virgilio se encuentran en el umbral de algo desconocido. Temen llegar al otro lado para que después no puedan regresar. Se quedan muy quietecitos esperando a que el viaje pase. Por su parte, Rafael ya no piensa nada (José Agustín, 2007b: 278-279). Ha sido aniquilado y la otra identidad que lo habita tiene la siguiente experiencia:

[...] Rafael se había vaciado se había convertido en oscuridad respirando acompasadamente con el vientre como fuelle y silencio total y dónde estaba quizás había muerto al fin las tinieblas se fueron despejando hasta volverse algo gris y luego una luz clarísima calcinante y Rafael volvió a sentir su cuerpo apenas sacudido por algo que podía considerarse regocijo pero su



(José Agustín, 2007b: 279-281)

El cruce de la laguna tiene marcas intertextuales con dos lugares en la obra de Dante. Es atractivo asociar la figura del lancharo acapulqueño con el mitológico Caronte (lo que convertiría la laguna de Coyuca en una especie de río Aqueronte o Estigia). Sin embargo, considero que la fuente simbólica de la laguna reside en otro lugar del texto de Dante. En el caso de Francine, Coyuca es el espacio donde culmina su “vientre de la ballena”. Para ella, la laguna es transfigurada en el lago congelado Cocito. Éste se ubica en el último círculo del infierno. En su centro reside Satanás, aprisionado por el hielo de la cintura para abajo (Alighieri: 268-284).

Es justo a la mitad de la laguna cuando Francine, desesperada, pide que se fume marihuana. En este punto, el cruce adquiere un valor polisémico. No sólo se trata de atravesar la laguna. También se relata el “cruce” de la marihuana con la silocibina, es decir, los efectos

de mezclar ambas sustancias en la experiencia de los personajes. En todos ellos la combinación desata una experiencia negativa y constituye la última prueba a superar. Así como sucedió con Rafael, se trata de la divinidad oculta tras la forma de Satanás. Es el momento culminante donde el héroe cae en cuenta que él y su opuesto son una sola carne (Campbell: 103-104). Aquí, la mariguana funciona como el objeto ominoso con el que se enfrentan los personajes en la última parada del viaje catabático (Tovilla Martínez: 168).

Para Francine, sin embargo, es el final del camino. Instalada en su “mal viaje,” ella busca sentirse mejor a toda costa. Incita a los demás para que hablen, de modo que Francine pueda reiterar su superioridad. Gladys interviene con la intención de que los otros puedan lidiar con su propio viaje, pero Francine aprovecha la situación para humillarla. Hasta este momento todos los personajes se encontraban en una situación límite. Habían superado sus restricciones personales, esperanzas y temores. Se enfilaban hacia su propia aniquilación (Campbell: 217).

Francine sabe que se despeña, así que decide arrastrar a Gladys con ella. La oscuridad se desploma sobre su amiga. El grito de Gladys es un grito de traición e impotencia. Cabe recordar que es precisamente en el Cocito donde los traidores son castigados (Alighieri: 275). Después de ir tras Gladys, Francine se descubre rodeada de árboles y palmeras. No encuentra rastros de realidad por ningún lado. Siente que su estómago se descompone. Vomita recargada en un árbol:

[...] del caos de su mente emergió la idea de que todo eso ocurría porque ya no comprendía nada; no sabía quién era, dónde se hallaba, qué le habían dado, qué significaban esas alucinaciones promovidas por todos sus sentidos. Hasta el momento en que saltó de la lancha aún podía coordinar, sabía qué sucedía, pero después ya no. Sin poderlo evitar, movida por una orden extraña, cayó en el suelo y se revolcó, tragó tierra húmeda y yerbas frescas. Tenía que saber qué estaba sucediendo. Empezó a contorsionarse hasta que la sensación fue tan terrible que tuvo que morderse un brazo con todas sus fuerzas, hincando

sus dientes (postizos) con todo su vigor. No sintió nada y sólo descubrió que estaba gritando.

¡Qué sucedió! ¡Qué sucedió! ¡Yo sabía y ahora ya no sé! ¡Ya no sé!
¡Alguien tiene que decirme qué está sucediendo!

