UNIVERSITY OF CALIFORNIA,
IRVINE

INCÓGNITAS SOBRE LA LITERATURA DE LA ONDA.
La contracultura y el campo literario en México.

DISSERTATION

submitted in partial satisfaction of the requirements
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in Spanish

by

Jorge Sánchez Mondragón

Dissertation Committee:
Professor Viviane Mahieux, Chair
Professor Horacio Legras
Professor Jacobo Sefamí

2016

© 2016 Jorge Sánchez Mondragón

DEDICATION

To

my family and friends

in recognition of their tolerance

Dios me hizo desgraciado
pero no me dio la gana

Eugenia León

Voy buscando un amor que quiera comprender.
La alegría y el dolor, la ira y el placer.
Un bello amor sin un final que olvide para perdonar.

Voy buscan la razón de tanta falsedad.
La mentira es obsesión y falsa la verdad.
Qué ganarán, que perderán si todo esto pasará

Voy pidiendo libertad y no quieren oír.
Es una necesidad para poder vivir.
La libertad, la libertad, derecho de la humanidad.

Voy buscando un lugar perdido en el mar.
Donde pueda olvidar del mundo la maldad.
La soledad quiero buscar para poder morir en paz.

Es más fácil encontrar rosas en el mar.

Luis Eduardo Aute (1967)

TABLE OF CONTENTS

	Page
ACKNOWLEDGMENTS	vi
CURRICULUM VITAE	vii
ABSTRACT OF THE DISSERTATION	viii
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I: Ciudad, jóvenes y lenguaje coloquial, aspectos fundamentales del estilo literario llamado *de la onda*.	20
A) La ciudad	22
B) Los jóvenes	36
C) El lenguaje	58
CAPÍTULO II: Sexo, drogas, rocanrol y su incorporación a la literatura *de la onda*.	72
A) La música	78
B) Las drogas	100
C) El sexo	116
CAPÍTULO III: Y la onda vino e hizo estremecer las viejas estructuras.	132
A) Condiciones presentes en el ámbito de las letras	134
B) Elementos que ayudaron a la creación de un rótulo	146
a) Personajes jóvenes	147
b) Lenguaje coloquial, sexo, drogas y rocanrol	172
c) ¿Qué era la onda?	179
CONCLUSIONES	192
BIBLIOGRAFÍA	200

ACKNOWLEDGMENTS

I would like to express the deepest appreciation to my committee chair, Professor Viviane Mahieux, who has the attitude, patience and commitment to provide the support for me to accomplish this project. She continually and convincingly conveyed a spirit of dedication in regard to research, and an excitement in regard to teaching. Without her guidance and persistent help this dissertation would not have been possible.

I would like to thank my committee members, Professor Horacio Legras and Professor Jacobo Sefamí, whose work demonstrated to me that concern for global affairs supported by an "engagement" in literature should always transcend academia and provide a quest for our times.

CURRICULUM VITAE

Jorge Sánchez Mondragón

2010	B.A. in Latin America Literature, University of California, Berkeley
2011-15	Teaching Assistant, Spanish and Portuguese Department, University of California, Irvine
2011	M.A. in Spanish Literature, University of California, Irvine
2016	Ph.D. in Philosophy Spanish, University of California, Irvine

FIELD OF STUDY

Mexican Literature

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

Incógnitas sobre la literatura de la onda.
La contracultura y el campo literario en México.

By

Jorge Sánchez Mondragón

Doctor of Philosophy in Spanish

University of California, Irvine, 2016

Professor Viviane Mahieux, Chair

The name of the Mexican literary style called "*de la onda"* can be interpreted in various ways. One can understand it to represent a type of literature that emerged in the sixties as part of a movement that spanned different cultural areas, and that generally was known as a counter-cultural movement. This literature was a channel of expression for youth, and most importantly of narratives written by young writers. But many of its contemporaries considered it to be simply about sex, drugs and rock'n roll, and that as such it was representative of youth named *chavos de la onda,* and not necessarily part of the literary sphere. This tension continues until today, and this dissertation analyzes why the name "*de la onda*" produces dissimilar exegesis.

In Chapter I, we cover the elements that we consider essential to this literary style: the City, adolescents characters, and colloquial language. The combination and fusion of these elements was something new in Mexican literature at that time. Through the description of each element, we understand the relevance and the reason of that combination. In Chapter II, we review the elements that, in spite of their appearing in the texts of "*de la onda*", are not essential to this style. They are sex, drugs and rock and roll. We explain the reason for their appearance in the texts of this literary style, since they were part of the cultural environment of that decade. In

Chapter III, we discuss the reaction of part of the *casa letrada* (cultural establishment) regarding this literary style, and how they connected this narrative to a social youth movement called *chavos de onda,* coinciding with the government's representation of this population as disaffected youth. All Chapters reconstructs the social environment by gathering books and newspaper sources from publications especially through cultural supplement named *Siempre!*

INTRODUCCIÓN.

> ¿…Es preferible "pensar" sin tener conciencia crítica de ello,… es decir, "participar" en una concepción de mundo "impuesta" mecánicamente por el ambiente externo, o sea, por uno de tantos grupos sociales en que cada uno de nosotros se encuentra inserto automáticamente desde su entrada en el mundo consciente (…) o bien elaborar la propia concepción del mundo, consciente y críticamente y, en conexión con esta actividad mental, elegir la propia esfera de actividad mental, elegir la propia esfera de actividad, participar activamente en la producción de la historia del mundo, ser guía de uno mismo y no aceptar pasiva y servilmente que nuestra personalidad sea moldeada desde fuera?
>
> Antonio Gramsci

¿En dónde se originan las olas? ¿De dónde surge el viento? Esas preguntas pueden ser contestadas casi únicamente de manera científica, pero en nuestro imaginario común son difíciles de responder, aunque la idea de movimiento como un continuum se fija en nuestra mente. Algo empieza en algún lugar difícil de ubicar y va a terminar también en otro espacio impreciso. Y eso sucede especialmente en áreas donde interviene el hombre. Podemos observar ese fenómeno cuando intentamos comprender la producción literaria de la segunda parte del siglo XX. En general, se piensa que esta fue producto de la influencia, de las dos guerras mundiales y su efecto en la sociedad, así como de la llamada Guerra fría. Otros dicen que también la Gran Depresión de la década de los 20's-30's influyó en esa literatura. Pero podemos preguntarnos ¿no tuvieron influencia en ella la revolución mexicana, la rusa o la cuba, los cambios tecnológicos, la evolución económica mundial, así como otros muchos factores? O podemos ir más allá y podríamos decir con cierta seguridad que la literatura y los movimientos intelectuales previos a los cincuenta y sesenta pusieron su granito de arena para que surgiera una rica y diversa literatura en esas décadas. Por esa pujanza presente en ese tiempo, surgió en el México de los años 60's una forma narrativa que fue llamada *literatura de la onda*, objeto sobre la cual girará esta disertación.

Pero ¿por qué se les asignó la palabra “de la onda” a esa literatura? Por dos razones fundamentales. La primera fue que esa palabra designaba a una persona que era moderna y/o cuyo actuar estaba relacionado con una posición no tradicional, se decía que esa persona “está en la onda”. La segunda razón fue que, en esa década, sobre todo entre los adolescentes de la Ciudad de México, surgió la necesidad de una forma de comunicarse. “¿Qué onda?” era una expresión que se escuchaba frecuentemente en las calles la cual podría ser tomada como “¿Qué pasa? ¿Cómo estás?”, pero la misma fue tomando otros matices. De significar ¿qué pasa? ¿qué haces? Comenzó a usarse para designar una mala situación “¡Que mala onda!”, o de qué se trata un asunto “¿Cuál es la onda?” y muchos otros significados. La palabra “onda” era el elemento de mayor diversidad de ese lenguaje y empezó a definir a cierto sector de la juventud urbana de clase media.

Las décadas de 1950 y 1960 fueron épocas plenas de una gran expansión en diferentes aspectos a nivel mundial: económico, político, social, cultural, tecnológico, sexual. Difícilmente se puede encontrar alguna área que no haya sido expuesta a un cambio durante esas épocas y aunque tal vez en otros tiempos también se presentaron cambios, en ninguna otra se dieron en tantos niveles ni tuvieron en su conjunto el significado que implicaron, tanto en la innovación de ideas, como en la vida social posterior. Estas décadas comprometieron el actuar del ser humano, tanto a nivel individual como en el social. Los países latinoamericanos tuvieron un crecimiento económico considerable; en otros continentes, especialmente en el asiático y el africano, muchos de los países dominados por el colonialismo consiguieron su independencia; en lo social, se pondrían en entredicho las tradiciones rígidas, en la vestimenta se acortarían las faldas y vestidos y se crearía la moda unisex; en el tecnológico, surgieron medios de comunicación y de transporte como la televisión o los viajes al espacio. En lo sexual, la aparición de la píldora anticonceptiva

abriría la puerta a una visión diferente entre géneros y pondría en entredicho el papel de la institución social llamada matrimonio.

En el área cultural habría importantes rupturas que le otorgarían un sello indeleble a esas décadas y continuarían marcando su presencia en las posteriores. El ejemplo más representativo de esa área sería el surgimiento del ritmo musical llamado *rock-and-roll*, nombre que posteriormente se reduciría solamente a *rock*. Esta música otorgaría una voz disidente a toda esa generación de jóvenes, originalmente en los Estados Unidos, pero por ser tal su vitalidad, su fuerza contestaría y su ímpetu creativo, se propagaría mundialmente y sería el ritmo preferido de gran parte de la juventud a nivel global. De esa manera, rock y juventud serían un binomio que no se separarían hasta la actualidad. Para un sector importante de la juventud de esas décadas, el rock era la forma de expresar su inconformidad ante una realidad que se les presentaba, por decir lo menos, complicada. Ese ritmo, por su gran vigor y adaptabilidad para la transformación, fue adoptado y reinventado para reflejar la realidad nacional que vivían los jóvenes en cada país donde se escuchaba. Así lo podemos ver en el caso de México que, aunque en un principio fue casi un reflejo del rock estadounidense, con el paso del tiempo fueron implementándose canciones que expresaban el sentir de parte de la juventud mexicana ante la realidad del país.

Los 1950's y 1960's marcaron la vida social a nivel mundial pues el sello particular que imprimieron en ella difícilmente se agota. Por esas variaciones todavía mucha gente recuerda esas décadas con nostalgia, con admiración o algún otro sentimiento, especialmente los que las vivenciaron. Las generaciones posteriores las ven con cierta curiosidad o extrañeza pues aún se sienten esas improntas que surgieron en ese tiempo. Incluso, hay quienes consideran que hay un antes y un después de dichas décadas. En una especie de revival, los personajes que las vivieron escribieron sobre ellas, y aún lo hacen, y para otros que nacieron después, esas décadas son

puntos de referencia fundamentales y se revisitan para entender diferentes fenómenos a varios niveles. Se escriben libros, se hacen programas televisivos mostrando los aspectos cambiantes de ese entonces. Para no ir muy lejos, en el mes de febrero de 2016, el National Geographic Channel, exhibió en su programación mexicana una serie de documentales que hablaban sobre los eventos que marcaron historia ocurridos en los años 60's; o la aparición del libro del escritor colombiano Álvaro Tirado Mejía *Los años sesenta*, en 2014, donde habla de la cultura, la economía, movimientos sociales y todo lo que aconteció en esa década; o es el caso de un comercial de una reconocida marca de perfume, *Channel*, usando una canción de 1965 de The Zombies, *She's not there*, y que aparece en la televisión mexicana desde principios de 2016, entre muchos otros ejemplos.

Durante esas décadas se rompieron viejas estructuras en diferentes aspectos de la vida. Indiscutiblemente, los signos característicos de dichas décadas fueron de cambio, de insumisión, de desobediencia y de rebeldía, particularmente de parte de la juventud que quería hacerse presente en diferentes escenarios[1] con la intensión de hacerse escuchar, crear un mundo mejor, una quimera, un sueño que entonces parecía posible. Muchos jóvenes que vivieron en esa época y que dejarían una huella para la posteridad intentaron demostrar lo que menciona Gramsi en nuestro epígrafe. Si lo releemos, podemos pensar que se aplica a parte de la juventud de los sesenta: ellos no querían aceptar la manera de pensar que se les imponía sin crítica alguna, al contrario, tenían una idea propia sobre cualquier tema. Por ejemplo, se les quería controlar su sexualidad y ellos querían tener la libertad de ejercerla como ellos consideraran conveniente, no solamente como algo prohibido y sucio, sino algo divertido, gozoso y pleno de amor; se quería que fueran disciplinados y se enfocaran en obtener los bienes materiales que les diera una

[1] En ello también está de acuerdo Paulo Ricci et al en el libro *Cuando los 60 fueron jóvenes: literatura y política en la década de los '60.*

posición social, pero ellos no lo aceptaban y querían ser libres para decidir el rumbo que debía seguir su vida. Como dice Gramsci, citado en nuestro epígrafe, querían "elaborar la propia concepción del mundo, consciente y críticamente… elegir la propia esfera de actividad, participar activamente en la producción de la historia… no aceptar pasiva y servilmente que… [la] personalidad sea moldeada desde afuera". Muchos jóvenes de esa década eran activos socialmente hablando, elaboraban un pensamiento, creaban una consciencia crítica sin imposiciones, querían que su personalidad fuera elaborada por ellos mismos. Para ejemplos podemos recordar lo sucedido en el Mayo Francés y en el movimiento estudiantil mexicano, ambos ocurridos en el año de 1968 donde los jóvenes actuaron sin aceptar ninguna imposición desde las esferas gubernamentales, originaron un pensamiento crítico sobre su realidad, una forma creativa para las formas tradicionales de actuar y propuestas concretas para su posible realización.

Esos jóvenes, a pesar de hablar diferentes lenguas y habitar diferentes espacios, se creían capaces, por primera vez en la historia, de crear una comunidad en la cual pudieran compartir sus gustos y puntos de referencia parecidos. Eran momentos de mucha efervescencia en varios niveles especialmente el político, el social y el cultural donde la rebeldía y el verbo discordar se tornaron en los fantasmas que recorrían y se presentaban en todo el mundo, parafraseando la oración marxista.[2]

Obviamente, sabemos que los gritos o consignas de "la imaginación al poder" o "se prohíbe prohibir", originadas en el Mayo Francés, pero adoptadas por otros movimientos juveniles a nivel mundial, así como las expectativas de un mundo diferente al que estaban recibiendo, nunca se concretaron, pero esa rebeldía juvenil tuvo como consecuencia la apertura

[2] Sobre ese tema conviene revisar varios de los ensayos del libro *La construcción histórica de la juventud en América Latina: bohemios, rocanroleros y revolucionarios* de Yanco Gonzáles Cangas y Carlos Feixa, editores.

de nuevas formas de entender el mundo y de actuar en él. Por ello, no se puede dejar de lado que ese actuar de la juventud tuvo consecuencias que impulsarían un cambio en las relaciones políticas y sociales, que esa rebelión se introdujo en las sociedades para que éstas se modificaran, es decir, pudieran plantearse de forma diferente la forma de relacionarse entre sus miembros con una mayor libertad individual para expresarse, como sucedió con los movimientos femeninos y de homosexuales; así como también, quisieran o no, se modificaran las instancias de poder, especialmente en diferentes aspectos de lo cotidiano (la moda, el gusto, el habla, las costumbres) y de cierta forma las relaciones entre los gobiernos y los jóvenes.

Por supuesto que no fue culpa de esa juventud que sus ideales no tuvieran éxito, a pesar de que algunas personas, intelectuales incluidos, pensaran lo contrario. El obstáculo para la realización de esa utopía, fue la combinación de varios factores, pero los dos principales son que, primeramente, en realidad esa juventud no era totalmente revolucionaria. Esos jóvenes carecían de un plan de acción a mediano plazo y no era su propósito final el derrocamiento de las estructuras antiguas, crear otro orden social nuevo, en virtud de que, de haberlo querido o podido, no tenían con qué ni cómo substituirlo. Ellos solamente eran rebeldes que pedían reformas, no un cambio total de las estructuras. Podemos verlo en una de las peticiones que buscaba el movimiento estudiantil mexicano del 68, la libertad de los presos políticos. Ellos solamente pedían su liberación, no ponían en evidencia clara el sistema de represión existente[3] por el cual esos presos estaban en esa condición y mucho menos ofrecían una propuesta para sustituirlo. Así podría verse que en realidad sus peticiones no iban a cambiar sustancialmente al sistema. En segundo lugar, un factor tan aplastante como evidente, las circunstancias tan diferentes entre esa juventud que no poseía los medios ni el dinero excepto sus ilusiones y su

[3] A pesar de que con ese hecho estuvieran poniendo en entredicho las posiciones gubernamentales

cuerpo contra el poder económico y sus representantes, los cuales sí tenían en su mano todos los recursos y el capital disponibles para la manipulación de la situación a su favor, sin importar matar con ello la esperanza de un mundo diferente. Y eso lo podemos encontrar mediante la comercialización que hicieron los empresarios de la industria disquera con la música de rock. A pesar de que no logró controlar a los músicos de manera absoluta, si pudo medrar para influir la calidad del mensaje y beneficiarse de las ganancias con la venta de los discos que se producían; asimismo, apropiarse de la forma de vestir, por ejemplo, para elaborar campañas publicitarias para que las personas compraran ciertas marcas de ropa o de la parafernalia que usaban los jóvenes. Con ello aniquiló las esperanzas de un cambio como lo querían los jóvenes, y fue absorbiendo, se fue adueñando de manera paulatina de esa creatividad que bullía en la juventud.

A pesar de esa obstrucción que tuvieron en su camino, los jóvenes de los sesenta especialmente, harían uso de diferentes herramientas para intentar que su voz fuera escuchada. Por ejemplo, usando un lenguaje que los identificaba frente a otros grupos que no lo entendían del todo, creando su propia visión del mundo mediante la pintura, como fue el caso en México con la aparición de la llamada *Generación de la Ruptura* que planteaba un nuevo discurso en contrapartida con el discurso oficial que ofrecía el Muralismo; el teatro, con representaciones sobre la falsedad y la hipocresía presente en la sociedad mexicana con obras de Emilio Carballido, Jorge Ibarguengoitia, y otros escritores, así como la aparición del Teatro de Ulises y el movimiento llamado “Poesía en voz alta” que le imprimieron gran vitalidad. Así también hacían uso de la música como medio para expresar su inconformidad y sus puntos de vista sobre diferentes aspectos sociales. Usando la cultura, los jóvenes manifestaban la opinión que tenían sobre la realidad que estaba al frente pero que no les gustaba porque no la veían como un buen futuro, y la veían desfasada de la realidad mundial.

De esa manera y formando parte de esa ola impetuosa a nivel mundial, en México surgió una literatura que proponía otra forma de ver la realidad mexicana, sacándola de la visión campirana que giraba alrededor del tema de la revolución y que era plasmada en la llamada *Literatura de la Revolución*. Esa nueva forma de escribir pareciera una reverberación de la línea propuesta por el gobierno y que la sociedad parecía desear, ser un país moderno y citadino, que significaba acercarse al *American Way of Life,* pero en realidad su planeamiento era otro. Esa ruptura que se planeaba en la literatura, era un eco de lo que ya se había planteado ya a fines de 1920's con la aparición de la literatura creada por el grupo llamado *Los contemporáneos* quienes planteaban la creación de una literatura acorde a un movimiento más general, mundial, moderno[4]. A fines de los cincuenta, específicamente en 1958, surgió la primera obra famosa que rompió con el dominio que ejercía la llamada *Literatura de la Revolución* sobre la producción novelística mexicana. Fue el texto de Carlos Fuentes llamado *La región más transparente*, que llevó la historia del campo a la ciudad, planteando otro tipo de problemática más allá de la rural. Años después, aparecía otro tipo de literatura que hablaba sobre la problemática de los jóvenes citadinos, pero que no se limitaba a eso, sino que exhibía y exponía el juicio y el sentir que tenía una parte de esa juventud sobre su relación con las viejas estructuras de poder, llámense familia, iglesia, escuela o estado.

Éste último aspecto fue lo que nos hizo explorar esa época. Nos interesa la creación, como parte de la voz que pertenecía a esa juventud, en la Ciudad de México específicamente, de una literatura que fue escrita por jóvenes para lectores jóvenes y cómo fue rechazada y etiquetada negativamente de manera no muy evidente, pero si persistente por el establishment cultural. Intentaremos demostrar que esa manera de escribir iba más allá de las categorizaciones

[4] Para saber más sobre estos escritores, se puede consultar las obras de Guillermo Sheridan sobre ese tema, en especial el texto *Los contemporáneos ayer*, o la obra de Miguel Capistrán, *Los contemporáneos por sí mismos*.

a las que fue sometida y que los condenaba a ser un fenómeno de poca duración y totalmente localista, entre otras críticas a las que fue expuesta. De esa manera, llegaremos a analizar las posibles causas que originaron el membrete de *literatura de onda* sobre esa producción novelística, replanteándonos la necesidad de estudios más completos para su mejor entendimiento y ubicación dentro de la literatura mexicana.

En general, si alguien crea una nueva manera de hacer las cosas, es considerado un extraño o un renegado. Este fue el caso de los escritores jóvenes, cuyo origen era la Ciudad de México y quienes durante los sesenta emplearon una nueva forma de escribir. Por ser un fenómeno nuevo, era difícil su clasificación. Conceptualmente, en el afán de agrupar a los escritores por alguna o algunas características que comparten, se intenta darles una uniformidad que en ocasiones es muy discutible. Eso en virtud de que, a pesar de tener puntos en común, tienen otros que los alejan entre sí. Esa individualidad que presentan en su forma de escribir, sufre cierta perdida en ocasiones mediante la pretensión de agruparlos. Pero ¿cómo clasificar esa novedosa manera de escribir o a esos escritores? ¿Pertenece a un movimiento? ¿A una corriente? ¿Es un estilo? Pues creemos que podría caber bajo todos esos términos globalizantes y que son creados para ubicar la narrativa de los escritores como José Agustín, Gustavo Sáinz y Parménides García Saldaña, quienes son los únicos reconocidos como pertenecientes a ese estiloa. Sin embargo, todos esos términos son imprecisos para englobarlos pues si uno lee los textos creados por ellos, de manera general su forma de escribir parece idéntica, porque coinciden en algunos puntos, pero en realidad es diferente. Nosotros explicaremos el por qué preferimos utilizar el término *estilo* para referirnos a esa manera de crear literatura pues consideramos que es una forma de escribir que es individual pero la cual iba acorde con la época y las circunstancias en que fueron creados los textos canónicos pertenecientes a esta narrativa.

El término movimiento generalmente se usa para englobar grandes etapas de la literatura intentando un mejor entendimiento de su evolución. Así, se usan términos como movimiento renacentista, movimiento vanguardista y otros para delimitar formas literarias de manera temporal. También se usa de otra manera, para alinear a cierto grupo de escritores que comparten características en su forma de escribir, pero el problema es que se fundamenta en esas características que a juicio de los críticos literarios comparten ciertos textos y los acomoda de acuerdo a generalizaciones perdiéndose, de esa manera, la individualidad de cada escritor, lo que lo hace específico. Al tipo de creación literaria de la que hablamos en este trabajo se le puede considerar como un movimiento, pero por esos inconvenientes preferimos denominarlo como *estilo* porque habla de uno general aplicado a un grupo de escritores, como de uno particular correspondiente a cada escritor. Originalmente, bajo el membrete que se creó para definirlo, que fue el de *literatura de la onda*, fueron incluidos casi todos los escritores jóvenes que escribieron la época de los sesentas, entre ellos, René Avilés Fabila, Gerardo de la Torre, Juan Tovar, Elsa Cross, Orlando Ortiz y otros más. Con el paso del tiempo, ese término acabó compuesto de un número muy limitado de autores, es decir, solamente quedaron dentro de él José Agustín, Gustavo Sainz y Parménides García Saldaña, a pesar de que los otros escritores compartían con ellos, a pesar de sus diferencias, algunas de las características que constituían esa forma de narrar, personajes jóvenes, citadinos, uso de lenguaje coloquial, hablaban de la problemática juvenil pero también expresaban su punto de vista sobre la realidad social.

Aquí cabría una pequeña digresión. Cuando fue creado el término para definir esa forma de escribir usada por los jóvenes escritores, éste tuvo dificultad para ser aceptado por ellos por las características negativas que se asociaron a ese tipo de escritura. Para nosotros, el nombre de *literatura de la onda* nos parecería muy adecuado para indicar la narrativa surgida en los sesenta

que tenía las características que mencionamos en el párrafo anterior, narrativa que formaba parte de un movimiento cultural más general, más extenso, el cual se denominaría *contracultural*, término que no ha sido muy bien definido pero que ayuda a comprender la producción cultural de esa década. De esa manera, se podrían encuadrar a muchos de los escritores jóvenes de esa época, como originalmente fue su objetivo, aunque esa oportunidad se pierde pues hasta hoy se llega a identificar a la *literatura de la onda* con sus características consideradas desfavorables, reduciendo el estudio de la literatura de esa década. De ahí que, después del intento realizado por Margo Glantz para analizar esta narrativa, han aparecido trabajos que estudian ésta en textos más generales, como los de Carballo, Brushwood, Monsivais, Domínguez Michael y otros, existiendo solamente un texto totalmente dedicado a esta narrativa y ese es el de Inka Gunia, lo que habla de la falta de estudios integrales. Sin embargo, las disertaciones/tesis y ensayos han intentado analizar esa literatura desde diferentes perspectivas, pero estableciendo sus relaciones con otras áreas para su mejor entendimiento. En ellas se aborda sobre su relación con lo social, el lenguaje, el rock, la juventud, el humor, su significado y otros temas variados. Así mismo, las notas periodísticas sobre esta narrativa son abundantes por lo que podemos ver su importancia.[5]

[5] Lo que se relaciona con lo social, podemos verlo en tesis como "La onda: literatura y fenómeno social." de Soledad Alicia Reyes Amador o la de Antonio J. Jiménez, "José Agustín: Literatura de La Onda en su contexto social.", y en ensayos como "¿Qué Onda broder? Las condiciones de formación y el desenvolvimiento de una literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta." de Inka Gunia, el de Rachel Adams "Hipsters and *Jipitecas*: Literary Countercultures on both Sides of the Border.", o el de Sergio Gómez Montero "José Agustín en su contexto histórico."; en relación con la música podemos verlo en la tesis "New cultural identities through literatura and rock music in Latin America (Mexico, Colombia, Argentina, Brazil)." de Javier González Gimbernat o en el ensayo de Inke Müller "Realismo estilo kódac: José Agustín (La tumba 1964/1966) y Gustavo Sainz (Gazapo 1965), iniciadores de la literatura de la cultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta.": en relación con el lenguaje podemos verlo en la tesis "Entre la tradición y la onda. Un estudio desde la palabra en Pasto verde de Parménides García Saldaña." de Diana Costales García o en los ensayos de Jorge Ruffinelli "Código y lenguaje en José Agustín." y el de Rubén Pelayo "Los usos del lenguaje y los procedimientos estilísticos-textuales en la novelística de José Agustín."; con relación al humor podemos verlo en la tesis de José Manuel García "El humor en la novela mexicana, 1964-1989." o en los ensayos de Martha Paley Francescato "Onda y desonda: narradores jóvenes mexicanos." y el de Marion F. Freeman "La Onda and Other Youthful Mexican Expressions.".

Inclinándonos por eso que llamamos movimiento contracultural, al pensar en el como parte de un movimiento más vasto, nosotros preferimos ubicar a esa manera de escribir como un *estilo*. Esto es porque los autores comparten una misma visión del mundo utilizando los elementos ya citados, combinándolos de cierta manera para su producción literaria, con similitudes en su forma de expresarla y de provocar una reacción en los lectores sobre su realidad. Ese efecto que provoca esa nueva narrativa es parecido a lo que establecían los formalistas rusos, según lo indica Beristáin en su libro *Diccionario de retórica y poética*. Ellos al *estilo* lo denominaban *desautomatización* en virtud del "*extrañamiento* producido por la percepción del *mensaje artístico*." (134) Pues a pesar de que los autores de esta forma narrativa parecía que hablaban de cosas comunes, en realidad había algo detrás que provocaba una reacción del receptor que entendía cuál era el mensaje, lo que les provocaba una percepción diferente de su realidad. Por ejemplo, en uno de los textos se encuentra una pareja de jovencitos en una fiesta platicando con un senador. Eso podría entenderse como normal, entonces ¿cuál es el *extrañamiento*? Éste consistía que en la realidad eso no sucedía de esa manera. El gobierno y la juventud no se comunicaban de manera libre sino sobre ciertos rígidos protocolos, que en síntesis eran: yo hablo-gobierno mientras tu escuchas y obedeces-joven oyente. Y más aún, en el diálogo de la narración, los jóvenes eran los que tomaban el control de la conversación y el representante gubernamental no lo podía hacer. El *mensaje artístico* era, para quien quisiera entenderlo así, el gobierno no tiene el sacro santo control de la situación, debe existir un diálogo, no un monólogo, y los jóvenes lo podemos hacer de una manera no tan rígida. Y a ese entendimiento, por parte del lector, se llegaba mediante una forma narrativa que le decía cómo era la vida que vivía con un lenguaje que le era próximo y le inaugura el mundo de una manera diferente a lo que le comunicaban los medios oficiales y con ello, le imprimía en su conciencia el

impulso de reflexionar sobre su realidad (Beristáin, 134). Esa nueva combinación de los elementos que usaban lograban ese *extrañamiento* del que hablan los formalistas rusos, al "lograr la singularización de los objetos al *asociarlos* con otros de manera *inhabitual*" (134). Pues como dice Sklovski, uno de los formalistas rusos señalados por Beristáin:

> Los recursos artísticos requeridos por los procedimientos de singularización son más bien estables… el creador, generalmente, se limita a darles una nueva disposición a los recursos erosionados (por el uso común o por el uso artístico) para acuñar así expresiones inéditas cuya originalidad y novedad nos inquietan y nos conturban. (134)

Por otro lado, para el escritor inglés John Middleton en su libro *El estilo literario*, la definición de *estilo* no es tan sencilla porque usualmente se le utiliza de manera superficial, y generalmente para adular y como si fuera un "adorno sobrepuesto" (23). Este escritor hace todo un acercamiento para definir lo que es el *estilo* en un escritor. Una de las características que debería tener, según su criterio, es la de ser individual, una experiencia personal[6], es decir, cada escritor debe alcanzar el suyo de manera particular. Para ello, el escritor debe elegir un asunto pues con eso:

> -para decirlo con palabras de Baudelaire- se revelará "la significación profunda de la vida" en su plenitud. Vida significa en esta frase el universo de la experiencia del escritor; su "significación profunda" es la cualidad emotiva que constituye el elemento común de los objetos e incidentes que habitualmente han dejado la impresión más exacta y profunda en su espíritu, cualidad que es, en parte, creación del mismo poeta, pero que es también en parte un atributo real del mundo existente, y que necesita la sensibilidad de literato creador a fin de manifestarse. (44-45)

Es decir, los escritores de esta forma de narrar, al ser ellos jóvenes dirigiéndose a jóvenes, compartían con ellos su visión y la práctica que ellos mismos observaban y vivían, sumergidos

[6] En el mismo talante podemos encontrar parecidas puntualizaciones en Arthur Schopenhauer *Sobre escritura y estilo*, así como en Alberto Paredes *El estilo es la idea.*

en esa realidad citadina compartida. Así, mostraban que era posible su modificación. Y eso nos hace inclinarnos a usar a la llamada *literatura de la onda*, como un *estilo literario*, siendo esa individual tan distinguible entre ellos, que es difícil confundir una obra escrita por uno con el estilo de escritura de otro. Y nos inclinamos a llamarlo *estilo* porque a pesar de ser individual, éste está en relación a algo más general. Es decir, lo individual está acorde con un estilo que se hizo presente durante esa época, el cual hace parte de ese gran movimiento cultural denominado *contracultural*, que permeó muchas áreas de la cultura y en México principalmente. De ahí que los escritores, al hacer uso de esa técnica narrativa, comparten el estilo de la juventud de ese tiempo: iconoclasta, juguetona, irónica, sarcástica, novedosa, creativa, reflejando su cosmopolitanismo por medio de diferentes elementos: de entrada, podemos decir que las historias suceden en la gran ciudad, lo que era un signo de modernidad; el uso de diferentes aparatos de uso, para la época, exclusivamente de los citadinos y que reflejaban también el estar en lo moderno, por ejemplo. Hablaremos entonces de la llamada *literatura de la onda* como un estilo, por encima de los otros términos que pudieran usarse, puesto que esos escritores profesaron una estética de alejamiento de acuerdo a la convencional forma de escribir, contra la idea de una literatura hegemónica y con ese acto proponían una visión insólita y disruptiva sobre lo que acontecía en la realidad que los rodeaba.

Como ya mencionamos, en primera instancia se intentó agrupar bajo la llamada *literatura de la onda* a muchos de los escritores jóvenes de los sesentas por compartir algunos de los elementos incorporados por ese nuevo estilo. Y así fue porque sus textos emergieron con una pequeña distancia temporal y bajo condiciones socio-económicas particulares. Finalmente, ese intento de agrupación acabó formado principalmente por algunos pocos autores, como lo hemos mencionado, y quienes fueron considerados líderes de ese “movimiento”, de acuerdo a los

críticos, a pesar de que no era el propósito de esos escritores la creación de una instancia de esa naturaleza pues para ellos cada quien podía escribir según lo considerara, lo importante era crear buena literatura.

Vamos a explorar el surgimiento de esa literatura y su encuentro con la comunidad literaria. La metáfora que usamos al principio de esta introducción nos sirve para intentar entender el origen de esta nueva forma de narrar, el cual es difícil de identificar y señalar con exactitud lo que dificultó parcialmente su entendimiento y aceptación. Asimismo, la trayectoria de esta narrativa, a pesar de que para algunos se limita a la década de los sesenta, algunas de sus características aún están presentes en la narrativa actual y se pueden rastrear aún.

La novedosa combinación de esas características que indicamos, tendría sus peculiaridades, significado y consecuencias. El uso nuevo que la literatura de la onda le dio a los jóvenes, era la de colocarlos como parte de una comunidad más extensa de gente de su edad, expresando sus puntos de vista sobre su realidad que compartían y a la ciudad tanto como escenario como elemento formador de esa juventud; en cuanto al significado, este estilo pondría frente al lector, de manera divertida, la problemática social que se vivía en ese entonces mostrándola como no trágica, ni inmutable; y las consecuencias que se obtuvieron se dividen en dos vertientes, una, que sería la influencia en parte de la producción novelística de posteriores escritores y otra, la animadversión por una parte de la casa letrada mexicana pues consideraría a esos escritores como personas que no escribían literatura sino algo diferente, llamándoles desde unos rebeldes de la literatura hasta de extranjeros que no pertenecían a ese campo.

Hay que establecer que este trabajo dividirá los elementos que en general se concuerda que pertenecen a la escritura de la onda, pero es complejo tomar a cada uno de ellos en forma aislada porque están intrínsecamente interrelacionados. No podríamos entender en esa época a

parte de la juventud sin hablar del lenguaje que hablaban para comunicarse; tampoco podríamos hablar de jóvenes rebeldes sin ubicarlos en la ciudad, pues era un fenómeno muy característico de ellas. Cada uno y todos en conjunto de esos elementos, tienen una importancia fundamental para entender de manera global, el surgimiento de ese nuevo estilo literario y su importancia.

En el primer capítulo hablaremos de los tres rasgos más destacados de esa narrativa y que nos parece que sin ellos no se puede entender la misma. Dichos elementos son: la ciudad, la juventud y el lenguaje coloquial. Plantearemos su importancia dentro de este estilo literario, así de cómo eran utilizados y representados por parte de los escritores. Destacaremos su importancia dentro de la narración para analizar su significado más allá de lo netamente obvio y podremos entender el contexto socio-económico del México de esa época.

En este capítulo usaremos dos textos canónicos de ese estilo para observar en detalle, cómo eran usadas las características de las que hemos hablado. En el primero de ellos, *La tumba*, novela publicada en 1964 por José Agustín, tiene como personaje principal a Gabriel Gunia, adolescente perteneciente a la clase media alta y que cuenta con potencialidades de escritor. Gabriel narrará parte de su vida durante un tiempo inexacto pero que parece lineal. En la narración veremos la forma en que usa un lenguaje particular muy elaborado, cómo se enfrenta a sus problemas personales y cómo se relaciona con los otros, sus relaciones sentimentales y al final cómo intenta finalizar con lo que él piensa es una vida vacía, dejando un final que pareciera inminente y muy obvio pero que realmente puede tener otras interpretaciones.

El segundo libro, *Pasto verde*, escrito por Parménides García Saldaña, fue publicado en 1968. Este texto tomará muchos de los elementos que estaban en el ambiente social para relatar la historia de Epicuro, el protagonista que prefiere arriesgarse a vivir en un mundo construido por él que sucumbir ante las presiones de la sociedad. Es una narración llena de imágenes y

situaciones que parecen carecer de lógica, en una especie de sueño frenético, pero que sirven para retratar y cuestionar a la sociedad mexicana de los sesenta. En la narración el autor expresa su opinión sobre esa sociedad que lo ahoga, lo frustra, lo intenta castrar simbólicamente, lo intenta controlar. Este pareciera el único texto que podría recibir el nombre de *literatura de la onda* por utilizar en la narración el uso de drogas a ritmo de rocanrol y el uso del lenguaje coloquial propio de la juventud de esos años, pero lo que no hace, es narrar la vida de un "chavo de onda" o de esa comunidad.

En el segundo capítulo trataremos de los elementos accesorios, no representativos, que aparecen en algunos textos de esta narrativa. De acuerdo a nuestra posición, aparecen por ser parte del ambiente cultural surgido en la década de los cincuenta y que tomó fuerza en los sesenta, época en la cual dichos textos surgieron. De esa forma entenderemos los aspectos socioculturales que predominaban no solamente en México, sino también más allá de sus fronteras.

Dichos elementos son la música de rocanrol, las drogas y el sexo. Mediante el acercamiento a dos de los cuatro textos que la mayoría de la crítica marca como los iniciadores de esa narrativa, observaremos que, de ellos, únicamente *Pasto verde (1968)*, escrito por García Saldaña, incluye, de una manera peculiar, todos esos elementos en conjunto. Indicaremos de manera puntual, que ni en *La tumba (1964)*, ni en *De Perfil (1965)*, escritos por José Agustín, ni *Gazapo (1965)*, escrito por Gustavo Sáinz, aparecen de la misma forma esos tres elementos. Es decir, demostraremos que no formaron una parte consustancial a esa narrativa, sino que alguna crítica los tomó como parte fundamental de ella, intentando encubrir sus aportaciones, con el resultado de que hasta hoy en día aún se piensa que le son propios e inherentes[7].

[7] Eso lo discutiremos cómo parte de la crítica (Glantz, Batiz y otros) vieron con otros ojos los elementos pertenecientes a esta narrativa, así como la aparición de otra clase de crítica.

Dentro del tercer capítulo hablaremos del ámbito cultural-literario en el que surge esa narrativa. Trataremos sobre la formación de una crítica en oposición a esta nueva forma de escribir, crítica que, a pesar de reconocerle ciertos valores, utilizaría los elementos de los que hablamos en el capítulo segundo para usarlos en su contra. Estos elementos estaban presentes en los textos, indudablemente, pero esa crítica los sobrevaluaría y establecería como si su presencia en los mismos fuera fundamental. Con esas ideas se intentó arrastrar a esa narrativa hacía la profundidad del olvido o por lo menos desacreditar a esa *onda* que comenzaba a crecer y a tomar fuerza y cuerpo en la narrativa mexicana. Este grupo de escritores remaría a contracorriente por un buen tiempo hasta que fuera reconocida su labor.[8]

Una cuestión importante para entender el surgimiento de ese mote se relaciona con las consecuencias producidas por la represión hecha al movimiento estudiantil de 1968 por parte del gobierno, pues emergieron jóvenes que serían conocidos como *chavos de onda*, jóvenes decepcionados por esos eventos, que se aglutinaron alrededor de la música de rock y fueron asociados al consumo irrestricto de drogas, siendo señalados como agentes del desorden y de la amoralidad.

Nuestra conclusión es que por esa razón se adjudicaría a esa literatura el término *de la onda*, para señalizar que compartía las mismas características con ese grupo social: jóvenes drogadictos que no sabían para dónde iban mientras escuchaban rock. Cierta crítica hace uso de esa corriente de rechazo social y por eso le coloca el membrete a esta literatura para que sufra las

[8] En realidad, estos jóvenes escritores nunca formaron un grupo que los aglutinara siguiendo un manifiesto, es más, entre ellos había grandes diferencias, por ejemplo, Sáinz no era amigo de García Saldaña y nunca gustó del rocanrol. Sin embargo, la existencia de esta narrativa nos recuerda al grupo sin grupo que formaron Los Contemporáneos, y con el cual tiene similitudes. Esas coincidencias van desde la aglutinación en una agrupación inexistente, hasta su propia aparición en los sesentas con esa particular forma de escribir al poner, en la mesa de discusiones, una vieja polémica entre modernidad-cosmopolitanismo contra una concepción rural-tradicional. Esas coincidencias, son bien interesantes, aunque salen del marco de esta disertación para su discusión.

mismas consecuencias que el grupo social, con ello, alcanza a estereotiparla e intenta colocarla como un fenómeno irreverente.

Finalmente, cerraremos la investigación ofreciendo nuestro punto de vista sobre el uso y abuso de ese término cuando se habla de este tipo de literatura, cómo ha sobrevivido a pesar de la condena de esa crítica y hablaremos de su influencia en décadas posteriores a su aparición.

CAPÍTULO I

Ciudad, jóvenes y lenguaje coloquial, aspectos fundamentales
del estilo literario llamado *de la onda*.

La era está pariendo un corazón.
No puede más, se muere de dolor,
y hay que acudir corriendo
pues se cae el porvenir
en cualquier selva del mundo,
en cualquier calle.
Debo dejar la casa y el sillón…
y hay que quemar el cielo
si es preciso por vivir…
Silvio Rodríguez.

En este capítulo iremos descubriendo cómo fueron dándose las condiciones socio-culturales que permitirían el surgimiento de este tipo de literatura y sin las cuales ésta no se puede entender en su complejidad. De esa manera, abordaremos las características esenciales de este estilo literario, transitaremos en el contexto en el cual se fue incubando su aparición y cómo esos elementos fueron incluidos en esta narrativa. El primer tema esencial que nos surge es **la ciudad**, no solamente como ambiente donde se desarrollan las historias, sino también por su papel protagónico en la narración. En las novelas de este estilo, la ciudad es un espacio donde los personajes se relacionan con sus semejantes, pero a su vez ella también los moldea, los modifica, los vitaliza mediante la interacción que los personajes tienen en lugares como la escuela, la casa, los cafés, etc. En esa relación, los personajes se apropian de esos sitios, convirtiéndolos en lugares especiales, y resignificándolos. La segunda característica es la presencia de **personajes jóvenes** como protagonistas de esas historias, quienes habitan la ciudad con sus problemas existenciales. Ellos manifiestan sus puntos de vista con respecto a lo que les circunda, manifiestan una crítica irónica sobre su cotidianidad, su estilo de vida y su relación con los demás. Finalmente, el tercer elemento es una representación del **lenguaje coloquial** con el que dicha juventud se comunica y se diferencia de otros grupos sociales, pero que también le sirve

como un medio de integración formando una identidad grupal, que marca una frontera con los "otros".

Antes de la aparición de la *literatura de la onda*, los elementos mencionados ya habían sido utilizados dentro de la narrativa mexicana, en ocasiones de manera combinada o aislados, pero no donde formaran un conjunto los tres elementos de ciudad-juventud-lenguaje coloquial. Entonces ¿cómo se diferencia la producción novelística previa a las novelas de los sesenta del siglo XX? ¿Por qué provocó tanta controversia al momento de emerger? Para poder responder a esas preguntas, tendremos que realizar una contextualización de México en los ámbitos político, económico y social durante los años cincuenta y sesenta del siglo XX.

A) LA CIUDAD

En el ombligo de la luna un topónimo de México (metztli-luna, xictli-ombligo y co-lugar) le confería gran importancia a la capital azteca como lugar central en la vida del imperio mexica y que hasta la actualidad tiene la Ciudad de México como el centro vital del país.

Después de la Segunda Guerra Mundial, México inició un acelerado desarrollo económico con el apoyo de los EUA, el cual nunca antes había tenido paralelo en la historia económica del país. Dicho proceso se enfocó en incrementar y modernizar la planta industrial nacional generándose grandes beneficios económicos, fenómeno conocido como "desarrollo estabilizador". El llamado *milagro mexicano* se concretó en "la proliferación de bancos privados y sociedades financieras, [y] la multiplicación de las plantas industriales" (Semo, 14), programa económico que serviría como modelo económico para otros países de Latinoamérica durante ese tiempo. Los frutos de esa nueva riqueza sirvieron para consolidar a una burguesía nacional y para impulsar, mediante varias medidas tanto económicas como sociales, el crecimiento de una clase media mucho más numerosa, fuerte y vigorosa. De acuerdo a la noción de "clase media" en los sesentas, este estamento social lo constituían "…los artesanos, los pequeños comerciantes, los profesionales libres, los artistas, los intelectuales, los científicos y los ingenieros..." (Semo, 101) Es decir, se trataba de profesionistas y trabajadores con cierto nivel de capacitación.

Sin embargo, ese "milagro" mexicano[9] dejaba fuera a buena parte de la población que no tenía la oportunidad de recibir algún beneficio directo. Con el enfoque en una mejor industrialización, el gobierno dejó a un lado a las poblaciones más carentes y a las poblaciones rurales, generando la concentración, en la Ciudad de México, de grandes empresas que producían

[9] Como diría "El fisgón", Rafael Barajas, caricaturista mexicano "… el famoso milagro mexicano, que consiste en que el país progrese sin que nadie se dé cuenta…" en su artículo "El Evangelio según San Garabato" p. 52 del libro *De San Garabato al Callejón del Cuajo*.

empleos para los que se requería mano de obra numerosa. Eso, añadido al olvido gubernamental del sector campesino, provocaría una intensa emigración de habitantes de las zonas rurales a la capital del país trayendo como consecuencia que, por primera vez en la historia mexicana, la población que vivía en el campo y la que habitaba en la ciudad alcanzaran casi un porcentaje de 50% (Rowe, 12-15)

El gobierno implementó diversas medidas para modernizar al país. Para el aspecto económico, implementó "altas tasas de explotación (de la fuerza de trabajo), la protección financiera, comercial, arancelaria y fiscal… a las empresas industriales (en su mayoría extranjeras) y a la banca" (Semo, 105). Mientras tanto, para el impulso a las clases medias, algunas de las medidas fueron: la creación de instituciones de salud (IMSS, ISSSTE), apoyo a la educación (libro de texto gratuito y una mayor oferta de un sistema de educación gratuito, la creación de Ciudad Universitaria y la Unidad Profesional Zacatenco del IPN), así como conjuntos habitacionales (Unidad habitacional Tlatelolco y Ciudad Aragón). ¿Por qué fortalecer a una clase media? Porque ella tiene el papel de organizar:

> …la reproducción del orden social y recrea, a su manera, adecuándola a su no ser, la ideología dominante: la socializa, la convierte en prácticas políticas, religiosas y cultuales. Para ello gobierna, estudia, administra, educa, pinta, recita, escribe… en fin, ejecuta todas las funciones que podrían clasificarse dentro de las funciones intelectuales y que mueven los aparatos de Estado y el consenso de la ideología dominante. (Semo, 102)

Impulsar a esa clase media era entonces una forma para entrar a lo que entonces se consideraba modernidad, siguiendo el modelo estadounidense. Esta modernidad no se limitaba únicamente al nivel económico, pues se incluía a la cultura y a la sociedad en general también.

Cuando se trata de elementos sociales, no podemos considerar a un grupo social como un todo homogéneo que se conduce siempre de la misma manera y sigue los mismos preceptos. Por

ello, Semo indica que, dentro de esa misma clase social, se presentan diversos estratos tanto a nivel intelectual como a nivel económico. Esta clase media, por su misma situación de estar en la parte media de la escala social, no ser ni clase alta ni clase baja, da origen a diferentes subgrupos dentro de ella: los del nivel más alto quieren pertenecer a la burguesía y tratan de llegar a ese nivel mediante la imitación, la continuación de los valores que esa burguesía les indica y haciendo todo lo posible para hacerse meritorios a ella, lanzándolos hacia el sueño de llegar a ascender más, socialmente hablando; y, por el otro lado, los de la clase media baja quieren ascender, algunos de ellos, a la posición más alta dentro de su misma clase, lo que los vuelve vulnerables a los cambios políticos, económicos y sociales que se presentan. Esa misma inestabilidad empuja a algunos miembros de esta clase a un proceso de proletarización. Por esa razón la clase media puede reaccionar de maneras dispares, provocando:

> …una reacción de oposición o de conformidad; de resistencia o de simple adecuación. La historia de esta 'reacción', concreta siempre, nacional siempre, política y cultural siempre, es la historia moderna de la clase media, de su función y trascendencia en la sociedad, de su metamorfosis en otras clases. (Semo, 103)

Con ello, siguiendo con Semo, a algunos elementos de esa clase media se orientan hacia la organización del "…consenso de la clase dominante", es decir, parte de ese estamento sigue el ejemplo o las directrices que le marca la clase en el poder, asemejándosele y con la aspiración de ser parte de esa clase dominante. Por el otro lado, hay "…sectores importantes de ella [que] se dedican a organizar y recrear el otro consenso: el de 'abajo'. Aparece entonces organizando partidos, criticando el orden establecido y encabezando luchas…" (102) De ese sector emergen, generalmente, los líderes de los movimientos, ya sea de los prácticos o de los ideológicos, es

decir, ya sean movimientos sociales y/o movimientos culturales, dirigiendo a personas de su misma clase o las de "abajo".[10]

Por esa situación, México vivía momentos sociales tensos durante las décadas de los cincuenta y sesenta. Esta tensión surgía fundamentalmente en la Ciudad de México, mediante movimientos en contra del Estado por parte de ferrocarrileros, maestros, médicos, petroleros, telegrafistas, universitarios, los cuales estaban en contra de la injusta distribución de la riqueza generada por el impulso económico[11]. Sin embargo, las demandas de dichos actores sociales no se quedaban solamente a nivel de sus necesidades primarias, muchos de esos movimientos hacían una crítica a las condiciones políticas del rígido gobierno estatal unipartidista. Esos grupos que se manifestaban en contra del estatus político-social, pertenecían a esa clase media que supuestamente era la beneficiaria del "milagro" económico que el país estaba viviendo.

A la par de esa efervescencia social y gracias a ese desarrollo planteado por el gobierno, la Ciudad de México, como otros centros urbanos en Latinoamérica, se vuelve el centro, el eje donde todo se mezcla y se concentra: desarrollo industrial, aglomeración y crecimiento poblacional, distribución de beneficios a algunos sectores poblacionales (principalmente clase media y parte de la baja) reflejada en una mejor calidad de vida y dando paso al florecimiento de las diferentes áreas culturales, así como el escenario de las manifestaciones de los conflictos sociales. Como indica Semo:

---

[10] Sobre estos temas se pueden consultar, para más información, *La democracia en México de* P. González Casanova; *Historia general de México* de Daniel Cosío Villegas; *Política hacendaria del desarrollo estabilizados, 1958-1970* de R. Izquierdo; *Mitos y fantasías de la clase media en México de* Gabriel Careaga; y otros.

[11] Telegrafistas en 1954; ferrocarrileros en 1957-1959; maestros en 1958-1959; médicos en 1964; estudiantiles en diferentes momentos y lugares desde 1955 hasta 1968. Todos estos movimientos sociales, al principio con demandas económicas, por ajustes salariales principalmente, devinieron en movimientos con aspectos políticos pues demandaban, los trabajadores, una independencia sindical al margen de las grandes centrales obreras (CTM-Confederación de Trabajadores de México; CROM-Confederación Regional Obrera Mexicana) y los estudiantes demandaban leyes orgánicas en las instituciones de enseñanza superior, elección libre de sus autoridades, entre otros. Como se sabe, casi todos esos movimientos fueron desarticulados por medio de la represión.

> …La ciudad es la gran arena de la época. Las urbes son el microscopio de la historia moderna. En ellas se agolpan los sucesos, se amontonan los resentimientos, se entretejen, estallan y plasman, en una espiral interminable de contradicciones. Aquí la historia se hace nudo de lugares y tiempos diversos. Las victorias de un poder sobre otro, de una fracción sobre otra, del Estado o los ciudadanos, de una concesión más, de una menos, de un genocidio o del eterno certamen entre las ideologías; quedan sellados en la ciudad. (15)

La Ciudad de México reforzaba su posición preponderante como centro cultural, político y económico del país. Pero durante esas décadas también se llevaba a cabo una gran polémica en toda la sociedad mexicana entre una visión nacionalista rural, más provinciana, que defendía las tradiciones en diferentes niveles, contra una visión más cosmopolita urbana que quería ser moderna (especialmente siguiendo el modelo estadounidense y europeo), vanguardista[12].

