

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA



“Entre la tradición y la onda. Un estudio desde la palabra en *Pasto verde*
de Parménides García Saldaña”

TESIS

Que para obtener el grado de

Maestra en Letras Modernas

Presenta:

DIANA COSTALES GARCÍA

Directora: Dra. Isabel Contreras Islas

Lectoras: Dra. Silvia Hamui Sutton
Dra. Marisela Valdés Alanis

México, D.F.

2009

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| INTRODUCCIÓN | 1 |
| CAPÍTULO 1. LA ESTÉTICA SOCIOLÓGICA DE MIJAIL BAJTÍN | 5 |
| 1.1 Limitaciones del formalismo ruso en el análisis literario | 6 |
| 1.2 El papel de la sociología en el análisis de una obra artística | 7 |
| 1.3 Concepto de polifonía y su representación literaria | 20 |
| 1.4 Concepto del discurso ajeno y su papel en la literatura | 25 |
| | |
| CAPÍTULO 2. LA “LITERATURA DE LA ONDA” COMO PROPUESTA LITERARIA | 31 |
| 2.1 Contexto social y cultural de los años 50 y 60 en Estados Unidos y en México | 33 |
| 2.2 ¿Por qué el término “la onda”? | 44 |
| 2.3 Características literarias de los escritores de la generación | 46 |
| | |
| CAPÍTULO 3. FORMA Y CONTENIDO DE <i>PASTO VERDE</i> DE PARMÉNIDES GARCÍA SALDAÑA A LA LUZ DE LA TEORÍA DE MIJAIL BAJTÍN | 59 |
| 3.1 La “Generación Beat” y su influencia en el contexto creativo de <i>Pasto verde</i> | 60 |
| 3.2 Relación del contexto representado en <i>Pasto verde</i> con el contexto histórico-social de los años 60 | 67 |
| 3.3 La música de los 60 y su relación con el discurso representado | 75 |
| 3.4 La construcción de símbolos | 91 |
| 3.5 Estructura narrativa de la novela | 104 |
| 3.6 Estrategias lingüísticas | 110 |
| 3.7 Configuración del contenido de <i>Pasto verde</i> a partir de la estrategia dialógica | 153 |
| 3.7.1 La polifonía y su representación literaria en <i>Pasto verde</i> | 154 |
| | |
| CONCLUSIONES: DIMENSIÓN ARTÍSTICA Y ESTÉTICA DE <i>PASTO VERDE</i> | 184 |
| | |
| FUENTES CONSULTADAS | 192 |

INTRODUCCIÓN

Durante los años 60 surge la llamada “Literatura de la Onda”, la cual rompe estructuras en el ámbito literario por sus técnicas innovadoras: la preponderancia de personajes jóvenes, la representación de la oralidad en el discurso escrito, la ruptura con las reglas de puntuación y el hibridismo lingüístico, entre otras. Uno de los escritores de esta generación fue Parménides García Saldaña, y su novela *Pasto verde* fue recibida contradictoriamente por la crítica en el momento que fue publicada (1968). El texto provoca, hasta la fecha, reacciones maniqueas: hay quienes defienden su estatus de obra de arte, y quienes la atacan de manera despiadada porque no encaja en sus parámetros de “lo literario” (lo cual deriva, me atrevo a decir, de la reacción defensiva que causa en nosotros aquello que no logramos “aprehender”). Pero el hecho sustancial es que ni sus defensores ni sus detractores se han dedicado a realizar una valoración crítica profunda para sustentar su apreciación. Por ello considero que es necesario revalorizar su calidad literaria.

A través del análisis de *Pasto verde* a la luz de algunos fundamentos teóricos del ruso Mijail Bajtín (sus conceptos de “voz” y “dialogismo”, así como la innegable relación entre el uso cotidiano de la palabra y el uso de ésta en la creación artística), identificaré los elementos artísticos presentes en ella. En la novela de Parménides García Saldaña, la combinación de ciertos recursos técnicos (representación estilizada de la oralidad como eje central de la obra, léxico juvenil, hibridismo lingüístico, manejo subversivo de la puntuación, sobreposición de discursos de distintas esferas culturales, contextualización, ironía y ausencia de trama en cuanto tal) constituye una ruptura con la tradición literaria, una propuesta artística y una influencia sobre la narrativa de las décadas posteriores. Asimismo, el manejo de la técnica para dar al discurso una apariencia de espontaneidad reafirma la calidad artística de la obra. A lo largo de este trabajo, me enfocaré en demostrar lo anterior.

Bajtín propone una estética sociológica¹. En el capítulo “La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica” de su obra *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, propone un análisis literario desde la sociología; obviamente, sin dejar de lado el análisis lingüístico.

A partir de la estética sociológica de Mijail Bajtín, y tomando en cuenta sus conceptos sobre la polifonía y el proceso del discurso ajeno, analizo los recursos formales (estructura, estrategias lingüísticas y configuración de “voces” o “hablas”) en *Pasto verde*, resaltando su interrelación con el movimiento contracultural en México en los años 60.

Utilizaré bibliografía pertinente escrita por y sobre el autor de la novela (para contextualizar el movimiento literario) y el teórico ruso (para fundamentar mi análisis). Algunos materiales publicados a partir de los años 60 sobre la Literatura de la Onda y el movimiento contracultural apoyarán el posicionamiento de la obra como producto y propuesta de una ruptura con la tradición.

La música de la década apoyará el análisis textual y contextual. Para esto, me enfocaré en las letras de las canciones aludidas por el protagonista (en su mayoría de The Beatles, The Rolling Stones y Bob Dylan). Esto me permitirá ampliar la comprensión del discurso del personaje y las ideas que circulaban entre la juventud del momento. En el caso de ciertas composiciones (como “Lucy in the sky with diamonds” de The Beatles), se identificarán los elementos temáticos presentes en la novela y que participan en la construcción de símbolos.

Este trabajo está dividido en las siguientes partes:

El primer capítulo se enfoca en los fundamentos teóricos bajtinianos que sustentan el análisis, y enfatiza la importancia del reconocimiento de la palabra literaria como una palabra que parte de la cotidianidad para ser transfigurada artísticamente por el autor.

¹ Debo aclarar que la tesis no tiene un objetivo sociológico, sino de revalorización artística: el aspecto sociológico es un apoyo del análisis literario, no la parte medular del trabajo.

El segundo capítulo se dedica a proporcionar las características generales de la Literatura de la Onda como movimiento literario, así como los principales acontecimientos históricos y socioculturales de las décadas de 1950 y 1960 en Estados Unidos y en México. Esto nos ayuda a contextualizar la novela para, siguiendo a Bajtín, reconocer más claramente la relación entre su estilo y el momento en que fue creada.

El tercer capítulo corresponde a la aplicación de los fundamentos bajtinianos en el análisis de la obra. Para fines puramente prácticos, divido los aspectos a analizar en los que se refieren al “contenido” y los que se refieren a la “forma”². En cuanto a los primeros, al inicio explico lo que fue el movimiento literario estadounidense conocido como “La Generación Beat” y la influencia que ejerció entre los escritores de la Onda, entre ellos Parménides García Saldaña. Después relaciono el contexto sociocultural representado en *Pasto verde* con el contexto histórico-social de los años 60 en México, lo que facilitará la ubicación de la obra como producto y representación de la situación que le dio origen. Una vez hecho esto, me dedico a hablar de la música popular de los 60 y su relación con el discurso representado, ya que las canciones citadas o aludidas son más que un fondo circunstancial: tienen una estrecha relación con el mundo interior del protagonista; incluso, llegan a alcanzar en la novela el carácter de símbolos. La construcción de éstos, así como algunas de sus posibles interpretaciones, constituirán el tema del siguiente subcapítulo del trabajo.

Hasta aquí me habré centrado principalmente en los elementos de la obra que atañen al “contenido” de la misma. Posteriormente me enfoco en su estructura narrativa, que abarca tanto aspectos del “contenido” como de la “forma”. Aquí me interesa dejar claro que las tres partes en que se divide la estructura externa de la novela, más que “repartir” una trama en cuanto tal, dosifica y gradúa emociones, vivencias y estados mentales. El subcapítulo siguiente, “Estrategias

² Es importante mencionar que esta “separación” obedece únicamente a fines pragmáticos y para facilitar la valoración artística, ya que, como sabemos, una obra literaria es resultado de la interacción entre ambos, la cual hace del texto una unidad indisoluble.

lingüísticas”, está concentrado en los aspectos formales y técnicos que dan a la obra su peculiar estilo y que, por consiguiente, logran ciertos efectos en el lector. Los principales recursos que saltan a la vista son el manejo del léxico y la sintaxis, como columnas vertebrales de la representación de la oralidad del lenguaje en el ámbito de la escritura.

Dedico la última parte de la tesis a la configuración del contenido de *Pasto verde* a partir de la estrategia dialógica; esto es, a la representación e interacción de las “voces” presentes en la novela. Este dialogismo entre distintos puntos de vista insertos en una ideología determinada refuerza la idea de Bajtín sobre la influencia de la cotidianidad en la creación literaria.

A lo largo de esta tesis demostraré que las estrategias utilizadas en *Pasto verde* son elemento y representación de la contracultura en México (años 60), así como de la influencia mutua entre el contexto histórico-social y la obra creativa, aspectos que me permitirán enfocar y valorar la calidad artística de esta novela para reposicionarla en el mundo del arte literario.

CAPÍTULO 1. LA ESTÉTICA SOCIOLÓGICA DE MIJAIL BAJTÍN ³

Las principales áreas de investigación de Mijail Bajtín fueron la crítica y la teoría literarias. Rechazó la “estética material” o “formalismo ruso” que estaba en boga en su época (la década de 1920), ya que la preponderancia que esta corriente daba a los recursos puramente formales de una obra literaria no era suficiente para valorarla adecuadamente. Para Bajtín, el lenguaje adquiere una carga estética al ser incluido en un texto literario. Para que esto ocurra, la técnica es necesaria; pero al momento del análisis, debemos ir más allá: no sólo enumerar las figuras literarias, sino cruzar el puente que une a éstas con el efecto que producen.

Para él, la palabra puede caer en tres categorías distintas:

- a) La palabra **científica**, que tiene una función denotativa y apunta a un solo significado; por lo tanto, no es polisémica.
- b) La palabra **lingüística**, que es la que utilizamos en la comunicación cotidiana y tiene una función pragmática.
- c) La palabra **literaria**, que ha sido estilizada y, por lo mismo, ha recibido una carga *axiológica* (valoración de un hecho cognitivo y ético, según el contexto cultural y la cosmovisión del artista), *semiótica* (referencia a signos o símbolos), *semántica* (excedente de significado) y *dialógica* (está en relación consigo misma, con las palabras que la rodean y con la palabra del lector).

³ Los fundamentos bajtinianos que abordo hasta el subcapítulo 1.1 están desarrollados más ampliamente en el marco teórico de la tesis que realicé para obtener la Licenciatura en Literatura Latinoamericana. Aquí los condenso para introducir sus conceptos básicos acerca de la palabra literaria y, sobre esta base, hacer más comprensibles los siguientes subcapítulos, que son los que realmente constituyen el fundamento de este trabajo.

Bajtín teoriza acerca de la relación entre las distintas “voces” (perspectivas insertas en una ideología) que participan en una novela, así como de la naturaleza dialógica de la palabra en tanto materia prima del texto literario. Por tanto, como fundamento de cualquier análisis metodológico, defendió la “estética general sistemática”⁴, así como concepciones propias de “objeto estético”, “contenido”, “materia” y “forma”, que se explicarán más adelante.

1.1 Limitaciones del formalismo ruso en el análisis literario

En el capítulo “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria” de su libro *Teoría y estética de la novela*, Bajtín se opone a la pretensión de sus contemporáneos por elaborar una “ciencia del arte”. Afirma que es erróneo despojar a la obra artística del elemento estético, ya que éste es precisamente el que constituye su esencia. Sin él, ya no sería posible distinguir la obra literaria de las demás composiciones verbales. Para abordar el aspecto estético, tenemos que recurrir a la ayuda de la lingüística, cuyo objeto de estudio es precisamente la **palabra**. Pero esto no significa que podamos agotar la obra desde un punto de vista únicamente formal. La “estética material” o “formalismo ruso” comete el error de enfocarse en detectar los recursos formales (tropos), pero sin remitirse al efecto que producen en un lector. Los elementos técnicos son muy importantes al analizar una obra de arte, mas no es lo único que debe acaparar nuestra atención.

Bajtín sostiene que debemos poner atención en las estrategias lingüísticas y narrativas (sintaxis, puntuación, tropos...), así como en la relación que guardan con el juego de voces presente en la obra (polifonía). Estas estrategias, en cuanto técnica, son consideradas sólo como elementos

⁴ El término “estética” no es entendido, según la concepción bajtiniana, como una disciplina de la belleza, sino como el **efecto** producido en un receptor al actualizar una obra literaria.

“artísticos”; al encontrarse con la cosmovisión de un lector, darán lugar a los efectos o elementos “estéticos”.

1.2 El papel de la sociología en el análisis de una obra artística

Para comprender lo que quiere decir el concepto bajtiniano de “objeto estético”, debemos explicar lo que para él son “contenido”, “materia” y “forma”, ya que el objeto estético es el resultado de la combinación de estos tres elementos.

Está claro que la obra literaria no depende nada más de la materia, porque sólo adquiere un sentido cuando entra en relación con un contexto cultural; no solamente con el que le dio origen, sino con los diferentes contextos desde los cuales es leída. La obra toma la realidad externa, la reorganiza (sin anularla) y le aporta un juicio valorativo (sin llegar por esto a ser panfletaria o moralizante). Consta, por lo tanto, de tres componentes: función cognitiva (conocimiento de la “realidad externa”), acción ética y visión estética. La combinación de las dos primeras a través de la tercera crea una unidad intuitiva.

A esa realidad del conocimiento y de la acción ética, reconocida y valorada, que forma parte del objeto estético, y está sometida en él a una unificación intuitiva determinada, a individualización, concreción, aislamiento y conclusión, es decir, a una elaboración artística multilateral con la ayuda de un material determinado, la llamamos –de completo acuerdo con la terminología tradicional- contenido de la obra de arte (más exactamente, del objeto estético). (Bajtín 37)

El “contenido” de la obra de arte es la realidad cognitiva y ética, transformada o “recreada” artística y estéticamente. Esta “nueva” realidad debe ser siempre verosímil aunque se trate de literatura fantástica, de lo maravilloso, ciencia-ficción, etc.

La “forma” (técnica) también es importante y significativa artísticamente: es la expresión de una actitud ante la realidad externa (ante lo cognitivo y ético). El artista es un observador y copartícipe de un acontecimiento, pero no es participante de él: aun en las obras autobiográficas, al momento de la configuración de la obra el autor debe “distanciarse” mentalmente de la experiencia para recrearla de manera eficaz. Pero lo más importante es que **todo tiene que estar conectado con el aspecto humano: con lo que se refiere al hombre en sí mismo, al hombre en relación con su sociedad (con los otros) y con el mundo**. Tanto quien crea la obra como quien la contempla, asimilan este aspecto a través de la identificación y el reconocimiento, esencial para percibir estéticamente.

Obviamente, para que el contenido se realice en la forma necesita de la “materia”. En el caso del texto literario, la materia consiste en la palabra. Ésta tiene una faceta puramente lingüística e independiente de lo estético ya que, ante todo, la palabra (así como el lenguaje) es un hecho **social**. Tiene muchos aspectos (semántico, articulatorio, sonoro, etc.), pero la creación literaria tiene la particularidad de ser el único campo en el que **todos** ellos son importantes y necesarios. Al usar la palabra en sus múltiples dimensiones, la obra de arte literario la lleva al máximo de sus capacidades. Así, en el momento de la contemplación, el lenguaje sale de sus límites puramente lingüísticos y pragmáticos. Los elementos técnicos, así como el aspecto lingüístico, son relevantes y visibles cuando la obra es analizada. Al serlo, el esteta debe estar consciente de que el “objeto estético” es el contenido realizado en la forma artística al entrar en contacto con un receptor. Al llegar a este punto, ya no es posible separar forma y fondo. Las relaciones verbales de orden lingüístico se convierten en relaciones arquitectónicas (extraverbales) orientadas axiológicamente hacia el “contenido”.

Desde la concepción bajtiniana, la forma es mucho más que sólo “material organizado”; es realizada con base en y por medio de la materia, apuntando hacia un objetivo estético. A través

de la forma, el contenido es aislado, individualizado y moldeado en el contexto de la obra, ingresando al terreno de la ficción. La valoración del autor sobre él “matiza” a la palabra por medio de la técnica y, obviamente, el aspecto sonoro está incluido en la percepción. Al contemplar (y con esto re-crear) la obra, el lector se encuentra a sí mismo en ella. Cuando el receptor termina de leer el texto literario, el contenido aparece ante él ético-cognitivamente. Pero gracias a su actividad axiológica (participar de la obra), lo percibe desde su visión. Ahora, el “contenido” no es lo que el autor quiso decir (no es posible saber esto al 100%), sino lo que la obra le dice al re-creador.

Por otra parte, Bajtín afirma que para analizar adecuadamente un texto literario, es necesario realizar un proceso de “exotopía” (esto significa tomar en cuenta diferentes puntos de vista: sociológicos, culturales, históricos, psicológicos...; pero sin descuidar lo principal, que es la especificidad de la palabra estética, o sea, de la palabra literaria).

En su trabajo “La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica” (firmado con el nombre de Valentín Volóshinov), incluido en *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, Bajtín propone un acercamiento al texto literario desde un enfoque sociológico, sin dejar de lado las herramientas técnicas y lingüísticas.

Hasta principios del siglo XX, el método sociológico casi no se había utilizado para tratar las cuestiones relativas a la llamada “poética teórica” (concernientes a la forma artística, estilo...). Más bien se había aplicado para tratar temas relativos a la Historia de la Literatura y lo que ésta implica (corrientes esquematizadas cronológicamente, biografía del autor, situación política en el momento de aparición de la obra, etc.). Se decía que la sociología no podía ayudar a descubrir la esencia de lo estético.

Bajtín afirma que, dado que el arte es una esfera de la ideología, su esencia puede encontrarse por medio del método sociológico ya que “todos los productos de la creación

ideológica se cultivan sólo por y para la sociedad. Las definiciones sociales no les llegan *desde fuera* [...] *las formaciones ideológicas son interna e inmanentemente sociológicas*” (Bajtín, *Hacia...* 109). Lo estético es un aspecto de lo social, y el arte es esencialmente social. El medio “externo” a la obra, al influenciarla desde afuera, encuentra en ella una respuesta inmediata. De esta forma, una teoría del arte no es otra cosa que una sociología del arte.

La visión bajtiniana de la actividad cultural del ser humano consiste en la tríada ética/estética/cognición (vida/arte/ciencia). En este trabajo, Bajtín/Volóshinov lleva a cabo una contra-argumentación de dos puntos de vista erróneos que teorizan el aspecto estético fuera de lo social:

- 1) La percepción de una obra de arte como “objeto” aislado, dejando fuera al creador y a los receptores. En este caso, se le da prioridad al aspecto material. La forma es entendida como “forma de la materia”, restringiéndose a tropos, aspectos lingüísticos, etc. El formalismo ruso es una variante de esta visión. La palabra (слово) es despojada aquí de su vitalidad social. Pero la palabra no está centrada en sí misma y no puede ser comprendida sin la situación social que le ha dado origen. El material de una obra está relacionado estrechamente con el medio extra-artístico; por lo tanto, para analizarlo adecuadamente, hay que ampliar el campo de estudio hacia los aspectos que están “fuera” de él.
- 2) Limitarse el estudio de la psique del autor o del receptor, de modo que las vivencias de uno u otro (o de ambos) sustituyen a la obra en sí. La refutación más obvia para esta perspectiva es que el texto no puede ser juzgado sólo por la vida o la personalidad de su autor o de sus lectores.

Ambas perspectivas toman un aspecto aislado y se concentran en él como en una totalidad. La obra artística representa un tipo especial de comunicación entre autor y receptor a través de la obra. El texto artístico, separado de lo social, queda reducido a la categoría de “ejercicio lingüístico”. Se convierte en artístico sólo cuando entra en contacto con un receptor. La obra de arte siempre apunta hacia algo fuera de ella. Sin embargo, es importante aclarar que “social” no significa “panfletaria” o “propagandística”: no debemos reducirla a comunicación ideológica con el fin de convencer a un lector sobre un aspecto político, jurídico, moral, etc. En el momento en que enarbole alguna de estas banderas, deja de ser plenamente artística y estética; “por supuesto, esta forma peculiar de comunicación *no aparece aislada*: participa en la corriente única de la vida social, refleja en sí la base económica común y entra en interacción e intercambio de fuerzas con otras formas de comunicación” (Bajtín 112).

La “poética sociológica” comprende la enunciación poética como manifestación de esta clase peculiar de proceso comunicativo, realizada a través de la palabra. Para lograr que esto se comprenda, Bajtín analiza ésta primero en el discurso cotidiano, ya que ahí está el germen y el fundamento de lo que será la palabra en la forma artística.

En la cotidianidad, la palabra es un signo: apunta hacia algo distinto de sí. Surge de una situación extralingüística y se relaciona estrechamente con ella. Si separamos a la palabra del contexto que la originó, pierde su sentido. La palabra **incluye** a la situación externa ya que de otra forma, la enunciación no puede ser calificada como “verdad”, “mentira”, “correcta”, “atrevida”, etc. Sólo fundiéndose con el acontecimiento es como puede ser valorado un discurso. Por lo tanto, todo depende del contexto que rodea a la palabra. Además de relacionarse con la situación extraverbal, la enunciación relaciona entre sí a los involucrados como copartícipes de una situación que comparten y valoran. Por lo tanto, la situación extraverbal no sólo es la “causa” de la enunciación: forma parte de ella como parte esencial de su aspecto semántico.

Un enunciado que tiene sentido se compone de la parte verbal y de lo que no se dice por sobreentenderse. Lo sobreentendido no puede ser individual y subjetivo, sino socialmente objetivo. “Lo que *yo* sé, veo, quiero y amo, no puede ser un sobreentendido. Sólo aquello que *nosotros* los hablantes sabemos, vemos, amamos y reconocemos, en lo que estamos unidos, puede llegar a ser la parte sobreentendida de una enunciación” (Bajtín 116). De esta forma, lo social es parte fundamental de la percepción de los hablantes y de sus valoraciones. Lo individual acompaña a la valoración social sólo en calidad de “matiz” porque el “yo” no existe sin un “nosotros”.

Cada enunciación cotidiana es una construcción que sólo entienden los que pertenecen a un mismo “horizonte social”. Si el contexto es muy reducido (una situación específica, un número pequeño de involucrados), hablamos de un “horizonte único” que ya no es plenamente objetivo. Pero a medida que el horizonte se amplía, los sobreentendidos son más estables.

Lo sobreentendido, como su nombre lo dice, es lo que no necesita enunciarse porque es parte de lo inherente al grupo. Las valoraciones sociales ya se han fundido tanto con los fenómenos correspondientes, que ya no necesitan expresarse verbalmente. Cuando necesitan enunciarse es porque ya se han tornado dudosas, ya se prepara una re-valoración y, por lo tanto, han perdido ese carácter de lo colectivo. El sobreentendido, a pesar de no tener una “vestidura” verbal, es parte esencial de la vida del grupo y, debido a esto, organiza desde dentro la forma y la entonación del enunciado.

La entonación merece atención especial: es lo que mejor expresa la valoración acerca del acontecimiento. Estrecha el vínculo entre la palabra y la situación extralingüística. Se podría decir que se sitúa en la frontera entre ambas. Por otra parte, debemos tener en cuenta que, además del contexto extraverbal, existe el contexto verbal próximo (que también afecta semánticamente a la enunciación). Además de relacionar directamente al discurso con el exterior, la entonación también relaciona al hablante con los oyentes, de modo que constituye un fenómeno completamente social.

Cuando la enunciación expresa un sentir común, puede expresarse más libremente. Pero cuando no hay apoyo valorativo por parte de los otros, el discurso se construye de otra manera, matizándose de acuerdo con la intención (desafiar, conciliar...). “[...] no sólo la entonación, sino toda la estructura formal del discurso en una considerable medida depende de la relación que contrae el enunciado con las supuestas valoraciones compartidas de aquel medio social hacia el cual está orientada la palabra” (Bajtín 119). Esto lo podemos ver claramente en *Pasto verde* de Parménides García Saldaña, como analizaremos más adelante; esto demuestra que el discurso artístico no es radicalmente distinto del cotidiano.

La entonación, así como el gesto, no sólo expresa un estado de ánimo sino una posición, una **actitud** hacia lo externo y hacia el medio circundante. Por lo tanto, el aspecto social y no el individual, es el que debe tomarse en cuenta en la teorización de un arte. El tono, así como otros aspectos de lo verbal, se refiere tanto a un oyente como a una situación o acontecimiento: se trata de una doble orientación que dirige y otorga un sentido al enunciado.

Toda palabra es producto y expresión de la interacción entre hablante (autor), oyente (lector) y referente (contexto, héroe). (Nótese que hablamos de **interacción**, no sólo de suma de las partes.) La esencia social de la palabra es la que permite su valoración como “cierta”, “falsa” o, por supuesto, “bella” o “deforme”; “[...] al someterse al enfoque principal más concreto, que es el sociológico, los dos puntos de vista abstractos –el lingüístico formal y el psicológico- conservan su importancia. Su colaboración es incluso absolutamente necesaria, pero en sí mismos, aisladamente, están muertos” (Bajtín 122). El análisis lingüístico (aun siendo necesario para comprender aspectos técnicos de la enunciación) se queda sólo a nivel de lo abstracto (fonética, morfología...); no alcanza al aspecto ideológico de la palabra; por tanto, es erróneo pensar en una poética puramente lingüística.

En la literatura no puede haber sobreentendidos como en la cotidianidad: son necesarias algunas alusiones verbales a los contextos correspondientes. Sin embargo, la obra literaria está relacionada estrechamente con lo que no se enuncia en la realidad “externa”. Lo sobreentendido en la vida es parte fundamental del texto. “Se puede decir que una *obra artística es un potente condensador de las valoraciones sociales no expresadas*: cada palabra está impregnada por ellas. Son justamente estas *valoraciones sociales las que organizan la forma artística en cuanto su expresión inmediata*” (Bajtín 125).

Además de determinar la selección de vocablos hecha por el autor (quien escoge su vocabulario del contexto vital en que las palabras se sustentan y se llenan de valoraciones), también lo hace considerando al receptor. Asimismo, se da una valoración acerca del héroe y del acontecimiento. Tanto éstos como el lector son “participantes” en el proceso de configuración del texto, ya que hacia ambos se orienta la actividad creadora.

En este punto, se contraviene a la concepción formalista de la forma artística como simple “forma del material” ya que se margina la importancia del “contenido”. Según la visión de la “estética material”, la “forma” sólo viene a ser un estimulante sensorial enfocado en conseguir la experiencia hedonista del lector.