(José Agustín, 2007b: 282)

El destino final de Francine resulta irónico. A lo largo de la narración, ella pasó todo el viaje buscando mantener el sentido de sí misma, o al menos aparentarlo. Francine termina viviendo su peor temor: se revuelca mordiendo, no la sábana, sino su propio brazo. Ella queda en un estado agudo de despersonalización. Su soberbia y arrogancia desaparecen. Humillada, suplica por la ayuda de Virgilio, Paulhan y de Rafael. Ninguno le responde. Ellos sobrepasaron el “cruce” de drogas y están a la mitad de otro tipo de cruce.

Para Rafael, la laguna de Coyuca puede ser a un tiempo el río Leteo y el Eunoé. Ambos nacen de una misma fuente ubicada en los límites del Paraíso Terrenal con el Cielo, sobre la cima del monte Purgatorio de acuerdo con la *Divina comedia*. Quien cruza y bebe de sus aguas borrará, en primer lugar, toda memoria de sus pecados. En seguida, se fijará en la mente cada una de las buenas acciones cometidas durante la vida (Alighieri: 494-514). La visión extática de Rafael hace eco de esto: el protagonista de la narración realiza un cruce a través de dos zonas lumínicas opuestas que, sin embargo, convergen en la totalidad.

Alternativamente, la forma que adopta el texto durante este fragmento puede entenderse como una interpretación del emblema chino *taijitu*: ☯ (la luz dentro de la oscuridad y la oscuridad dentro de la luz). El símbolo expresa la misma idea de opuestos fusionados en la unidad (Tovilla Martínez 170). En el *taijitu*, el principio generador está compuesto por dos fuerzas contradictorias las cuales, en sus límites, contienen y producen a su opuesto. En cualquier caso, la escena desarrolla el episodio de “la gracia última” en el esquema del monomito. Se trata de la gran reconciliación o “uni-ficación” con el

Absoluto (Campbell: 217). Aquí, se trascienden las representaciones simbólicas de los dioses y el Camino. Es el sacrificio mayor del héroe, pero también de su dios. Ambos se revelan como máscaras personales sobre lo que no tiene nombre (Campbell: 174-175).

La representación de estados alucinatorios en *Se está haciendo tarde...* es un ejemplo de transculturalidad, en la medida en que abrevia de tradiciones religiosas orientales, europeas e indígenas americanas. Al mismo tiempo, alude a una farmacopea distinta de las que operaban en la sociedad de la época. Esta prescripción en cuanto al uso de drogas se ubica fuera del ámbito moral y jurídico (Escohotado, 2001: 160). Así, consumir drogas alucinógenas no guarda relación con la medicina y la curación de enfermedades, pero tampoco con las adicciones y otros problemas sociales. El uso de estas sustancias se orienta más hacia la obtención de trances visionarios para fines religiosos; hacia la indagación sobre aspectos de la mente humana y el tratamiento de patologías psicológicas; finalmente, y quizá de manera ingenua, hacia la reforma de la sociedad y la cultura de ese tiempo con base en el conocimiento adquirido durante la experiencia alucinógena (Escohotado: 147-151).

CONCLUSIONES

Es norma del monomito que el héroe traiga al mundo cotidiano la sabiduría adquirida durante el estado de gracia. *Se está haciendo tarde...* termina justo en el momento en que Rafael alcanza la experiencia religiosa. Así pues, queda abierta a los lectores la tarea de imaginar el regreso del protagonista a las estructuras sociales. Para concluir el presente trabajo reflexionaré sobre el final de la novela y su significado. Asimismo, compartiré los frutos de mi propio viaje inquisitivo a través del texto. Considero que las conclusiones de mi argumentación pueden agruparse en tres grupos conceptuales.

Desde la teoría literaria, las canciones en *Se está haciendo tarde...* son otra estrategia en la reescritura posmoderna de la *Divina comedia*, y del mito heroico en general. Se distinguen de otros procedimientos por el sentido que toman los flujos de adaptación. Mientras el poeta griego Virgilio se “ajipiza” en la novela de Agustín, las canciones de rock se “mistifican” y se vuelven parte esencial de un inmenso rito iniciático. El texto asume ese carácter cerrado o secreto. Al recurrir a la cultura popular, elabora un juego de velos donde las referencias explícitas pueden ser las más opacas si no se conoce aquello que aluden. Finalmente, la novela lleva al lector (instruido, ¿iniciado?) por el camino espiritual de Rafael.