En ese escenario emergieron los escritores del estilo literario llamado *de la onda*, quienes no fueron ajenos a esa polémica y aunque no formaran parte explícitamente de ella, se inclinaban más a ser urbanos e intentaban romper con lo tradicional en la literatura, intentando nuevas formas de escritura. Su propuesta era fundamentalmente a nivel del lenguaje pues usaban una representación del lenguaje coloquial en sus textos, parecido al que muchos jóvenes usaban para comunicarse. Y los escritores de este estilo aprovecharon el lenguaje que la juventud usaba

[12] Esa polémica se llevaba a cabo en diferentes niveles y en diferentes áreas. El gobierno, con sus medidas económicas, se inclinaba por un país moderno y aunque planteaba a nivel social una tendencia a seguir el modelo estadounidense, el *american way of life*, no era congruente con ello pues solamente impulsaba el consumismo que ese estilo de vida imponía pues a nivel social continuaba siendo rígido, moralizante e inamovible. A nivel cultural también ocupaba diferentes áreas pues había ensayistas que se planteaban lo que era el ser nacional a nivel filosófico (Luis Villoro, Octavio Paz, Emilio Uranga, Grupo Hiperión y otros) y quienes se preguntaban si ya no se debía verse hacia adentro como mexicano sino darse a conocer y su relación con la comunidad mundial; en pintura estaba la visión presentada por la corriente muralista que representaba el lado nacionalista y los miembros del grupo que se denominaría *La ruptura* que sería más internacional y vanguardista; en literatura estaba la tendencia más nacionalista representada con la llamada literatura de la revolución y en contraste, se empezaron a crear nuevas formas de escribir que ya no buscaba dentro del país sino que "se trataba de asimilarse, pensar, actuar, escribir, vivir como en los países ricos" (Sefchovich, 147) pues se creía que el tema de la revolución y el provincianismo en la literatura estaba superado y se buscaban otros escenarios (la ciudad), estilos de escritura, experimentaciones . Sobre este tema hay una vasta bibliografía de autores como Carlos Fuentes, Carlos Monsiváis, Fernando Benítez, Sara Sefchovich, Darío Puccini, José Luis Blanco, Roberto Blancarte y otros.

durante esas décadas para crear lazos muy estrechos con sus lectores. Asimismo, con esa clase de lenguaje usado en sus textos, nuestros escritores a través de sus novelas (*La tumba*, *Gazapo*, *De perfil*, *Pasto verde*), hacen la ciudad suya, la habitan, la viven, la usan, no nada más como el escenario, también como personaje que los influye en sus maneras y decisiones al interactuar con el espacio urbano.

La ciudad es parte de ellos y se encuentran cómodos en ella. La ciudad no es su enemiga sino el lugar que los cobija y los moldea. Podemos ver en las novelas *La tumba*, escrita por José Agustín en 1964 y en *Pasto verde*, escrita por Parménides García Saldaña en 1968, que los protagonistas transitan la ciudad mas no nada más como observadores, como los *flâneurs* del siglo XIX, que recorrían avenidas, bulevares, plazas, intentando explicar lo que representaban esos sitios. Los *flâneurs* observaban y trataban de entender esos lugares en su proceso de entrar a la modernidad, sin embargo, los personajes de nuestras novelas se hacen dueños de los lugares, los hacen suyos interactuando con ellos, no contemplándolos sino habitándolos y haciendo uso de ellos, no explicándolos intelectualmente sino dándoles significado mediante la interacción que producen con su uso y/o consumo como algo que la ciudad les ofrece para ello. Walter Benjamin, en su libro *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, habla de los *flâneurs* como individuos que se dedican únicamente a observar, a caminar ciertas partes de la ciudad cambiante y les encuentra dos características importantes: el *flâneur* es alguien "who does not feel comfortable in his own company" (48) y que busca estar en la multitud, pero "The man of the crowd is no *flâneur*." (128) Parecería una contradicción, aunque en realidad Benjamin indica que ese personaje a pesar de estar rodeado de gente tomaba la distancia necesaria para tener un mejor punto de observación para no perder detalle de lo que acontecía en su alrededor, lo que lo dotaba de la necesaria habilidad para el detalle y el significado de lo que observaban.

Eso nos hace pensar que el *flâneur* necesita la multitud para seguir siendo anónimo y conservando su individualidad. Esta característica lo hace diferente a los personajes de las novelas de *la onda* pues estos personajes se sienten cómodos alrededor de los otros, marcando su individualidad mediante la toma de su propio estilo de estar en la vida.

Los espacios citadinos donde se desenvuelven esos personajes son donde estudian, se desenvuelven, se divierten, se identifican. La ciudad les ofrece: escuelas, diversión, pequeños y grandes espacios para socializar y desplazarse pues son "…espacios, escenarios, lugares sociales que [se] van introyectando en el actor una idea de quién es, quién ha sido y cuáles son sus posibilidades objetivas." (Reguillo, 33). Rosanna Reguillo es una especialista en las culturas juveniles y en su libro *En la calle otra vez* hace un estudio sobre la interacción de los llamados chavos banda con su entorno. Para ella la juventud no es una sino diversa pero que comparten una constante: una comunicación frente a frente creando "un espacio de confrontación, producción y circulación de saberes, que se traduce en acciones." (14) y que hacen suya la ciudad, la cual es su elemento natural de convivencia entre ellos y sus pares, entre ellos y los otros, y que su objetivo es crear "un mejor lugar para vivir." (15) Y su concepción encaja perfectamente con los jóvenes protagonistas de la literatura creada bajo este estilo *de la onda*, porque en las acciones de los personajes no hay un conformismo hacia lo que se les ofrece como perspectiva de vida sino una no aceptación a los modelos preestablecidos, a la obediencia ciega a todo lo que representa el poder pero no de una manera confrontativa, sino de manera juguetona, vivaz, irreverente, locuaz, inteligente, diversa, imaginativa pero sobre todo, libre para el que la quiera seguir o continuar, y si no se quiere hacer, eso no le importa a nadie.

En *La tumba*, el protagonista, Gabriel, festeja su cumpleaños con dinero que le ha dado su padre y acude a sitios que encuentra en la Ciudad de México:

> Con el coche estacionado, recorrí Madero para luego entrar en una nevería del zócalo… Tras recorrer un museo, fui a una biblioteca… En una discoteca compré varios largopléis: Satchmo, Adderly, Debussy y Grieg. De nuevo en el auto (al que llegué tomando un pesero), emprendí hacia la Embajada Austriaca…Me remitieron al Humboldt, pero enfilé a una librería (poemas: Perse, Verlaine; teatro: Beckett; novela: Kerouac y Lagerkvist). Comí en el Rendezvous, de donde telefoneé a Elsa-Elsa, quedando de recogerla frente al monumento a Cuauhtémoc. En el restorán, encontré a unos obesos amigos de mi padre que pagaron mi cuenta… Estuvimos en un cafetín y entonces partimos a mi casa. (100-101)

Observamos que el protagonista se desenvuelve cómodamente dentro de sitios que le son conocidos, que le son inherentes a su condición social y económica. Mediante la atmósfera que le ofrece la ciudad, Gabriel accede a la modernidad a la que aspira y vive, encontrando discos de todo tipo de música, libros de diferentes tipos de literatura, diversidad de sitios para convivir, todo en un espacio que le es conocido y conveniente para deambular, accede a una modernidad que no estaba presente en novelas pertenecientes a otras épocas que usaban personajes jóvenes, como por ejemplo: Demian, Dorian Gray, Fausto, y tantos otros que habitaban ciudades en distintos tiempos[13] y no es que ellos no tuvieran una prodigalidad de recursos que correspondían a la época en que aparecieron, sino que era otra la función del personaje joven.

En otro de nuestros textos, *Pasto verde*, el protagonista se llama Epicuro, el cual es una reducción de su nombre completo: Epicuro Aristipo Quevedo Galdós del Valle Inclán. Los nombres nos ofrecen una serie de combinaciones y complicaciones. Nos recuerdan a aquellos filósofos griegos de antes de la era cristiana que establecían como bien superior la felicidad junto con el placer, una vida tranquila, paz y libertad no solamente del cuerpo sino también era

[13] *Demian: Historia de la juventud de Emil Sinclair* (1919) de Hermann Hess sobre un joven que es llevado por otro para autodescubrirse, obra influida por el sicoanálisis de Jung; *El retrato de Dorian Gray* (1891) de Oscar Wilde que trata sobre un eterno y bello joven hedonista, que hace del placer el fin y el fundamento de la vida, quien se pierde en ese intento; *Fausto* (1806-1808) de Johann Wolfgang von Goethe que habla también de la juventud eterna y su relación con la libertad, el bien y el mal, y los límites de la naturaleza humana. Todas ellas obras clásicas.

incluida la mente[14]. Sus filosofías tendían a estimar la creatividad intelectual, pero algo importante dentro del corpus de ellas, era que el individuo debía alejarse de la sociedad. A simple vista pareciera que el personaje sigue ese camino que planteaban esos filósofos[15] con su búsqueda del placer sexual, usando drogas y no siguiendo ninguna regla preestablecida. En realidad, su actitud hacia la vida era de un disfrute libre de lo que le rodeaba y estaba muy consciente de todo lo que le rodeaba, deleitándose con ello, pero a la vez propugnaba, impulsaba, llamaba a un cambio a nivel personal relacionándolo con un cambio más general. Es decir, estaba totalmente inmiscuido, involucrado, con su ámbito social pues se percataba de los acontecimientos y tenía una opinión al respecto, no era un observador pasivo.

Los apellidos del protagonista, por otra parte, son una combinación de tres escritores españoles de estilos diferentes en sus formas de escribir: Francisco de Quevedo (1580-1645), Benito Pérez Galdós (1843-1920) y Ramón María del Valle Inclán (1866-1936) y si los nombres nos ofrecen una complicación, más es aquella a la que nos exponen los apellidos pues sería tema para una gran disquisición la relación que guarda la escritura del autor de *Pasto Verde* con esos tres escritores[16]. Pero concretándonos en el protagonista podemos decir que guarda con Quevedo la sencilla rapidez de su vocabulario, lo que le da un ritmo casi frenético a nuestra novela; con Galdós nos parece que son opuestos pues la narración de *Pasto verde* no sigue el modelo realista que usaba el escritor español, aunque hable de la realidad que el protagonista vive; y con Del

[14] Podemos encontrar información más amplia en cualquier libro de historia de la filosofía griega. Por ejemplo, en *The Cambridge companion to early Greek philosophy*. En donde se establece como uno de sus principales principios el de "Pleasure is our first and kindred good*".*

[15] Epicureistas o hedonistas se les llama a los seguidores de esa filosofía.

[16] Esa mezcla de elementos de los tres escritores españoles la podemos encontrar en este párrafo del libro: "A la gente que le haya parecido chocante o sangrón o pedante o falso o lo que sea mi anterior streamofconciousness en checoslovaco por favor échense gotas hay veces que su servilleta trata de ser original ¿no? Digo uno puede tener sus corrientes de conciencia en el idioma que se le antoje yo prefiero mis corrientes cerebrales en checo o en hawaiano digo es agradecimiento a mis padres que me obligaron a estudiar ochenta idiomas pa'degrande ser culto (¿contentos papá y mamá?) en agradecimiento a los contribuyentes de mi cerbatana que me mandaron a estudiar a una universidad gabacha, gracias papi, gracias mami aclarada la onda sigo el parroteo (9)"

Valle Inclán, establecemos la cercanía de ese escritor con el personaje mediante la mofa que hace éste, de forma satírica, de las reglas y las formas establecidas en la sociedad mexicana para los jóvenes, se burla de esa realidad al estilo del español.

Por lo tanto, si tomamos como base su nombre, el personaje realiza sus correrías como si fuesen un sueño, un delirio, o como se dice cuando se usa marihuana, "un pasón", pues hace la representación de una realidad que parece desquiciada y con la cual el protagonista no está conforme. Mediante su relato, el personaje señala las anomalías que nota y se manifiesta en contra de muchas situaciones que él encuentra deficientes en ese estilo de vida convencional que se le intenta imponer. La narración adquiere un ritmo rápido de la música de rocanrol con algo de delirio:

> El coche por la Avenida Insurgentes pasando frente a un club nocturno donde la gente fresa en ese momento se divierte bebiendo y cachondeando discretamente los novios furiosamente los amantes una noche de sábado… Las nenas fresas en sus casas viendo televisión o durmiendo las nenas con novio bailando en fiestas fresas mis exnenas cumpliendo sus compromisos sociales yo con mis cuates oyendo en el autoestéreo canciones de la onda… (167-168)

El escritor se posiciona dentro de la ciudad, como parte de ella, pero con una perspectiva crítica hacia los otros miembros de su propia clase social, haciendo una diferenciación entre él y ellos, por sus gustos y actividades, así como por su actitud. Pero además su tiempo no es igual al tiempo que se le quiere imponer, sus actividades las decide él y no la sociedad que lo rodea. Eso es lo que hace el personaje, quien habla por algunos jóvenes de esa época, sectores de adolescentes que no estaban contentos con la realidad que tenían a su alrededor.

Los protagonistas, asimismo, hacen suyos los lugares donde transitan, los utilizan según sus necesidades, los adaptan a sus requerimientos, les otorgan a los espacios urbanos diferentes valores, dándoles otro significado o destino al que la sociedad les asigna imprimiéndoles su

huella al interactuar con ellos pues en general, no era permitida otra relación más que la establecida. Pero esa resignificación no es solamente a nivel personal, no les sirve solamente a ellos individualmente, sino que lo hacen como parte de una comunidad. Por ejemplo, a un parque donde la sociedad marca que solamente sea para pasear, lo usan para hacer conciertos; la escuela, que solamente es asignada para seguir una educación pasiva, ellos la quieren crítica; a la música, que debe seguir ciertas reglas, ellos las quiebran e intentan nuevos ritmos; si la pintura debe continuar usando formas preestablecidas, ellos buscan nuevos derroteros para representar lo que ellos creen que debe transmitir. Como dice Reguillo en su libro *En la calle otra vez*…:

> …la ciudad como punto de referencia simbólica necesita ser transformada de espacio anónimo a territorio, a través de complicadas operaciones de nominación, bautizo que los actores urbanos realizan en un intento por construir lazos objetivables que sirvan para fijar y recordar quiénes son. Estas huellas (marcas) en el paisaje urbano se constituyen en las garantías de continuidad del grupo; vínculo entre el espacio construido y la entidad social. (60)

En el caso de Epicuro, en el párrafo siguiente de *Pasto verde*, en su delirio-sueño hace suyo un espacio emblemático de la Ciudad de México apropiándoselo para expresar su deseo de libertad, de rebeldía e indicar que era libre porque podía tocar rocanrol en cualquier parte de la urbe, permitiéndole ser visible valiéndose de un lugar público. El protagonista se lo apropia convirtiéndolo en un lugar donde él es quien impone las condiciones de uso y donde puede actuar libremente en un espacio cultural que tradicionalmente "pertenece" a los grupos de poder[17] como vemos en sus reacciones ante el escándalo de la clase de música que él toca:

> …Epic Aris y su conjunto los Dientes Macizos están en la Alameda Central cantando But he can't be a man cause he doesn't smoke the same cigarettes as me…Unas nenas fresas comentan: no se ven tal mal con los cabellos largos… unas ancianas: ay estos jóvenes de ahora;… yo cantando: … I can't get no satisfaction no

[17] Entendemos al poder como lo establece Reguillo "no es el nombre de una institución o un aparato sino el nombre de las relaciones de fuerza inmanentes y constitutivas de la organización social." (En la calle…, 36)

> satisfaction no satisfaction; los policías nos ven con coraje, los señores se llevan a sus hijas, una que otra nena está entusiasmada, todo puede pasar en este país de las mil transas, algún día las nenas se encenderán, sí algún día se encenderán, ahora están fuera de onda, vienen muy atrás, viven en el siglo diecinueve, bueno la mayoría de la gente aquí está en el diecinueve…. Fuera de mí fuera de mí fuera de mí fuera de mí Dentro de mi propia fantasía (169)

A la vez que se adueña de un espacio donde su presencia no es bien vista por "las buenas consciencias", quiere trascender el significado dado al lugar manifestando su rebeldía y su punto de vista ante la vida en general (que lo manifiesta con su *no satisfaction*, tomada de una canción de moda en ese tiempo), el cual no le llena por sus valores caducos y anquilosados pues como algunos jóvenes de esa época, él busca otra forma de relacionarse tanto con sus pares y como con el resto de la sociedad mediante la creación de otras formas de coexistencia. Por otro lado, critica a las jóvenes que siguen los convencionalismos sociales y en general a la gente que aún no tiene la capacidad de entender lo que implican los cambios sociales que se están presentando. Ellos no entienden que los jóvenes quisieran ser libres para actuar y ser lo que eran, jóvenes con sus propios valores y límites. Este pasaje nos hace pensar en que los jóvenes no querían ser rebeldes porque sí, actuaban y reaccionaban de esa manera porque la sociedad presentaba un panorama, un conjunto de valores que no eran satisfactorios para ellos, ni cubría las expectativas que ellos tenían en mente ni querían adoptarlos.

Por su parte, Gabriel, en *La tumba*, hace presencia en sus lugares conocidos y manifiesta su punto de vista sobre ellos. Expresa su inconformidad con los convencionalismos sociales acerca de los lugares sacros donde el sistema exige ciertas normas de conducta. Por ello, los protagonistas los usan de manera diferente y, además, les sirven como espacios políticos para manifestar su inconformidad y su punto de vista contra esas normas rígidas impuestas:

> Fuimos a La Pérgola y Laura dio mucha guerra a los meseros. Nos sirvieron chateaubriand con salsa de Berna y tinto de Anjou…

> logramos llegar a la Arena México. Una multitud de muchachitos idiotas (con suéteres de grecas y toda la cosa) se lucían patinando, como si estuvieran en Cortina d'Ampezzo… salidos de la Arena México y fuimos al Pedregal. Fiesta en casa del senador Robatealgo. (67-68)

Critica, además, algunas características que la sociedad en general acepta como normas de conducta, el hecho de que personas pertenecientes a su clase social pensaran vivir como en el extranjero (Europa o los Estados Unidos) fingiendo algo que no eran. Asimismo, remata el párrafo mofándose de la clase política mexicana.

En ambos textos, los personajes deambulan en espacios urbanos que les son totalmente conocidos y donde transcurre su vida. Ya dejaron de ser los personajes que venían a la ciudad para intentar conquistarla y evitar ser devorados por la misma, es el espacio donde ellos son y donde ellos pueden ser pues ya no son "novelas de la ciudad" sino novelas que acontecen en ella[18]. Brushwood, en *La novela mexicana*, hace una división del uso en la narrativa de la ciudad que él divide en tres diferentes tipos, pero indica que los textos de este tipo de literatura:

> … no versan sobre la ciudad, sencillamente ocurren en la ciudad. Los lectores sabemos que se trata de una ciudad grande, pero no tiene nada de la "gran urbe" que invita a triunfar o, por lo menos, promete una vida distinta. Los narradores se refieren a la universidad, al Parque Hundido, a Sanborn's o a algún cabaret como si todo el mundo conociera esos lugares. En ellos se vive la vida "moderna", la vida más o menos internacional, con todas sus características positivas y negativas… Por otro lado, la ciudad –en el sentido de la apreciación íntima de la vida urbana- puede considerarse como una especie de técnica que se emplea para desarrollar cierta interpretación de la vida "moderna" (99)

Nuestros protagonistas no ven a la ciudad como posible reto para sobrevivirla y/o conquistarla. Se mueven a sus anchas y la conocen muy bien: saben lo que les ofrece, lo que

[18] Un ejemplo muy claro de esa diferencia de perspectiva sobre la ciudad es la novela de Agustín Yáñez, *Ojerosa y pintada* (1960) donde la visión principal de la ciudad para los personajes es de nostalgia de lo que fue y lo que pudo ser. Otro ejemplo es el de la novela *Hasta no verte Jesús mío* (1967) de Elena Poniatowska, donde el personaje viene a la ciudad para intentar vivirla y termina sobreviviéndola.

esperan y lo que pueden obtener de ella. No les interesa la vida en el campo si no es para salir a descansar y a relajarse. Así se puede observar en estos dos fragmentos de *La tumba*. En el primer ejemplo, Gabriel sale furioso de la escuela para tranquilizarse en un lugar calmo después de haber sido acusado de plagio por un cuento que escribió. Mientras que en la segunda, actúa después de haber sido informado que hay reunión en una casa de campo de un amigo y decide ir para descansar de la tensión que vive en la escuela:

> Salí furioso de la escuela para ir, en el coche, hasta las afueras de la ciudad. (13)
>
> Tras tomar una chamarra roja y mi traje de baño, salí apresuradamente. Partí a gran velocidad hacia las afueras del Distrito. (14-15)

Parece que la modernidad solamente puede transcurrir dentro de la urbe, caldero donde nacen, exploran y conviven las nuevas formas de ser y parecer. La ciudad era donde parecía que se podía dejar de ser provinciano tradicional, con valores obsoletos (machismo, sexismo, moralista, tabúes sexuales…) y se podía conjugar esos dos conceptos, dejando esa doble moral que se ejercía en toda la sociedad mexicana de aquella época en particular, aunque aún vemos que hoy en día está presente ese fenómeno, con sus diferencias temporales y de modo. Para la juventud de esa época, la ciudad era el lugar donde se podía ser uno mismo y no lo que los otros quisieran que fuera. Ellos hacían y se daban esa libertad mediante su facultad de habitar, usar y redefinir el espacio llamado *ciudad*. Pues les pertenecía al ser el lugar donde hacían lo que era importante para ellos y ejercían algo aproximado a la libertad que aspiraban pues asumían que tenían el derecho y la obligación, como jóvenes, de romper los moldes establecidos. Objetivos que fueron lográndose poco a poco mediante la transformación de la sociedad mexicana, abriendo otros posibles caminos a las generaciones venideras.

B) LOS JÓVENES

¡Oh juventud, espada de dos filos! ¡Juventud
medianoche, juventud mediodía,
ardiente juventud de especie diamantina!
Efraín Huerta.

Lo importante no es lo que han hecho de nosotros,
sino lo que hacemos con lo que han hecho de nosotros.
J.P. Sartre

Los personajes de la narrativa *de la onda* son adolescentes que pertenecen a la clase media, los cuales eran uno de los sectores poblacionales más numerosos del país. México era considerado un "país joven" puesto que esta franja poblacional alcanzaba la cifra de 18.5% del total de habitantes en el país para 1960 y el 18.7% del total de habitantes de la Ciudad de México (Rowe, 19). Por ser complicado el concepto de juventud, cuando hablamos de ella en este trabajo, la entenderemos como el grupo constituido por jóvenes de clase media, cuya edad varía de entre 12-14 años hasta los 25-30, que tienen acceso a la educación (secundaria, preparatoria y/o universidad), pueden o no gustar del rock y de drogas, con un particular punto de vista sobre la sexualidad. Es decir, hablaremos de un subgrupo de jóvenes dentro de ese gran grupo.

A pesar su número, el sector juvenil era considerado, bajo la opinión de la gente mayor, de la iglesia y del gobierno, como agente pasivo dentro de la sociedad. Los jóvenes, de acuerdo a los estándares de esos grupos, deberían dedicarse a estudiar para ser mejores ciudadanos, como lo podemos observar en un discurso del Presidente López Mateos en 1960 "…si los jóvenes tienen que aprender a ser hombres, deben serlo cabalmente, con toda la excelsa calidad de quien ha sido preparado en una universidad para servir a sus semejantes…" [19], es decir, la única oportunidad de ser joven es ser estudiante y solamente mediante la educación se puede lograr tener éxito en la vida. Podemos notar en esta cita dos elementos característicos de la época.

[19] "MEXICO Y SU JUVENTUD". *Siempre!,* 1 junio 1960. La cultura en México, p. 7.

Primero, el ser joven era ser considerado un individuo en proceso de madurez, es decir, no se le consideraba aún un ser formado con capacidades para pensar y decidir por sí mismo[20]. Segundo, ese ser debía de pasar un tiempo más largo educándose para retrasar su entrada al mercado de trabajo que estaba dominado por las personas mayores y de esa manera, poder ser controlado lo mejor posible por el gobierno y las personas adultas. En ese mismo discurso, López Mateos dice que los adolescentes deben "vivir su juventud" pues no estaban capacitados para preocuparse de lo que acontecía a su alrededor. Algo semejante afirmaba el presidente del PRI en 1968, de acuerdo a lo dicho por el periodista Francisco Cárdenas Cruz, durante una convención de ese partido político:

> … para la juventud hay una tarea apasionante: no confundirse en el momento; vivir con responsabilidad en el trabajo y en el estudio; no perderse en el ocio ni en batallas efímeras de la impetuosidad y el desahogo juvenil. También indicó que para la juventud la causa de nuestro tiempo es adquirir plena conciencia de su destino; aclarar ideas; fijar rumbos; vincularse con las realidades de su pueblo… entender lo mucho que México los necesita…[21]

Este discurso es interesante porque se da exactamente en los momentos álgidos en que el movimiento estudiantil del 68 se estaba desarrollando. De ahí que "no confundirse en el momento" o "perderse en batallas efímeras de la impetuosidad", como se indica en el fragmento, tenía bastante peso discursivo en el desarrollo de los acontecimientos. Además, podemos verlo como un discurso contradictorio porque ese "vincularse con las realidades de su pueblo" implicaba que los jóvenes deberían estar conscientes y actuar en consecuencia sobre esa realidad que los rodeaba, no solamente dedicarse a estudiar. Por otro lado, ese parte donde dice "entender lo mucho…" dependería de lo que ellos, como gobierno, pensaran en contraposición con lo que un joven pensara a su vez de cuál sería esa necesidad, en qué rubros, qué sentidos, a qué nivel.

[20] A pesar de que el Presidente Díaz Ordaz concedió el derecho a votar a los jóvenes desde los 18 años.
[21] Cárdenas Cruz, Francisco. "Frentes Políticos". *Excelsior*. 2 agosto 1968, p. 1.

El discurso anterior estaría en diálogo con lo que un periodista escribía en ese mismo año: "Desde 1940 la juventud de México ha sido víctima de una campaña permanente de despolitización. Una y otra vez se le ha vociferado el estribillo de que su función es prepararse y adquirir una técnica y que no le competen la comprensión, la crítica del sistema." [22] Este artículo es muy significativo pues en el momento que aparece, septiembre de 1968, se está llevando a cabo, en plena efervescencia, el movimiento estudiantil que culminaría el 2 de octubre de ese año, y es publicado en plena campaña de desprestigio hacia los jóvenes, especialmente los estudiantes. Estos estaban llevando una gran actividad política y demostrando que su papel no era solamente estudiar, sino que podrían darle a su vida otra significación mediante su actuar ante los embates en su contra que el gobierno llevaba a cabo al propugnar por un cambio en las formas de gobierno.

Por otra parte, como lo podemos ver en el siguiente artículo periodístico, en ese tiempo se tenía el concepto de que los jóvenes no tenían iniciativa ni ideas propias y eran de fácil influencia y manipulación por parte de otros que no fueran padres, gobierno o iglesia. Esos posibles manipuladores ajenos, se pensaba, serían amigos nefastos, sujetos malvivientes u otra gente extraña. Observamos que el tono del artículo es patriarcal y da su visión de una posible solución vertical pues era impensable, de acuerdo a su visión, que de los jóvenes emanara una propuesta para resolver el problema. Solamente la acción de los adultos daría una solución pues eran las únicas personas capaces de hacerlo:

> Hay una consideración gravísima qué comentar: un porcentaje elevado de los delitos juveniles son ideados, planeados y realizados por adultos incitando a los jóvenes a cometerlos o a la indebida resistencia a la autoridad pública… Un análisis pormenorizado de los delitos en general de los jóvenes, demuestra que muchos de

[22] Ramírez, Guillermo. "PUNTOS DE VISTA SOBRE EL MOVIMIENTO. LA CORRUPCION EN MEXICO A LA LUZ DEL MOVIMIENTO". *Siempre!,* 11 sept 1968. La cultura en México, p. VIII.

> ellos son en calidad de instrumentos o víctimas propiciatorias de ellos… Luchemos contra esa amenaza… ayudando a estos jovencitos y jovencitas a convertirse en ciudadanos útiles para el mundo de mañana; su desarrollo emocional ha sufrido por una falta ajena a ellos mismos… Son pobres víctimas… Comprendiendo las necesidades emocionales de esta joven generación y preparando planes para su reeducación científica, no sólo evitaremos el acrecentamiento de las carreras criminales; también aumentaremos el número de los ciudadanos felices, socialmente adaptados y por tanto útiles. [23]

Nos llama la atención la referencia a "adultos incitando [los] a la indebida resistencia a la autoridad pública" porque hace parecer que la conducta rebelde de los jóvenes era solamente por idea e influencia de otros, sobre todo personas mayores, y también salta a la vista que esa opinión fuera expresada en 1960 porque la misma subsistiría más allá de ese momento. Argumento muy usado por el gobierno para justificar sus acciones en contra del movimiento estudiantil al indicar la posibilidad de que el mismo era manipulado por agentes extraños a la idiosincrasia mexicana. Esos agentes, se entendía en ese tiempo, eran personas con ideas comunistas pues la llamada Guerra Fría estaba en pleno auge y la Revolución cubana era un hecho muy reciente. Por otra parte, para el autor bastaría alguna terapia sicológica para convencer a los jóvenes rebeldes de que hacían mal.

El periodista creía (y era la noción general) que sin ofrecerles alguna propuesta más llamativa, esa terapia podría convencer a los jóvenes de la existencia de una posibilidad para realizarse como mejores humanos y/o tener otras oportunidades de vida para llegar a ser felices[24], olvidabando que esa juventud quería realizarse como un ser humano diferente a los modelos que se seguían anteriormente. Ellos, los jóvenes, tenían una conciencia bien clara de lo que no querían seguir, sabían diferenciar muy bien entre lo que el sistema les ofrecía y lo que

[23] Serra Rojas, Andrés. "Atención, México! Radio, televisión, cantina, prensa de escándalo, cine de prostitución, literatura de procacidad, han llevado a la juventud mexicana a una rebeldía que hoy nos asusta." *Siempre!*. 8 jun 1960. La cultura en México, pp. 22-23.

[24] Lo que nos hace recordar la novela *1984* de George Orwell.

realmente ellos querían conseguir en la vida. Para el redactor de esa noticia, con ese método los inconformes serían readaptados para ser ciudadanos *útiles* a la sociedad.

Incluso se pensaba que los jóvenes no podían tener el control de sus vidas porque eran inmaduros tanto intelectual como emocionalmente. Esto se puede observar en el mismo artículo:

> Pocas edades de la existencia son tan fácilmente impresionables como la mente de los jóvenes. El espíritu juvenil es a manera de una finísima e inestable sustancia… Las perturbaciones sociales destrozan el espíritu de los jóvenes y los conducen por caminos de angustia, desinterés y pereza… Los desquiciamientos sociales… tienen siempre sus primeras y más fáciles víctimas en los propios jóvenes…[25]

De esa manera se creía que los adolescentes eran incapaces de razonar por ellos mismos, de tener ideas propias, de pensar y actuar sobre su alrededor y pudieran expresar su sentir y querer ser pues se indicaba la inevitabilidad de caer en actos delictivos. Y esa "angustia, desinterés y pereza" los hacía proclives al consumo de drogas para escapar de esa presión que tenían a su alrededor. Los convertía en seres frágiles ante el viento de los movimientos sociales y otra vez, fácilmente dirigidos por otras personas, ya fueran adultos o por otros adolescentes de "malas costumbres". Ese discurso abogaba por proteger al adolescente, pero más que eso, intentaba controlarlo al saber lo que potencialmente podría hacer.

¿Cuál es el origen de esa opinión de los jóvenes por parte de esos grupos que ostentaban el poder sobre sus vidas? De acuerdo con Urteaga, el concepto moderno de lo que es *la juventud* viene de Rousseau, quien fue el que inició la generación de un nuevo concepto de adolescencia en el siglo XVIII y el cual sufriría variaciones con el transcurso del tiempo. En 1915, Stanley Hall, sicólogo y educador estadounidense, con un enfoque basado en la biología postdarwiniana, la filosofía evolucionista y el movimiento romántico alemán, elaboraría la idea de la

[25] Idem.

adolescencia como "etapa de moratoria social y de crisis previa a la vida adulta" en la cual "los jóvenes no eran *seres completos ni confiables* (por su natural inestabilidad emocional)". Por ende, se les debería educar, reprimir y controlar en "su transición a la cultura-civilización o su *completitud social-adultez*" mediante su casi enclaustramiento en la escuela. Pero sería con el sociólogo francés Durkheim que confluirían una visión psicológica y una popular sobre la juventud con la cual se veía:

> …como una amenaza, intrínsecamente malos, y como focos de esperanza y optimismo, es decir, intrínsecamente buenos, aunque vulnerables… como naturalmente más cercanos a los animales y como seres incontrolables; si son moldeados por las convenciones sociales pueden llegar a "ser respetables" y "aceptados" en la sociedad. (140)

De ahí nos explicamos el tipo de opiniones que se manejaban en la década de los sesentas, no solamente en México sino a nivel mundial. Predominaba la noción del término "joven" que determinaba a una parte de la población que sin ser niños ya, tampoco pueden ser considerados como adultos pues han dejado la fase de la infancia para iniciar su preparación para la madurez pero que, sin embargo, son aún dependientes "jurídica, moral y económicamente" de los mayores (Urteaga, 33). Debemos de entender, por otro lado, que dichos grupos de poder no son conglomerados sin fisuras y que pudiera haber (e incluso las había en algunas áreas) disidencias dentro de ellos sobre la forma de tratar a la juventud.[26]

Esa idea de lo que era "ser joven", por parte de esos grupos, les servía como modelo para establecer una serie de patrones de conducta que los jóvenes deberían seguir para ser calificados como jóvenes decentes y capaces de llegar a ser adultos responsables. Dichos modelos se convertían en los ideales que el gobierno mexicano esperaba y los relacionaba con los proyectos

[26] Esas fisuras las podemos encontrar expresadas en periódicos y revistas a nivel social: "Carta a Siempre!" 4 sept 68, p. 7; *Siempre!*, 25 sept 68, pp. 6-8; *Siempre!*, 23 jul 71, p. 17. "Y entre periodistas: Siempre!" *Siempre!*, 2 marzo 60, p. 15; "La cultura en México", *Siempre!,* 6 abril 60, p. 8; "La cultura en México", *Siempre!,* 8 junio 60, pp. 22-23; "La cultura en México", *Siempre!,* 13 dic 67, p. 40; *Excelsior,* 29 agosto 68, p. 6ª.

de nación y del modo de desarrollo del país. De esa manera deberían de ser y parecer los jóvenes para ser considerados buenos ciudadanos y mexicanos (Urteaga, 45). Así se menciona en una nota editorial del periódico *El Nacional,* al hablar sobre la generación de conscriptos de 1967:

> (L)a República… lo que sí hace, y lo hace bien, es educar a los jóvenes en el amor a la Patria, en el culto a los héroes que nos dieron patria,… o que se destruya la estabilidad jurídica que nos permite, después de la Revolución Mexicana, gozar de una serie creciente de satisfactores de toda índole… Esta parte del México nuevo, del México joven, del México que ya no es promesa sino realidad ardiente, cobró a los ojos del resto del pueblo la estatura gigante de un símbolo perfecto de mexicanidad consciente…[27]

El artículo nos muestra lo que se esperaba de los jóvenes: respeto irrestricto a los héroes sin cortapisas y sin ver el uso que el gobierno hacía de esas figuras a su favor; seguir las reglas planteadas por ese gobierno, a pesar de que el mismo no las cumplía. Es decir, a pesar de que se quería ser un país moderno y cosmopolita, se debía, en primer lugar, continuar con las tradiciones patrias sin tomar en cuenta los conceptos teóricos desarrollados en otras partes del mundo porque podrían manchar o poner en riesgo la dignidad nacional. De acuerdo a ese discurso, el país tenía ideas y conceptos que nos permitían gozar "de una serie creciente de satisfactores de toda índole", léase libertad con medios económicos suficientes para vivir en una estabilidad política. Para ello, se indicaba a los jóvenes que tenían la figura presidencial como una guía inmaculada de intachable parsimonia (a pesar de que era secreto público de sus amoríos extramaritales, entre otros defectos) pues ella los dirigiría por el buen camino al ser el representante de la madre patria, como continúa diciendo la editorial:

> La tesis de autodeterminación sostenida con la mano vigorosa del presidente Díaz Ordaz, cumple y llena la filosofía del mexicano joven… Al rendir protesta frente a la bandera, los jóvenes han reiterado su fe en el culto a la tradición sublime que nos da fisonomía de pueblo espiritualmente grande; ha rendido testimonio de su voluntad para proseguir, cada quien en su sitio, su acción

[27] "Conscriptos: Ciudadanos Conscientes y Aptos". Editorial. *El Nacional* 7 mayo 1967, p. 8.

> ininterrumpida en favor de México… Frente al señor Presidente esta multitud de jóvenes contempló el rostro de la Patria.

Observamos que se pedía a los jóvenes una adoración y subyugación ante la figura presidencial, lo que se pedía también a todos los mexicanos. La juventud, especialmente, debería seguir su augusto ejemplo de manera ciega y sin cuestionar en lo más mínimo las decisiones que esa figura tomara, a pesar de cualquier falla, con el fin de mantener el *status quo* de la sociedad. Todo habitante del país debería actuar como un todo, sin salirse de las reglas y normas establecidas, respetando el lugar que le corresponde como ciudadano mexicano y mostrarse satisfecho con lo que le toca porque eso era ser un verdadero patriota. Por lo que podemos ver que el discurso del gobierno mexicano trataba de cubrir lo que Reguillo en *En la calle otra vez* establece como una forma del poder estatal:

> …tiende a eliminar la diferencia cultural ya que ésta puede resultar amenazante para el poder central… [pues] necesita de una cultura nacional para legitimar las relaciones sociales, económicas y políticas en un afán por mantener el equilibrio entre el sistema de producción y el conjunto de las aspiraciones de los "ciudadanos". (28)

Pero los conceptos que se esperaba que los jóvenes siguieran se vinieron abajo, pues muchos ya no querían ser encajados en moldes pre-establecidos. Al no entender que ese discurso ya no era el que correspondía ni aceptaban algunos sectores juveniles, la vieja guardia adoptó una conducta estricta en su contra. Su reacción fue la de rechazo, criminalización y de represión (que fue *in crescendo* y culminó el 2 de octubre de 1968), condenaron, e intentaron suprimir o cooptar a todo elemento "subversivo". El siguiente fragmento de un artículo periodístico de 1960, nos muestra que esa tendencia no se generó exclusivamente durante las protestas que generaron el movimiento estudiantil, sino que fueron utilizadas desde antes y que era un

pensamiento presente en muchas personas en contra de la juventud, las cuales creían los jóvenes iban en contra de la identidad mexicana:

> Los jóvenes irresponsables que cometen depredaciones contrarias a la ley, a la moral y a las buenas costumbres, nos parecen víctimas de una epidemia a la que debiera enfrentarse la sociedad como a cualquier epidemia de las más conocidas, por medio de una campaña sanitaria: al través de una serie de curaciones directas y de vacunaciones preventivas. El aspecto policial del conflicto debe limitarse a recluir,… a los enfermos que se han convertido en delincuentes contumaces y peligrosos. [28]

La cita nos muestra cómo esos grupos no podían entender por qué los jóvenes pudieran tener un motivo para estar inconformes, viviendo en una sociedad tan perfecta como la mexicana (de acuerdo a sus estándares, por supuesto) y por eso reaccionaban de manera condenatoria y represiva contra los jóvenes de copete abultado, pantalones de mezclilla y chamarras de cuero y a los que les gustaba el rocanrol. Los llamaba rebeldes sin causa pues no había, no existía, ninguna razón cabal para actuar con una rebeldía al no haber bases reales.

Para 1968 el tema juvenil estaba muy presente en toda la sociedad y dividía familias, [29] y confrontaba al gobierno y a parte de la población juvenil, principalmente la estudiantil, pues era la que desde la década anterior se ponía francamente en contra de la forma de gobernar. Obviamente, los jóvenes tenían una presencia marcada desde la década de los cincuentas en diferentes niveles sociales: películas, música, pintura, líderes políticos, escritores, etcétera. De ahí que el asunto juventud era extensamente tocado en periódicos, revistas y discursos oficiales, cada uno intentando dar su punto de vista al respecto y validarlo ante los otros.

Era un momento, para los jóvenes, de poder hacer valer su voz como grupo social, una oportunidad de ejercer una libertad y sentir que eran capaces de actuar en el mundo, mientras que

[28] Loret de Mola, Carlos. "Culpables, los Psiquiatras". *Siempre!,* 6 abril 1960. La cultura en México, p. 8.
[29] Sobre el concepto tan complejo de lo que es la juventud, además de los citados, Urteaga, Reguillo y Feixa, existe abundante literatura que aborda el tópico desde diversas perspectivas: la escuela de Chicago y el Centre for the Contemporary Cultural Studies (CCCS) de la Universidad de Birminham, entre otros.

para otros, principalmente el gobierno y algunos sectores sociales, la juventud se dividía en dos grupos: uno, los jóvenes que seguían las reglas establecidas, eran obedientes y solamente eran alegres, despreocupados, totalmente apolíticos y acríticos; mientras que otra parte de esa juventud era un problema pues representaba a los rebeldes que se manifestaban en contra de las formas rígidas de la autoridad y a quienes difícilmente se les podía controlar, por esas razones, deberían ser constantemente vigilados y hasta reprimidos. De ahí que algunos sectores sociales estaban por la absoluta sumisión de los jóvenes, mediante el uso de los instrumentos que fueran necesarios, y la obligación de ellos de seguir con los valores que propugnaba la sociedad. Por otra parte, había otros que trataban de entender que la juventud de esa época no debía ser tratada bajo constante escrutinio y que se debería escuchar y respetar la opinión de esos jóvenes sobre los asuntos que les concerniera.

Podemos reafirmar el punto de vista oficial, mediante el fragmento de un artículo periodístico aparecido en un momento importante del movimiento estudiantil, el cual insiste en la manipulación de los jóvenes por otros individuos, haciendo hincapié en su falta de visión:

> … una tácita complicidad con quienes tratan de destruir en México la libertad de que hemos gozado hasta la fecha. Una libertad que permitió a los estudiantes, ayer miércoles, arriar la bandera nacional para colocar en su lugar la rojinegra... me limito a indicar el grado de libertad que han tenido los muchachos hasta que, verdaderamente hicieron derramar el gran vaso de una paciencia innegable… Esta es una curiosa revolución… de muchachos hijos de familia, en gran parte en buena situación económica –al menos muy superior a la de los campesinos-, que ha tenido como origen una disputa interescolar y a la que se ha nutrido por medio del rumor, la calumnia y el dinero, aprovechando la fácil y lógica receptividad juvenil: si para reafirmar su personalidad un adolescente se deja melenas mujeriles, se hace "hippie" y se convierte en pandillero, ¿qué maravilla no será para él tener la sensación de poder?[30]

[30] Blanco Moheno, Roberto. "EL AMOR A LAS DICTADURAS. ¿QUIERE EL ESTUDIANTE UNA LIBERACION COMO LA SOVIETICA EN PRAGA?". *Siempre!,* 11 sept 1968. La cultura en México, p. 22.

El artículo nos plantea varias opiniones que circulaban entre algunos sectores tanto gubernamentales como intelectuales sobre el movimiento estudiantil que estaba llevándose a cabo en ese año. Uno de ellos era que los jóvenes abusaban de la libertad que, supuestamente, el gobierno les ofrecía. Esa opinión se vertía sin tomar en consideración que el gobierno ya había enviado al ejército en contra de ellos con la excusa de una supuesta conspiración de la cual formaban parte esos estudiantes para acabar con esa "libertad" que gozaban y otorgada por el buen gobierno. Además, se hacía una amenaza velada al plantear que se había acabado la tolerancia que el poder estatal había tenido al dejarlos jugar a la democracia pues era obvio que no existía la posibilidad de un cambio en la forma de ejercer la autoridad. El artículo también hace visible la intención de hacer sentir culpables a los jóvenes, principalmente a los de clase media, por desperdiciar las posibilidades económicas de las que otros sectores poblacionales carecían, haciéndolos parecer responsables por una riqueza mal distribuida. Finalmente, lo que vemos en este fragmento, es que el Estado tenía claro, sentían, que los jóvenes desafiaban fuertemente ese control sobre el poder fáctico que habían ostentado desde mucho tiempo antes y veían amenazada su autoridad por lo que no estaban dispuestos a ceder ni un ápice a las demandas de ese grupo de imberbes que en realidad no querían hacer una revolución ni quitarles ese control.

Con este último señalamiento, podemos observar que en realidad la lucha generacional o brecha generacional tan de moda en esa época, no se reducía a términos como "a mí no me gusta la melena que llevas" contra "me encanta usar el pelo largo porque me identifico como joven", es decir, no se simplificaba a cuestiones de moda, gustos o de actitudes sobre ciertos tópicos como la droga, el sexo o la música. Así nos lo indica Carles Feixa, antropólogo español dedicado al estudio de las bandas urbanas en diferentes países y estudioso de la juventud en general. En su

libro *De jóvenes, bandas y tribus* nos señala la evolución del concepto *juventud* y nos habla del paralelismo entre un integrante de una banda española y otro de una mexicana. Abordando el tema de que esa denominada "brecha generacional" era más allá de gustos, nos indica lo que los hippies, sector representativo de cierta juventud de los sesentas, persiguieron y:

> …consiguieron ir más allá del "existencialismo" genérico de sus ancestros para articular propuestas alternativas mucho más elaboradas y extendidas: la desafiliación respecto de la familia e instituciones sociales; el *flower power* frente a la sociedad tecnocrática de consumo; la utopía pastoral frente al industrialismo; la creación de una verdadera sociedad alternativa con sus propias cooperativas de producción y consumo, canales de comunicación, criterios estéticos, lenguajes, formas de alimentación y rituales. (93)

Por lo que podemos concluir que el concepto de "brecha generacional" era en realidad más compleja, era un combate por el poder simbólico, por el derecho a expresarse en los términos que los jóvenes querían o pensaban que era su manera de ser, "un enfrentamiento por el poder de enunciación…" que se manifestaba mediante la creación de una identidad de ser joven de acuerdo con sus propias ideas y que se manifestaba mediante el cuerpo, el lenguaje, los gustos, el estilo y su expresión cultural (Reguillo, 29,33), era una combinación de combate contra la cultura parental (las normas de conducta establecidas por el medio social) y la cultura hegemónica (a nivel social) como lo explica Feixa.[31] Esto nos ayuda a comprender lo que acontecía en el México de los sesenta en relación a los jóvenes. Además, lo podemos leer en un fragmento de *Pasto verde* en el cual, mordazmente, el autor plasma lo que para los adultos debería seguir un adolescente pero que, mediante su enunciación, el protagonista marca su distancia de ellos y de alguna manera su propuesta de vida:

[31] Este investigador, en la primera parte de su libro, detalla la problemática evolución temporal y conceptual de lo que es considerado como *juventud* en varios países, con toda su complejidad y aristas que en el desarrollo de lo que es ser joven, en sentido occidental, ha tenido.

> … no contradigas nada no critiques nada no abandones las consignas si ves que te persigue la tira saca tu credencial de miembro del partido revolucionario si te estás perdiendo no trates de usar calmantes … aprende a no soñar… estudia toda la vida para que termines en una oficina dile a toda la gente que sí es más conveniente un puesto de médico en el seguro que andar de agitador… es mejor sonreírle al presidente que recordar los incidentes de Río Blanco y Cananea es mejor decir que Morelos está muerto y que su espíritu vive en nosotros a decir que los ideales de Zapata para nada se cumplieron es mejor que navegues con el viento es mejor aplaudir a los líderes obreros de gafas negras que ir en una julia… y es mejor ser un naco influyente ladrón y vendido no tener ideas no tener cerebro vivir dentro de la cofradía que no seguir nada y vivir al día… (90-91)

Por ello, algunos jóvenes intentaban recrear y cambiar el concepto que de ellos se tenía, de esa manera tomar el control de sus vidas y expresar sus propias ideas sobre su entorno mediante la elaboración de un estilo de vida diferente al que se le quería imponer o como diría Bourdieu, intentaron crear un *habitus* para luchar por el *capital*, que en este caso podría ser el *simbólico* o el *ideológico*, interactuando dentro de un *campo*[32]. Como lo podemos ver en la anterior cita de Feixa y más concretamente lo encontramos en la actitud de los jipitecas mexicanos al adquirir un estilo propio: usar ropas y parafernalia indígenas, su acercamiento al mundo indígena y oriental, usar un particular lenguaje coloquial, escuchar rock o música diferente a la que los otros estaban acostumbrados, su visión de no querer seguir los esquemas propugnados por la sociedad para la juventud. En otras palabras, ese habitus que intentaban llevar a cabo los jóvenes, era mediante la invención de un nuevo modo de ver la vida, de interpretarla, de relacionarse entre ellos y con otros miembros de la sociedad, de querer ser diferentes y por ello utilizaban formas nuevas de expresión en la música, la vestimenta, las formas de actuar, de pensar, de interpretar y de actuar con su alrededor. Como podemos ver en el fragmento anterior de *Pasto verde*.

[32] En *Sociología y cultura* de Pierre Bourdieu.

Esa contienda fundamentalmente se realizaba dentro del campo cultural pero no era el único donde se debatía, lo podemos ver por las demandas del movimiento estudiantil del 68, el cual demandaba cambios políticos[33]. Insistimos, los jóvenes intentaban crear un nuevo *estilo* (habitus) que esperaban fuera la nueva forma de experimentar la realidad[34]. Como define Feixa, citado por Urteaga, ese estilo:

> …es la manifestación expresiva de las culturas juveniles, es una construcción elaborada con elementos materiales e inmateriales heterogéneos que provienen de la moda, la música, el lenguaje, las prácticas culturales y las actividades focales. Lo que conforma un estilo no sólo es la manera activa y selectiva con que los grupos de jóvenes se apropian, modifican y reorganizan los objetos resignificándolos, también participa la organización activa de estas combinaciones de objetos con actividades y valores que producen y organizan una identidad de grupo. (42)

Los jóvenes intentaron hacer uso de todos esos elementos para cohesionarse y expresar su inconformidad, a pesar de la diversidad que existía entre ellos como grupo social. Y eso fue posible en virtud de que tenían, como en ninguna otra época anterior, contacto con la cultura a través de los medios masivos de comunicación: podían aproximarse a la vida en otras partes del mundo, además de enterarse de eventos tales como la guerra de Corea y después con la de Vietnam, los movimientos independentistas de diversos países, la guerra fría, el movimiento integracionista estadounidense, la revolución cubana y otros eventos. Su acceso más cercano a la educación les permitía acercarse a las teorías y libros existencialistas. Podían tener contacto cercano con teorías sobre la cultura y la sociedad de esa época (Marcuse) y leían la literatura de los *beatniks* (Kerouac, Ginsberg y otros). Todos esos elementos los hacían diferentes a jóvenes de otras generaciones.

---

[33] Podemos enumerarlos: Libertad a los presos políticos; Derogación de los artículos 145 y 145 bis del Código Penal Federal –los cuales instituían el delito de disolución social; Desaparición del Cuerpo de Granaderos; Destitución de los jefes policíacos; Deslindamiento de responsabilidades de los funcionarios culpables de los hechos sangrientos.

[34] Si tomamos el *habitus* como un concepto referente al obrar, pensar y sentir en relación a la posición social del actuante, puesto que el estilo era la forma de actuar de esos escritores.

De acuerdo a Urteaga, en la década de los sesentas la juventud se podía dividir en diferentes subgrupos. Entre ellos estaban los *niños bien o juniors*, aquellos jóvenes que seguían los preceptos que se les fijaban, eran los ideales de jóvenes que la sociedad esperaba que la juventud toda siguiera, eran los futuros ciudadanos beneméritos, puros e inofensivos; estaban los *rebeldes* o *rebecos* que se relacionaban con las películas estadounidenses que plasmaban adolescentes rebeldes (*El salvaje, Rebelde sin causa*…), adolescentes generalmente de clase media o alta que querían parecerse a los pandilleros de las clases bajas y adquirían costumbres de ellos: lenguaje ñero, apariencia como los actores de las películas, luchar por un espacio físico (el barrio) para diferenciarse de los niños bien[35]; otro de los grupos juveniles eran los *rockanroleros*, también de clase media o alta, generalmente estudiantes, los cuales buscaban una identidad alrededor de la música de rocanrol lo que los diferenciaba de los otros, además demostraban una actitud más extrovertida, eran bien vestidos a la moda y según Urteaga:

> Constituyeron la primera generación de jóvenes que se hizo de espacios, separados de los espacios adultos, en donde pudo compartir con sus pares el baile, el juego, las primeras experiencias con el alcohol, con el tabaco, con las chavas, ir a las tardeadas para escuchar a los grupos mexicanos, etc., sin ser directamente vigilados por los adultos" (93)

Había también unos *rocanroleros* que estaban más cercanos a los rebeldes por tener una actitud más radical, escuchar en el sentido más puro el rocanrol, ser más transgresores contra la sociedad por lo que fueron blanco de persecución y censura de la sociedad. Otro grupo adolescente lo componían los llamados *existencialistas* con tradición más bohemia y cercanos a los existencialistas franceses, este grupo se inclinaba hacía el área artística, de reflexión

[35] Estos rebeldes, principalmente de la Ciudad de México, se diferenciaban de aquellos de las ciudades fronterizas como Tijuana o Ciudad Juárez. Éstos generalmente eran de escasos recursos, pero compartían con los de la capital mexicana algunas prácticas simbólicas como lo indica Urteaga en tanto en sus textos *La construcción juvenil de la realidad* y *Por los territorios del rock: identidades juveniles y rock mexicano.*

filosófica y se manifestaban en contra del autoritarismo y muy cercanos al movimiento *beat* estadounidense, escuchaban jazz y eran más intelectuales haciendo y viviendo "Reflexiones y experiencias, sobre el amor libre, el derecho al ocio, el consumo de drogas para producir arte, dar mayor intensidad a la vida y expandir la conciencia, el pacifismo…" (Urteaga, 95). Finalmente existían dos clases de jóvenes que estaban muy emparentadas entre sí y muy relacionadas al ámbito universitario: "la activista-militante o tradición radical y el polo expresivo-simbólico, o la tradición bohemia. El primero, apunta a la protesta estudiantil, al compromiso pacifista, a la crítica de la dictadura priista…; el segundo, apunta a la contracultura, a la música y la experimentación con alucinógenos." (Urteaga, 95) Es evidente que está división no es totalmente estricta pues podía haber combinaciones de ellas en virtud de los gustos y las actitudes.