La significación de la forma, según Bajtín, sobrepasa los límites del material a pesar de realizarse por medio de éste: se refiere más bien al “contenido” ya que manifiesta una valoración acerca de él. La forma no necesariamente debe dirigirse al hedonismo, sino a ser la expresión convincente (desde el punto de vista técnico) de una actitud hacia lo representado. No obstante, dicha valoración no debe tomar la forma de moraleja, juicio ético, propaganda política, etc.

La valoración debe permanecer en el ritmo, en el propio, en el propio *movimiento valorativo* del epíteto, de la metáfora, o por medio del *desenvolvimiento* del suceso representado; debe realizarse exclusivamente con recursos formales del material.

Pero al mismo tiempo, sin pasar al contenido, la forma no debe perder vínculo con éste, su referencia al contenido; en caso contrario se convierte en experimento técnico, carente de cualquier sentido artístico. (Bajtín 126-127)

El análisis sociológico puede partir del aspecto técnico (lingüístico, retórico...); pero no puede quedarse en esos límites ya que la palabra siempre se orienta hacia algo externo a ella. Por lo tanto, un lector (receptor artístico) competente percibe (re-crea) a través de la forma cuál es la interrelación del autor con el mundo que representa: relaciones entre las personas fijadas en el material de la obra.

La “percepción creativa”, como llama Bajtín a la actualización o recepción de la obra, es un proceso de comunicación. La interacción de los involucrados (autor/héroe/lector) que “dirige” un estilo poético o artístico en cuanto fenómeno social, tiene tres momentos esenciales (momentos del “contenido”):

- 1) **Rango axiológico del acontecimiento y de su protagonista (héroe)**. Entre lo representado y quien lo representa (creador) se da una relación bilateral. El tono, el estilo de una enunciación, está en función de la interacción entre el hablante y la persona a quien está dirigido el discurso, además de la relación de ambos con el referente o acontecimiento del que se habla; lo mismo pasa con el estilo artístico: la forma está impregnada por la actitud (valoración) del autor hacia lo representado (contenido) y hacia un lector implícito: expresa una postura social que, repetimos, no es una valoración panfletaria en forma de conclusión y juicios moralizantes o políticos, sino una valoración que se expresa en la misma organización de las palabras (del material). Por lo tanto, el estilo de la obra literaria está en función de la

valoración que el autor tiene con respecto al héroe o situación; del mismo modo, el creador debe respetar la esencia del personaje o contexto plasmado y configurar la obra de un modo coherente con esas naturalezas. Asimismo, la relación entre creador y héroe se complejiza: aun si el poeta se basa en experiencias personales y en gente que conoce (como sucede en *Pasto verde*), “tiene la tarea de *generalizar* este énfasis y, por consiguiente, de profundizar el suceso respectivo hasta el grado de una *significación social*” (Bajtín 130).

- 2) **Grado de proximidad entre el héroe y el creador.** Gramaticalmente, esto se expresa en la perspectiva utilizada (primera, segunda o tercera persona del singular o del plural). El hecho de usar una u otra se relaciona con intenciones y efectos distintos: la primera persona implica un mayor grado de intimidad; la segunda apela directamente al lector al grado de “incluirlo” como otro personaje, y la tercera amplía la distancia. La lengua desde su estructura refleja la interrelación de los hablantes; a través de procedimientos artísticos, las relaciones sociales hallan reflejo en el texto. De este modo, la forma artística también es influida directamente por la percepción que el autor tiene de sus personajes.

- 3) **El oyente como partícipe inmanente del acontecimiento artístico.** El oyente o lector re-crea (y, por lo tanto, altera) la interacción de autor y personaje. Pero no sólo va a tener injerencia al momento de la lectura: el creador permanentemente va a tenerlo presente al configurar el texto, por lo que su importancia incluye a todos los aspectos del proceso artístico. El lector es activo y ocupa una posición propia y bilateral: en relación con el autor y con el héroe o acontecimiento. Algunas veces

funge como “aliado” del autor (como en el estilo irónico si éste es percibido eficazmente); otras se aproxima al héroe (estilo polémico, sátira); en el Romanticismo, con frecuencia el autor y el héroe parecen unirse contra el oyente; la forma lírica debe tener una confianza total en la simpatía de éste ya que si aparece alguna duda, el estilo cambia radicalmente (“ironía lírica”); en la autobiografía y en la confesión (podríamos decir que *Pasto verde* tiene un estilo muy cercano a ésta), es muy importante la percepción que el autor o el protagonista tiene del receptor.

“Todas las gradaciones del sentimiento, empezando por una piadosa humildad ante el oyente como si fuera un juez reconocido hasta una desconfianza despectiva y hostil, pueden determinar el estilo de la confesión y de la autobiografía” (Bajtín 132): estas fluctuaciones hacen particularmente interesante el análisis literario. Todo lo anterior demuestra que el oyente también determina la forma artística.

El poeta, a lo largo de toda su vida, adquiere los vocablos y aprende a entonarlos. No sólo habla con estos elementos: además, piensa con ellos, percibe el mundo y configura su mundo con ellos. Todos los actos de la conciencia, hasta los más íntimos como la introspección, ya están cargados de valoraciones. Como consecuencia, el estilo de un escritor parte del estilo de su discurso interno, mismo que es producto de sus interacciones sociales; “el estilo son por lo menos dos hombres, o más exactamente, es el hombre y su grupo social en la persona de su representante activo -el receptor-, que es el partícipe permanente del discurso interno y externo del hombre” (Bajtín 135). El oyente/receptor/lector es el portador y re-creador de las valoraciones del grupo social al que pertenece el autor; es el representante de un punto de vista inserto en una ideología (en lo sobreentendido): otra “voz” que determina la forma desde su origen.

Los tres momentos mencionados son manifestación (en la poesía) de las fuerzas sociales presentes en la realidad extra-artística. Pero así como ésta influye en la creación artística, la interacción del autor, la obra y el lector también influye en la comunicación social cotidiana.

Por otra parte, es de una importancia fundamental el **contextualizar** la obra de arte al analizarla y valorarla. Dado que la creación literaria es producto de un contexto determinado, percibir adecuadamente a la primera implica estudiar también al segundo.

Como hemos dicho, aislar los aspectos técnicos del enfoque sociológico sólo es posible en un sentido abstracto: no se puede separar realmente forma de fondo ya que la parte verbal es expresión de una valoración social; “el análisis técnico [...] se reduce a la cuestión de los *recursos lingüísticos mediante los cuales se lleva a cabo la tarea socioartística de la forma*. Pero el análisis técnico resulta ser absurdo si se desconoce esta tarea y si no se asimila previamente su sentido” (Bajtín 137).

Susan Petrilli, en su trabajo “Los valores y las ciencias humanas en Bajtín”, incluido en la compilación *Diálogos y fronteras*, hecha por Ramón Alvarado y Lauro Zavala, se refiere a esta crítica como “destotalizante” y “antisistémica”, que toma en cuenta los lazos entre la literatura y lo extraliterario. “Para Bajtín el texto literario vive y florece en su especificidad como un texto literario precisamente a través de su compromiso, en el sentido ético también, con el universo externo” (Alvarado 79). Para realizar un análisis adecuado de *Pasto verde*, tenemos que tomar en cuenta el contexto histórico y social, la ideología mexicana y su relación con ideologías extranjeras, las manifestaciones culturales y populares del momento –como la música y el cine- y la ruptura de los jóvenes con respecto a los paradigmas establecidos por el sistema y el mundo adulto.

1.3 Concepto de polifonía y su representación literaria

El método bajtiniano de análisis es el llamado “método dialéctico”, que toma en consideración al “dialogismo” (capacidad de la obra para establecer una comunicación consigo misma, con el lector, con la literatura preexistente, con otras disciplinas y con otras instancias sociales) y a la “polifonía”. El término **polifonía** se refiere a que es posible reconocer, en una obra literaria, diferentes voces y discursos que interactúan. Además de esto, relaciona áreas que aparentan ser distantes entre sí gracias a una actitud de apertura. El analista debe siempre recordar que el autor de una obra literaria es una persona social y hablante; por lo tanto, no puede desligarse de esto durante el proceso creador ya que éste se pone en existencia gracias a la palabra.

Como ya hemos dicho, el autor y el receptor deben entender a la palabra como un fenómeno social: en todas sus esferas de acción (grupos, edades, épocas...) y en todos sus aspectos (sonoro, semántico...). No debemos centrarnos sólo en el estilo de la obra en sí, ignorando el contexto en el que se mueve y despojando a la palabra de su relación con el “mundo exterior”.

Natalia Bonetskaia, en su trabajo “La estética de Bajtín como lógica de la forma”, incluido en *Diálogos y fronteras*, afirma que la obra de este teórico podría considerarse una “elaboración del concepto de *diálogo*” (Alvarado 60). Este concepto, así como el de “dialogismo”, es fundamental para un buen análisis de un texto literario porque reconoce la naturaleza social del lenguaje. Cuando la palabra entra a formar parte de una obra de arte, lo hace incluyendo esta característica; por lo tanto, lo que el autor se representa artísticamente es una interacción (e incluso una confrontación) de voces.

A principios del siglo XX, se consideraba al autor como una persona trágica: había una culpa latente en toda creación ya que la forma tendía a delimitar (a asesinar) el impulso vital que la

generó y que se encuentra en su trasfondo. Bajtín analiza la forma desde este pensamiento y sus conclusiones lo llevan a oponerse a él.

Para Bajtín, el “espíritu” es el “yo” personalizado, el espíritu humano activo e independiente de la dimensión espacial y temporal; por esto es que no puede ser objetivado o “cosificado”. Su concepto de teoría literaria se refiere a un arte “de lo espiritual”. La actividad estética del autor (que consiste en dar forma) se dirige hacia el contenido, que en este caso es el “ser” del héroe. Él está en desacuerdo con la idea de que el personaje es una “cosa” manejada por el autor sin oponer resistencia.

Dado que el elemento primordial de la ética es el **acto**, Bajtín plantea el modo en que el acto es parte de la imagen del héroe y cómo adquiere un acabado artístico a través de la forma: ya que la actividad del autor tiende a ser conclusiva, el héroe opone resistencia ante ella para consolidar su posición semántica. Concede que todas las “voces” que se encuentran en una obra literaria son responsabilidad de su autor; pero cuando éste concientiza el entorno, la ideología y la historia de un personaje, debe guiarlo en forma coherente con estos elementos: respetar su posición y renunciar a manejarlo caprichosamente como un titiritero, ya que esto equivaldría a cosificarlo.

Bajtín sostiene que en la poética dialógica que se observa en Fedor Dostoievski, está representado este espíritu inobjetivable del héroe. En sus obras se da una transición de una libertad parcial a una total emancipación de éste con respecto al autor gracias a la “estetización” del espíritu en la forma, trabajada artísticamente para provocar un efecto. De este modo, ya no existe la idea de la creación como una actividad trágica porque, de acuerdo con Bajtín, no se trata de crear a partir de la nada; el héroe no es precisamente “creado” o “inventado” por el autor: éste sólo da concreción a lo ya existente en el “ser” por medio de un “diálogo” entre ambas conciencias. “La forma del diálogo novelístico no da muerte a la vida, sino que es la propia vida viviente: ésta es la culminación y el descubrimiento principal de la estética de Bajtín” (Alvarado 70).

El autor puede expresar su punto de vista a través del narrador (como sucede en *Pasto verde*) o del objeto de su narración. Esta voz será entonces una refracción del lenguaje del autor.

La palabra de tal discurso es, en especial, *bivocal*. Sirve simultáneamente a dos hablantes, y expresa a un tiempo dos intenciones diferentes: la intención directa del héroe hablante, y la refractada del autor. En tal palabra hay dos voces, dos sentidos y dos expresiones. Al mismo tiempo, esas dos voces están relacionadas dialogísticamente entre sí; es como si se conocieran una a otra (de la misma manera se conocen dos réplicas de un diálogo, y se estructuran en ese conocimiento recíproco), como si discutieran una con otra. La palabra bivocal está siempre dialogizada internamente. (Bajtín 141-142)

Para Bajtín, la diferencia entre la bivocalidad prosística y el doble sentido poético es que, en la poesía, un “tropo” simbólico no está dialogizado: hay dos o más sentidos, pero nunca dos o más voces. La bivocalidad implica varias intenciones y varios acentos. En *Pasto verde*, el espíritu del autor dialoga indirectamente con el de su protagonista (Epicuro) y con otras voces perceptibles en la novela (como el mundo de los adultos y la moral conservadora, por ejemplo). Todos los demás personajes y voces están subordinados al narrador en primera persona, quien “engloba” al resto y nos lo presenta desde su punto de vista. Aunque debido a esto no se le puede creer ciegamente, al ser la voz que guía la narración, debemos concederle “el beneficio de la duda”.

Ken Hirschkop, en su trabajo “¿Es real el dialogismo?”, incluido en *Diálogos y fronteras*, sostiene que debemos diferenciar entre “diálogo” y “dialogismo”. El primero se da entre dos personas que intercambian ideas; el segundo, a las múltiples voces que emergen de una obra literaria y entran en contacto con la “voz” del lector. Por lo tanto, lo que hay en la novela es un “dialogismo”.

De la misma forma que en Dostoievski, el creador se expresa a través de las “voces” de sus personajes; cada una de éstas expresa una perspectiva inserta en una ideología. El espíritu humano

individual se revela a través del diálogo, de su relación con el otro. Según Bajtín, hay puntos “culminantes” en los diálogos: salen del argumento para convertirse en una abstracción de la actitud de un individuo hacia su semejante. En este sentido, la conclusión bajtiniana es que la antigua novela es perfeccionada y superada por la novela polifónica. Según Viacheslav V. Ivanov, en “El diálogo y el carnaval como factores dominantes en la obra de Bajtín”, incluido en *Diálogos y fronteras*, en la concepción bajtiniana lo importante no son las ideas por sí mismas, sino su función y relación con otras ideas.

En la novela, el lenguaje no sólo representa, sino también es representado como parte de la realidad externa. La individualización artística consiste en una orientación social constante de un personaje, por medio de gestos verbales y entonaciones con una carga de intencionalidad. Esto sitúa su habla en un estrato social, con expresiones sujetas a la aprobación del entorno y utilizadas con frecuencia. Así, el lenguaje es un medio para la “dialogización” al comunicar lo social a lo individual y viceversa.

En contraposición a la estética formal, se debe tomar la novela como un sistema en el cual interactúan unidades heterogéneas para que dicho organismo funcione. La obra es un “todo” plurivocal, plurilingual y pluriestilístico. La estilística del texto literario se basa en la combinación de estilos. Para Bajtín, la esencia del género novelístico es la organización artística de la interacción de las distintas voces que participan en la lengua, que a su vez está estratificada en dialectos sociales (edades, épocas, generaciones, modas, jerarquías, regiones, etc.). Por lo tanto, es erróneo analizar únicamente lo que se considera el lenguaje del “autor” ya que hay muchas voces presentes; si se extrae uno de estos estilos, se cambia totalmente su sentido al eliminar su interacción con los demás. La novela surge del plurilingüismo cotidiano: hay una relación entre los hablantes y, por lo tanto, entre los lenguajes. Debemos siempre tomar en cuenta la dialogización de la palabra en todos sus estratos semánticos y expresivos, así como el hecho de que también se

orienta hacia una respuesta prevista, como sucede en todo diálogo. Si se la descontextualiza, pierde tono y sentido.

El lenguaje es un medio vivo y, por lo tanto, atraviesa un proceso histórico. Debido a esto se genera la pluralidad, que hace que elementos idénticos suenen de manera distinta gracias a que se “cargan” de diversos contenidos semánticos y axiológicos. La palabra siempre se orienta hacia un objeto: no puede existir de forma abstracta ni aislada de lo social. Cada lenguaje es una interpretación del contexto, una cosmovisión, y si esto sucede en la cotidianidad, de ahí pasa a la conciencia del novelista y, por consecuencia, a su obra. *“Estudiar la palabra desde su interior, ignorando su orientación hacia fuera, es tan absurdo como estudiar la vivencia psíquica fuera de la realidad hacia la que está orientada y que la ha determinado”* (Bajtín 109).

La especificidad del lenguaje literario radica en que su lenguaje es la unidad de varios lenguajes. La novela es un microcosmos que refleja un macrocosmos plurilingüe. Los puntos de partida para el lenguaje cotidiano y para el literario, son el plurilingüismo real y los medios de orientación preexistentes: ellos determinan la dirección estilística de la palabra.

1.4 Concepto del discurso ajeno y su papel en la literatura

Una teoría muy recurrente en la obra de Bajtín, es la “ciencia general de los signos”, a la que él llamó “filosofía del lenguaje”. En ella, asegura que el signo es, además de una parte importante en el proceso de la semiosis, el resultado de una interacción de intérpretes. Los signos verbales constituyen la materia prima del “arte verbal” (texto literario). Para analizar la obra eficazmente y comprender al signo como algo más que la suma de “significado” y “significante”, debemos enfocarnos en la orientación valorativa de la palabra, en los significados implícitos y en las relaciones dialógicas.

Bajtín establece una relación entre “significante” (aspectos reproducibles, que sólo necesitan reconocimiento por parte del intérprete) y “tema” (los aspectos innovadores y los que tienen que ver con el significado del signo en una situación determinada, con el contexto; requiere un intérprete activo que comprenda o responda ante el signo).

El signo lingüístico tiene un carácter material (aspectos sonoro y gráfico) que se refiere a algo externo, a lo cual representa. Ocupa un lugar en la historia, en la tradición y en una cultura específica, según las cuales asume uno u otro significado. Esto se llama “materialidad semiótica”. El lenguaje es fundamentalmente social, y sólo se puede comprender teniendo en cuenta los procesos dialogizados que se relacionan con él.

Otro de los aspectos del signo verbal que Bajtín enfatiza, es que tiene más capacidad expresiva que los demás signos dado que, además de representar algo externo, puede referirse a sí mismo (función metalingüística). Por otra parte, es el principal vehículo de la ideología (aunque no el único). La ideología, para Bajtín, es la actitud de un grupo social específico hacia un signo determinado.

Aunque se ocupó también de la cuestión de los valores, particularmente del estético y literario. Para él, el valor lingüístico de la palabra coincide con su valor dialógico. Pero no se refiere a la concepción superficial de “diálogo” (réplica entre dos interlocutores), sino al “dialogismo” presente en un discurso y hasta en un solo enunciado. Cuando el valor lingüístico es dirigido hacia altos niveles de dialogicidad, se transforma en un valor estético. La diferencia básica entre el discurso cognoscitivo y el estético, es que el primero se orienta a convencer al receptor de una idea o conclusión; no tiene la “apertura” ni el grado de “otredad” que posee el segundo. Por lo tanto, el discurso artístico (que después se convertirá en estético) supera al científico porque nos ayuda a comprender aspectos humanos, relacionados con la interacción del hombre consigo mismo, con su realidad y con los otros. Estos aspectos de ningún modo pueden abordarse desde un

punto de vista monológico. El valor se aborda de la interdisciplinariedad y lo que resulta fundamental es su sentido para el ser humano. De esta forma, la obra literaria debe abordarse desde una perspectiva dialógica.

Cuando el lenguaje hablado (dialecto) pasa al terreno de lo escrito, se deforma. El autor mantiene una cierta distancia entre él y su obra, entre él y uno o varios lenguajes; de este modo, logra que éstos sean vulnerables a su actitud crítica, aunque no absolutamente objetiva ya que la palabra ya está cargada de intenciones ajenas y en la obra sirve a intenciones nuevas: de acuerdo con el contexto y con la intencionalidad, se minimizan o exageran ciertos aspectos del lenguaje.

Bajtín (asevera Hirschkop) afirma que el discurso indirecto, la parodia, la ironía, etc., son pruebas de que el lenguaje posee una cualidad dialógica, y afirma que el diálogo es una fuerza productiva y provechosa. Un mismo enunciado puede incluir diferentes perspectivas y referirse a lo que expresan dos o más hablantes.

Es importante detenernos un poco en la relación del dialogismo con la ironía, ya que la novela de García Saldaña utiliza mucho este recurso:

Etimológicamente, “ironía” viene de la palabra griega “eironeia”. Afirma Ana Rosa Domenella que este vocablo se refiere a “aquel que con las palabras disimula sus pensamientos” (Silva 88). En síntesis, la ironía verbal radica en una contradicción entre lo que se enuncia y lo que se implica, en un contraste entre un discurso literal y un discurso subyacente.

En el discurso oral, la intención irónica puede ser detectada por el destinatario del mensaje y por los demás oyentes gracias a la entonación, al lenguaje corporal, al contexto y a su propia competencia. En el discurso escrito, debemos prescindir de los dos primeros. Por lo tanto, el ironista debe construir eficientemente un contexto que “choque” con la enunciación en una relación de contraste: si las palabras son desmentidas por las circunstancias, entonces tenemos una “antífrasis” que constituye la base del efecto irónico. El lector, por su parte, debe ser competente

para inferir el sentido subyacente y no conformarse con el sentido literal de lo que lee. Si capta la intención “velada”, se convierte en cómplice del narrador; en el caso contrario, se convierte en otra de sus víctimas.

El sentido latente no está completamente oculto, sino que se deja ver sutilmente a través de lo enunciado; por lo tanto, no puede identificarse “ironía” con “mentira”, ya que ésta esconde totalmente las intenciones reales.

En el texto irónico encontramos una voz discordante, una intencionalidad que se contrapone y desmiente a la que radica en el discurso literal. A través del lenguaje dialogizado, la literalidad es puesta en tela de juicio y, por lo tanto, sometida a una interpretación y valoración diferentes. En la ironía encontramos una combinación y confrontación de “voces” y, por lo tanto, de intenciones, como se comprobará más adelante al realizar el análisis de la novela.

Por otra parte y dejando por ahora a la ironía, Bajtín afirma que en realidad un personaje no debe estar completamente sometido a la voluntad autorial, por lo que un buen escritor tiene que respetar su lenguaje. De la misma forma, con esto se apela a grupos sociales enteros (heteroglosia social). El término “heteroglosia” se refiere a las múltiples voces y hablas presentes en una lengua. El dialogismo plantea interacción e intercambio a nivel lingüístico, en oposición al aislamiento de un individuo. Se refiere, más que a personas “reales”, a puntos de vista estratificados de acuerdo a épocas, edades, grupos locales, etc. El discurso cotidiano participa del proceso histórico-social, y el novelista debe recordar que la palabra está en constante movimiento, así como rescatar los detalles populares, sociales e históricos para representar la heteroglosia de una manera eficaz. Al momento de crear, el artista debe fijarse en los aspectos a los que nunca prestamos atención en la vida cotidiana, como la sintaxis o el aspecto sonoro de la palabra. De esta forma, no sólo “trasplanta” los lenguajes, sino que los moldea para cambiar la forma en que los contemplamos.

Dado que la “voz” es un punto de vista inserto en una ideología determinada, podríamos decir que el hablante es, en cierta forma, un ideólogo, y su palabra un ideograma representante de una cosmovisión. Partiendo de esto, el esteta se convierte a su vez en un polemista. Sin embargo, en la novela no sólo se representa el lenguaje de un individuo, sino también su acción, que también lleva una carga ideológica susceptible de recibir una réplica. Al mismo tiempo, los actos de un personaje pueden confirmar o desmentir sus palabras. “No es característica del género novelesco la imagen del hombre en sí, sino, precisamente, *la imagen de su lenguaje*. Pero el lenguaje, para convertirse en imagen artística, ha de convertirse en habla en las bocas hablantes, combinándose con la imagen del hombre hablante” (Bajtín 152-153).

Encontramos una interacción innegable entre la vida cotidiana y la novela, ya que ambas se influyen mutuamente en cuanto a la transmisión y percepción de las palabras ajenas. Éstas son parte fundamental de las conversaciones y de las experiencias; sólo que en la cotidianidad el lenguaje es objeto de transmisión práctica y no de representación artística. Aun así, influyen aspectos de interpretación, re-acentuación y encuadramiento contextual: al introducir el discurso ajeno en un contexto específico, se modifica semánticamente aunque su reproducción sea casi exacta; a esto podemos agregar otra variante: la perspectiva del escucha, que también es una forma de contexto. “[...] es muy fácil transformar en cómico el enunciado más serio. La palabra ajena, introducida en el contexto de un discurso, no establece un contacto mecánico con ese contexto que la encuadra, sino que pasa a formar parte de una combinación química (en el plano semántico y expresivo); el grado de influencia dialogística puede ser muy grande” (Bajtín 156-157).

La imagen de un lenguaje no se construye sólo con representaciones de elementos externos (como la pronunciación), aunque éstos también son primordiales, sino de apelar al dialogismo interno: el contexto que rodea a la palabra tiene tanta importancia como la palabra misma, ya que

establece las condiciones para su resonancia. Asimismo, el autor se introduce en el discurso y le impregna sus acentos.

Bajtín distingue tres procedimientos principales para crear la imagen de un lenguaje:

- 1) **Hibridación**.- Mezcla de dos lenguajes en un mismo enunciado. Su estructura sintáctica consiste en dos oraciones potenciales, no actualizadas en construcciones separadas, pero que pueden distinguirse. En *Pasto verde* encontramos varios ejemplos de hibridación, como veremos más adelante. El discurso cotidiano evoluciona y se modifica históricamente por este proceso, ya que la coexistencia de los dialectos deriva en un intercambio entre los mismos. En la creación artística, la imagen del lenguaje sólo puede construirse desde otro lenguaje, mezclándose dos conciencias lingüísticas: la que representa y la representada.
- 2) **Correlación dialogística de los lenguajes**.- Un enunciado se actualiza bajo la luz de otro, sin mezclarse. La vertiente más clara de esto es la “estilización”, a la cual recurre un autor cuando el lenguaje que busca representar le es ajeno (puede pertenecer a otra región o a otra época): disimula unos elementos, resalta otros, etc. En la estilización no debe caerse en anacronismos, a no ser que esto se haga de modo intencional; en este caso, el nombre apropiado del procedimiento es “variación”. Otro tipo de correlación dialogística es la “estilización paródica”, en la que se re-crea el lenguaje que se toma como base respetando su lógica interna, pero las intenciones del artista no coinciden con las del discurso representado.
- 3) **Diálogos puros**.- En la novela, el diálogo está lleno de confrontaciones dialogísticas dadas por los procesos sociales e ideológicos. El lector reconoce el lenguaje propio en el ajeno.

En su conjunto, la novela es un híbrido lingüístico intencional y consciente. Más que la simple reproducción de un discurso, es la realización artística de éste por medio de la técnica: un trabajo pensado y dirigido hacia un objetivo estético.

CAPÍTULO 2. LA “LITERATURA DE LA ONDA” COMO PROPUESTA LITERARIA

Como sabemos, el texto literario forma parte de un proceso interactivo entre autor, contexto y lector. Los factores histórico-sociales condicionan en su momento la producción del texto, así como su recepción.

En este último aspecto, debemos tener presentes el contexto del autor, el contexto de la obra y el contexto de la lectura: el contexto del autor se integra por la cosmovisión y/o la biografía del mismo, y por los factores histórico-sociales al momento de la creación; el contexto de la obra se constituye por los factores histórico-sociales al momento de ser creada (coinciden con los del autor) y por los de la época y lugar en que se desarrolla el texto (que pueden o no coincidir con los de creación); por último, el contexto de la lectura consiste en los factores histórico-sociales al momento de la publicación (que puede o no coincidir con el de la creación), la competencia del lector (en caso de que el medio en que se desenvuelve sea distinto al de la obra o al del tema), la cosmovisión y experiencia del receptor y la censura.