En un sentido similar, las *ekphrases* asociativas de *Se está haciendo tarde...* hacen énfasis en el papel del autor como escucha. La transposición intersemiótica, como ejercicio de adaptar lenguajes sonoros al código verbal, aparece en la novela pero en todos los ejemplos da paso a procesos transculturales de apropiación. El diálogo entre la canción y el autor-lector es esencial; lo es más aún entre la canción y la comunidad culturo-social del lector. De este modo, las obras se insertan en una dinámica de espejos: existirán tantas como grupos interpretativos que las encuentren.

Esto es interesante si se toma en cuenta que, a diferencia de las obras literarias, los objetos ecfrásticos en *Se está haciendo tarde...* parten de canciones de rock, es decir, de productos culturales diseñados abiertamente para el consumo masivo. Con esto introduzco mi segundo grupo de conclusiones. El paisaje terrible que pintaba Theodor W. Adorno en “La industria cultural” parece más alentador a partir de apropiaciones como esta. Los individuos convertidos en masas de consumidores acríticos, sometidos a un régimen del ocio y del gusto, con la única finalidad de alimentar y acrecentar un mercado insaciable, de pronto aparecen humanizados. Por lo que respecta a la novela, los usuarios de la música popular realizan actividades alternas que, si bien perpetúan la existencia de la industria discográfica, cuestionan otras áreas de la cotidianidad. En esa medida, se trata de prácticas culturales subversivas.

Se está haciendo tarde... reflexiona sobre las maneras en que algunos individuos de las sociedades actuales se relacionan con el mito y la religiosidad. Sin duda, el pensamiento mítico es esencial para el desarrollo de la humanidad, pero el foco para la expresión de estas narrativas se ha desplazado. La novela propone la escucha musical como un espacio de educación emocional y psicológica. Los mitemas siguen presentes con toda su carga simbólica en las canciones de Traffic o Bob Dylan, pero las historias ya no se transmiten desde la oralidad. Ahora son difundidas masivamente a través de medios tecnológicos como la radio y la industria del disco.

Estos modos de espiritualidad no pasan por instituciones burocráticas como la iglesia. Abrevan de la tradición europea, pero también de religiones indígenas de América y de algunos puntos del Lejano Oriente. De este modo, la experiencia religiosa es más asequible. Se produce un misticismo cotidiano que se posiciona al lado de la institución y así la resiste. En este contexto, el consumo de drogas alucinógenas ofrece alternativas a la terapia psicológica y

psicoanalítica desde el conocimiento tradicional. La indagación sobre uno mismo y el tratamiento de conductas patológicas puede realizarse fuera de paradigmas academizados y eurocéntricos que son neo-coloniales.

Por último, regreso al final de *Se está haciendo tarde...* para ilustrar el tercer punto: El lancharo que transportó a los protagonistas por la laguna mira la bóveda celeste mientras fuma impasible el cigarro de mariguana que ellos dejaron. Francine se le acerca desesperada y le pide que le explique lo que sucede. El lancharo le responde: “Yo creo que mejor nos regresamos. Se está haciendo tarde” (José Agustín, 2007b: 284).

¿Para qué se está haciendo tarde? ¿Qué ha estado sucediendo, que ya no es momento de continuar? Considero que la respuesta a esta pregunta constituye la sabiduría del héroe en el monomito.

La novela conoce los peligros de las sociedades neoliberales. Así como los personajes se apropian de los productos culturales y los utilizan subversivamente, el mismo mercado puede convertir sus prácticas en mercancía.

Al plantear un viaje con dos desenlaces, *Se está haciendo tarde...* escenifica dos modos de entender la contracultura. Rafael representa a aquellos informados sobre la esotérica, lo psicodélico, etc., quienes además manifiestan un deseo de aprender y de crecer espiritualmente a través de las prácticas disidentes. Francine es el polo contrario de lo anterior. Ella busca las drogas alucinógenas como un modo de entretenimiento; también como una oportunidad para ensanchar su ego a partir de la humillación de los demás. Puede caracterizarse como una turista incauta de la contracultura.

Los otros tres personajes (Gladys, Paulhan y Virgilio) ocupan distintos lugares entre los dos polos. Todos ellos comparten la voluntad de abrirse a la experiencia del viaje. Gladys tiene varios momentos de contemplación, pero Francine constantemente la

arranca de esos estados. Por el contrario, Paulhan, Virgilio y Rafael se brindan apoyo durante todo el camino. Son una pequeña tribu de iniciados. En este sentido, ostentar la actitud adecuada y tener las amistades correctas son características fundamentales para acceder al conocimiento contracultural.