La división anterior nos sirve para entender cuál era la franja juvenil que reflexionaba en México, la universitaria. Ella se daba cuenta de la problemática que existía en el país, sobre la riqueza generada que no era bien distribuida o de la falta de libertad política; ya no digería la receta de que se vivía en una democracia; ellos se daban cuenta de que el discurso oficial y la realidad iban por caminos diferentes en un doble discurso pues se decía que había libertad y se reprimía cualquier indicio de inconformidad o se promulgaba una democracia cuando un solo partido ganaba de manera aplastante las posiciones de poder en diferentes niveles jerárquicos, entre otras cosas. Por eso, la gente joven pensaba que eran necesarios valores diferentes que fueran menos mojigatos, hipócritas y rígidos, aquellos valores caducos con los que ellos ya no se identificaban y en los cuales ya no acreditaban, como el valor al dinero o a una posición económica próspera. Además, era reacio en contra del sometimiento que le era impuesto a costa de todo y a todos los niveles. Como se muestra en la siguiente carta de un joven estudiante, José Tena R., de la Facultad de Comercio y Administración de la UNAM:

> Tenemos pocas cosas en México que realmente respetamos. Ya sólo son castillos en el aire las definiciones de religión, familia, Estado. Las clases de civismo de la secundaria se nos olvidaron cuando cumplimos el servicio militar y pagamos a diez pesos las faltas. Las superficiales nociones de ética clásica que recibimos en la preparatoria se nos fueron olvidando también, poco a poco, merced a la aparición de valores nuevos: la televisión, la prensa, los discursos. (Ahora buscamos desesperadamente algo verdadero con que llenar el hueco que llevamos en el cuerpo. Tal vez idealizar la figura de Ernesto Guevara no sea patriótico pero en México nuestros grandes hombres han sido derribados de sus pedestales y han sido vejados delante de todos: Juárez permanece frío en su trono imponente cuando frente a él pasa a las 3 de la mañana una niña de 5 años vendiendo chicles)… No se trata de escoger pretextos ni buscar el caos; se trata de defender lo que es noble y bello y debe ser respetado. Los estudiantes desconfían de todo: la prensa, los concamines, los concanacos y demás títulos de nobleza: la misma CTM emitió una declaración, poco antes de la intervención del ejército, condenando a los estudiantes por los "actos de provocación contra el ejército", sin más ni más… La juventud no sabe odiar a fondo como los viejos; es posible y es conveniente evitar una dolorosa frustración, y más violencia, sobre todo. [36]

Desde el inicio de la misiva observamos que la juventud estaba en contra de ese doble discurso que se manejaba a nivel público: se decía que vivíamos en una democracia, pero el poder político le pertenecía a un único partido y a los opositores que no les satisfacía esa situación se eliminan o se suprimen sus protestas; tenemos familias unidas pero los padres pueden tener relaciones extramaritales, las cuales se intentaban ocultar, claro, pero que por muchos eran conocidas. El estado se adueñaba de las históricas figuras heroicas para utilizarlas a su conveniencia diciendo, por ejemplo, que se repartía la tierra (demanda de Zapata) pero se repartía entre los campesinos una tierra improductiva, quedándose los grandes latifundistas con las mejores tierra, además de que no se les brindaba los necesarios apoyos económicos para realizar su trabajo; los valores que se enseñaban eran diferentes a los que se aplicaba en la

[36] Tena R., José. Carta. *Siempre!,* 4 sept 1968, p. 65.

realidad: sé honesto, pero puedes sobornar a quien quieras; los jóvenes sentían gran desconfianza ante el discurso oficial que predominaba en dichas clases. Todo eso se aprecia en la carta. Además, el autor de la misiva se siente como un portavoz del movimiento estudiantil, el cual se estaba llevando a cabo en el ese momento.

Ese pequeño manifiesto nos señala dos cosas importantes que estuvieron presentes en todo ese movimiento: la de querer un posible cambio dentro de la sociedad, de una manera honesta, sincera y un poco ingenua, pero, sobre todo, nos indica que la violencia no partía de los estudiantes sino más bien del gobierno que no entendía que solamente pedían reformas, no una revolución, a quienes se masacró el 2 de octubre de 1968. Como indica Monsiváis en el libro *El 68. La tradición de la resistencia* nos dice:

> Los allí congregados no tenían armas, creían con palabras de la época en el espacio distinto al sojuzgado feudalmente por el gobierno, asistieron porque no admitían ya el imperio del autoritarismo. Se les ametralló, ultrajó y envió a prisión por su fe última en la legalidad. Es terrible describir a un movimiento por sus víctimas, pero estas víctimas lo fueron por considerar posible la creación de alternativas. (237)

En *La tumba*, por ejemplo, podemos observar algo similar a lo que plantea el autor de la carta anterior. En este fragmento de la novela, Gabriel, el protagonista, manifiesta su rebeldía y su rechazo ante los convencionalismos sociales que su padre le demanda seguir:

> Mi padre me regaño por haber faltado a casa tanto tiempo. Su clásico speech variaba sobre un mismo tema. Yo lo escuchaba con indignación. ¿Quién te crees que eres? Tan sólo tienes diecisiete años y te das el lujo de faltar a casa cada vez que se te antoja; tu madre y yo no nos hemos divorciado sólo por ti, por ti, que no conoces los peligros de la noche; ¡y no pido, exijo que no te vayas sin avisar! Ahora, explícate, ¿dónde estuviste? Contesté furibundo. ¿Qué te importa dónde estuve? Sólo piensas que estuve con una prostituta para escandalizarte como buen Abogado Decente que eres; pues bien, si eso quieres, te complazco, ¡fui a un burdel y pienso casarme con una ramera desdentada, igual a la bruja que tienes por amante! Lanzó una bofetada que pude esquivar. Me

> insultó a su gusto, pero di la media vuelta, no sin antes haberlo mandado al diablo. (124)

Vemos la rebeldía ante el poder que representaba su padre y en la carta el que representaba el gobierno mediante sus discursos y acciones. En ambos textos observamos que la comunicación está rota entre ambos porque las palabras del padre se han vuelto huecas y sin sentido para el hijo, así como las del gobierno para el sector estudiantil. La imagen paterna que en anteriores generaciones era la pauta a seguir se ha roto puesto que el modelo se muestra caduco y deficiente a los ojos de algunos adolescentes. La imagen de un padre al que se debe obedecer sin cuestión alguna que representaba rectitud, honestidad, formalidad y fidelidad se había roto en pedazos. De igual manera, en los textos hay un paralelo entre la figura paterna con la figura del gobierno pues los dos han dejado de representar una fuente de autoridad digna de confianza para seguir la línea de conducta establecida. En la carta se señala que lo que se enseñaba en la escuela no correspondía a la realidad y en el fragmento se señala la incongruencia del estar casados solamente por compromiso. Los valores diferían entre el discurso y la realidad que se vivía pues en la sociedad se ofrecían esos nuevos valores a través de los medios de comunicación y el padre quería respeto, pero no respetaba al adolescente. Esos valores ya no eran los que alguna juventud quisiera continuar, como se indica en la carta, ellos querían valores verdaderos y no huecos mientras el adolescente del fragmento se daba cuenta de lo que estaba detrás del discurso del padre no era por su seguridad sino por la buena imagen que el padre debía conservar. Por todas estas razones, ambos fragmentos nos representan lo que palpaba y vivía la juventud en el México de ese tiempo. Finalmente observamos que la forma de reaccionar violenta provenía de parte de la autoridad, en el caso de la carta el gobierno y en nuestro fragmento de la novela del padre, no era la forma de actuar de la gente joven. Lo que predice de

algún modo lo que aconteció en la masacre del 2 de octubre cuando un grupo paramilitar inició el fuego dentro de la manifestación, pero se culparía a los estudiantes de ese hecho.

Sin ser un reflejo exacto de la realidad en donde ha sido creada, la novela ofrece a los lectores jóvenes una oportunidad de verse descritos en un texto literario. Por esto, algunos críticos relacionan la forma en que fue escrita *La tumba* con una especie de realismo, ya sea sensorial, auditivo o de "realismo social"[37]. Vaya un ejemplo cuando Glantz se pregunta, buscado una relación entre el uso del lenguaje y la forma de escribir el relato "¿una literatura que intenta convertirse en un realismo en que el lenguaje sea el principal objeto…?" (127) en su intento por demostrar que esa literatura era incapaz de abordar la realidad de manera distanciada, sino que se confundía con la misma.

Otro ejemplo, pero esta vez el protagonista describe la situación a la que se enfrentaba un joven sobre las perspectivas que se tenían sobre él, lo podemos observar en la novela *Pasto verde*. El protagonista narra el periplo de ser joven, el futuro que se le auguraba como todo miembro de la clase media con acceso a una educación y lo que se le ofrecía como premio de ser buen muchacho si seguía los preceptos que de él se esperaban, concretándose su actuar a la obtención tanto de bienes materiales como inmateriales:

> Puesdentrodepocotendremoselprimercontadoryelprimerarquitecto tantosacrificarnosporellos ellos más tarde entenderánnuestrosdesvelospero yavecómosonlos jóvenes un poco locos cosas de la edad señora no hay que tratarlos a la antigua son otra generación uno les da todo y ya ve cómo pagan ya recapacitarán algún día algún día sabrán valorizar todos nuestros esfuerzos porque sean hombres de bien uno les da educación dinero yo al mío ya le prometí su valiant si entra a la universidad yalnuestrounviajeaeuropasisalebienesteañoyalnuestrolovamosaman daraespecializarsealosestadosunidoscuandoacabesucarrerayalnuestr oleprometimosyalnuestorleprometimos…yquebonitanoviatienemih

[37] Glantz, 98, 101, 103, 108, 113, 115, 119, 127, 129; Sefchovich, 171; Ruffinelli, 155.

> ijosivieraquesevelamuchachitatandebuenafamiliabuenafamiliabuen afamiliaaaaaaaaaa… (17)

Observamos que algunos padres se daban cuenta que no debían tratar a los jóvenes con viejos métodos pues lo "moderno" era ofrecerles dinero, lujos y el sueño de una mejor vida a nivel material, valores con los cuales para los jóvenes no eran importantes ni necesarios para tener una vida plena. Pero los adultos insistían en que no había otra forma de ser feliz ni de sentirse satisfecho por el trabajo realizado si no era teniendo bienes de consumo, esa era lo que algunos padres comunicaban a sus hijos olvidándose que para algunos de esos jóvenes era más importante la satisfacción personal de hacer algo que les gustara y los hiciera sentir realizados. Este fragmento también muestra la creencia que los adultos tenían de que una persona, en este caso los jóvenes, solamente se podía sentir satisfecho por haber estudiado en la universidad porque le representaría tanto beneficios económicos como un mejor nivel social al poder conseguir un título universitario que devendría en la obtención de cosas materiales y pertenecer a otra clase social más elevada.

Asimismo, observamos cómo el escritor, de una manera extrema, une palabras imitando el modo de hablar, no precisamente de un adolescente, sino más bien de los adultos a la hora de mencionar lo que para ellos debería ser la actitud de un joven y con ello expresa una idea mediante su impacto sonoro, con connotaciones bien específicas pues da la idea de imposición, conminación y reproche de padre a hijo. Vemos la importancia en el uso de una representación del lenguaje coloquial para expresar un mensaje.

Basándonos en el fragmento de la novela anteriormente citado, vemos que la noción de juventud se relacionaba fuertemente con la educación (Urteaga y otros)[38]. Y un elemento

[38] En México, desde principios del siglo XX, la relación juventud-escuela empezó a desarrollarse con el fin de preparar al joven para la edad adulta y se relacionaba el concepto de ser joven con el de ser estudiante. Hay que recordar que este concepto del joven fue desarrollado para los jóvenes de clase media o alta pues los de la clase

importante de ello era que a los jóvenes también les entusiasmaba la idea de acceder a una mejor educación pues ese proceso les brindaba la oportunidad de interactuar con sus pares en un ámbito fuera del control de los adultos. Exactamente esos jóvenes son los protagonistas de nuestras novelas y ellos, como podemos observar, reaccionaban ante su entorno social, mediante la ironía, el sarcasmo, la burla, el juego, manifestando su inconformidad ante la situación que se les presentaba. Los personajes expresan veladamente su opinión de la realidad o de la conducta de los adultos, expresando su rechazo a lo que consideraban negativo de ello. En la realidad, los adolescentes trataban de dirigir sus vidas de acuerdo a lo que pensaban era lo mejor, y para ello echaron mano a lo que podían para intentar crear un mundo que les perteneciera. Una de las herramientas que utilizaron y que fue muy importante y representativa de esa generación, fue la creación y el uso de una jerga muy especial, un lenguaje que los hacía parte de su grupo social. Ésta tendría una representación en las novelas que nos ocupan y sería una característica importante dentro del estilo literario que aquí analizamos.

---

baja estaban orientados al trabajo después de terminar un entrenamiento para un oficio o profesión. Esa representación de lo juvenil=estudiante fue construida como una condición para ser considerado como joven pues si no se era estudiante, no se era joven. Para los años cincuenta, por el proceso de modernización, se creó una imagen del "joven (felizmente) integrado" a nivel escolar y deportiva mediante la creación de diversas opciones deportivas, recreativas y educativas, imagen ésta que vendría a complicarse por el surgimiento de las pandillas y los rebeldes, los rocanroleros y otros modelos de ser jóvenes.

C) EL LENGUAJE

Dicen los filósofos que el lenguaje
condiciona el pensamiento de los hombres.
E. A. Parra. El lenguaje de la
narrativa del norte de México.

Uno de los instrumentos que usaron los jóvenes de los sesentas para crear y mantener una identidad, fue la elaboración y adopción de un lenguaje particular que les diera cohesión como grupo y que los definiera como sector poblacional ante los demás miembros de la sociedad. Mediante la generación de nuevas palabras, la creación de nuevos significados de palabras antiguas y a la utilización del caló de las clases bajas, fueron creando un lenguaje que los caracterizaba como jóvenes y que no solamente les servía como vehículo de comunicación pues "… el producto lingüístico sólo se realiza completamente como mensaje cuando es tratado como tal, es decir, cuando es descifrado." (Bourdieu, 12) Lo que establece este sociólogo se cumple completamente en el caso de los jóvenes mexicanos de los sesenta quienes usaban un tipo de lenguaje coloquial teniendo en su haber los elementos necesarios para decodificar y entender el mensaje emitido por otro individuo que pertenecía al mismo grupo social y siendo capaces de continuarlo, ya sea produciendo otro o siguiendo lo que el mensaje pedía. Por ejemplo, si un chico decía "¡qué mala onda lo que me pasó!", otro chico, con el mismo bagaje podría responder "cierto, pero no te aplatanes por eso" y así continuar una conversación con un entendimiento mutuo sobre lo que estaban hablando, tal y como Bourdieu nos indica en la cita. Generalmente eran ellos los que podían entenderlo pues poseían el conocimiento de lo que significaban los términos que usaban en cada contexto, compartían el mismo bagaje cultural para ello. El mismo Bourdieu lo elabora de otra manera más extensa:

> …esa elaboración particular que tiende a conferir al discurso propiedades distintivas, es un ser percibido que sólo existe en

> relación con sujetos percibientes, dotados de esas disposiciones diacríticas que permiten hacer *distinciones* entre *formas de decir* diferentes, entre artes de hablar distintivos. De donde se deduce que el estilo… de la dicción de una clase (social, sexual o generacional) comparada con la de otra clase, sólo existe en relación a agentes dotados de esquemas de percepción y de apreciación que permiten constituirlo como conjuntos de diferencias sistemáticas, sincréticamente aprehendidas. (13)

Podemos deducir de la cita que el lenguaje es flexible, adaptable siguiendo las necesidades de un grupo de personas que lo usan para poder distinguirse y marcar sus diferencias con los otros sectores de la sociedad. Es decir, vemos que los jóvenes de los sesentas utilizaban un vocabulario haciendo "distinciones" en el significado de las palabras, de acuerdo a sus necesidades, para expresar conceptos nuevos que el lenguaje estándar no podía comunicar y así entenderse entre sus pares. El ejemplo más obvio es el uso de la palabra *onda,* a la cual le imprimieron significados diferentes a lo que originalmente tenía. Esta palabra podía adquirir diferentes significados dependiendo del contexto en que se expresara y la intensión con la que se usara. Podría significar desde un "¿qué pasa? ¿cómo estás?" mediante el simple "¿qué onda?" hasta algo un poco más complejo como "esa chava me tiró la onda bien grueso" que podría ser "esa chica quiere que sea su novio o quiere tener sexo conmigo". Para que se diera la comunicación debía haber un entendimiento explícito entre el emisor y el receptor. Mediante los mensajes intercambiados compartían una experiencia individual haciéndose parte de un colectivo con miembros de la misma clase social, con puntos de vista parecidos y con iguales vivencias. En resumen, como lo indica Bourdieu, los jóvenes, como grupo social, usaba ese lenguaje porque estaban "dotados de esquemas de percepción y de apreciación" para producirlo, entenderlo y reproducirlo a su vez (*¿Qué significa hablar?*, 13).

El hecho de utilizar un lenguaje coloquial cercano a las clases bajas o lumpen, con elementos del lenguaje carcelario, no rebajaba a los jóvenes a una condición de iletrados, o de

semi-analfabetas. Por el contrario, los hacía poseedores de un buen bagaje idiomático porque les daba la capacidad de entender ese tipo de lenguaje colectivo y la forma académica de la palabra. En realidad, lo que hacían era "salirse de la situación (común) y romper la relación práctica que une una palabra a un contexto práctico, encerrándole en uno de sus sentidos,… es decir, como el lugar geométrico de todas las posibles relaciones con situaciones tratadas así como otros tantos casos particulares de lo posible" (Bourdieu, 14) Lo anterior se ilustra nuevamente con el ejemplo de la palabra "onda" que originalmente podía referirse al movimiento del mar u otra forma de transmisión de la energía y que de acuerdo al nuevo uso, podía tener significados distintos en diferentes contextos: mala onda, pásame la onda, estar en onda, sacado de onda, tirar la onda y así hasta agotar las posibilidades.

Mediante ese lenguaje, los jóvenes intentaban "hacer reconocer un nuevo discurso de autoridad, un nuevo discurso con un nuevo vocabulario político, con sus términos de identificación y referencia, sus metáforas, sus eufemismos y la representación del mundo social que vehicula." (Bourdieu, 22) Ese lenguaje, distinto al oficial, representaba una brega por el poder simbólico, con tintes políticos, y de esa manera se hacían presentes como grupo, elaborando su versión de una realidad diferente a la oficial. Como en un rito social (rito de institución lo llamaría Bourdieu) querían ser reconocidos socialmente y el hecho de hablar un tipo específico de lenguaje les otorgaba una identidad propia "en el sentido de que la expresa y la impone expresándola frente a todos… notificándole así con autoridad lo que él es y lo que él tiene que ser" (81) es decir "Conviértete en el que eres." (82). Mediante este último enunciado de Bourdieu, se explica que los jóvenes anhelaran las características que consideraban debían tener para otorgarse y ejercer la libertad que se merecían y no la que les era otorgada por otros. Así

podían perseguir sus ideales y pensar sin demasiadas trabas intentando no continuar ni aceptar lo que los otros quieren y pretenden que fueran.

Estos términos que plantea Bourdieu abarcan tanto al lenguaje utilizado por el estilo literario surgido en los sesentas, así como al lenguaje usado por los elementos que pertenecían a la llamada *onda*, fenómeno socio-cultural emergente en esa misma década. A pesar de ello la representación del lenguaje coloquial usado por los personajes plasmado en los libros surgidos dentro de ese estilo (*La tumba, Gazapo, De perfil, Pasto verde*), no es el mismo pues éste se elaboró mediante el uso de técnicas que intentaban plasmar una lengua hablada en los textos y algo parecido al lenguaje real usado por una parte de la juventud de ese tiempo. Con ambos lenguajes, uno a nivel literario y el otro a nivel social, coincidirían en el movimiento contracultural de la década. Es decir, los dos confluirían en ese movimiento para de un lado, representar otra forma de hacer literatura y por el otro, la acción social de un grupo de jóvenes, los que forjarían una identidad colectiva que intentaría remplazar los valores sociales imperantes.

Insistimos, ambos lenguajes no son iguales pues el usado en este estilo literario es una representación elaborada del habla coloquial y no hace un uso calcado y mucho menos es una copia fiel del lenguaje hablado. Pero hagamos un acercamiento para entender cómo se fue generando el idiolecto social *de la onda*, cómo fue tomando cuerpo, consolidándose y emergiendo con fuerza y presencia durante la década de los sesenta y después hablaremos de lo que es la representación del lenguaje coloquial que hace esta literatura.

¿Cómo pudo generarse el lenguaje de la onda? Basándonos en las investigaciones del lingüista mexicano Luis Fernando Lara, quien traza una historia bastante detallada de la evolución del idioma español, entendemos que, en su evolución, los lenguajes tienen tanto formas cultas y formas populares de las palabras y que una combinación de ambas fue generando

lo que vendría a conocerse como el idioma castellano, por vuelta del siglo IX, en relación a hechos históricos ocurridos en lo que más tarde sería España. Ambas formas de ese nuevo lenguaje, culta y popular, coexistieron en ese desarrollo de lo que más tarde sería el español moderno. Para el siglo XVI toman presencia en el llamado Segundo Siglo de Oro Español, de acuerdo a Lara, formas escritas del lenguaje coloquial o habla popular "… expresiones rufianescas llamadas tradicionalmente de *germanía*, una voz heredada del latín, que significa 'hermandad'…" (359). Ese tipo de lenguaje aparecerá en obras como *Historia de la vida del buscón llamado Don Pablos*, de Francisco de Quevedo; *Rinconete y Cortadillo* de Miguel de Cervantes; o en *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán. Aparecerían palabras como *apañar* (coger, tomar u ocupar por fuerza lo que es de otro –o agarrar algo o a alguien en términos de la onda-), *flota* (caterva, copia o multitud de alguna cosa –grupo de personas en la onda-), *neto* (limpio y puro –en femenino en la onda que le dio sentido de "la verdad") y otras tantas. Pero como el mismo Lara indica:

> … no se trata de 'lenguajes secretos', construidos para impedir que el resto de la sociedad los entienda… sino que son expresiones que sirven como seña de identidad… (*usados por algunos grupos sociales*) mediante los cuales se establece la solidaridad entre sus individuos." (361-362)

Así, se observa que desde la madre patria esa *germanía* se trasladó a Latinoamérica, usándose de manera distinta en diferentes países: "caló mexicano, el pachuco del suroeste de Estados Unidos de América, la replana de Perú o el lunfardo de Argentina." (Lara, 361) entendiéndose que la germanía española fue evolucionando y enriqueciéndose con la mezcla de las lenguas indígenas, africanas, y después con la de otras lenguas que los inmigrantes trajeron al continente.

En México, esa habla popular se había generalizado y se venía utilizando de manera más extendida como fenómeno cultural desde principios del siglo XX en los teatros de carpa, donde se mezclaban el albur y un juego de palabras entre actores y público, quienes conocían el significado de los vocablos en un contexto específico descifrando el mensaje. Carlos Monsiváis, en *Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX*, nos señala que este tipo de teatro:

> permitió: a) La vitalización del habla popular, la introducción de palabras y términos, la flexibilización del lenguaje mediante el albur y el duelo con el público, la creación y la entonación de un nuevo idioma urbano, todo lo cual también presionó para que el teatro mexicano prescindiese del acento hispánico. b) La introducción pública de lo que, también públicamente, se consideraba 'obscenidad' y "malas palabras". Esto trajo consigo una profunda identificación con el espectador no habituado al orden de hipocresía y tabúes sexuales del teatro "decente" (1537)

Observamos que, desde principios del siglo XX, los orígenes del lenguaje de la onda tenían, además de las españolas, raíces que se fundían con la cultura popular urbana de las que recibiría la entonación característica de los habitantes de la Ciudad de México, e incluso, se nutriría con palabras consideradas obscenas. Si el lenguaje usado en las carpas identificaba al espectador con el actor, no es difícil imaginar la cohesión que traería entre los jóvenes que usarían algo parecido a ese lenguaje. Por otra parte, observamos que el lenguaje hablado es muy moldeable, cambiante, el cual se hace más rico, libre y fuera del control de la norma académica pues adopta términos nuevos que dicen claramente lo que se intenta decir, sin prejuicio alguno.

Más tarde, con la consolidación de la industria cinematográfica, el cine vendría a ser quien le daría al público mexicano algo con qué identificarse. Según Martín-Barbero:

> En él, el pueblo va a aprender a ser, no a soñar pues adopta los modelos en el vestir, en el hablar, en el comportarse, en el actuar de los personajes. El pueblo se ve a sí mismo mediante gestos, rostros, modos de hablar y caminar, paisajes, colores, se nacionaliza. "No le otorga nacionalidad, pero sí los modos de resentirla." (181)

El espectador se sentía cercano, identificado con los actores pues los sentía próximos a su realidad por el mismo pasado que compartían, cercanía que se fue incrementando gracias a la utilización de un lenguaje que se consideraba hablado por la gente común y corriente (recuérdense las películas con actores como Cantinflas, David Silva, Pedro Infante y otros actores más). Ese lugar que ocuparía ese tipo de lenguaje lo conservaría hasta nuestros días, aunque ya no precisamente con la misma intencionalidad.

Ya para los sesentas, se hablaba, principalmente entre los jóvenes, un tipo algo diferente del lenguaje coloquial de principios de siglo. Según Feixa, la jerga especial de la juventud "cumple varias funciones importantes en las culturas juveniles, a través de ella los/las chavos (as) pueden ahorrarse explicaciones;" como cuando usan la palabra "aliviánate" para decir que no pasa nada, que la persona debe estar tranquila o "pelarse" por irse de prisa, a la carrera, fugarse, salirse. Por otra parte, "también sirve para precisar experiencias juveniles que en el vocabulario adulto no existen" o que el español "culto" no puede expresar de la misma manera como con la expresión "no te aplatanes", que puede ser, no estés deprimido, triste, preocupado, sin energía, sin ganas de hacer nada, que reacciones. Finalmente, el mismo investigador sintetiza "pero, sobre todo, sirve para reforzar y mantener la identidad del grupo respecto a los otros grupos." (56-57) Con ese nuevo vocabulario, se lograba una cohesión fuerte entre los individuos que sabían utilizar ese tipo de lenguaje, haciéndolos visibles ante los otros. Como lo define Urteaga:

> La jerga juvenil está construida con materiales provenientes de las culturas marginales (como las subculturas de la droga y la cárcel), de los lenguajes contraculturales (beats, rock, hippies, yuppies, etcétera) y, también, de la constante invención de significados y significantes de los chavos en su necesidad de autoafirmarse positivamente frente a los adultos…" (56)

Es el caso de la contracción de la palabra *tiranía* para referirse a la policía, usándose solamente "tira" para denominarla. Hasta nuestros días se han conservado palabras en el habla popular pertenecientes al lenguaje de la onda, como la palabra *tira* o algunos de los usos de la palabra *onda* que ha trascendido fronteras y se usa en diferentes países latinoamericanos.

Hubo otro fenómeno que contribuyó al desarrollo de ese estilo de hablar en los cincuenta y sesenta entre la población juvenil. Con la inmigración de campesinos a la gran ciudad, empezó a crecer el número de habitantes de la capital, población que emigró sin otro recurso que su fuerza de trabajo. Ellos fueron, primero, ocupando los espacios disponibles de la ciudad, viejos edificios en antiguas colonias del centro de la ciudad, fortaleciendo los antiguos barrios, pero en segundo lugar, fueron creando espacios para vivir en la periferia de la ciudad, impulsando el establecimiento de una cantidad creciente de las llamadas "ciudades perdidas". Mediante estos dos hechos fueron cambiando la fisonomía y la dinámica de la capital generando características particulares en las condiciones de vida de los barrios o de estas "pequeñas ciudades" dentro de la gran ciudad, modificando las que tenían ya los antiguos habitantes. Estos campesinos aprendieron la forma de hablar del habitante de la Ciudad de México, porque eso representaba cierta integración, paralelamente, sus condiciones de vida generaron la creación de pandillas o palomillas, generalmente integradas por jóvenes quienes tuvieron contacto con la escuela y se relacionaron con muchachos de otras clases sociales.

De esa forma se explica el cómo, mediante el contacto entre jóvenes de la clase media y la clase baja, en el ámbito social y escolar, se creó un lenguaje coloquial que fue apropiado y desarrollado por sectores juveniles para comunicarse entre sí. Además, ese lenguaje era el vehículo de comunicación para comprar la droga que usaban los jóvenes de la clase media y que precisaban comprar en los barrios bajos, donde era vendida. Para ello precisaban entenderse

claramente y transmitir bien el mensaje. Ese era el lenguaje de la onda. Recuérdese que hasta aquí solamente hemos hablado del lenguaje usado a nivel social y que fue vinculado a cierto grupo de jóvenes que lo utilizaban cotidianamente pero que, para después de 1968, ese lenguaje sería asociado, junto con las drogas y el rock, a cierta parte de la juventud que se caracterizaba por su actitud iconoclasta, por su vestimenta casi totalmente hippie y por su liberalidad sexual, es decir, los llamados *chavos de onda*.

Pero realmente ¿ese era ese el lenguaje usado en los textos literarios que nos ocupan, o por lo menos de los considerados "canónicos" de la literatura de la onda? Tomemos como base la definición que Carlos Monsiváis, en el mismo texto citado, hace del lenguaje de la onda como un idiolecto:

> … derivado del idioma de las drogas, la cárcel y la frontera, idioma práctico y arbitrario… idiolecto [al cual] lo nutren la influencia de la cultura norteamericana, la experiencia sicodélica, , la mariguana como fuente de vinculación social y de mistificación y credulidad espirituales, la mitomanía involuntaria de quien cree estarse separando radicalmente de una sociedad. (1501)

Si lo comparamos con la representación del lenguaje coloquial usado en obras pioneras de este estilo como *La tumba*, *Gazapo*, *De perfil*, definitivamente la respuesta es un rotundo no. Por otro lado, los *chavos de onda* no expresaban, de acuerdo con Monsiváis, una crítica consistente al sistema y únicamente lo hacían de manera implícita violando sus preceptos. Su forma era más práctica, y sus manifestaciones se quedaban a nivel oral básicamente. El sector juvenil representado en los textos de este estilo literario hace una crítica al sistema que, sin ser frontal ni radical, es fundamentada, dirigida y de alguna forma coherente, de una manera satírica se mofan y ponen en entredicho la autoridad, la iglesia y las costumbres establecidas.

Si el lenguaje de los *chavos de onda* es vulgar, agresivo, arbitrario y cercano a un idiolecto norteamericano, según palabras de Monsiváis, el lenguaje coloquial usado en los tres

primeros libros de este estilo literario, es una representación muy trabajada de la palabra hablada, además que crea nuevos vocablos que no eran usados por el lenguaje de la onda. Incluso, la creación de ese lenguaje coloquial, se hace a nivel literario a través del uso de una tipografía especial, se modifican las reglas de puntuación, se combinan adjetivos en una sola palabra, se modifica la ortografía estándar del español. No hace una mezcla de idiomas, sino que se usan palabras en idiomas extranjeros con su escritura bien establecida (inglés, francés y alemán, principalmente). Sobre todo "es una creatividad lúdica-inventiva que parodia la literatura y el quehacer literario" (Pelayo, 1) Es decir, para los sesentas, esa forma ingeniosa, hasta cierto punto burlesca, desacralizaba la forma rígida y estricta en la forma de escribir literatura mediante el uso de esa representación del lenguaje coloquial, tan diferente de lo que hasta entonces dominaba la literatura mexicana, la novela de la revolución. Este estilo hacía uso también de un lenguaje coloquial pero netamente rural sin llegar a tener ese juguetón estilo. En conclusión, podemos decir que es una nueva creación estilística de la forma de escribir, mediante la combinación de todos los elementos descritos, lo que representa un valor característico de la literatura denominada *de la onda*.

Si comparamos el lenguaje de la onda con el lenguaje del primer texto producido bajo esa definición, *La tumba* (1964) de José Agustín, podemos ver que, en primer lugar, la palabra "onda" solamente es usada en muy pocas ocasiones dentro del texto y de manera muy limitada. Por ejemplo, en un diálogo donde el protagonista Gabriel está hablando con su amiga Dora en una fiesta: "¿Qué pasa querida? Vinimos a hablar en serio, no a discutir sobre el *Ritter Nerestan*. Okay, pásame la onda." (35), otra ocasión es un diálogo entre el protagonista y su prima Laura sobre una fiesta "No sé, no me habían pasado la onda…" (46) y la última "Considerándola fuera de ese núcleo, no podía creer que también estuviese en la onda." (92). Se puede comprobar el

juego que hace el escritor con el lenguaje que va de un español formal hasta el uso de otros idiomas. Para demostrar cómo se jugaba con una representación del lenguaje coloquial y la forma satírica de usar el lenguaje, citaremos algunos extractos de esa novela:

> Estaba hundido en un sillón, en la biblioteca de mi casa, viendo a mi padre platicar con el señor Obesodioso,… Tuvo que soportar mis silbidos combinados con la insulsa plática de don Obesomartirizante. Decidiendo dejarlos por la paz, murmuré un compermiso que no contestaron… (12-13)
>
> Dime, ¿no te gustaría formar parte de nuestro círculo? ¡Círculo! ¿Qué rombo? El Rombo Literario Moderno. Luego entonces, ¿tú escribes? Sipi Y, ¿quiénes forman el óvalo? (22)
>
> Jeje, ya enteróse. Caray, Doruca, esto es increíble. ¿no sabías que existen aviones supersónicos? Ya párale, ¿no? ¿Dónde te puedo ver? En tus sueños. / Oye ¿cuándo llegaste? Quetin. Enloqueciste en Luropa, ¿eh? Okay. Attends. (qu'est-ce qu'a Wien ?) Europe (dijo oirope) Su tía seguía tratándola muy bien (sehr sehön, dijo ella), lo que reprobaba su feudal padre. (107)

Como podemos ver en estos ejemplos, el lenguaje coloquial representado, en general, no es el mismo que el lenguaje de la onda. El utilizado en los textos era una estilización de la forma de hablar de los jóvenes de los sesentas, una representación muy trabajada del lenguaje coloquial propio de ellos. Lo podemos observar muy claramente con las palabras unidas creando nuevos vocablos "obesodioso, obesomartirizante", o la unión de palabras como si estuviéramos oyendo a alguien hablar "compermiso, noimportasunombre, yasabesquien", o uniéndolas mediante guiones "mejor-ensayadas-miradas-glaciales, galán-apuesto-traje-pipa-gabardina", o jugando con el lenguaje "¡círculo! ¿rombo?... óvalo" No usan albures ni "malas palabras" o groserías, aunque si aparezcan de repente dentro de los textos, pero no de manera constante ni absoluta. Esa novedosa forma de usar una representación del lenguaje coloquial fue uno de los elementos que

le son característicos a este tipo de literatura, sin embargo, definitivamente no era el equivalente literario del lenguaje de la onda en sí.

De los textos canónicos de esta literatura, el único que se aproxima más a ese lenguaje es *Pasto verde* y algunos otros textos publicados después de 1968 por José Agustín[39]. Sin embargo, estos textos no hablan ex profeso de los *chavos de la onda*, únicamente hacen uso de ese socio-lenguaje para darle visos de realidad al relato y para una mejor conexión con su público albo, combinándolo con el lenguaje formal, en ocasiones con formas antiguas, así como a la par de otros idiomas. Tampoco hacen una apología de ese grupo juvenil al que se le llamada "de la onda", que era identificado como una derivación de los denominados jipitecas. De acuerdo a Agustín y Monsivais, dichos *chavos de onda* tuvieron su origen en aquellos llamados jipitecas, quienes modificaron su forma de ser a raíz de los acontecimientos de 1968 pues este acontecimiento los haría cambiar su manera de ver la realidad:

> …después de presenciar, impresionados, los sucesos del 68… atenuaron el sectarismo sicodélico y ampliaron su conciencia social... Era algo mucho más amplio, que abarcaba a chavos de pelo largo que oían rocanrol, fumaban mariguana y estaban resentidos contra el país en general por la represión antijuvenil de los últimos doce años. Se trataba de jóvenes de distintas clase sociales (que)… en 1969 ya había chavos de la onda en muchas ciudades, grandes y pequeñas, en México… A partir del 68 se empezó a hablar de chavos de la onda y ya no tanto de jipis. (Agustín, 84)

Los textos aparecidos en o después de 1968, son los que pudiéramos decir entran en el rubro de *literatura de la onda* en virtud de compartir el lenguaje coloquial característico de los *chavos de onda*. A diferencia de los tres primeros textos que son considerados como canónicos de este estilo (*La tumba, De perfil* y *Gazapo*). Podemos decir que el uso más extensivo de ese

[39] Novelas como *Se está haciendo tarde (1973) o El rey se acerca a su templo (1977).* Y algunos cuentos de *Inventando que sueño (1968) y La mirada en el centro (1977)*

lenguaje más cercano a *la onda,* que aparece en la novela *Pasto verde,* tiene su explicación por la cercanía temporal al fenómeno jipiteca y su transformación a "la onda" en sí. Por supuesto que a eso le podemos añadir las características propias del autor, Parménides García Saldaña, quien fue el más cercano a ese movimiento social en su actividad personal. Por otra parte, mucha de la crítica concuerda que el evento del 2 de octubre de 1968, marcaría una frontera significativa, entre un antes y un después, en la producción novelística mexicana en virtud de las consecuencias producidas por la masacre estudiantil. A su vez, dicho evento también señalaría el destino de este estilo, al conectarlo directamente no por el lado positivo de *la onda* sino por sus características más negativas, aunque en realidad era otra onda.

Citamos algunos ejemplos de *Pasto verde* donde el lenguaje coloquial usado en el texto se acerca al lenguaje de la onda pero que de ninguna manera se puede considerar iguales:

> …nena le digo deja ya las pendejadas a un lado. (21)
>
> …Fuck, man ¡Qué imaginación!... Las Lucrecias (con su característico uniforme a gogó) con carteles y mantas La Onda eres tú Angelina es la onda y LOSCUATESQUERUEDAN (22)
>
> …ya te olvidé Sofía y hoy por eso, por eso me empedé vete a la chingada!... arranco hecho la raya soy una fiera manejando cálmate Epicuro nos vamos a partir la madre cálmate soy un chingón (25)
>
> …¿Qué te pasa? ¿What? Chinga a tu madre… what? Como si no supieras hablar mexicano ¿Why don't you both kiss my ass? Nada pendejo, nada Don't call me pendejo You're pendejo (25-26)
>
> …¿Qué pacha? Nada… ¿Traes? Algodón Perfecto (38)

Este escritor, García Saldaña, a pesar de su cercanía con el lenguaje de la onda, continúa en la misma línea que el primer texto aparecido con ese estilo: Hace uso de lenguajes extranjeros (fundamentalmente del inglés); generalmente evita el uso de una ortografía estándar, aunque en

ocasiones, irónicamente, utiliza la estructura de las oraciones en español antiguo; y lleva hasta el límite más alto, la unión de palabras para simular el lenguaje oral.

Para cerrar este capítulo podemos concluir que la utilización de los elementos como ciudad, personajes jóvenes como protagonistas y la utilización de una representación del lenguaje coloquial conformaron una nueva creación estilística que, tomada como parte de un movimiento contracultural más general, otorgaba a ciertos sectores juveniles la posibilidad de, primero, verse retratados en textos literarios y en segundo lugar, tomar parte de ese movimiento que se manifestaba en contra de los valores, conceptos, reglas y actitudes que predominaban en una rígida sociedad mexicana. Esta sociedad tenía dificultades para conciliar la pretendida modernidad que el gobierno económicamente propugnaba con los valores tradicionales que ese mismo gobierno compartía con otros sectores sociales como la familia y la iglesia. Este, podemos decir, es uno de los puntos de partida para fusionar, por parte de cierta crítica, esta literatura con el movimiento socio-cultural de la onda estereotipándola a fin de minimizar y empobrecer su significado en el ámbito literario mediante la sobrevaloración de los elementos que pasaremos a describir en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO II

Sexo, drogas, rocanrol y su incorporación a la literatura *de la onda*.

Los giros culturales producen el cambio político,
y no al revés.
J. Hightower

En este capítulo explicaremos algunas de las características que le fueron adjudicadas al estilo literario llamado *de la onda* por un sector de la intelectualidad mexicana, para hacerlas parecer como parte fundamental de esta narrativa. Dicho sector intelectual se aprovechó del ataque mediático hacia la juventud que se venía desarrollando desde tiempo atrás por parte del gobierno, el cual se intensificó después de la masacre estudiantil del 68. Estas características, como son la música, la droga y el sexo, en realidad no son en inherentes a este estilo, aunque si son importantes para la localización de otra novelística aparecida a finales de los sesenta.

Sin embargo, dichos elementos aparecen, es cierto, en cierta medida de las novelas canónicas del estilo (*La tumba, Gazapo, De perfil, Pasto verde*) por haber estado presentes en el contexto sociocultural cuando se produjeron esos textos y de esa forma los analizaremos. Estos ingredientes fueron parte de todo un concepto cultural surgido en la década del cincuenta y que tomó fuerza en la de los sesenta. En primer lugar, se aborda la **música de rocanrol**, ritmo que ofreció a la juventud de esa época una forma de integración como grupo social, otorgándole un canal de expresión sobre su forma de ser y sus puntos de vista sobre el entorno en que vivía. Por otra parte, ese ritmo sería importante pues influenciaría el espectro musical desde los cincuenta hasta nuestros días. En segundo lugar, mencionaremos **las drogas** que, a pesar de su uso continuo desde tiempos inmemoriales dentro de las sociedades, en esa década se iniciaría una batalla en su contra para evitar su empleo, particularmente entre la juventud, produciéndose un doble discurso sobre el tema. Por un lado, al insistir en su consumo en algunas guerras que se

llevaban a cabo en ese período y, por otro lado, condenar su utilización por parte de algunos sectores juveniles con diferentes fines. Y en tercer lugar está **el sexo**, el cual durante los sesentas era un tabú dentro de la sociedad católica y rígida mexicana existiendo un discurso con una doble moral, como lo veremos durante el desarrollo de nuestro análisis. El tópico había tenido una apertura mundial que venía desde época anteriores y que resurgiría con gran fuerza en los sesenta, sobre todo por el movimiento hippie y la aparición de la píldora anticonceptiva.

Para comenzar nuestra exposición, daremos una visión del contexto socio-cultural mexicano para entender mejor la efervescencia de esos asuntos durante esa época y cómo éstos se fueron combinando para crear un estilo especial que caracterizaría a los años sesenta.

México se había venido desarrollando fuertemente en el área económica con la visión de convertirse en un país moderno, sin embargo, a pesar de ese avance, no se había logrado un balance de igual magnitud dentro del ámbito social. El concepto de modernidad que se manejaba a nivel económico, chocaba con la sociedad que tenía fuerte raigambre en la tradición y en sus creencias religiosas. Este desencuentro generaba un discurso contradictorio en diversos niveles. Por ejemplo se exhibían películas extranjeras (*El ángel azul, Éxtasis, Y dios creó a la mujer, El ángel desnudo, Bella de día, Divorcio a la italiana* y muchas más) sobre todo a nivel universitario o cine-clubes, donde aparecían desnudos, semidesnudos o parejas teniendo sexo, así como películas mexicanas que tocaban el tema mediante el retrato de cabareteras y de prostitutas desde épocas anteriores, aunque fuera solamente para remarcar el tono moralizante sobre el tema sexual (desde *Santa* -1931- hasta *Tajimara* -1965-)[40]. Pero en la vida diaria, hablar sobre cualquier tópico relacionado al sexo era inapropiado, el tema era reservado a pláticas de hombres adultos, en ocasiones solamente entre esposos, en ocasiones entre padre e hijo cuando éste

[40] Sobre ese tema se puede leer a Humberto Domínguez Chávez en *Cine Mexicano entre 1940-1970;* Jorge Ayala Blanco en *Búsqueda del cine mexicano (1968-1979) y a* Emilio García Riera en *Historia documental del cine mexicano.*

estuviera en edad de tener relaciones sexuales, mas de ninguna manera se podía mencionar fuera de esos ámbitos. Por eso mismo, una madre soltera era condenada al ostracismo social y las parejas divorciadas eran mal vistas pues se suponía que el lazo religioso matrimonial era indisoluble. En otros casos, a pesar de que no hubiera una buena vida familiar, se continuaba con la farsa de pretender tener relaciones familiares sanas y positivas ante la sociedad, basándose en el discurso oficial de lo que debería de ser una familia mexicana[41].

En el ámbito musical se tendía a aceptar, de manera general, el gusto por la música de influencia estadounidense junto otros ritmos más latinos que existían en la época (cha-cha-cha, mambo, danzón…) incluso, en un primer momento, fue aceptado el rocanrol como parte del concepto musical que representaba al *american way of life,* modelo seguido por grandes sectores de la sociedad mexicana. Mas ese mismo ritmo sería rechazado tiempo después por esa sociedad que lo había aceptado antes, transformación que veremos cuando tratemos el tema de la música en este capítulo. Por otra parte, los padres podían fumar o beber alcohol y a los hijos (especialmente a los adolescentes) se les prohibían aparentemente esas actividades. Es decir, según Monsiváis, que a pesar de que se buscaba una "Modernidad no política sino social, cultural y sexual." (1491) ese objetivo tenía obstáculos bastante considerables (tradición, religión, estado).

A pesar de la rigidez del sistema mexicano, a nivel cultural brotaron cambios en algunas áreas. En el cine, por ejemplo, los años cincuenta marcaron la muerte de lo que se denomina como la *Época de oro del cine mexicano.* Para algunos, su fin llega con el fallecimiento del cantante y actor Pedro Infante en 1957, aunque anteriormente la producción cinematográfica ya

[41] Este venía siendo el concepto implementado desde la Constitución Política Mexicana de 1917 en su artículo 4º el cual considera a la familia nuclear compuesta de padre, madre e hijos, en la que los progenitores asumen la responsabilidad de la manutención de los vástagos. Pero ese concepto fue institucionalizado con el término "familia revolucionaria" en la década de los veinte, por el que vendría a ser tiempo después el PRI (Partido Revolucionario Institucional) que seguía una estructura patriarcal.

se basaba en la creación de películas de luchadores y *gansters* (que serían revaloradas tiempo después para convertirse en películas de culto) y de cabareteras o rumberas, así como melodramas e intentos de películas de acción. Esta situación empezaría a cambiar en los años sesenta con otros temas como *Tiburoneros* (1962), *Los Caifanes* (1967) y *Fando y Lis* (1968), además de intentos de cine independiente. Pero los sesentas fueron una década que estaría dominada por películas juveniles insulsas, sosas y moralizantes, de acuerdo a Monsiváis en sus *Notas sobre la cultura mexicana*, quien adicionalmente sostiene que:

> …el cine de "rebeldes sin causa a la mexicana" procede a capitalizar un nuevo mercado, apuntala las nociones de orden y respeto e inventa una edad –la adolescencia como azoro redimible o la juventud como baile en nevería- como antes había inventado clases sociales felices (el proletariado o el campesinado). (1529)[42]

Como se observa, predominaba una visión empresarial hacia lo juvenil y se desarrolló una industria que intentaba controlar los estándares para definir lo que era ser joven y fijar los parámetros en los que esa juventud podía moverse y actuar. Además de que serían los dueños del dinero[43] los que lucrarían con la producción cultural nueva producida por jóvenes y para.

Como indicamos, en contrapartida existía un movimiento dentro de la industria cinematográfica para crear un cine independiente. Por esa razón, como lo indica Jorge Ayala Blanco en *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después*, en 1961 algunos cineastas, críticos y responsables de cine-clubes, entre los que se encuentran José de la Colina, Salvador Elizondo, Emilio García Riera y otros, lanzan un manifiesto para la "superación del estado deprimente del cine mexicano" y se aglutinan alrededor de la revista *Nuevo cine*, con la intención de darle otro rumbo a la producción fílmica que dominaba el mercado de ese entonces.

[42] Con esa visión concuerdan Humberto Domínguez Chávez, en *Cine Mexicano entre 1940-1970;* Jorge Ayala Blanco, en *Búsqueda del cine mexicano (1968-1979);* Emilio García Riera, en *Historia documental del cine mexicano*; Eric Zolov, *Refried Elvis. The Rise of the Mexican Counterculture*; José Agustín, *Tragicomedia Mexicana*.
[43] La compañía Películas Mexicanas, S. A.; Clase Films Mundiales; Posa Films; Grovas, en el área del cine. Orfeón, Peerless, Musart, RCA Victor, CBS en música, y otras más.

Asimismo, donde se presentarían quiebres fuertes y radicales serían en las áreas pictóricas y literarias. En ambas actividades, el discurso más visible era el oficial,[44] marcado por la política estatal que intentaba establecer una glorificación del pasado indígena, por una parte, y el engrandecimiento del proceso revolucionario de 1910 por otra.

La primera ruptura o alejamiento con respecto al discurso oficial por parte de una nueva visión, fue en el área pictórica, la cual era fundamentalmente dominada por el estilo muralista y los artistas agrupados en lo que se llama la *Escuela mexicana de pintura*, la cual estaba ligada de cierta manera con el gobierno quien se apropiaba de ese estilo dentro de discurso nacionalista. Por supuesto, no debemos asumir que ese control era absoluto pues los pintores, fundamentalmente David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y de José Clemente Orozco, hicieron uso de cierta libertad para exponer dentro de sus obras su visión particular sobre esa historia, plasmándola en los murales o pinturas que crearon bajo la sombra gubernamental. El quiebre contra esa forma de pintar fue dirigido por el joven pintor José Luis Cuevas quien escribiría en 1951 un texto llamado *La cortina de nopal*, mediante el cual se declaraba junto con otros jóvenes artistas, en contra del estilo pictórico muralista. Este grupo de jóvenes llegarían a formar lo que después se conocería como la *Generación de la ruptura*. Debemos aclarar que, aunque la pintura era dominada por el muralismo en ese tiempo, existían otros individuos que tenían diferentes estilos y planteaban otra temática fuera de la oficial (Dr. Atl, Remedios Varo, Leonora Carrington, Rufino Tamayo, Frida Kalho, Roberto Montenegro, por nombrar algunos cuantos).

[44] Por discurso oficial, nos referimos a aquel que se había venido desarrollando desde los tiempos de José Vasconcelos. Él definió varias acciones con el fin de crear un nacionalismo con el cual la mayoría del pueblo mexicano se pudiera identificar y decir: esto somos, con esto contamos y así hablamos. Uno de esos caminos fue la exaltación de lo indígena y de las luchas sociales que se realizaron a través de la historia mexicana mediante su apoyo irrestricto a la escuela muralista de pintura, con lo cual hacía visibles a las clases populares y a lo rural, dándoles cabida dentro de la historia. A esa imagen contribuía también la llamada Novela de la Revolución.

Otra ruptura con la línea casi oficial de la cultura surgiría en el mundo literario con la aparición de la novela de Carlos Fuentes, *La región más transparente*, en 1958. Dicho texto se separaría de la tradición novelística que se conoce como la *Novela de la Revolución Mexicana*, forma de escribir donde la acción y las ideas giraban en torno a ese movimiento social. La novela de Fuentes abriría lo que después se conocería como "novela de la ciudad" que para los sesenta perdería las comillas, como indica Brushwood "para quedar en novela, a secas, que siempre tendrá que ver con la capital [mexicana]" (14).

Siguiendo esa línea de quiebre, emergieron otras formas de hacer literatura en el México de esa década, entre ellos la que nos interesa, llamada *literatura de la onda*. Esta última sería más tarde ubicada, por algunos estudiosos, bajo otras expresiones culturales (o subculturas) que en su conjunto serían conocidas como *movimiento contracultural*, el cual envolvería diferentes expresiones artísticas a nivel mundial desde finales de la década de los cincuenta hasta la década de los sesentas. Esta contracultura, generalmente era producida por jóvenes para jóvenes en su lucha por tener una presencia diferente a la cultura oficial, la cual tuvo fuerte presencia en la época.[45]

[45] El término *contracultura* fue creado por el historiador Theodore Roszack en 1968, pero es ambiguo y aunque tiene otros nombres (subcultura, underground), se suele usar esa denominación para referirse a las "manifestaciones culturales que en su esencia rechazan, trascienden, se oponen o se marginan de la cultura dominante, del 'sistema'." (Agustín. 16). Decimos que es ambiguo porque no existe un consenso sobre cuál de esos términos es el correcto, o cuál es la temporalidad de ese fenómeno, ni de cuáles expresiones contraculturales se pueden incluir en él. Nosotros nos referiremos a ella como la define José Agustín y usaremos la temporalidad que Roszack utilizó para la emisión del concepto.

A) LA MÚSICA.

Our power is in our ability to make things unworkable.
The only weapon we have is our bodies,
and we need to tuck them in places so wheels don't turn.
You have to act, and act with your body.
Bayard Rustin. Líder contra la segregación en los EUA. 1963

Yo no soy un rebelde sin causa
ni tampoco un desenfrenado.
Yo lo único que quiero es bailar rocanrol
y que me dejen vacilar sin ton ni son.
Yo no soy rebelde. Los rebeldes del rock. 1960

El primero de nuestros epígrafes nos ofrece dos referencias. Por un lado, los EUA en los sesentas, década de mucha contienda en varios niveles dentro de ese país. Por el otro nos señala el cuerpo como la única propiedad para actuar y realizar posibles cambios en la sociedad. La cita de Rustin apareció en un momento particular de la historia estadounidense, la lucha por los derechos de la comunidad de color en ese país. Pero lo que dice nos puede servir con bastante fortuna por el paralelismo, salvando las diferencias, entre la gente de color y la juventud de esa década, tanto mexicana como en diferentes lugares del globo terráqueo, pues ambos compartían grados de segregación, en el sentido de sentirse separados y/o marginados.

De igual manera, en ese país surgía, desde los años cincuenta, un fenómeno que lo marcaría no sólo a él sino a casi todo el mundo occidental hasta nuestros días. Ese fenómeno rompería con los moldes preestablecidos en varios niveles dentro de la sociedad, especialmente en el ámbito musical. Eso que venía apareciendo como una ebullición, fue el surgimiento de un nuevo ritmo musical, el rock and roll, el cual ofrecía a los jóvenes la posibilidad de sentirse dueños de lo único que al parecer les pertenecía: sus cuerpos, y con ello, como el epígrafe indica, actuar en la realidad que estaban viviendo. Asimismo, ese ritmo tendría, y aún tiene, una relación simbiótica con la juventud pues decir rocanrol es decir joven.