A modo de antecedente, diremos que la literatura decimonónica (sobre todo de la segunda mitad del siglo) muestra con un “discurso realista-naturalista la incapacidad del individuo de imponer su propia voluntad debido a una serie de circunstancias (sociales y hereditarias) incontrolables para él” (Gunia 121). El llamado “determinismo” era la característica principal de este tipo de narrativa.

Para mediados del siglo XX, se sigue observando en la literatura esta lucha del individuo contra las reglas hipócritas y de aparente decencia que le han sido impuestas por su familia y por la sociedad en que vive, por la tradición y la herencia; finalmente, la sociedad termina imponiendo su voluntad. Un ejemplo de esto es *Las buenas conciencias*, novela de Carlos Fuentes. Aun así,

todavía no encontramos una atención especial hacia los adolescentes, ni una narración desde su perspectiva y con su propio lenguaje.

Hasta alrededor de los años 50, realmente no existía lo que podría llamarse una “cultura de los jóvenes”: los niños pasaban a la adultez sin una etapa intermedia. La sociedad consideraba a los individuos de entre 15 y 25 años, “niños grandes” o “adultitos”, según iban creciendo o adquiriendo responsabilidades. Cuando el siglo llega a esta década, comienza un cambio notorio en esta perspectiva: los jóvenes finalmente toman conciencia de sí mismos como seres distintos a los niños y a los “grandes”; reconocen que viven una edad entre ambos extremos y que cuentan con el derecho de disfrutarla.

La música rock and roll fue el “grito de guerra” y el estandarte del sector juvenil. Paralelamente, comienzan a tener su propio modo de vestir, de hablar, de ser y de pensar.

La literatura, por ende, no puede quedarse atrás en esta “revolución”. Comienzan a surgir escritores que abordan la temática juvenil como el centro de su narrativa. En Estados Unidos, los adolescentes leen a Jack Kerouac (autor de la novela *On the road -En la ruta-*) y a Allen Ginsberg (quien escribió el poema “Howl” –“Aullido”-), entre otros. En México, los escritores jóvenes provienen de una generación que ha nacido y crecido en los medios urbanos; por lo tanto, su literatura refleja estos ambientes y a la gente que se desarrolla en ellos. Dado que son individuos que a sus 17 años nunca se han parado por una granja, no pueden relatar situaciones ubicadas en el campo ni referirse a la Revolución Mexicana y sus consecuencias. Su contexto es el medio urbano de las clases media y alta, que viven la creciente industrialización y americanización de su país, que cuentan con los medios para viajar a Estados Unidos y adquirir sus influencias, y que intelectualmente están en posición de cuestionar las condiciones sociales, económicas y políticas del ámbito que los rodea. Por mencionar sólo a algunos de los escritores de esta generación, citaremos a Gustavo Sáinz, José Agustín y Parménides García Saldaña, autores de *Gazapo*, *La*

tumba y Pasto verde, respectivamente. Se trata de una ruptura total con el discurso determinista positivista que incluso está presente en varios autores de la primera mitad del siglo XX como Juan Rulfo, Mauricio Magdaleno y José Revueltas.

2.1 Contexto social y cultural de los años 50 y 60 en Estados Unidos y en México

Julia E. Palacios, en su trabajo “Yo no soy un rebelde sin causa... O de cómo el rock & roll llegó a México”, incluido en *Historias de los jóvenes en México. Su presencia en el siglo XX*, coordinado por José Antonio Pérez Islas y Maritza Urteaga Castro-Pozo, muestra un panorama interesante de la situación social estadounidense en la década de los cincuenta: poco después de finalizada la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos vivía una época de prosperidad que favoreció la cultura del consumo. Era una etapa de bonanza económica que se traducían en automóviles costosos, supercarreteras, zonas residenciales suburbanas, autocinemas, televisión, aparatos electrodomésticos, compras a crédito, artículos innecesarios y desechables, y una tecnología satelital en ascenso. Para los conservadores de ese momento, no había razones para rebelarse contra el sistema, contra el American Way of Life que, además de las bondades económicas, suponía una idealización de la familia urbana y suburbana cuyos miembros asumían roles definidos y convivían armónicamente. Este modo de vida comenzó a “exportarse” a través del cine y la televisión como sinónimo de progreso y modernidad.

Teóricamente, el único peligro eran los espías soviéticos (dado el contexto de la Guerra Fría). Pero al interior había problemas que contrastaban con esta aparente utopía: el racismo, los movimientos por los derechos civiles de los afroamericanos, la amenaza de otro conflicto armado, el miedo a la influencia comunista e incluso a una posible invasión extraterrestre (la ciencia-ficción estaba en boga y en 1952 había aparecido la película *The War of the Worlds* o *La guerra de los*

mundos, dirigida por Byron Haskin y protagonizada por Gene Barry). La sociedad estadounidense comienza a cuestionarse a ella misma y a sus valores. Los jóvenes del momento aparentemente no tenían necesidad de nada, pero ya no veían las cosas como las veían sus padres y deseaban evidenciar lo que los distinguía de ellos. Su protesta y rebeldía se expresaron de muy diversas formas.

A mediados de la década, el *rock and roll* hizo su aparición en los medios de comunicación masiva, con ventas millonarias de discos; se convirtió en el estandarte juvenil por excelencia y los chicos adoptaron nuevas formas de expresión: “bailes, atuendos, peinados, objetos, lenguajes, formas de comportamiento, espacios de socialización y rituales” (Pérez Islas 323). Este ritmo provocó transformaciones en la cultura popular más allá de la música en sí misma.

Sus antecedentes se escuchaban desde la década de los 40: el *rhythm and blues* es uno de ellos. Algunas de las letras de sus canciones contenían la expresión “rock and roll”, que en el argot afroamericano significaba tener relaciones sexuales (entre otros sentidos). Esto ya implicaba una carga sexual e “inmoral” en la música rockandrolera.⁵ Pronto los jóvenes la aceptaron y se la apropiaron.

La disquera Sun Records, ubicada en Tenesse, tuvo un rol fundamental en este proceso: su dueño, Sam Phillips, abrió un estudio de grabación para artistas blancos y negros. De esta forma se acercaron el *blues*, el *rhythm and blues* (música negra) y el *country* (música blanca).⁶ Al unirse estos ritmos, nace el *rockabilly* (nombre inicial del *rock and roll*) y Elvis Presley, al grabarlo, se

⁵ Quien bautizó al “nuevo” ritmo fue el locutor de radio Alan Freed. Siendo de raza blanca, programaba *rhythm and blues*, ritmos similares y cantantes de raza negra. Finalmente, llamó genéricamente a esta música “*rock and roll*”. Julia E. Palacios. “Yo no soy un rebelde sin causa... O de cómo el rock & roll llegó a México” en *Historias de los jóvenes en México. Su presencia en el siglo XX*. Coord. José Antonio Pérez Islas y Maritza Urteaga Castro-Pozo. México: Instituto Mexicano de la Juventud. Secretaría de Gobernación. Archivo General de la Nación, 2004. Colección Jóvenes #16, pp. 323-324.

⁶ Debemos tener en cuenta que al decir “música negra” y “música blanca”, nos referimos solamente a que los géneros mencionados nacieron dentro de uno u otro grupo racial. Aunque en un momento dichos grupos veían a “su” música como parte de su identidad, al ser difundida se convirtió en música de todos: de ahí los intercambios y adaptaciones.

convirtió en el puente musical entre la música de ambas razas. El éxito de Presley y su música se tradujo en ventas millonarias y en el creciente surgimiento de cantantes y grupos que deseaban grabarla. Los jóvenes blancos la aceptaron ya que la encontraban mucho más cercana a ellos (por sus letras divertidas) que las baladas del “clan Sinatra”, por ejemplo, que estaban más bien dirigidas a los adultos⁷ en su temática y ritmo. Así, la brecha generacional empezó a tornarse mucho más clara.

Es entonces cuando, en plena apertura hacia nuevas formas de consumo y en la búsqueda de alternativas de expresión, la voz contenida se hizo grito, se establecieron los mitos y se dio vida a una manifestación cultural sin precedentes. Se estaba gestando lo que transformó no solamente a la juventud de esa generación en Estados Unidos, sino a los jóvenes de una gran parte del mundo. Momento determinante también para las generaciones que les siguieron durante la segunda mitad del siglo XX. (Pérez Islas 323)

Obviamente, los medios de comunicación comenzaron a darle cabida, e incluso a crear espacios nuevos dirigidos especialmente a los jóvenes (programas de televisión, películas, revistas para adolescentes donde aparecían los ídolos del momento, etc.). De esta forma, empieza a gestarse una cultura popular **juvenil**. “Ningún producto cultural había sido tan específicamente dirigido y celosamente aceptado por un grupo poblacional, como fue el caso de la combinación rock and roll y juventud” (Pérez Islas 326).

⁷ Hay que tener en cuenta que el término “adulto”, así como el de “joven”, es más bien relativo. Para los adolescentes de ese momento, cualquier persona que rondara los 30 años era considerada como indigna de confianza por estar ya en la edad madura. El término puede también ser visto como una postura ideológica, independientemente de la edad física: si bien había padres de familia que disfrutaban del rock & roll, también había jovencitos que lo repudiaban y preferían la música al estilo del clan Sinatra o boleros (obviamente, tanto unos como otros constituían una minoría en comparación al promedio de su respectivo grupo generacional). En este trabajo nos referiremos a los “adultos” para aludir a la generación de los padres o abuelos de los jóvenes (esto es, personas de 40 años en adelante).

En cine, comenzaron a rodar películas alrededor del tema de la juventud. En *The Wild One* (*El Salvaje*) de 1953, *Rebel Without a Cause* (*Rebelde sin causa*)⁸ y *Blackboard Jungle* (*Semilla de Maldad*), ambas de 1955, se representaba a los jóvenes clasemedieros que se rebelaban contra el mundo adulto; pero al mismo tiempo eran plasmados como desadaptados sociales, delincuentes juveniles, pandilleros, etc. Todo esto era atribuido, entre otras cosas, a la desintegración familiar y a la falta de valores religiosos, pero sobre todo al influjo dañino de las expresiones culturales populares, y la música rockanrolera figuraba en el primer lugar de la lista. En *Blackboard Jungle*, el tema principal de la banda sonora fue “Rock around the clock” de Bill Halley and His Comets. De esta forma, se empezó a asociar al rock and roll con la violencia y la criminalidad juveniles. “El rock and roll se había conformado [...] como símbolo de la rebeldía y resistencia” (Pérez Islas 328). Pero entre más criticado era por los adultos, más los jóvenes se identificaban con él.

En México, a fines de los años 50 y principios de los 60, se gesta una crisis axiológica en el contexto social urbano, sobre todo en la juventud de las clases media y alta: todo esto, en un momento dado, desemboca en la rebelión estudiantil y su represión el 2 de octubre de 1968.

La sociedad mexicana, desde fines de los años 50, comienza a sufrir una crisis de valores. La juventud poco a poco se distancia de los principios unívocos que habían regido su formación. Estos valores se consolidaron en las décadas de los 20, 30 y 40. Durante los gobiernos de Plutarco Elías Calles (1924-28), Lázaro Cárdenas (1934-40), Manuel Ávila Camacho (1940-46) y Miguel Alemán Valdés (1946-52), las clases media y alta consolidaron su posición económica y, en algunos casos, política a raíz de la Revolución de 1910-1920.

La expropiación petrolera (que implicó el surgimiento de todo un sistema de organización que requiere de profesionales), el “milagro mexicano”, el mejoramiento económico que trajo la

⁸ Dirigida por Nicholas Ray, encumbró a su protagonista James Dean como un “héroe” contracultural con el que muchos adolescentes se identificaron. El fallecimiento de Dean en un accidente automovilístico en octubre de 1955, a los 24 años de edad, contribuyó a “fijarlo” como la imagen del joven rebelde, llevándolo a la categoría de “mito”.

Segunda Guerra Mundial, entre otras cosas, provocaron un crecimiento poblacional y de urbanización.

El gobierno de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) puso empeño en “limpiar” la educación institucionalizada de las huellas ideológicas de la lucha de clases y del régimen “socialista” de Lázaro Cárdenas -en cuyo sexenio se fundó el Instituto Politécnico Nacional (IPN), dirigido a hijos de familias obreras como futuros líderes. Propagó el patriotismo, enarbolando por sobre todo la “unidad nacional” y la “mexicanidad” contra el comunismo y el fascismo.

El cine mexicano de ese entonces presentaba ese espíritu nacionalista, tratando temas históricos heroicos o la añoranza de los tiempos porfiristas (por su estabilidad económica, política y moral), el amor al lugar de nacimiento, la romantización de la provincia y sus valores: hombría, honor, religión, patriotismo... El cine urbano trataba sobre todo el tema de la familia idealizada: padre arbitrario aunque amoroso, madre abnegada, hijos obedientes; si éstos se rebelan o abandonan el lugar, siempre terminan regresando a él y corrigen su conducta. Por supuesto, la sexualidad y el erotismo son tabúes.

A nivel internacional, se tenía una política de “Buena Vecindad” con Estados Unidos. Había mucha inversión extranjera, sobre todo en el sector turismo; se establecieron las primeras sucursales de cadenas comerciales como Sears & Roebuck. Todo esto propició muchos cambios urbanísticos y un aumento en la industrialización: se construyeron vías rápidas (Viaducto y Periférico), autocinemas y multifamiliares, así como el primer centro comercial con estilo estadounidense, mejor conocido como *mall*, en Ciudad Satélite. La formación universitaria todavía aseguraba el acomodo ocupacional y el ascenso económico y social de la clase media.

Obviamente, México empieza a tener más contacto con la forma de vida estadounidense y la influencia de la misma se hace notar, sobre todo en el idioma, el cine y la música (es la época de ritmos como el swing y el bebop, y de cantantes como Frank Sinatra quienes se escuchaban junto a

ídolos de la música nacional como Pedro Infante y Jorge Negrete, así como a los ritmos que estaban de moda entonces, como el cha-cha-chá y el mambo; esto es a fines de los 40 y principios de los 50). La consecuencia es que la clase media empieza a viajar a Estados Unidos y absorbe la cultura norteamericana. Por razones obvias, los jóvenes que tienen la oportunidad de conocer la eficiencia, limpieza y modernidad del país vecino, comienzan a hacer comparaciones. Por supuesto, México salía perdiendo en ellas. Frente a todo esto y a la creciente “americanización” de las principales ciudades del país, la tradición (entendida como un México fundamentalmente rural, pobre, religioso y de moral conservadora) quedaba relegada.

La aparición de la televisión (el 1º. de septiembre de 1950) y la sinfonola, las influencias culturales y musicales tuvieron más oportunidad de difusión. El “rock and roll” comenzó a tener cada vez más presencia y aceptación entre los jóvenes; no obstante, los organismos como la Legión Mexicana de la Decencia vigilaban los programas de radio y televisión: la música, el vestuario de los cantantes, etc. Hubo una reacción negativa por parte de la censura.

El rock era una expresión de libertad y rebelión. Afirma Parménides García Saldaña, citado por Inke Gunia: “Con el rock quedará abolido para siempre el espíritu de Agustín Lara que persistía en la mentalidad de la clase media desde los años veinte” (p. 107). El cantante Elvis Presley (“the white negro”) difundió esta música y tuvo una gran aceptación principalmente entre el público juvenil; pero escandalizaba a la sociedad conservadora de ese entonces por sus movimientos de cadera (considerados altamente eróticos y hasta vulgares) y su ritmo “escandaloso”.

En México este estilo se imponía sobre la música tropical, el bolero, el mambo, etc., y también sobre la música instrumental de artistas como Ray Conniff. A mediados de los años 50 predominaban las canciones en inglés en las listas de popularidad nacionales. La juventud mexicana adoptó la imagen rebelde del rock presleyano: era la música que los jóvenes pedían, una

música que no habían escuchado antes y que era **para ellos**. “Son la música y el cine los medios que más influencia ejercen sobre la formación de opinión de la juventud mexicana” (Gunia 107). Además de esto, en México también surgieron grupos rocanroleros y covertistas de los temas originales en inglés, traduciéndolos al español, con un gran éxito. Entre ellos podemos mencionar a Los Teen Tops (cuyo vocalista era Enrique Guzmán), Los Locos del Ritmo y Los Rebeldes del Rock.⁹ En ámbitos fuera de la música, las repercusiones ideológicas de este sincretismo se constituyeron en la agudización del interés de los jóvenes por el idioma inglés y la cultura estadounidense. La identidad se transforma. Sin embargo, debemos aclarar que dicha transformación no es sólo un “trasplante” de lo externo en lugar de lo nacional, sino una **adaptación** de lo extranjero a la sociedad mexicana. Lo que ocurría en la música con los “covers”¹⁰, también ocurría en la cotidianidad con el lenguaje, actitudes y modos de vida.¹¹ La contracultura estadounidense también influía en el habla juvenil: hubo una adaptación lingüística de las letras de las canciones de rock and roll, así como del argot adolescente de las películas tipo *Semilla de Maldad*, *El Salvaje* y *Rebelde sin causa*.¹²

Como respuesta a las producciones estadounidenses, el cine mexicano también abordó la temática juvenil (sólo que en este caso, casi nunca se rebasan los lineamientos del melodrama tradicional: los adolescentes se apartan del buen camino, pero al final vuelven a él y la moral no es transgredida). Una película que no podemos dejar de mencionar es *La edad de la violencia*,

⁹ Posteriormente, en los años 60 surgieron más ritmos. De entre ellos, quizá el más aceptado fue el *twist* (surgido en Estados Unidos). Además, para mediados de la década ya se habían posicionado cantantes y grupos de la “ola inglesa” como The Beatles y The Rolling Stones, además del estadounidense Bob Dylan, quienes con letras más complejas y críticas marcaron una evolución importante en la música y el pensamiento de la juventud.

¹⁰ Recordemos, por ejemplo, la canción “Hang On Sloopy”, interpretada por The McCoys. En México, fue adaptada al idioma español por el grupo Los Rocking Devils, con el título “Hey, Lupe”.

¹¹ Las familias de clases media y alta cada vez se acostumbraban más al estilo de vida urbano, industrializado y automatizado.

¹² Los adolescentes usaban frases, entonaciones o gestos de los protagonistas de estas películas. En *El Salvaje*, los pandilleros decían “You’re chicken” (“Eres un gallina”). En México, los jóvenes lo repetían en español, pero con la entonación de los actores.

protagonizada por César Costa. El pandillero usaba una vestimenta inspirada en la que usó Marlon Brando en *El Salvaje*. Pero a diferencia de esta última cinta, al final se reivindicaban el orden conservador y la moral oficial.

Parménides García Saldaña, en su ensayo *En la ruta de la onda* (1972), afirma lo siguiente:

Brandito ya tiene su uniforme que lo hace temido, despreciado. Su creencia en ese aspecto temible y despreciable lo hace *sentirse*. El uniforme es para indicar su presencia a los otros. Él tiene el poder en las calles donde ha llegado su fama. Y sólo comparte el poder con los que personifican como él mismo el papel de *branditos* en la ciudad de México.

Estos *brandos* traducidos al mexicano son los pioneros de la onda que llegaron a la ciudad de México en la primera mitad de la década de los cincuenta. ¿Cuál era su onda? (*apud.* Karla V.)

La sociedad trata de contrarrestar las nuevas influencias en la moda, ya que éstas son una manifestación cultural contra lo establecido y encierran un peligro para la moral consolidada. La melena en los hombres y la minifalda en las mujeres no eran permitidas en algunas instituciones educativas (sobre todo en las particulares). De 1948 a 1966, Ernesto P. Uruchurtu fue Regente de la Ciudad de México, y se empeñó en aminorar la vida nocturna de la capital: por ejemplo, los cabarets cerraban a la una de la mañana, se perseguía a los prostíbulos que no contaran con la protección oficial y se estableció un Cinturón de Vicio en las afueras del D.F. Fue una época conservadora, pero más bien de doble moral e hipócrita. Los “café cantantes” o “café existencialistas” fueron objeto de campañas difamatorias por parte de la prensa, quien aseguraba que eran “antros de vicio” y que en ellos se realizaban transacciones de drogas.

A fines del sexenio del presidente Adolfo Ruiz Cortines (1952-58), la paz social y la estabilidad económica entraron en crisis. Las inversiones aumentaban, pero no toda la población participaba del crecimiento económico. La pequeña y mediana empresas fueron marginadas; hubo

una proletarización del pequeño campesinado; las invasiones de tierra y las huelgas estudiantiles y obreras fueron cada vez más frecuentes, siendo reprimidas con fuerza por el gobierno.

Para mediados de los años 60, había desempleo entre los profesionistas universitarios y el discurso oficial perdía credibilidad. La gente joven nacida en la ciudad se regía por las reglas de la misma; debido a la industrialización y a la influencia estadounidense, se daba un creciente desarraigo, una “desnacionalización” y rebeldía. La sociedad conservadora y las generaciones adultas trataban de contener este ímpetu insistiendo en las costumbres y tradiciones, así como en la autoridad del gobierno. La actitud autoritaria paternal era inamovible, no estaba acostumbrada a discutir o a conciliar con la voluntad de los hijos.

También influyeron en la juventud las transformaciones a nivel internacional (la guerra de Vietnam, la Revolución Cubana y los movimientos estudiantiles en Estados Unidos y en Europa). Se reafirmaban sus tendencias anti-imperialistas y la inclinación por modelos socialistas. Por su parte, el gobierno reprimía los movimientos en México de una manera cada vez más agresiva. Los avances científicos, como la automatización en el campo laboral, requerían un replanteamiento de la relación entre el individuo y la sociedad. Se rechazaba el mundo de los adultos porque se le consideraba consumista, enajenante y sin amor. “Las fórmulas que se encontraban para resolver los males de la sociedad contemporánea provenían de las teorías más diversas: del movimiento sociológico y literario de los *Beats*, de la filosofía anarquista y existencialista, de los escritos de Che Guevara, de Gandhi, de Marcuse, de Marx y de Mao, etc.” (Gunia 114).

La filosofía existencialista surge después de la Segunda Guerra Mundial, después de las aberraciones del nazismo y las bombas atómicas. Sus principales exponentes fueron Jean-Paul Sartre (autor de *La náusea* y *El ser y la nada*) y Albert Camus (quien escribió *El extranjero*). En México aparecieron filósofos como Leopoldo Zea, Luis Villoro y José Revueltas. Fue la manifestación de un estado de ánimo colectivo de desencanto ante el mundo. Los jóvenes que

simpatizaban con esta corriente vestían de negro y usaban bigote y barba. El corte de cabello que usaban los existencialistas de Hamburgo fue adoptado por el grupo musical The Beatles en la primera etapa de su carrera (1962-1965).

Por su parte, los *beatnicks* o “generación beat” surgen en Estados Unidos. Sus principales representantes fueron Jack Kerouac (1922-1969) y Allen Ginsberg (1926-1997). Insatisfechos con el mundo de la posguerra, deseaban verlo con una luz distinta.¹³ También deseaban escribir “una literatura directa, desnuda, confesional, coloquial y provocativa, personal y generacional; una literatura que tocara a fondo” (Agustín, *La contracultura...* 20-21). Los jóvenes beatnicks tomaban drogas para expandir la conciencia y descubrir otra realidad, otra forma de vida. Kerouac y Ginsberg fueron precursores de un acercamiento a las filosofías orientales y al misticismo. Este grupo contracultural compartía la decepción existencialista, pero literariamente se encaminó en otro sentido: defendían el amor libre, el consumo de drogas para producir un arte enriquecido por experiencias intensas y el derecho al ocio. Rechazaron al sistema y su protesta política se manifestó como activismo pacifista, pronunciándose en contra del imperialismo consumista estadounidense. En Estados Unidos tuvieron más fuerza que en México; pero aun así, en nuestro país tuvieron influencia en los sectores juveniles a través de la literatura y la poesía. Uno de sus exponentes fue precisamente Parménides García Saldaña.

Además de estas influencias, al tener acceso a la educación y, por ende, inclinaciones al cuestionamiento, muchos jóvenes leían publicaciones que ponían en tela de juicio la vida social y política del país, como “La cultura en México” (suplemento de la revista *Siempre*, elaborado por intelectuales de la UNAM), el diario *El Día* y la revista *Política*. Otras lecturas fueron *El Capital* y

¹³ Por esos años, existía una corriente musical conocida como “beat”. De hecho, el grupo The Beatles iba a ser nombrado The Beetles (Los escarabajos); el cambio de la segunda “e” por la “a” (Beatles) obedeció a un deseo de expresar el gusto por ese estilo.

El Manifiesto del Partido Comunista. Esto les permitía familiarizarse y simpatizar con el pensamiento de izquierda.

Las transformaciones en la sociedad mexicana a fines de los años 50, anticipaban una especie de inversión de los papeles asignados tradicionalmente a jóvenes y adultos, misma que a fines de los años 60 ya se habría agudizado en gran manera. Esto no era aceptado por los segundos, ya que ellos siempre habían sido los sabios, los administradores y reguladores de la libertad y los responsables del progreso. El sistema educativo, a través de los libros escolares, adiestraba a los alumnos sobre cómo debía ser la estructura de la familia mexicana: el padre como jefe de familia, proveedor del sustento y velador de la educación y porvenir de sus hijos; la madre es ama de casa, vela por su familia y administra el dinero que su esposo le proporciona; por último, los hijos honran, respetan y obedecen a sus padres, además de ser responsables en sus estudios. El respeto (entendido como ciega obediencia) y el cariño eran los pilares de la familia feliz. Pero “a los jóvenes se les encargaban sobre todo deberes y no derechos” (Gunia 116).

Según los parámetros de ese entonces, “juventud” era sinónimo de inmadurez, desadaptación a las normas sociales y desorientación; los muchachos no merecían ser tomados en serio ya que se debían a sus padres y maestros, y no tenían derecho de mostrar espíritu crítico. Pero, como ya hemos mencionado, a fines de los años 50 los jóvenes comienzan a cobrar importancia. El aumento poblacional que se generó a partir de los 40 incrementó la población juvenil, lo que complicaba las cosas para la generación precedente. “La juventud mexicana por primera vez se atrevía al autoanálisis, a la búsqueda de una identidad propia y a la definición del papel personal dentro de la sociedad” (Gunia 117).

2.2 ¿Por qué el término “la onda”?

No se sabe con exactitud el origen del término que surgió en el habla coloquial de los jóvenes a principios de los años 60. Probablemente viene de la influencia estadounidense. Según José Agustín, una “onda” era “un plan, una fiesta, un ambiente” (*apud.* Gunia 158). Tenía que ver con la diversión, la música, la juventud y lo que le concernía a la misma; con el tiempo, terminó por ser casi cualquier cosa. La palabra (con ese sentido) no aparece en *Gazapo*, pero sí en *La tumba y Pasto verde*.