¿Qué hora es, que ya se hizo tarde? La novela fue escrita en 1973. Se trata de una época decisiva para el desarrollo de la contracultura. Fue apenas un año después de Avándaro pero ya en plena comercialización de lo contracultural. La pregunta del lanchero reflexiona precisamente sobre el estado de esa escena. El mercado se ha encargado de difundirla e inocularla. Como Francine, se puede ir de paseo hacia lo hippie para después regresar a tiempo para enjaibolarse en los clubs nocturnos de playa Condesa.

El texto propone una solución a partir del regreso a la idea de tribu. En este sentido, señala el camino que efectivamente tomó la contracultura: se exilió a las zonas conurbadas de las ciudades y vivió hacinada en colonias populares. Allí se recrudesció. Se hizo violenta y oscura, pero sobre todo se volvió hermética. Para conocerla, uno tiene que peregrinar. Ya en el terreno adecuado se debe buscar a la persona correcta; una especie de Virgilio que te lleve, pues uno es ciego y va a tientas; alguien que pueda restaurar la dimensión simbólica de los productos desde las figuras fetichizadas de lo contracultural. En la lucidez con que registra el cambio en la sensibilidad de este movimiento, reside el valor de *Se está haciendo tarde...*

FUENTES CITADAS

- Alighieri, Dante. (2007). *Divina comedia*. Giorgio Petrocchi y Luis Martínez de Merlo (Eds.). Madrid: Cátedra.
- Artigas Albarelli, Irene María. (2004). *Galerías de palabras. La variedad de la écfrasis*. México: UNAM. Facultad de Filosofía y Letras. Tesis de doctorado.
- Beristáin, Helena. (1996). *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. México: UNAM. Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Brioso Sánchez, Máximo. (1995). "El concepto del más allá entre los griegos", en *Descensus ad inferos. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*. Pedro M. Piñero Ramírez (Ed.). Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. pp. 16-24
- Brushwood, John S. (1986). "Art and Trivia: Narratives by José Agustín, et al.", en *José Agustín. Onda and Beyond*. June C. D. Carter y Donald L. Schmidt (Eds.). Columbia: University of Missouri.
- Burdon, Eric & the Animals. (1993). *The Twain Shall Meet*. Hanover: Polydor Records. CD.
- Campbell, Joseph. (2001). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Luisa Josefina Hernández (trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Castañón, Adolfo. (1993). "José Agustín: Aguja de navegar azotes", en *Arbitrario de literatura mexicana*. México: Vuelta. pp. 46-53.
- Chiu-Olivares, M. Isela. (1990). *La novela mexicana contemporánea (1960-1980)*. Madrid: Pliegos.
- Citro, Silvia. (2008). "El rock como ritual adolescente. Transgresión y realismo grotesco en los recitales de Bersuit." *TRANS-Revista Transcultural de Música*. No. 12 (artículo 3). Consultado: 10 de Febrero de 2011. <<http://www.sibetrans.com/trans/a88/el-rock-como-un-ritual-adolescente-trasgresion-y-realismo-grotesco-en-los-recitales-de-bersuit>>
- Clüver, Claus. (1998). "Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis", en *Pictures into Words...* Els Jongeneel y Valerie Robillard (Eds.). pp. 35-51.

- _____. (2006). "Intertextus/Inter artes/Inter media." *AletriA. Revista de Estudios de Literatura*. No. 14. pp. 11-41.
- _____. (2007). "Intermediality and Interart Studies", en *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*. Jens Arvidson, Mikael Askander, Jörgen Bruhn y Heidrun Führer (Eds.). Lund: Intermedia Studies Press. pp.19-34.
- Cocker, Joe. (1999). *With a Little Help from My Friends*. Santa Mónica, CA: A&M Records. CD.
- De Aquino, Tomás. (2001). *Suma de Teología*. Tomo II-a. Victorino Rodríguez Rodríguez (trad.). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- De Garay, Adrián. (1998). "Una mirada a las identidades juveniles desde el rock." *JOVENes. Revista de estudios sobre juventud*. Cuarta época. Año 2. No. 6. pp. 40-53.
- Delaney & Bonnie & Friends. (1989). *On Tour with Eric Clapton*. Nueva York: ATCO Records. CD
- Del Ángel, Karina. (2003). "Renace el Acapulco viejo." *Contenido*. No. 484. Oct. pp. 46-48.
- Dobkin de Ríos, Marlene. (1977). "Una teoría transcultural del uso de los alucinógenos de origen vegetal." *América indígena*. Vol. 37. No. 2. pp. 291-304.
- Doležel, Lubomír (1999). *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Félix Rodríguez (trad.). Madrid: Arco/Libros.
- Escohotado, Antonio. (1996). *Historia elemental de las drogas*. Barcelona: Anagrama.
- Falkoner, Rachel. (2005). *Hell in Contemporary Literature. Western Descent Narratives since 1945*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Frith, Simon. (1997). "Formalism, Realism and Leisure. The Case of Punk", en *The Subcultures Reader*. Ken Gelder y Sarah Thornton (Eds.). Londres / Nueva York: Routledge. pp. 163-174.
- _____. (2003). "Música e identidad", en *Cuestiones de identidad cultural*. Stuart Hall y Paul du Gay (comps.). Horacio Pons (trad.). Buenos Aires/Madrid: Amorrorto. pp. 181-213.
- Furst, Peter T. (1980). *Los alucinógenos y la cultura*. José Agustín (trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- García Saldaña, Parménides. (1974). *En la ruta de la Onda*. México: Diógenes. 2º edición.