En México ese estilo musical sería, en sus inicios, algo que parecía una imitación en cuanto al sonido mismo, casi copia fiel del estilo musical estadounidense. En cuanto a las letras de las canciones, serían adaptadas al español con diferentes grados de calidad, pero aparecerían algunos brotes, desde su aparición y establecimiento dentro del gusto juvenil mexicano, que intentaron la creación de letras y música originales. Así lo demuestra el segundo epígrafe con un fragmento de la canción que sería reconocida como la primera canción original mexicana usando el ritmo del rocanrol, es decir, hecha por y para jóvenes mexicanos. Además, dicha canción se consideraría casi un himno para la juventud mexicana de los sesentas.

Pero ¿Cuál era la música que se escuchaba en los cincuenta en México? La clase media escuchaba música de Ray Conniff y Frank Prucel, entre otros, es decir, quería parecer muy moderna mediante la adopción de la cultura estadounidense, pero por supuesto, no dejaba atrás sus gustos por otros ritmos latinos pues escuchaba orquestas que tocaban música tropical (mambo, chachacha…), además del bolero ranchero (Jorge Negrete, Pedro Infante, Javier Solís…) que tenía una época de auge en el país junto a los boleros más tradicionales (Agustín Lara, Álvaro Carrillo…). Pero a finales de los cincuenta, en el país aparecería ese nuevo ritmo llamado *rocanrol* que se establecería entre la juventud mexicana. Esa influencia estadounidense fue nítidamente retratada por José Emilio Pacheco en su libro *Las batallas del desierto*, cuando menciona la incorporación, a la vida mexicana, de artículos de consumo al estilo *american way of life* en todos los niveles sociales (carros, refrigeradores, aparatos eléctricos, televisores, comida, bebidas…). Además de la adaptación al habla coloquial de palabras inglesas mexicanizadas como: “tenquíu, oquéi, sherap, sorry o uan móment pliis”.

El rocanrol surgió en los márgenes de la sociedad estadounidense por ser una creación hecha de la fusión, en un inicio, de diferentes ritmos de la música negra norteamericana (jazz,

blues) y más tarde se vendrían a complementar con el rockabilly de los blancos (Agustín, *La contracultura en México*, 32). Por su impacto tan grande causado entre la población adolescente, los empresarios le dieron un gran impulso para su comercialización al ver su potencial económico, a pesar de que les parecía una desacralización de la buena moral y lo veían como un punto de contacto entre los blancos y negros cuando la segregación racial en ese país marcaba la vida social de su población. Por otra parte, era considerada música estridente y sin ningún ritmo posible que afectaba los oídos de las personas con buen gusto musical, pero para los adolescentes era una expresión de libertad pues significaba una forma de rebeldía contra el sistema. Era un ritmo con el que se identificaban por ser música hecha por jóvenes para jóvenes, con el cual podían expresar sus deseos y corporeizarlos, y que iba en contra del orden establecido por la sociedad. Y causó gran furor entre la juventud porque, como cita Urteaga:

> Para ciertos jóvenes, en particular para aquellos que viven las ideologías subculturales, éstas representan un medio que le permite imaginarse, a sí mismos y a otros grupos sociales, manteniendo y defendiendo su carácter distintivo, afirmando que no son miembros anónimos de una masa indiferenciada (Thornton) (53)

Mediante este ritmo, junto al tipo especial de lenguaje y vestimenta, entre otras cosas, los adolescentes se constituían como parte de un grupo junto con sus iguales y obtenían presencia ante una sociedad que les quería imponer un estilo de vida que los mantenía en una situación de silencio y marginación. Por ejemplo, debían callar y obedecer a los mayores y a las autoridades, no se les permitía proponer algún cambio dentro de los objetivos que los adultos tenían designados para ellos.

En este punto no podemos hablar de música sin hablar de cine. A la par del rocanrol, el cine en los Estados Unidos mostraba un resquebrajamiento entre los modelos que querían ser impuestos a los jóvenes contra aquellos modelos que ellos mismos creían constitutivos de su

juventud. En la década de los cincuenta se iniciaría la producción de películas donde se retrataban a jóvenes rebeldes. Ejemplos serían películas como *El salvaje* (1953), dirigida por László Benedek protagonizada por Marlon Brando, basada en un hecho real, *Rebelde sin causa* (1955) de Nicholas Ray con James Dean como el protagonista principal, y ese mismo año *Semilla de maldad* de Richard Brooks. De estas películas solamente la última tiene ya en su banda sonora el rocanrol (*Al compás del reloj* de Bill Halley y sus cometas), música que vendría a ser popularizada más tarde con la aparición del filme *El prisionero del rock* (1957) de Richard Thorpe con Elvis Presley y a la que seguirían otras muchas películas con ese tipo de música.

El éxito de ese ritmo se puede clarificar si pensamos en que aquellos jóvenes estaban en contra de la forma de apropiación de la clase media hacia la "cultura oficial" o de la cultura de la clase alta. Ese acercamiento se inclinaba no a la adquisición de los originales de la denominada "alta cultura", sino a la obtención y adquisición de meros remedos de ellos. No se adquirían, por ejemplo, cuadros originales de pintores famosos sino copias de esas obras, en ocasiones vendidas como calendarios. Pierre Bourdieu, sociólogo, antropólogo e filósofo francés, analizando cómo se acercaba y se quería apropiar la clase media francesa de esa clase de cultura, a la cual no tenían acceso por cuestiones económicas fundamentalmente o por falta del conocimiento necesario para apropiarse de ella, hizo un análisis que es totalmente aplicable a otras sociedades. Bourdieu, al observar la imposibilidad de acceder a la "buena cultura" por parte de la media clase, considera que ésta únicamente puede acercarse a ella mediante:

> … "adaptaciones" al cine de clásicos del teatro o de literatura, "arreglos populares" de música culta u "orquestaciones" de aspecto culto de aires populares, interpretaciones vocales de obras clásicas en un estilo que evoca la canción de campamento… en resumen, todo lo que hacen los semanarios o los espectáculos de variedades denominados "de calidad", enteramente organizados para ofrecer a todos la sensación de estar a la altura de los consumos legítimos… (326)

Al comprender que esa cultura a la que accedían las clases medias, era una burda copia de la original y era difícil de acceder, los jóvenes, especialmente los que tenían cierta educación, creían que esa cultura era mediocre y aburrida. Por ejemplo, la música que parecía seguir los ritmos de los clásicos, como la de Ray Conniff o Frank Prucel y que para bailarse se precisaba de cierta formalidad, era rechazaba por considerarla una señal del estatus de esa clase y por ser un valor que se les imponía. También la rechazaban por el uso comercial que se le daba a esa clase de cultura, al ser reproducida como una mercancía destinada a ser consumida por las personas. Por tal razón, la juventud de esas décadas intentó crear sus propios productos culturales en áreas como la pintura, la vestimenta, el lenguaje y, por supuesto, la música. De ahí que una explicación de la popularidad de ese nuevo ritmo, sea el rechazo a esa actitud de pensar en la cultura como algo imitativo y como un objeto mercantil y en cambio, el rocanrol les ofrecía cierto grado de originalidad, de expresión de sus deseos y creaba una conexión con sus congéneres.

De ahí que la música, además de que era hecha para ellos por personas de su edad, representaba una forma de adueñarse de lo único que pensaban era de ellos, su cuerpo. Ese dominio que querían tener de su cuerpo era una forma de rebeldía en contra de la ausencia de control que tenían sobre sus vidas e ideas al no poder ser sujetos libres para decidir lo que ellos quisieran hacer o ser pues estaban bajo el escrutinio y la obediencia que deberían tener hacia los adultos. El baile de rocanrol les ofrecía una libertad de movimientos mediante los cuales ellos eran propietarios de su corporeidad, no importaba que fueran únicamente durante los minutos que durara la pieza. Era un frenesí de bailar hasta el cansancio que los hacía dueños absolutos de sus movimientos corporales pues a través de ello rompían e iban en contra del modelo clásico de la forma de bailar de los mayores que era recatado, decente y suave como los bailes tropicales, el vals o bailar con música de Ray Conniff. Pero, sobre todo, los acercaba a una ruptura con la

moralidad clasemediera, puesto que la música y el baile les abría el paso a un tema tabú: el sexo. En su libro *En la ruta de la onda*, García Saldaña expone su punto de vista de cómo fue la evolución de ese movimiento social denominado *la onda.* En ese texto, el escritor explica la forma en que se conjugaron varios elementos, entre ellos: la música, el movimiento hippie y la rebeldía contra los valores de la clase media para la formación de ese grupo social. Muchos de esos jóvenes pertenecían a esa clase, pero no querían ser transmisores de esos valores ni los compartían, ellos querían romper radicalmente ese deseo de continuidad de esa visión de clase, substituyéndolos por otros valores que ellos creían deberían seguirse pues tenían un significado valioso y suficiente para seguir e intentar su obtención:

> El chavo ya no deseaba sólo bailar con su amada, sino amarla, hacerle el amor (mejor: hacer con ella el amor). El chavo ya no quería nada más tomarla de la mano… Él ya tenía ganas de amar el cuerpo de su novia. A-según el cuerpo de ella indicaba bailando rocanrol, parecía que la nena dulce también tenía idénticas ganas de hacer el amor… (García, 104)

Y eso era lo que hacía condenable a ese ritmo por parte de otros sectores sociales, su desafío a las normas que los adultos querían que esos jóvenes siguieran. El rocanrol era ruidoso y sexual (como "cosa del demonio" para la moral judeo-cristiana de la época) y donde los jóvenes se podían tocar de manera despreocupada y donde la letra de las canciones hacía referencias al sexo y la rebeldía que esos jóvenes tenían y sentían (Agustín, 244/ Urteaga, 38-39).

El rocanrol mexicano, en sus orígenes, experimenta dos fenómenos que merecen ser mencionados. El primero de ellos es que el ritmo del rocanrol fue tomado como una representación, por algunos sectores de la sociedad mexicana pero especialmente adultos de la clase media, como un signo de la modernidad al estilo estadounidense por un lado, y por sus raíces africanas por el otro, pues para ellos, era un ritmo más de los que surgían en la década de los cincuenta como el cha-cha-cha y el mambo (Zolov, 17) Así también, ellos eran los que

podían tener los recursos económicos para consumir los discos que en una primera instancia, eran un producto importado. Por esa razón, el rocanrol fue popularizado en México, en su primera fase, por orquestas que tocaban esos otros ritmos como lo comprueba la primera canción en español que lo usaba, la cual fue tocada por la orquesta de Pablo Beltrán Ruíz y que se llamaba "Mexican Rock and Roll" (Zolov, 19) y a la que seguirían otras canciones como las interpretadas por la cantante cubana Celia Cruz y el grupo mexicano de Los Xochimilcas, entre otros.

El segundo fenómeno relevante, es que ese ritmo no fue una creación de jóvenes mexicanos, sino que fue adoptado y casi completamente importado perdiendo en ese camino las características de rebeldía y desafío que estaban presentes en el rocanrol original estadounidense. Por lo tanto, en México fue un hecho comercial en sus inicios y difundido mediante todos los recursos publicitarios disponibles en la época (radio, cine, empresas disqueras y la incipiente televisión), impulsado por la clase empresarial y con ello, se puede decir que el rocanrol mexicano fue casi una copia fiel, en una primera fase, de la música estadounidense de ese estilo (Urteaga, 38-39). Los empresarios mexicanos, dueños de las grandes compañías disqueras como Orfeón, Peerless, Musart, entre las nacionales, o los representantes de las compañías transnacionales como la RCA Victor o la CBS, vieron en esa clase de música una mercancía muy valiosa para comercializar. Eso, por ejemplo, lo podemos observar en el hecho de que la disquera RCA fue la empresa que lanzó el primer rocanrol en el país, utilizando la conocida y famosa orquesta tropical de Pablo Beltrán Ruiz (Zolov, 18) mencionado.

A la par de impulsar la comercialización musical, los empresarios encontraron otro de los rubros para ser explotado y obtener ganancias. Por supuesto que éstas fueron a parar a las arcas de las empresas que tenían relación con la música. Ese rubro fue capitalizado gracias a que ese

ritmo venía acompañado de toda una parafernalia que era parte del estilo de ser roquero (ropa, zapatos, posters…) el cual ofrecía un nicho de mercadeo extenso y redituable. Con ello, a pesar de tener un sentido cultural contestatario, lo convertían en un fenómeno comercial (Martínez Hernández, 15).

Por no haber sido original, el rock en español a los ojos de Monsiváis parecía "… desexualizado, triste, sordo y profesionalmente casto. Invitaciones esforzadas, traducciones lamentables, voces chillonas y mentalidad de quinceañera impaciente." (240), aunque hay otros estudiosos que difieren en ese punto[46]. Algunas canciones del rocanrol mexicano servían como transmisores de los valores o vehículo de expresión sobre algunos temas y lo podemos observar con la canción *Mi rebeldito* (1962), cantada por la joven Julissa. La canción fue un éxito en los EUA por The Orlons, *The Wah-Watusi*, y que presentaba uno de los muchos ritmos surgidos en ese tiempo, el *watusi*, y la canción invitaba a bailarlo. En la versión mexicana, se usa únicamente el ritmo de la canción, no se hace una traducción de la letra, sino ella es un reflejo de lo que se opinaba acerca de los adolescentes rebeldes. Desde el irónico título de la canción usado con el diminutivo, que puede ser usado de cariño, pero también de forma despectiva:

> Mi rebeldito
> Yo sé que con el tiempo tu vida cambiara
> Hoy eres tontito…
> Sé que solo quieres vacilar
> Crees que todo tu lo sabes ya.
> Te voy a hacer cambiar,
> Eres muy malo sin saber por qué
> Aún tienes mucho que aprender…

[46] Así lo indican investigadores, escritores y personas dedicadas a la investigación del rock mexicano como Julia E. Palacios en su ensayo *Yo no soy un rebelde sin causa… o de como el rock & roll llegó a México*, así como en su tesis doctoral *Mitos, sonidos y sentidos. Una historia de rock en México (1955-1965)*; o el investigador y periodista Federico Rubli en su libro *Estremécete y rueda: loco por el rock & roll*; Fernando Aceves en su libro *Ilusiones y destellos. Retratos del rock mexicano*; o de José Agustín en su libro *La nueva música clásica*. Ellos sostienen que, si bien se hacían covers no todos eran de manera literal, sino que contenían ingenio y creatividad, siendo en algunos casos, mejores que las letras originales todas de ellas con espíritu rocanrolero.

Con los extractos de la canción, podemos observar la opinión que se tenía de los adolescentes rebeldes, son vistos como personajes en proceso de transición que no saben lo que hacen pero que con el tiempo van a madurar. Ahora no tienen claro el por qué reaccionan de esa manera pues solamente quieren vacilar sin tomar nada en serio y, sin embargo, se les puede hacer cambiar. Bajo esa opinión podemos ver reflejados algunos de los puntos de vista que se tenían sobre esos adolescentes, como lo observamos en el anterior capítulo y nos demuestra cómo eran controlados los cantantes mexicanos de ese estilo musical a favor de los intereses que controlaban el mercado, en este caso producido por la disquera Columbia aprovechando la fama de esta cantante.

Otro ejemplo, en este caso totalmente contrario a la versión original, observamos el cambio de sentido que se hacía con las traducciones de éxitos del inglés al español, y que a pesar de ello fueron un hit en tierras mexicanas. El ejemplo que elegimos fue la canción lanzada en 1965 por el grupo *Los Hitters (Un hombre respetable)*, basado en la canción original interpretada por el grupo que formaba parte de la llamada ola inglesa *The Kinks (A well respected man)*. La canción original es una descripción satírica de un hombre de la clase media que sigue todos los estereotipos que la sociedad capitalista occidental demandaba de un hombre de esa clase: buen empleado, rutinario, bien comportado con las mujeres, con bienes materiales, en fin, un hombre convencional haciendo cosas convencionales. La traducción mexicana, por el contrario, la convierte en algo que la juventud debe tener como objetivo, algo que debe ser deseable a seguir, continuando lo que la sociedad marcaba que debería ser lo correcto: si quieres ser alguien debes de trabajar duro para tener cosas materiales:

Les diré que fui un don nadie
y ni una chica se fijaba en mi
Hoy muchas cosas he logrado,
ya han de saber porque razón:

Cause He Gets Up In The Morning,
And He Goes To Work At Nine,
And He Comes Back Home At Five-thirty,
Gets The Same Train Every Time.

De día y de noche he trabajado
y siento satisfacción

Y ahora soy un hombre que les causa admiración
Porque tengo mis millones
y chamacas de a montón

Soy un hombre respetable,
y el mundo está a mis pies.

Soy todo un señor, de todo tengo lo mejor
Si voy a fiestas o reuniones
siempre llego en carro sport
Y mi novia es artista
de cine y televisión.
Y ahora soy un hombre que…

Porque tengo mis millones
y chamacas de a montón
Soy un hombre respetable
y el mundo está a mis pies ¡yeiyei!

Puedo tener lo que yo quiera
y darme el lujo de escoger…

Cause His World Is Built Round Punctuality,
It Never Fails.

And He's Oh, So Good,
And He's Oh, So Fine,
And He's Oh, So Healthy,
In His Body And His Mind.
He's A Well Respected Man About Town,
Doing The Best Things So Conservatively.

And His Mother Goes To Meetings,
While His Father Pulls The Maid,
And She Stirs The Tea With Councilors,
While Discussing Foreign trade
And She Passes Looks, As Well As Bills
At Every Suave Young Man.

Cause He's Oh, So Good…
And He Likes His Own Backyard,
And He Likes His Fags The Best,
Cause He's Better Than The Rest,
And His Own Sweat Smells The Best,
And He Hopes To Grab His Fathers Loot,
When Pater Passes On.

Cause He's Oh, So Good…
And He Plays At Stocks And Shares,
And He Goes To The Regatta,
And He Adores The Girl Next Door,
Cause He's Dying To Get At Her,
But His Mother Knows The Best About
The Matrimonial Stakes.

Podríamos citar algunos ejemplos más, pero con estos nos basta para entender cómo se controlaba, en este caso por parte de los dueños de las disqueras, lo que se debía propagar sobre la idea de ser rebelde, por un lado, y por el otro, los valores que debería perseguir un adolescente. De manera general fue una regla, salvo honrosas excepciones, como algunas canciones del grupo de *Los locos del ritmo*, quienes crearon la canción de uno de los epígrafes de esta sección y fueron unos de los primeros grupos que tocaban y creaban canciones con ese ritmo. Por haber

sido de los primeros tuvieron la oportunidad de no encontrar toda una industria desarrollada para controlar el contenido y la producción discográfica y así pudieron colocar éxitos originales como *Yo no soy un rebelde (*Jesús González*)* y *Tus ojos (*Rafael Acosta*)*.

De cualquier manera, el rocanrol cubrió, de manera intermitente en México y en Estados Unidos, la misma necesidad, la expresión de rechazo ante la anacrónica forma de ver la vida de los padres, los convencionalismos sociales, la forma de relacionarse en la sociedad y fue parte al rechazo de los valores, o a la falta de ellos, con los que pudiera reconocerse el joven sesentero, para construir modelos en los cuales basar su vida futura. Como lo establece García Saldaña, un rechazo a "La patria, la corporación, la sociedad, el orden [que] tipificaban la profunda soledad del hombre moderno, su enajenación, su destrucción." que para los jóvenes significaba "Náusea, vómito, mierda." (139) Esa rebeldía no solamente estaba presente en México y Estados Unidos, también se llevaban a cabo manifestaciones de rebeldía del conglomerado juvenil que se identificaba como tal en Francia, Brasil, Argentina, Chile, España y otros tantos países más.

Como una evolución del ritmo de rocanrol, a finales de los cincuenta y a principios de los sesenta, en una segunda etapa, se producía música que, de alguna manera, era "inocente" pues las letras dejaron de propagar una libertad sexual y una cierta rebeldía ante la sociedad, como en sus orígenes, y únicamente servían para desahogar las sensaciones y el disfrute de cierta parte de la juventud, en particular la de clase media estadounidense. Así lo demuestra la música de *The Beach Boys, Pat Boone*, y otros cantantes famosos estadounidenses. En México sería la época de la desaparición gradual de los conjuntos de rock y la aparición de solistas como César Costa, Julissa, Enrique Guzmán y otros. Para este periodo las letras eran de fácil consumo pues muchas de ellas hablaban del amor de manera convencional y de propagar un estilo de vida típicamente

estadounidense. Con ello se impulsaba lo que debería ser un chico decente que vivía solamente para ser joven y disfrutar de su juventud, evitando cualquier crítica al sistema.

Esa etapa se diferenciaba de la primera ola del rocanrol que intentaba socavar varios pilares de la sociedad moderna (la moralidad, la propiedad privada, la virginidad, el trabajo edificante para conseguir un futuro convencional, el control ascético del cuerpo y su sensibilidad). En una tercera etapa del desarrollo de ese ritmo, la situación vendría a ser más compleja a nivel mundial pues "… a partir de 1966 se modificaron sustancialmente las formas y los temas de esta música que dejó de ser mera liberación emocional para convertirse en surtidos de tomas de conciencia y complejo contracultural." (Agustín, 244)[47] tal vez provocados por el movimiento por los derechos civiles en EUA, la guerra de Vietnam, la Guerra Fría, implantación de dictaduras militares en Latinoamérica, aparición de grupos guerrilleros en México, entre otros.

En Inglaterra surgió lo que se conocería como la *Ola inglesa* con grupos musicales como *The Beatles, The Rolling Stones, The Animals*, que crearían canciones más comprometidas socialmente, con más contenido político y que llevaban un mensaje concreto a los jóvenes, quienes se empezaron a identificar mucho más con lo que se empezaría a conocer solamente como rock y que, de acuerdo a Agustín fue su "vehículo de expresión natural" (244). Basta solamente escuchar con otros oídos, canciones como *I want to hold your hand, You can make it if you want* o *The house of the raising sun*, podemos darnos cuenta de la intensión de estos grupos.

Si escuchamos las canciones de una primera etapa de *The Beatles*, parecen muy inocentes, cándidas y sin ningún trasfondo, pero en realidad hablaban de una nueva forma de relacionarse entre hombres y mujeres, no ya como dueños y objetos, que era la idea que

[47] Otras fuentes sobre este tópico las podemos encontrar en Urteaga, Zolov y García Saldaña que comparten de alguna manera el punto de vista de Agustín.

predominaba en la sociedad, sino que coloca a las mujeres con alma y corazón (García, *En la ruta de la onda*). Como lo podemos ver desde su primer éxito *Please, please me* (1963):

Last night i said these words to my girl	Anoche le dije estas palabras a mi chica
I know you never even try girl	Chica, sé que ni siquiera lo intentas
Come on, come on, come on ,come on	Venga, venga, venga, venga
Come on, come on, come on, come on	Por favor, compláceme, oh sí, como yo te
Please, please me oh yeah, like I please you	complazco a ti
You don´t need me to show the way love	No necesitas que te diga cómo hacerlo, amor
Why do I always have to say love	¿Por qué siempre tengo que decirte amor?
Come on (come on), come on (come on)…	Venga, venga, venga, venga
I don´t want to sound complaining	Por favor, compláceme, oh sí, como yo te
But you know there´s always rain in my	complazco a ti?
heart	No quiero que parezca una queja
I do all the pleasing with you	Pero sabes que siempre llueve en mi corazón
It´s so hard to reason with you	Yo trato de ser agradable contigo
Oh yeah, why do you make me blue?	Es tan difícil razonar contigo
Last night i said these words to my girl...	Oh sí, ¿por qué me entristeces?
I know you never even try girl	Anoche le dije estas palabras a mi chica.
Come on (come on), come on (come on)…	Chica, sé que ni siquiera lo intentas
	Venga, venga, venga, venga

Es decir, replantean el papel de la mujer en una relación, no como solamente un objeto de placer sino una persona que tenía poder de participación y decisión en ella con lo que se subvertía el concepto unidireccional donde el hombre tenía el control. Para García Saldaña:

> En las canciones de los Beatles el adolescente plantea una visión de su sexualidad que no está configurada por la Caja Idiota… expresan su deseo de ser sinceros con su sensualidad. No relacionan sus necesidades sexuales (ni las trasladan) a los coches, la ropa, los desodorantes. (154)

Por esa razón, lo que parecerían canciones sin mucha complejidad, eran realmente composiciones subversivas que intentaba romper lo que representaban los valores de la sociedad moderna, es decir, dejar los bienes materiales como objetos a conseguir, evitar continuar con la idea de una sexualidad que debía regirse por varios patrones pre-establecidos y por ende, basada en una moralidad rígida y estricta. Esas canciones querían unir el sexo con el amor. Canciones

que eran escuchadas, entendidas y reflexionadas por la juventud de la década y por ello sirvió para el gran auge de esos grupos en esa población a nivel mundial.

Acompañando ese fenómeno de cambio en forma y mensaje, en los Estados Unidos a principios de los años sesenta, comenzaría un estilo de música llamada folk-rock con Bob Dylan y Joan Baez, entre otros, que en general iba a ser apreciada por los que después se denominarían *hippies*, era música que representaba a otra clase de juventud, no la de la clase media norteamericana que pertenecía al establishment (los que estaban relacionados con la música de los *Beach Boys*, por ejemplo), sino a una juventud un tanto desconocida pero que pululaba en las universidades estadounidenses, jóvenes que eran rebeldes y disentían del modo de vida de su sociedad y querían rescatar todo lo que había de positivo en su cultura. Según García Saldaña "Sin la participación de estos jóvenes disidentes, el rock n'roll hubiera reflejado la mediocre imaginación de una clase media idiotizada por los medios de comunicación, en los cuales había depositado su capacidad… de ver la vida." (29) Música que ayudaría a engendrar un rock más duro con músicos estadounidenses como *The Doors*, *Jimmy Hendrix*, *Janis Joplin* y otros más. Para mostrarlo nos basta un pequeño fragmento de la canción de Bob Dylan, *Blowin' In the Wind* (1963) y del primer éxito de los Rolling Stones, *Satisfaction* (1965):

- How many times must the cannon balls fly before they're forever banned…
  (Cuántas veces deben volar las balas de cañón antes de que sean prohibidas para siempre)
- When I'm drivin' in my car and that man comes on the radio. He's tellin' me more and more about some useless information supposed to fire my imagination. I can't get no…
  (Cuando estoy manejando mi coche y ese hombre habla en la radio. Él está diciendo más y más acerca de una información inútil que supuestamente tiene que encender mi imaginación. No lo entiendo…)

Como podemos notar en los fragmentos, uno se interroga sobre el sentido de la guerra y el otro sobre la vacuidad de los mensajes de los medios, en este caso del radio, y su desconexión

entre ese discurso y la realidad y del cual el cantante expresaba su insatisfacción, su falta de vínculo entre el mensaje y él, así como la falta, la ausencia de algún valor con el que se pudiera identificar con el mensaje presentado.

Para 1963 el rocanrol era totalmente condenado por la sociedad conservadora mexicana. El presidente López Mateos consideraba persona *non grata* a Elvis Presley por unas supuestas declaraciones sobre las mujeres mexicanas y por ser ícono de ese ritmo que era considerado cosa satánica, que provocaba la violencia y era una invitación al vicio (léase a las drogas y a la rebeldía), así como por sus movimientos de baile muy sexuales (Zolov, 90). Para 1964 las primeras informaciones de los grupos ingleses empezaban a llegar de manera lenta al país, así como en otras ciudades fuera de la capital, como Guadalajara y Tijuana. En estas ciudades se empezaron a crear bandas de rock mexicanas (*Los Dug Dug's, Peace and Love, Three Souls in my Mind* y otros) que cantaban casi toda la música en inglés pero que poco a poco fueron creando canciones de rock en español. Aquí fue cuando el rock mexicano se comienza a nacionalizar volviéndose más agresivo y rebelde, especialmente después de 1968[48]. Con ello, a pesar de no plantear una actividad directa contra el sistema, como lo fue el movimiento estudiantil, estaba lejos de ser apolítico pues "su discurso crítico se dirige principalmente a las instituciones sociales como la familia, el Estado y la Iglesia." (Martínez Hernández, 46)

Estos grupos estaban totalmente fuera del círculo comercial y solamente podían ser escuchados en lugares en vivo y muy localizados, generalmente en bares y lugares marginales (los llamados hoyos funky que vendrían a ser muy populares después de 1968). El público era variado a la hora de elegir qué escuchar en relación al rock, había jóvenes de la clase media que

[48] Las mismas ideas expresadas por Zolov, García Saldaña, Martínez Hernández y Agustín, las podemos encontrar, con algunas variantes en Urteaga, *Por los territorios del rock*…; Federico Arana, *Guaraches de ante azul*; Carlos Chimal, *Crines, lecturas de rock*; y muchos otros que han escrito sobre el rock mexicano.

generalmente escuchaban a los grupos extranjeros en inglés pues podían entender la letra de las canciones en ese idioma, mientras que algunos miembros juveniles de la clase media y casi todos los de clase baja, preferían escuchar el rock nacional, empezándose a formar lo que se conocería como *chavos de la onda* o *el personal*, lo que tendría lugar hacía 1968. Y hay que señalar que este segundo grupo, en donde confluyen jóvenes con una capacidad económica solvente con los que carecen de ella, se reúnen alrededor del rock, usan la misma vestimenta, el cabello largo, un tipo especial de lenguaje coloquial y accesorios que los distingue de la clase dominante y que, mediante esas características distintivas, manifiestan su rechazo a posicionarse como un grupo subalterno. Según Urteaga:

> Con la formación de *la onda* o la versión mexicana de los hippies, los denominados *jipitecas*… sobre esta manifestación cultural juvenil…, cayó gran parte de la censura y represión social, precisamente, por levantar un proyecto de vida y de cultura personal/individual que, entonces, pareció contrario a la tradición colectivista mexicana…y manifestar públicamente su diferencia, a través de actitudes simbólicas entonces inentendibles para la sociedad adulta… (38-39)

Esa población juvenil fue reprobada, vituperada y se intentó frenarla y castigarla porque representaban una oportunidad de cambio. Dichos jipitecas, que devendrían en los conocidos *chavos de onda*, siguieron en alguna medida los pasos de los hippies norteamericanos creando comunas en todo el país. Algunos intentaron aislarse de la sociedad, otros empezaron a buscar conexiones con sus raíces indígenas mediante el uso de cierta vestimenta, experimentando con rituales usando hongos alucinógenos u otras drogas y acercándose a comunidades indígenas. No eran una imitación calcada del movimiento hippie estadounidense, ni era apolítica. Sus gustos musicales iban del folk-rock, pasando por la música de la nueva canción latinoamericana y llegando al rock. Por eso, no se puede hablar de que los jipitecas fueran una copia de la versión hippie estadounidense, colocarla de esa forma, es ver un fenómeno social de manera muy simple

y mecanicista.[49] Por ejemplo, para los jipitecas ese acercamiento era una forma de reconocerse como parte de una cultura ancestral que tenía el dominio de un pensamiento diferente al occidental mientras que los estadounidenses venían solamente para experimentar con las drogas que los indígenas poseían para estar "in" y tener "viajes astrales"; también los jipitecas expresaban la admiración, respeto y se reconocían con lo indígena mediante el uso de su ropa, colguijes, huaraches, mientras que la actitud de los estadounidenses era más bien de intentar algo nuevo, diferente, bajarse a nivel de esa población, ese acercamiento si era una imitación de la forma de vida de esas comunidades. Para fortalecer esa diferencia, citemos a una joven mexicana que vivió en esa época, entrevistada por Eric Zolov, en su libro *Refried Elvis*:

> I began to dress as I wanted to. For example, we used to go to school in huaraches, which was considered extraordinary… On the buses people looked at you strangely, and they'd say things to you, aggressive things under their breath. But that only made you feel like you had an identity… It allowed you to identify yourself with a culture that you considered more authentic, not a copy of something else… So it was like wearing your credo and going against the majority of people in the city, who were imitating the gringos. (104)

Finalmente llegamos a un punto de inflexión puesto que se ha ligado al rocanrol como una parte importante dentro de los textos incluidos bajo el rubro *de la onda*. Pero ¿en realidad ese ritmo se puede asociar con ese estilo literario? La mayoría de los críticos concuerdan en que son cuatro los textos canónicos de este tipo de literatura: *La tumba*, *Gazapo*, *De perfil* y *Pasto verde*. Dependerá de la acepción que sobre ese estilo se utilice para la elección de las obras que se incluyan, lo que hace complicada su clasificación. Si se reduce a esa literatura a una que habla de personajes adolescentes, su mundo y su problemática, usando un lenguaje especial, entonces

[49] La idea de que era una imitación del movimiento estadounidense es compartida por Carlos Monsiváis, Margo Glantz, Jorge Ruffinelli, Sara Sefchovich, entre otros. Así como diversos periodistas de la época como Roberto Blanco Moheno, Carlos Loret de Mola, Luis Gutiérrez y Gutiérrez, entre otros.

esa podría ser una buena elección de las obras. Pero si la acepción que se usa es la de una literatura que representa valores específicos dentro de un contexto social único, como el que rodea a los *chavos de onda*, entonces serían otras las novelas de las que estuviéramos hablando. Si es sobre la década que surgen, otra sería la elección.[50] Nosotros concordamos con la definición que Gunía hace de este estilo como literatura contracultural por haber pertenecido a un movimiento más amplio cuyas manifestaciones están en manos de personajes principalmente jóvenes, quienes pugnaban para que se les permitiera tener una voz disonante.

Así, en los tres primeros textos surgidos bajo ese término casi no aparece mencionado el rocanrol. En el único que si aparece y está muy ligado a ese rito es la novela *Pasto verde*. Tomemos el primer texto de este grupo, *La tumba*, editada en 1964. Esta novela está alejada de la música de rocanrol, ya no digamos del rock. Gabriel, el protagonista, escucha generalmente jazz en sus diferentes formas (afro, low…) pero también música clásica, la cual conoce bastante bien, y en especial su conexión con una ópera de Richard Wagner, el *Lohengrin*, con quien tiene conexiones meta-literarias (Bruce Novoa, *La Onda as Parody and Satire*) y que a lo largo de la historia va tomando una significación importante en el desarrollo de la trama junto con la evolución del personaje principal. Por otro lado, durante el desarrollo de la historia, solamente se menciona el rocanrol en contadas ocasiones concediéndole únicamente la misma importancia que a los diferentes ritmos que se escuchaban en el México de los sesenta, es decir, no se le encumbra como música que la juventud adoraba, ni a la que podrían concebir como punto de unión entre ellos y sus pares. El texto no se enfoca en la música del rocanrol ni mucho menos del

[50] De ser ese el punto de acepción, entonces debería llamarse de otra forma a esa literatura, como han propuesto algunos críticos: narrativa joven (Xorge del Campo, Vicente Leñero, Emmanuel Carballo), nueva sensibilidad (José Luis Martínez), juvenilismo (John S. Brushwood) u otras.

rock puesto que este último, además, no aparecería en la escena musical mundial sino precisamente en el año que apareció la novela, 1964.

De la misma manera, los otros dos textos que siguen un estilo parecido que son *Gazapo* (1965) de Gustavo Sainz y *De perfil* (1965) del mismo José Agustín, tampoco usarían la música de rock como *leitmotiv* literario, es más, en esta última aparecen los nombres de los grupos de rocanrol reales que existían en esos años, modificados de una forma chusca, burlona, haciendo una deformación de sus nombres como, por ejemplo, a los *Beatles* los llama los Beaceps. De esa forma no muestra un interés especial en los grupos de rocanrol y más bien los define como integrados por gente banal, sin mucha inteligencia y sin ninguna influencia ni gran valor dentro de la juventud.

Según Agustín "…a partir de 1966 se modificaron sustancialmente las formas y los temas de esta música que dejó de ser mera liberación emocional para convertirse en surtidos de tomas de conciencia y complejo contracultural." (262) porque de acuerdo a Zolov "Mexican bands were able to Project a more aggressive posture in accordance with the changing times." (103). De esa forma este nuevo estilo musical había permeado, de forma general, a un amplio sector juvenil y en el año de 1968, saldría la novela *Pasto verde* del joven escritor Parménides García Saldaña, la cual tiene una forma onírica, delirante, frenética, como la música del rock y en ella sí se hace referencia contínua a ese estilo musical:

> En uno de mis acostumbrados sueños me ubico de la compañía grabadora de discos en una sala (of course que donde the singers graban las canciones). Angelina está cantando Going out of my head Wow! Pero veo que unos mariachis la están acompañando y me lleno de horror (o terror o qué) Bueno pues de mellenodeeso y con un Mágico transformo la cosa Un conjunto de rock la está acompañando y yo controlando la grabación… esto ya lo hicieron Los Beatles que son del show biz oh oh oh (21)

> Mejor vamos a escuchar vamos a pasar la noche juntos con los Rolling Stones y a cotorrear el punto… ¿okey?... Lets spend the night together… Ven Pero Ya!... y soy Mick Jagger, entre los botones, cantándole a Dalia Marina Let's spend the night together, acompañado de mi conjunto… ¡Ella es la onda!... Cierro los ojos y veo a Mich Jagger en un teatro tras la cortina de hierro cantando let's spend the night together, las nenas socialistas gritando, los cuates gritando,… los policías desconcertados, el partido redactando un documento sobre la música decadente de occidente… A los hippies desfilando con sus cartelones en la calle Stalin Love Love Love We love you pigs… y luego estoy yo en la televisión mexicana cantando Satisfaction. Te lo vuelvo a repetir la onda soy yo, nena… (35
>
> Yo no creo en la comunicación porque yo creo en la gente, digo, yo creo en las personas, creo en Bob Dylan, creo en Mick Jagger,… (114)

El autor sabe que, a pesar de ser contestatario, el rock forma parte de un negocio controlado por las disqueras, y a pesar de eso lo hace suyo pues es lo que lo identifica como miembro de un grupo y es el que de alguna forma le ofrece auto-comprensión, una forma de ver reflejada la problemática que vive, así como un modo de entender su realidad. El protagonista hace suyo el discurso de los cantantes y se identifica con ellos, asume su personalidad y mediante las letras de las canciones él expresa lo que siente de una manera más abierta para alcanzar a otras personas. Se hace solidario con el cantante y lanza la proclama *no satisfaction* pues él tampoco está de acuerdo con la vida que se le señala e intenta imponer por parte de una sociedad que rechaza. No quiere ser más su continuador.

Se entiende que el personaje, al realizar el ritual de parecerse al cantante y al usar las canciones para transmitir sus ideas, inmediatamente no sólo pertenece a la comunidad de jóvenes mexicanos, se hace parte de toda una comunidad que escucha esa música, que entiende el mensaje y la utiliza como medio de expresión. Por último, lo que implica la última cita es que el personaje le otorga autoridad al discurso-canción, es decir, las palabras usadas en las letras tienen

poder y son dignas de seguir. Ya no acredita en presidentes, gobernantes, sacerdotes, padres de familia, personas mayores, ahora cree y está convencido que sus ídolos realmente hablan con la verdad, como lo observamos en los fragmentos de las canciones citadas arriba.

El discurso que usan los cantantes está acorde con las preocupaciones del protagonista que no quiere más guerras, aún y cuando no sean en su país lo que afirma su deseo de ser solidario con otros jóvenes del mundo (junto con Bob Dylan), o no quiere más información inútil que no le dice nada (con The Rolling Stones). Éste último fragmento, es muy importante porque comparte la idea con él cantante sobre el discurso que oye de voces adultas puesto que no le parece tenga un significado real para él y, además, él ya no se siente identificado con él, de ahí su plena identificación con los cantantes de rock.

Por ello, García Saldaña hace uso de los elementos musicales que tiene a la mano para desarrollar su punto de vista. Entre el escritor y el rock hay una fuerte conexión y se refleja en la novela de su creación. En este caso, el postulado del escritor no era meramente reproducir el estilo de vida de un joven, sino comunicar mediante él su perspectiva sobre la situación que se vivía en esa época. García Saldaña es, de los tres escritores característicos de este estilo de literatura, el que se acerca más hacia lo que son los *chavos de la onda*, no solamente por su estilo de escritura, sino a través de su actuar en su vida personal, actitud que lo conduciría a una muerte prematura por el uso de drogas. En su novela no se puede separar de manera rotunda el personaje del escritor pues la realidad del autor se confunde con su imaginación plasmada en la novela, haciendo de ella una especie de manifiesto. A él sí se le podría catalogar como "el escritor de la literatura de la onda" por los rasgos en su estilo, aunque este argumento no sea del todo cierto pues su escritura a pesar de ello, es variada y no solamente enfocado a ese sector juvenil. Pero lo que lo deslinda de ellos es su continuo esfuerzo de escribir cuanto pudiera porque este autor

intentaba darle coherencia a sus ideas y opiniones sobre la realidad que vivía de forma escrita y, el lenguaje que utilizaba, a pesar de su cercanía con esa juventud, no era precisamente igual porque usaba una representación muy trabajada del mismo.

Un elemento que acercaría al rock con este estilo literario es que a pesar de su mensaje parecía muy simple y evidente, sin ninguna carga política, detrás de las palabras el mensaje contestatario era claro para los jóvenes que querían entenderlo. Los jóvenes que leyeran estos textos podían entender algo como: no se conformen con lo que les es ofrecido pues hay otros caminos a elegir o creados por ellos mismos para no ser parte de un proceso que está empantanado, que ya no tiene muchas expectativas ni variaciones para ofrecer. O podrían no hacer ninguna interpretación y solamente tomar los textos como una simple lectura de divertimento. Es algo que hace único a ese estilo literario en la época en que emerge puesto que no es moralizante y da al lector la posibilidad de continuar el relato y es libre de cualquier acción, cuestión fundamental porque no acontecía en su vida rutinaria de esa manera.

B) LAS DROGAS

El uso de las drogas delata que el hombre no es un ser *natural*; al lado de la sed, el hambre, el sueño y el placer sexual, padece nostalgia de infinito.
Octavio Paz.

Las drogas han sido consumidas en toda la historia del ser humano y, a pesar de ello, en los cincuenta y sesenta era tema presente en la sociedad. Las razones de ello son diversas, tal vez por el uso por los ejércitos, o tal vez por el redescubrimiento de las culturas orientales para alcanzar un estado místico a través de ellas, o porque se abrían nuevos horizontes a explorar. El resultado es que había controversia sobre su utilización, la cual aún persiste.

Para la década de los sesenta, el consumo regular fue característico entre la juventud citadina. Por ello el concepto de ser y pertenecer a cierta parte de la juventud era, entre otras cosas, el que consumía drogas como parte del estilo juvenil junto a la vestimenta, la música y el lenguaje. Por ello, su empleo era achacado, como si fuera una característica indisoluble, a los denominados *jóvenes rebeldes sin causa* o lo que más tarde se llamaría *chavos de onda.* Todo joven que "no fuese obediente-bien-peinado-pulcro-y-conformista" (Agustín, 36) inmediatamente era catalogado como un joven que escuchaba esa música estruendosa y que se drogaba, que iba camino a la perversión, a la depravación sexual, al bandolerismo, a la violencia… ¡al infierno mismo! especialmente para algunas personas adultas, la iglesia y el gobierno y hasta cierta parte de la prensa también pues en esa época estaba controlada por el gobierno. Por ejemplo, en un artículo aparecido en 1964 se dice:

> Porque el twist, las baladas y demás tienen cierta mala fama. Estamos acostumbrados a relacionarlos con los rebeldes sin causa… alguien me confesó, en Televicentro que habían tenido que suprimirse los programas "vivos" en que participasen cantantes, bailarines o ejecutantes de la nueva ola, porque el público cometía desmanes. Es una música propicia a desahogos

> muy poco civilizados. Las personas maduras la reprueban por fea y por inmoral…[51]

O una de las muchas cosas que se dijeron sobre el concierto *Rock sobre ruedas* llevado a cabo en el poblado mexiquense de Avándaro (1971):

> …en Avándaro no había habido música moderna como aglutinante de una reunión juvenil, sino sólo un aquelarre hippie, un enorme contubernio de muchachos desorientados y corruptos, o en vías de corromperse, para consumir drogas y alcohol y dar rienda suelta a sus más bajos apetitos sexuales… problema de un considerable sector de la juventud que, real o artificialmente, se siente apartada y contraria a normas de conducta e instituciones de mando social…[52]

El artículo nos muestra el punto de vista que algunos periodistas expresaban sobre la juventud que consideraban todo actuar del joven que no siguiera los preceptos establecidos socialmente, como una conducta puramente sin sentido ni objetivo, solamente para causar desmanes y "dar rienda suelta a sus más bajos…" instintos, sean sexuales, morales, físicos. Para este periodista, una buena parte de los jóvenes eran los que se sentían apartados o ellos mismos se apartaban de la sociedad. Se observa que el escritor absuelve de toda responsabilidad a la sociedad y la hace aparecer como la víctima de esos jóvenes, a pesar de que ésta no les brindaba alternativas o posibles soluciones, como se supone era su tarea.

La droga era usada generalmente por algunos jóvenes en los sesenta para intentar un descubrimiento personal observando su interior en los viajes, para estar y sintonizarse en *la onda*, participar de cierta comunidad de intereses y era usada en diferentes grados y con diferentes objetivos (abrir la mente, conectarse con el universo, pensar la realidad de diferente manera, como actividad recreativa…). Y, sin embargo, se condenaba el uso de las drogas que

[51] Reyes Nevares, Beatriz. "CESAR COSTA Y MAYTE GAOS DICEN: DONDE ESTA EL MORBO? SE TRATA DE BAILES INOCENTES, INFANTILES. Música para niños: el twist y el rock". *Siempre!,* 29 ene 1964. La cultura en México, pp.50-51.

[52] Domingo, Alberto. "AVANDARO: ¿UNA CONJURA POLITICA?" *Siempre!,.* 29 sept 1971. La cultura en México, p. 22.

ellos hacían pues se pensaba eran solamente consumidas por aquellos que querían escapar de la realidad, como se indica en un artículo aparecido en el periódico *El Nacional*, el cual trataba sobre la reciente muerte de Parménides García Saldaña. El escritor de ese artículo constriñe a la juventud de los sesenta como "jóvenes inconformes con algo que no podían definir y que los llevaba al regodeo en la música, las letras y la droga, **como forma de escape a una realidad hostil**…" (el subrayado es del artículo original)[53]. Como se puede notar, al analizar la década de los sesenta desde la perspectiva de los ochenta, el autor continúa con la misma tónica de los artículos esa época. En primer lugar, generaliza a todos los jóvenes, sin hacer ninguna distinción o separación dentro de ese grupo social. En segundo lugar, llega a la misma conclusión que se usaba en los sesenta para referirse a los jóvenes: son entes que no tenían ni la mínima idea de lo que hacían, y que los elementos con los que se rodeaban eran usados por ellos estrictamente como la fuga de una realidad que no les gustaba. Los jóvenes eran incapaces de crear o de intentar construir otras visiones del mundo y todo lo que hicieron fue inútil y fácilmente desechable. El artículo insiste en que los jóvenes solamente, mediante la música y las drogas, intentaban olvidarse de su responsabilidad como ciudadanos, posicionándose en los límites del conjunto social al ser irreverentes, irrespetuosos, violentos, mal agradecidos, groseros. [54]

Por otra parte, se les consideraba meros imitadores de estilos pertenecientes a otros países, fundamentalmente de los EUA, a pesar de que la sociedad mexicana se soñaba moderna, intentando imitar en gustos y formas el *american way of life*, con lo que podemos entender el doble discurso que se producía y la protesta que generaba en la juventud provocada por esa discordancia entre el ser y el parecer. Así lo podemos observar en la siguiente cita del libro *La contracultura en México* de José Agustín:

---

[53] Bautista, Miguel. "El escritor de la generación escéptica." *Siempre!,* 27 sept 1982, p. 15

[54] López Moctezuma, Juan. "Los Rolling Stones: las profecías del sexo tienen su ritmo." *Siempre!,* 25 oct 1967. Sección Crítica de la razón, p. XIII.

> el paso del México tradicional, atávico, al país moderno … no era fácil. Aunque el contexto ya no era exactamente el mismo, gran parte de la sociedad continuaba con los viejos prejuicios y se complacía en los convencionalismos, en el moralismo fariséico, en el enérgico ejercicio de machismo, sexismo, racismo y clasismo, y en el predominio de un autoritarismo paternalista… No es de extrañar… que muchos jóvenes de clase media no se sintieran a gusto. Por una parte crecían en ambientes urbanos… oían hablar de progreso y oportunidades… Por otra parte, las costumbres eran excesivamente rígidas… A muchos no les satisfacía un paisaje social en el que había que guardar las formas, pues los valores religiosos y civiles sólo operaban en la teoría: mediante sobreentendidos y leyes no escritas, en la práctica se profesaba el culto al dinero, al estatus y al poder en medio de una alarmante indigencia interior, lo que generaba la emergencia de los aspectos más negativos de la gente, en especial de muchos de quienes ocupaban sitios de autoridad… (15-16)[55]

La sociedad continuaba con rigidez en las costumbres, sin embargo, en el discurso existía un ofrecimiento de más libertad. Ese contrapunteo entre el decir y el hacer generaba inconformidad y rechazo por parte de algunos jóvenes a los que ya no se les podía controlar con la utilización de las viejas formas. Los jóvenes se mostraban hostiles a lo establecido, especialmente cuando veían que las autoridades que les ordenaban actuar de cierta forma no predicaban con el ejemplo, pues todo ello era basado en sobreentendidos y leyes no escritas, lo que causaba un manejo que dependía de los objetivos de quien los usara y llevara a la práctica.

Para esa sociedad, a pesar de todo, lo anterior no era razón suficiente para que los jóvenes usaran o consumieran la droga pues los empujaba a una desinhibición moral, educativa o social, desbordando sus pasiones y que pudieran apropiarse de una libertad indiscriminada que les brindaba ese consumo. Así se cuestiona José Luis Martínez en un artículo publicado en la *Revista de la UNAM* "…los actuales jóvenes protestantes e inconformes. ¿Establecerán la nueva sociedad de tribus gitanas, experiencias sensoriales a base de drogas, confusa espiritualidad,

[55] Zolov y Monsiváis comparten la misma opinión sobre el tema.

libertad sexual, indumentarias fantasiosas, abandono general de los patrones de vida social, económica y política todavía vigentes, paz y flores?"[56] Es una pregunta que nos genera otra ¿a qué se refiere con "jóvenes protestantes e inconformes"? Debemos recordar que, para esa década, había habido protestas de jóvenes: en 1964 los médicos residentes o internos, en su mayoría jóvenes, en 1966 se habían presentado hechos violentos en la Universidad Nicolaita de Michoacán, y en 1967 en la Universidad de Sonora. ¿Por ello el escritor hacía referencia de protestantes e inconformes? Pero a su vez, el articulista da las características de los jipiticas que perseguían algunos de los otros objetivos que menciona el artículo.

Nos parece que la pregunta va dirigida hacía los objetivos de este segundo grupo y parece ingenua con un dejo burlón en su planteamiento pues los jipitecas en realidad no perseguían el establecimiento, la creación inmediata de una nueva sociedad. Sus acciones eran más bien limitadas a formar círculos de personas que tuvieran las mismas ideas sobre un modo alternativo de vida comunitario para llevar otro sistema alimentario con otros rituales y criterios estéticos, con una visión no mercantilista del mundo ni de las relaciones sociales a lo que contraponían paz y flores. Obviamente, para los ojos de quienes no los aceptaban, ellos tenían una "confusa espiritualidad" pero acontecía exactamente lo contrario, los jipitecas, tanto como los hippies, tenían claro su ideal y echaban mano de las filosofías orientales e indígenas que planteaban otra forma de vida. Por estas razones, la contestación a la pregunta del articulista, de acuerdo a su cosmovisión, sería no porque las condiciones de vida de la sociedad no lo permitían, ni la sociedad misma aceptaría un retroceso, desde su punto de vista, a estilos de vida antiguos. Para la sociedad de ese entonces, lo mejor era estar en lo moderno, aunque esto representara guerra, acumulación de dinero, búsqueda de bienes materiales y otros objetivos.

[56] Martínes, José Luis. "Nuevas letras, nueva sensibilidad." *Revista de la UNAM*, Abril de 1968, pp. 1-10.

De ahí que la conclusión a la que llegaba la sociedad era que con el uso de las drogas los jóvenes no tenían ningún, respeto a ninguna autoridad, llámese padre o presidente de la república. Pero en realidad, según Escohotado, existen tres diferentes tendencias o modos de abordar o de utilizar las drogas durante los cincuenta y sesenta:

> los que las quieren usar para controlar a las personas y/o hacer negocio a través de ellas (los empresarios, los EUA, los gobiernos); los que las quieren usar para reunir cuerpo y alma, llegar a un estado místico pero no solamente mental sino para lograr transformar la realidad o por lo menos alcanzar una capacidad mental más creativa (jóvenes, literatos, artistas, científicos) ; y aquellos que solamente las utilizan como escape de los problemas cotidianos o de la realidad en la que están inmersos intentando alcanzar una felicidad con el consiguiente pago corporal en ese intento (los junkies). (30)

Notamos que el investigador contrapone visiones diferentes sobre el mismo asunto y lo que resalta es que los individuos de la segunda y tercera visión, envolvían en ese uso el concepto de *cuerpo* que los jóvenes pensaban era lo único que les pertenecía. Así mismo, nos muestra que los gobiernos en los sesentas, no solamente en EUA, usaron el tema de las drogas para ejercer una vigilancia y supervisión muy estricta sobre la población juvenil que las venía usando desde los cincuenta. Eso venía con un doble discurso pues el mismo gobierno de EUA experimentaba con el consumo de estupefacientes nuevos durante la guerra y los gobiernos establecían una condena por el uso de ciertas drogas, no para las drogas farmacéuticas (tranquilizantes, por ejemplo). Por su parte, a pesar de que en México se usaban éstas por parte de algunos grupos indígenas desde tiempos antiguos, el gobierno empezó a ejercer una fuerte vigilancia y control sobre la juventud mexicana al incrementarse el consumo de algunas drogas, especialmente de la marihuana y los hongos alucinógenos por la influencia del movimiento hippie.

La actitud sobre el uso de las drogas de la juventud mexicana en general, fluctuaba entre el uso recreativo y alcanzar un estado mental transformador, aunque para la sociedad mexicana

ellos eran escapistas de los problemas. En realidad, los grandes grupos que la usaban en esa época, eran los estudiantiles, quienes la usaban no sólo de manera recreacional sino con otros propósitos pues como dice Escohotado "los usuarios de marihuana cuestionaban en su base misma el régimen vigente." (165) Los jóvenes se convertían en críticos del sistema y proponían alternativas a los problemas socavando su poder, aunque no llegaran a cuestionar las bases mismas del mismo. El otro grupo importante de usuarios eran los jipitecas que la usaban para estar en sintonía con la naturaleza y de forma recreativa, hay que indicar que los miembros de estos grupos podrían estar mezclados. Sin embargo, el establishment se arrojó sobre cualquier joven que era descubierto portando o consumiéndolas pues con su venía una rebeldía y el gobierno los encontraba peligrosos al ser políticamente incorrectos.