Siguiendo la acepción de “onda” en términos radiofónicos, donde “estar en la misma onda” implica sintonizar en la misma frecuencia, en el argot juvenil los que estaban “en onda” eran los “iniciados” que rechazaban los “convencionalismos burgueses” como la actitud moralina con respecto al sexo, la fidelidad y la institución del matrimonio como piedra angular de la sociedad, los que mostraban irreverencia religiosa, etc. De ahí que al toparse con alguien que seguía atenido a los preceptos oficiales y anticuados, se le pedía que “agarrara la onda”. Posteriormente, los medios mexicanos adoptaron el término para etiquetar los rasgos e ideas inaceptables para la mayoría social. Se empezó a catalogar así a todo lo que tuviera que ver con lo “underground” (marihuana, cabello largo en los hombres, suciedad, rebeldía y rock and roll). Entre los adultos, se convirtió en un término peyorativo. La “onda” se reflejaba en lenguaje, peinado y moda distintos a la norma oficial. “Resulta que la Onda como concepto de contenido social señala un fenómeno histórico, temporalmente reducido al periodo que va desde la segunda mitad de los años sesenta hasta finales de los setenta aproximadamente” (Gunia 163).

Hay que enfatizar que la juventud no constituía un grupo homogéneo. Por un lado estaban los jóvenes que, a pesar de bailar rock and roll y vestir a la moda, eran “inofensivos” para la moral social ya que aceptaban los moldes paternos y eran ciudadanos responsables en potencia: tenían principios morales sólidos y en algún momento se casarían, formarían familias, tendrían trabajos estables, etc. (Angélica María tuvo una imagen diseñada en este sentido para ser un ejemplo a

seguir entre las jóvenes). Por otra parte, estaban los más radicales, que iban desde rebeldes que pugnaban por la liberación femenina y sexual, así como activistas políticos en contra de la guerra y el imperialismo, hasta pandilleros y delincuentes juveniles.

Para los jóvenes, la “onda” podía ser una de dos cosas: o sólo imitaban la moda y gustaban de la música, o la entendían como toda una filosofía de vida, cuya aplicación liberaría a la humanidad de un sistema represivo y anquilosado. La base de estas ideas identificadas como “la onda” fue la rebelión juvenil en contra del orden establecido, por ser éste enajenante, así como la búsqueda de una existencia más libre. Nace el rock and roll, la imagen del “rebelde sin causa”, etc. El modelo, además de James Dean, fue Marlon Brando en *El salvaje (The Wild One)*; los chicos lo imitaban para demostrar su rebeldía. En su obra *En la ruta de la onda*, Parménides García Saldaña sostiene: “Marlon Brando se ha multiplicado. Marlon Brando se ha vuelto representación, reflejo. La onda fue ser el más listo, tiro con las viejas. La onda fue traer la mejor nalga. La onda fue ser el más chingón para los chingadazos. La onda fue aguantar todo más que los cuates: más alcohol en la sangre, más venidas con las viejas. La onda es resistencia” (*apud.* Karla V.).

2.3 Características literarias de los escritores de la generación

La ensayista y crítica literaria Margo Glantz fue quien introdujo el término “Literatura de la Onda” para caracterizar a la narrativa juvenil de ese entonces. Sin embargo, muchos escritores “onderos” rechazaron este concepto ya que no deseaban ser catalogados con una etiqueta que los encasillara, además de que esta nomenclatura tenía connotaciones peyorativas en el contexto social. Aun así, el término permaneció y es utilizado hasta la fecha para identificar a estas obras y sus autores.

Las novelas *Gazapo* de Gustavo Sáinz (1965), *La tumba* de José Agustín (1961) y *Pasto verde* de Parménides García Saldaña (1968) son manifestaciones de una sociedad en transición. Sus protagonistas son jóvenes, pertenecen a esa generación del rock, la televisión, la rebeldía y la liberación sexual. El mundo adulto les parece reprimido, hipócrita y de una religiosidad ritualizada y vacía. Desprecian la música tropical que gusta a sus padres, y ya no se identifican con el cine nacionalista de Pedro Infante y Jorge Negrete. Prefieren la “subcultura” (rock, afrojazz...) y acogen la cultura estadounidense. Las canciones como “Amorcito corazón” ya pertenecen al pasado y son motivo de bromas y burlas. Los jóvenes protagonistas de las novelas “de la onda” como *La tumba*, *Gazapo* y *Pasto verde* transgreden los conceptos y reglas éticas imperantes. La moral de sus padres ya no funciona para ellos; son provocadores y confrontan a los adultos. El lenguaje que utilizan es directo, coloquial, juvenil, rompe con los estereotipos adultos y está lleno de extranjerismos y expresiones propias de su grupo social (las palabras “burgués” y “square”(cuadrado) se comienzan a utilizar como insultos).

Los conflictos representados en esta literatura tienen su punto de referencia en una realidad extraliteraria contemporánea al momento en que la obra se escribe y se lee por primera vez (años 60). Al mismo tiempo que representa, influye en los jóvenes, provoca a los adultos y ofrece un mensaje revolucionario. La juventud de ese momento provoca interrogantes sociales.

Se da una ruptura en la novela mexicana a raíz de estas dos novelas, tanto en la temática como en el estilo. También en este aspecto se rompe con lo establecido, con la “herencia paterna”. Así como los jóvenes se rebelan contra la herencia adulta, los escritores de esta generación lo hacen contra los patrones establecidos, contra las técnicas literarias vigentes hasta entonces.

Recuerda Gustavo Sainz en una entrevista con Martha Paley Francescato (1976:63s): “[...] la crítica, bastante ciega en ese momento, evaluaba la literatura mexicana como dividida en dos corrientes principales, arbitraria: una realista, representada por Juan Rulfo, que no es realista; y otra

fantástica, representada por Arreola, que no es privativamente fantástico” (*apud.* Gunia 120). Por otra parte, aún se abordaba el tema de la Revolución Mexicana; pero esta temática ya les era ajena a los jóvenes escritores criados en la urbe. El tema de la adolescencia sólo se trataba marginalmente; los jóvenes nunca eran la parte central ni el foco de atención.

Precursora de *Gazapo*, *La tumba y Pasto verde*, fue una novela no muy conocida publicada en 1960 como edición de autor: *Colonia Roma* de Augusto Sierra. No fue difundida en su momento, pero fue “redescubierta” gracias a sus seguidoras. A partir de estas novelas, el inconformismo también se nota en los códigos lingüísticos, no sólo en el comportamiento y en las ideas. Sin embargo, la lucha entre el individuo y las “fuerzas asimiladoras” de la sociedad está condenada al fracaso para el primero. La tradición social tiene un enorme poder y ejerce una gran presión sobre una persona. El tema que tocan Gustavo Sáinz, José Agustín y Parménides García Saldaña, así como el resto de los onderos, es la **brecha generacional** de su época. “Esto y el modo en que está presentada le atribuye su fuerte carácter innovador” (Gunia 127).

Margo Glantz, en su libro *Repeticiones, Ensayos sobre literatura mexicana*, hace hincapié en que la actitud irreverente hacia lo establecido por las generaciones anteriores siempre ha existido. Los griegos representaron simbólicamente esta lucha entre padres e hijos: Cronos, el dios del tiempo, se rebeló y mutiló a su padre. Cuando él procreaba hijos con Rea, los devoraba al nacer por miedo a ser destronado por ellos. Al nacer Zeus, su madre lo esconde y le da a su esposo un envoltorio de piedras en su lugar. Cuando el hijo tiene edad suficiente, derroca a su padre y se convierte en el nuevo Señor del Olimpo. Este mito se ha actualizado cíclicamente a lo largo de los siglos, tanto a nivel individual como familiar y social. La generación que tiene el “poder” (en el sentido más amplio del término) teme al despertar de la generación sucesora ya que esto implica que “su tiempo ha pasado” y será “destronada”. Por lo tanto, la “generación Cronos” comienza a “devorar” a sus hijos: hace todos los esfuerzos posibles por contener, reprimir y hasta anular el

ímpetu y las nuevas ideas de los que vienen. Al mismo tiempo, éstos se esfuerzan por establecer y hacer respetar su independencia y su propia visión del mundo. Resultado: el conflicto se establece y la brecha generacional se ensancha.

En los años 60, las rebeliones estudiantiles son síntoma del debilitamiento de la estructura social oficializada y de la sociedad de consumo. “El famoso poder estudiantil parece suplantar al poder obrero y muchos afirman que es el pivote sobre el que girará la humanización de lo humano” (Glantz 78). El rechazo a lo establecido, que se manifiesta en la música, en la moda, en el léxico y en el pensamiento, también se dispara en las manifestaciones artísticas. Pero éste, por un lado, rechaza a la sociedad oficial mientras que, por otro, es ofrecido y vendido como objeto de consumo. Las “marcas” de rechazo de los hippies y los beats, como los graffiti y las flores, son apreciados en productos que se fabrican y venden en serie.

Obviamente, lo que ocurre en el plano social alcanza al literario. Los escritores jóvenes de esta generación plantean una ruptura con respecto al pasado (de ahí la experimentación con el lenguaje y un deseo de destrucción de los moldes temáticos y morales). Sin embargo, “todo conflicto entraña una repetición mecánica y una esquematización automática por parte de quienes lo temen” (Glantz 79). La “nueva” narrativa se ancla en los autores del “establishment” (Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Juan José Arreola), pero con una intención de rechazo hacia ellos.

En general, el tono de las obras de estos escritores jóvenes (la “onda”) es el de la antisolemnidad, la cual se logra utilizando las formas coloquiales e informales del idioma. De esta forma, notamos una tendencia a “crear una atmósfera lograda por el lenguaje y no por las situaciones” (Glantz 81). A esto se unen los medios extraliterarios, como la música de cantantes y grupos como The Beatles, The Rolling Stones, The Doors y Bob Dylan, por mencionar sólo algunos. El ritmo literario sigue y representa al ritmo musical para romper los límites del idioma de todos los días. También se une a todo esto la protesta, la ruptura con las generaciones precedentes y

con la moral imperante hasta entonces. Los medios de expresión adquieren el carácter muy propio de la juventud, quien lucha por diferenciarse del mundo de los adultos. Técnicamente, además del uso del lenguaje coloquial y del ritmo que imita al utilizado en la música de ese momento, la alteración de la puntuación tradicional (o ausencia de la misma en algunos casos), la utilización de ciertos signos tipográficos en oraciones que normalmente no los admiten, la división distinta de los párrafos, etc., constituyen una estructura textual muy adecuada al lenguaje de los jóvenes, al argot que estos autores representan y al cual también contribuyen.

En esta década, la literatura se enriquece con influencias cosmopolitas y continúa al mismo tiempo con la tradición, sin dejar por ello de ser una narrativa de ruptura. Esto sienta las bases para que surja la “nueva” novela mexicana. Se le considera “nueva” porque ofrece una visión distinta del país y porque ensaya otros estilos de escritura. En las novelas “de la onda” se manifiesta la confusión del adolescente ante un mundo que descubre en una edad especial, entre la infancia y la vida adulta, en una etapa en la que trata de reconocerse y definirse a sí mismo. Esto nos lo confirma Parménides García Saldaña en su texto *En la ruta de la onda*: “El lenguaje de la onda desconoce sistemas, leyes, porque es creado de lo efímero, es creado para el instante. El lenguaje de la onda, así visto, es una de las formas que contienen el signo de la rebeldía. Pasando el tiempo tal vez es el único resto más o menos perdurable del cadáver de toda onda, porque en él esa onda – una onda- trató de definirse, perpetuarse, buscar una interpretación a su divergencia” (*apud.* Karla V.).

A pesar de las resistencias represoras de la generación de los adultos, los jóvenes se rebelan en contra del orden impuesto y oficial. Sin embargo, tarde o temprano distintos factores (edad, responsabilidad, necesidad...) vuelven a colocar al individuo “en su lugar”, esto es, en el **modus vivendi** ortodoxo contra el que tanto protesta y al que tanto critica. “Esta trágica paradoja hace que el joven sea en esa etapa de su vida un Narciso incapaz de reconocer su rostro, porque el espejo

que lo refleja se fragmenta antes de que su imagen se clarifique, antes de que logre perfilar sus facciones. La rebeldía es el espejo roto antes de que se cumpla la develación” (Glantz 91). Aunque este fenómeno está representado en varias novelas de la Onda como *Gazapo* de Gustavo Sáinz (1965) y *De perfil* de José Agustín (1966), en *Pasto verde* no se presenta porque la novela termina antes de que Epicuro, su protagonista, alcance ese punto de transición (o mejor dicho, resignación).

Esta literatura convierte al joven en el centro de su narrativa (los adultos pasan a un segundo y hasta a un tercer plano), y lo hace desde el punto de vista del joven. Además, es escrita por adolescentes o adultos jóvenes. (Esto no sólo ocurre en México, sino en distintas partes del mundo.) La situación de los personajes no es contada por un narrador extradiegético, pero tampoco cae en el monólogo interior. Los acontecimientos se presentan en el lenguaje típico de los adolescentes, en ese lenguaje que han creado para apartarse y diferenciarse del resto del mundo (en especial de los adultos).

Estar en este mundo aparte, comportarse y expresarse en esta habla propia de la juventud es lo que los hace “estar en la onda”, y esta permanencia se ve amenazada por la necesidad de entrar al sistema, misma que se vuelve cada vez más inminente mientras se acercan a la fatídica edad de los 30 años, cuando “la autocontemplación lo obliga a iniciar una autocrítica, una delimitación, a fijarse un contorno. Acción detenida y delimitación desdibujada serían la ruptura de la “onda”, la inserción pausada en el *establishment*. Su rebeldía sería escasamente un instante pasajero dentro de un devenir prefijado de antemano y encuadrado en los estrechos límites de la sociedad que lo conforma” (Glantz 92).

Cada época trae distintas formas de rebeldía. Cambian las formas, pero no la esencia de lo rebelde, de la actitud de una generación joven empujando con fuerza en contra de lo construido por sus predecesores. Aun así, rechazan al mundo oficializado pero no con la intención de destruirlo ya

que, de hacerlo, la rebeldía dejaría de tener sentido al no haber nada contra qué oponerse ni de lo cual distinguirse.

La mayoría de los adultos reacciona contra estos grupos rebeldes porque los considera peligrosos para el sistema en vigencia que, si bien no es perfecto, ya es conocido y brinda una sensación de seguridad. Para ellos, los rebeldes, sean pachuchos, hippies, beats, etc., representan “lo otro”, el desorden, lo prohibido. Por lo tanto, su posible influencia sobre los jóvenes debe ser neutralizada. El régimen establecido pretende disminuir su impacto “desde el interior”: popularizando e industrializando sus vestimentas y su música. Si se comercializan los símbolos rebeldes de la juventud, dejan de ser tan exclusivos de la misma. De algún modo, con el tiempo los hacen entrar al sistema, oficializando lo que originalmente estaba en contra de lo oficial.

Sin embargo, estos grupos ya no son como las minorías románticas o vanguardistas: ha habido un crecimiento demográfico y, desde mediados del siglo XX, los jóvenes constituyen más de la mitad de la población mundial. Ahora se constituyen como una “nueva clase social, nueva raza humana que se liquida en oleadas progresivas cada vez que una de sus generaciones alcanza la terrible edad de los treinta años” (Glantz 94). Asimismo, la ambivalencia es la característica esencial de la edad adolescente. Por un lado, el llegar a los 30 años implica una “muerte prematura” marcada por el ingreso al *establishment*. Pero por otro lado, permanecer en la rebeldía juvenil implica automarginarse y autodestruirse.

La Onda fue una “subcultura” en su momento, y su léxico tiene mucho de los dialectos de la frontera y de los delincuentes de los años 40, según Carlos Monsiváis (*apud.* Glantz 97). En estos ambientes se dan muy bien la renovación y la reelaboración del lenguaje. La peculiaridad de la Onda radica en que divulga masivamente estas formas de habla ya que, como todo dialecto subcultural, implica una complicidad entre sus miembros. Se trata de un lenguaje híbrido que

diferencia a quien lo habla del ambiente “enajenado” de los adultos, de los “cuadrados” o “fresas”.

Afirma Parménides García Saldaña (*En la ruta de la onda*):

En el lenguaje de la onda está el síntoma del adolescente clase media por vivir la aventura. Ir hacia ese modo distinto de hablar –penetrando en los barrios bajos- es viajar hasta la fuente de la libertad que se cree localizable en los impulsos, en el instante. En ese instante donde no interviene la conducta condicionada, predeterminada por la educación y las convenciones, sino que sólo requiere la participación del individuo en el momento: *la vida hay que vivirla*. En el otro lado de la conciencia. (*apud*. Karla V.)

Pero a diferencia del “pachuco”, estos adolescentes ya no son tan marginados: “Los jóvenes iniciados en la Onda utilizan el albur que el lumpen les proporciona y lo alían con la cadencia del *rock* para formar parte de esa nueva clase humana, citadina y pequeñoburguesa que manufactura al *narvartensis* típico, de las novelas de Agustín, Sainz o García Saldaña” (Glantz 98). Otro rasgo del adolescente y, por lo tanto, de su literatura es la preponderancia de los diálogos (que también son lenguaje), la conversación tiene un papel crucial en su vida; por lo tanto, estas novelas tienen una gran cantidad de ellos. “Es tan importante hacer como decir que se hizo algo” (Glantz 101).

Al igual que el realismo del siglo XIX, esta literatura incorpora el lenguaje de un sector (en este caso, el de los jóvenes urbanos de clase media y alta). Este lenguaje coloquial incluye el albur, al que los jóvenes tienen acceso en las escuelas, en las carpas, mirando televisión, etc., y obviamente, este albur ingresa a la narrativa. “El humor que del diálogo se desgaja suele encubrir en muchas ocasiones [...] el miedo siempre presente de enfrentarse a la muerte, al envejecimiento prematuro, a la adultez, a la descomposición del amor” (Glantz 101). Esta escritura, que representa y al mismo tiempo recrea el lenguaje de los jóvenes, plantea un nuevo tipo de realismo: uno que se enfoca en los sentidos y en la sensación inmediata, al igual que los jóvenes. Este “reinado” de lo

sensorial se da sobre todo en el aspecto visual (vestimenta estridente) y principalmente en el auditivo (música, fiesta, léxico).

La Onda entra en el lenguaje para fundamentar la narración y ésta se estructura mediante recursos auditivos [...]. En “Cuál es la Onda”, de José Agustín, la sustancia misma de lo narrado se supedita al ritmo rockanrolero que sedimenta la anécdota, casi inexistente, porque su sentido se sumerge en la deformación acústica y en el movimiento. El ritmo total del cuento irradia del tambor y sus percusiones, palabra y acción se pliegan al sonido.

[...] Lo verdaderamente sucedido no interesa, lo que cuenta es lo que se dice y lo que se oye de tal suerte que las situaciones se insertan dentro del ámbito de una realidad en donde lo imaginado y lo vivido vienen a significar lo mismo. (Glantz 100)

En *Pasto verde*, la línea borrosa entre lo vivido, lo soñado, lo recordado, lo imaginado y lo alucinado se da a través del lenguaje, del dialecto juvenil mezclado con el ritmo de la música de moda y con las letras de las canciones de los artistas de la época; por lo tanto, todo se da a partir del lenguaje, que adopta un ritmo musical para acompañar e incluso crear un acontecimiento.

La literatura de la Onda representa al joven y lo distingue del resto de la sociedad; “el adolescente ha creado un nuevo estereotipo de épica y un nuevo tipo de héroe, épica y héroe que se reflejan en su novelística” (Glantz 97). El héroe mítico encontraba su identidad a través de un viaje, de una “odisea” (Jasón debe ir a la Cólquida, al otro lado del mundo, para obtener el vellocino de oro; Odiseo debe pasar por muchas peripecias antes de regresar a su hogar, etc.). El adolescente de clase media y alta viaja en sentido literal (tiene la posibilidad de visitar otros países) y “viaja” en sentido figurado: está en el tránsito de una edad a otra, cambia de ambientes, se mete drogas, hace viajes imaginarios mientras lee...; pero sigue en un estado de confusión porque sigue inmerso en el mundo de los sentidos. A través de lo auditivo, se visualiza y representa una época. “La experiencia del ‘viaje’ se transfiere y se realiza a medias en el terreno ambiguo de una danza

epiléptica que enloquece, que droga y que se denomina ‘*rock ácido*’ ” (Glantz 102). Por otra parte, hay una gran invasión de la cultura internacional (sobre todo de las naciones de lengua inglesa): la literatura, el cine, la música, la televisión, el hippismo (cuyo precursor fue el movimiento *beatnik*), etc. Esto influye en la visión de los jóvenes, y los escritores lo captan, representan y recrean por medio de este “nuevo” realismo anclado en los aspectos sensoriales.

El adolescente también “viaja” en el aspecto sexual (va de una chica a otra). El “ligue” es fundamental en esa etapa. Esto representa, a los ojos del joven, la inutilidad de las reglas sociales y morales. Sin embargo, a pesar de estar en contra de los valores oficiales, tampoco hay una propuesta real de nuevos valores. “La Onda que no conduce a nada, la prostitución casi como ejercicio metafísico” (Glantz 103). El uso de la droga se convierte en otro modo de “viajar” para muchos adolescentes. Pero a diferencia de los héroes épicos, esto no los “heroifica” porque no los distingue del resto, sino por el contrario, los confunde con los demás de su grupo como ocurre en *Pasto verde*.

Al pasar el tiempo, cuando se alcanza la adultez el individuo se vuelve más resistente al dominio de los sentidos, para ingresar al sistema y al mundo de las responsabilidades.

La literatura de los años 60 es creadora de una nueva forma de hacer arte. Sus autores reflejan una actitud de preocupación por la estructura narrativa y por el lenguaje en sí mismo. Dejan de lado las “reglas de etiqueta” en cuestiones de redacción y puntuación. Lo esencial de esta narrativa es el cuestionamiento de lo que caracteriza al género novelístico (como la importancia de que haya una trama específica y un lenguaje coherente, algo que no ocurre en la novela de García Saldaña). Por medio de una novela se critica a la novela misma. Se abordan los recursos formales desde una óptica distinta, como una onomatopeya de la música del momento que, a su vez, da la bienvenida al hibridismo (que consiste en el uso de más de un idioma en la obra: en algunos casos, el inglés ocupa una extensión considerable del texto). La experimentación con el lenguaje no es

algo nuevo, pero sí lo es el matiz con que se manifiesta en estas novelas. Octavio Paz, citado por Glantz en la página 108, afirma que “la literatura joven [de México] empieza a ser crítica y lo es de dos maneras: como crítica social y como creación verbal”. Esto se da también en poesía, donde se aborda al ser humano como una dimensión del lenguaje y no al revés (un ejemplo es Jaime Sabines).

Obviamente, esta literatura exige un lector activo, que “reorganice” en su mente los fragmentos de “realidad” que le presenta el narrador; por lo tanto, la interacción lector-obra-autor es muy importante al momento de la recepción. “A este juego de hipótesis policiacas, de registros automáticos, de ausencias de personajes y presencias impostadas de un autor que exige la complicidad de un lector, se añade la estructura en espiral que enreda tanto a la creación como a la ficción, es decir, dentro de la novela se inscribe la composición de la novela” (Glantz 109).

Según Inke Gunia, algunos textos juveniles de la época no utilizaban un lenguaje coloquial (por ejemplo, *El libro del desamor* y *En caso de duda* de Julián Meza), y no todos los protagonistas de las obras pertenecían al sector burgués (En “El vengador”, de Gerardo de la Torre, son de clase media baja y baja). No obstante, dichos atributos (así como la experimentación lingüística) sí están presentes en la mayoría de los textos de la llamada “Literatura de la Onda”. Lo que sí puede considerarse característica esencial de las obras de esta propuesta literaria es que “modelan la nueva conciencia que empezó a manifestarse en la juventud mexicana a fines de los años cincuenta en México y que apuntaba hacia la necesidad de un cambio general de los valores establecidos en todos los ámbitos de la sociedad mexicana así como la redefinición del papel de la juventud en la sociedad de aquel entonces” (Gunia 304).

Con base en todo lo anterior, podemos decir que las novelas de la Onda son un punto de partida para la literatura posterior. Como ejemplo tenemos la novela *La canción de Odette* (1982) de René Avilés Fabila -en la cual pone en evidencia la falsedad de la clase alta de la Ciudad de

México- y a la literatura de la llamada “generación postista” (escritores nacidos entre 1951 y 1965). Ésta “guía sus búsquedas a las nacientes teorías post-estructuralistas y post-modernistas. <<Vivimos en la época de los post’s, explica José Manuel García García: estamos en un post-nacionalismo que consiste en una democratización violenta de la vida social, el rechazo de los panoramas unificadores, el gusto por la fragmentación y el neolocalismo[...]>>”(Parra Aguilar, “Tradición y ruptura...”). Entre sus representantes más conocidos están Armando Ramírez - *Violación en Polanco* (1979), *Chin Chin el Teporocho* (1971)- y Luis Zapata -*El vampiro de la colonia Roma* (1979). Estos autores abordan temas contraculturales como la homosexualidad y la liberación femenina, además de que muestran un gusto por resaltar los aspectos cotidianos de las ciudades mexicanas urbanizadas. Cada uno de ellos, a su manera, imprime una “marca” en esta preocupación por experimentar con la escritura, por cuestionar la narrativa tradicional.

CAPÍTULO 3. FORMA Y CONTENIDO DE PASTO VERDE DE PARMÉNIDES GARCÍA SALDAÑA A LA LUZ DE LA TEORÍA DE MIJAIL BAJTÍN

Pasto verde se publicó en julio de 1968. Según Inke Gunia, la obra tuvo en general una buena acogida en revistas y periódicos. “Así Miguel Donoso Pareja (01-08-1968:9) la denominó “la novela del delirio sicodélico” (el que es producido por las drogas no corporales) y representa, si bien no exactamente, el primer libro “hippie mexicano”. Margarita Peña (20-12-1968:14) concluyó que era “la síntesis del disparate afectivo-lingüístico, elaborados por una imaginación apenas patentada, nueva en el oficio literario” (*apud.* Gunia 217). Sin embargo, hubo quienes mostraron reserva hacia ella por su estilo poco común, y también quienes la criticaron negativamente. Pero como veremos más adelante, en realidad la novela no es incoherente ni disparatada: sólo aparenta serlo. Tampoco es una novela cuyo estilo surge de la nada, ya que el cambio literario de los años 60 comienza a gestarse desde los años 50 en Estados Unidos, con la llamada “Generación Beat”.

Como dije en la primera parte, la teoría de Mijail Bajtín sobre la palabra literaria afirma que a través de ésta se manifiesta la palabra cotidiana, misma que está permeada por toda influencia cultural que la rodea. Esta influencia cultural abarca el contexto ideológico espacial y temporal, así como la palabra en la vida, en las conversaciones, en la literatura preexistente y en los medios de comunicación, entre otros ámbitos. *Pasto verde* no es la excepción, por lo que a lo largo de este capítulo demostraremos los fundamentos bajtinianos a través del análisis de la obra.

Los subcapítulos que se enfocarán en el aspecto del “contenido” son los siguientes:

3.1 La “Generación Beat” y su influencia en el contexto creativo de *Pasto verde*

3.2 Relación del contexto representado en *Pasto verde* con el contexto histórico-social de los años

3.3 La música de los 60 y su relación con el discurso representado

3.4 La construcción de símbolos

El subcapítulo “3.5 Estructura narrativa de la novela” incluye tanto aspectos del “contenido” como de la “forma”, mientras que el “3.6 Estrategias lingüísticas” está centrado en los aspectos formales. El “3.7 Configuración del contenido de *Pasto verde* a partir de la estrategia dialógica” muestra de qué manera los recursos técnicos descritos en el 3.6 dan forma y presencia a las “voces” que nos permiten reconfigurar la realidad plasmada en la novela.