- Glantz, Margo. (1994a). "La Onda diez años después: ¿Epitafio o revalorización?", en *Esguince de cintura. Ensayos sobre narrativa mexicana del siglo XX*. México: CONACULTA. pp. 244-262.
- _____. (1994b). "Onda y Escritura: Jóvenes de 20 a 33", en *Esguince de cintura...* pp. 212-243.
- González Aktories, Susana e Irene Artigas Albarelli (Eds.). (2011). *Entre artes entre actos. Écfrasis e intermedialidad*. México: UNAM/Bonilla Artigas.
- Grossberg, Lawrence. (1992a). "Rock, the Liberal Consensus and Everyday Life", en *We Gotta Get Out of this Place. Popular Conservatism and Postmodern Culture*. Londres / Nueva York: Routledge. pp.137-170.
- _____. (1992b). "Rock and Youth", en *We Gotta Get Out of this Place...* pp. 171-200.
- _____. (1997). "Another boring day at paradise: Rock and Roll and the Empowerment of Everyday Life", en *Dancing in Spite of Myself. Essays on Popular Culture*. Durham/Nueva York: Duke University Press. pp. 29-63.
- Gunia, Inke. (1994). *¿Cuál es la onda? La literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta*. Frankfurt: Vervuert.
- Harner, Michael J. (Ed.) (1976). *Alucinógenos y chamanismo*. Madrid: Labor.
- _____. (1976). "Temas comunes en las experiencias con yagué de los indios de Sudamérica", en *Alucinógenos y chamanismo*. Michael J. Harner (Ed.). pp. 165-186.
- Heffernan, James A. W. (1991). "Ekphrasis and Representation." *New Literary History. A Journal of Theory and Interpretation*. Vol. 22. No. 2. pp. 297-316.
- _____. (1993). *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago / Londres: The University of Chicago Press.
- Huxley, Aldous. (1972). *The Doors of Perception and Heaven and Hell*. Harmondsworth: Penguin Books/Chatto & Windus.

- Jongeneel, Els y Valerie Robillard (Eds.). (1998). *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam: VU University Press
- José Agustín. (1972). *La nueva música clásica*. México: Instituto Nacional de la Juventud Mexicana.
- _____. (2004). *El rock de la cárcel*. México: Planeta. 4° reimpresión.
- _____. (2007a). *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*. México: Debolsillo. 2° edición.
- _____. (2007b). *Se está haciendo tarde (final en laguna)*. México: Debolsillo.
- _____. (2008). *Se está haciendo tarde (final en laguna)*. Francisco Rivela (narrador). Prince Frederick, MD: Recorded Books Audiolibros. CD
- Kim Lee, Joong. (2000). *Cultura y sociedad de México en la obra de José Agustín*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara. Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades.
- Krieger, Murray. (1998). "The Problem of Ekphrasis: Image and Words, Space and Time – and the Literary Work", en *Pictures into Words...* Els Jongeneel y Valerie Robillard (Eds.). pp. 3-20.
- Lefebvre, Henri. (2005). *The Production of Space*. Donald Nicholson-Smith (trad.). Malden, MA: Blackwell. 22° reimpresión.
- Luchting, W. A. (1974). "José Agustín. *Se está haciendo tarde (final en laguna)*. Mexico City. Mortiz. 1973. 271 pages." *Books Abroad. An International Literary Quarterly*. Vol. 48. No. 3. p. 549.
- Maffesoli, Michel. (1990). *El tiempo de las tribus. El declive del individualismo en las sociedades de masas*. Bernardo Moreno Carrillo (trad.). Barcelona: Icaria.
- Moody Blues, The. (1997). *To Our Children's Children's Children*. Londres: Polydor. CD
- Naranjo, Claudio. "Aspectos psicológicos de la experiencia del yagué en una situación experimental", en *Alucinógenos y chamanismo*. Michael J. Harner (Ed.). pp. 187-204.
- Ochoa, Ana María. (2002). "El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música." *TRANS-Revista Transcultural de Música*. No. 6 (artículo 10). Consultado: 10 de Febrero de 2011.