Haciendo cierta defensa al uso de la droga, Octavio Paz nos indica que la droga "mina todos los valores y trastorna radicalmente nuestras ideas acerca del bien y del mal, lo justo y lo injusto, lo permitido y lo prohibido. Su acción es una burla a nuestra moral de premio y de castigo." (92) pues "…aquel que ingiere una droga postula una duda sobre la consistencia de la realidad… [es] crítica y negación del mundo." (94) Con base a estás declaraciones, podemos deducir que la marihuana no incitaba a los jóvenes únicamente al escape de la realidad sino podía ser usada para tener una comprensión más extensa, más profunda de esa realidad y formulando opiniones que divergían del punto de vista general. Hay que recordar que por esos años Paz era el embajador mexicano en la India y que estaba muy inclinado a las filosofías orientales, tiempo en el que escribió poemas escritos relacionados con el tema (*Viento entero, Blanco* y otros)[57].

El uso de las drogas era mucho más intenso en las sociedades industrializadas y a pesar de ello podemos observar que sobre el tema existía, y aún prevalece, a nivel social, una

[57] En esa década publicó libros de poesía como *Salamandra* y *Ladera Este*; ensayos como *Cuadrivio* y *Postdata*.

ambivalencia tanto en sus aspectos económicos como en los morales. Se condena de manera total y acrítica pues existen drogas legales (alcohol, cigarro, productos farmacéuticos) e ilegales (marihuana, LSD, hashish, hongos) pero esa división es definida, delimitada y bajo el control de los grupos de poder (léase gobierno y farmacéuticas quienes tienen grandes beneficios económicos con la venta de las drogas legales), lo que tiende a favorecer a los consumidores de las drogas legales. Por otro lado, a los usuarios de aquellas que no están autorizadas, son perseguidos, condenados y/o aislados. Como lo señala Laraña, citando a Lamo de Espinosa en su artículo *Contra la nueva prohibición: los límites del Derecho Penal en materia de tráfico y consumo de estupefacientes* en el ámbito de la España de los ochenta pero que es bien aplicable a la década de los sesentas, sobre el doble discurso que existía del estereotipo creado para el joven usuario de drogas:

> La palabra "droga" no es un concepto científico, sino un estereotipo que sirve para estigmatizar al muchacho que se fuma un porro, pero no al ama de casa que se emborracha todas las mañanas, o al ejecutivo metido en el infernal mundo de los barbitúricos para dormir y las anfetaminas al levantarse.[58]

En casos extremos, el joven era simplemente considerado un enfermo a quien se le debería excluir de la sociedad (Escohotado). Todo ello bajo la lupa de las instituciones en el poder las cuales etiquetaban a los usuarios de las drogas como personas peligrosas para la sociedad pues, por un lado, iban en contra de los principios morales (cristianos en el caso de la sociedad mexicana) y por otro, ponían en peligro la estabilidad de la sociedad capitalista, pues eran rebeldes que no seguían las reglas que la sociedad les dictaba. Los usuarios de marihuana, principalmente, no eran agentes pasivos a los que se les podía controlar y los jóvenes salían o abandonaban las expectativas que de ellos se tenía. Y como dice Paz:

[58] Laraña, Rodriguez-Cabello. "Las drogas como problema social: tipologías y políticas de tratamiento." *Reis,* Apr.-Jun. 1986, pp. 83-109.

> Ahora estamos en posición de entender la verdadera razón para la condena de los alucinógenos, y por qué se castiga su uso. Las autoridades no se comportan como si quisieran erradicar un vicio dañino, sino como quien trata de erradicar una disidencia. Como es una forma de disidencia que va extendiéndose más y más, la prohibición asume el carácter de una campaña contra un contagio espiritual, contra una *opinión*. Lo que despliegan las autoridades es *celo ideológico*: están castigando una herejía, no un crimen. (105)

Se debe insistir, basándonos en las opiniones de estos autores, en que el joven no consumía drogas para realizar cambios radicales en el sistema imperante de cosas, es decir, quitar gobiernos para poner los suyos o en última instancia, para destituir al capitalismo. En realidad, el joven consumía drogas por desilusión o hartazgo pues había dejado de creer en el sistema de vida que se le presentaba e intentaban crear otros caminos, otras rutas por donde dirigir su vida. No eran gente pasiva ante los hechos pues querían actuar en la realidad para modificarla. La juventud ingenuamente pedía solamente reformas para que las sociedades fueran diferentes, más libres y más humanas, para servir a las personas y no a intereses personales. Pero ellos no eran los culpables de intentar mirar con otra perspectiva la realidad, era la sociedad en su actuar la que orillaba a esos jóvenes a actuar de manera diferente.

El consumo de drogas legales formaba parte de los cambios que se llevaban a cabo dentro del proceso de la modernidad que tenían enfrente los miembros de la sociedad, sin embargo, los jóvenes ya no querían aceptarlo y preferían usar o experimentar otros rumbos. Las consumían porque de acuerdo a la idea que tenía Octavio Paz en esa época "Son un desafío a las ideas de actividad, utilidad, progreso diario ir y venir." (105) de la sociedad. Todo ello en contraposición con el discurso de esa misma sociedad que estaba en contra del uso de las drogas, pues ésta no pensaba en si había otras posibles razones para su uso, para ella el único propósito era perderse en un mundo de confusión y un escape. Pero en realidad, insistimos, su uso entre la juventud tenía diferentes razones como en este párrafo que indica que los usuarios de drogas se sienten:

> …unidos por la incomprensión de los padres, las radicales deficiencias de la escuela y la enajenación de trabajos sin sentido para quienes los ejecutan por la simple necesidad de subsistir. Frente de protesta contra la falta de comprensión, unido para evadirse por la puerta de la música hacia la esclavitud disfrazada de libertad que las drogas ofrecen.[59]

Pero esa misma sociedad que intentaba reprimir el consumo de drogas ilícitas lograba exactamente lo opuesto pues los jóvenes, al querer experimentar una droga, por curiosidad primero, y por placer después, al verse condenados y rechazados, creaban lazos con otros usuarios formando un conjunto de individuos quienes se sentían unidos por ese rechazo precisamente. Como argumenta Becker:

> Members of organized deviant groups of course have one thing in common: their deviance. It gives them a sense of common fate, of being in the same boat. From a sense of common fate, from having to face the same problems, grows a deviant subculture: a set of perspectives and understandings about what the world is like and how to deal with it, and a set of routine activities based on those perspectives. Membership in such a group solidifies a deviant identity… The rationales of deviant groups tend to contain a general repudiation of conventional moral rules, conventional institutions, and the entire conventional world. (38-39)

De ahí que los jóvenes continuaran usando la droga al compartir esa actividad con todo el grupo que lo hacía y bajo el sentido de condena de que eran objeto pues compartían con el grupo ese rechazo. Juntos se hacían participes del repudio hacia los convencionalismos sociales y los valores establecidos por la sociedad, en especial la capitalista. Dichos jóvenes al principio podían sentirse culpables por usar drogas, en virtud de la carga ideológica de hacer algo negativo que la sociedad condenaba. Como lo señala Laraña:

> La calificación legal del toxicómano funciona socialmente como un estigma que produce una degradación del status de la persona, que queda así etiquetada… esta persona se ve a sí misma y es vista

[59] Vargas Mac Donald, Antonio. "EN EL MÁS ALTO NIVEL MEXICANO HANK NO INVENTÓ EL DRAMA DE ESTA JUVENTUD." *Siempre,!* 29 sept 1971. La cultura en México, pp. 24-25.

> por los demás a través del filtro deformante de ese estigma de "drogadicto". (103)

Al querer probar la droga, el muchacho se debatía entre su deseo de tener libre albedrío y la carga de todos los mensajes recibidos desde la niñez mas al final, al dar ese paso, se daba la libertad de hacer lo que quisiera y marcaba su pertenencia e identificación con sus pares. De ahí que con su actuar, ese primer sentimiento desaparecía para entrar a otro de goce, el que en ocasiones los podía llevar al otro extremo de consecuencias negativas, aunque este último no por causa de la droga en sí sino a causa de la prohibición misma, como dice Escohotado "…lo adherido a la ilegalización (adulteraciones, contacto con ambientes criminales, precios usurarios, inseguridades en el suministro, mitos) erosiona el sentido crítico del usuario, haciendo que tienda a consumirla con menos mesura." (287) pues con la prohibición y convirtiendo en ilegal el uso de la droga, su producción caía en manos de gente que buscaba solamente el dinero, por lo que la calidad del producto disminuía produciéndose una droga que podía ser adictiva, por los productos con los que era mezclada y al no poderla encontrar fácilmente, se caía en manos de bandas criminales pagando un precio alto por ella.

En México, el consumo de la marihuana se mezcla con el uso del lenguaje coloquial que exploramos en el primer capítulo pues la droga solamente se podía comprar en los barrios bajos de la ciudad o en las llamadas ciudades perdidas. Para poder hacer la compra, los adolescentes de la clase media tenían que saber y entender el lenguaje de esos lugares, el emisor y el receptor debían entender el mensaje porque podrían crearse malos entendidos. Como dice García Saldaña en *La ruta de la onda*:

> Siendo ilegal la mariguana, su uso y abuso requieren de un rito. Rito que celebran aquellos que la consumen. Un rito que requiere un lenguaje ceremonial de identificación entre los iniciados. La mariguana nos da otro lenguaje… De una colonia clase media a un barrio superpobre, se va olvidando que se pertenece a un mundo

> autorizado, se va quedando atrás el mundo del orden, el progreso, la legalidad, el bienestar, se va dejando de ser parte de todos los valores morales que la sociedad ostenta. (53-54)

Con este fragmento podemos entender el proceso que se llevaba a cabo entre dos contextos diferentes: uno, el de la carencia pero que tiene el producto a consumir, y el otro, el de la clase media que quiere comprar ese producto. Y ese rito, que no tenía reglas escritas, se debía llevar a cabo de manera sigilosa pero precisa. El comprador, primero debía saber las palabras clave para dar a entender al otro lo que buscaba pues al ser ilegal, el vendedor no sabía con quién se podía encontrar, si con un policía o con un simple comprador, por eso era importante el lenguaje, el hablado y el de las señas y la intuición para poderse reconocer uno con otro. En ese proceso, el individuo de la clase media debía perder en cierta medida lo que significa ser parte de una clase media, como lo indica el fragmento, pues no había autorización de ninguna especie al ser una actividad no permitida y con ello, se resquebrajaba el orden al realizar un acto rebelde y dejando a un lado la moral que se le había inculcado. Todo ello para poder entrar y conectarse con ese otro medio ajeno al suyo que le era más cercano, por lo menos en un punto, la droga. Mediante ese proceso, el individuo se va uniendo a un grupo mediante el alejamiento con el otro, sin nunca darse el proceso inverso porque el de la clase baja no tenía por qué querer entrar al otro grupo. Ese es uno de los entrelazamientos que se van forjando entre los diferentes elementos juveniles que habitan la ciudad y se va creando esa unión entre los jóvenes mediante la música, el lenguaje y la droga.

Pero en los textos aquí estudiados como *La tumba*, *Gazapo* y *De perfil*, las únicas drogas que se usan son las legales, es decir, alcohol y cigarrillos, aunque eso sí, el consumo que de ellos hacen todos los personajes, no solamente los protagonistas, es constante. A pesar de ello, los

protagonistas no solamente sentían satisfacción en el uso del alcohol y los cigarrillos, también se daban cuenta del efecto negativo que su consumo ocasionaba a sus cuerpos:

- Whisky, whisky, Castillo. Pensé que mi cerebro se volvería charco. Pasado un momento, los efectos del alcohol empezaron a dejarse sentir. (*La tumba*, 59)
- La cabeza bailoteaba sobre mi cuello y el sabor de whisky corroía mi boca. Estaba atravesado en la cama, con la lengua seca y el cuerpo perdido en una humedad desquiciante… Me sentía extraño, confuso, débil, y el dolor ubicado en mis sienes permanecía con terquedad. (*La tumba*, 61)
- Para iniciar la ronda de costumbre que tanto me hastiaba ya. Beber whisky adquirir un tono rojizo en la cara y comportarse como imbécil. (73)

Como ya hemos asentado, ellos eran dueños de su cuerpo, al sentir que era lo único que les pertenecía y lo usaban como un arma en contra de los convencionalismos sociales, a pesar de las consecuencias. Pese a ello, en ocasiones manifiestan su deseo de querer abandonar esa práctica por los efectos negativos que les producía (especialmente los del alcohol). Es importante señalar que en estos textos nunca es mencionada ninguna droga ilegal (marihuana, LSD, hongos…).

En otro texto, *Pasto verde*, la mayoría de las veces se habla del uso del alcohol por medio de expresiones coloquiales como “estoy pedo”, “borracho”, “embriagado”, “pacha”. Se mencionan directamente otras drogas legales (drogas farmacéuticas como antidepresivos) y de manera indirecta a la marihuana usando eufemismos para referirse a ella: “toque”, “pasado/pastillo”, “pasto verde”:

> Voy hecho la madre manejando como Jim Clark does it like Rodríguez voy a casa de Sofía además de borracho estoy pastillo. Mi cuerpo y mi cerebro están llenos de vino tinto – Barón me lo sugirió: el vino excita Epicuro brandy y bacardí y ciclones y benedictinas- o sea que ando en un ondón en un verdadero superondón. ¡Qué onda me cae! (23-24)

> …hoy vale madres, estamos cotorreando el punto, chupando… Pues sí, vale madres… ¿quieres una benedictina? Hecho Me trago la benedictina, chupo y escucho a Howl (30)

> PASTO VERDE PASTO VERDE EL PASTO ES VERDE EL CIELO AZUL LAS NUBES BLANCAS LA LUNA ES BLANCA EL AMANECER ANARANJADO EL PASTO NEVA ES VERDE EL COLOR DE LA SOLEDAD ES AZUL PERO EL PASTO ES VERDE NETA Y EL COLOR DEL CIELO AL AMANECER ES ANARANJADO ES ANARANJADO (148)

Insistimos, las referencias a las drogas en estos párrafos no siempre son explícitas, y a nivel de lenguaje coloquial se sabe exactamente de lo que se habla cuando leemos palabras como "chupando", o consumir bebidas alcohólicas, o "pasto verde", uno de los múltiples nombres que recibe la marihuana que, al consumirla, se da uno "un toque". A lo largo del texto solamente se dan nombres específicos a las drogas legales (alcohol, cigarros y productos farmacéuticos) y la marihuana es la única droga no legal que se usa. Es verdad que el título de la novela es *Pasto verde*, pero en realidad esa droga no es tema central en la obra, aunque sí es mencionada múltiples veces dentro del texto y finalmente creemos que nos muestra la claridad que tiene el personaje al usarla, teniendo pensamientos claros sobre su realidad. La historia nunca gira en torno a drogarse y condenar la obra de forma maniquea desecha otras lecturas sobre el texto. A pesar del posible "pasón" constante que tiene el protagonista, éste es muy lúcido para expresar su opinión sobre la sociedad, para mofarse de los actos que llevan a cabo otros individuos.

Se habla de los efectos de la marihuana, como el último fragmento de los citados, pero la mayoría de las veces se menciona que el personaje está drogado, pero por el alcohol y otras drogas farmacéuticas, no únicamente por la marihuana. El haberse usado el nombre como título señala hacía el punto que explicamos anteriormente en el rubro de las drogas, la marihuana sirve como elemento para poder ser crítico y tener un diferente enfoque sobre la sociedad, el cual utiliza el personaje, no se realiza una apología para ser consumida. De seguir ese tenor, podrían

calificarse canciones de esa época que tenían el título de “Hierba verde”, que podría ser un sinónimo de marihuana y ser señaladas como invitación a consumirla. Por ejemplo, la canción interpretada por la cantante Karina dice “Canta la pradera, canta porque estrena, hierba verde que me invita, a soñar de nuevo…” De esa forma no podemos deducir que por el título y la mención en la novela sea un convite para su uso como no lo fueron esas canciones.

Aquí cabría señalar que, de acuerdo con Paz (106), los efectos logrados por el uso del alcohol y el uso de las drogas son totalmente opuestos: euforia-calma, sociabilidad-introspección, hablar-callar. ¿Por qué el protagonista de *Pasto verde* hace uso de los dos indiscriminadamente? Se nos ocurre que la razón por la que usaba las drogas no era para aislarse del mundo y quedarse callado sino más bien para estar presente en él acompañado de sus pares y gritar con ellos su desprecio hacia ese mundo que los rodeaba, sin perder la experiencia ni la calma que la droga le proporcionaba para observar la realidad desde otra perspectiva. Veamos los siguientes fragmentos para explicarnos lo que dice Paz:

- Voy hecho la madre manejando como jim Clark does it like Rodríguez di voy a casa de Sofía además de borracho estoy pastillo. Mi cuerpo y mi cerebro están llenos de vino tinto – Barón me lo sugirió: el vino excita Epicuro brandy y bacardí y ciclones y benedictinas- o sea que ando en un ondón en un verdadero superondón. ¡Qué onda me cae! … (Borracho y todo soy muy lúcido: pertinente nota aclaratoria)
  [Para pasar a…] y veo a Eleonor RIgby (sofia’s mother) escondida tras la pianola pues tiene miedo de que a los tres vaya a asesinarlos (23-24)
- …hoy vale madres, estamos cotorreando el punto, chupando… Pues sí, vale madres… ¿quieres una benedictina? Hecho Me trago la benedictina, chupo y escucho a Howl
  (Para pasar a…] Voy a escribir, me cae, para que los cuates no se dejen comer por los fantasmas… fueron los fantasmas los que lo mataron,… toda esa gente que nos niega vivir, que nos está imponiendo sus pinches reglas pendejas, sus pinches traumas…(30)

Los fragmentos nos muestran momentos en donde el protagonista está “pasado” pero se da cuenta de la reacción que sus acciones producen en la sociedad y quiere jugar el papel de una enzima para provocar el cambio. Es decir, al estar en estado etílico y “pasado”, dijéramos que eufórico, no pierde la conciencia de lo que quiere realizar, en un estado pensante y actuante.

A pesar de que las novelas hacen referencias a las drogas, tanto legales como ilegales, no se realiza una condena y mucho menos una apología sobre su consumo o sus efectos, sean éstos positivos o negativos, solamente se narra que son consumidas. Para nuestros autores no hay ninguna preocupación o problema por el uso de drogas y son meros recursos para dar veracidad a la narración pues para ellos su consumo es normal. Como indica Brushwood “Algunos creen que el consumo de drogas forma parte del concepto de la onda. Según nuestra manera de ver, no es una característica fundamental sino sintomática”. (47).

C) EL SEXO

El sexo se tiene con cualquiera...
cosa diferente es hacer el amor a quien amas.
Refrán popular.

Para concluir nuestro apartado de elementos no esenciales del estilo literario llamado *de la onda*, cerraremos el círculo vicioso abordando el tema del sexo, y decimos vicioso por aquello de que a las drogas y al rocanrol se les relacionaba con el vicio. Este es un elemento que se le ha quiso añadir a este tipo de literatura, intentando reducirla a una meramente sensual, la cual expresamente tocaba, incitaba o buscaba el deleite de los sentidos. Por supuesto, no podemos negar que el tema aparece en los textos canónicos (*La tumba, De perfil, Gazapo, Pasto verde*) pero como se dice "no podemos decir algo de un texto, sin que eso sea dicho por el mismo texto". Por ejemplo, en la obra *La dama de las camelias* de Alejandro Dumas, se señala que el mal del personaje principal era la tisis, pero no podemos decir por eso que es un tratado sobre la tuberculosis. Es lo mismo en nuestros textos, hablan de cuestiones sexuales, pero no quiere decir que estén dedicados a ese tema.

En la década de los sesenta, se presentarían situaciones que impulsarían discusiones sobre el sexo. Una de ellas sería la aparición de la píldora anticonceptiva (que tiene contribuciones mexicanas)[60], lo que marcaría una liberación sexual que, en general, replantearían los papeles de género y en particular ponía en manos de las mujeres la decisión de embarazarse o no, poniendo en entredicho el papel de la institución social del matrimonio. Otra situación sería que, gracias al contacto con otras culturas, se presentaban películas europeas con escenas y temas referentes al sexo. Una más surgiría con la aparición de los hippies y su filosofía sobre el sexo.

[60] Decimos esto porque el químico Luis E. Miramontes, participó en 1951, trabajando en una compañía mexicana, en el descubrimiento y síntesis del primer anticonceptivo oral, y al ser un elemento usado en las tres primeras pastillas anticonceptivas.

A pesar de ello, para inicios de esa década, el sexo aún se consideraba como un tema tabú dentro de la sociedad católica mexicana. Monsiváis indica:

> *Noticia sorprendente*: resulta que según informan las películas europeas y norteamericanas, las nuevas situaciones sociales y el nuevo modo de relacionarse sexualmente transforman las psicologías rígidas y la concepción de la familia…. (1492)

A pesar de esa lectura, en realidad no era así en el caso del México de ese tiempo pues el país tenía una fuerte raigambre católica sobre asuntos como el sexo y la familia, lo que no era fácil de dejar a un lado para abrazar el concepto de ser moderno. En esa época se decía que estar "in" era ser moderno, lo que constituía a ser más liberal en el tema sexual, hablarlo más abiertamente y no solamente entre hombres adultos, desligarse de los estereotipos de hombre y mujer en cuanto la apariencia, pues como dice Zolov, sarcásticamente, en esa década "Boys and girls are barely distinguished by their dress, since both wear pants and long hair" (105)[61]. Esa limitante entre el querer y el poder ser y a pesar del contacto con otras culturas, no producía un cambio inmediato en todos los niveles sociales. La influencia de diferentes formas de pensar sería posible en ciertos estratos sociales, especialmente los de las clases más altas.

El nivel del discurso que intentaba ubicar al país en la modernidad en relación a esos temas chocaba con la sociedad mexicana tradicional, dándose una doble moral sobre el tema. Para las muchachas era una exigencia llegar al matrimonio con su virginidad intachable, lo que acontecía de manera opuesta con los muchachos. Para ellos, lo más normal y común era que los padres, hermanos mayores o los mismos amigos los llevaran a prostíbulos para su iniciación sexual o que los jóvenes de clase media, particularmente, tuvieran relaciones sexuales con el

[61] El mismo autor, en su libro, *Refried Elvis*, muestra una portada de la sección *Jueves de Excelsior* del periódico Excelsior, en su número 2305 del 22 de septiembre de 1966, donde aparecen dos jóvenes casi con la misma apariencia, ella con el pelo corto y él con el pelo largo, y dos personas adultas que los ven por detrás se preguntan: "¿Quién es el hombre? ¿Cuál es la mujer?"

grupo social que tenía a su cargo las labores domésticas. Esto lo ilustra el escritor José Emilio Pacheco en uno de los cuentos de *El principio del placer* (1972), ilustrando los escarceos de un joven de la clase media veracruzana en los tiempos de Adolfo Ruiz Cortínes (1952-1958):

> …ellas me echaron indirectas, dijeron que Gilberto… anda toda la vida con sirvientas en vez de fijarse en las muchachas de la escuela. –Las *gatas* han de tener su no sé qué… Porque te aseguro que Gilberto no es el único *gatero* que conocemos. (35)

El nombre de *gata* es un seudónimo para referirse a una sirvienta, empleada doméstica o criada. Y según se nota a través de la lectura, algunos jóvenes de clase media preferían a las sirvientas sobre las chicas de su misma condición social, quizá porque hacerlo con sus iguales era prohibido, porque una empleada doméstica era más accesible ya que las jóvenes de su misma clase social sabían que debían llegar vírgenes al matrimonio, o porque si el acto sexual derivaba en un embarazo, la solución simple era despedir a la empleada y todo quedaba en silencio.

Lo mismo ocurre en la novela *De perfil* (1965) de José Agustín, en donde el protagonista tiene deseos eróticos por la sirvienta, Carlota del Rosario, que trabaja en su casa y a través de algunos escarceos durante un tiempo termina teniendo relaciones sexuales con ella. A las mujeres de la clase media, principalmente, se les exigía llegar vírgenes al matrimonio, aunque en ocasiones también cometían acciones fuera de la norma.

Era visto como algo normal que los hombres tuvieran relaciones sexuales fuera del matrimonio (y en menor grado también las mujeres podían) pues hasta los presidentes podían tener conocidas amantes. Ninguna de esas situaciones era condenada ni por la familia, ni por la iglesia, mucho menos por el mismo estado. Todos esos grupos sociales catalogaban el sexo fuera del matrimonio como un mal comportamiento y eso se podía castigar como una infracción a la norma, aunque en ocasiones, dependiendo sobre todo de la posición social que tuviera la persona que llevaba el acto irregular, se intentaba guardar un secreto, conocido por mucha gente.

Los adolescentes en general, durante esa etapa de la vida tienen la curiosidad innata del por qué de sus cambios físicos y mentales, del por qué sus deseos a flor de piel y cómo encontrar la manera de satisfacerlos. Por lo tanto, es normal que exista una curiosidad natural hacia ese tema y es lógico que el mismo sea abordado en una literatura que tiene personajes jóvenes como personajes principales. Además, como ya lo establecimos, ellos sentían que lo único que les pertenecía era su cuerpo, por lo que intentaban hacer uso de él, aunque fuera a costa de la reprensión de cualquier tipo de autoridad pues:

> El Chavo no posee nada en la adolescencia, no significa nada (ingeniero fulano de tal, mucho gusto en conocerlo) ni tiene propiedades en la sociedad (¡qué bonito coche!): su única posibilidad de ser alguien está en su sexo. Haciendo el amor, descubrirá quién es. (García Saldaña, 73)

Como vemos, el adolescente no tenía título alguno que le diera prestigio para ser reconocido dentro de una jerarquía social y mucho menos tenía posesiones materiales para ostentar cierto realce que se le brindaba a la persona que las tuviera. Para la sociedad de esa época un adolescente no era nadie, no era ni niño ni adulto. Al joven lo único que le quedaba era su cuerpo para hacer uso de él a su conveniencia y lo que le daría presencia en una sociedad en la que dependía cuántos bienes materiales se tuvieran para ser reconocido. Y ese deseo de explorar, de conocer, de averiguar sobre su sexualidad era sugerida e impulsada con el ritmo del rocanrol y la rebeldía de no querer continuar los convencionalismos sociales alrededor de ese y muchos otros temas. Como lo sostiene Zolov "Rock and roll… implied a disruption of social control for many adults." (85) y las fiestas "are converted into carousels, with aggressive dancing and swinging legs and hips…" (86) De ahí que en 1960 existía una Ley de Radio y Televisión, citada por Zolov, que presentaba algunas premisas básicas: las características del lenguaje se deben regular pues en ocasiones es "impudent" y utiliza "obscene expression [and] sentences using

double-meaning" por lo que se persigue "maintain a consistent practice with respect to matrimony as the fundamental [element] of the family, the home and society." (90)

Para mediados de los años sesenta, a alguna parte de los jóvenes de la época les empezó a parecer ya caduca esa idea de tener sexo con criadas o con prostitutas, querían hacerlo con chicas más cercanas a ellos. Les inquietaba más una relación sexual donde existieran otras formas de acercamiento con sus parejas mediante el afecto, ver el deseo más allá de lo meramente corporal, querían comunicación, amor, no exclusivamente la culminación de una satisfacción física. Esa idea presente que estaba en la música y el baile, les permitía relacionarse con sus vecinas, con sus amigas, con sus novias. El joven quería hacer el amor con la chica con la que convivía, la que era de su calle o de su colonia, de su escuela, pues había descubierto la manera en que habían tenido sexo sus padres, ellos lo habían tenido hasta después de casarse y algunos jóvenes creían que ese proceso era pura hipocresía para proteger creencias cristianas y para "la protección de los intereses económicos de la familia." (García Saldaña, 104) Hay que mencionar que generalmente se habla de jóvenes sujetos masculinos pues las jóvenes estaban bajo un mayor control por parte de la sociedad. Zolov da la voz a una chica, Conchita Cervantes, perteneciente a la clase media alta y podemos ver el control que sus padres tenían sobre ella, en este caso sobre el vestir:

> The new fashions were very tempting… The hippie was totally carefree in appearance and you tried to adopt that aspect to a certain point… [My parents] let me dress like that, but within limits. If they needed you present in their society, you had to arrive properly dressed. And they'd say, "You can't wear that, save it for when you go out with your friends."… So you had to go dressed up like some doll. (115)

La relación entre poder y sexualidad era trastocada por la juventud con ese ímpetu que sentían para realizar antiguas cosas bajo nuevas formas, con otras expectativas, de sentir su cuerpo para experimentar sensaciones recién descubiertas (tener relaciones sexuales con chicas

que conocían), de crear otro estilo de vestir (usar pantalones de mezclilla, pelo largo…), otro ritmo musical (el rocanrol como una forma de expresarse), otras formas de hacer las cosas (estudiar no únicamente para obtener bienes materiales), de pensar y creer que había posibilidades para un cambio en la sociedad (intentar tener un diálogo abierto con el gobierno y ser escuchados) y que las cosas podían mejorar (relaciones sociales más abiertas). Los jóvenes de esas décadas intentaban hacer "una transgresión de las leyes, una anulación de las prohibiciones, una irrupción de la palabra, una restitución del placer a lo real…" (Foucault, 11) tratando, no de tomar el poder sino debatir y socavar el juego de ese poder ejerciendo su sexualidad de forma abierta, tomando posesión de su única propiedad (su cuerpo). Los jóvenes, algunos, hacían uso de la droga para escrutar, para sumergirse de una manera más comprensible en la realidad, explorando su sexualidad también.

Es decir, como establece Foucault, mediante su actuar hacían actos políticos en contra de la forma de vivir que prevalecía en la sociedad intentando horadar el peso del mucho tiempo que se venía reprimiendo lo sexual[62]. Ciertos sectores de la juventud querían rescatar el tema sexual del confinamiento que la sociedad tenía sobre él, que lo limitaba a cuatro paredes, al burdel, a relacionarlo con lo bajo o lo sucio, dándose la libertad de hablarlo, pensarlo y sentirlo.

Habría que recordar que el ambiente de apertura sobre la sexualidad de esas décadas venía desde los años locos, en la década de 1920, gracias al auge económico en EUA, especialmente, aunque en Europa también existía liberalidad sobre el tópico. Como lo indican John D'Emilio y Estelle B. Friedman en el libro *Intimate matters*, en esa década en la sociedad estadounidense existía un nuevo pensamiento que separaba la actividad sexual de su función

[62] En el tomo I de la *Historia de la sexualidad*, de Foucault, habla extensamente de las formas y el por qué ha sido reprimida la cuestión sexual desde la época victoriana. En su página 12 indica "Si el sexo está reprimido, es decir, destinado a la prohibición, a la inexistencia y al mutismo, el solo hecho de hablar de él, y de hablar de su represión, posee como un aire de transgresión deliberada."

procreadora. La mujer es más liberal usaba vestidos más cortos, fumaba, bailaba, bebía… En los 1940, con los estudios realizados durante esa década y a principios de los cincuenta por Alfred C. Kinsey plasmados en su estudio *Sexual Behaviour in the Human*, se volvería a abordar el tema; y junto a eso, el intenso acercamiento que se tuvo con las culturas orientales de China, India, Japón, las sociedades árabes musulmanas, las cuales, como indica el mismo Foucault:

> … se dotaron de una *ars erótica*… [donde] la verdad es extraída del placer mismo, tomado como práctica y recogido como experiencia; el placer no es tenido en cuenta en relación con una ley absoluta de lo permitido y lo prohibido ni con un criterio de utilidad, sino que, primero y ante todo, es tenido en cuenta en relación consigo mismo… (57)

Los hippies compartían ese pensamiento y hacían del acto sexual no simplemente un acto físico, sino que era parte de algo más complejo, que era la conexión con ellos mismos, así como entre dos personas en igualdad de condiciones.[63] Bástenos recordar algunas de las canciones de Los Beatles desde sus principios como "*Please, Please me, From me to you, She loves you*" entre muchas otras. Se trataba de un acto que debería "transfigurar al que recibe sus privilegios: dominio absoluto del cuerpo, goce único, olvido del tiempo y de los límites, elixir de larga vida, exilio de la muerte y de sus amenazas." (Foucault, 58) Este pensamiento no solamente era inherente a los hippies que era el grupo juvenil más representativo de la época, sino que alcanzaba a otros sectores de la juventud de los sesentas.

Por otra parte, el uso del sexo dentro de nuestros textos, entre otras cosas, forma parte de su conexión con la cultura popular. Basta recordar a Bajtin quien indica que esta cultura se manifiesta mediante el uso de un lenguaje particular fuera del oficial, el cual conecta al pueblo con su realidad y su corporeidad.[64] Ese lenguaje hace uso de la parodia, la ironía, la anti-

[63] En este punto coinciden Feixa, Zolov, Agustín, García Saldaña y otros.

[64] El libro de Mijail Bajtin, *La cultura popular en la edad media y el renacimiento. El contexto de Fracois Rabelais*, está salpicado de múltiples referencias al uso de expresiones y acciones populares relacionadas a lo corporal en

solemnidad mediante la conexión con el cuerpo para ofrecer una sensación de libertad y una especie de exorcismo del miedo que los jóvenes sentían imperaba en la sociedad. Con el lenguaje y adueñándose de su cuerpo, ellos se conectaban con su realidad, a contracorriente de quienes sostienen que los jóvenes estaban enfocados sólo y exclusivamente en ellos mismos. Como en un fragmento de la novela *La tumba*, en donde el personaje se enfrenta a un hecho:

> Cometí la estupidez de enamorarme de ella, y al saber que había tenido un amante… Mi alma era un círculo de dudas, dolor y rabia; pero aún fue más cuando Elsa lo admitió con sonrisas candorosas. Hombre, muchachito, ¿qué te pasa? Normal, era normal. ¿No conoces los facts of life? ¿No sabías cómo te procrearon tus papitos? ¿Acaso tenía yo esa clase de convencionalismos burgueses? En realidad, me jactaba de no tenerlos… Considerándola fuera de ese núcleo, no podía creer que también estuviese en la onda. Por eso, más que nada (qui te va croire, petit?) fue mi llanto… (Agustín, 92)

Habrá que recordar que el hombre joven, delante de los ojos de la sociedad en general, podía tener una iniciación sexual en ciertas circunstancias, como ya lo indicamos, sin ser considerado culpable de ese acto, pero, sin embargo, no podía tener la iniciativa de tener sexo cuando, como y con quien quisiera. Era lo contrario con una joven adolescente que estaba expuesta a la condena de la sociedad si es que no llegaba virgen al matrimonio o haber tenido un hijo fuera de él, lo que sería más grave. El consenso de la sociedad mexicana era que el varón adolescente podía tener relaciones sexuales con prostitutas, generalmente bajo el control de los mayores, o con personas que no pertenecían a su mismo nivel económico, como lo vimos anteriormente con los fragmentos de textos literarios. Pero parte de esos jóvenes ya no querían ser aconsejados, manipulados, impulsados a realizar lo que la tradición mandaba, querían ser

---

medio del carnaval y el uso de la risa para mofarse de lo oficial, desacralizándolo. Podemos citar uno de tantos fragmentos donde esa relación aparece: "… en las expresiones verbales… existe una degradación topográfica literal, es decir, un acercamiento a lo 'inferior' corporal, a la zona genital. Esta degradación es sinónimo de destrucción y sepultura para el que recibe el insulto. Pero todas las actitudes y expresiones degradantes de esta clase son *ambivalentes*." (121)

dueños de sus cuerpos y con ello se daban la libertad de tener una sexualidad más abierta, se sentían más ligeros de las ataduras que se les imponían o se les querían imponer.

Eso sucedió al inicio de la década de los sesentas, pero cuando a mediados de ella tomó lugar el movimiento hippie, la sociedad puritana se sobresaltó al asociar el punto de vista de los hippies con el libertinaje sexual, el cual no tenía control, de los adultos por supuesto, y carecía de la moralidad y sacralización que la sociedad le imprimía al acto, situación ésta rechazada por la juventud.

En el momento en que aparecen nuestros textos (o textículos, una palabra que usa Gabriel, el protagonista de *La tumba* para referirse a sus escritos de forma burlona), los cuales mencionan a adolescentes teniendo relaciones sexuales, esa sociedad rígida los condena y rechaza, aunque el consumo de ellos por los adolescentes fuera un éxito editorial. Nuestras novelas mencionan el sexo de manera general, excepto la tercera novela de este estilo que detalla de una manera más clara un acto sexual (*De perfil*). Incluso en *Gazapo* y *Pasto verde* solamente se expresa el deseo de tener sexo, lo que se manifiesta en ocasiones abiertamente, pero en ninguna de ellas se llega a consumar. Podemos verlo en *Pasto verde* cuando el protagonista dice:

> …en realidad no sé qué pensar sobre hacer el amor digo porque hay gente que dice hacer el amor es lo máximo y esa gente nada más vive pensando en *hacer* el amor y en *hacer* y *hacer* el amor digo ¿esa gente piensa? Digo porque hay que usar la cabeza hasta para hacer el amor se necesita pensar yo no creo que Eros means love… (22)

Este párrafo queda muy cercano a lo que hablábamos de la *ars erótica* de algunos pueblos orientales[65]. García Saldaña, a través del personaje de su novela, demuestra que no era un escritor aficionado al sexo reduciéndolo a un acto físico. El comprendía y así lo indica en su

[65] Así como lo indica Foucault en nuestra anterior cita sobre su *ars erótica*, en su tomo I de la *Historia de la sexología*.

texto, el acto sexual iba más allá de lo genital mediante el involucramiento de los sentimientos. En el fragmento citado coloca en la picota a la gente que ve ese acto como amor.

Pero, además, García Saldaña señala, como lo vemos en el fragmento siguiente, que hay mujeres que usan el sexo para obtener cosas materiales y privilegios, el cual era uno de los valores que la sociedad les inculcaba. Mujeres para quienes conservar la virginidad era sumamente valioso, en el sentido de que podría ser usada como una herramienta para su beneficio económico y social. El protagonista rehúye a ese tipo de mujer, pero no solamente la rechaza, sino que también la invita a cambiar de actitud y tener otros parámetros de lo que es amor y no solamente pensar en los bienes materiales que le puede proporcionar:

> …sí chiquita yo sé que siempre has buscado dueño ya lo sé quieres andar amarrada y en tu collar brillan las pendejadas todo lo usas para relucir: cultura, casa, esposo, y cuando te aburres juegas al golf o al cachondeo es que mi esposo no me da sex-o … PERO COSA SALVAJE ¿sabes hacer el amor?... Claro, la base para ti es el sex SEX IS HOT AS HELL y que te lo den como te dieron coche, como te dieron casa, como te dieron comida, todo tienen que darte, todo. Si claro nena tú no has cambiado sigues como hace mil años eres una cosa salvaje y cara… crees que yo debo trabajar y trabajar para ponerte el mundo a los pies quieres que tenga Mustang y Casa en el Terregal y me llame Junior hijo de Don-Rata-Adinerada-por-ser-político-importante-en-el país-de-las-mil-transas quieres que use ropa Made in Usa… dinero y dinero y dinero es tu palabra ya basta aprende a amar sé un poco más sensata…. no quieras ser sólo mujer… (84-85)

Con la nueva ideología que era propuesta en la época por el movimiento hippie, principalmente, y la cual era adoptada por el autor, el papel de la mujer debe cambiar, debe tener un rol pensante y decisivo en la vida de una pareja. El protagonista no ofende a las mujeres, intenta que ellas reflexionen sobre su condición de objeto sexual al que han sido sometidas por la presión de una sociedad que ya no representa los valores que ese nuevo joven aspira a tener. Además de que la mujer se debe replantear el rol pues si cambiara su concepto de lo que es

amor-sexo, él ya no se vería empujado a tener un trabajo que le ofreciera la posibilidad de lograr y alcanzar esos bienes materiales para apropiarse de los favores sexuales que esa mujer busca a cambio de recibir o ser parte del goce de ese bienestar material. El beneficio podría ser mutuo para un desarrollo de géneros al igual, con un cambio de perspectivas para ambos. Pero como vemos, era un pequeño gran esfuerzo que los escritores hacían al intentar salir del discurso heterosexista masculino ante una sociedad que aún tenía muchos tabúes sobre el sexo y las relaciones de pareja, situación que, sin embargo, iría cambiando poco a poco, de manera gradual, y daría frutos en décadas posteriores.

La mujer a la que se intenta cambiar en la novela *Pasto verde*, está en contraposición de uno de los personajes femeninos de *La tumba*, Dora, quien, de haber jugado un papel convencional de una mujer de clase media, ha cambiado de posición después de haber estado expuesta a otras formas de pensamiento (europeo fundamentalmente). Como lo muestra el fragmento y en donde habla con el protagonista de la novela:

> En verdad, no entiendo ya esto. Quizá antes fue mi vida, quizá fue lo normal, pero ahora es tan distinto, Gabriel, así debe ser, ¿no? Debes cambiar, superarte, encontrar otro mundo. Lucha, rompe tu lindo hocico. Siempre pelea por algo, cuate; tarde o temprano sabrás por qué. Pero debes abandonar la vida que llevas. Tienes que buscar para entablar la batalla, ¿oyes?, esto es muy serio, Gabriel, buscar. Detesto parecer moralista, pero, ¿qué caso tiene que me beses y que vayamos a la cama y que todo sea igual que antes? (108-109)

Esa chica, a pesar de continuar siendo joven al momento de ese discurso, ha cambiado de punto de vista ante la realidad que se le presenta dejando atrás las actitudes y conducta que había tenido en el pasado por un presente en el cual ella toma las riendas de su vida, ya no solamente el sobrevivirla. Ella, que es forzada a abandonar su medio ambiente, gracias a la lectura de textos que le plantean diferentes posiciones a las acostumbradas y al relacionarse con otras culturas, ha

experimentado un cambio radical y sin querer a tomar nuevamente la conducta que había tenido, reaccionando no con violencia pero si firmemente ante un posible retroceso que le ofrece su compañero, planteándole cuestiones para que el tuviera o hiciera un posible cambio en su actitud, lo que lo orilla, en virtud de sentir sus posibilidades cerradas, al final de la novela que representa un suicidio inminente pero que en realidad tiene otras lecturas.

Por otra parte, el protagonista de *Pasto verde* no cree que todas las mujeres sean iguales o que actúen de una forma convencional. Al hablar con un amigo defiende a las otras posibles mujeres que existen y/o a las que se pueden encontrar, las cuáles podrían tener un pensamiento más liberal en relación al sexo, más independientes en su forma de actuar y más libres de las ataduras convencionales a las que estaban condenadas a perpetuar. Con ello, perdían esas mujeres, y las otras la podrían perder, la visión de que el sexo debería ser considerado únicamente como materia de transacción por una posición económica o un mejor estatus social:

> … las pendejas nada quieren, solo sablearte, que tengas un coche de poca madre, los billetes. Si le caes a pie a una vieja suave ni te pela… a las viejas hay que agarrarlas a patadas, las que no cojan que chinguen a su madre, no pelarlas, pinches interesadas… - Hay muchas como la esposa de Gin, las nenas están cambiando, tienen que cambiar…. –Pero mientras no cambien que chinguen a su madre…. Tú eres un romántico de cagada… -No creo… simplemente que no todas son putas… (14-15)

El protagonista está convencido que a pesar del tiempo en que a la mujer se le ha asignado un rol específico dentro de la sociedad y se le ha hecho creer que es solamente un objeto decorativo para ser usado a la decisión del marido, la mujer de esa década podía tener la capacidad de cambiar, de desarrollarse como una mujer pensante y dejar atrás esos viejos esquemas en que la sociedad la había encasillado. Ahora la mujer debería dejar de asumir el papel tradicional siguiendo las costumbres de conservar su castidad hasta llegar al matrimonio, usar esa virginidad para su beneficio, tener muchos hijos y ser sumisa y abnegada. Este discurso

estaba enmarcado dentro del surgimiento de un nuevo feminismo a nivel internacional a partir de la segunda guerra mundial, principalmente en Europa y EUA. Este movimiento planteaba una diferente visión sobre el papel de ser mujer en la sociedad apoyado en los aportes de Simone de Beauvoir, en su libro *El Segundo sexo* (1949) y de Betty Friedan, con el texto *Mística de la femineidad* (1963) y con la publicación del libro *Las mujeres* de Margaret Randall e impulsado con la aparición de la píldora anticonceptiva. En ese aspecto, los escritores de este estilo literario estaban a la vanguardia del tema, pues en México, un movimiento feminista como tal vendría a aparecer hasta "finales de la década de los años sesenta del siglo pasado [al cual] se le conoce como la 'nueva ola', 'la segunda ola' o 'neofeminismo mexicano'… [pues] difiere de aquel que encabezaron las sufragistas de fines del XIX y mediados del XX…" (152) como lo establece Jaiven en su artículo "Emergencia y trascendencia del neofeminismo".

Por otra parte, vemos que el fragmento de la novela representa dos posiciones diferentes del hombre: uno machista, al que solamente le interesa tener relaciones sexuales con las mujeres, y el otro con una posición más abierta a un posible cambio en las relaciones de género, con un cambio en las actitudes tanto de hombres como de mujeres.

Asimismo, el protagonista sabe que hay diferentes tipos de mujer y apunta hacia las que parecen más recatadas, aunque para él representan un falso recato ya que es impuesto y por ello hace burla de ellas y las condena, pero de una manera no agresiva sino más bien para hacerlas reflexionar en que están rodeadas de puros convencionalismos familiares, sujetas a tradiciones rígidas e hipócritas. Ve a la mujer controlada por una sociedad anquilosada en un tiempo que no corresponde a la realidad, por supuesto, con cinismo, ironía y sarcasmo. El personaje quiere hacer el amor con ellas, pero va más allá de verlas como objetos sexuales puesto que las invita a que ellas mismas se vean de otra manera y puedan compartir de igual a igual con el hombre el

disfrute que el sexo puede tener para ambos. Él las invita a superar esa etapa pues él no las quiere ver solamente como objeto sino como sus compañeras:

> …llega Sor Sofía mi divina Sor Sofía mi corazón hace pum pum pum es muy bonica su cara es de ángel…así de tranquila así de tímida así de nerviosona, así de toda bondad, toda amor. Estamos a la mesa su tío JUDÍOS VÁYANSEALINFIERNO, su mamá Eleanor Rigby, su abuelita la DAMA DE LA CARIDAD REPETICIÓN INFINITA E HIJA DE LAS HIJAS DE MARÍA, enemiga de la sonrisa…. siempre le está diciendo que la hermana Sor Pastel es la base, que vayan a misa de siete y como siempre yo enfrente de ella … predico mi ateísmo, pues su papá le predica las obras prohitler… veo a Sofía rodeada de monjas ancianas y de curas ancianos… hay que ser decente la mayoría de los jóvenes son cochinos no hay que hablar con ellos de cosas de mujercitas… le esto cantando i want you i need you i love you y mi Sofía baja la vista y se persigna ¿Seré realmente el diablo? (67)

Aquí observamos la adoración que él siente por su amada, a quien llama de manera irónica Sor, y de lo que siente por ella situándola en una familia que constantemente la conminan a ser una buena chica de acuerdo a los cánones religiosos y al final la controlan pues ella "baja la vista y se persigna".

De manera diferente en *La tumba* aparecen escenas de relaciones sexuales entre adolescentes y en una de ellas, la mujer, Dora, parece tener el control de la situación. Nos muestra que no estaban obsesionados por el acto en si, sino que lo consideraban natural que pasaba porque tenía que pasar, una idea diferente sobre el asunto al de una persona adulta.

Dando ejemplos muy claros de las dos concepciones sobre este particular que tienen tanto los adultos como los adolescentes aparecen en el siguiente fragmento de *La tumba.* Mientras que los adultos miran al sexo con interés malsano, con morbo o sucio (si no lo hacen ellos, por supuesto) y sobre el cual se debe hablar en voz baja, ocultarlo y tocar el tema solamente entre hombres, por supuesto, adultos. Los adultos saben que Gabriel, el protagonista, escribe y con su

respuesta sarcástica los posiciona en un lado donde el sexo no es limpio ni normal, además de mostrarnos el punto de vista mordaz de un adolescente hacia esos adultos que supuestamente son los modelos a seguir pero que en realidad no quiere seguir ese ejemplo:

> ¿Abordas problemas sexuales? Cuando es necesario, señor. Eso es *muy* interesante. No, no lo es, señor, nunca me ha interesado el morbo ni escribir para morbosos… Siguieron platicando. Alguien se lanzó a narrar, con todo lujo de precisiones, la última escaramuza de su incesante persecución de faldas. Me miraron de soslayo. (40)

En otro fragmento el enfrentamiento entre esos dos conceptos es entre padre e hijo y el silencio es la mejor respuesta para las palabras necias emitidas por el progenitor. Lo que observamos es las claras posiciones de ambos ante el tema del sexo de un adolescente:

> ¡Eres un desvergonzado!, el que fuera tu cumpleaños no te daba derecho de convertir la casa en un prostíbulo. ¿Quién te crees ser?, no mereces lo que hacemos por ti; tu madre y yo no nos hemos divorciado sólo por ti… ¡Qué idiota es el viejo, qué mente tan putrefactamente cerrada, no merece respuesta ni los honores de la refutación! (105)

Pero ellos, los adolescentes, sabían que el acto sexual no era solamente satisfacción personal sino también podría traer insatisfacción o sentimientos negativos, podría ser usado como un arma si se carecía de sentimientos para la otra persona con la consecuente insatisfacción y frustración (*No satisfaction* diría Epicuro). Además, tampoco podían separarse de todo el condicionamiento que habían recibido por muchos años, el bombardeo de todos los convencionalismos que ese acto llevaba implícitos de acuerdo a la sociedad. Ambos escritores hacen lujo de la parodia, del juego de situaciones que parecieran reales con el uso de las drogas, una libertad sexual que hasta entonces no era bien vista.

A través de este capítulo hemos visto que el sexo, la droga y el rocanrol, fueron elementos que formaron parte de la narración de los textos tratados puesto que estaban presentes

en el ámbito social en el cual se generó este estilo. A pesar de estar presentes en diferente medida en los textos, difícilmente es indicativo de que ellos eran los ejes de las historias desarrolladas. Fue muy arriesgado, por cierta crítica, sostener ese argumento. Creemos que, por el contrario, esos textos demuestran ser complejos tanto en su temática como para su análisis pues no se puede aislar uno de sus elementos para decir *la novela es: sexual, de adolescentes, de drogas, citadina…*

CAPÍTULO III

Y la onda vino e hizo estremecer las viejas estructuras.

> Social rules define situations and the kinds of behavior appropriate to them, specifying some actions as "right" and forbidding others as "wrong". When a rule is enforced, the person who is supposed to have broken it may be seen as a special kind of person, one who cannot be trusted to live by the rules agreed on by the group. He is regarded as an *outsider*.
>
> Becker, Howard S.

De acuerdo a lo indicado en nuestro epígrafe, encontramos dentro de la categoría de *outsiders* a los escritores de ese nuevo estilo literario surgido en los sesenta llamado *literatura de la onda*. Los escritores de este estilo, con su particular forma de escribir estuvieron fuera de lo que constituía la manera tradicional de hacer literatura. Por ello, serían ubicados en esa categoría de *outsiders* por una parte del establishment cultural, grupo compuesto por intelectuales de gran presencia dentro de ese ámbito. Dicho grupo intentaría excluir del circuito literario a textos aparecidos en la década, basándose en características como el uso de una representación del lenguaje coloquial y de personajes jóvenes citadinos, pero no se limitaron a ello y enfatizaron también características tales como el sexo, el rocanrol y las drogas, peculiaridades que estaban presentes en la trama de las novelas, pero no centradas en ellas. Esos elementos serían reafirmados para crear el mito de la existencia de la llamada *literatura de la onda* uniendo estos textos a un movimiento juvenil.

Los elementos que parte de la crítica tomó para construir esa leyenda no formaban parte de ningún estilo literario previo, por lo que esa nueva modalidad de escribir salía fuera de los cánones esperados y pautados, de ahí que algunos miembros de esa agrupación la consideraran como una forma de escritura no literaria, la cual aceptaron a medias sin comprenderla en toda su complejidad. Algunos de esos críticos fueron Huberto Bátiz y Margo Glantz, escritores relativamente nóveles en esa época. Afortunadamente, a la par de esa corriente de intelectuales

que no concordaban con ese estilo de hacer literatura, existió otra (Emmanuel Carballo, Salvador Novo, Juan José Arreola, entre otros) que manifestó una reacción favorable a esa nueva forma de escribir, y a quienes les pareció innovadora y refrescante para la literatura mexicana.

En este capítulo no se intentará hacer una apología o una defensa de esta narrativa[66], sino explorar las razones de ese constructo equivoco llamado *literatura de la onda*. Trataremos de que el agua turbia se clarifique un poco o, por lo menos, que se reabra el tema de lo que en realidad es esa narrativa con el fin de que, o se le asigne un nuevo término para hablar de ella, o que se siga utilizando el término de *literatura de la onda*, pero con otra connotación.

Veremos cómo las condiciones en el ámbito literario de la época permitieron un pobre estudio de esa narrativa juvenil. Intentaremos desobstruir la idea de que esta literatura fue creada por y para los denominados *chavos de onda* pues con ello, se le circunscribe a una temática sobre sexo, drogas y rocanrol, características con las que se asocia a ese grupo juvenil.

[66] Críticos e investigadores literarios como Brushwood, Gunía, Bruce Novoa y otros, han analizado, rescatado y puesto al frente los valores de este estilo literario.

A) CONDICIONES PRESENTES EN EL ÁMBITO DE LAS LETRAS.