3.1 La “Generación Beat” y su influencia en el contexto creativo de *Pasto verde*

Con la creciente urbanización y mecanización de la sociedad, la poesía (como cualquier otra forma de arte) cada vez se encuentra más relegada a la categoría de “artículo de lujo”, “hobby”, etc., y despojada de su importancia como parte fundamental del ser humano, quien se ve envuelto en una mentalidad progresivamente (e irreversiblemente) más práctica y utilitaria.

Ya desde principios del siglo XX, la ruptura protagonizada por los movimientos de vanguardia (surgidos en Europa) planteaba un nuevo concepto de belleza artística, alejada de la lógica y de los dominios de la conciencia para acercarse a los del inconsciente (esto se debió, entre otras cosas, a la difusión de los descubrimientos freudianos). De esta forma se generalizó una subversión de los valores artísticos. “Se institucionalizaba una nueva tradición, la tradición de la ruptura. Nombres como Freud, Joyce, Proust, Picasso, Apollinaire, Dalí, Marx, Breton, Artaud, Pound, Kafka o Sartre, formaron la gran constelación” (Barnatán 15). Por supuesto, esta ruptura encontró un gran eco en el continente americano.

Tras la Segunda Guerra Mundial, la juventud de Estados Unidos comenzaba a adquirir una concepción distinta del hombre y la sociedad. Un sector de esta juventud no se conformó sólo con

ser rebelde y oponerse al sistema de los adultos, sino que además se constituyó por chicos vagabundos, seguidores de la música de jazz, sumergidos en el mundo del alcohol y las drogas, expulsados de las universidades e incluso presos en las cárceles. Estos jóvenes respondieron al nombre de “Generación Beat” (*beats*) y tuvieron su auge en los años cincuenta, aunque iniciaron su producción en la segunda mitad de los cuarenta. Algunos de sus representantes fueron Jack Kerouac, Allen Ginsberg, John Clellon Holmes, William Burroughs, Lawrence Ferlinghetti y Gregory Corso. Quien los bautizó fue uno de sus principales exponentes en el ámbito literario: Jack Kerouac, autor de la novela *On the road*.

La palabra “beat” es polisémica: por un lado, Kerouac explica que se refiere a “beatífico” o “beato” (relacionado más con una expansión de la conciencia, una elevación del espíritu y una búsqueda de la esencia de lo divino, que con los dogmas de una religión específica), aunque también se conecta con el adjetivo “beat” (“frustrado”) y con el sustantivo “beat” (“latido”, “ritmo”, “palmada” o “golpe musical acompasado”); el término era usado desde los años cuarenta por los músicos de jazz. John Clellon Holmes, crítico y novelista del movimiento, asegura que “beat” se refiere a un estado mental en que el hombre se ha vuelto especialmente receptivo hacia lo que le rodea, habiéndose deshecho de todo lo superfluo; aun así, se halla incómodo por las trabas cotidianas que se oponen a esto. Los *beats* adoptaban la actitud que les parecía más oportuna de acuerdo con la situación, y huían de todo lo que implicaba sujeción o autoridad. Su protesta era ácida y mucho más individual que colectiva, más rebelde que revolucionaria.

La derivación posterior de la palabra “beat” a “beatnik” no fue idea de sus fundadores. Se debió a que, tras el lanzamiento del Sputnik (спутник) el 4 de octubre de 1957, un periodista del *San Francisco Chronicle* (Herb Caen) escribió que estos escritores eran tan extravagantes como el satélite, por lo que los rebautizó como los “beatniks”; el sufijo tenía una intención peyorativa hacia los vagabundos, antipatriotas y comunistas. Cuando la imagen de “lo rebelde” se comercializó, lo

beatnik fue la palabra que se utilizó para designar a lo “beat-kitsch”. Obviamente, a los beats no les hizo gracia el nuevo término. Allen Ginsberg escribió al *New York Times Book Review*: “El “beatnik” de los críticos enfadados es una palabra propia de su innoble poesía. Y si los “beatniks”, y no los iluminados poetas beat, invaden este país, no habrán sido creados por Kerouac, sino por las industrias de la comunicación de masas que continúan lavando el cerebro del Hombre” (Campbell 329-330). Mientras que lo *beat* era un estado del ser, lo *beatnik* era sólo un disfraz.

Gregory Corso asegura que una de las principales aportaciones del grupo fue una nueva concepción de “medida” o “métrica” en poesía, introduciendo elementos de prosodia espontánea, ritmo bop¹⁴ y golpeteos, entre otros recursos. Se trataba de una poesía más directa y confesional, en contraposición al verso académico y calculado. “El verso adquiere, sin embargo, una fuerza admirable, alimentada por una enumeración caótica y una entonación sálmica, nombrando todas las cosas, elevándolas o destruyéndolas con una pasión sólo comparable a los arrebatos místicos, de los que los “beat” –aunque parezca extraño- no están muy alejados” (Barnatán 19).

En cuanto a la estructura del poema, Kerouac se manifiesta en contra de la puntuación tradicional (comas, puntos y comas) y apuesta por los guiones que marcan los intervalos respiratorios, de forma similar a como hacen los jazzistas, que toman aire entre dos frases largas. De este modo, la técnica tipográfica del poema remite al aspecto sonoro de la enunciación y al ritmo musical; esto lo retomará Parménides García Saldaña en *Pasto verde*.

Uno de los poemas mayormente difundidos de esta generación fue “Howl” (“Aullido”) de Allen Ginsberg, publicado en 1955. Esta obra es un canto a los marginados de la sociedad (drogadictos, vagabundos, *hipsters*¹⁵, presidiarios...); pero sobre todo, a los que huyen de sus

¹⁴ El bop es una forma de jazz que mezcla las complejidades de los ritmos africanos con las de los europeos y estadounidenses.

¹⁵ La crítica y el público asociaban a los *beats* con los *hipsters* -quienes también eran vagabundos y drogómanos-, en parte porque los primeros mencionan a los segundos en sus obras (en “Howl” aparece la frase “angel-headed hipsters”)

propios demonios o viven encerrados en sus celdas interiores. El aullido se refiere al grito de angustia del hombre solo. Según Ginsberg, “cada línea de “Howl” forma una unidad respiratoria. Mi respiración es profunda, es la medida, la inspiración psicofísica de pensamiento contenida en la elasticidad de un soplo [...] es una consecuencia natural, el ritmo mismo de mi palabra intensificada, no el corto aliento de la frase de todos los días. Así encuentro yo mi voz más salvaje” (Barnatán 20).

En el fragmento II de este poema, Ginsberg habla del mundo urbanizado que se torna cada vez más insensible, en donde la máquina reemplaza al hombre. Este mundo monstruoso está representado bajo el nombre de “Moloch” (al que se hace referencia en *Pasto verde*), quien intenta destruir la dimensión espiritual del ser humano. Extraigo el texto en inglés tal como aparece en la *Antología de la Beat Generation* de M. R. Barnatán (páginas 78 y 80); la traducción al español es mía.

–“hipsters con cabeza de ángel”-; sin embargo, había una diferencia entre ambos y ésta era su actitud hacia la violencia: mientras la mayoría de los *beats* había renunciado a ella adoptando una postura que iba de negligente a indiferente, los *hipsters* la consideraban su sentido de identidad. Norman Mailer los definió como “psicópatas filósofos”.

| II | II |
|---|---|
| <p>What sphinx of cement and aluminium bashed open their skulls and ate up their brains and imagination?</p> | <p>¿Qué esfinge de cemento y aluminio reventó sus cráneos y devoró sus cerebros e imaginación?</p> |
| <p>Moloch! Solitude! Filth! Ugliness! Ashcans and unobtainable dollars! Children, screaming under the stairways! Boys sobbing in armies! Old men weeping in the parks!</p> | <p>¡Moloch! ¡Soledad! ¡Suciedad! ¡Fealdad! ¡Latas de ceniza y dólares inasequibles! ¡Niños gritando bajo las escaleras! ¡Muchachos sollozando en ejércitos! ¡Ancianos llorando en los parques!</p> |
| <p>Moloch! Moloch! Nightmare of Moloch! Moloch the loveless! Mental Moloch! Moloch the heavy judger of men!</p> | <p>¡Moloch! ¡Moloch! ¡Pesadilla de Moloch! ¡Moloch el sin amor! ¡Moloch mental! ¡Moloch el duro juez de los hombres!</p> |
| <p>Moloch the incomprehensible prison! Moloch the crossbone soulless jailhouse and Congress of sorrows! Moloch whose buildings are judgement! Moloch the vast stone of war! Moloch the stunned governments!</p> | <p>¡Moloch la prisión incomprensible! ¡Moloch la calavera cárcel sin alma y Congreso de penas! ¡Moloch cuyos edificios son juicios! ¡Moloch la vasta piedra de la guerra! ¡Moloch los gobiernos aturdidos!</p> |
| <p>Moloch whose mind is pure machinery! Moloch whose blood is running money! Moloch whose fingers are ten armies! Moloch whose breast is a cannibal dynamo! Moloch whose ear is a smoking tomb!</p> | <p>¡Moloch cuya mente es maquinaria pura! ¡Moloch cuya sangre es dinero en movimiento! ¡Moloch cuyos dedos son diez ejércitos! ¡Moloch cuyo seno es un dínamo canibal! ¡Moloch cuya oreja es un humeante sepulcro!</p> |
| <p>Moloch whose eyes are a thousand blind windows! Moloch whose skyscrapers stand in the long streets like endless Jehovahs! Moloch whose factories dream and croak in the fog! Moloch whose smokestacks and antennae crown the cities!</p> | <p>¡Moloch cuyos ojos son mil ventanas ciegas! ¡Moloch cuyos rascacielos se erigen en las calles largas como Jehovás eternos! ¡Moloch cuyas fábricas sueñan y graznan en la niebla! ¡Moloch cuyas chimeneas y antenas coronan las ciudades!</p> |
| <p>Moloch whose love is endless oil and stone! Moloch whose soul is electricity! and banks! Moloch whose poverty is the specter of genius! Moloch whose fate is a cloud of sexless hydrogen! Moloch whose name is the Mind!</p> | <p>¡Moloch cuyo amor es petróleo y piedra eternos! ¡Moloch cuya alma es electricidad! ¡y bancos! ¡Moloch cuya pobreza es el espectro del genio! ¡Moloch cuyo destino es una nube de hidrógeno asexual! ¡Moloch cuyo nombre es la Mente!</p> |
| <p>Moloch in whom I sit lonely! Moloch in whom I dream Angels! Crazy in Moloch! Lacklove and manless in Moloch! Moloch who entered my soul early! Moloch in whom I am a consciousness without a</p> | <p>¡Moloch en la que me siento solo! ¡Moloch en la que sueño Ángeles! ¡Loco en Moloch! ¡Falto de amor y sin hombres en Moloch! ¡Moloch quien matriculó mi alma desde el principio! ¡Moloch en la que soy una</p> |

| | |
|---|---|
| <p>body! Moloch who frightened me out of my natural ecstasy! Moloch whom I abandon! Wake up in Moloch! Light streaming out of the sky! Moloch! Moloch! Robot apartments! invisible suburbs! skeleton treasuries! blind capitals! demonic industries! spectral nations! invincible madhouses! granite cocks! monstrous bombs! They broke their backs lifting Moloch to Heaven! Pavements, trees, radios, tons! lifting the city to Heaven which exists and is everywhere about us! Visions! omens! hallucinations! miracles! ecstasies! gone down the American river!</p> | <p>conciencia sin cuerpo! ¡Moloch quien me ahuyentó de mi éxtasis natural! ¡Moloch a quien abandono! ¡Despierto en Moloch! ¡Luz manando del cielo! ¡Moloch! ¡Moloch! ¡Apartamentos robots! ¡suburbios invisibles! ¡tesoros esqueléticos! ¡capitales ciegos! ¡industrias demoniacas! ¡manicomios invencibles! ¡Grifos de granito! ¡Bombas monstruosas! ¡Se rompieron las espaldas elevando a Moloch al Cielo! ¡Pavimentos, árboles, radios, tonos! ¡elevando la ciudad al Cielo que existe y dondequiera está cerca nuestro! ¡Visiones! ¡presagios! ¡alucinaciones! ¡milagros! ¡éxtasis! ¡partieron río Americano abajo!</p> |
|---|---|

A partir del éxito de “Howl”, creció el número de partidarios de las ideas de los *beats*: una percepción opuesta a la civilización consumista, a la cultura dirigida, a la guerra y a los valores oficiales. Mucho más allá de la tristeza y melancolía románticas, los *beats* se lanzaron en busca de todas las experiencias posibles para encontrarse a sí mismos, aunque eso implicara la autodestrucción (ya sea por efecto de las drogas, por el rechazo de la sociedad o por ambas cosas). Sus actitudes, por tanto, eran al mismo tiempo suicidas y vitalistas, herejes y místicas.

Como era de esperarse, la crítica se dedicó a atacarlos y a minimizarlos; sin embargo, tuvieron una gran influencia en los jóvenes, quienes tenían acceso a su obra por medio de libros, discos, lecturas públicas, etc.

La falta de respeto de la crítica hacia los *beats* se debía, más que a la calidad de su obra, a las actitudes de los autores (lo cual, como hemos dicho, es algo que la crítica literaria no debe

hacer), ya que en sus apariciones públicas exhibían una postura insolente y despectiva hacia el sistema. El crítico Harold Rosenberg, citado por Bruce Cook en su libro *La Generación Beat*, los llamó “una chusma de cerebros independientes” y Norman Podhoretz los calificó de “bohemos ignorantes” (pág. 14). Diana Trilling, en un ensayo titulado “The Other Night in Columbia: A Report” (“La otra noche en Columbia: un relato”) expresa: “Allen Ginsberg, con sus poemas que nunca demuestran suficiente talento ni mucho trabajo, y con su ambigua necesidad de contar a su maestro el nuevo escándalo que se abrió a su imaginación mientras hablaba de Gide con sus amigos en el café West End, tiene de todos modos, contra la mayoría, el mérito de estar cruelmente justificado por su perturbación mental” (Cook 20). Desde la perspectiva de los grupos de poder en el ámbito literario (los del *New Critics* y los intelectuales neoyorquinos), el mundo de las letras, que hasta entonces había mostrado tener un buen sentido de las buenas costumbres, ahora estaba en plena anarquía gracias a “una manada de seres frenéticos, sucios y sin afeitarse que [...] gritan obscenidades, se burlan y desdeñan a los campeones del intelecto” (Cook 17). Al parecer, lo que en realidad molestaba a estos intelectuales era que el público, que hasta entonces no había mostrado mayor interés por la poesía “consagrada”, estuviera tan pendiente de unos jóvenes que desafiaban los valores ensalzados por la sociedad conservadora y corporativa, y que para colmo proponían un rechazo a la máquina y un regreso a la naturaleza.

Según Barnatán, una de las contradicciones que les adjudicaban a los *beats* era que, a pesar de ser difundidos masivamente, sus poemas eran de difícil comprensión, llenos de referencias muy personales y obscuras, así como de un “argot” muy cerrado y términos polisémicos que deparan una dificultad extra para el traductor. Pero Bruce Cook, en la página 263 de su libro, afirma que en las lecturas públicas de los poemas, los asistentes (de distintas edades y estratos culturales) participaban entusiastas: aplaudían rítmicamente y recitaban los fragmentos que ya sabían de memoria; de este modo, la poesía dejó de ser elitista para convertirse en un arte accesible a todos.

Con el tiempo, lo que fue una rebelión exclusivamente poética se extendió a otros aspectos de la cultura juvenil y se generalizó en otros países, adaptándose a sus circunstancias particulares. La importancia del fenómeno *beat* sigue siendo palpable a pesar del tiempo y de las fronteras: influyó en la literatura posterior a él -la Literatura de la Onda en México es uno de los principales ejemplos y, de hecho, la misma Onda influyó a su vez en la literatura contemporánea. Marcos Ricardo Barnatán dijo de ellos en 1969: “Originales, corrosivos, humanos, despiadados, solitarios, los “beat” son una realidad ineludible [...] la poesía de los “beat” [es] el desnudo testimonio de este tiempo, conmocionado y angustioso, que ellos nos traen dramáticamente de una forma hasta ahora inexistente” (25-26).

3.2 Relación del contexto representado en *Pasto verde* con el contexto histórico-social de los años 60

En esta parte señalaremos las referencias del mundo real que se representan en el mundo ficticio de la novela de Parménides García Saldaña.

Pasto verde no sólo rompe con la novela de la Revolución Mexicana, sino incluso critica a este momento histórico. En esta cita se nos muestra un recurso muy utilizado en la obra: la ironía. Por medio de ella, el protagonista aparenta alabar a los héroes de la Historia mexicana; pero, dado el contexto planteado por la novela, se infiere que en realidad los ataca, denuncia su inutilidad y su “herencia” a las generaciones posteriores:

[...] uno apenas va viendo lo horroroso que a veces es el camino. Sí, para qué seguir consignas, para qué seguir a esta sociedad de gentes que no tienen nada, ¿qué ha hecho esta gente? Gracias por la herencia de este Mexiquito tan revolucionario, gracias Pancho Villa, gracias Zapata, gracias gracias, qué bonita tierra nos dejaron, qué patria tan bella, gracias, todos los mexicanos estamos muy

contentos, gracias a ustedes, los pobres de aquí desaparecieron. ¡Viva la Revolución! (García Saldaña, *Pasto verde* 97-98)

La “revolución” por la que abogan los jóvenes de la generación representada en la novela no es la de 1910, sino la que sigue las ideas socialistas:

AVISO REVOLUCIONARIO

Se solicitan revolucionarios que no sean tibios ni reaccionarios para encauzar marxistaleninistamente la lucha de clases entre obreros y burgueses toda correspondencia será recibida en cualquiera de las sierras de América

Atentamente Epicuro Aris Teo

(García Saldaña 101-102)

Obviamente, el número de personajes jóvenes en la novela es mayor al de los personajes adultos (la generación de sus padres), lo que ya manifiesta el surgimiento de una “cultura joven” que ha alcanzado también al aspecto literario. El “contenido” (siguiendo la terminología de Bajtín) de la novela consiste en la desorientación, soledad y angustia de un joven mexicano de clase media a fines de los años 60, quien busca su salvación personal (a través de la espera de una mujer ideal, las drogas, la música, la literatura y la renovación del lenguaje) frente a un sistema social represivo y oficializado.

La primera vez que aparece la palabra “salvación” en *Pasto verde*, es en la página 18 (prácticamente al inicio), donde se nos representa una conversación entre el protagonista y su mejor amigo:

-Y hay que vivir, es un problema de... ¿salvación?

-Pues sí, uno no tiene por qué chingarse... (García Saldaña 18)

Epicuro, protagonista y voz narrativa principal de la novela, es un joven de aproximadamente 20 años, nacido y educado en la clase media alta de la Ciudad de México (la colonia Narvarte). Proviene de la gente considerada “fresa”, pero él está en contra de los convencionalismos burgueses; es adicto a las drogas y al alcohol. Al igual que el protagonista de *La tumba* (Gabriel Guía), tiene inquietudes literarias. Cita a personajes de la intelectualidad, como Francis Scott Fitzgerald, Francisco de Quevedo y Villegas, Séneca y los representantes de la Beat Generation, como Jack Kerouac y Allen Ginsberg. Podemos inferir que Epicuro no es el verdadero nombre del protagonista, sino un apodo que, además, está compuesto por varios nombres de filósofos y escritores, lo que sugiere las inclinaciones del personaje: “Epicuro Aristipo Quevedo Galdós del Valle Inclán, Duque de Tecalitlán fundador de la filosofía a mí en la vida el tipo cuadrado madres me vale” (García Saldaña 25).

En el grupo de los jóvenes, encontramos dos tendencias contrapunteándose: los que están “en onda” y los “fresas” (a quienes Epicuro llama “square” = cuadrados). A esta facción pertenecen los padres y el hermano de Epicuro, sus exnovias y las familias de éstas. La “onda” incluye la empatía con los marginados sociales (el proletariado, por ejemplo). Simpatiza con el socialismo, los ateístas, el hippismo, los estupefacientes, los movimientos pacifistas y la liberación sexual. El rango de “fresa” es atribuido a lo burgués, a las costumbres de las clases media y alta, a las instituciones oficiales como el PRI y la Iglesia, al imperialismo de Estados Unidos, a lo convencional, a la decencia y moral conservadoras y a la tradición en cualquier aspecto. Para Epicuro lo fresa “implica el desamor, la alienación, lo piadoso, el materialismo y el lujo” (Gunia 221). La Nada es a donde llega el ser humano que deja de ser él mismo para convertirse en aquello que los demás quieren que sea: “Cuando dejas de ser tú, no eres tú y pasas a formar parte de la nada” (García Saldaña 117); “[...] y veo que de mi balcón una nena parecida a ti se va cayendo sabiendo que es la nada[...]

El protagonista está en contra de todo convencionalismo social o moral; quiere disfrutar la vida y el sexo, entregarse a la experiencia en sí misma. Afirma que la vida no debe ser complicada y quiere evitar “malas vibraciones”. Los estupefacientes como el alcohol, el ácido y las benedictinas le ayudan a alcanzar ese estado de liberación de todas las preocupaciones y exigencias sociales; a evadirse de una realidad que le resulta insoportable por falsa, hipócrita y represora. Se niega a aceptar los papeles tradicionales: estudiar una carrera, trabajar, casarse, formar una familia, etc. Al no encajar en los moldes pre-fabricados, es considerado un fracasado y un parásito; pero él prefiere esto a traicionarse a sí mismo y a traicionar sus ideas, ya que para ser aceptado por el medio social, debe someterse a sus reglas y él no está dispuesto a hacerlo.

Considera que la sociedad de apariencias en la que vive corrompe las relaciones humanas y los instintos biológicos de las personas; esto lo hace por medio de la mojigatería y la supremacía del dinero: “el Cristianismo funciona a la perfección para los imperios” (García Saldaña 39).

La vestimenta de Epicuro, al igual que la de los jóvenes rebeldes de la época, es anticonvencional (de hecho, todo en él lo es): lentes oscuros, melena, camisas a go-go, colores fuertes y contrastantes, etc., a diferencia de los jóvenes frescos que usan traje, pantalón formal, cabello corto y cara perfectamente rasurada; él rechaza las costumbres del medio del cual proviene. Se siente fuera de lugar en este mundo prejuiciado, ya que lo encuentra disfrazado, atemorizante y represor: “[...]toda la pinche gente, toda esa gente que nos niega vivir, que nos está imponiendo sus pinches reglas pendejas, sus pinches traumas...” (García Saldaña 17).

Una de las “ironías trágicas” que enfrenta Epicuro es que, no obstante su rechazo a las costumbres frescas, siempre se siente atraído por chicas conservadoras (que son las que conoce en su radio de acción: las colonias Narvarte y Del Valle) con las que, obviamente, jamás logra tener relaciones. Esto lo frustra y reafirma su resentimiento hacia las normas sociales.

Hay personajes femeninos que no quieren conformarse con los papeles que les han asignado tradicionalmente (esposa, amante o madre). Quieren estudiar y superarse (como Martha Snop); aun así, en el aspecto sexual siguen manteniendo la “decencia tradicional”: Martha se decepciona cuando entiende que Epicuro sólo quiere acostarse con ella en lugar de hablar sobre libros y arte.

-Gracias, gracias Martha Snop, pero esta vez en vez de que platiquemos de libros vamos a hacer el amor...El amor, Martha

-¿Qué?

-Que pasemos un rato juntos en la cama...

-¿Qué? Baja de mi auto, después de todo, Epicuro, eres igual a todos fuchi, fuchi...

(García Saldaña 70).

Las muchachas fresas se interesan por hombres de moral conservadora, trabajadores, estudiosos y que les ofrecen una estabilidad económica y sentimental (hombres considerados como “buenos partidos” para casarse); por lo tanto, lo que buscan son hombres que estén sujetos a las convenciones y que no las presionen para tener sexo, que las “respeten”. Esto choca con el modo de pensar y de vivir de Epicuro y sus compañeros. Para ellos, las mujeres son unas interesadas que sólo satisfacen sus propios deseos cuando los hombres que las cortejan son acaudalados, tienen auto y pueden ofrecerles seguridad material. A los ojos del protagonista, esto es una forma de “venderse” o “prostituirse” encubierta por el manto de la decencia y la religión, además de fomentar el absurdo de “legalizar” la unión sexual por medio del matrimonio:

[...] 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 y que tenga diariamente quinientos pesos en la bolsa para merecerte para que tu papá y tu mamá me acepten y me dices a diario cuando te pido que seas mía que hasta que no te dé un anillo de compromiso de

diamantes entonces sí me demostrarás tu amor no nena no así ya no te puedo seguir [...] (García Saldaña 73).

En el mundo de la alucinación al que entra Epicuro para evadirse, él se visualiza como un triunfador que trabaja por la democracia proletaria (ideas izquierdistas), o como una estrella de rock and roll que cuenta con la admiración de las mujeres; pero en esta fantasía, los papeles se invierten y ahora es él quien las rechaza con crueldad. No obstante, pasa de los sueños y deseos sobre lo que él quisiera ser y lo que anhela de su entorno, a la triste realidad: “si yo fuera Jagger y mis cuates que ruedan los Rolling Stones si México fuera Inglaterra qué ondón nosotros rocanrroleando las nenas delirando por nosotros pero yo no soy Mick Jagger ni mis cuates los Stones y aquí en México (EL VALLE DE LAS MIL TRANSAS) nosotros vivimos como en un pueblo todas pero casi todas las nenas son unas rancheras...” (García Saldaña 77).

Lo que vive el protagonista es contemporáneo a la época en que fue escrita la novela (fines de los años 60). Encontramos referencias musicales (The Beatles, The Rolling Stones, Bob Dylan...), cinematográficas (*Help!* de The Beatles, 1965) y literarias (*Rayuela* de Julio Cortázar). Todo esto influye en las ideas y modo de vivir de Epicuro.

La característica de los “beat poets” era el inconformismo con lo establecido, el cual manifestaban no sólo en su literatura, sino también en sus propias vidas. En *Pasto verde*, esto se adapta al contexto mexicano. Parménides, a través de Epicuro, representa a la realidad extra-literaria. “La realidad modelada en el texto de García Saldaña es el “Moloch”, aquel símbolo famoso que Allen Ginsberg emplea en su poema épico “HOWL” para la enferma sociedad de masas, tecnocratizada y devoradora de todo lo humano e individual” (Gunia 233). En un fragmento de la novela, leemos: “¿pero vamos a dejar que Moloch nos aplaste que nos pisotee vamos a perder la dignidad de artistas?” (García Saldaña 16).