- <<http://www.sibetrans.com/trans/a231/el-desplazamiento-de-los-discursos-de-autenticidad-una-mirada-desde-la-musica>>
- Pimentel, Luz Aurora. (2006). "Visión autoral/visión figural: Una mirada desde la narratología y fenomenología." *Acta poética*. No. 27. Vol. 1. pp. 245-271.
- _____. (2003). "Écfrasis y lecturas iconotextuales." *Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada*. No. 4. pp. 205-215.
- _____. (2001). *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. México: Siglo XXI / Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- Plett, Heinrich F. (1991). "Intertextualities", en *Intertextuality*. Heinrich F. Plett (Ed.). Berlín/Nueva York: Walter de Gruyter. pp. 3-29.
- Price, Brian L. (2005). "Dos piedras rodando: José Agustín y Luis Humberto Crosthwaite." *Revista de literatura mexicana contemporánea*. No. 25. Vol. 3. <<http://brianlprice.blogspot.com/2008/07/este-articulo-fue-publicado-en-la.html>>
- Propp, Vladimir. (1977). *Morfología del cuento*. Lourdes Ortiz (trad.). Madrid: Fundamentos. 3° edición.
- Robillard, Valerie. (1998). "In Pursuit of Ekphrasis (An Intertextual Approach)", en *Pictures into Words...* Els Jongeneel y Valerie Robillard (Eds.). pp. 53-72.
- Rolling Stones, The. (1986). *Let It Bleed*. Londres: abcko Records. CD.
- Teichmann, Reinhard. (1998). "Dos visitas a Acapulco: La vision de José Agustín en la década de los setenta y los noventa." *Revista de literatura mexicana contemporánea*. No. 8. Vol. 3. pp. 69-72.
- Tovilla Martínez, Sergio Antonio. (2007). *La narrativa de José Agustín. Más allá de la literatura de la Onda*. México: UAM-Iztapalapa. Tesis de maestría.
- Urteaga Castro-Pozo, Maritza. (2002). "De los jipitecas a los punketas. Rock y juventud mexicana desde 1968", en *Movimientos juveniles en América Latina. Pachucos, malandros, punketas*. Barcelona: Ariel. pp. 35-63.
- U.S. Department of Veterans Affairs. (2009). "Born of Controversy: The GI Bill of Rights." *Department of Veterans Affairs (VA) Web site*. Consultado: 28 de Junio de 2011. <http://www.gibill.va.gov/GI_Bill_Info/history.htm>

- Villegas, Paloma. (1981). "Nueva narrativa mexicana", en *La crítica de la novela mexicana*. Aurora M. Ocampo (comp.). México: UNAM.
- Waite, Arthur Edward. (2010). *The Pictorial Key to the Tarot*. Whitefish, MT: Kessinger Publishing.
- Wilhelm, Richard. (2004). "Introduction to the *I Ching*", *I Ching. The Book of Changes*. Consultado: 13 de Diciembre de 2011. <<http://www.iging.com/intro/introduc.htm>>
- Yacobi, Tamar. (1995). "Pictorial Models and Narrative Ekphrasis." *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*. Vol. 16. No. 4. pp. 599-649.
- Zolov, Eric. (1999). *Refried Elvis: The Rise of the Mexican Counterculture*. Berkeley: University of California Press. Consultado: 22 de Enero de 2010. <<http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft5q2nb3w6;chunk.id=0;doc.view=print>>

Vienen y van y extraen del pozo...

Your inside is out

Your outside is in

*Si uno descende casi hasta el agua
y la cuerda no recorre todo el camino,
o el balde se rompe, trae infortunio.*

The higher you fly

The deeper you go