Si me dieran a elegir, yo elegiría
esta inocencia de no ser un inocente,
esta pureza en que ando por impuro.
*El juego en que andamos.*Juan Gelman

Un problema básico que aún es contemporáneo en las letras y presente durante la década de los sesenta[67], era la falta de una crítica capaz de valorar y emitir juicios fundamentados, crítica capaz de estar a la altura de los textos literarios producidos durante los cincuenta y sesenta, décadas relevantes para la literatura latinoamericana. Como lo establece el ensayista y crítico literario chileno Juan Loveluck en 1966, en un artículo aparecido en Ocampo, *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*, mediante el cual se pregunta sobre la crítica existente en ese momento acerca de la evolución de la literatura de ficción "¿Ha estado la función crítica y estimativa a la altura requerida por lo que deja ver ese proceso, vario y complejo?" (60).

En ese momento, la pregunta era primordial para el ámbito literario pues se sentía la ausencia de una crítica que sirviera como referencia a los lectores y como retroalimentación a los escritores que exploraban nuevas formas de escribir[68]. La respuesta que él encuentra deja en entredicho el papel de la crítica a nivel continental la cual, según su criterio, debería de estar a la altura de una producción literaria robusta, variada y que conjugaba diferentes elementos, lo que la hacía compleja y rica en matices, pero que, por ello mismo, era primordial analizarla,

[67] Decimos que es un problema aún presente en el ámbito literario, al observar la emisión de libros como el de Julio Moguel (2013) *Portal de letras: ejercicio de crítica literaria*, o el de Evodio Escalante (2015) *Las metáforas de la crítica*; así como diversos artículos relativos al tema aparecidos en diferentes revistas literarias (Letras libres, Confabulario…). Será un fenómeno igual al de esa época o diferente, es un tema que cae fuera de este estudio.
[68] Habría de recordar el surgimiento en esa época de escritores dentro de lo que se llamó el *Boom Latinoamericano* como Julio Cortazar, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, así como otros que escribieron antes de la aparición de ese fenómeno como José Donoso, Alejo Carpentier, Ernesto Sábato y muchos más. De ahí la importancia de esa pregunta que venía precisamente de un crítico literario, mostrando la necesidad de una crítica a la altura de una producción literaria vasta, versátil y compleja.

evaluarla y ofrecer un juicio justo y balanceado de ella[69]. Desafortunadamente, frente a esa narrativa que surgía, la crítica no cumplía el papel que debería tener dentro de ese proceso pues:

> …en muchas oportunidades se ha dado el caso de que la exégesis [es decir, las herramientas para un análisis usadas por los críticos] revela métodos anticuados o de considerable limitación para un entendimiento de corrientes actuales… con otras palabras, en no escasas oportunidades la crítica ha revelado sistemas obsoletos y por lo tanto ineficaces o infecundos para la explicación de la novela iberoamericana contemporánea. Y este caso reviste gravedad, porque la literatura narrativa ha avanzado sin las iluminaciones u orientaciones a que está llamada una crítica eficaz y oportuna en sus métodos. Es decir, para que sea una fuerza aclaradora y no un lastre rico de inutilidad. (60)

Esto nos habla del desfase existente entre el objeto, el texto, y la opinión sobre él, la cual debería estar acorde a las exigencias de los tiempos, una opinión sólida con los fundamentos necesarios para el análisis. Los escritores carecían de un soporte para hacerlos avanzar, modificar o rectificar el camino.

Este problema que acontecía a nivel continental, en el México de aquellos años existía una opinión generalizada de que no existía una crítica literaria instituida. Ésta provenía de escritores que habían leído las obras pero que solamente expresaban su opinión sobre ellas. Dichos escritores carecían de la capacitación suficientes para emitir un juicio bien cimentado. Lo más común era que esas opiniones, no eran basadas en términos literarios sino más bien en ideas particulares de cada reseñista o epítetos en contra de textos a los cuáles no se les otorgaba juicios sensatos llegando a empañar algún mérito que tuvieran. Algunas de esas interpretaciones podrían ser consideradas ingenuas, pero otras parecían producto de una reacción más visceral que de un razonamiento lógico basado en argumentos. De esa manera, como lo indica el ensayista, antólogo, crítico y poeta mexicano Evodio Escalante "…la esencia de la crítica no sería sino el

[69] Es fundamental tocar este punto para poder entender el contexto del por qué se fue creando el mito llamado *literatura de la onda*, en virtud de que se carecía de un análisis completo de las obras de este estilo.

ejercicio, objetivo o apasionado ecuménico o intransigente, de lo que se conoce como *punto de vista*." (16) Apunta que el crítico, "Cuando elogia, descubre sus intereses, por definición espurios; cuando exhibe los defectos o la ineficacia de una obra, muestra su resentimiento… El crítico de verdad es un ser azaroso que sólo aparece cada viernes y San Juan. Los demás, se diría, son sólo simulacros." (25)

Un ejemplo de lo anterior, que está entre la ingenuidad y el sarcasmo, podemos verlo en la crítica realizada a la primera edición de *La tumba*, escrita por la dupla Federico Álvarez y Huberto Bátis, y la cual aparece en *La cultura en México* en su sección *Los libros al día:*

> José Agustín: La tumba (Ed. Mester). El taller literario de Arreola edita esta novelita, híbrida de la Sagan y Nabokov. El héroe es un "chico muy naif" de 17 años, de la alta suciedad, dedicado a sorber leches malteadas en los drive-in con sus conquistas y a "eliminar" botellas de whisky en los bares beat. Sus papis andan cada quien por su lado y sus amiguitas pueden estrellarse en autos de lujo o faltar una noche con el castigo de tener que quedarse en casa dos días o irse a estudiar a Suiza. Su problema es que "desea mandar todo al infierno, incluyéndose, botar su visa, ir a cualquier parte, pegarse un tiro… o algo, algo que no encuentra". […} Escrita a la tremenda, con cierta agilidad y artera gracia, la novelita recoge el lenguaje abyecto de la adolescencia indigesta. La intención es obviamente, moralizante. Dese una hora y media para leerla. José Agustín se apellida Ramírez; tiene 19 años.[70]

Este simulacro, como lo catalogaría Escalante, muestra que los críticos leyeron la novela superficialmente. Para mostrar lo anterior, solamente diremos que el "héroe" no solamente se dedica a eso que indican, sino que es estudiante con potencial de escritor y que no solamente bebe alcohol en los bares beat, ni fue una amiguita la que se estrelló en un auto, sino la prima de éste, ni el hecho de que la salida a Europa de otra chica, la ayudarían a modificar su actitud. Esta misma crítica la analizaremos en detalle más adelante.

[70] Álvarez, Federico y Huberto Bátis. "José Agustín: La tumba (Ed. Mester). *Siempre!*, 11 marzo 1964. La cultura en México.

De acuerdo a escritores mexicanos de los 60s, no existía en el país una crítica desarrollada, establecida y creíble. En un artículo publicado en 1967, escrito por René Aviles, el autor indica, haciendo eco de lo establecido por el crítico literario chileno:

> Casi tradicional es en América Latina el atraso de la crítica literaria con relación a la misma literatura. No es novedoso el hecho de que un escritor se queje de que no existe la crítica… un grupo ampliamente capacitado para ejercerla, grupo constituido por gente cuya preparación y talento rebasen ciertos límites estrechos y le permitan ser otro creador que arroje luz sobre la obra y oriente al lector, así como le indique al literato las fallas que le impiden ir adelante o los aciertos que lo colocan en un primer plano…[71]

Esos "ciertos límites estrechos", pueden interpretarse como una falta de apertura hacia la nueva clase de literatura producida pues el pensamiento de las personas que ejercían esa crítica era basado y estaba pendiente a lo que acontecía en los EUA y en Europa. Los intelectuales mexicanos que ejercían esa función, como los críticos de la nota Bátis y Álvarez, asumían un cosmopolitismo que resultaba en una rígida forma de pensar y de actuar ante innovaciones que no vinieran de las "capitales culturales" [72], dejando a un lado la oportunidad de analizar un tipo de literatura vibrante y renovada tanto en Latinoamérica como en México.

Además, el artículo en ciernes no solamente muestra el punto de vista del autor, en él aparecen otros escritores vertiendo su punto de vista sobre esa ausencia de una crítica literaria seria y que se posicionara fuera de las relaciones de amistad entre crítico y escritor. De ese jaez son las opiniones de Fernando del Paso, José Agustín, Juan Tovar y Gustavo Sáinz, entre otros. Como lo manifiesta Carlos Fuentes en ese mismo artículo:

---

[71] Aviles, René. "La crítica literaria en México". *Siempre!,* 3 mayo 1967. La cultura en México, pp. II-III.

[72] De esa manera lo establecen José Agustín en el artículo *La onda que nunca existió* y en su texto *Tragicomedia mexicana Vol. I;* Inka Gunia en su texto *¿Cuál es la Onda? La literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta*; René Aviles en su novela *Los juegos*; Sefchovich en su texto Una sola línea: la narrativa mexicana; Monsiváis en sus *Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX; Brushwood en Narrative Innovation and Political Change in Mexico*.

> La crítica, por lo general, se expresa en nuestros países a través de la repugnancia, se critica porque se detesta, porque no se entiende… o porque somos 'cuates', lo cual lleva implícito la repugnancia hacia los que no lo son…[73]

Del mismo talante son las apreciaciones de esos autores jóvenes indicando que la mayoría de la crítica hacía una mera narración superficial de los textos, sin elaborar un análisis que sirviera como retroalimentación al escritor, demostrando la pobre formación literaria de esos reseñistas o comentaristas con la consecuente interpretación sin percibir sus matices. Para los escritores, los intelectuales que ejercían esa función tenían una esquemática forma de ejercer su profesión y por ello estaban desfasados de la pujante literatura latinoamericana y particularmente de la mexicana que surgía. Para esos intelectuales-críticos, lo que tenía valor en la literatura era lo que se iba denominando en esa época, como *postmodernismo*. En él se prefería la ficcionalidad a la realidad, el lenguaje no podía servir para ilustrar esa realidad; dándosele mayor importancia a los retruécanos sicológicos que a historias narradas en primera persona. Esos críticos deseaban que los escritores mexicanos imitaran a Faulkner, Dos Passos, Joyce, Kafka u otros autores tanto europeos como estadounidenses, pero los nuevos escritores, a pesar de conocer ese estilo, querían abrir nuevas formas de expresión, crear su propio camino.

Sobre ese mismo tópico, aparece otra encuesta en 1968, un año después del anterior artículo, donde se expresan, entre otros: Fernando Del Paso, Juan García Ponce, Luis Spota, Elena Garro, Juan Rulfo, José Revueltas, Sergio Fernández. Como vemos, ya no eran solamente los escritores jóvenes que opinaban, sino que había escritores de importancia reconocida. Todas las opiniones llevan el mismo tenor que los juicios anteriores sobre una crítica inexistente en México[74]. Para 1970, aparece un artículo donde se habla nuevamente de la crítica en México:

---

[73] Ibid

[74] "Encuesta sobre crítica literaria." *Siempre!* 24 abril 1968. La cultura en México. Habrá que indicar que este suplemento era muy importante en la vida cultural del México de aquella década por ser el único portavoz

> Se hace crítica de literatura, de arte, de teatro… Crítica que en muchas ocasiones no lo es, y que en otras, en cambio, tiene muy altas virtudes de perspicacia y de capacidad técnica… Ahora se requiere un arsenal bastante considerable no sólo de conocimientos previos, sino también de ideas exactas sobre lo que se va a juzgar. El autor y la obra ya no están tan a merced como antes de los lobos de la crítica, cuyo placer principal –y el de sus lectores- era despedazarlos. Aunque todavía en México se tiene la idea de que el crítico debe ser combativo e intransigente, gana terreno una noción que, si no es opuesta, al menos es mucho más moderada y más razonable: la de que el crítico debe apreciar la obra y no considerarla como una víctima a priori, sino como una conquista valiosa del autor, salvo prueba en contrario. [75]

El hecho de que se discutiera ese tópico de manera recurrente, nos hace pensar en que realmente era un problema candente dentro de la intelectualidad, o al menos, así lo sentían los escritores. A pesar de lo que dice esta cita, los escritores estaban a merced de los críticos, como se demuestra en la crítica aparecida en 1964 sobre *La tumba* de José Agustín y como se mostrará más adelante con el ensayo de Margo Glantz. No obstante, las encuestas sobre el tema nos hablan de que las personas que ejercían la actividad de escribir estaban conscientes de las limitaciones de esa crítica. Pero, aunque nos interesa lo que acontecía en esa década, ya un escritor del siglo XIX, José María Vigil, indicaba su preocupación por esa ocupación literaria "entre nosotros, salvo muy raras excepciones, no ha llegado a existir la crítica propiamente dicha" (Escalante, 25)[76]. Y como hemos visto antes, la cuestión aún subsiste en la actualidad.

A través de la encuesta realizada en 1968 que mencionamos, vemos que los requisitos para hacer la crítica deben ser amplios, no solamente a nivel técnico, pero también en cuanto a las ideas y criterios propios del crítico. Y aunque eso pareciera indiscutible ¿de verdad estaría ya un crítico de ese tiempo exento de presiones externas para realizar su función? Esa carencia de

---

independiente en esa área, donde se ejercía la crítica cultural pero también la política, en el cual escribían los escritores más destacados de los sesenta y abierto a otras expresiones artísticas.

[75] Reyes Nevares, Salvador. "HABLANDO DE LA CRÍTICA EN MÉXICO." *Siempre!,* La vida literaria, p. 26.

[76] José María Vigil fue un escritor, editor de periódicos, así como profesor en diversas universidades. La cita proviene de un texto publicado por él en *El Federalista* en 1876, citado por Escalante.

una crítica precisa, tenía más de una explicación. Pensamos que idealmente debería ejercerse una crítica libre de toda presión y orientada a la realización de un buen trabajo sobre un texto literario pero la existencia de un grupo que ejercía el control de lo que se decía sobre un libro, impedía la realización de una crítica sólida. Ese grupo era el que definía la suerte de un texto, y en nuestro caso, de un grupo de escritores. Esa camarilla a la que nos referimos era denominada "la mafia"[77], e incluía a diversos intelectuales de diferentes áreas culturales como Octavio Paz, Fernando Benítez, Carlos Fuentes, José Luis Cuevas, Jaime García Terrés, Vicente Melo, Huberto Batis, entre otros. Esta agrupación tuvo diversos orígenes pues sus miembros pertenecieron, y de hecho eran identificados por diversos membretes al principio, *Generación de la Revista Mexicana de Literatura*, *Generación de Casa del Lago*, *Generación del medio siglo*, la cual giraría alrededor de la figura intelectual más importante en México desde los años cincuenta, Octavio Paz[78]. Esa agrupación, en sus inicios, representaría una contrapropuesta a la forma de ver la cultura de manera oficial volteada a lo nacional, lo indígena, lo tradicional, planteando nuevos escenarios, nuevos puntos de vista y formas de expresión, pero conforme se fue consolidando en el ámbito cultural, fueron tomando actitudes rígidas y acabaron determinando, sin posibilidad de abrirse a otras opciones, lo que debía pertenecer a lo que ellos consideraban como cultura.

Aunque para algunos ese grupúsculo no era más que una invención, el poder que ejercían esos intelectuales sobre el quehacer cultural era bastante efectivo por tener algunos de sus miembros posiciones de influencia importantes en suplementos literarios, suplementos

[77] Término que era usado para referirse a ese grupo, el cual tenía gran poder en el área cultural. Luis Guillermo Piazza escribió en 1968 el libro *La mafia*, en el cual describía, aunque no de manera explícita pero entendible, los miembros que él consideraba pertenecían al grupo y sus actividades. El mismo concepto es usado por Brushwood, Benedetti, Agustín, Aviles, Gunia y otros. Esa diversidad en su composición la convierte no en un grupo homogéneo y como veremos más adelante con Bourdieu, los miembros tenían diferentes intereses para agruparse, intereses personales, ideológicos, económicos, de prestigio, de amistad…

[78] Véase, para un completo panorama, los textos *La generación de medio siglo* y *Narradores mexicanos de medio siglo, 1947-1968* de Armando Pereira.

culturales, editoriales, galerías de arte, organismos culturales, etcétera, además de un talento probado extensamente. (Avilés, 10).

Su existencia, a pesar de no haber sido un grupo formal, es lógica pues solamente teniendo un poder real, podría haber existido. Y no hubieran podido ejercerlo sin haberse constituido por personas de peso y con posiciones estratégicas en el área. Lo anterior nos queda claro con el análisis que hace el sociólogo Pierre Bourdieu sobre cómo se ejerce el poder en el sector cultural, nos ayudará a entender la existencia concreta de esa agrupación y el por qué de su reacción sobre los nuevos escritores. Bourdieu, nos habla sobre la lucha por el poder cultural e indica que "Cada toma de posición de los intelectuales se organiza a partir de la ubicación que tienen en su campo, es decir, desde el punto de vista de la conquista o la conservación del poder dentro del mismo." (40) Y los intelectuales que supuesta o verdaderamente pertenecían a ese grupo, tenían una posición bastante alta de poder, haciendo uso de sus posiciones de acuerdo a su conveniencia. Ese posicionamiento les abría la posibilidad de dictaminar, de acuerdo a su personal criterio, lo que podría ingresar al sector o no, las obras que podrían o no tener éxito y ser consideradas significantes para el ámbito, además de los beneficios económicos que se podían adquirir mediante becas, premios, cátedras, cursos y posiciones burocráticas, pues:

> Las opciones intelectuales [de las personas posicionadas en la cúspide cultural] no son motivadas únicamente por el interés de aumentar el conocimiento sobre el mundo social; también dependen de la necesidad de legitimar la manera –científica, estética- de hacerlo, diferenciar el campo propio del de los competidores y reforzar la propia posición en ese campo. Al estudiar, por ejemplo, los prólogos, las reseñas críticas, los grados de participación en organismos directivos y consultivos del ámbito académico, y las formas de notoriedad intelectual (ser citado, traducido), descubre cómo se articulan los procedimientos de acumulación de capital intelectual y cómo condicionan la producción cultural… (40-41)

Esa camarilla quería establecer que sus criterios sobre los objetos culturales fueran la norma a seguir para pertenecer al círculo de la intelectualidad, para poder ser publicados, reseñados y tener cierto éxito. Obviamente los trabajos deberían seguir los lineamientos de lo que ellos consideraban era moderno y cosmopolita. Como lo cita Broshwood "The group's canon melds three characteristics: self-reference, internationalism, and intense intellectuality/aestheticism… they certainly acquired more power in the publishing circles of the capital city. They have been accused of making publication difficult for writers whose work did not conform to their criteria, e.g., René Avilés Fabila, Vicente Leñero, José Agustín (Mier and Carbonell, 68 & 111)" (59-60). Ellos establecían una diferencia marcada entre su opinión y la de los nuevos que llegaban, intentando dejarlos, especialmente a los que consideraban que no seguían sus parámetros, sin oportunidades de ingresar al campo cultural. Ellos intentaban conciliar, a su manera, el hecho de querer un México moderno, pero limitándose a lo que pudiera entrar bajo su concepción de modernidad, es decir, lo que se constriñera a lo que implantaba el modelo europeo o estadounidense. Esas tensiones recuerdan la polémica surgida en 1932 entre los Contemporáneos y un grupo de escritores nacionalistas, obviamente salvando la distancia y sus particularidades[79].

Además de la opción de ser publicado y de los posibles beneficios económicos, el autor que quería ingresar al sector cultural únicamente los podría obtener siendo parte o siguiendo los lineamientos que eran dictados por esa mafia. El contexto cultural de los años cincuenta y sesenta propició la aparición de ese grupo el cual tendría una relación ambivalente con el gobierno que, habrá de recordarse, tenía una abierta tendencia a apoyar a la cultura por ser ella

[79] Para una mejor idea de lo que fue esa polémica, leer el excelente libro de Guillermo Sheridan, *México en 1932: la polémica nacionalista*, donde se hace un estudio pormenorizado entre las posiciones nacionalistas y vanguardistas.

parte de la nación que se buscaba en el discurso oficial, una nación moderna pues para el gobierno, la cultura era fundamental para llegar a ese nivel, de ahí el acercamiento entre ambos[80].

Por esa razón, en la balanza pesaban, y de manera significativa, las relaciones sociales, el grado de amistad que existía entre el autor que iba emergiendo y los miembros de esa agrupación. Bourdieu se pregunta:

> ¿Cuánto del desarrollo de una disciplina depende, además de las obvias exigencias epistemológicas o científicas, de las condiciones sociales en que se reduce el conocimiento y de las que nunca se habla: las relaciones de solidaridad y complicidad entre los miembros de un claustro o una institución, entre quienes pertenecen al comité de redacción de una revista o a los mismos jurados de tesis? (40-41)

Esto nos hace pensar que, aunque no fuera una sociedad "secreta" con una estructura definida y estable, bien constituida, por lo menos ese poder que ostentaban era real, efectivo y eficiente. Por esa razón, un nuevo autor debería tener influencias, relaciones, contactos, escribir teniendo en consideración su aceptación o no de parte de este grupo y para que se valorara positivamente su obra. Pero como indica Brushwood "they believed they should defend a high intellectual/aesthetic standard, even though they were motivated in part by self-interest." (60) Esto refuerza lo que opinaban algunos de los escritores de la época como hemos visto (Benedetti, Agustín, Sáinz, Villegas, Tovar, Avilés…)[81].

---

[80] Habría de recordar que varios intelectuales tenían altas posiciones burocráticas como Salvador Novo, Octavio Paz y Carlos Fuentes. Sobre esa ambivalencia, debemos recordar en el ejemplo de Paz quien era embajador, pero tras los hechos de octubre del 68 renunciaría. Y como sostiene el humanista Abelardo Villegas en su artículo "El Ateneo y la mafia, dos formas de cultura mexicana" aparecido en 1972, la mafia criticó verbalmente los sucesivos gobiernos de PRI pero vivía de las prebendas del estado.

[81]Por ejemplo, Benedetti decía que ese grupo era una experiencia única en Latinoamérica y a pesar de que varias obras de ese grupo reconocían la crisis del país, nunca plantearon ninguna solución nacional, sino que se volcó a un internacionalismo vistoso; Agustín los criticaba por carecer de mentes abiertas a nuevas posibilidades sino volcadas solamente hacia el exterior. Incluso, un escritor que para algunos pertenecía al grupo, Carlos Monsiváis en sus *Notas sobre la cultura popular* hablando del periodo 1950-1970, señala como una relación negativa entre estado y cultura pues era un obstáculo para su desarrollo pues el estado "asimila, reprime o corrompe;" y en realidad a éste no le importa la cultura, excepto por sus beneficios en la imagen del país.

A modo de resumen, podemos señalar que la ausencia de una crítica que retroalimentara el quehacer literario, aunado a la existencia de una camarilla enquistada en el ámbito cultural, influenciaría para que a la nueva novelística que surgía se le denominara de manera reductivista, *literatura de la onda*. Esa intelectualidad, engolosinada por su idea de lo que debía ser considerado como arte moderno, careció de la capacidad de un acercamiento abierto a la nueva forma de escribir que abría esa narrativa. Haciéndose eco de la posición gubernamental sobre los jóvenes rebeldes, la asociaría con el movimiento social de jóvenes llamados *chavos de onda*, intentando constreñir los valores que tenía a una temática de jóvenes que utilizaban un pobre español y que su existencia giraba alrededor del consumo de sexo, drogas y rocanrol. Para esa intelectualidad el uso de una actitud irónica, irreverente, lúdica, anti-solemne, expresada mediante una representación de un lenguaje coloquial, estaba fuera de los cánones oficiales.

De esa forma, se les separaba del movimiento a nivel mundial, el contracultural, el cual salía de las formas habituales de hacer arte (música, pintura, cine… escritura) generando obras artísticas novedosas, contestarías, irreverentes y hasta revolucionarias. Dicha contracultura intentaba ir a contra corriente de la cultura oficialista, intentando otros caminos de expresión (Andy Warhol, en pintura, mediante la utilización de figuras comerciales colocándolos en otros contextos; o los Beatles, en la música, con la recreación del ritmo del rock y la utilización de letras musicales aparentemente inocentes, pero con una carga crítica, por ejemplo). Aquí diferimos del punto de vista de Monsiváis, quien declara: "En México, la contracultura como posibilidad o incluso como membrete será para la Onda un descubrimiento póstumo." (231)[82]. En esta sentencia no se refiere en términos literarios a la narrativa aparecida en los sesentas, nos

[82] Carlos Monsiváis tendría una posición variable ante la aparición de esta nueva narrativa, desde calificarnos como los nuevos estadounidenses nacidos en México hasta reconocer, en trabajos posteriores, sus valores aportados a la literatura mexicana.

parece que se refiere al grupo social de los *chavos de onda*, aparecida después de 1968. Sea cual fuere su designio, no importaba que los jóvenes mexicanos no supieran que pertenecían o hacían parte de ese movimiento contracultural, lo importante es que ejercían, mediante su actuar, esa posición en contra de las normas establecidas, fueran estas culturales o sociales. Su conocimiento de que formaban parte de ese impulso que se presentaba a nivel mundial, carece de sustancia.

En el caso de México, algunos intelectuales perdieron la visión analítica de los acontecimientos que los rodeaban y que se presentaban a un nivel general, pero principalmente no quisieron ver el surgimiento de ese movimiento juvenil contracultural, el cual utilizaba la cultura como vehículo de expresión de su rebeldía, especialmente de una clase media juvenil que rechazaba y estaba en contra de una sociedad rígida, materialista, con valores sin credibilidad alguna, como lo establece Agustín en su libro *La contracultura en México*:

> Ante este contexto, que difícilmente se advertía en la superficie, tenían que aparecer vías que expresaran la profunda insatisfacción ante esa atmósfera anímica cada vez más contaminada, que encontraran nuevos mitos de convergencia o… representaran nuevas señas de identidad. La contracultura cumpliría esas funciones de una manera relativamente sencilla y natural, ya que, por supuesto, se trata de manifestaciones culturales que en su esencia rechazan, trascienden, se oponen o se marginan de la cultura dominante, del "sistema". (15-16)

Las áreas que representaron ese movimiento contracultural en el México de los sesenta fueron el rock, especialmente después de 1968 cuando se dio el salto a la producción de canciones en español, el nuevo estilo de hacer literatura, el estilo juvenil relacionado con los llamados jipitecas, un lenguaje particular, una vestimenta específica y la posición sobre el sexo y las drogas.

B) ELEMENTOS QUE AYUDARON A LA CREACIÓN DE UN RÓTULO.

> Me gusta soltarme la greña pa'andar en el rock,
> me sé una rola de los Rolling Stones,
> siempre me visto de mezclilla
> cuando a las tocadas voy.
> Yo soy un chavo de onda, me gusta el rocanrol.
> *Chavo de onda*. Three Souls in my Mind.

En esta sección nos acercaremos al proceso que daría origen al mito de la llamada *literatura de la onda*, mediante la conjunción de una persistente y aparente elaborada crítica que fabricaría la opinión de que los elementos presentes en los textos de esa narrativa la convertían en un fenómeno circunscrito a un tiempo específico por el lenguaje usado y los personajes jóvenes consumidores de droga, con remarcadas tendencias sexuales y gusto excesivo por el rock. Si a eso le añadimos la formación de un grupo de jóvenes con esas características y la transformación del concepto "de la onda", tenemos un pensamiento creado para definir a una literatura compleja. Ello nos arroja cierta luz para combinar esa mudanza junto con la crítica tendenciosa para iluminarnos sobre una posible hipótesis del por qué de esa denominación que hace confuso de lo que se habla cuando se refiere uno a esa literatura. De esa forma se ligó a esa narrativa, con el grupo juvenil denostado que tomaría presencia después de 1968.

a) PERSONAJES JÓVENES

> La juventud de hoy rechaza metas… quieren (desempeñar) papeles, intervenir como caracteres, o sea, estar implicados… Todo esto, claro está, los deja más desvalidos,… de aceptar cualquier influencia por inferior y nefasta que sea, en su tremenda búsqueda de aplomo, de postura, dentro de sociedades comerciales... Una postura que acepta sin comprometerse del todo y que rechaza las apelaciones del mundo viejo, orientado-hacia-metas, que le demandaría elecciones de valor, negativas.
> M. McLuhan

El derrotero de esta sección es la de enfocarnos sobre cómo la crítica uso el elemento juvenil de los textos para ir consolidando la formación de su concepto de esta narrativa, y analizaremos el por qué no era correcta o tan simple ese punto de vista.

Es innegable que los textos que son considerados bajo el membrete *de la onda* están íntimamente ligados a personajes jóvenes pero lo que resalta de esta narrativa es que eran escritos por autores también de esa edad. Hasta ese momento, por supuesto que había textos que tenían personajes jóvenes, pero las narraciones carecían de algunos de los otros elementos característicos de esa narrativa. Vamos a hablar de algunos ejemplos para ilustrar nuestro punto.

Cronológicamente la novela *On the road*, de Jack Kerouac aparecida en 1957, sería una de las más cercanas a este estilo literario y con el cual comparte varias de sus características, personajes jóvenes citadinos, lenguaje coloquial, problemas de adaptación con el sistema de vida. Sin embargo, carece de una crítica concluyente a ese sistema[83] y los personajes no se ubican en una ciudad sino se encuentran en un constante peregrinar. Otro ejemplo es la obra de Françoise Sagan, aparecida a sus 18 años en el año de 1954, *Bonjour tristesse*, cuyo protagonista es una joven que, a pesar de vivir en una ciudad grande, en la Costa Azul francesa, no sería lo mismo de vivir en la capital francesa, Paris, que sería un equivalente a la Ciudad de México

[83] A pesar de que con sus acciones realizaban una crítica al mismo.

donde se concentraba la vida social. La novela habla de las experiencias personales relativas a su desarrollo de adolescente, y su relación al parecer incestuosa con su padre. En ocasiones podríamos interpretar algunas críticas a la burguesía francesa, pero lo que la aleja de la narrativa que estudiamos, es el uso de una representación del lenguaje coloquial juvenil que la haría partícipe de una colectividad.

La novela con la que generalmente se ha comparado a *La tumba*, de José Agustín, es *The Catcher in the Rye* (1951) de J. D. Salinger. Ésta obra escrita sobre un adolescente por un hombre que rayaba los 30 años quien ve con nostalgia esa etapa de la vida. Lo que lo aleja de nuestro estilo literario, fundamentalmente, es que la historia acontece tiempo atrás de su publicación, no en tiempo presente sin nada que pareciera ir más allá de su problemática de adolescente. Otro ejemplo más, el texto *El joven*, de Salvador Novo, aparecida en 1928, tiene un personaje joven citadino, pero carece de un lenguaje coloquial que representara a una parte de la juventud y su actitud parece más al de un *flâneur* al ser un observador de los cambios que la ciudad presenta.

Como vemos con esos ejemplos, los mismos se alejan de nuestra narrativa por diversos motivos, de ahí que la narrativa de la que estamos tratando era un fenómeno novísimo.

Por centrarse en personajes juveniles, se creyó que este estilo literario se constreñía a la problemática del ser adolescente y al considerar ésta etapa como una época transitoria, la crítica en ese sentido dedujo que era limitada, temporal, superficial y apolítica, convirtiéndola automáticamente en una literatura caduca, efímera en forma y contenido. Por ejemplo, Jorge Ruffinelli, en su artículo *Sainz y Agustín: literatura y contexto social*, aparecido en 1977, indica que después de la aparición de los primeros libros de esos escritores, para la siguiente década esa clase de literatura (la llama de *literatura juvenil*) ha perdido vigor y "la fácil predicción que

consistía, hace diez o doce años, en señalar que la narrativa de la Onda desaparecería… se ha cumplido" (163) [84]. De cierta forma esto sería lógico porque las condiciones histórico-sociales habían cambiado y la narrativa evolucionó. Sin embargo, aún se siguen utilizando personajes jóvenes citadinos, lenguaje coloquial y hasta algunas de las características no fundamentales de esa narrativa, es decir, se habla de sexo, drogas y rocanrol entre los jóvenes[85].

Como lo explica el académico y ensayista José Luis Martínez, hablando sobre esa narrativa hecha por jóvenes para jóvenes:

> Su originalidad [de Sainz y de Agustín] no se encontraba, pues, en el hecho de que iniciaran su obra en el lindero de la adolescencia sino que daban un singular testimonio de esa adolescencia, en que escribían desde ella dentro de ella y creaban su propia mitología… aparición de una expresión artística y vital, propia y exclusiva de los jóvenes, es uno de los signos más característico del tiempo presente. Creo, además, que el fenómeno aparece por primera vez. En todas las épocas han existido artistas precoces, pero lo eran en cuanto anticipaban la expresión adulta o de la madurez, y no en cuando expresaban su propia adolescencia o juventud. En cambio, en el mundo actual, los jóvenes expresan principalmente su propio mundo.[86]

Queremos resaltar el punto de vista de este académico sobre la diferencia de estos textos con los precedentes, y hemos visto otras previamente. Esta novedosa forma ponía a los jóvenes como protagonistas de una comunidad, no como individuos aislados. Asimismo, el autor les da un valor importante dentro de la literatura mexicana de esa época por sus características:

> … ante la rebeldía moral y el rechazo de la política de los mayores, puede comenzar a aclararse si reconocemos que estamos, por primera vez, frente a una expresión original y que aparte de la valentía y la congruencia moral que queramos reconocerle y de sus

[84] Ruffinelli, Jorge. "SAINZ Y AGUSTÍN: LITERATURA Y CONTEXTO SOCIAL." *Texto Crítico. Revista del Centro de Investigaciones Lingüístico UV*, Núm. 8, sept-dic. 1977, pp. 155-164.

[85] Es difícil mencionar a todos los autores que aún hacen uso de esos elementos, pero podemos citar a Xavier Velasco (*La edad de la punzada*-2012) y Eusebio Ruvalcaba (*Un hilillo de sangre*-1991) y aunque no reúnen las mismas características, son deudores de ese estilo por haber abierto la puerta. Sin mencionar *Mala onda* (1991) del escritor chileno Alberto Fouguet que pareciera *La tumba* trasplantada al Chile de tiempos de Augusto Pinochet.

[86] Luis Martínez, José. "Nuevas letras, nueva sensibilidad. La hora de la narración." *UNAM,* Núm. 8, *A*br 1968, pp. 1-10.

> titubeos y debilidades como arte, es lejana y extraña para los adultos en la medida en que estamos lejos de la juventud y no intentamos comprenderla.[87]

Vemos que la cita establece que los textos sostenían una posición política diferente a las personas maduras. Esos planteamientos juveniles eran vigorosos, coherentes y respaldados con actos. Martínez ubica a este tipo de literatura como algo sin precedente en las letras mexicanas a pesar de posibles errores que tuvieran los textos. El hecho de ser una literatura de jóvenes para jóvenes, habría sido difícil para un lector adulto leer el texto al no identificarse con el joven protagonista, carecer del código para entender el lenguaje usado y por la diferente perspectiva sobre los hechos narrados de una persona con experiencia.

Una de las características fundamentales que los personajes de nuestros textos tenían, era que se trata de jóvenes totalmente citadinos, habitantes de una gran urbe surgida después de la segunda guerra mundial, la Ciudad de México. Eso los hacía parte de una gran comunidad pues era notorio que la juventud de esas décadas era distinta a la de otras épocas. Lo podemos ver en un artículo publicado en 1964 y escrito por Jacobo Zabludovsky[88]:

> Gústenos o no, debemos aceptar la realidad: este mundo pertenece a esos jóvenes que son llamados "raros", "rebeldes sin causa, "beatniks" o "desenfrenados"… [esa juventud] ha venido a romper los moldes establecidos, empieza a marcar sus propios rumbos a su historia, se burla de los métodos viejos no por viejos sino por malos, anacrónicos, innecesarios. Aparece en todos los órdenes de la vida, en todas las capas, en todas las especialidades… en esta segunda mitad de nuestro siglo el mundo es de los jóvenes raros. Destacan brillantemente en todas las actividades… Es hora ya de que el mundo reconozca todo lo que le debe a esa juventud desenfrenada, rebeldona y rara. Es ella la que nos salva del

[87] Idem.

[88] En esa época, Zabludovsky era una persona de 36 años que tenía na perspectiva abierta hacia los nuevos fenómenos que presenciaba, la cual diferiría en décadas posteriores cuando sería considerado un ícono del periodismo mexicano por la conducción del noticiero televisivo 24 horas, pues en él asumiría una posición muy solemne y más cercana a la del gobierno mexicano.

> aburrimiento y de la declinación y la que nos hace confiar en el porvenir. [89]

El artículo menciona a jóvenes como Fidel Castro, Kennedy, Brigitte Bardot, los Beatles, el Cordobés, Cassius Clay y a otros que marcaban al mundo en diferentes aspectos sociales y culturales y que su rareza consistía en ser diferentes a los moldes preestablecidos, tenían una actitud desafiante ante el mundo y un carácter que los adultos no creían pudieran tener los jóvenes. Además de su estilo, su rareza era evidente por su actitud para crear nuevas formas de ser joven al querer ser actuantes y no agentes pasivos ante la vida. Asimismo, el artículo nos demuestra la conducta de la juventud de los sesentas era de nuevo cuño al no vivir únicamente sus vidas como jóvenes sino marcar su presencia en el mundo, con opiniones y acciones propias, no de manera individual sino como colectivo social.

El artículo hace patente esa presencia como una realidad, la cual debería ser reconocida por la gente adulta y mirar con otros ojos a esa juventud que luchaba por tener un espacio dentro del mundo para que su voz fuera escuchada y sus actos vistos con valores intrínsecos. Vale resaltar que, según Zabludowsky, esos jóvenes no presentaban una batalla generacional, pues bregaban por otra forma de ver y de actuar en la vida, llevaban a cabo una confrontación por el capital simbólico. ¿Era importante que los jóvenes estuvieran conscientes de que su actuar en realidad era una lucha a ese nivel, acto indicado por Bourdieu? Nos parece que no porque con su actuar, desde las jóvenes figuras públicas hasta el muchacho universitario que usaba pelo largo realizaban actos que implicaban una rebeldía para conquistar el poder simbólico ejercido por las estructuras que lo sustentaban, las que se inquietaban al notar la posible pérdida de su control.

[89] Zabludovsky, Jacobo. "Nos guste o no nos guste… Este mundo pertenece a los rebeldes sin causa. Ellos han impuesto ya su ley, han probado ser los mejores y han salvado al mundo de la declinación." *Siempre!,* 11 marzo 1964. La cultura en México, pp. 30-31.

Era una atmósfera donde la juventud que, sin perseguir una revolución, idea temida por los grupos de poder, no se limitaba ni se centraba en sí misma, como era la idea general que se tenía sobre ella. Los jóvenes demostraban solidaridad con otros sectores sociales, tenían una consciencia de un bienestar común, de un estilo de vida no basado en la acumulación de bienes materiales para unos pocos, sino que el bienestar fuera para todos. Sara Sefchovich asume que:

> En los años sesenta… los jóvenes se sentirán dueños del mundo, ajenos a nada que no fueran ellos mismos…Tal será la seguridad en sí mismos que lo social se irá alejando cada vez más del horizonte y en su lugar quedarán las preocupaciones íntimas y personales… (3)

No concordamos con la investigadora puesto que en ninguna otra época los jóvenes fueron más activos política y culturalmente hablando. De ninguna manera pensaban que el mundo giraba a su alrededor pues con sus acciones enviaban un mensaje claro al mundo: queremos que las cosas se hagan de diferente manera[90]. A diferencia de lo que establece esta autora, los jóvenes se interesaban en lo social, iban más allá de sus problemas generacionales. Bástenos recordar los ejemplos de los movimientos estudiantiles francés y mexicano que lograron una solidaridad con otros sectores sociales al plantear una problemática social presente. Solicitaban un cambio de las formas de interactuar socialmente. Esa narrativa podría ser considerada portavoz de esa juventud y lo podemos observar con los extractos presentados de algunos de los textos de este estilo (aparecidos en nuestro Capítulo II), los escritores no se limitaban a narrar la historia de un joven o de algunos jóvenes, tenían que tocar la realidad donde se desenvolvían sus personajes y no podrían dejar de lado las discrepancias entre los puntos de vista de la juventud y los adultos. Nuestros textos se insertan en esa realidad y la critican de forma satírica, sarcástica e irónica pues como la misma Sefchovich indica:

[90] Basta revisar la carta de un estudiante que aparece en nuestro Capítulo I.

> Nadie se sustrae a la historia; sólo a sus expensas se cumple toda literatura, todo arte. La marca de la época está siempre presente aunque sea a contrapelo… El autor no es sociólogo ni historiador, pero ahí están su concepción del mundo, los problemas que le preocupan, su modo de usar el lenguaje… (5) [91]

En esa afirmación concordamos con la autora puesto que los elementos presentes en esta narrativa, así como la forma que ésta los utiliza, no podrían haberse presentado en otro tiempo sino específicamente en esa época. Solamente durante esas décadas de tanta efervescencia esa combinación habría sido relevante para hablar de lo que sucedía, desde el punto de vista de jóvenes citadinos. Este estilo literario aborda no solamente la problemática juvenil pues como dice la cita anterior "…ahí están su concepción del mundo, los problemas que le preocupan, su modo de usar el lenguaje…". Nuestros autores encaran la realidad social donde se desenvuelven los personajes de las novelas, ofreciendo su visión que, a pesar de no ser de manera expresa ni de manera panfletaria, el mensaje se podía encontrar detrás de las palabras escritas y eran interpretadas, descifradas, por la gente joven que quisiera encontrar el significado que tenían. Acotando que, para hacer más fuerte la conexión entre escritor y lector, el primero le ofrecía al segundo una novedad, no le exigía concordar con lo que planteaba, le daba la libertad tomar lo que se le ofrecía o dejarlo pasar, de escoger lo que quería, libertad que en su vida no había.

Para apoyar nuestra posición de que, a pesar de ser escrita por jóvenes, esta narrativa no es ingenua ni apolítica, podemos recordar lo que afirma Deleuze "Un escritor no es un hombre escritor, sino un hombre político…" (17), pues el escritor emite juicios sobre su realidad y no puede sustraerse al medio social que le rodea para expresar su opinión sobre él pues:

> Todo texto narrativo es la cristalización de un proyecto ideológico por medio del cual el autor va a tratar de precisar su posición frente

[91] Esta investigadora, para nuestros fines, arroja puntos con los que concordamos, especialmente cuando indica lo que implica el trabajo de un escritor, aunque en el aspecto social de la década nos parece que erra en algunos puntos específicos. Estos aspectos nos sirven para ilustrar como es compleja la revisión de lo que acontece en esa década.

> a la sociedad y los acontecimientos históricos, dando un registro crítico de ellos de forma que él pueda esclarecerse y esclarecernos qué es lo que ha pasado en un momento o una época determinada.[92]

De esa forma entendemos que los textos de esta corriente no pueden ser condenados de apolíticos ni de superficiales porque hablan sobre y ponen en entredicho a las instituciones "respetables" presentes, colocan el actuar de los aparatos de poder en tela de juicio y hacen a los jóvenes personajes interactuar con su problemática social, no de manera seria y formal sino a manera de juego suspicaz. O cómo se puede interpretar que un adolescente se ponga al mismo nivel que un adulto, a la par de un hombre inmiscuido en la política, que sea capaz de criticar a la familia, a las personas con ideas rígidas sobre la religión o las relaciones humanas, entre otras cuestiones. El personaje juvenil de los textos se presenta como ente capaz de resistir la presión ejercida por la sociedad para llevar a cabo los designios que ésta tiene para él, apto para transformar (o al menos intentar hacerlo) la realidad que le rodea haciendo tambalear a las estructuras ante su empuje[93].

Otra de las críticas fue la que establecía que, al narrar crear o recrear la narración el mundo adolescente, su problemática, su conducta y sus deseos, dichos textos terminaban, por lo tanto, siendo moralizantes, de fácil lectura y consumo como lo podemos ver en la siguiente crítica donde retomamos la realizada por Bátis y Álvarez sobre *La tumba*, de José Agustín aparecida en 1964:

> El héroe es un "chico muy naif" de 17 años, de la alta suciedad, dedicado a sorber leches malteadas en los drive-in con sus conquistas y a "eliminar" botellas de whisky en los bares beat… Su problema es que "desea mandar todo al infierno, incluyéndose, botar su vida, ir a cualquier parte, pegarse un tiro… o algo, algo que no encuentra"… Escrita a la tremenda, con cierta agilidad y

[92] Evodio Escalante "Lectura ideológica de Pedro Páramo", citado en Sefchovich (180).

[93] Como lo pudimos observar en el fragmento de *La tumba*, en nuestro Capítulo I, cuando el protagonista discute con su padre sobre su ausencia de la casa.

> artera gracia, la novelita recoge el lenguaje abyecto de la adolescencia indigesta. La intención es obviamente, moralizante. Dese una hora y media para leerla…[94]

Desde su inicio, esta crítica falla en su análisis. El personaje principal no es de "alta suciedad", y si de clase media alta puesto que, a pesar de tener comodidades, sus padres trabajan para ello. El término "suciedad" es extraído de la novela y usado por Gabriel, el protagonista de la misma y podría tener dos interpretaciones. Una, Gabriel expresa la idea que tiene de la situación podrida en que se encuentra la sociedad que lo envuelve, u otra, que podría ser un valor opuesto a la higienización, pulcritud y buenas maneras que esgrimía la sociedad como valores indiscutibles. Además, no se pasa la vida como lo indica el crítico, en una vida de placer sensual y etílico, sino que estudia y lo destacado es que tiene ambiciones de ser escritor. Discordamos de que sea una novela "Escrita a la tremenda…" y pensamos que eso lo dice por el final en donde parece que el protagonista está a punto del suicidio. Este final podría interpretarse de otras maneras. O el suicidio como un hecho, considerándolo una salida, el cual coincidiría con un final tremendo, o, en virtud de que el protagonista es un proto-escritor y el sonido de la pistola se asemeja al que emitían también las máquinas de escribir mecánicas, se puede interpretar que en realidad solamente lo está plasmando en papel.

La interpretación de esta crítica, solamente rozaba la superficie del texto, tomaba lo más evidente que la novela tenía sin preocuparse por ir más allá de lo que las palabras expresaban. Sin un mayor análisis no mencionan sobre otras posibles motivaciones de la conducta juvenil frente al sexo, aparte del mero placer, ni la actitud de los protagonistas ante las personas con poder, ni la mofa que hacían de ellas, vamos, ni siquiera el final tiene otras posibles lecturas para ellos. Asimismo, los críticos se dejan llevar por el discurso oficial sobre la juventud pues la

[94] Álvarez, Federico y Huberto Bátis. "José Agustín: La tumba (Ed. Mester)." *Siempre!,* Los libros al día.

retratan como únicamente dedicada a los placeres, desorientada quien considera al suicidio la solución de los problemas. Incluso la opinión que emiten acerca del lenguaje usado, "lenguaje abyecto de la adolescencia indigesta", no toma en consideración otras opiniones, como la antes citada de Carlos Fuentes sobre el uso de un lenguaje particular. Para los autores, ese lenguaje es mal usado sin percatarse del trabajo realizado en adaptar un lenguaje coloquial para ser escrito.

En contrapartida, otro crítico, Emmanuel Carballo, uno de los críticos literarios más respetados en México de aquel entonces, y considerado por algunos, miembro de *la mafia*[95], hace una lectura más completa sobre el mismo texto:

> La estructura, sencilla, hasta cierto punto tradicional, está acorde con el tema y con la visión del mundo de Gabriel Guía –el héroe- y de las muchachas –Dora, Laura, Elsa- con quienes comparte la amistad, el parentesco, el amor, la abulia y el desconcierto de vivir… Lo que más me interesa de La tumba es el estilo, en apariencia de primera intención y que, según creo, responde admirablemente bien a la visión del mundo de esta novela. Como ella, el estilo es irrespetuoso, dinámico, alegre, incisivo, caricatural y, sobre todo, gozosamente, desenfadadamente presidido por el humor –por un humor de nuevo cuño, tan contagioso como eficaz.[96]

Podemos ver las diferencias entre ambas críticas. Lo que resalta a primera vista es que la primera da un mal resumen del texto y la segunda es más general, abarca más allá de lo evidente. La segunda evita dar epítetos negativos y simples como "chico muy naif", "conquistas", "botar su vida", "escrita a la tremenda", "artera gracia", "lenguaje abyecto de la adolescencia indigesta" y "moralizante", en cambio ofrece otros más positivos y complejos "el héroe", "las muchachas -con nombre-", "comparte amistad, amor, abulia, desconcierto", "en apariencia", "responde admirablemente a la visión del mundo de esta novela", "estilo irrespetuoso, dinámico, alegre,

[95] Lo que nos habla de que ese grupo no era uno totalmente monolítico por sus diferentes intereses para agruparse.

[96] Carballo, Emmanuel. "¿La tumba? Una obra tan ingenua como pedante." *Siempre!,* 17 agosto 1966. La cultura en México, pp. XIII- XIV.

incisivo, caricatural… desenfadadamente presidido por el humor… de nuevo cuño". Tomemos algunos ejemplos para verlos más en detalle. La primera crítica, al hablar de "chico muy naif" lo reduce, como ya dijimos, a los términos en que se tenía a los adolescentes en esa época, ingenuos, fáciles de manipular, inseguros. La segunda le asigna el papel del héroe que es capaz de asumir sus responsabilidades, un ser pensante y actuante, no con mucha experiencia tal vez, pero de ninguna forma frágil. La segunda ubica a los personajes mujeres como compañeras de aventuras y de vida del protagonista, dotándolas de personalidad al nombrarlas por sus nombres y considerándolas como entes pensantes y no simplemente como "conquistas" o accesorios del protagonista, como lo hace la primera crítica.

Una diferencia fundamental entre ambos es la forma de abordar el texto. Mientras que la primera crítica dice "Escrita a la tremenda, con cierta agilidad y artera gracia, la novelita recoge el lenguaje abyecto de la adolescencia indigesta. La intención es obviamente, moralizante", la segunda indica que el texto "responde admirablemente bien a la visión del mundo… Como ella, el estilo es irrespetuoso, dinámico, alegre, incisivo, caricatural y, sobre todo, gozosamente, desenfadadamente presidido por el humor –por un humor de nuevo cuño, tan contagioso como eficaz." Los extractos nos indican las diferentes posiciones que tenía la crítica sobre los textos de esta narrativa. La primera sugiere que, a pesar de su agilidad y gracia, el texto no va más allá de lo evidente y es moralizante por su estilo. La segunda nos indica que el texto expresa una visión del mundo particular y que ésta se manifiesta mediante un lenguaje y actitud de nuevo cuño, eficaz para su propósito.

En otra crítica de Carballo, ésta sobre *Gazapo*, que considera una de las mejores novelas de 1965, destaca:

> …una novela joven; joven por el tema, por los personajes, por la estructura y por el estilo. Y al decir joven no me refiero a que sea

> apresurada, insegura o carente de significación. Por el contrario, es una novela bien pensada y bien escrita… No advierto en ella inseguridades ni flaquezas, tampoco desequilibrios en la estructura ni reiteraciones inútiles en el estilo… cuenta la historia de varios jóvenes de la ciudad de México, jóvenes "disimulados" y "astutos", fáciles de ser presas de sus propios entusiasmos, que como consejos nuevos descubren… el sentido de la amistad, entrevén los secretos del amor y encuentran aborrecible el mundo en que viven.[97]

El crítico es mesurado abordando al texto en perspectiva, ofrece una visión general de lo que se esperaba de un escritor joven que produciría textos con inconsistencias, de ideas simples y usando un lenguaje formal de acuerdo a los estándares que se esperaba de un texto proveniente de gente sin experiencia. Él habla de textos bien escritos y nada banales. La primera parte de esta crítica puede ser utilizada para hablar de los textos canónicos de esta narrativa, pues el crítico destaca la diferencia entre lo que se consideraba ser joven y la forma en que los escritores de este estilo usan la escritura para expresar sus ideas, la hacen pensando calmadamente lo que quieren decir y cómo lo quieren decir, pero además con un contenido que va más allá de lo trivial o lo simplista. No se limitaba a la problemática de personas en desarrollo, sino que apuntaba a la relación de éstos con la sociedad. Con el fin de ilustrar que Carballo no estaba tan equivocado, veamos un pasaje de *La tumba*.

Antes debemos contextualizar este fragmento. En aquella época la clase política pertenecía aún a un único partido, el Partido Revolucionario Institucional (PRI) y Agustín, mediante una especie de "diálogo", pone al mando de la palabra a la gente joven quien toma humorísticamente el control de la conversación y coloca al representante de la clase política bajo la lámpara de escrutinio mediante la burla y el ridículo. Esto es significativo porque en la vida real no hubiera sido posible un diálogo semejante lugar, los jóvenes no podían dirigirse

[97] Carballo, Emmanuel. "Coloca a Gazapo como una de las novelas más valiosas de 1965." *Siempre!,* 5 ene 1966. La cultura en México, p. VI.

directamente a los políticos, especialmente de niveles altos, pues existían (y existen) protocolos muy estrictos para poder dirigirse a ellos. Si se pudiera llevar a cabo ese contacto, podrían existir dos consecuencias: o la indiferencia absoluta por parte de esos políticos o, en el peor de los escenarios, se callaría a los jóvenes irrespetuosos que osaban interpelar a una figura pública importante mediante la actuación de la policía. Habría que indicar que esa desconexión entre la clase política y los estratos sociales no era una situación exclusiva del sector juvenil sino general.