Epicuro y quienes son como él buscan vivir con intensidad el presente y no preocuparse por nada más. No tienen rumbo fijo ni planes para el futuro, y viven sin sosiego debido a la presión de la sociedad externa para que entren al sistema. Por lo tanto, no consiguen llevar tranquilamente la forma de vida que desean, ya que se niegan rotundamente a cumplir con los parámetros de la sociedad. Algo que caracteriza a estos personajes es su afán de provocación: al llevar y celebrar estilos de vida escandalosos y nada convencionales, contrarían e inquietan a la sociedad dominante.

En el ámbito literario, los “beats” que influyen a Epicuro (Kerouac, Ginsberg, Corso, Ferlinghetti...) se distanciaron del código poético estadounidense que imperaba en esa época. También en *Pasto verde* encontramos muchos rasgos de escritura inconformista; como ya hemos explicado, los recursos técnicos que se emplean (además de romper con una escritura lineal) simulan sonidos, pensamiento, musicalidad y cambios de perspectivas; “producen la impresión de un rápido flujo lingüístico no revisado e incontrolado, salido de la pluma de Epicuro en el momento de vivir las experiencias que trata de verbalizar como si siguiera lo que exige Kerouac del escritor” (Gunia 236).

Para los “beat poets” el lenguaje no debía limitarse a reproducir una experiencia, sino **ser** la experiencia misma. Esto es muy cercano a la “escritura automática” de los surrealistas franceses y a la idea presente en el poema *Poética* de Vicente Huidobro: “¿Por qué cantáis la rosa, oh, poetas? Hacedla florecer en el poema”. Esto se logra en un estado de semi-trance, haciendo a un lado la conciencia y dejando aflorar el subconsciente. Epicuro lo consigue a través de las drogas y el alcohol; en esto es similar al autor, Parménides García Saldaña, quien según José Agustín representaba a algunos de sus amigos en sus personajes. Según Emmanuel Carballo, citado por Inke Gunia, Parménides quería “salvar el mundo a través de la literatura [...] y a la literatura a través del realismo socialista” (Gunia 240).

Hacia el final de *Pasto verde*, Epicuro tiene esperanza y optimismo en medio de su depresión. Además de esto, simpatiza con las ideas de los hippies acerca del “despertar cósmico” de su generación. Acepta que todos los humanos forman parte del cosmos y que su momento histórico marca un cambio en las conciencias de aquellos que se abran a dicha transformación: “pero ahora el universo está lleno de luces y nosotros nos estamos conociendo nos estamos conociendo ¡CHAVO ESTÁS LLENO DE AMOR! [...] Las flores están llenando el mundo y tú nena tienes dibujadas flores en la piel ¡Estás en el infinito nene!” (García Saldaña 139).

Otro aspecto de los hippies que agrada a Epicuro (aunque él no lo pone en práctica) es la vida en comuna. En una de sus alucinaciones combina este elemento con una tradición de la sociedad británica; esto sugiere que así le gustaría que fuera la sociedad civilizada: que los modales de urbanidad se enfocaran en la convivencia armónica: “[...] y uno de los tres jefes búfalo el menor dice tú no tienes nada porque nada es tuyo porque esto es de nosotros porque nosotros somos todos nosotros tenemos la luz y cuando estoy a las cinco con él bebiendo el té [...]” (García Saldaña 139).

Parménides García Saldaña murió solo el 19 de septiembre de 1982. Era como sus personajes y se aislaba de la sociedad. Obviamente, llevó una vida llena de excesos. Tenía un espíritu inconformista y era apasionado de Baudelaire: tanto el uno como el otro se rebelaron contra los convencionalismos de su respectiva época, así como contra la hipocresía social, la enajenación y todo aquello que coartara la libertad y la expresión individual.

3.3 La música de los 60 y su relación con el discurso representado

Antes de inmiscuirnos en el mundo de la música sesentera y su relación con el discurso de *Pasto verde*, debemos mencionar dos canciones cuyo conocimiento resulta fundamental para una lectura más rica del texto.

La primera es la que da título a la novela: “Green Grass” (“Pasto verde”), compuesta por R.Greenaway y R.Cook, y grabada por Gary Lewis and the Playboys en 1966:

Green grass 'round my window, young leaves... that the wind blows
 Yes it's springtime... golden sunshine
 And we're glad my little love and I now that summer time is high!

Carefree kissin' couples,... dream away all there troubles
 'Cause it's springtime.. golden sunshine
 While the bluebirds sing their magic song, we will love the summer long!

All the winter we've been waitin', Girl and I anticipatin'
 What we're gonna do.. with summer overdue!

Now it's here we're all together, so the weather man had better
 Do his best to make a show and bring the sunshine out to grow the
 Green grass 'round my window, young leaves that the wind blows
 'Cause it's springtime... golden sunshine!

While the bluebirds sing their magic song
 We will love the summer long
 We will love the summer long...¹⁶

Esta canción alude a un estado ideal de felicidad que se ha alcanzado después de un largo tiempo de espera. Como veremos más adelante, este sentimiento es el que el protagonista de la novela ansía experimentar junto a una mujer que lo ame tal como es: “EL PASTO NENA ES VERDE EL COLOR DE LA SOLEDAD ES AZUL PERO EL PASTO ES VERDE” (García Saldaña 110).

La segunda canción es “The birds and the bees” (“Los pájaros y las abejas”), escrita por Herb Newman e interpretada por Jewel Akens en 1965:

¹⁶ Pasto verde cerca de mi ventana, hojas frescas... que el viento vuela/ sí, es primavera... dorado rayo de sol/ y estamos contentos mi amorcito y yo ahora que es pleno verano/ Parejas besándose sin preocupaciones... sueñan para alejar todos sus problemas/ porque es primavera... dorado rayo de sol/ mientras los pájaros azules cantan su canción mágica, nos amaremos todo el verano/ Todo el invierno hemos estado esperando, my chica y yo anticipando/ lo que vamos a hacer... con el verano atrasado/ Ahora es aquí que estamos todos juntos, y el señor clima ha estado mejor/ hace lo mejor que puede para montar un espectáculo y sacar el rayo de sol para hacer crecer al/ pasto verde cerca de mi ventana, hojas frescas que el viento vuela/ porque es primavera... dorado rayo de sol/ Mientras los pájaros azules cantan su canción mágica/ Nos amaremos todo el verano/ Nos amaremos todo el verano...

Let me tell ya 'bout the birds and the bees
 And the flowers and the trees
 And the moon up above
 And a thing called "Love"

Let me tell ya 'bout the stars in the sky
 And a girl and a guy
 And the way they could kiss
 On a night like this

When I look into your big brown eyes
 It's so very plain to see
 That it's time you learned about the facts of life
 Starting from A to Z

Let me tell ya 'bout the birds and the bees...¹⁷

Aquí se plantea el tema de la inocencia femenina, así como el interés de su enamorado por mostrarle (paso a paso) las “realidades de la vida” y el mundo de la sexualidad. En la novela, el personaje menciona, traduce o parafrasea la canción en repetidas ocasiones, debido a que él, en determinados momentos, ha deseado convencer a sus virginales novias para que le demuestren su amor en ese aspecto: “y yo nena te estoy diciendo que te quiero hablar de los pájaros y las abejas y los árboles y las flores si tú entiendes lo que te quiero decir...” (García Saldaña 110).

Para adentrarnos más en la cercana relación entre la música de los 60 y la novela de Parménides, debemos hacer referencia una vez más a la llamada Generación Beat.

En sus inicios, los *beats* trataron de relacionar su escritura con la música de jazz, dada su admiración por los compositores e intérpretes (generalmente solistas) de este género, así como la atmósfera de clandestinidad que poseía en aquel entonces. “ ‘Clandestino’ – ésta era la palabra con que Jack Kerouac llamaba a los *beats*, y era también la palabra para dominar el jazz de los años

¹⁷ Déjame hablarte de los pájaros y las abejas/ y las flores y los árboles/ y la luna allá arriba/ y una cosa llamada “amor”/ Déjame hablarte de las estrellas en el cielo/ y de una chica y un chico/ y de la forma en que se podrían besar/ en una noche como esta/ Cuando miro en tus grandes ojos cafés/ es muy fácil ver/ que es tiempo de que aprendas los hechos de la vida/ empezando de la A hasta la Z/ Déjame hablarte de los pájaros y las abejas...

cincuenta: una música elusiva y rápida, dada alternativamente al acecho incómodo y a los arranques de fuga confusa” (Cook 259-260). Kerouac no sólo incluía en su literatura alusiones a esta música, sino trataba de “representarla”, de trasladar al ámbito literario su ritmo de continuidad fluida. Para esto utilizó la técnica de “prosa espontánea” (llamada por Allen Ginsberg “prosodia bop espontánea”) que aludía a las improvisaciones jazzistas. De esta forma, la técnica literaria se inclinaba a aludir a los efectos musicales.

Sin embargo, hacia fines de los años 50 y principios de los 60, el jazz se volvía cada vez más complicado y menos libre, por lo que los *beats* ya no encontraban en él lo que necesitaban para su experimentación literaria. La música que vino a llenar sus expectativas fue el rock and roll. “El rock [...] no es más que un apéndice del jazz, y representa un regreso serio a las formas simples que yacen cerca de las raíces de la música norteamericana” (Cook 262). Era una música mucho más accesible, mientras que el jazz se había sofisticado progresivamente. El rock and roll podía incluso ser compuesta e interpretada por jóvenes estudiantes que conocieran los acordes básicos. Con el tiempo, también maduró y se enriqueció con otras influencias; una de éstas fue precisamente la literatura de los *beats*.

Ya desde el experimento de la “poesía con jazz”, lo que yacía en el fondo era el regreso a la idea antigua de la poesía como canción. La escritura de los *beats*, a pesar de estar escrita para ser recitada, usaba repeticiones rítmicas que animaban al público en las lecturas multitudinarias. Muchos jóvenes se animaron a escribir después de *escuchar* (antes que *leer*) a los *beats*, lo que llama la atención de nuevo al aspecto puramente sonoro.

Cuando los *beats* aparecían recitando sus poemas no era como las veladas patrocinadas por los colegios. Todos los presentes participaban en el acto: aplaudiendo, respondiendo, dando ánimos a gritos. Recuerdo una ocasión en que escuché a un público aplaudir rítmicamente mientras Allen Ginsberg leía y cantaba a medias el “Moloch” de su poema “Howl”. El gesto parecía totalmente adecuado.

El público se sentía alegre y Ginsberg estaba obviamente encantado con la reacción.
(Cook 263)

La influencia de los *beats* en el rock se dio, en un principio, a través de un grupo llamado “Fugs”, quienes tocaban canciones demasiado atrevidas como para emitirse por el radio gracias a la censura de ese momento. Una de sus canciones fue “Superchica”, de la que Bruce Cook traduce un fragmento:

Quiero una chica que forniche como un ángel
cocine como el demonio
se mueva como una bailarina
trabaje como una jaca
sueñe como un poeta
se deslice como un arroyo de montaña
Superchica
Superchica
Superchica
mi superchica

La mayor parte de sus canciones fue compuesta por Tuli Kupferberg (poeta *beat*), y gran parte del éxito del grupo se debió a Ed Sanders (también poeta y amigo de Allen Ginsberg y Norman Mailer). A diferencia de muchos grupos y cantantes de rock, cuyas letras eran superficiales, los “Fugs” leían y concedían a las palabras una gran importancia; además, tenían en cuenta el ritmo rocanrolero para escribir sus letras. “No sería demasiado decir que si los *beats* no le hubieran dado a la poesía el empuje firme que le dieron en esa dirección, y si los “Fugs” no hubieran abierto el camino a otros por primera vez, no hubiera existido entonces lo que muchos consideran como el movimiento de poesía rock. De esta manera, ser *beat* era un requisito necesario para que el rock adquiriera su forma actual” (Cook 266).

Además de los “Fugs”, de entre los grupos y cantantes de rock que tuvieron éxito en los años 60 (y que influyeron en la música y cultura populares a partir de entonces) debemos destacar a

Bob Dylan, The Beatles y The Rolling Stones, quienes además son idolatrados y multicitados por Epicuro en *Pasto verde*. Aunque no fueron los únicos en su momento, sí nos centraremos en ellos a lo largo de este subcapítulo.

Bob Dylan es, sin duda, uno de los cantautores que más han influido en la música y el pensamiento de varias generaciones a partir de los años 60; fue un portavoz de las protestas de los jóvenes de su tiempo en contra de la guerra y el imperialismo. Inició su carrera como cantante de folk en 1962 y, a sus veintiún años, ya había sido vagabundo por decisión propia y había contactado a Woody Guthrie, el patriarca del folk. En un tiempo en que los padres de familia desean que sus hijos escuchen a cantantes “fresas” (como Peter, Paul & Mary) opuestos a las “locuras” del rock and roll, Dylan aparece como todo lo contrario a ese ideal, “se presenta como un golfo beat, un hipster con su mundo de violencia inalcanzable, un ser pasado en todo y por todo. Con su chaqueta de cuero, Dylan encarna musicalmente aquel mundo de las motocicletas (desde la pantalla le inspiran James Dean y Marlon Brando), del peligro, de los accidentes de carretera, de la muerte” (Antolín 11-12).

En 1963 graba un disco en el que, por fin, todos los temas son de su autoría: *Freewheelin' Bob Dylan*. Su imagen ya es conocida y encarna al adolescente golpeado (*beat*) por el horror de la sociedad. Tiene una gran habilidad para expresar lo que los jóvenes quieren decir, para poner en palabras el sentir de una generación que se rebelaba contra la manipulación de una sociedad tecnócrata y corporativa; también aborda en sus canciones la defensa de los derechos civiles y el desarme nuclear; de este modo, se convierte en un estandarte de la “canción protesta”. Un ejemplo es “Masters of War”:

Come you masters of war
You that build all the guns
You that build the death planes

You that build the big bombs
 you that hide behind walls
 you that hide behind desks
 I just want you to know
 I can see through your masks¹⁸

Dylan utiliza el lenguaje del pueblo y, particularmente, el lenguaje de su generación, lo que lo acerca a sus oyentes. Afirmó Mario Maffi en su libro *La cultura underground*, citado por Mario Antolín Rato: “Dylan era Ginsberg en música, era portavoz de un determinado grupo informe de jóvenes de diversa extracción social que giraba en torno al Greenwich Village y, en general, a la experiencia beat y post-beat” (Antolín 13). De acuerdo con su forma de pensar, Dylan nunca aceptó formar parte de organizaciones de beneficencia (a las que tuvo la oportunidad de conocer y que calificó de hipócritas): su rebeldía era más bien individual.

Las letras de sus canciones no tienen una sola temática; en algunos casos, una sola canción es una especie de “collage” de experiencias personales, ideas políticas, protestas sociales, reflexiones, etc.; por lo tanto, no se pueden realizar lecturas unívocas de sus letras, del mismo modo que el discurso de Epicuro en *Pasto verde* tampoco es siempre lineal, sino más bien un condensado de flujo de pensamiento, referencias culturales, referencias musicales y literarias, protestas sociopolíticas... Otro punto importante es que las canciones de Dylan (al igual que la expresión de Epicuro) no anuncian moralejas ni soluciones a las problemáticas, sino plantean situaciones que le inquietan para que el oyente tome conciencia de ellas aunque sin “cerrarlas”. En algunos casos, como en “With God On Our Side”, es notoriamente irónico al referirse a la Historia estadounidense:

On the history books tell it

¹⁸ “Vengan, maestros de la guerra/ ustedes que construyen todas las armas/ ustedes que construyen los aviones de la muerte/ ustedes que construyen las grandes bombas/ ustedes que se esconden tras muros/ ustedes que se esconden tras escritorios/ sólo quiero que sepan/ que puedo ver a través de sus máscaras”. En *Pasto verde*, Epicuro alude a esta canción y a su término “construir”: “ustedes césares albañiles del odio dueños de las vidas ajenas” (García Saldaña 29).

They tell it so well
 The cavalries charged
 The Indians fell
 The cavalries charged
 The Indians died
 For the country was young
 With God on its side

[...]

the Second World War
 Came to an end
 We forgave the Germans
 And then we were friends
 Though they murdered six millions
 In the ovens they fried
 The Germans now too have
 God on their side¹⁹

En 1965 Dylan abandonó el folk para incursionar en el rock “electrificado” y en el “folk-rock”. Ese año apareció su disco *Highway 61 revisited* el cual incluye la famosa “Like a Rolling Stone”, que además de reafirmar el concepto de la “piedra rodante” tan característico de la generación (concepto polisémico ya que alude al vagabundo solitario y, además, a la necesidad de petrificarse y endurecerse para no sufrir²⁰), interpela a la mentalidad burguesa del sistema oficializado.

Once upon a time you dressed so fine
 Threw the bums a dime in your prime
 Didn't you?
 People'd call, say “beware doll
 You're 'bout to fall”

¹⁹ “En los libros de Historia lo dicen/ lo dicen muy bien/ las caballerías atacaron/ los indios cayeron/ las caballerías atacaron/ los indios murieron/ pues el país era joven/ con Dios de su lado [...] La Segunda Guerra Mundial/ llegó a su fin/ perdonamos a los alemanes/ y entonces fuimos amigos/ aunque asesinaron a seis millones/ en los hornos los frieron/ los alemanes ahora también tienen/ a Dios de su lado”.

²⁰ En la canción “Rainy Day Women Nos. 12 & 35”, Bob Dylan dice “Everybody must get stoned”. Esta frase es citada en varias ocasiones por el protagonista de la novela, y se puede interpretar de dos formas: a) todos deben endurecerse como piedras, y b) todos deben drogarse. En el argot del inglés estadounidense, “to be stoned” significa “estar drogado”.

You thought they were all kidding you
 You used to laugh about
 Everybody that was hangin' out
 Now you don't talk so loud
 Now you don't seem so proud
 About having to be scrounging
 Your next meal
 [...]

How does it feel
 How does it feel
 To be on your own
 With no direction home
 Like a complete unknown
 Like a rolling stone?²¹

Él fue otro de los responsables de que el rock se transformara dejando de lado las letras simples para en verdad comunicar ideas significativas. Su influencia alcanzó a muchos de los grupos contemporáneos (Beatles, Rolling Stones y Doors, por mencionar sólo algunos).

El rock y *Pasto verde* (así como la literatura de los *beats*) tienen otra cosa en común, además de representar las inquietudes de los jóvenes: las palabras y las frases a veces se presentan inconexas, por lo que el oyente debe entrar en el juego de lo que escucha para, a partir de eso, “reconstruir” un relato. Debe estar atento al sonido (al beat) y a las palabras²². “En una sociedad donde el uso de los sentidos para algo que no sea recibir información es considerado como sospechoso, el rock recurre a la pura sensación, al disfrute indiscriminado. Con su intensidad sonora y esas frases pertenecientes a simbologías comunes y complicidades compartidas, lo que el rock crea no es, en definitiva, un mensaje, sino que potencia una atmósfera” (Antolín 24). *Pasto verde* hace lo mismo: sin una trama en cuanto tal, el manejo del lenguaje y, por consiguiente, el

²¹ “Hubo un tiempo en que te vestías tan bien/ tirabas diez centavos a los mendigos en tu prosperidad/ ¿no es así?/ la gente decía “cuidado, muñeca/ estás a punto de caer”/ pensaste que estaban bromeando/ solías reírte/ de todo aquel que se tambaleaba/ ahora no hablas tan alto/ ahora no pareces tan orgullosa/ de tener que estar mendigando/ tu próxima comida/ [...] / ¿Qué se siente/ qué se siente/ estar completamente sola/ sin dirección hacia casa/ como una completa desconocida/ como una piedra rodante?”

²² Esta cercanía entre literatura *beat* y música rock es una de las razones por las que el protagonista de *Pasto verde* idolatra y sigue a estos músicos tanto como a los poetas Kerouac y Ginsberg.

efecto sonoro expresan un **sentir** más que un **acontecer**. Y así como la naturaleza ecléctica del rock es “confusión” desde la perspectiva de los conservadores, el estilo de la novela de García Saldaña fue calificado de incoherente y sin sentido por muchos críticos literarios de su época.

Bob Dylan, en el disco *Bringing it all back home* de 1965, escribió: “He abandonado todos los intentos de alcanzar la perfección, acepto el caos”; por supuesto, el caos en las manifestaciones artísticas no es otra cosa que un orden diferente. Lo que hace Dylan en sus canciones se asemeja a lo que hace Parménides García Saldaña en su novela:

Resulta que lo que dice es un texto caótico. Juega con la sorpresa, el constante descocolo, revitalizando áreas del lenguaje que parecían exhaustas por medio de una utilización desamañada de las estructuras verbales y la constante unión de ideas en disolución. [...] Se trata de expresiones muy abiertas que permiten diferentes uniones. Si falta alguna unión, si el salto es excesivo y no se llega al otro lado, no importa. (Antolín 25)

En cuanto a los Rolling Stones, cuyos integrantes son a menudo mencionados por Epicuro (Mick Jagger, Keith Richards...), han sido de los músicos más importantes en la historia del rock. El nombre del grupo es una referencia innegable al concepto de la “piedra rodante”. De hecho, cuando el protagonista de *Pasto verde* se refiere a sus amigos, los llama “rodantes” (García Saldaña 31). En 1966 grabaron el disco *Aftermath (Consecuencia)*, de los más escuchados y admirados por Epicuro. Una de las canciones más famosas de este álbum (y más citadas por el personaje) es precisamente “Let’s spend the night together”. Su letra nos ilumina respecto a la urgencia de hacer el amor con alguien que lo ame de verdad:

Let’s spend the night together
 Don’t hang me up and don’t let me down (don’t let me down)
 We could have fun just groovin’ around and around and around
 Oh my, my

Let's spend the night together
 Now I need you more than ever
 Let's spend the night together²³

Otras canciones de este grupo mencionadas en la novela y que plantean los sentimientos de Epicuro, justificando el hecho de que se identifique con ellas, son las siguientes:

I can't get no satisfaction
 I can't get no girl reaction
 'Cause I try and I try and I try and I try
 I can't get no, I can't get no...
 Satisfaction²⁴

“(I can't get no) Satisfaction”

“Las nenas fresas en fiesta nosotros oyendo nuestra canción preferida [...] I can't get no satisfaction well” (García Saldaña 141).

I see a red door and I want it painted black
 No colors anymore I want them to turn black
 I see the girls walk by dressed in the summer clothes
 I have to turn my head until my darkness goes²⁵

“Paint it black”

“Pongo Paint It Black de los Rolling Stones...” (García Saldaña 101).

El caso de “Lady Jane” es digno de notarse: este personaje se identifica en la mente de Epicuro con la mujer ideal, que podría darle el amor que necesita:

Wedlock is night my love
 Her station's right my love

²³ “Vamos a pasar la noche juntos/ no juegues conmigo y no me dejes caer (no me dejes caer)/ podemos divertirnos sólo pasándola bien una y otra vez/ Oh, mi.../ Vamos a pasar la noche juntos/ Ahora te necesito más que nunca/ Vamos a pasar la noche juntos”.

²⁴ “No puede obtener satisfacción/ no puedo sacar reacción de una chica/ porque intento e intento e intento e intento/ no puedo obtener, no puedo obtener/ Satisfacción”.

²⁵ “Veo una puerta roja y la quiero pintada de negro/ no más colores quiero que se vuelvan negras/ veo a las chicas pasar vestidas en su ropa de verano/ tengo que volver mi cabeza hasta que mi oscuridad se vaya”.

Life is secure with Lady Jane²⁶

- Qué padre es Lady Jane...
- Sí, sí, claro. ¡Qué ondón! ¡Esta Gitana nunca me traiciona!” (García Saldaña 50).

Conforme avanzó la década del 60, aparecieron los *hippies* quienes proclamaban el derecho de cada persona de hacer lo que quisiera, sin intromisiones o críticas del exterior. Para ellos, la única guía debía ser el amor y la defensa de la paz mundial (“Peace and Love”). The Beatles incluyen esta idea en varias de sus canciones; como ejemplo podemos citar “The Word” (1965) y “All you need is love” (1967). Esto nos da pie para profundizar un poco en lo que concierne a este grupo: ya hemos dicho que el nombre del mismo alude a la palabra “beat”. Iniciaron su carrera en 1962 con el sencillo “Love me do”, y desde entonces hasta 1965 sus álbumes oscilaron entre el rock and roll y las baladas “fresas” (su imagen también era híbrida en este sentido: aunque usaban el cabello largo al estilo de los existencialistas de Hamburgo, así como los pantalones ajustados, aún no mostraban una ruptura radical); en sus discos incluían canciones de su autoría y también “covers” de otros compositores. A partir de 1965, con el disco *Rubber soul*, el grupo mostró una verdadera evolución y madurez, además de que sólo grababan sus propios temas y empezaron a participar de la experimentación musical que se dio en ese tiempo. Uno de los temas incluidos fue precisamente “The Word”:

Say the Word and you'll be free
 Say the Word and be like me
 [...]
 Have you heard the word is love?
 It's so fine, it's sunshine
 It's the Word... Love²⁷

²⁶ “El matrimonio es la noche, mi amor/ su estación es la correcta, mi amor/ la vida es segura con Lady Jane”.

²⁷ “Di la Palabra y serás libre/ di la Palabra y sé como yo/ [...] / ¿Has oído que la Palabra es amor?/ Está tan bien, es brillo de sol/ es la Palabra... Amor”.

En 1966 apareció su disco *Revolver*, donde siguen por el camino aventurero de la exploración de las posibilidades de composición y grabación en estudio. Una de las canciones de este álbum es “Eleanor Rigby”, que tiene que ver con uno de los personajes de *Pasto verde*: la madre de Sofía, ex.novia de Epicuro, quien la ha apodado con este nombre. “y veo a Eleanor Rigby (sofia’s mother) escondida tras la pianola pues tiene miedo de que a los tres vaya a asesinarlos” (García Saldaña 13). Al analizar un fragmento de la canción, deducimos que también la gente burguesa está inmersa en la soledad y no es completamente feliz:

Ah, look at all the lonely people
Ah, look at all the lonely people

Eleanor Rigby picks up the rice
in the church where a wedding has been
lives in a dream
waits at the window, wearing the face
that she keeps in a jar by the door
who is it for?

All the lonely people
Where do they all come from?
All the lonely people
Where do they all belong?²⁸

El disco incluye también lo que sería la primera incursión de George Harrison en la música hindú, por la que se sentía tan atraído: “Love You To”. Dado que por esos años se generalizó el uso de las drogas alucinógenas o psicodélicas para complementar los efectos de la marihuana, cocaína y heroína, John Lennon aportó la representación de un viaje de LSD en otro de los temas: “Tomorrow Never Knows”.