En este fragmento, el autor nos ejemplifica cómo la clase política en el poder es incapaz de adaptar sus anticuados conceptos o puntos de vista al estilo de los tiempos cambiantes representados por la juventud. Y los jóvenes quiebran las viejas reglas mediante preguntas sarcásticas mostrando su poco respeto hacia el viejo sistema e ironizan lo que acontece en los aparatos del poder:

> La fiesta estaba infame pero nos divertimos epatando a los presentes. Íbamos de un lado hacia otro con sendas botellas de old parr y platicábamos con los mayores. -¿Cómo anda el senado, senador? – preguntó Laura bebiendo a pico de botella. -Cuéntenos – reforcé. El senador estaba acompañado por tres colegas barrigoncitos y nos miró, visiblemente nervioso. - Bien, bien... -¿Se divierte, senador? -¿Ya cenó, senador? -¿Usted cree que yo pueda llegar a senadora, senador? -¿Usted cree que yo pueda llegar a líder del senado, senador? -¿Usted no es líder del senado? -Pues, no/ -¿Por qué no? - ¿Le cenaron el mandado, senador? - ¿Es difícil la grilla del senado, senador? (68)

Con algunas preguntas, los adolescentes ponen en entredicho las actividades políticas en el México de esos años, cómo los políticos trabajan para su propio beneficio buscando siempre una posición jerárquica mayor con el fin de obtener ganancias mayores y mejores. Mediante su silencio, se hacía patente el juego de quien manda y ordena con sólo la mirada sin tomar ninguna acción que su posición le permitía (cosa que no pasaba en la realidad pues era normal que hicieran gala de eso). La clase política de esa época no estaba abierta a ninguna especie de

diálogo entre ellos y sus gobernantes. Quienes se atrevían a contravenir las disposiciones o las decisiones tomadas por el aparato, corría el peligro de ser reprimido, en virtud de que era una época en la cual no era fácilmente expresarse políticamente:

> ¿Pertenece usted a alguna comisión? - Sí, a la/ -¿Cuánto le pagan, senador? -¿Le costó cara su casita? -Échese un trago con nosotros, senador. -Ándele, brinde por la juventud, no sea ranchero. El senador nos miró glacialmente. - Sí, senador, ya nos íbamos - Vamos a cenar, senador. (68-69)

A la vez, Agustín nos dice que la juventud tenía una idea muy clara acerca de la sociedad y la clase política mexicana, no eran individuos inocentes a los que fácilmente se les pudiera manipular o engañar, de la misma manera estaban enterados de cuáles eran los mecanismos de los que se servía el poder estatal para mantener el control sobre la población y obtener beneficios a expensas de la gran mayoría. El autor, a través del personaje, Gabriel, demuestra su inconformidad por la pedestre naturaleza del discurso político contrastándolo con Góngora, el famoso escritor español:

> Muchas gracias por sus consejos, señor senador, los tomaremos muchísimo en cuenta; y gracias por narrarnos tan gongorinamente sus vicisitudes como senador. Acuérdese que ya quedó en ayudarme a ser senadora, senador. - Antes de irnos, ¿por qué no baila con mi prima, senador? Ficha barato. Tostón la pieza. - No sea malito, senador, baile conmigo. Gratis por ser para usted. Un rock y ya. El senador no quiso: seguramente estaba guardando energías para una sesión recamaral con el proyecto en turno. (69)

Para terminar con este pasaje y siguiendo la línea sarcástica de Agustín, se compara a la joven con una fichera, comparando el ámbito de la fiesta con un club nocturno donde ese tipo de mujeres trabajaba. Asimismo, nos muestra el concepto de la mujer como objeto, por el uso del ejemplo de las ficheras y con la posible actividad extra marital del senador. Así se burla de lo

que en la realidad pasaba con el mismo presidente de la república quien tenía una relación extramarital con una actriz-cantante mexicana, relación que era conocida por toda la sociedad.[98]

Otro ejemplo surge en *Pasto verde* donde el personaje indica lo que la sociedad espera de él, pero manifiesta satíricamente su posición ante la presión de la sociedad. Ésta le indica cómo debe conducirse según las reglas establecidas: obedecer lo que manda el gobierno y ser un buen ciudadano mexicano, lo que se traducía en ser pasivo y sin cuestionamientos. Un buen ciudadano no debía criticar a la estructura de control gubernamental, representada desde las escuelas hasta los sindicatos, así como no emitir ningún juicio negativo a las sagradas instituciones democráticas del país. Así como olvidarse de demostrar rebeldía ante el supremo gobierno. En síntesis, no ver, no pensar y no decir nada en contra. El joven debe:

> … de ser buen chico escucha atentamente al maestro el cinco de mayo recita versos no contradigas nada no critiques nada no abandones las consignas si ves que te persigue la tira saca tu credencial de miembro del partido revolucionario si te estás perdiendo no trates de usar calmantes … es mejor sonreírle al presidente que recordar los incidentes de Río Blanco y Cananea es mejor decir que Morelos está muerto y que su espíritu vive en nosotros a decir que los ideales de Zapata para nada se cumplieron es mejor que navegues con el viento es mejor aplaudir a los líderes obreros de gafas negras que ir en una julia soportando... los macanazos de los demás tiras y es mejor ser un naco influyente ladrón y vendido no tener ideas no tener cerebro vivir dentro de la cofradía que no seguir nada y vivir al día… (90-91)

Como podemos observar con las citas extraídas de los textos, los personajes jóvenes se colocan en una posición libre y consciente para decidir lo que quieren hacer ante lo que se esperaba de ellos. Los personajes tienen una posición rebelde poniendo en duda lo que hasta entonces se consideraba una conducta normal, es decir, la sujeción ante las normas que imponía la sociedad. Con ello, manifiestan una posición política ante la realidad que viven como jóvenes.

[98] Era *vox populi* la relación que tuvo, durante su presidencia, el presidente Gustavo Díaz Ordaz con la actriz y cantante Irma Serrano.

De esa manera observamos las presiones que la sociedad ejercía sobre el adolescente quien no sigue las normas de buena conducta, evita seguir las incólumes tradiciones mexicanas, y no observa las costumbres morales del buen actuar y el buen vestir. Esa juventud debía exclusivamente ir a la escuela para obtener una vida con todas las adquisiciones materiales que pudiera obtener, como lo dice este fragmento de *Pasto verde*:

> … dale rosas a tu nena poemas a mamá y a la maestra péinate como hombre no uses ajustados los pantalones inscríbete a un club deportivo juega polo… aprende a bailar vals aprende a saludar aprende a no soñar ve al servicio militar aunque sepas que contra nada tienes que pelear estudia toda la vida para que termines en una oficina dile a toda la gente que sí es más conveniente un puesto de médico en el seguro que andar de agitador…

¿Se puede juzgar a esta literatura de apolítica? Pensamos que no, puesto que pone en entredicho muchas de las estructuras anquilosadas de la sociedad mexicana pues se le exige llevar a cabo lo que indica la norma, como lo indica el fragmento, "aprende a no soñar ve al servicio militar… es más conveniente un puesto médico en el seguro que andar de agitador". Observamos dos puntos clave en este párrafo. El primero cuando dice "aprende a no soñar" cuando precisamente era lo que la juventud quería hacer y "dile a toda la gente que sí es más conveniente un puesto de médico en el seguro que andar de agitador", es decir, no protestar porque es más confortable vivir tu vida que atender la problemática social. Estas citas contienen importantes mandatos que un joven debía seguir para ser considerado como un ciudadano ejemplar. ¿Cómo se les escaparon a los críticos esos detalles? Podría ser que estuvieran buscando algo parecido a lo que se vivía en Europa o EUA, lejos del territorio nacional.

Por otra parte, habremos de insistir que en esa época el gobierno no dudaba en reprimir toda manifestación por lo que es difícil imaginar a textos cuyos protagonistas eran adolescentes cuestionando a la sociedad entumecida de esa época. Dichos autores eran valientes por el hecho

de hablar de lo que acontecía en la sociedad, manifestando sus puntos de vista en contra de instituciones sólidamente fortificadas en la tradición, el poder y la represión, señalando los puntos débiles y contradictorios de esos los valores que propugnaban, con la posibilidad de ser censurados[99]. A pesar de ello, las consecuencias que sufrieron tanto los escritores como los textos de esta narrativa, no fueron por la acción directa del estado, sino más bien por parte del establishment cultural al ser minimizadas sus aportaciones al campo literario.

Para 1969, a pesar de la aparición de numerosos escritores jóvenes que habían publicado novelas en México, aún no se había realizado ninguna clasificación o aproximación para estudiar la nueva narrativa[100]. Sería la escritora Margo Glantz quien haría el prólogo, datado a fines de 1968, del libro *Narrativa joven de México* que tiene a Xorge del Campo como antologador, además de formar parte del grupo de los antologados. Ese texto solamente incluiría a algunos escritores jóvenes y cuya composición variaría en sus otros trabajos. Un punto importante es que olvidaron incluir a Gustavo Sainz que había publicado *Gazapo* en 1964, así como de Parménides García Saldaña quien publicó *Pasto verde* en 1968. Dato importante por el hecho de que ambos serían señalados, más adelante, como de los principales escritores de esa narrativa.

Mediante ese prólogo empezaría un acercamiento que parecía más formal al nuevo estilo de hacer literatura y que definía a los escritores jóvenes como una generación que no lo era solamente de forma temporal sino "por el pasado o tradición que inaugura o que rechaza" (79). A pesar de que la autora no parece muy satisfecha con el término "generación", no brinda otra forma de clasificación y coloca a los autores que están en un rango de edad, sin importarle sus

[99] Como aconteció con la segunda edición de *La tumba*, al realizar la portada con una imagen de una pareja de jóvenes en una cama, además de añadirle al título *revelaciones de un adolescente*. Con el afán de constreñir ese texto al terreno sexual.

[100] No analizaremos profusamente el trabajo de Glantz porque ha sido tratado por diferentes investigadores como Gunia, Salazar, Ocampo, Reyes, Castañon, así como en diferentes tesis y disertaciones. Lo tratamos por haber sido la punta de lanza para generar el término *literatura de la onda.*

diferencias. No despeja incertidumbres o dudas sobre ese tipo de escritura pues cae en conclusiones sin indicar en qué parte de los textos aparece lo que señala. La importancia de este texto es la de iniciar una aproximación a esa narrativa.

Algo significativo de este texto, es que comienza a relacionar lo literario a lo social, lo cual nos indica el interés que presenta Glantz el hablar sobre el tema. Primero, al comparar la rebeldía expresada en las obras de los jóvenes escritores con el movimiento hippie quienes "fueron la contrapartida de la sociedad [de consumo] pero fueron también el signo de un retroceso y no de una verdadera reestructuración, aunque su actitud desbroce el camino… plantearon las vías del rechazo... sin lograrlo." (469). Cómo fue ese retroceso y cuál fue éste, la autora no lo indica. La segunda ocasión es cuando expresa su opinión sobre los hechos del 2 de octubre de 1968 y relacionándolos con los textos, al denominarla "revuelta estudiantil" que son "actos de violencia gratuita" y que forman una pauta en el momento, no indicando a qué clase de pauta se refiere, si cultural, social o literaria pero que compara a esa literatura con esas acciones.

El siguiente de sus trabajos sobre esa narrativa *Onda y escritura en México: Jóvenes de 20 a 33,* aparecería en 1971. Su título, con el cual podemos percibir lo que acontecerá, será importante porque es cuando separa la escritura de lo que denomina *la Onda.* En él, la autora divide el ensayo en 5 apartados: El imperialismo del yo, La mitología de la belleza y la inferioridad, El lenguaje, Los viajes, La escritura. En general, vuelve a utilizar la misma forma de discurrir sobre esa narrativa usada en su trabajo anterior, señalando características sin basarlas en los textos, a pesar de que indica el nombre de algunos. Por ejemplo, tacha a esta narrativa como "una corriente literaria que se va contagiando de influencias cosmopolitas a la vez que se inspira en la tradición anterior, aunque pretende ser en el fondo una narrativa de ruptura" (90). Al carecer de soporte obtenido de los mismos textos, deja abierta la duda sobre a cuáles influencias

se refiere ni en que tradición se basa, para ella esa narrativa es moderna con una inspiración tradicional (sic), no aclara a qué se refiere con eso. Y así de ese tipo abundan en el ensayo.

Al igual que en su ensayo anterior, cae en contradicciones. Por ejemplo, dice "…ciertos escritores… revelan la existencia de una narrativa mexicana verdaderamente nueva, nueva porque ofrece otra visión de México, porque esboza o define otros conceptos de escritura… hasta cierto punto inédita en nuestras letras, aunque a final de cuentas todo esto se revele como la simple pedantería…" (91). Con ello vemos que tanto dice una cosa como dice otra sin explicar a qué es lo que se refiere ¿Es nueva o quiere ser nueva, pero sin llegar a serlo? ¿O para ella, a pesar que "define otros conceptos de escritura" no tienen consistencia? Preguntas que quedan en el aire porque no llega a aterrizar sus juicios con argumentos.

Los puntos de vista de Glantz, sobre la juventud, en la primera parte del ensayo, tienen como soporte lo que opina sobre el tema el maestro Octavio Paz, de quien utiliza algunos fragmentos de *El laberinto de la soledad*. Más adelante indica que el joven de esa época "utiliza un modo de comunicación que segrega, un lenguaje que identifica al joven como joven y lo hunde breve e intensamente en su 'inferioridad'" (97). Como vemos, para Glantz el lenguaje usado por los jóvenes, a pesar de que no especifica de cuál lenguaje habla, al no seguir las reglas del español estándar lo posiciona por debajo, de qué o en relación a qué, tampoco lo dice, y queda también la cuestión del por qué el uso de comillas para indicar esa inferioridad. Todo ello sorprende porque más adelante, cita a Borges quien dice "… que puede haber diversos lenguajes que de algún modo correspondan a la inasible realidad…" (111). Y es sorpresivo porque lo que entendemos de la cita de Borges es que hay otros posibles lenguajes para realidades diversas, por lo que no entendemos por qué Glantz lo uso como soporte para su opinión.

El excesivo uso de personajes jóvenes, según Glantz, son viejos fenómenos pre-existentes (91). Para ella lo mismo eran los personajes jóvenes de épocas anteriores a los jóvenes protagonistas de las novelas de este estilo. No toma en cuenta que eran los propios jóvenes que escribían sobre la juventud desde su punto de vista. A pesar de que les reconocía que eran diferentes en su actitud hacia lo que les rodeaba, los limita a "…un clisé que subraya lo epidérmico" (92), es decir, que por su misma juventud no podrían ir más allá de lo superficial, temporal y de gozo corporal sin una pizca de reflexión. Glantz, sin meditar al respecto, se hace portavoz de lo que a nivel social se pensaba de la juventud, carecer de la capacidad de ir más allá de lo sensitivo y no avanzar y dominar un conocimiento para expresar éste con imaginación. Nuevamente, lo dice sin aportar ejemplos de ello. De esa manera, concluye Glantz, no es la sociedad lo que los hace a un lado, son ellos mismos los que pretenden aislarse mediante el consumo y el uso de drogas, sexo y rocanrol (93). En ese proceso incluye el uso de cierto lenguaje. Para ella esos personajes juveniles no se caracterizan por su actitud en contra de los valores reconocidos por la sociedad, simplemente son adolescentes con una actitud dionisiaca ante la vida sin importarles lo que acontece a su alrededor.

Mediante este ensayo, Glantz bautizaría con el nombre de *literatura de la onda* a varios textos que a su consideración utilizarían características como personajes jóvenes, usando lenguaje coloquial y en su forma de decir, usarían el humor y el juego de palabras para expresarse, utilizarían el sexo, las drogas y el rocanrol. Para ella serían, la escritura y Onda, con mayúscula lo que nos parece que reconoce su importancia, dos formas de expresión diferentes pues la Onda usaría el lenguaje como "instrumento para observar un mundo y no la materia misma de su narrativa" (108) lo que nos muestra que la nueva narrativa la juzga desde parámetros que se venían utilizando sin poder crear acercamientos nuevos sobre fenómenos

nuevos. Glantz parece querer separar el mundo del lenguaje y olvida que el lenguaje es parte inmanente del mundo, instrumento sin el cual no podríamos entenderlo y eso, creemos, es lo que intentan hacer los escritores de esta narrativa, interpretar el mundo que viven con el uso de un lenguaje especial. Además, no queda muy claro a lo que se refiere sobre esa separación pues más adelante utiliza, para apoyar su punto de vista, una opinión de Paz "la literatura joven [inferimos que aplica a la mexicana] empieza a ser crítica y lo es de dos maneras: como crítica social y como creación verbal." Nuevamente utiliza a un intelectual de renombre para apoyar su punto de vista, aunque nos parece que la opinión de los mismos es opuesta a la de ella.

La definición establecida por ella no sería aceptada por ninguno de los escritores enmarcados bajo ese rubro[101], por ser producto de una visión sumamente esquemática, por basarse en modelos preestablecidos para analizar un fenómeno de nuevo cuño, del cual no se tenía precedentes. Mas no solamente por eso Glantz puso en la misma categoría a escritores que en algún punto podría haber conexión pero que su escritura tenía diferencias, como ella misma lo indica en su escrito. Por ejemplo, René Avilés Fabila, es más intelectual; José Agustín, experimenta más con el lenguaje y antisolemne; Gerardo de la Torre, más inclinado a lo social; Gustavo Sáinz, no usa la narración lineal; Elsa Cross, más bien poeta; Juan Tovar, más realista sin llegar a innovador; Parménides García Saldaña, iconoclasta y menos ajustado a lo real; Roberto Páramo, muy alejado de esa clasificación. El trabajo de esa escritora presenta fallas, como ya lo hemos visto y uno de los más evidentes, es la falta de ejemplos provenientes de los textos criticados para sostener su valoración, o el uso erróneo de las citas. Por ejemplo, en su

[101] Como lo indican el mismo José Agustín en *La onda que nunca existió*, René Avilés Fabila en *¿Hay una generación de la onda?* Y también podemos encontrarlas en el texto de Reinhard Teichmann, *De la Onda en adelante, conversaciones con 21 novelistas mexicanos*. Además de que diversos investigadores y articulistas periodísticos señalan que los escritores no estuvieron satisfechos con esa clasificación como Hugo García Mitchel en su artículo *Gustavo Sainz, la Onda y el rock*, Ulises Paniagua en su artículo *Apuntes sobre la mal denominada generación "de la onda"* y otros.

texto, la autora utiliza el siguiente fragmento proveniente de una novela, *Lapsus*, próxima a aparecer, de Héctor Manjarrez:

> El día 4 de marzo de 196., Huberto Haltter y Humberto Heggo abordaron simultáneamente un aeroplano tetramotor de la empresa Air France, que los acarreó, junto con otros pasajeros que hallaremos en páginas posteriores de este libro, al aeródromo de Nueva York, ciudad que ninguno de los dos había visitado anteriormente.

Dicha autora utiliza este fragmento con la intención de mostrar la inclusión de este escritor dentro de su clasificación y es en relación a los viajes en los textos *de la onda*, pero no alcanzamos a percibir dónde aparece la crítica social que ella menciona. De igual manera, no observamos dónde aparece el lenguaje de las clases bajas o calo, el albur, o los viajes usando drogas que menciona en su artículo o la relación del viaje como "ligue".

Años después, en 1976, Glantz vuelve a indagar sobre esta corriente literaria en su artículo *La onda diez años después: ¿epitafio o revalorización?*, donde usa casi los mismos argumentos de sus escritos anteriores, llegando casi a las mismas conclusiones. Para empezar, como se puede ver desde el título de su artículo, en el cuerpo del mismo no indica exactamente por qué señala esa temporalidad para evaluar un tipo de literatura que apareció en 1964, en que se basa para dar esa narrativa por muerta o cuál texto usa para mostrar que está acabada.

Glantz cierra su ensayo con un acercamiento al lenguaje de la onda que, de acuerdo a su punto de vista, es el usado en los textos que ella incluye en ese rubro, lo que lleva, a su parecer, a esta narrativa a ser *transitoria* por ser un fenómeno localista. Esta que parecería una conclusión contundente más bien nos parece que es fuente de preguntas: ¿de verdad el lenguaje de la onda es el mismo que utiliza la literatura al que le puso ese membrete? Como vimos en el capítulo I, los ejemplos que utilizamos indicarían que es diferente, no es una copia. ¿El lenguaje de la onda surgió en los sesentas y se quedó en esa década circunscrito a la capital mexicana que según el

párrafo es el mundo que refleja? Nos parece que como un lenguaje que evoluciona, no habrá nacido en esa época, como podemos recordar aparece en películas de los cuarenta y cincuenta, así como en los veintes con el teatro de carpa. Por otra parte, en la actualidad la palabra *onda*, y algunas de sus acepciones, se utilizan a lo largo del continente latinoamericano. Para la fecha de ese ensayo, José Agustín ya había publicado tres novelas y un libro de cuentos, y ese lenguaje solamente aparece en el cuento que utiliza Glantz como ejemplo *¿Cuál es la onda?* y Gustavo Sainz tres novelas que hablan de adolescentes, las que no usan ampliamente lo que pareciera ser el lenguaje de la onda. De ahí que sostenemos que esa narrativa no representaba ni la vida ni usa el lenguaje del grupo social denominado *de la onda*; esto último nos llevaría a sugerir estudios más detallados sobre esa narrativa.[102]

Cierra su ensayo con el párrafo siguiente criticando su temporalidad, lo que nos hace pensar si el realismo, naturalismo y otros fenómenos literarios no lo son:

> La validez de esta corriente literaria está en función de su capacidad de reflejo de una realidad, pero aunque dialécticamente está destinada a ser transitoria en su modalidad, como es transitorio el mundo que refleja, es evidente que su eficacia lúdica, hedonística y también, en ocasiones, su capacidad desmitificadora, determinan un momento importante de nuestra narrativa. (129)

Como vemos, si en su cierre dice que es importante para la literatura mexicana, ¿por qué no tomarse la molestia de escribir un análisis más profundo? Por otra parte, circunscribirla a un tiempo específico, esa decisión está desfasada porque de serlo cómo se explicaría la salida del volumen de *La tumba* aparecido en 2014 para conmemorar sus cincuenta años, de no ser porque aún es actual de cierta manera. Como dice el mismo Brushwood:

[102] Cabe mencionar que hay estudios que apoyan nuestra posición respecto al escabroso acercamiento de Margo Glantz. Entre ellos se encuentran: *La Onda as parody and satire* de Bruce-Novoa, *Nuevos novelistas mexicanos* además de *Y tus hombres, Babel, se envenenarán de incomprensión… (La narrativa mexicana de los setentas)* de Aurora M. Ocampo, *Alrededor de la Onda* de Juan José Reyes, *Qué onda con la literatura de la Onda* y *José Agustín: Aguja de navegar azotes* de Adolfo Castañon, y otros más.

> Se ha dicho que las novelas de la onda son efímeras que no serán entendidas por las generaciones futuras. Opinamos que estas novelas, aunque sean efímeras, serán "descubiertas" repetidamente en el futuro porque retratan una época de importancia fundamental. (47)

Creemos que no son "descubiertas" solamente por presentar el retrato de una época sino, además, por tocar problemas tanto de la juventud como conflictos sociales en general, problemas que hasta nuestros días siguen vigentes en la sociedad mexicana.

Podemos observar que las primeras novelas que utilizan este estilo literario aparecían en momentos álgidos y de gran efervescencia dentro de la sociedad mexicana. Hablan de esa realidad en términos literarios, de una manera juguetona y para nada constreñida a la forma tradicional de narrar historias. De esa forma entran a formar parte de las tensiones que se vivían y de cierta manera prefigurando los acontecimientos que darían lugar en 1968. Las novelas no llamaban a una manifestación juvenil de protesta, pero si tenían el espíritu que representaban a ciertos jóvenes que cuestionaban las reglas, resquebrajando los moldes anteriores y por la combinación usada de ciudad-jóvenes citadinos-representación de lenguaje coloquial, fueron las razones de que el establishment intentara contenerlos.

La relación de este estilo literario con el movimiento estudiantil es que compartieron el espíritu juguetón de la juventud (no olvidemos la creatividad que tenían los jóvenes universitarios en sus pancartas usadas durante sus manifestaciones de protesta[103]) y el espíritu burlón ante las estructuras anquilosadas en el México de esa época. A pesar de que no era el papel de los escritores ser los dirigentes de ese movimiento, éstos denunciaban la forma en que se ejercía el control por parte de los sectores con poder.

[103] Algunos ejemplos: ¡Prohibido prohibir!, la violencia está contra las olimpiadas ¡no los estudiantes!, vacuna a tu granadero, el ejército en las aulas no aprende ¡fuera de ella!, gobierno de Ordaz de ladrones y Díaz de miseria...

El objetivo de esos creadores fue escribir como ellos querían hacerlo para narrar sobre su entorno intentando ser parte de los nuevos tiempos[104].. Como lo indica Vicente Leñero, uno de los escritores que publicarían en los sesenta, en una entrevista que le hace Elena Poniatowska, hablando sobre las características que debe tener un texto literario, los escritores ofrecían "al lector una oportunidad que no le dan los filósofos [u otros autores]; la de colaborar con el autor, tomar parte activa en la novela y sentir que ayudan a escribirla."[105] No intentaron manipular a los lectores para que llegaran a una conclusión en particular, solamente los tomaron como seres pensantes, que era la forma en que un adolescente se veía a sí mismo, insistimos, no como sucedía con las imposiciones de los que eran objeto.

Los textos de esta narrativa podrían ser leídos como una lectura ligera, amena, sin grandes pretensiones, pero detrás de lo obvio mostraban que iban más allá. Los textos gustaban más de lectores que no querían "todo masticado" que los consideraran "incapaces de pensar [pues les gustaba ser partícipes]… Claro [eso], exige un esfuerzo al que no estamos acostumbrados y por eso la primera reacción es botar la novela. El lector se acostumbra a ser esclavo del escritor y se sorprende cuando el autor le da libertad."[106] Hay que recordar el contexto en que nuestros textos surgieron que era uno que era sumamente represor y controlador de cómo deberían comportarse las personas, no exclusivamente los jóvenes, al tener los grupos de poder el mando en diferentes niveles.

[104] Así lo manifiesta José Agustín en *La onda que nunca existió,* al explicar el por qué algunos escritores de esa época preferían usar las formas tradicionales de escribir, pero otros tomaron lo que había a su alrededor.
[105] Poniatowska, Elena. "Entrevista a Vicente Leñero en 1963, a propósito del premio Biblioteca Breve por *Los albañiles." La jornada*, 14 dic 2014.
[106] Idem

b) LENGUAJE COLOQUIAL, SEXO, DROGAS Y ROCANROL.

En nombre del instante han caído una a una las antiguas barreras;
lo prohibido, territorio inmenso hace un siglo, hoy es una plaza pública
a la que cada hijo de vecino tiene derecho de entrada.
La moda, las canciones, los bailes, las costumbres eróticas,
la publicidad y las diversiones, todo, está ungido por la luz equívoca
de la subversión.
Octavio Paz.

En esta sección hablamos de tópicos que parecen pertenecer a diferentes áreas, pero cierta crítica los identifica como partes de un todo y por ello los reunimos. Como lo indicamos anteriormente, los elementos que aparecen en este tipo de literatura se entrelazan, en ocasiones tan cercanamente que hace difícil el tratarlos por separado. Veremos que la crítica hace de esta literatura la representación literaria del movimiento juvenil llamado de "la onda" y lo hace utilizando a su favor la representación del lenguaje coloquial usado en los textos y por la aparición en ellos de temas como el uso de drogas, sexo y rocanrol. Para alguna crítica, esos aspectos tenían un gran peso dentro de las narraciones, de ahí devino esa definición que aún pervive en el medio cultural. Así se ligan literatura-movimiento juvenil de forma indisociable.

Para empezar, diremos que, dentro de la literatura Latinoamérica, para la década de los sesenta, el rescate y el uso de una representación del lenguaje coloquial en textos literarios no era un fenómeno nuevo, pues ya había estado presente desde décadas anteriores en diferentes países. Basta recordar *Don Segundo Sombra*, *El matadero*, *Tierra de matreros*, *Ídolos rotos* y muchas otras obras. El uso del lenguaje hablado en textos literarios era usado, reconocido y apoyado dentro de las letras latinoamericanas por muchos escritores. Como lo establecía el crítico literario, articulista y ensayista uruguayo Rodríguez Monegal en 1967, en un ensayo aparecido en el libro de Aurora Ocampo, cuando habla del conjunto de nuevos escritores latinoamericanos de los sesentas como Puig, Sarduy y Sainz:

> Lo que los une, si algo los une, es precisamente esa conciencia agravada de que la textura íntima de la narración no está ni en el tema… ni en la construcción externa, ni siquiera en los mitos. Está, muy simplemente, en el lenguaje. O para adaptar una fórmula que ha sido popularizada por Marshall McLuhan: "El medio es el mensaje." La novela usa la palabra no para decir algo en particular, sino para transformar la realidad lingüística narrativa misma. Esa transformación es lo que la novela "dice", y no lo que se suele discutir *in extenso*: trama, personajes, anécdota, mensaje, denuncia. (107)

Como observamos, la presencia y el uso dentro de la narrativa latinoamericana de una representación del lenguaje hablado, especialmente para la década que nos interesa, era un fenómeno continental y la importancia que tenía dentro de la narración era, si no el elemento único, parte fundamental de las historias narradas. Lo que llama la atención es que haya pasado desapercibido ese fenómeno para cierto sector de la crítica mexicana y se perdiera de vista que el uso de esa clase de lenguaje citadino en las novelas juveniles mexicanas de esa década era parte de un fenómeno más general. Si recordamos que muchos de los intelectuales mexicanos estaban pendientes no de lo que acontecía en Latinoamérica sino en lo que se presentaba o surgía en Europa o los EUA, eso nos puede ofrecer una explicación.

A diferencia que para alguna crítica mexicana no contaba la cuestión anterior, para los escritores era importante ese uso. Para ellos su propósito era claro, como lo diría expresamente Fuentes en el mismo año de 1967, la función del lenguaje era:

> …afirmar… la vigencia de todos los niveles de lo real. Esta función, la más evidente pero también la más compleja de la literatura, es posible en América Latina con particular intensidad porque nuestro verdadero lenguaje (el que han vislumbrado Darío y Neruda, Reyes y Paz, Borges y Huidobro, Vallejo y Cortázar, Lezama Lima y Artl) está en proceso de descubrimiento y creación, pone en jaque, revolucionariamente, toda una estructura económica, política y social fundada en un lenguaje verticalmente falso…[107]

[107] Fuentes, Carlos. "Nuestras sociedades no quieren testigos y todo acto de lenguaje verdadero es en sí revolucionario." *Siempre!,* 6 sept 1967. La Cultura en México, p. IX.

La cita de Fuentes nos demuestra que, para los escritores de la época, el lenguaje servía para manifestar una rebeldía ante la armazón social contraponiéndole un lenguaje más verás, más creíble y honesto[108]. Por ser un proceso de descubrimiento y creación, como lo dice Fuentes, desde tiempo atrás se venía explorando y utilizando el lenguaje coloquial de las poblaciones de cada país tanto en poesía como en narrativa. Y al reconocer el uso de ese lenguaje, en este caso del urbano, en los textos del estilo literario de *la onda* nos colocaría como uno de los miembros de Latinoamérica que intenta descubrirse a sí mismo mediante la utilización de las jergas usadas por la gente común. Con ello, México se hacía partícipe del movimiento continental que revalúa los lenguajes hablados y manifestaba una inconformidad social que permeaba esa década. Pero la mayoría de los críticos, en particular los mexicanos, omitían esas consideraciones.

Ahora veremos algunas de esas críticas previas a las de Glantz, con las cuales se empezaría a fortalecer la táctica que tendría como finalidad el empequeñecer esta narrativa. Dichas críticas surgieron inmediatamente después de la publicación de las dos primeras novelas de ese estilo (*La tumba*, *Gazapo*). La crítica que se les hizo en primera instancia, fue la que los colocaba como textos pornográficos o seudo-pornográficos tratando de reducirlas a novelas comerciales de fácil consumo:

> …el lenguaje, el que oímos a los más jóvenes adolescentes, injertado de freudismos y demás terminajos eufemísticos alusivos al sexo… el sadismo, delicado, de la más reciente invención; las prácticas orales –verdadero método moderno de conocimiento carnal-, recreadas con fidelidad…[109]

La cita nos indica la aparición de un cierto lenguaje usado en los textos, poniendo en relieve el aspecto sexual. Este estilo de escritura hablaba de los problemas que tienen los

[108] Carlos Fuentes fue uno de los escritores que apoyaba este tipo de narrativa. Habrá de recordar sus elogios vertidos en *La nueva novela hispanoamericana* aparecida en 1969, tanto como en otras publicaciones.
[109] Batis, Huberto y Salvador Reyes Nevares. *Siempre!*, 19 ene 1966, La cultura en México, p. XV.

adolescentes en su desarrollo y es obvio que el aspecto sexual sea tratado por ser una temática presente en esa etapa de la vida, pero de ninguna manera se limitaba a ello. Asimismo, vemos que esta crítica intenta poner en boca de adolescentes un lenguaje que supuestamente es propiedad de gente estudiada y formada en temas especializados[110]. Si fuera ese el sentido de los textos, esa crítica ni siquiera reconocía el valor de la transformación, por parte de los autores, de un lenguaje especializado, técnico, a uno más accesible a los lectores adolescentes. El tema era importante porque la juventud era el público albo de esos textos, y con el uso de ese lenguaje, los jóvenes se podían identificar con los personajes. Pero la crítica se enfoca solamente en la parte sexual de la novela, convirtiendo en algo morboso el tema de los textos. Siguiendo esa tendencia, la crítica de Batiz continua:

> El personaje central,… se prepara y **la prepara** – como dicen las reglas de toda moral sexual moderna- para "echársela al plato". Gustavo Sáinz supera toda pornografía, no necesita utilizarla, lleva a sus adolescentes (y a los lectores no encallecidos) a lograr en cada página ese **fluido lubricante** de la excitación que parece negarse a las nuevas generaciones por otros medios. El amor no realizado eróticamente más allá de los preliminares, de excesivos y prolongados preliminares, es el tema de esta excelente novela, y no el erotismo no realizado en amor; los gazapos, aun cuando aún no menstruen se aman con toda ingenuidad, conmovedora, verdadera y sinceramente, y con toda su alma. Quien quiera saber qué pasa con los adolescentes que han invadido la ciudad de México [apenas se da cuenta de la grande población juvenil] y penetrar en su mundo, **estudie** este libro, escrito con malicia, rigor y…[111]

Así, Batis y Reyes Nevares, señalan atributos que ellos creen que la novela tiene, con un sesgo morboso sobre el tema sexual: "echársela al plato", "fluido lubricante", "eróticamente", "malicia" y otros de ese jaez, sugiriendo algo que estaba fuera de las novelas mismas. A pesar de

[110] Como sabemos, para la época, los estudios sobre la sexualidad de Sigmund Freud era lo que denominaba el vocabulario sobre ese tema. Otras referencias eran el personaje del Marqués de Sade y el estudio sobre la sexualidad del hombre y la mujer conocido como *Informe Kinsey*.
[111] Idem

que estos críticos consideran a la novela como un texto aceptable, lo que menos les importa no es el posible mensaje que está detrás de lo obvio pues acreditan que esa lectura es solamente de tema sexual, creando a su alrededor un cierto morbo para leerlas. Eso constriñe el posible mensaje de los textos a uno meramente físico, ligado al placer y a los sentidos, más epidérmica se diría años después. Sin embargo, los críticos no señalan que también aparece en el texto: el amor y el respeto que los personajes se tienen.

El hecho que sea Huberto Batis uno de los co-escritores, nos hace recordar que él era uno de los mencionados miembros de *la mafia* pues a pesar de que solamente contaba con 30 años cuando hizo esa reseña, ya tenía cierto prestigio. Tal vez su inclinación por lo erótico-pornográfico que, demostraría tiempo después, le haría ver solamente ese aspecto en la novela. Esta crítica es muy particular pues en posteriores décadas sería reconocido como editor y, es reconocido por su capacidad de descubrir a nuevos escritores y dirigirlos en sus inquietudes literarias[112]. Al reducir un texto que tiene otros valores, a solamente uno, si el escritor hubiera tomado en serio su crítica, le reduciría su capacidad del escritor para poder avanzar en el campo de las letras.

Por otro lado, había crítica que iba más allá de la anterior, colocando al texto de *Gazapo* en un contexto que cubría, por ejemplo, la utilización de recursos usados en la literatura europea en ese momento, a pesar de ser escrita por un joven no hay inseguridades ni flaquezas. Emmanuel Carballo la ubica dentro de una perspectiva no tradicional de ver a la juventud de esa época:

> Con su novela, Sáinz ha enterrado al costumbrismo y el color local aplicados a los jóvenes que viven en la gran metrópoli. Ya no son válidos, a partir de Gazapo, los trucos que se amparan en la sociología, en la nota roja, en el sexo y la violencia, en la

[112] Chumacero, Luis. "El multifacético Huberto Bátis." *La Jornada Semanal*, 15 feb 2015. Mediante el cual, Chumacero hace una semblanza de la trayectoria de Bátis como editor, investigador y escritor.

> lingüística ramplona y en la moda (ropa y corte de pelo, principalmente) para escribir radiografías, que en el fondo son autopsias, de una juventud incomprendida y por ello despreciada.[113]

Con las opiniones presentadas, se impugnaba en el ámbito literario por diferentes concepciones de lo que era moderno sobre el tema sexual. Una todavía lo observa con cierta morbosidad desde un plano más tradicional, otra lo quieren adoptar como algo natural dentro de la literatura. Además, cabría resaltar que tanto Batis como Carballido pertenecían a la *mafia*, lo cual demuestra que no era una agrupación hegemónica, sino que presentaba fracturas en la forma de ver el tema cultural. A pesar de ello, no existieron debates reales, solamente eran concepciones encontradas en virtud de sus diferentes intereses dentro de la agrupación.

El año de 1968 marca, con la aparición de *Pasto verde* de Parménides García Saldaña, la asociación de la entonces conocida como literatura juvenil con la música y las drogas, añadiéndosele el sexo y el lenguaje coloquial con la que generalmente se le relacionaba. A pesar de que se indica a García Saldaña como uno de los narradores jóvenes más destacados de 1968, la escritora Julieta Campos, señala al texto como:

> …la farsa de ese mundo precario, tratado con irreverencia y reducido por la burla al absurdo de sus sinrazones. Sólo cabe dejarse tragar por un vértigo de estímulos anárquicos, sin integración posible, y protegerse en "la onda" creada con la ayuda del alcohol, la música y las drogas capaces de estimular la imaginación, para vivir en un territorio fronterizo entre la realidad y el sueño… [la novela] tiene a pesar de cierta infantil complacencia en el uso del lenguaje como instrumento de destrucción la frescura de esa creatividad espontánea que caracteriza a las mejores canciones de los Beatles, los Doors o los Rolling Stones.[114]

[113] Carballo, Emanuel. "La novela mexicana 1955-1965" *Siempre!,* 6 jul 1966. La cultura en México, p. XXI.
[114] Campos, Julieta. "Novela." *Siempre!,* 1 ene 1969, La cultura en México, p. II.

Observamos que Campos pone fuera de la realidad la narración al ubicarla como una farsa, una sinrazón, contradice el punto de vista de Glantz sobre el supuesto realismo de esta narrativa. También vamos observando la tendencia que va uniendo esta literatura con "la onda" mediante la conexión con las drogas, el rocanrol y el lenguaje. Todos los elementos como el lenguaje coloquial, el sexo, las drogas y el rocanrol fueron considerados como parte de esa narrativa, pero observamos que, excepto, en la novela objeto de esta crítica, *Pasto verde*, aparecen más marcados, pero eso fue en virtud de que surgió exactamente el año en el cual emerge ese fenómeno social juvenil llamado de "la onda". Ese fue el punto de quiebre para ligar ambos fenómenos.

c) ¿QUÉ ERA "LA ONDA"?

Aunque no sabemos exactamente cuándo ni cómo se originó la palabra *onda* ni como se fueron formando sus múltiples significados: ¿qué onda? mala/buena onda, ¡pásame la onda!, ¿cuál es la onda?... En la década de los sesenta en México su uso era bastante extensivo, especialmente en la juventud. Pero además de ser una palabra, se considera que existía todo un concepto en el México de los sesenta sobre lo que era *ser de la onda*, pero no será la misma idea sobre el tema en los inicios de esa década que a finales de la misma.

Para 1967 el término había generado un significado muy específico en donde se designaba a las personas asociadas a un "… nuevo espíritu, el rechazo de convenciones y prejuicios, la creación de la nueva moral, el desafío a las buenas almas, la ampliación de la conciencia, la revisión sistemática y crítica de los valores que Occidente ofrece como sacros y perfectos."[115] Esta era la opinión que el escritor Carlos Monsiváis expresa como representación de lo que significada *la onda*. Monsiváis, a pesar de ser joven para esa década, ya había alcanzado cierta relevancia entre la intelectualidad por su trabajo periodístico principalmente. [116]

A pesar de las diferentes posiciones que había dentro de *la mafia*, no existieron debates reales para defenderlas, ni dentro del grupo ni fuera, lo que hubiera sido muy sano en el ámbito. Más esa ausencia de debates genera preguntas que son difíciles de responder: ¿Sería un acuerdo tácito entre los miembros de la cofradía? ¿Habría un mandato vertical para evitar el debate y con ello el posible cuestionamiento sobre las posiciones que manejaba el grupo en general sobre la cultura y con ello un resquebrajamiento del grupo? ¿Podría haber sido una inexistencia de

[115] Monsiváis, Carlos. "México 1967." *Siempre!,* 17 ene 1968. La cultura en México, pp. V-VIII.
[116] Este escritor era reconocido por pertenecer a *la mafia,* lo que nos demuestra, una vez más, que el grupo estaba lejos de ser homogéneo y su posición ante la narrativa mexicana joven era ambivalente. De principio le pareció refrescante y revitalizadora, después diría que eran algo así como los primeros estadounidenses nacidos en México y más tarde le volvería a dar cierta importancia.

posibles contendientes que tuvieran nivel para debatir? Preguntas que entran en el terreno de las especulaciones pero que, sin embargo, no ponen en duda el predominio de la idea principal de ese grupo. Por esa razón, el concepto de *la onda* que tiene Monsiváis es importante, por haber sido parte de esa agrupación para observar el rumbo que tomaría la visión del establishment intelectual ante el fenómeno de la onda para asociarlo con la narrativa joven.

Siguiendo el planteamiento que Monsiváis expresaba en el año de 1967 sobre lo que significaba *la Onda*, era *ondero* la persona que se situaba como "El outsider, el rebelde, el-que-se-desafilia-voluntariamente-de-la-sociedad"[117] quien perseguía una nueva visión del mundo y quien, mediante el uso de un lenguaje muy particular, especial, se posicionaba en lo moderno, en lo actual, en la vanguardia. Por ello indica:

> En su peculiar idiolecto o jerga o germanía, el "ondero" intenta para sí una clasificación del mundo que le sea propia y el lenguaje de esta subcultura es uno de los datos más valiosos que poseemos para captar (ya que para no explicarnos con corrección cartesiana) el sentido de los acontecimientos actuales.[118]

De ahí que el lenguaje les servía para definir, de acuerdo a sus propias necesidades y expectativas, una interpretación de todo lo que acontecía alrededor de esos *onderos* y que este escritor le da una cualidad importante para percibir esa realidad y le otorga el valor de una subcultura (¿contracultura?). Por lo tanto:

> La Onda[,] al negar la tradición judeo-cristiana, viene a constituirse en la avanzada de una actitud real e históricamente nueva: la de los "mutantes" sociales, que en su anhelo de otro Renacimiento, vuelven a despertar la confianza de las posibilidades totales de cada hombre y deciden poner fin a esta ominosa Nueva Edad Media que vivimos.[119]

---

[117] Obsérvese que esa sería una característica que Glantz usaría como un defecto de la juventud, la cual se segregaba ella misma.
[118] Idem
[119] Idem

Es decir, los *onderos* era la gente pensante y actuante, la que quería, proponía e intentaba hacer un cambio dentro de la sociedad pues la encontraban anquilosada y en la oscuridad en una época de erupción y efervescencia socio-cultural y de avances que incluían desde las cuestiones materiales hasta de actitudes y pensamientos. Eran personas que no respetaban ni seguían los valores establecidos, ni querían escalar posiciones a costa de su pensamiento, que querían dejarse la piel en el camino si fuera preciso para encontrar la libertad, amando sin cortapisas y siendo fieles a sus principios. Eran la esperanza de un futuro distinto al que se preveía desde la perspectiva de esa década. Es lógico pensar que el mismo Monsiváis se posicionaba como integrante de esa *onda* pues se consideraba como un crítico de lo establecido y ser miembro de lo que era la posición mexicana más avanzada en la cultura, *la mafia,* en virtud de que propugnaban un deseo de universalidad innovadora.

En ese mismo artículo se dice que hay pocos *onderos* porque en un país como México "el gran riesgo es no sucumbir al halago, a las mil y una formas de compra, a los beneficios de una rápida institucionalización." Y se citan nombres de personalidades jóvenes que representaban esa *onda*: "de Sor Juana Inés de la Cruz… a José Revueltas, de Heraclio Bernal a Demetrio Vallejo, de Francisco Zarco a Julio Ruelas, de Diego Rivera (como persona) a Rufino Tamayo (como pintor)…" es decir, estar en la onda no se limitaba a esa época sino que era una actitud hacía la cultura y la vida que iba más allá del límite temporal circunscrito a una década.

Además, el artículo indica que no solamente se es *ondero* en el parecer, sino debe conciliar la forma con el ser, puesto que:

> …como la parafernalia ondera es totalmente circunstancial, lo realmente distintivo, intransferible, es la proposición actuada de una nueva sociedad, revolucionaria en todos sus aspectos. En este sentido, ser ondero es una vocación heróica; aparentar serlo o

> querer disfrutar del prestigio del atavío sin las consecuencias de la actitud, es algo definitivamente inútil y aburrido…[120]

El ser *ondero* no solamente era una vestimenta que se podía usar y lucir para estar "in", era accesorio tener la apariencia pues "la moral del fresa [lo opuesto del ondero] es hacer lo que está bien visto, siempre y cuando haya testigos". Por el contrario, para un *ondero* eran los hechos los que hablaban, los que indicaban que una persona fuera catalogada en esa categoría. Sitúa esa posición entre la juventud que intenta ser revolucionaria mediante el ser auténtico, arrojado, imaginativo, luchador, creativo, en ser leal a sus principios, en crear nuevas formas de ser y no nada más de parecer:

> Mientras, deberemos esperar de la pasión y la imaginación de los onderos (quienes ya empiezan a manifestarse entre los muy jóvenes, entre quienes entienden que ésta es la década del Ché Guevara, Malcolm X, Allen Ginsberg, Fidel Castro y Mick Jagger) la vivificación de una sociedad en estado catatónico, que precisa con urgencia del impulso revolucionario, de la influencia y el ejemplo de una libertad cuya primera garantía de existencia será la autenticidad de su acción.[121]

Como podemos observar, sumados a los ejemplos que vimos al principio de este capítulo, los jóvenes citados en el artículo mencionado pertenecen a ámbitos sociales diferentes, incluso este último artículo va más allá y nombra, coloca a un roquero en esa posición: Mick Jagger. Y hay que indicar que el escritor no era precisamente un fan del rock mas, sin embargo, reconoce y coloca a Jagger, un roquero bastante popular para esa época, como un representante de *la onda*.

Para el Monsiváis de 1968 "Ser ondero es una vocación heroica". Este artículo fue publicado en enero de ese mismo año, el cual sería crucial para el país, para los jóvenes y para los *onderos* pues para fines de ese año y en años posteriores, el concepto, digamos que positivo, que el establishment tenía sobre *ser de la onda,* daría un giro de 360º. Después de ese año, los

[120] Idem.
[121] Idem

onderos se convertirían en una lacra, reduciéndolos a jóvenes inmaduros que preferían la droga y el rock, quienes andaban por el mundo sin rumbo y sin ningún freno a sus deseos. Con ese movimiento, el establishment intelectual haría eco de la posición oficial ante ese tipo de jóvenes. Como lo mencionamos en el Capítulo II de este trabajo, la masacre ocurrida el 2 de octubre de ese año, provocaría una frustración y desencanto de parte de la juventud que se identificaría más con el uso de drogas y la música de rock, los llamados jipitecas quienes abandonarían sus ideales de un mundo mejor y en su lugar aparecerían los llamados *chavos de la onda*.

Por esa razón, creemos que para 1970 Monsiváis modifica su opinión sobre lo que significa *ser de la onda*. Ahora establece en su libro *Días de guardar*:

> …en el fondo de todas las jergas… los dialectos urbanos, se encuentran el sexo y la droga [pues éstos] procrean y remozan las palabras… son dioses de la apetencia y el deseo… del orgasmo que produce neologismos para sentirse sucio y vivo… No es casual que el lenguaje de la onda deba tanto al habla de la frontera y al habla de los delincuentes… (103)

Ya el lenguaje que usaban los *onderos* había bajado a ser muy epidérmico, que no contenía sustancia alguna sino simplemente era un lenguaje vulgar, aunque vivo. Ya no era para nombrar nuevos fenómenos sino se reducía a conceptos temporales. Estos jóvenes dejaron de ser para él personas que desarrollaban su intelecto para buscar una alternativa al mundo que tenían enfrente, que intentan actuar de diferente manera que los demás. Ahora Monsiváis:

> … no cree en la onda, no entiende la onda sino como un problema… La encuentra muy informe, celebrante rudimentaria de un estado de gracia… Le reprocha ciertas herencias: el antiintelectualismo (no leen), …[tener] la idea común del latinoamericano sobre el artista (son improvisados), el romanticismo que no se acepta (suelen ser cursis sintiéndose profundos). Califica de ingenuas sus producciones, de elemental su visión del mundo, de mínimo su poder de rechazo… La Onda es una complejísima realidad que, hablando a la mexicana, *nomás no existe*. (104-106)

Para Monsiváis, el fenómeno ahora parece solamente surgir de lo espontáneo, sin una preparación previa. Dejaba de tener una acción trascendental para ser sumamente evidente su visión del mundo. Lo que en 1967 era una realidad presente en diferentes épocas de la historia mexicana en el ámbito cultural, para el de 1970 cambia totalmente. Para él, simple y sencillamente ese fenómeno denominado "la onda", no existía en la realidad mexicana.

En el mismo tenor, intentando llevar más allá su análisis, en *Amor perdido* (1976), intenta exponer el fenómeno de la onda. Ahora el fenómeno es limitado tanto temporal (1966-1972) como geográficamente (Distrito Federal y algunas ciudades fronterizas, por lo menos al principio), ya no son portavoces de un cambio sino más bien representan una barahúnda que provoca confusión y desorden:

> Un nombre para este caos o esta ambición de orden: la Onda. En el origen, características comunes a millones de jóvenes en todo el mundo: "norteamericanización" cultural, devoción por el rock, "gusto generacional" por la mariguana… En el transcurso de sus diversas empresas, los unificará un deseo confuso que aclararán con lentitud y siempre parcialmente: crear, a semejanza de lo que ocurre en Estados Unidos, una sociedad aparte, una nación dentro de la nación, un lenguaje a partir del lenguaje… (Amor perdido, 227)

Para este escritor, los *onderos* ya no tienen ninguna conexión con el pasado mexicano, ahora son meros imitadores del movimiento hippie estadounidense pues buscan lo mismo: libertad sin restricciones, "el retorno a la naturaleza, la vida en comunas, la inmersión en el misticismo oriental, el reencuentro con un Dios sin iglesias, el riesgo de indagar a la vez en la conciencia y en el inconsciente, el descubrimiento del Yo, el narcisismo sensorial. Sin metas reconocidas el proyecto utópico…" (228). Todo esto bajo la influencia de las drogas, de cualquiera tipo: marihuana, hashish, LSD, peyote, hongos… y del rock, si son combinados, mucho mejor para estar *en onda*. De forma contradictoria, Monsiváis critica a los *onderos* por ser

cercanos a otra cultura, pero en realidad no hace mención de las particularidades que ese fenómeno tenía en México como el reconocimiento y su reencuentro con sus orígenes indígenas, o sus características de ir en contra de lo establecido. O tal vez será parte de su convicción de que un acercamiento a lo autóctono en realidad era un retroceso, como parte de lo que promulgaba *la mafia* ir a lo universal.

Para Monsiváis, en 1966 ya existían los jipiticas como una copia casi fiel de los hippies quienes, de acuerdo a ese autor, no eran citadinos sino provincianos de clase media. Conclusión que nos parece descabellada, puesto que el fenómeno jipiteca se presentaba en las principales ciudades al ser el rock y la droga, consumo de las grandes urbes y no de pequeñas ciudades provincianas. En el párrafo siguiente, los espacios señalados cambian y ahora son precisamente los ubicados en la Ciudad de México y otras grandes ciudades:

> … detestan el Sistema, se rehúsan a la enajenación… Son vehementes ingenuos y arrogantes. En pequeños departamentos, en "tocadas" rocanroleras, en las cercanías del Tecnológico de Monterrey, bajo el influjo de estudiantes escépticos de Filosofía o Ciencias Políticas de la UNAM, la Onda integra velozmente una jerga y fomenta, con la credulidad del caso, la "expansión de la conciencia"... de pronto, en todo México, jóvenes de clases media leen a Herman Hesse recitan algún Koan célebre, se abisman en las enseñanzas de Don Juan, atienden al llamado de los alucinógenos, … lloran la noche entera, en pleno éxtasis, escuchando a "Ruby Tuesday"o "Desolation Row". (229)

A diferencia de su artículo periodístico, Monsiváis aquí condena a los cantantes de rock como mesías de un movimiento utópico. Menciona que para 1969 "las circunstancias del reflujo político, la publicidad amarillista y el proselitismo incansable de los jipitecas transmiten a grupos mucho más amplios las experiencias de la Onda." (229) Hay que observar que el autor ubica las acciones realizadas de este grupo como si fueran los culpables de ello y responsables de lo infructuoso de sus objetivos, no como el producto de la manipulación de que fueron objeto por el

sistema. Para el autor, no es importante lo que hicieron los empresarios y los comerciantes por adueñarse de las aportaciones de esos jóvenes y comercializar su estilo. Para Monsiváis no hay otro culpable que ellos mismos, no el gobierno que con sus acciones provocó e impulsó el surgimiento de los chavos de onda, los hombres de negocios no eran responsables por haber ganado dinero. Tampoco es culpable la prensa aliada a gobierno y empresarios, que los condenaba a diestra y siniestra colocando lo negativo de esa juventud de forma exponencial.

Además, algo importante, conecta las drogas con el lenguaje coloquial, como si este último fuera producto de su consumo:

> … la mariguana se extiende promoviendo el habla de la Onda… La Onda colecciona términos del hampa y de la frontera y obtiene un variado arsenal, por lo común palabras relacionadas con la experiencia de la droga. ¿Qué onda? ¿Cuál es la onda? ¡Qué mala onda! Entró en onda. Las infinitas variantes de la voz *onda* todo lo explican y todo lo ceden a la ambigüedad y el contexto. (Amor perdido, 231)

Para Monsiváis, el lenguaje de la Onda se reduce a un producto del uso de la mariguana. Y no un producto de la reflexión para transformar una realidad, careciendo de toda importancia y trascendencia como fenómeno social. Este autor cambia considerablemente su opinión sobre lo que *la onda* era para él. De lo que establecía en su artículo de principios de 1968 para lo que expone en 1976 no media ni una década, pero las comparaciones tienen un abismo entre una y otra. Esa evolución de opinión es muy significativa. Él, como miembro del grupo que ostentaba el poder cultural, continúa lo que ese grupo persigue acerca de lo que se considera cultura y modernidad. Todo lo consideraban que representaba lo popular, lo tradicional o lo nacional, llámese aportaciones a la lengua vernácula popular o algún movimiento social, estaba condenado. Con esta actitud, se acercaba a la actitud del gobierno que desde décadas antes se oponía a las expresiones juveniles, especialmente las estudiantiles. Monsiváis estaba lejos de ser

ingenuo para aproximarse a lo que señalaba el gobierno y más bien se interesaba en seguir los lineamientos de su grupo. A pesar de que habían ocurrido las masacres del 2 de octubre de 1968 y la del 10 de junio de 1971, además del surgimiento de grupos guerrilleros compuestos por jóvenes, Monsiváis, como hace Glantz con su aproximación a la narrativa de *la onda*, reconoce al movimiento social de *la Onda* algunos valores, pero son tan apabullantes las deficiencias que señala sobre ella, que lo positivo se queda en el olvido[122]. Asimismo, enmarca este fenómeno como uno anticultural, antinacionalista, imitativo, sin objetivos definidos, totalmente apático.

Pero ¿qué era ser "chavo de onda" y por qué se convertiría en una palabra peyorativa? Y lo más importante ¿por qué se liga a este estilo literario con ese movimiento juvenil? Como ya indicamos anteriormente, el *chavo de onda* surgió después de la represión del movimiento estudiantil de 1968 al haber perdido su "inocencia" sicodélica los llamados jipitecas que ya venían usando drogas y algunos de ellos escuchando rocanrol. Ellos tomaron otro estilo de percibir la realidad social después de la brutal represión llevada a cabo por el gobierno y éste insistió en sus intentos de descolectivizar y marginalizar a esa juventud que luchaba por construir una identidad grupal y llevar a cabo algunas modificaciones sociales. El gobierno venía intentando aislar del resto de la sociedad a esos jóvenes que se atrevían a poner en duda la forma de gobernar, táctica que fue efectiva porque buena parte de la sociedad veía con malos ojos o por lo menos con suspicacia, a la juventud de esa época.[123]

---

[122] A pesar de que parece contradictoria la posición de Monsiváis a descalificar la masacre estudiantil, pero condenar una corriente social y otra literaria no lo es tanto puesto que son dos diferentes planos. El movimiento estudiantil, al ser reprimido, le da connotaciones políticas, haciéndose diferente a lo sociocultural. Parece que Monsiváis separaba el ente político del cultural. Tal y como el acto de renuncia a una embajada de parte de Octavio Paz.

[123] Como lo hemos visto en la sección relativa al tema, en nuestro Capítulo I, cuando hablamos sobre la juventud y la forma en que era vista por la sociedad. Así como durante lo expuesto en el Capítulo II de este trabajo, al abordar el sexo, las drogas y el rocanrol.

La masacre tendría consecuencias negativas para la juventud contestataria. Muchos de esos jóvenes canalizaron ese sentimiento de frustración y desilusión mediante, ahora sí, el excesivo consumo de drogas ya sin la intención de tener otra visión de la realidad ni el intento de abrir sus mentes hacia otras formas de pensamiento sino como un escape del horror y la decepción provocada por esa represión brutal e impune, tal vez con la idea de "*si la sociedad intenta destruirme, no le voy a dar ese gusto, me destruiré primero con el consumo excesivo de droga y alcohol, viviendo al límite (*en cursivas en el original*)"* (Feixa, 87). También ese sentimiento malogrado del intento de cambio lo canalizaron mediante la música de rock que para ese entonces sus canciones eran más duras, más críticas hacía la forma de gobernar en México, más agresivas contra los valores que ofrecía la sociedad y que, además, ya empezaba a surgir en su propio idioma, en español con grupos como Los Dug Dug's, Three souls in my mind, Peace & Love y otros con gran fuerza.

Los antiguos jipitecas dejaron atrás los mensajes de paz y amor para oponerse totalmente en contra de la sociedad, pero de una forma más desarticulada, intentando realmente desvincularse de esa sociedad que los reprimía y buscaba expulsarlos de su seno, empujándolos a centrarse más en ellos mismos como una forma de protección en contra de lo otro, de lo de afuera, que los intentaba controlar[124]. La combinación de la campaña de desprestigio, con el consecuente incremento de la incomprensión para esa juventud, la opinión general de condena y la repulsa hacia cierta parte de la juventud, unida al sentimiento de fracaso de esos jóvenes que estaban totalmente decepcionados y que habían perdido toda esperanza de un futuro mejor

[124] Aunque hay que recordar que algunos de ellos empezarían a formar los grupos guerrilleros que en la década de sesenta estuvieron presente en México.

generó el surgimiento de lo que se denominó *chavo de onda*, quien fue considerado totalmente un *outsider*[125].

Entonces nos surge la pregunta ¿Por qué ese cambio tan radical sobre lo que era "la Onda"? De representar una especie de vanguardia y ser un elemento de cambio de la sociedad pasaron a ser rechazados por la sociedad y el sistema, a los que se les condenaba. Una posible hipótesis o respuesta podría ser que, para Monsiváis, *la Onda* de antes de 1968 representaba una expresión de la alta cultura que él, junto su grupo intentaban establecer en México, la cual era representada de grandes personajes intelectuales, mientras la onda post 2 de octubre de 1968 era una expresión de la baja cultura, de una cultura emergida del pueblo pues hay que recordar que el *chavo de onda* es reconocido por ser de las clases bajas que no han tenido mucho acceso a la "verdadera cultura", de ahí que su lenguaje vulgar sea muestra de su poco valor, recordándonos la posición de Glantz sobre ello. Lo anterior se une a la mediatización que el gobierno realizó para condenar, desde antes de la matanza, a los jóvenes que querían salirse de su control. Unido a ello, la frustración y desesperación de los adolescentes originada por ese cierre abrupto a cualquier posibilidad de apertura que los llevó a un camino donde las drogas eran la única solución ante esa realidad ruin, además de sentir totalmente obstaculizados sus deseos de cambio y de movilidad.[126] Estos procesos confluyeron la estigmatización de los *chavos de onda*.

Esa fue la razón de ligar, por parte de cierta crítica este nuevo estilo literario con el movimiento social de *la onda.* Por eso se le pegaría el membrete de *literatura de la onda* a ese nuevo estilo literario asociándolo con los aspectos más negativos de *la onda* social, dejando a un

[125] Idea sobre ese proceso se encuentran en Monsiváis en sus textos: *Amor prohibido. Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX* y *De algunas características de la literatura mexicana contemporánea*; Agustín en *Tragicomedia mexicana Vol. I y La contracultura en México*; Enrique Marroquín en *La contracultura como protesta*; Urteaga en *Por los territorios del rock: identidades juveniles y rock mexicano*; en el artículo de Germán Castro *A lomo de palabra*; entre otras obras.

[126] Para tener un panorama completo sobre este punto, véase *Tragicomedia Mexicana* Vol. I y *Ahí viene la plaga* de José Agustín, *El principio. 1968-1988: años de rebeldía* de Francisco Pérez Arce, *Culturas alternativas e identidades en resistencia* de Hugo Serna, entre otros libros que se pueden consultar.

lado sus aportaciones más importantes: dar frescura a la literatura mexicana, elevar a la categoría de personaje principal a jóvenes citadinos, así como la desacralización del español estándar dándole valor a una representación del habla coloquial popular. Estos factores llevaron a la unión, en el imaginario cultural mexicano, del movimiento social con el estilo literario.

A lo largo de estos tres capítulos hemos ahondado sobre las diferencias entre lo social y lo literario. Y encontramos difícil estandarizar una narrativa sobre ellos pues solamente se podría hacer convirtiéndolos en un arquetipo, estereotipándolos, como algunos otros grupos sociales hicieron para rechazarlos. Las características de los *chavos de onda* no se presentan en ninguno de los personajes de los tres primeros textos canónicos de este estilo literario. En *La tumba*, el personaje principal pertenece a la clase media alta, vive en una casa de dos pisos, cuenta con carro, va a la escuela, cuenta con dinero proporcionado por sus padres, sabe idiomas, no usa drogas y solamente fuma cigarros y toma alcohol, utiliza un lenguaje parecido al coloquial usado por la juventud, pero no es el mismo, y el contacto que tiene con el rocanrol es bastante limitado. En *Gazapo*, los personajes viven en departamentos, tienen acceso a automóviles, pueden comer fuera de casa, cuentan con dinero, a veces dicen groserías, pero no pasa de lo normal, conocidas y usadas por la sociedad, solamente fuman y a veces consumen alcohol, están involucrados en escenas sexuales pero el acto sexual nunca se lleva a cabo. ¿La música de rocanrol? No aparece ni siquiera es mencionada en el texto. En *De perfil*, el personaje principal tiene una familia donde sus padres son profesionistas, vive en una casa de dos pisos con amplio jardín, va a la escuela, no usa el lenguaje de la onda en general, ni consume droga de manera regular, solamente fuma y en ocasiones toma alcohol.

Entonces ninguno de los protagonistas de esos textos encaja en el grupo de la onda. El único que podría encajar en esa categoría, es el personaje de *Pasto verde*, Epicuro, y también

podrían ser incluidos otros textos escritos por José Agustín después de 1968. Sáinz no volvería a escribir nada parecido a *la onda* después de *Gazapo*[127]. Pero aún y cuando *Pasto verde* pudiera entrar en esa categoría, el personaje de ella pertenece a una familia con posibilidades económicas que lo han enviado al extranjero a estudiar, vive en un departamento y tiene amistades que cuentan con automóvil. Lo que lo acerca a los *chavos de onda* es su afición a las drogas y al alcohol y su forma más agresiva de hablar (aunque en el texto se juega con el lenguaje y se utiliza otra lengua), además por la mención constante al rock, pero lejos está de ser considerado *chavo de onda,* de acuerdo a la definición que usa Monsiváis. El texto tampoco menciona la vida de Epicuro como *chavo de onda* que frecuenta hoyos fonquis para ir a escuchar rock. Es decir, ninguna de nuestras novelas tiene como personajes los representa ni son ambientadas dentro del mundo en que supuestamente esos jóvenes frecuentaban. Entonces ¿por qué se le llamó "literatura de la onda" a este nuevo estilo literario?

En resumen, el por qué se redujo el aporte de ese estilo a la literatura mexicana, fundamentalmente fueron las siguientes coincidencias: la condena hacía los jóvenes que se orquestara desde el gobierno, la cual coincidió con la posición que defendía el establishment cultural de esa época sobre lo que se considera buena literatura y esa literatura no reunía las condiciones por ellos esperadas. Además, la ausencia en México de una crítica seria para hacer un análisis bien estructurado que sirviera de retroalimentación a los escritores y arrojar luz a los estudiosos. Con todo ello, la solución para esa intelectualidad fue unir lo negativo de los chavos de onda haciendo a los escritores de este estilo literario los voceros de ese movimiento social.

[127] Esto podría entrar a discusión porque para algunos Sainz todavía escribe en ese estilo dos novelas más, *Obsesivos días circulares* (1969) y *La princesa del Palacio de Hierro* (1974) pero que no podemos entrar en ese terreno porque nos saldríamos del punto de esta disertación.

CONCLUSIONES

El surgimiento de una nueva forma de narrar en la década de los sesentas en México provocó diferentes reacciones tanto a nivel de la intelectualidad como en el público lector. Dichas reacciones tuvieron diferentes formas de expresión, desde la aceptación casi sin reservas hasta la repulsión. A lo largo de esta disertación, hemos procurado demostrar que esa novel manera de escribir fue un producto lógico de su tiempo y lugar, es decir, apareció y se insertó en un cierto contexto histórico y social que la influyó de tal forma que parecía circunscrita a esa realidad. Por tal razón, este estilo literario dialogó con su circunstancia política y social, por lo que podemos decir que fue "hijo del siglo", sin embargo, a pesar de esas situaciones, su influencia va más allá de esa época y aún hoy en día continúa dialogando con su entorno.

En el primer capítulo, hemos revisado las características que le son inherentes al estilo literario llamado *de la onda*. La ciudad donde se concentraba la vida social y económica, ente generado por las acciones y el discurso oficiales que proponía a México como un país moderno basado en el desarrollo económico alcanzado y la atmósfera creada por los avances tecnológicos. Esas condiciones, devinieron en una concentración poblacional en la ciudad y el incremento del sector juvenil, el cual contó con un mejor acceso a la educación y a los medios de comunicación. El gobierno acunó el desarrollo de una clase media que fue favorecida por el apoyo del que fue objeto, dicho cobijo fue expresado con medidas que favorecieron su consolidación.

El crecimiento de la población juvenil de la clase media, con especiales condiciones de vida, propició la búsqueda de una identidad por parte de ese sector. Ésta se vio reflejada en la generación de un estilo juvenil particular que hizo uso de una particular forma de lenguaje coloquial, el cual fue usado con el fin de comunicarse y sentirse integrados como grupo social. La utilización de esa forma de participar en una comunidad fue importante tanto a nivel grupal

como a nivel más general, en virtud de que los cambios en el lenguaje son importantes porque es en ese nivel donde, en primera instancia, se plantea una crítica a la sociedad, de acuerdo con diferentes autores como Mijail Bajtín, Octavio Paz, Martha Robles, Salvador Elizondo, entre otros.[128] Demostramos lo anterior, basándonos en el acercamiento a dos de las cuatro obras consideradas canónicas de este estilo, *La tumba*, de José Agustín, y *Pasto verde*, de Parménides García Saldaña.

En el capítulo segundo, hablamos de aquellas características que forman parte de esta narrativa por haber pertenecido a la época en que surgieron los textos, rasgos generados por el tiempo pero que no eran parte fundamental de la misma. Abordamos el sexo que, si bien estaba presente en los textos, no era el tema central de los mismos y era tomado de la forma en que se consideraba por los jóvenes en esa época, una parte del amor. También planteamos que las drogas aparecen de forma incidental en uno de los cuatro textos canónicos (*De perfil*) y cuya mención es mayor en otro (*Pasto verde*), y que, a pesar de la mención de la mariguana y las drogas farmacéuticas en estos últimos, en los demás aparecen el alcohol y los cigarros que no eran considerados como drogas. De la misma forma estudiamos al rocanrol, el que se menciona en forma escaza en los tres primeros textos (*La tumba, Gazapo, De perfil*), pero cuya aparición en el cuarto es mucho mayor (*Pasto verde*), por el propio desarrollo de esa música en México y entre la juventud mexicana.

Ya en el tercer capítulo, revisamos el por qué y el cómo se fue formando el mote de *literatura de la onda*, el cual fue producto de una confluencia de los intereses del establishment cultural los cuales coincidieron con los grupos de poder. Las condiciones que propiciaron ese

[128] Todos apuntan de manera general que el lenguaje es usado para expresar un disentimiento por lo que fue importante la generación de una forma de comunicación para expresarlo. Como fue la primera idea que vimos de Monsiváis en el capítulo III acerca del lenguaje de la onda.

membrete fueron la existencia de una crítica pobre en su capacidad de adaptabilidad, con la consecuencia de un deficiente análisis sobre la nueva narrativa. Esa crítica incorporó, de manera exacerbada y equivocada, algunas de las características que le son propias y las que formaban parte de la época. Asimismo, y relacionado íntimamente a esa crítica deficiente, influyó la existencia del grupo que controlaba la vida cultural, del cual, algunos miembros se resistieron a aceptar la forma de escribir que los escritores jóvenes venían generando, mientras otros se congratularon de la aparición de la mismos. De esa forma el establishment cultural adoptó el discurso proveniente de los grupos de poder, desarrollado durante los cincuenta y sesenta. Esa retahíla tenía como fin la creación de un rechazo social a cierta parte de la juventud que se manifestaba rebelde, con el fin de controlar sus expresiones contestatarias a nivel social que venía presentando. El establishment cultural utilizó argumentos parecidos para dirigir su oposición a la nueva forma de escribir por la narrativa que nos ocupa.

Nuestras conclusiones son consecuencia de las preguntas surgidas en el desarrollo de este trabajo.

La primera podría plantearse así: ¿Se puede definir en su complejidad a esa narrativa con el membrete de *literatura de la onda*? Nuestro punto de vista es que la respuesta a esa pregunta es compleja. Si ese estilo es considerado por sus características innovadoras, las cuales son iconoclastas, políticas, retozonas, y como parte de todo un movimiento más amplio, el cual abarca diferentes expresiones que van contra la cultura oficial, el nombre podría ser correcto. En este caso, concordaríamos con lo que el Monsiváis de 1968 consideraba lo que significaba ser *de la onda*, puesto que este estilo literario sería parte de todo un movimiento sociocultural[129] más

[129] Se puede revisar lo que indicamos decía este escritor en nuestro tercer capítulo, es decir, *la onda* era un movimiento pensante y actuante que ponía en entredicho varios de los conceptos que hasta esas décadas eran los dominantes para regir conductas, el cual no era solamente de apariencia, sino que para formar parte de él se debería ser en pensamiento y obra.

integral. Eso sería conveniente al colocar a esta narrativa en un lugar dentro de la transgresora sensibilidad juvenil presente en esa época. Lo que nos parecería equivocado, por lo reductivo, sería el uso de ese término como de una literatura cuyo tema sean los *chavos de onda*, puesto que no los representa como lo hemos establecido. En este caso, el uso de esa denominación constriñe la temática de esa narrativa a sexo, drogas y rocanrol, o por lo menos lo liga de una forma que parecería esa narrativa como la representación de la vida de esa parte de la juventud.

Por otro lado, si se utiliza la primera acepción, esto nos ayudaría a entender y ampliar la cantidad de textos que abarcaría el término, podrían ser incluidos otros de los escritores jóvenes que surgieron en la década de los sesenta y algunos más después de esa época y no se reduciría a los tres escritores considerados como representantes de ese estilo: José Agustín, Gustavo Sainz y Parménides García Saldaña. Lo anterior, en virtud de que esos otros escritores o textos, comparten algunas de las características utilizadas dentro de esa narrativa, como narrar sobre el ambiente que les rodea, el uso de personajes jóvenes citadinos o la utilización de cierto lenguaje, y aunado a ello, tocan al sexo, las drogas y el rocanrol como rasgos representativos de esa época. Entre estos escritores podrían colocarse, además, a René Aviles Fabila, Eugenio Chávez, Gerardo de la Torre, Juan Tovar, Elsa Cross y otros, tomando en consideración, por supuesto, las distancias entre sus estilos particulares de escritura.

Otra de las preguntas que se han surgido durante la elaboración de este trabajo, sería: ¿Cuáles textos pertenecen a la llamada *literatura de la onda*? Esta pregunta está relacionada con la anterior puesto que, si se reduce, o se tiene como criterio que esa narrativa habla profusamente de sexo, drogas y rocanrol, deberían ser otros los textos considerados como su canon. De seguir esa línea, el iniciador de ella debería ser Parménides García Saldaña con *Pasto verde* (1968), e incluir sus cuentos de *El Rey criollo* (1970); de José Agustín el libro de cuentos *Inventando que*

sueño (1968) o, mejor dicho, algunos de esos cuentos, y las novelas *Se está haciendo tarde (final en laguna)* (1973) y *El rey se acerca a su templo* (1977); así como de otros autores de la época[130]. Gustavo Sainz no debería estar incluido en ese rubro puesto que no tiene ningún texto que incluya esas características. Si a esta narrativa se le considerada como parte de un movimiento más extenso, con otras características en la forma de escribir, la composición de ese canon quedaría como el que hoy en día se considera como tal y se le podrían añadir otros más, según nuestra consideración.

Por lo tanto, el contestar la primera pregunta influiría y se determinaría en forma precisa de qué estamos hablando cuando decimos *literatura de la onda*. De esa manera, tanto el público en general como los estudiosos, se podrán referir a ella de manera clara. Nos inclinamos a que se le defina como una representación cultural que nos habla de una situación o problemática social presente en los años sesenta, aunque no constreñida a ella, y como textos que hablan de una participación de los jóvenes en la vida social[131] con el beneficio de poder abarcar muchos más textos escritos durante esa época[132].

Asimismo, otra pregunta que nos parece clave para la comprensión del por qué se le denominó *literatura de la onda* es: ¿Fue una reacción visceral el juntar un movimiento juvenil social con una narrativa literaria? Debemos aclarar que este trabajo no intenta satanizar a ninguno de los escritores que irían conformando, con sus acciones, la interpretación de lo que significaba este tipo de literatura con la unión de lo social con lo literario. Ellos solamente reaccionaron como miembros de un grupo que buscaba que su concepto de lo que significaba

[130] Por ejemplo, *Las jiras* (1973) de Federico Arana y otros.
[131] Ver en nuestra bibliografía las obras de Urteaga, Reguillo, Feixa, Zolov, Agustín, García Saldaña, por nombrar unos cuantos.
[132] Recordemos el problema de crear términos que pretenden englobar, en este caso escritores, donde se pierden las características particulares de cada escritor.

cultura fuera el que predominara en el campo y por tal motivo generaron ideas sobre lo que consideraban lo era. Por otro lado, nos parece que fue correcta su interpretación al unir un fenómeno social con uno literario, aunque de manera fallida, en el sentido de que las obras de esta narrativa si tocaban asuntos sociales, pero ellos exageraron algunas características que, aunque presentes en los textos, no formaban parte esencial de ellos. De esa manera, crearon una nube reductivista alrededor de ese tipo de literatura que hasta la fecha se asocia uno con otro[133]. Sin embargo, estamos de acuerdo en la unión de lo social con lo literario, respecto a este tiempo, porque ambos fenómenos formaron parte de uno más general, el cual no tenía fronteras y que reunió a gran parte de la juventud mundial alrededor del espíritu que recorría el mundo, una actitud de rebeldía en contra de lo que les parecía caduco e inservible, tanto cultural como socialmente hablando. Pero, nos oponemos rotundamente a que, a pesar de estar ambos fenómenos incluidos bajo ese amplio movimiento, la llamada *literatura de la onda* sea considerada el brazo literario o la representación literaria de los llamados *chavos de onda*, por las razones expuestas en nuestro trabajo.

Existen dos posiciones opuestas acerca de si la llamada *literatura de la onda* está extinta o aún subsiste. Sería un despropósito la creencia en que todavía pudiera hacerse una narrativa con el mismo estilo, con una misma combinación de elementos. Lo que es innegable, de acuerdo a nuestra concepción, y de ahí su importancia en la literatura mexicana, es que esta narrativa abrió las puertas para una nueva forma de escribir y del cual han abrevado varios de los escritores posteriores a la aparición de ese estilo literario (tales como Luis Zapata, Armando Ramírez…) mediante la utilización de recursos usados en los sesenta: representación de un

[133] Lo podemos ver en el *Diccionario de la literatura mexicana. Siglo XX*, de 2004, bajo la coordinación de Armando Pereira y en el *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2011),* de 2007, escrita por Christopher Domínguez Michael, donde se retoman lo dicho en décadas anteriores sobre esa narrativa: jóvenes desorganizados e hiperactivos, viajes por el mundo de las drogas, realismo fundado en los sentidos, literatura caduca, entre otros.

lenguaje coloquial, personajes jóvenes protagonistas de escritores jóvenes y la ciudad como escenario recurrente.

Sin embargo, y de ahí viene que aún estos textos tengan una presencia en la literatura de hoy en día, el mensaje que quisieron transmitir, el cual dialogaba con una cierta realidad enmarcada en la década de los sesenta, aún tiene vigencia para los lectores actuales. Las problemáticas representadas, a pesar de no ser totalmente idénticas tienen rasgos similares que aún la juventud contemporánea vive en su día a día. La lectura de, por lo menos *La tumba*, sigue siendo de mucha actualidad puesto que le sigue hablando al público joven sobre el conjunto de los problemas que sigue enfrentando, de la misma forma que lo hizo en los sesenta. Como, por ejemplo, aún persiste la idea en la sociedad que la juventud no puede aportar nada a la sociedad por ser innexperientes, inmaduros, presas fácilmente manipulables, insensatos e irracionales. Aún los jóvenes no son escuchados por los grupos de poder que solamente los ven como personas que pueden controlar, usar y manosear, sicológicamente hablando, de acuerdo a sus propios propósitos, más ahora que se pretende reducir la edad para votar. Persiste la carencia de oportunidades para poder desarrollarse como individuos y expresarse de acuerdo a su propio discernimiento[134]. Problemas que existieron en los sesentas y que aún no han sido superados.

Hay otras preguntas que quedan pendientes y pensamos que quedarán en el aire, aunque no por eso se les puede restar importancia puesto que sirven para entender el ámbito cultural de esa década y su posterior composición. Las preguntas son relativas a la falta de debates, tanto al interior del grupo que ostentaba el poder como fuera de él puesto es difícil entender que, existiendo al menos un crítico de la talla y la capacidad de Carballo, quien era y ha sido

[134] Para un entendimiento de esa problemática juvenil más completo, se deben revisar los trabajos de Urteaga, Feixa y Reguillo de nuestra bibliografía, quienes hacen estudios sobre diferentes grupos juveniles con respecto a su problemática, su relación con las estructuras de poder, su adaptación a la vida social con sus responsabilidades y anhelos.

reconocido como un excelente crítico, tanto escritor e investigador, y el cual expuso en varias ocasiones una opinión más equilibrada sobre esa narrativa, no se haya contrapuesto al análisis errático de Glantz. Si recordamos que Carballo se decía pertenecía a *la mafia* ¿por qué no usar esa posición para darle claridad a la confusión que arrojaran los trabajos de esa autora? ¿Fue por el bien común de esa agrupación pues al presentar una controversia vería disminuido su poder efectivo? ¿Fue una alineación impuesta de algún o algunos jerarcas del grupo en el sentido de no presentar una defensa más coherente de esa narrativa? ¿Esa fue la razón de haber predominado el punto de vista de Glantz sobre ese estilo literario y tardaron años para que surgieran voces discordantes sobre ese punto?

Las respuestas a esas preguntas y otras que quedan volando son difíciles de contestar pues hacerlo se cae en el terreno de las especulaciones. Nos remitimos a evidenciarlas para que, de haber estudios más profundos de esa narrativa, pudiera servir para explicarse el rechazo de la casa letrada hacía ella. De ahí que esta literatura, a pesar de los esfuerzos de algunos investigadores, aún sigue siendo mal entendida y faltan estudios más profundos que abarquen la complejidad de su contenido, de lo que representa.

Por lo tanto, a esa narrativa compleja surgida durante una década enrevesada, debe corresponder estudios profundos que intenten abarcarla de forma global. De esa manera, el ámbito literario mexicano podrá contar con herramientas eficaces que serán de gran ayuda a futuros investigadores y por lo tanto, así, ese complicado estilo y ambiente en el que surgió, podrá ser desenmarañado y podrá haber consenso sobre el mismo.

BIBLIOGRAFIA

I.- TEXTOS PRIMARIOS.

Agustín, José. *De perfil*. Planeta, 2006.

---. *La tumba*. Random House Mondadory, 2007.

García Saldaña, Parménides. *Pasto Verde*. Jus, 2011.

Ramírez, Armando. *Chin chin el teporocho*. Océano, 2013.

Ruvalcaba, Eusebio. *Un hilito de sangre*. Planeta. 2011.

Sainz, Gustavo. *Gazapo*. Randome House Mondadory, 2007.

Zapata, Luis. *El vampiro de la Colonia Roma*. Grijalbo, 1979.

II. TEXTOS TEÓRICOS Y CRÍTICOS.

Agustín, José. *Diario de brigadista*. Lumen, 2010.

---. *El rock de la cárcel*. Editores Mexicanos Unidos, 1986.

---. *La contracultura en México*. Random House Mondadory, 2007.

---. *La nueva música clásica*. Universo México, 1985.

---. *Tragicomedia Mexicana. La vida en México de 1940 a 1970*. Editorial Planeta Mexicana, 1991.

Alcubierre, B. et al, coord. *Oralidad y escritura*. Itaca, 2011.

Altamirano, Carlos, ed. *Términos críticos de sociología de la cultura*. Paidós, 2002.

Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Literatura/Sociedad*. Hachette. 1983.

Altamirano, Daniel. *Letras de América Latina*. Ed. Docencia, 2010.

Augé, Marc. *Los "No lugares" espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa. 1993.

Azevedo, Milton M. *Vozes em branco e preto. A representação literária da fala não padrão*. USP, 2003.

Barry, Peter. Beginning *Theory, an Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester University Press, 1995.

Bajtín, Mijail. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Godot, 2009.

---. *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI, 2009.

---. *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Alianza Editorial, 2003.

---. *Para uma filosofia do ato*. Trad. Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza. University of Texas Press, 1993.

---. *Teoría y estética de la novela*.

Barnett, Jefrey. "Images of Mexico City: the recent urban novels of Gonzalo Martre, Armando Ramirez, and Ignacio Solares". Diss. University of Kentucky, 1990.

Becker, Howard S. Outsiders. *Studies in the sociology of deviance*. Glencoe, 1963.

Bennett, Tony et al, eds. *Popular Culture and Social Relations*. Alden Press Ltd, 1983.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Ed. Porrúa. 2010.

Blanco, José Joaquín. *Crónica de la literatura reciente en México (1950-1980)*. INAH. 1982.

Bourdieu, Pierre. *Capital cultural, escuela y espacio social*. Siglo XXI, 2008.

---. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Siglo XXI, 2010.

---. *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, 1988.

---. *O poder simbólico*, Bertrand Brasil, 1989.

---. *¿Qué significa hablar?* Akal, 1985.

---. *Sociología y cultura*. Grijalbo, 1984.

Brito Rivera Hugo A. y Felipe Quesada. *La radio y la construcción cultural de gustos musicales e identidades juveniles*. UAMI, 2008.

Bruce-Novoa, Juan. "La Onda as Parody and Satire." In *José Agustín: Onda and Beyond*. Ed. June C. D. Cartes and Donald I. Schmidt, University of Missouri Press, 1986.

Brushwood, John S. *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*. FCE, 2005.

---. *México en su novela*. FCE, 1998.

---. *Narrative Innovation and Political Change in Mexico*. Peter Lang, 1989.

---. *Narrative Innovation and Political Change in Mexico*. Ed. Inc Peter Lang Publishing, 1989.

---. *Novela Mexicana (1967-1982)*. Grijalbo, 1985.

Burke, Peter. *Hablar y callar: funciones sociales del lenguaje a través de la historia*. Gedisa, 1996.

Calvillo, Ana. *José Agustín: una biografía de perfil*. Blanco y Negro, 1998.

Calvino, Italo. *Las ciudades invisibles*. Ediciones Siruela. 1998.

Campo, Xorge del. *La narrativa joven de México*. Siglo XXI, 1969.

Candido, Antonio. *Literatura e sociedade*. Ouro sobre azul, 2006.

---. "O homem dos avessos". *Tese e antítese: ensaios*. USP, 2002.

Carballo, Emmanuel ed. *Narrativa mexicana de hoy*. Alianza Editorial, 1969.

Carpentier, Alejo. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*. Siglo XXI, 1981.

Costales García, Diana. "Entre la tradición y la onda. Un estudio desde la palabra en Pasto verde de Parménides García Saldaña." Tesis. U. Iberoamericana, 2009.

D'Emilio, John y Estelle B. Friedman. *Intimate matters.* University of Chicago Press, 2012.

De la Garza, Alejandro. *Espejo de agua. Ensayos de literatura mexicana*. Cal y Arena, 2010.

Deluze, Gilles. Kafka. *Por una literatura menor*. Ed. ERA, 1990.

Domínguez Michael, Christopher. *Antología de la narrativa Mexicana del siglo XX*. FCE, 1996.

---. *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*. FCE, 2007.

Dorfman, Ariel y Armand Mattelart. *Para leer al Pato Donald*. Siglo XXI, 1972.

Dubinsky, Karen. *New world coming: the sixties and the shaping of global consciousness*. Between the lines, 2009.

Escalante, Evodio. *Las metáforas de la crítica*. Gedisa-UAM. 2015.

Escohotado, Antonio. *Historia general de las drogas*. Alianza, 1989.

Feixa, Carles. *De jóvenes, bandas y tribus*. Ariel, 2006.

Fernández Christlieb, Pablo. *El espíritu de la calle. Psicología política de la cultura cotidiana*. Anthropos Ed., 2004.

Fortes, Mayra. *…Too much confusión here: juventud, nación y revolución en En la ruta de la onda de Parménides García Sadaña.* Coor. Mayra Flores y Ana Sabau Fernandez. El Colegio de Puebla, 2012.

---. "Identidades sin frontera: rupturas y continuidades en la literatura de la onda y la narrativa chicana." Diss. Vanderbilt University, 2009.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 1*. Siglo XXI, 2008.

Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. Joaquín Mórtiz, 1969.

García, José Manuel. "El humor en la novela mexicana, 1964-1989." Diss. U. of Kansas, 1991.

García Canclini, Nestor. *Culturas híbridas*. Random House Mandatori, 2009.

García Paredes, Josefina. "Los herederos de la promesa (orígenes, tendencias y mistificación de la 'Literatura joven' y la corriente narrativa de la onda: 1964-1971)". Tesis, UNAM, 2007.

García Saldaña, Parménides. *En la ruta de la Onda*. Diógenes, 1972.

García Vallejo, Juan Pablo. *El marihuano en la narrativa mexicana del siglo XX*. Eterno Femenido Ed. 2014.

Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Gedisa, 2006.

Glantz, Margo. *Onda y escritura en México: Jóvenes de 20 a 33*. Siglo XXI, 1971.

---. *Repeticiones: Ensayos sobre literatura mexicana*. Universidad Veracruzana. 1979.

González Gimbernat, Javier. "New cultural identities through literatura and rock music in Latin America (Mexico, Colombia, Argentina, Brazil)." Diss. U. of Colorado, 2013.

Gramsci, Antonio. *Cultura y literatura*. Península, 1972.

Guillén Escamilla, Josaphat E. “La contracultura de los años sesenta como influencia en la literatura de la onda en la figura de Parménides García Saldaña.” Tesis. U.A. Puebla, 2004.

Gunia, Inka. *¿Cuál es la Onda? La literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta*. Vervuert Verlag, 1994.

Herlinghaus, Herann y Monika Walter, eds. *Posmodernidad en la periferia: enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Langer, 1994.

Jiménez, Antonio J. “José Agustín: Literatura de La Onda en su contexto social.” Diss. UCLA, 1994.

Kandell, Jonathan. *La capital: la historia de la Ciudad de México*. Javier Vergara Ed., 1992.

Kohut, Karl, ed. *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*. AEY, 1995.

Labov, William. *Padrões sociolinguísticos*. Parábola, 2008.

Lara, Luis Fernando. *La lengua española*. El Colegio de México, 2013.

Lezama Lima, José. *La expresión americana*. FCE, 1993.

Long, A. A. Ed. *The Cambridge Companion to Early Greek Philosophy*. UC, Berkeley, 1999.

Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Ed. Gustavo Gili, 1987.

Martínez, José Luis. *Literatura Mexicana siglo XX 1910-1949*. CNCA, 2001.

Martínez Hernández, Laura. *Música y cultura alternativa. Hacia un perfil de la cultura del rock mexicano de finales del siglo XX*. Universidad Iberoamericana Puebla, 201.

Martínez Rentería, Carlos. *Cultura contracultura. Diez años de contracultura en México*. Plaza Janés, 2000.

Menton, Seymour. *Caminata por la narrativa latinoamericana*. FCE, 2002.

Meyer, Michael C. and William L. Sherman, *The Course of Mexican History*. Oxford University Press, 1995.

Mier, Luis Javier y Dolores Carboneli. *Periodismo interpretativo. Entrevistas con ocho escritores mexicanos*. Trillas, 1982.

Mignolo, Walter D. *La idea de América Latina*. Gedisa, 2007.

Mill, John. *Sobre la libertad*. Alianza Editorial, 1986.

Millay, Amy Nauss. *Voices from the fuente viva*. Bucknell University Press, 2005.

Modell, Walter. *Drogas*. Offset Multicolor. 1980.

Monsiváis, Carlos. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Anagrama, 2000.

---. *Amor perdido*. ERA, 1977.

---. "Cultura urbana y creación intelectual. El caso mexicano". *Cultura y creación intelectual en América Latina*. Coord. Pablo González Casanova. Siglo XXI. 1989. 25-41.

---. *De San Garabato al Callejón del Cuajo.* Ed. RM, 2009.

---. *Días de guardar*. Era, 2006.

---. *La cultura mexicana en el siglo XX*. El Colegio de México, 2010.

---. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX." *Historia General de México*. Coord. Daniel Cosío Villegas. El Colegio de México. 1981. 1377-1548.

Ong, Walter J. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. FCE, 2011.

Paz, Octavio. *Corriente alterna*. Siglo XXI Editores, 1967.

Paz-Soldán, Edmundo y Debra A. Castillo, eds. *Latin American Literature and Mass Media*. Garland, 2001.

Paredes, Alberto, ant. *El estilo es la idea. Ensayo literario hispanoamericano del siglo XX*. Siglo XXI. 2008.

Pereira, Armando, coord. *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*. UNAM, 2000.

Poniatowska, Elena. ¡*Ay, Vida no me mereces!*. Mexico City: Joaquin Mortiz, 1990.

Puccini, Dario y Saúl Yurievich. *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica*. FCE 2010.

Puga, Alejandro. *La ciudad novelada a fines del siglo XX*. UAM, 2012.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Ediciones del Norte, 1984.

---. *Literatura, cultura, sociedad en América Latina*. Trilce, 2006.

---. *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha 1964/1980*. Marcha Editores, 1981.

---. *Transculturación narrativa en américa latina*. Siglo XXI, 2004.

Reguillo, Rossana, coord. *Los jóvenes en México*. FCE, 2010.

---. *Culturas Juveniles*. *Formas políticas del desencanto*. Siglo XXI, 2012.

Reyes Amador, Soledad Alicia. "La onda: literatura y fenómeno social." Tesis. UNAM, 1990.

Rivera Rivera, Leopoldo y Carlos Martínez Rentería, comp. *Tradición, disfrute y prohibición. Cultura de las drogas en México*. Generación Publicaciones Periodísticas S.C. 2011.

Rowe, Patricia. *Detailed statistics on the urban and rural population of México: 1950 to 2010*. U.S. Bureau of the Census, 1982.

Ruiz Velasco, María Eugenia, comp. *Once miradas sobre René Avilés Fabila*. UAM, 2008.

Sainz, Gustavo. *Ojalá te mueras y otras novelas clandestinas*. Océano, 1982.

Salazar Mallén, Rubén. *3 temas de literatura mexicana*. SEP, 1947.

Sánchez Prado, Ignacio M. *Naciones intelectuales. Las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1959)*. Purdue University. 2009.

Sartre, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?* Losada, 2009.

Schaffer, Sucan. "Prose fiction of the Onda generation in Mexico." Diss. UCLA, 1981.

Schopenhauer, *Arthur. Sobre escritura y estilo*. Ellago Ediciones S.L. 2002.

Sefchovich, Sara. *México: país de ideas, país de novelas*. Ed. Grijalbo, 1987.

Semo, Ilan. "El ocaso de los mitos (1958-1968)." *México un pueblo en la historia*. Ed. Enrique Semo. II. Editorial Patria, 1989.

Serna, Hugo. *Culturas alternativas e identidades en resistencia*. Edición personal, 2010.

Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales*. FCE, 2004.

Teichmann, Reinhard. *De la Onda en adelante. Conversaciones con 21 novelistas mexicanos*. Posada, 1987.

Toledo, Francisco et al, coord. *Cultura Mexicana: revisión y prospectiva*. Taurus, 2008.

Tovilla, Martínez, Sergio Antonio. "La narrativa de José Agustín, más allá de la literatura de la onda." Tesis. UAM Iztapalapa, 2007.

Urteaga Castro-Pozo, Maritza. *La construcción juvenil de la realidad*. Juan Pablos, 2011.

---. *Por los territorios del rock: identidades juveniles y rock mexicano*. Causa Joven, 1998.

Van Herk, Gerard G. *What is sociolinguistics?* Malden, 2012.

Valdés Cruz, Merced B3l3n. *¡Qué onda ése...! de contracultura y otros rollos*. Merced B3l3n Ed. 2008.

Velasco, Jorge Héctor, comp. *Rock en salsa verde. La larga y enjundiosa historia del rock mexicano*. CONACULTA. 2013.

Williams, Neville. *Chronology of World History*. ABC-CLIO, 1999.

Williamson, Juanita V. and Virginia M. Burke, ed. *A various Language: Perspectives on American Dialects. Article "A Theory of Literary Dialect"*. Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1971.

Zolov, Eric. *Containing the rock gesture: mass culture and hegemony in México*. University of Chicago, 1995.

III. HEMEROGRAFÍA.

A) REVISTAS.

Adams, Rachel. "Hipsters and *Jipitecas*: Literary Countercultures on both Sides of the Border." *American Literary History*, 2004, pp. 58-84.

Agustín, José."La onda que nunca existió." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* vol. 30, no. 59, 2004, pp. 9-17.

Albert, Jean-Pierre and Mireia Bofill. “Lo que dice la palabra (y que a menudo se pierde).” *Historia, antropología y fuentes orales,* no. 30, 2003, pp. 65-81.

Amar Sánchez, Ana Ma. “Canon y tradición: Literatura vs cultura de masas”. *Revista de crítica literaria latinoamericana,* vol. 2, no. 45, ler semestre 1997, pp. 43-53.

Anderle, Adám. “El positivismo y la modernización de la identidad nacional en América Latina.” *Anuario de estudios americanos,* vol. 45, 1988, pp. 419-484.

Azevedo, Milton M. “Implicaciones pedagógicas de la representación literaria de la variación lingüística en español.” *Hispania,* vol. 87, no. 3, Sept. 2004, pp. 464-475

---. “Considerations on Literary Dialect in Spanish and Portuguese.” *Hispania,* vol. 85, no. 3, Sept. 2002, pp. 505-514.

Borja, Jordi. “La ciudad del deseo”. *Pasajes*, no. 3, Mayo / agosto 2000, pp. 82-87.

Brushwood, John S. “A Place to Belong to: Armando Ramírez and Mexico City”. *Hispania*, vol. 67, no. 3, Sept 1984, pp. 341-345.

Colin, José. “Paradigmas de ‘la onda’ mexicana: *Pasto verde*, el libro maldito o el maldito libro de Parménides García Saldaña.” *Confluencia*, vol. 26, no. 2, 2011, pp. 21-30.

Covarrubias, Alicia. " ‘El vampiro de la colonia Roma,’ de Luis Zapata: La nueva picaresca y el reportaje ficticio”: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 20, no. 39, 1994, pp. 183-197.

Etienne, Julián and Mariana Martínez Salgado. "Cuando Los Herederos Reniegan De Las Herencias." *Tierra adentro*, octubre-noviembre 2008, pp. 4-10.

Francescato, Martha Paley. “Onda y desonda: narradores jóvenes mexicanos.” *Revista canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 2, no. 3, 1978, pp. 296-302.

Freeman, Marion F. "La Onda and Other Youthful Mexican Expressions." *Hispania*, vol. 260, no. 1, 1983.

Germani, Gino. “La ciudad como mecanismo integrador”. *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 29, no.3, Jul- Sept 1967, pp. 387-406.

Glantz, Margo. “La onda diez años después: ¿epitafio o revalorización?” *Texto crítico*, Sept-Dic. No. 5, 1976, pp. 88-102.

Gómez Montero, Sergio. “José Agustín en su contexto histórico.” *La Palabra y el Hombre*, vol. 53, no. 54, ene-jun 1985, pp. 109-122.

Gunia, Inka. “¿Qué Onda broder? Las condiciones de formación y el desenvolvimiento de una literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 30, no.59, 2004, pp. 19-31.

Guzman, Humberto. “Yo también hablo de la onda”. *Revista de la Universidad Veracruzana*, no. 11, jul-sept 1999, pp. 63-66.

Guerra Cunningham, L. “Ciudad neoliberal y los devenires de la homosexualidad en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel”. *Revista Chilena de Literatura*, no. 56, Apr 2000, pp. 71-92.

Horowitz, Donald L. “Cultural Movements and Ethnic Change.” *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, no. 433, 1977, pp. 6-18.

Kirk, John M. and Schmidt, Donald. “José Agustín habla sobre la literatura latinoamericana”. *Chasqui*, vol. 9, no. 2/3, 1980, pp. 65-70.

Lara de Alegrin, Alba. “La narrativa de José Agustín o la tiranía de una etiqueta”. La Palabra y el Hombre. *Revista de la Universidad Veracruzana*, no. 11, jul-sept 1999, pp. 81-92.

Laraña, Rodríguez-Cabello. “Las drogas como problema social: tipologías y políticas de tratamiento”. *Reis*, no. 34, Apr- Jun 1986, pp. 83-109.

Manzo-Robledo, Francisco. "La Última Mitad Del Siglo XX: Final (Principio?) De una etapa en la narrativa mexicana." *Especulo*, no. 27 Jul-Oct 2004.

Margulis, Mario. “La ciudad y sus signos”. *Estudios Sociológicos*, vol. 20, no. 60, Sept-Dic 2002, pp. 515-536.

Martínez, José Luis. “Nuevas letras, nueva sensibilidad.: *Revista de la UNAM*, no. 8, Abril 1968, pp.1-10.

McMurray, George R. “Current Trends in the Mexican Novel.” *Hispania*, vol. 51, no. 3, 1968, pp. 532-537.

Melo, Juan Vicente. “La joven literatura mexicana”. La Palabra y el Hombre. *Revista de la Universidad Veracruzana*, no. 11, jul-sept 1999, pp. 135-149.

Müller, Inke. “Realismo estilo kódac”: José Agustín (La tumba 1964/1966) y Gustavo Sainz (Gazapo 1965),iniciadores de la literatura de la cultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta. *Iberoamericana*, vol. 16, no.2, 1992, pp. 65-83.

Ocampo, José Antonio. “La América Latina y la economía mundial en el largo siglo XX.” *El trimestre económico*, vol. 71, no.284, Oct-Dic 2004, pp. 725-786.

Ohmann, Richard. “Speech, Literature, and the Space between.” *New Literary History*, vol. 4, no.1, 1972, pp. 47-63.

Pelayo, Rubén. "Los usos del lenguaje y los procedimientos estilísticos-textuales en la novelística de José Agustín." *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, no. 11, 2004, pp. 1523-1720.

---. “Treinta años de erotismo en la novelística de José Agustín.” *Centro de investigaciones Lingüístico-Literarias*, no. 7, 1998, pp. 69-81.

Polletta, Francesca and Jasper, James M. “Collective Identity and Social Movements.” *Annual Review of Sociology*, no. 27, 2001, pp. 283-305.

Py Elichirigoity, Maria Teresinha. “A formaçào do sentido e da identidade na visão bakhtiniana.” *Cadernos de letras da UFF*, no. 34, 2008, pp. 181-206.

Ruffinelli, Jorge “Código y lenguaje en José Agustín.” *La palabra y el hombre*, vol. 29, no.13, 1975, pp. 57-62.

---. “Sainz y Agustín: literatura y contexto social.” *Texto crítico. Revista del Centro de Investigciones Lingüisticas*, no. 8, Sept-dic 1977, pp. 155-164.

Sedwick, B. Frank. “The Literary Movements Defined.” *Hispania*, vol. 37, no.4, 1954, pp. 466-471.

Taguenca Belmonte, Juan Antonio. “El concepto de juventud”. *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 71, no.1, Jan.-Mar 2009, pp. 159-190.

Taylor, Charles. “Identidad y reconocimiento.” *RIFP*, no. 7, 1996, pp. 10-19.

Viana Vargas, Eduardo. “Uso de drogas: a alter-ação como evento”. *Revista de Antropologia*, vol. 49, no. 2, julho-dezembro 2006, pp. 581-623.

Willems, Dominique. “Lenguaje escrito y lenguaje oral”. *Historia, antropología y fuentes orales*, no. 1, 1989, pp. 97-105.

B) **ENTREVISTAS.**

Agustín, José. Entretien avec José Agustín. *Caravelle*, no. 66, 1996, pp. 157-161.

Agustín, José. Entrevista con José Agustín. *Hispamérica*, vol. 8, no.22, 1979, pp. 23-40.

Agustín, José. José Agustín y el lenguaje coloquial literario: una entrevista. *Chasqui* vol. 17, no.2, 1988, pp. 75-82.

Agustín, José. Entrevista con José Agustín. *Iberoamericana*, vol.2, no. 3, 1995, pp. 112-120.

Agustín, José. Las nuevas ondas de José Agustín – una entrevista. *Mester*, vol. 22, no.1, 1993, pp. 104-117.

Agustín, José. Entrevista a José Agustín. *Mester*, vol. 8, no. 2, 1979, pp. 27-33.

C) **PRENSA**

“Carta a Siempre!”. *Siempre!*, 4 sept 1968, p. 7.

“Conscriptos: Ciudadanos Conscientes y Aptos”. Editorial. *El Nacional*, 7 mayo 1967, p. 8.

“Encuesta sobre crítica literaria.” *Siempre!*, 24 abril 1968. La cultura en México.

Excelsior, 29 agosto 1968, p. 6ª.

"La cultura en México" *Siempre!,* 6 abril 1960, p. 8.

"La cultura en México" *Siempre!,* 8 junio 1960, p. 22-23.

"La cultura en México". *Siempre*!, 11 marzo 1964,

"La cultura en México". *Siempre!,* 13 dic 1967, p. 40.

"La cultura en México" *Siempre!,* 25 sept 1968, pp. 6-8.

"La cultura en México" *Siempre!,* 23 junio 1971, p. 17.

"LA JUVENTUD NO ODIA: LA HAN HECHO DESCONFIADA". *Siempre!,* 4 sept 1968, p. 65.

"MEXICO Y SU JUVENTUD". *Siempre!,* 1 jun 1960, p. 7.

"Y entre periodistas: Siempre!". *Siempre!,* 2 marzo 1960, p. 15.

Álvarez, Federico y Huberto Bátis. "José Agustín: La tumba (Ed. Mester)." *Siempre!*, p. XV.

Aviles, René. "La crítica literaria en México". *Siempre!,* 3 mayo 1967. La cultura en México, pp. II-III.

Batis, Huberto y Salvador Reyes Nevares. *Siempre!,* 19 enero 1966. La cultura en México, p. XV.

Blanco Moheno, Roberto. "EL AMOR A LAS DICTADURAS. ¿QUIERE EL ESTUDIANTE UNA LIBERACION COMO LA SOVIETICA EN PRAGA?" *Siempre!,* 11 sept 1968, La cultura en México, p. 22.

Campos, Julieta. "Novela." *Siempre!,* 1 ene 1969, La cultura en México, p. II.

Cárdenas Cruz, Francisco. "Frentes Políticos". *Excelsior*, 2 agosto 1968, p. 1.

Carballo, Emmanuel. "Coloca a Gazapo como una de las novelas más valiosas de 1965." *Siempre!* 5 ene 1966, La cultura en México, p. VI.

---. "La novela mexicana 1955-1965" *Siempre!,* 6 jul 1966, La cultura en México, p. XXI.

---. "¿La tumba? Una obra tan ingenua como pedante." *Siempre!,* 17 agosto 1966, La cultura en México, pp. XIII- XIV.

Chumacero, Luis. "El multifacético Huberto Bátis." *La Jornada*, 15 feb 2015, Semanal.

Domingo, Alberto. "AVANDARO: ¿UNA CONJURA POLITICA?" *Siempre!,* 29 sept 1971, México en la cultura, p. 22.

Fuentes, Carlos. “Nuestras sociedades no quieren testigos y todo acto de lenguaje verdadero es en sí revolucionario.” *Siempre!,* 6 sept 1967, La cultura en México, p. IX.

López Moctezuma, Juan. “Los Rolling Stones: las profecías del sexo tienen su ritmo.” *Siempre!,* 25 oct 1967, Sección Crítica de la razón, p. XIII.

Loret de Mola, Carlos. “Culpables, los Psiquiatras”. *Siempre!,* 6 abril 1960, La cultura en México, p. 8.

Monsiváis, Carlos. “México 1967.” *Siempre!* 17 ene 1968, La cultura en México, p.V-VIII.

Poniatowska, Elena. “Entrevista a Vicente Leñero en 1963, a propósito del premio Biblioteca Breve por *Los albañiles.” La jornada*. 14 dic 2014.

Ramírez, Guillermo. “PUNTOS DE VISTA SOBRE EL MOVIMIENTO. LA CORRUPCION EN MEXICO A LA LUZ DEL MOVIMIENTO”. *Siempre!,* 11 sept 1968, La cultura en México, p. VIII.

Reyes Nevares, Beatriz. “CESAR COSTA Y MAYTE GAOS DICEN: DONDE ESTA EL MORBO? SE TRATA DE BAILES INOCENTES, INFANTILES. Música para niños: el twist y el rock”. *Siempre!,* 29 ene 1964, La cultura en México, pp. 50-51.

Reyes Nevares, Salvador. “HABLANDO DE LA CRÍTICA EN MÉXICO.” *Siempre!,* La cultura en México, p. 26.

Serra Rojas, Andrés. “Atención, México! Radio, televisión, cantina, prensa de escándalo, cine de prostitución, literatura de procacidad, han llevado a la juventud mexicana a una rebeldía que hoy nos asusta”. *Siempre!,* 8 jun 1960, La cultura en México, pp. 22-23.

Vargas Mac Donald, Antonio. “EN EL MÁS ALTO NIVEL MEXICANO HANK NO INVENTÓ EL DRAMA DE ESTA JUVENTUD.” *Siempre!,* 29 sept 1971, La cultura en México, pp. 24-25.

Zabludovsky, Jacobo. “Nos guste o no nos guste… Este mundo pertenece a los rebeldes sin causa. Ellos han impuesto ya su ley, han probado ser los mejores y han salvado al mundo de la declinación.” *Siempre!,* 11 marzo 1964, pp. 30-31.