En 1967, los Beatles entran de lleno a la experiencia psicodélica con su álbum *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, considerado por muchos críticos musicales como uno de los

²⁸ “Ah, mira a toda la gente solitaria/ Ah, mira a toda la gente solitaria/ Eleanor Rigby recoge el arroz/ en la iglesia donde ha habido una boda/ vive en un sueño/ espera en la ventana, usando el rostro/ que guarda en un envase junto a la puerta/ ¿para quién es?/ Toda la gente solitaria/ ¿de dónde viene?/ toda la gente solitaria/ ¿a dónde pertenece?”

discos de rock más importantes, que revolucionó los conceptos de sonido, diseño (la portada es toda una extravagancia visual) y grabación. Uno de sus temas más importantes (y que es fundamental en *Pasto verde*) es “Lucy in the Sky with Diamonds”²⁹. La canción es un desfile de imágenes alucinantes que a todas luces son producto de un “viaje” inducido por la droga; pero además de esto, la imagen de Lucy aparece como algo celestial:

Picture yourself in a boat on a river
 With tangerine trees and marmalade skies
 Somebody calls you, you answer quite slowly
 A girl with kaleidoscope eyes
 Cellophane flowers of yellow and green
 Towering over your head
 Look for the girl with the sun in her eyes and she's gone

Lucy in the sky with diamonds
 Lucy in the sky with diamonds
 Lucy in the sky with diamonds³⁰

En *Pasto verde*, Lucy se convierte en el símbolo de la mujer ideal, de ese ángel salvador que ansía Epicuro y que, a pesar de vislumbrarse, nunca termina de llegar a su vida. Dice durante uno de sus “viajes” alucinógenos: “Suddenly someone is there, The girl with the kaleidoscope eyes, y yo nene me estoy yendo yendo yendo, estoy fuera de mí... Fuera de mí... Fuera de mí sintiéndome solo [...]” (García Saldaña 140).

La sobreposición de discursos y “voces” implica un cambio o una adaptación de sentido. El extraer una frase de un texto y hacerla parte de uno nuevo, conlleva inevitablemente que adquiera un significado distinto, reinterpretado. En el caso de las canciones aludidas o citadas en la novela de García Saldaña, los fragmentos van a ser recreados por Epicuro con base en sus experiencias y deseos; por lo tanto, se “cargan” de sentido nuevamente.

²⁹ Acróstico de LSD.

³⁰ “Píntate a ti mismo en un bote sobre un río/ con árboles de mandarina y cielos de mermelada/ alguien te llama, tú respondes lentamente/ una chica con ojos de caleidoscopio/ Flores de celofán en amarillo y verde/ elevándose sobre tu cabeza/ busca a la chica con el sol en sus ojos y se ha ido/ Lucy en el cielo de diamantes...”

De este modo, el rock se fue ligando cada vez más a la experiencia inducida por los estupefacientes y tomó las características de una religión “que ofrece el sacrificio de la misa en forma de concierto, con la droga como sacramento y la música haciendo las veces de la liturgia. Es una religión que promete la salvación a través de la revolución y cuya ética consiste en un solo mandamiento: haz lo que quieras. Mesías, chamanes y profetas, los tiene en abundancia, la mayoría de ellos ejecutantes (sacerdotes del rito)” (Cook 269-270). Allen Ginsberg aseguraba que su generación estaba abierta a una nueva percepción o conciencia cósmica, que sentía que estaba en medio de una época de cambios importantes. Con el LSD y demás drogas alucinógenas, se aumentaba esta elevación espiritual que los acercaba a la expansión de la conciencia de que se habla en las religiones orientales, con las que ellos tanto simpatizaban. De aquí que *beat* es también la abreviatura de “beatífico” en el sentido de ampliación de las posibilidades del espíritu humano. Por otra parte, al participar en conciertos masivos los jóvenes tenían una sensación de identidad grupal, agigantada por la excitación de la música y por la “mística” que producían las drogas (como ejemplo tenemos el famoso fin de semana en Woodstock en 1969).

Durante la segunda mitad de los sesenta, los cantantes y grupos trasladaron la vivencia psicodélica a la música y, como resultado, llegó el “rock ácido”. Algunos ejemplos son las canciones “Mr. Tambourine Man”³¹ de Bob Dylan, “Magical Mystery Tour”, “Yellow Submarine”, “Dr. Robert”³² y “Lucy in the Sky with Diamonds” de The Beatles. Con estas canciones glorificaban la experiencia del “buen viaje”, sobre todo el que incluía el uso de LSD como liberador de la conciencia. Algunas de las técnicas de este género de rock eran el alto volumen, la guitarra aguda, el sonido electrónico y el *crescendo*: este último recurso lo utiliza *Pasto verde* en términos literarios, a través de la tipografía en mayúsculas y la acumulación de frases e ideas:

³¹ En su sentido literal, “tambourine man” es el hombre que toca el pandero. En el argot de los drogadictos estadounidenses (al menos los de ese momento), es el vendedor de yerba.

³² El “Doctor Robert” era quien le conseguía las drogas a John Lennon.

“rodantes palmoteando silbidos gritos flores al escenario Tania proyecta sobre una pantalla sus diapositivas sicodélicas The Word is love El secreto es amor la palabra es amor Necesitas AMAR AMAR AMAR AMAR NECESITAS AMOR LET’S SPEND THE NIGHT TOGETHER PASEMOS JUNTOS LA NOCHE TE NECESITO NOS NECESITAMOS” (García Saldaña 37).

Sin embargo, tanto Epicuro como estos músicos están conscientes de que los viajes por sí solos no solucionarán los problemas del mundo, pero al menos sí brindan la posibilidad de evadirse de una realidad hostil.

Podríamos extendernos mucho más haciendo referencia a las canciones de la época que son mencionadas o incluso citadas por Epicuro, pero resultaría en un apartado demasiado largo. Baste con estos ejemplos, que considero son los más representativos.

Por todo lo anterior podemos decir que, aun sin que las letras de las canciones de estos compositores se consideren poesía, ni la escritura *beat* y la Literatura de la Onda se consideren música, sí podemos observar un mayor y muy enriquecedor intercambio entre ambas disciplinas. *Pasto verde* es un claro ejemplo de la relación que se puede establecer entre música y literatura. Ambas, en cuanto elementos y representaciones de la cultura y de su contexto, muestran (ya sea por separado o en interacción) el nexo entre el entorno social y su discurso.

3.4 La construcción de símbolos

El primer elemento simbólico es el “nombre” del protagonista. Dado que no es el real, sino un sobrenombre que él mismo ha adoptado, a continuación explicaremos su significado. Se llama a sí mismo “Epicuro Aristipo Quevedo Galdós del Valle Inclán” (García Saldaña 25). Las menciones a Francisco de Quevedo, Benito Pérez Galdós y Ramón María del Valle Inclán hablan de las

inclinaciones literarias del personaje. Aristipo fue un filósofo griego del siglo IV a. C. y discípulo de Sócrates. Fue jefe de una escuela filosófica que fundaba la felicidad en el placer.

Por otra parte, Epicuro (por cuyo nombre se conoce al narrador a lo largo de toda la novela), también era un filósofo griego (341-270 a. C.). Sostenía que el fin máximo del ser humano es el placer, por lo que se deben enfocar todos los esfuerzos en conseguirlo. Sin embargo, el placer no está en los goces de los sentidos, sino en la virtud y el crecimiento espiritual. Esta postura es con la que más se identifica nuestro Epicuro: además de sus tendencias a reflexionar (filosofar) sobre su mundo, afirma que para él la virtud radica en ser honesto con uno mismo; de esta forma, se alcanzará (o por lo menos se acercará) la liberación espiritual que buscan los que son como él.

Las figuras femeninas y masculinas también encierran cargas simbólicas. En *Pasto verde* la mujer es una especie de redentora, de “ángel salvador” del hombre. Tiene incluso el carácter de “dama” al estilo romántico, herencia del amor cortés. Esta figura se proyecta en cada una de las amadas de Epicuro, así como en Lucy (de la canción “Lucy in the sky with diamonds” de The Beatles). Afirma García Saldaña, citado por Gunia: “En mi novela la mujer es la terapéutica del hombre de acuerdo a mis juicios sobre el misticismo. Misticismo es la comunión del hombre con la naturaleza: es entonces cuando el ser humano entiende que forma parte del cosmos” (Gunia 241).

Se hacen referencias al Marqués de Sade (en el personaje de Sadito, compañero de Epicuro), así como a Rimbaud; se nota un placer por escandalizar y alterar al burgués. Todas estas referencias destacan el carácter inconformista de la novela con respecto a la tradición, tanto en el aspecto moral como en el literario; “[...] el reto a esta estética consistía en la exaltación de una ideología de vida inconforme con el sistema de valores morales, políticos, culturales, económicos defendido por aquel sector dominante de la opinión pública” (Gunia 243). La obra de García Saldaña es una llamada de atención hacia lo hipócrita, enajenante y corrupta que es la realidad

contemporánea en todos los aspectos. La única alternativa consiste en ser fiel al propio yo -aunque el precio de ello sea la soledad, la marginación social y el trato despectivo por parte de la mayoría.

Es interesante esquematizar las figuras femeninas y masculinas de las que habla Epicuro ya que facilitan la comprensión de los símbolos presentes.

Las figuras femeninas se dividen en mujeres “ideales” y mujeres “reales”. Las primeras son las mujeres “salvadoras” (polo positivo), y las segundas son las mujeres convencionales, y “fresas” (polo negativo).

| Mujeres ideales (salvadoras) | Mujeres reales (conservadoras) |
|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> ❖ Angelina ❖ Lucy ❖ Dulcinea Marina ❖ Lady Jane ❖ Dalia ❖ Tania | <ul style="list-style-type: none"> ▪ Sofía ▪ Rocío ▪ Dulce María ▪ Claudia ▪ Martha Snop ▪ Estúpida No. ... |

Angelina es un nombre que alude a “ángel”. Además, ella es lo que libera al hombre de las reglas intransigentes –“Angelina es la onda” (p. 12); por lo tanto, alude al común denominador de los jóvenes como Epicuro. Además, es también una especie de “conciencia” para Epicuro, como vemos casi al final de la segunda parte. El protagonista despierta de un sueño y recibe la visita de esta dama, quien asume el papel de su voz interior en su faceta racional:

[...] ¿Por qué me dijiste que no, why? I’m cryin’, babe! I’M CRYING! y aparece mi Angelina

- Bah, tanto drama por una fresa

- Pero yo la quería...
- Era fresa, no era de tu onda, entiéndelo, debes entender que una fresa nunca te va a entender. Ella es habitante de un mundo cuadrado, está limitado, no puede entender la onda rodante, presleyana, le gustan las matemáticas y no el rock, so...
- Pero tal vez...
- ¿Te vas a volver fresa?
- Nop

(García Saldaña 119)

Lucy, como ya dijimos, se refiere a “Lucy in the Sky with Diamonds” y alude a la droga LSD. Dulcinea Marina alude a dos mujeres: Dulcinea, la dama del Quijote, y Marina, quien fue mujer de Hernán Cortés; por tanto, se refiere a la versión idealizada de su novia Dulce María: como a él le gustaría que fuera ella. Lady Jane alude a la canción de los Rolling Stones, del mismo nombre. Dalia y Tania son mujeres imaginarias que también caen en este polo positivo. Todas estas féminas juegan el papel de esa mujer salvadora del hombre; desgraciadamente, Epicuro nunca llega a tener una para él.

En cuanto a las mujeres “reales”, Sofía (una de sus ex novias) significa “sabiduría”; pero su sensatez es de índole convencional, lo que decepciona a Epicuro.

Rocío y Claudia son también sus ex novias, que cayeron en el mismo pensamiento tradicional; a ésta le pondrá posteriormente el sobrenombre de “Convención Ilimitada”. En un fragmento, Epicuro narra un episodio imaginario que ha construido con base en el carácter de sus ex novias. En él nos sugiere que Claudia es ahora la pareja del hermano de Sofía, a quien llama Círculo Vicioso (García Saldaña 92).

En cuanto a su ex novia Dulce María, el protagonista la llama “Dulcinea Marina”, aludiendo a que él es una especie de combinación del Quijote (soñador que va en contra de la corriente) y Cortés (a quien imagina llorando por su amada en la Noche Triste), y a que ella es su

dama; de este modo alude a lo que ella es en realidad y a como él quisiera que fuera. Martha Snop es sólo su amiga; el apellido que Epicuro le adjudica podría ser sólo una derivación de “esnob”: es una muchacha culta, pero en el fondo sigue siendo tradicional. El sobrenombre Estúpida alude a varias mujeres, a las que sólo cambia el número. Estas mujeres en realidad no tienen una relación directa con el protagonista, pero encarnan a este mismo tipo de mujer moralina que él tanto critica. De vez en cuando, a estas mujeres hipócritas las llama “Dalila”, aludiendo a la mujer que traicionó a Sansón, otro personaje con el que se identifica Epicuro: “[...]y vas a tener que huir con tus cosméticos hacia el valle de las monjas porque vas a oír y a ver a Sansón clamando venganza vas a pagar cara tu traición Dalila si no te arrepientes de haberlo seducido y vendido a los filisteos a los maestros de la guerra³³ a los dueños del imperio ¡Cuidate Dalila!” (García Saldaña 38-39). En este caso, los “filisteos” son los burgueses conservadores y “cuadrados”.

Otro personaje femenino (que hemos dejado fuera del cuadro por pertenecer a la generación adulta) al que el protagonista identifica con una composición de The Beatles es la madre de Sofía. “Eleanor Rigby” habla de la gente solitaria por lo que, al apodar Epicuro a su “ex suegra” con ese nombre, las convierte a ambas en un arquetipo de amargura y soledad. Por otra parte, la madre de Claudia es rebautizada irónicamente por Epicuro como Doña Alta Clase: las mayúsculas iniciales son un signo tipográfico para burlarse del personaje, ya que aluden a la magnitud de su prepotencia y carácter conservador. De esta forma y a la luz de la perspectiva del protagonista, un rasgo característico se convierte en nombre propio.

En cuanto a las figuras masculinas, podemos reunir las en dos cuadros: uno para los personajes “reales” (los amigos de Epicuro que están en la onda y los hombres conservadores) y otro para los ídolos y figuras legendarias que constituyen sus ejemplos a seguir.

³³ Alusión a la canción de Bob Dylan “Masters of War” (“Maestros de la guerra”).

PERSONAJES MASCULINOS

| Amigos de Epicuro (rodantes) | Fresas, cuadrados o donjuanes |
|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> • Howl • Barón • Broken Soul • Esposo (Husband) • Sadito • Ed Pirez • Aspirante a Cara No. 1 del Cine Nacional | <ul style="list-style-type: none"> ▪ Círculo Vicioso ▪ Aspirante a Cara No. 1 del Cine Nacional ▪ Junior Hijo de Don-Rata-Adinerada ▪ Humpert Trumpet |

Como podemos ver, los personajes masculinos no aparecen con su nombre propio: los conocemos sólo por sus apodos. Howl es el mejor amigo de Epicuro, y su sobrenombre es una clara referencia al poema de Allen Ginsberg. El protagonista disfruta platicar con él porque tiene ideas positivas y reflexiones profundas; le hace “revelaciones” y en ocasiones hasta lo regaña. Por lo tanto, es una especie de maestro que, además, está interesado en la literatura y lo impulsa en este sentido:

-Ya ya ya, me encabrona que hables, nada más estás de güevón habla y habla, ya ponte a escribir me cae que si yo tuviera lana te mantendría para que te dejaras de pendejadas y te pusieras a escribir... (García Saldaña 17)

Junto con Barón (quien tiene un auto Le Baron), Broken Soul (Alma Rota) y Esposo (quien obviamente está casado, aunque infeliz en su unión), Howl es compañero frecuente de sus borracheras y “viajes”. Sadito y Ed Pirez son más bien ambiguos: Sadito (alusión a Sade) se junta

con los rodantes, pero es más bien convencional y machista, mientras que Ed Pirez (Eduardo Pérez traducido al idioma inglés), llamado por Epicuro “medio rodante” (García Saldaña 14) es también rebelde; pero tiene complejo de inferioridad por su origen y trata desesperadamente de integrarse al habla y modo de vida estadounidense. Aspirante a Cara No. 1 del Cine Nacional es uno de los rodantes; sin embargo, también tiene actitudes de “fresa”. En cuanto a los “cuadrados”, podemos decir que Círculo Vicioso y Junior Hijo de Don-Rata-Adinerada se refieren a estereotipos más que a individuos (niños bien, “caritas”, convencionales y obedientes de las reglas), mientras Humpert Trumpet se refiere al típico seductor donjuanesco dedicado a perseguir jovencitas, además de ser una alusión a Mr. Humbert, protagonista de la novela *Lolita* de Vladimir Nabokov.

“Pepcoke Gin” es una alusión a José Agustín. Hay varios indicios al respecto: “Pep” se refiere a Pepe, diminutivo de José. La primera vez que aparece este personaje es en un sueño de Epicuro, donde está dirigiendo la orquesta (que puede aludir al movimiento literario). Poco después, el protagonista dice: “clic clic clic clic (alguien antes de minas usó estos ruidos [...])” (García Saldaña 11). En la novela de José Agustín *La tumba* (1961), este sonido está en la cabeza de Gabriel Guía, su protagonista. En otra ocasión, Epicuro se refiere a *La tumbadora* como una obra de Pepcoke Gin (García Saldaña 100). Y en la página 49, dice a éste refiriéndose a los que están en la onda: “Todos hablando de lo mismo que tú cotorreas en De Lado”; esto alude a la novela del mismo autor *De perfil*, escrita en 1966.

“Daisy” es una alusión a la esposa de José Agustín, Margarita. Ambos son también ambivalentes aunque en sentido positivo. Están en una relación “convencional” (casados), pero sus ideas desprejuiciadas se acercan mucho a las de Epicuro y sus amigos. Daisy es una mujer “real” que tiene las características del ideal del protagonista, por lo que los rodantes desean encontrar a alguien como ella. La primera vez que se le menciona es por boca de Howl: “La única nena de poca madre que conozco es la esposa de Pepcoke Gin, es única, es un ángel, es una nena divina, no

sé dónde la encontraría, esa nena no es de este país, tal vez se la trajo de la luna, aquí pura pinche vieja de cagada” (García Saldaña 16).

Además de Daisy, hay otra mujer “real” que podría acercarse al ideal de Epicuro: Grillo, una hipster con quien conversa fugazmente en una tienda de discos. El narrador refiere el encuentro como si fuera su propio cuento de hadas:

Y el príncipe y la princesa discuten lo que es real y lo que no es... Bob Dylan está en onda, es el padre, Mr. Tambourine Man es padre, las brumosas ruinas del tiempo, ella habla como el silencio sin ideales ni violencia, pasto, hombre, pasto

- ¿Pasto?
- Sí, pasto verde, ¿no has probado? No, no hay verdades afuera de las puertas del paraíso...
- ¿Cómo te llamas?
- Grillo

(García Saldaña 75)

No obstante, él no interactúa con ella lo suficiente como para entablar una relación, lo que malogra la oportunidad.

Más que “hombres ideales”, Epicuro tiene ídolos con los que se identifica o como quienes él quisiera ser.

| Ídolos “reales” (no los conoce personalmente) | Modelos ficticios (histórico-legendarios, literarios o míticos) |
|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> ✓ Bob Dylan ✓ The Rolling Stones (en especial Mick Jagger) ✓ The Beatles | <ul style="list-style-type: none"> ○ James Bond ○ Hernán Cortés ○ Don Quijote de la Mancha ○ Sansón |

| | |
|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> ✓ Escritores de la Generación Beat (principalmente Ginsberg y Kerouac) ✓ Phil Spector (productor musical) | <ul style="list-style-type: none"> ○ Batman, Superman, Tarzán... |
|--|---|

En cuanto a los “reales” ya no es necesario explicar por qué Epicuro los admira. De hecho, su preferencia por el disco “Bringing It All Back Home” de Bob Dylan, expresa su búsqueda de calor de hogar.

En cuanto a los ficticios, James Bond, Batman, Superman y Tarzán encarnan a lo que el protagonista quisiera ser y no es: fuertes, ganadores y exitosos con las mujeres: “[...] y muy fríamente muy pero muy fríamente pero de veras con una frialdad digo deben de imaginarse mi frialdad jamesbondesca para imaginarse cómo le disparé” (García Saldaña 63). En este fragmento, el personaje se auto-ironiza, ya que en su vida “real” es un chico más bien introvertido y emocional; al dejarnos ver lo que le gustaría ser, nos deja ver lo que en realidad es.

Hernán Cortés es un personaje histórico. Aunque también fue un conquistador de éxito, el aspecto de él que resalta Epicuro es su sufrimiento por la partida de Marina, por lo que se identifica con él.

Por otro lado, el protagonista se ve reflejado en Sansón por dos detalles:

- 1) Ambos se enamoraron de mujeres traicioneras
- 2) Su fuerza radica en su cabello

En Sansón la fuerza es física; en Epicuro es interna, ya que es el símbolo de su rebeldía ante lo considerado “correcto”. Las “dalilas” le exigen que se lo cortara para que luciera como los jóvenes “fresas”: “[...] ni te acerques a despeinarme mi melena que la uso nada más de protección para evitar a la gente que se cree decente como tú y tu hermano [...] hijos amados de papá y mamá” (García Saldaña 60).

En cuanto a su identificación con Don Quijote de la Mancha, ésta se basa en que los dos añoran y buscan un estado ideal de cosas en medio de una sociedad que ha perdido de vista valores importantes como la bondad, el amor y el respeto a los demás. Esta compenetración con el Caballero de la Triste Figura (que también alude a la delgadez y baja estatura de Epicuro) puede ser también una referencia al parte aguas literario que buscaban los escritores de la Onda: de la misma forma que en el siglo XVII la obra de Miguel de Cervantes constituyó una ruptura con la ya estereotipada novela de caballería, *Pasto verde* (al igual que otras obras de la generación) también plantea una ruptura total con la tradición de la literatura indigenista y de la Revolución Mexicana.

En cuanto a los nombres de los lugares, algunos pertenecen a sitios geográficos (ciudades, países, colonias); pero otros son claras alusiones a estados de ánimo.

“El Pesebre” es como Epicuro llama al cuarto en que se reúne con sus amigos para drogarse y evadir la realidad. Se refiere a él como “lugar de los desamparados” (García Saldaña 16). Esto puede interpretarse como una alusión al cristianismo, ya que el pesebre de Belén fue el sitio en que nació Jesús debido a que nadie quiso dar posada a sus padres. Esto es significativo respecto al sentir de estos jóvenes (desolación, rechazo). El desamor parece ser la condición natural de sus vidas y, para salir de esta sensación de encerramiento, buscan experimentarlo todo. En ocasiones el narrador, bajo los efectos del ácido, juega a introducirse en otras personas para vivir sus experiencias y escapar de su soledad. Asimismo, la preferencia de Epicuro por la canción “Paint it Black” de The Rolling Stones, y el hecho de que hacia el final de la segunda parte la mencione y cite con frecuencia, simboliza su vacío y oscuridad interiores.

Algunas calles y colonias son, más que referencias de lugares físicos, símbolos de estados de ánimo por los que atraviesa el protagonista: “Me cambié a Niño Perdido³⁴ y de allí aquí está

³⁴ En 1968, Niño Perdido era el nombre del actual Eje Central Lázaro Cárdenas, el cual pasa por la colonia Narvarte, donde vive Epicuro. En este caso, el nombre tiene dos sentidos: el real y el simbólico.

muy lejos” (García Saldaña 13). Otros ejemplos son estos: “Y voy por la Avenida Amargura esquina con Callejón Sin Salida sintiéndome very, very alone, solo, solo, solo” (García Saldaña 83); “[...] en una cantina de alguna colonia muy herida por la frívola vida” (García Saldaña 24); “Mi vida la pasé en Villa Vacía. Viví en la calle de Empédocles 69, en la colonia Medianía” (García Saldaña 88).

Hay también referencias al gusto de Epicuro por la filosofía. Una de ellas es el nombre de una de las calles que recorre. Tal vez cuando el protagonista dice “voy por la calle Platón” (García Saldaña 22), no se refiere a que físicamente camine por la ciudad, sino a que está reflexionando las cosas. Otro ejemplo es el nombre de una de sus ex novias: Sofía (sabiduría).

Los adjetivos u opiniones sobre las personas y formas de vida se convierten en nombres propios, ya que el narrador “rebautiza” su entorno con base en estos juicios. Así, encontramos que la colonia Narvarte es la colonia Medianía, aludiendo peyorativamente a la clase media (García Saldaña 24); que las chicas se llaman “Estúpida”, “Escuerina” -de “square”= cuadrada- (García Saldaña 118) o Unilingüe -una secretaria que no habla inglés- (García Saldaña 126), o que una madre burguesa responde el teléfono así: “Casa de la familia Eternamente Viviendo en un Edificio” (García Saldaña 125), lo que sugiere que el protagonista encuentra esta forma de vida como el producto de una mentalidad conformista, limitada, mediocre y atendida al sistema.

La palabra “Alas” también es muy significativa en esta novela. Su polisemia se crea al repetirla en diferentes contextos:

- 1) La referencia más inmediata es la marca de cigarros “Alas”: “[...] y enciendo un Alas y al rato dilucido” (García Saldaña 22)
- 2) “Alas” de ave. Esta acepción apunta hacia el acto de volar en sentido metafórico (evasión mental) y hacia el argot mexicano: “[...]y prendo un Alas y vuelo”

(García Saldaña 23); “[...] y dice Toma tus cigarros Alas y vete a volar” (García Saldaña 62).

- 3) “Alas” es una expresión inglesa utilizada en la poesía con un tono trágico. William Shakespeare la utilizó repetidamente en sus obras: “Alas! He is betray’d and I undone” (*Othello*, Act.V, Sc. II, 63)³⁵. “¡Oh Alas! La música de los violines es triste triste triste” (García Saldaña 62).

El número 69 (que alude a la famosa posición sexual) es repetido muchas veces por Epicuro a lo largo de la novela, lo que sugiere su obsesión con el tema, así como la liberación sexual que se inició por esos años en el contexto histórico real. En muchas ocasiones lo invierte (96) o lo utiliza para referirse a domicilios, horarios, canciones o tipos de personalidad: “[...]tienda de abarrotes y chorizos abierta las 69 hrs. del día” (García Saldaña 14); “Afrodita Revisitada viviendo en Diógenes 69 esquina con Avenida División del Norte” (García Saldaña 30); “[...] y Sadito y Estúpida No. 6969 en el [asiento] de adelante del coche Mustang” (García Saldaña 124); “[...] en el radio 96 Lágrimas” (García Saldaña 16).

Finalmente, el nombre mismo de la novela es polisémico. Por una parte, *Pasto verde* alude a un estupefaciente. Por otra, es la materialización de un mundo idílico en los sueños de Epicuro, una especie de Paraíso. La salvación del protagonista es “religiosa”, pero en otro sentido: él confía en que su redención llegará gracias a una mujer ideal que lo librerá de su soledad y su desesperación: “[...]cotorreando con Dulcinea María visitándola tratando de que ella durante un rato pueda hacer que mi soledad se me olvide y yo pueda salir a las calles [...] y pueda ir tranquilo sobre el pasto verde...” (García Saldaña 140). Este Paraíso condensa los anhelos del protagonista y

³⁵ “¡Ay de mí! Él es traicionado y yo arruinada” (*Otelo*, Acto V, Escena II, verso 63, trad. mía): palabras de Desdémona al ver que Otelo ha sido engañado y viene dispuesto a asesinarla por su supuesta infidelidad.

de los jóvenes como él, identificados con los *beats*, los hippies y la psicodelia, como leemos en la página 110:

Consecuenciaconsecuenciaconsecuenciaconsecuenciaconsecuenciaconsecuenciacon
 secuenciaconsecuencia PASTO VERDE PASTO VERDE EL PASTO ES VERDE
 EL CIELO AZUL LAS NUBES BLANCAS LA LUNA ES BLANCA EL
 AMANECER ANARANJADO EL PASTO NENA ES VERDE EL COLOR DE
 LA SOLEDAD ES AZUL PERO EL PASTO ES VERDE NENA Y EL COLOR
 DEL CIELO AL AMANECER ES ANARANJADO ES ANARANJADO y yo nena
 te estoy diciendo que te quiero hablar de los pájaros y las abejas y los árboles y las
 flores si tú entiendes lo que te quiero decir...

3.5 Estructura narrativa de la novela

Al tiempo subjetivo de *Pasto verde* se le da mucho más importancia que al objetivo, y está constituido de la siguiente manera: el pasado radica en los recuerdos del protagonista, quien a veces los narra en presente, “trayéndolos” hacia su actualidad; sus experiencias oníricas, sus alucinaciones y su sentir -no tanto su hacer- construyen su presente; y el futuro siempre está en el terreno de la imaginación y los anhelos. El tiempo objetivo de la obra no está especificado. Pero dado que la narración, más que en acciones, se centra en reflexiones, memorias, sentimientos y sensaciones, podemos inferir que no abarca un lapso muy largo.

La construcción de la trama no es lineal, y no es posible repetirla o sintetizarla. La historia está fragmentada, a lo largo de la lectura se nos presentan experiencias interiores (alucinaciones, sueños, recuerdos, imaginaciones, etc.) y exteriores (lo que vive el protagonista, ya sea solo o con los otros personajes). Estas experiencias son muy diferentes entre sí, tanto en el rango de realidad-

ficción como en el aspecto anímico; lo que las conecta e identifica es la “voz” de Epicuro (que presenta a todas las demás bajo su punto de vista), la ideología “ondera” y el estilo de vida que se deriva de la misma en confrontación con los “fresas”.

El narrador es intradiegetico; de hecho, es el protagonista. Desde esta perspectiva, relata sus experiencias. Los límites entre las reales y las imaginarias (dentro del contexto de la obra), entre la consciencia y la inconsciencia, sólo se sugieren con ciertas señales como los espacios en blanco, el cambio de perspectiva y el estilo fragmentado de oraciones y párrafos. En el caso de las vivencias imaginarias, una pauta evidente es la referencia a acontecimientos que no pueden estarle sucediendo a Epicuro en la realidad; un ejemplo es el siguiente: “[...] y prendo un Alas y vuelo hasta caer dentro del coche de Howl que por el periférico va” (García Saldaña 23).

La estructura externa de *Pasto verde* consta de tres partes; pero esto no corresponde a una división temática, ya que la naturaleza de lo que narra el protagonista no permite una reconstrucción lineal (va de la conciencia a la inconsciencia y de un tiempo verbal a otro); el proceso de la narración es asociativo, ya que así es como se da en la mente de Epicuro. La tipografía del texto sugiere los fluctuantes estados de ánimo y de conciencia del narrador, como en este ejemplo: “No estudiaseresunvagoeresdelopior ya ya ya ya ya ya ya ya ya ya váyanse al carajo ya déjenmevivir en paz como YOooooooooQUIERO” (García Saldaña 60). Al no respetar los espacios entre las palabras y ponerlas juntas como si constituyeran una sola, nos remite a un efecto presente en las conversaciones orales: cuando repetimos a modo de letanía un discurso ya repetido tantas veces que podemos recitarlo de memoria; en este caso, Epicuro se refiere en un tono irreverente a los regaños paternos. Con este recurso se evidencia aún más la importancia del aspecto sonoro del lenguaje en la literatura.

Los elementos temáticos clave aparecen a lo largo de toda la novela y, más que temas en sí, son estados emocionales y posturas frente al mundo exterior; si tomamos en cuenta la definición

bajtiniana de “voz” (un punto de vista inserto en una ideología), podemos decir que en esto consiste la “voz” de nuestro protagonista: búsqueda de salvación interior, soledad, angustia, incompreensión, rebeldía, irreverencia, idealismo frustrado, confrontación entre la mujer ideal y la mujer real, y uso de estupefacientes para buscar una realidad alterna. La división en tres partes obedece más bien a diferencias en la actitud y en el grado de sobriedad (o alteración de la conciencia) de Epicuro:

La primera parte (que abarca de la página 11 a la 66) nos brinda las pinceladas esenciales para percibir el contenido de la novela, sobre las cuales se fundamentará la totalidad de la misma. Es la parte que menos respeta la puntuación tradicional, lo que nos habla de un protagonista que está drogado la mayor parte del tiempo y tiene alucinaciones constantes.

Inicia con la imagen de un estereotipo criticado por el narrador, una chica “fresa” - “Thegirlfromfrance está leyendo un poema de Rimbaud y Las Flores del Mal de Baudelaire y cuando le hablo por teléfono siempre me dice lea la Antología Económica de Silva Herzog” (García Saldaña 11)-, y termina con una escena en la que él está con sus amigos enfrentando una cruda después de una borrachera, lo que resulta en una gran depresión que le impide ver las cosas positivas de la vida -“y amanece un sol radiante el día está lleno ¿De qué? ¿Qué? Ya amaneció ¿Y?” (García Saldaña 65). A lo largo de esta primera parte, se insinúa la imagen que tiene Epicuro de la “mujer ideal” (Angelina, Lucy...), a quien ve en sus sueños y alucinaciones y que representa a una especie de ángel salvador al estilo del Romanticismo del siglo XIX. Pero esta mujer, a diferencia del ideal decimonónico, no es un modelo de pureza y honorabilidad, sino todo lo contrario: es una chica desprejuiciada, liberal, moderna, que está en la onda y que acepta y ama a Epicuro incondicionalmente. La mujer conservadora que constituyó el ideal de los románticos, en esta novela es representada como la mujer “mala” que se escuda en las convenciones para justificar su auto-represión, rechaza al protagonista y se vende a cambio de un anillo matrimonial y una vida

estable económicamente. Estas malas mujeres son, por desgracia para Epicuro, las mujeres “reales” (sus ex novias Rocío y Sofía, por ejemplo).

La segunda parte abarca de la página 69 a al 127. Conforme avanza, encontramos más puntuación y diálogos más claros tipográficamente, lo que nos indica que el narrador tiene un grado cada vez mayor de sobriedad, aunque ésta nunca llega a ser total. Los recuerdos aparecen más desglosados y se profundiza en lo que ya se ha bosquejado en la primera parte. Podemos ver que la desesperación de Epicuro llega a sus límites: “[...] ya no puedo vivir en esta constante huida, ya no quiero estar fuera del mundo, nena por favor regresa a mí, nena por favor ven a darme tu amor, ya no quiero salirme del mundo, ya no, ya no, ya no, ¡ya no! [...] ya no quiero sentirme solo, ya no...” (García Saldaña 111). Aun así, hay momentos en los que conserva una actitud optimista: “[...] después de todo nena no se me acabó el buen humor” (García Saldaña 118).

Esta parte inicia con una mujer ideal (Dulcinea, lo que sugiere la identificación de Epicuro con el Quijote). Las mujeres “salvadoras” aparecen con más frecuencia y también se representa a los jóvenes machistas y clasistas (Sadito, por ejemplo).

A lo largo de esta “sección”, por llamarle de algún modo, además de la denuncia social, hace una denuncia bastante lúcida en el aspecto político y religioso:

Los hijos del Bigboss son de la nueva generación uno es hermano marista y el otro diputado por el estado de Nuevo León El Bigboss está satisfecho del progreso familiar Y por eso en su casa tiene un letrero:

VIVA LA REVOLUCION
LA JUSTICIA SOCIAL
CON DIOS NO ESTA
PELEADA

Desde el púlpito su hijo el cura les explica a los indios la teoría de la resignación

Desde la tribuna el otro les explica lo que en los libros de Derecho aprendió pero los indios ¿para qué quieren hablar español si los que les están hablando son los hijos del que les vende alcohol y les quita sus tierras? (García Saldaña 104)

Esta parte concluye con un cuento “revolucionario” que está escribiendo Epicuro basándose en la experiencia de un amigo suyo, Sadito, quien embarazó a una de sus novias y ahora debe enfrentar las consecuencias. Esto pone de manifiesto la inquietud de los jóvenes escritores de la época por romper con una literatura que hasta entonces había girado alrededor de la vida en el campo y las consecuencias de la Revolución Mexicana. La generación de Epicuro debe escribir sobre lo que vive y observa a su alrededor.

Otra interpretación de esto es que estos jóvenes son revolucionarios en otro sentido: van en contra de las normas morales oficializadas y las violentan. Por otra parte, los muchachos como Sadito y Estúpida 6969, al igual que los “héroes” de la Revolución Mexicana, son indolentes y nada les importa en realidad más que ellos mismos. El estilo que utiliza Epicuro en esta parte es el que utiliza el discurso telenoveler. Al usarlo, en realidad lo parodia para burlarse de su afectación y dramatismo exagerado:

- ¡Dinos, dinos, quién, quién fue el desgraciado que te hizo esto! ¡Quién fue el que desgració nuestro nombre! ¡Lo mato! ¡Lo mato! ¡Te mato si no me dices quién fue el que arruinó el honor de la familia! (García Saldaña 126)

La tercera parte es la más corta (de la página 131 a la 142) e inicia con el desenlace del cuento “revolucionario” (que quizá quedó trunco en la segunda parte para que el lector procese la profundidad de la situación, o simplemente para imitar el estilo de la telenovela). Esta “sección” es una especie de canto de esperanza en medio de la desesperación. Hay fragmentos con puntuación, fragmentos sin ella y mayor cantidad de versos (fragmentos de canciones, poemas).

Esta última parte es mucho más optimista: en medio de su soledad, Epicuro se sabe lleno de amor y quiere pensar que algún día las cosas serán diferentes -“[...] todo puede pasar en este país de las mil transas, algún día las nenas se encenderán, ahora están fuera de onda[...]” (García Saldaña 142)- y llegará su salvación en la figura de su mujer ideal: “[...]viene la imagen de un ángel envuelto en velos bailando al ritmo de Lucy in the Sky With Diamonds [...]” (García Saldaña 141).

Hay indicios sobre la cronología de algunos acontecimientos. Por ejemplo, cuando Epicuro está escribiendo su cuento “revolucionario”, toma como base el embarazo de una novia de Sadito. El protagonista la llama Estúpida No. 6969. Esto se narra hacia el final de la segunda parte (más específicamente, en la página 124). Sin embargo, en la primera parte, Sadito anuncia a Epicuro que se casará con Estúpida 6996 (página 32). Si vinculamos la numeración al orden temporal de los hechos, deducimos que el compromiso matrimonial ocurre después del episodio del embarazo; sin embargo, se narra mucho antes que este último. Con esto comprobamos que no hay una cronología lineal en la narración.

Por otra parte, señala Inke Gunia:

La presentación escénica de hechos verbales y no-verbales, la omisión de los verbos introductorios en diálogos, el continuo empleo del tiempo del presente sin que esté señalada siempre claramente su referencia temporal (a la actualidad o al pasado), así como el empleo de deícticos temporales y de lugar como “ahora”, “en este momento”, “aquí”, incluso para hechos que datan de la niñez del protagonista, todas estas técnicas minimizan la distancia entre el presente del narrador y el de la narración. El yo-narrador se acerca al yo-narrado y surge la impresión de simultaneidad. La reducida intervención narrativa desaparece por completo a trechos en el monólogo interior del protagonista, quien de esta forma revela sus vivencias más íntimas; pensamientos, sueños, alucinaciones, etc. (225-226).

Todo lo anterior da el efecto de estar leyendo un monólogo de gran extensión. Sólo se emplean signos de interrogación, signos de admiración y puntos para señalar algunos comienzos de enunciados; también hay rupturas sintácticas en versos y algunos fragmentos de canciones. El predominio del discurso de Epicuro, así como de sus introspecciones, son señal del aislamiento y de la sensación de soledad que experimenta la mayor parte del tiempo.

3.6 Estrategias lingüísticas

Al surgir lo que llamamos “cultura juvenil”, obviamente surge un nuevo hombre que desea hacer oír su (también nuevo) punto de vista sobre el mundo; esta perspectiva se proyecta a través de su uso de la lengua. Este “nuevo discurso” se proyecta a través de las estrategias lingüísticas, que se enfocan en tres aspectos: a) fonética, b) léxico y c) sintaxis³⁶. Esto deriva en un estilo que produce un efecto particular al momento de la lectura. Por lo tanto, una nueva cosmovisión da origen a un nuevo arte, lo que a su vez plantea la necesidad de una nueva estética para acercarnos a él.

A pesar de que la teoría de Bajtín fue planteada mucho antes de la aparición de la Literatura de la Onda, su estética sociológica sí puntualizó un aspecto del lenguaje que podemos aplicar en el análisis de *Pasto verde*: la relación intrínseca e innegable entre la palabra en la vida cotidiana y la palabra en la creación artística. Cuando usamos la lengua en la vida práctica, la “cargamos” de significados e intenciones, y con esas “cargas” es que la lengua (en tanto materia prima) entra a la obra de arte. En el proceso de la escritura, el autor usa estrategias lingüísticas para resaltar el aspecto sonoro de la palabra, el cual adquiere (en la obra) la misma importancia que otros aspectos de la misma, como el semántico; en esto radica la esencia de la palabra literaria.

³⁶ Por supuesto, estos tres aspectos son interdependientes y se complementan unos a otros, por lo que su separación en este análisis obedece únicamente a motivos prácticos.

En el caso de *Pasto verde*, Epicuro (guiado por la conciencia dominante del autor) utiliza el lenguaje de su entorno espacial y temporal para expresar su cosmovisión. Nuestro trabajo es, a través del análisis, encontrar el orden que subyace en el aparente caos de la novela.

a) **Fonética**

A pesar de que Epicuro, en repetidas ocasiones, hace referencia a que está **escribiendo** sus vivencias -“aquí estoy escribiendo esto” (García Saldaña 29); “claro que con su presencia bastó para esa tarde triunfar a pasto -cada vez que esta palabra escribo palabra de honor que me alucino-” (31), se acerca mucho a los elementos del lenguaje oral y del ritmo musical, haciendo énfasis en el aspecto sonoro del idioma. La **oralidad** (que nos remite directamente a la **fonética**) permite escuchar mejor la lengua, ya que es en ella donde se manifiesta de manera más inmediata su aspecto vivo, abierto y cambiante. Por lo tanto, en esta novela funge como un recurso, como una estrategia para resaltar esta faceta del idioma y para romper con la preceptiva literaria tradicional.

La forma en que el protagonista maneja el lenguaje rompe con la normatividad y preceptiva tradicionales de la escritura. Nos acerca a la experiencia de **vivir** la lengua, más que sólo usarla bajo reglas estrictas. En este sentido, el concepto de “lengua” no se refiere sólo al instrumento por medio del cual se comunica o transmite información, sino a aquello que permite a un hablante relacionarse con otros. Esta interacción se da no sólo a nivel individual, sino también entre grupos sociales y registros lingüísticos. La representación del lenguaje oral **como eje de la obra** fue un recurso nuevo en ese momento, un logro del estilo y la poética de Parménides García Saldaña. La forma en que éste, a través de su narrador, nos remite al aspecto de la oralidad es por medio del léxico y de la sintaxis, como veremos a continuación.

Epicuro es la única voz narradora; por lo tanto, lo que leemos está transfigurado por su percepción e imaginación, así como por su lenguaje o habla particular; esto, a su vez, guarda relación con su contexto, con su “aquí” y “ahora”. Los personajes que lo rodean representan, más

que a individuos aislados, a grupos sociales. En algunos casos, sus nombres propios son sustituidos por alguna de sus características, ya sean físicas o de personalidad.

Las pocas caracterizaciones explícitas por parte del narrador o de los personajes que hay se refieren a grupos de personajes, por ejemplo, a las mujeres en general, a las clases media y alta, a los representantes de la iglesia, en fin, a toda la gente “fresa”. En cambio, los personajes secundarios aislados en esta novela se caracterizan implícitamente, es decir: a) por medio de su comportamiento lingüístico (idiolecto, sociolecto), b) por medio de lo que opinan, b) por medio de su comportamiento no verbal c) así como del espacio literario en que se mueven, d) por medio de sus relaciones con el protagonista o d) mediante los apodos que les aplica el narrador y protagonista (Gunia 218-219).

Los personajes sólo existen en función de la percepción o recuerdo de Epicuro. Rara vez se citan sus diálogos en estilo directo, más bien se difuminan con el resto de la narración y aparecen de forma intermitente. Sirven para ejemplificar lo que el protagonista piensa de la gente fresa en confrontación con lo que adopta como ideología y estilo de vida. Cuando habla de su ex novia Sofía y de los familiares de la misma, Epicuro describe al estereotipo de la familia considerada “fresa”: padre conservador, derechista; madre que, a pesar de tener familia, se siente sola y vive en un mundo de irrealidad (el narrador la apoda Eleanor Rigby, por la canción de The Beatles); tío intransigente y anti-semita; abuela religiosa, caritativa y amargada; y por último, hija casta, decente, “mocha” y responsable.

Llega Nap (su pap) y me ve borracho y me dice
-Te veo cruzado delincuente mira nomás qué greña ya te volviste del otro lado de mi casa fuera degenerado (García Saldaña 13).

[...]me imagino que Sor Chofis tiene cara de ángel, digo, así de tranquila así de tímida así de nerviosa, así de toda bondad, toda amor. Estamos a la mesa su tío JUDÍOS VÁYANSE AL INFIERNO, su mamá Eleanor Rigby, su abuelita la DAMA DE LA CARIDAD REPETICIÓN INFINITA E HIJA DE LAS HIJAS DE MARÍA, enemiga de la sonrisa (García Saldaña 57-58).

Para Epicuro la sociedad burguesa es opulenta materialmente, pero pobre espiritualmente, sujeta a las apariencias y al “qué dirán”:

sé igual a toda tu familia ten tu alcancía tu cuenta bancaria tu reloj de oro no te emborraches cómprate coche ya no seas vago estudia para abogado para que si no vives como escritor trabajes en un juzgado ya no seas malvado déjanos dormir no te vistas como albañil o estudias una carrera o de nosotros no sacarás nada dejaste la de economía que es de gran porvenir la patria necesita técnicos sé ordenado como tu hermano que ya gana dinero y se viste con ropa exclusiva modelo sé como la gente decente arréglate bien siempre peinado siempre rasurado para que tengas tu noviecita santa si no la gente no te va a querer anda derecho nunca agachado ya ves cómo es la gente siempre se fija en todo coopera para la economía de la casa[...] (García Saldaña 19)

Esta parte presenta un tono de letanía, de un discurso que se ha repetido muchas veces y del cual el protagonista ya está harto. Esto se logra por medio de la ausencia de puntuación, lo que elimina las pausas.

Si se citan discursos, se introducen con guiones o comillas. A veces, cuando Epicuro se cita a sí mismo lo hace sin estos signos, sustituyéndolos con una frase mediadora: “nena le digo deja ya las pendejadas...” (García Saldaña 11, subrayado mío). Estas construcciones tienen las características de un flujo de pensamiento: ausencia de signos de puntuación y separación por párrafos, la cual sugiere pausas o cambios de dirección en el monólogo interno.

En algunos párrafos Epicuro no comienza usando mayúscula, como dictan las reglas de la escritura. Esto puede interpretarse como que esas ideas en realidad no están expresadas desde el inicio, sino fragmentadas. Puede ser que estén cortadas en la mente del protagonista (lo que sugiere flujo de pensamiento y/o efectos de las drogas). Pero también es posible que sólo quiera expresar una parte de la idea que en su mente sí está terminada. La ausencia de puntos finales en gran parte de los párrafos parece apuntar al mismo sentido.

además de desvelado y cafeteado estoy embenedictinado afectado por las consecuencias obvias nerviosón deprimidón excitadón activón pero sin concretizar nada más bien ando medio volando bajo planeando nervioso pero introvertido eso sip (García Saldaña 52).

Los destinatarios de su discurso (además de los lectores implícitos) van alternándose: los padres, las ex novias, la sociedad, sus compañeros, etc., quienes representan actitudes y puntos de vista. Aun cuando no se presenten con un discurso directo, el lector los “oye” hablar a través de la perspectiva y recuerdos de Epicuro. Hay momentos en los que éste se refiere a sus lectores directamente: “Me quita mis lentes Quevedo y los estudia con una de esas cosas que usan los joyeros pa’ver los diamantes esas cositas que parecen micros y se ponen contra un ojo ¿Me entendieron? Perfecto o si no vayan con un joyero y que se los muestre ¿ya vieron Help!?” (García Saldaña 47). Esto da la impresión de cercanía y empatía con los receptores, aunque hay veces en las que interpela al sector burgués de los mismos: “lo bueno es que yo nunca me he creído un perro faldero lo bueno es que yo nunca he seguido modelos yo me he instruido he leído libros extranjeros ajenos a su idiosincrasia o idiotagracia pero no se espanten chaparrobürgueses” (García Saldaña 29). En ocasiones se dirige a sí mismo, lo cual sugiere introspección y subjetividad.

Al retratar a las muchachas moralmente conservadoras, destaca una variante específica: las jóvenes cultas que han tenido acceso a una educación superior. En teoría, estas mujeres están más

allá de los prejuicios sociales porque han leído y entrado en contacto con ideologías distintas de las que formaron a sus madres y abuelas. Sin embargo, en la práctica siguen siendo moralinas ya que no pueden desligarse de la mentalidad que las rodea³⁷. Epicuro se burla de ellas al tomar su discurso y reproducirlo con variantes que aluden al habla de las inditas de pueblo o de rancho. A todo esto se une la interpelación y crítica del narrador. Esto nos recuerda el recurso de las burlas orales, en que se critica el habla de otra persona por medio de la imitación de la misma:

i mira nena la prosima ves que tengas otro nervous breakdown ya no me hables por teléfono me enferman las que todo sólo por el sexo lo complican yo ya istoy mui libri de prijuicios ia superi mis complejos chaparroproietoburgueses pero pues istoi muy indicisa entre lanzarmi a fundu u nu. Digo... ¿Pero tú piensas? ia lli en francis los cuentus de jeningüi, ya leyí la amanti de laidichatelivoir pero ai dios istaba refueti... (García Saldaña 61).

Este es un ejemplo de cómo el “discurso ajeno” (como diría Bajtín) es re-creado al contextualizarlo bajo cierta perspectiva. Epicuro muestra aquí una actitud peyorativa tanto hacia las “fresas” como hacia las mujeres de medios rurales: al igualarlas, proyecta toda una crítica ideológica y cultural.

En otro fragmento ya no imita el habla de estas mujeres: usa el suyo para dejar claro que por mucho que una joven estudie, no erradicará siglos enteros de enseñanzas tradicionales sobre el rol femenino en la sociedad: “¿Tú también quieres cultivarte? la mujer de hoy ¿no? eres una mujer moderna pero por please de vez en cuando ve qué pasa en la cocina digo nada más para que te acuerdes porque habías estado toda la vida allá digo es por eso que ahora eres tan idiota ay si eres

³⁷ Estos personajes son el reflejo de la sociedad en que aparece Parménides García Saldaña: una sociedad que aparentemente rompe con la tradición, pero que en el fondo permanece anclada a sus moldes anteriores. De ahí el rechazo de este sistema hacia un hombre como él (y como Epicuro), que se rebela y “adelanta” a su época.

muy culta ¿no?” (García Saldaña 64). Como ya hemos dicho, las frustraciones de Epicuro al observar a su sociedad son causa importante de sus cuestionamientos y adicciones.

El tono que usa Epicuro es conversacional; esto lo acerca a su lector y crea una atmósfera de confianza que prevalece en la mayor parte de la novela. Algunas veces, nos dice explícitamente si lo que nos narra es sueño, alucinación, imaginación, recuerdo o realidad: “Y en uno de mis acostumbrados sueños me ubico...” (García Saldaña 11), “de veras estoy mal, me estoy sintiendo mal, ¡SEX SEX SEX! Oh oh oh qué alucinación tengo un hacha en las baisas plas plas plas plas” (García Saldaña 62); pero hay otras en que el lector debe inferir de lo que se trata (siempre con la intervención narrativa de Epicuro).

Por otra parte, la novela representa muy bien la forma en que referimos oralmente las escenas vividas en un sueño; ésta es consecutiva ya que el lenguaje lo es. Las escenas a referir, carentes muchas veces de lógica y de coherencia entre sí, también se refleja en el lenguaje oral, así como la incertidumbre del hablante con respecto a cómo transcurrió la experiencia onírica, ya fragmentada de por sí y que con el transcurso de las horas se ha difuminado. Sin embargo, el uso del tiempo presente acerca la narración a lo narrado; de esta forma podemos rescatar un poco de la simultaneidad que vivimos en estas experiencias:

Veo a mi cuate Richard O tomando fotos como loco 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 controlo la grabación (I'm Phil Spector, babe) Richard O le toma fotos a Angelina (ah oh oh oh esto ya lo hicieron los Beatles que son del show biz oh oh oh me horrorizo plagiaro plagiaro oh oh oh) yo me veo de niño oyendo a Angelina cantar What a lucky man I am ¡qué cosas tan chistosísimas se me ocurren Dios mío Fuck, man ¡Qué imaginación! Oh oh oh luces sicodélicas sobre Angelina cambio a Angelina hablando en una estación de radio about the birds n' the bees (of course que

cantando) y las Psicodelics Lucrecias cantando Otra vez Angelina en la sala de grabación cantando Going Out of my Head Corte (García Saldaña 11, subrayado mío)

Las partes subrayadas resaltan los elementos del lenguaje oral presentes en el fragmento; dichos elementos son omitidos en los escritos oficiales o prácticos, y en esta obra nos provocan el efecto de estar atendiendo más a una conversación que a una escritura. Las letras mayúsculas (cuando no señalan nombres propios) ayudan a separar las escenas sin necesidad de puntuación; otros elementos que ayudan a esto son las expresiones “cambio a”, “otra vez”, “me veo”, y “corte”. Ésta última acerca la experiencia onírica a las escenas de una película; de este modo señala el fin de una secuencia de imágenes.

Es importante resaltar que esta cita es de la primera página de la novela: desde el inicio se nos “advierde” que la oralidad en el lenguaje será un elemento fundamental para relacionarnos con el mundo que nos presenta. Un rasgo fundamental es que los acentos de las palabras no están alterados en ninguna parte de la novela. La trasgresión se enfoca en los demás elementos del lenguaje escrito (como puntuación y tipografía). El motivo de que los acentos se mantengan en su lugar es que son fundamentales en la representación del aspecto **sonoro** del lenguaje: apuntan hacia la pronunciación.

b) Léxico

En esta parte nos enfocaremos en la representación de los vocablos (nacionales y extranjeros) y en el argot juvenil.

Es de esperarse que el argot esté presente a lo largo de la obra: “revolufia” en vez de “revolución” (p. 11); “minas” o “milanesas” en lugar de “mí”, etc. –“alguien antes de minas usó

estos ruidos” (p. 11); “Sadito viene a burlarse de milanesas sabe que estoy solo como el tío lolo” (p. 32); “pues cuando me eché –no es albur sino una palabreja que sustituye a maté- al astado” (p. 31). Otro ejemplo es lo dicho por Howl: “las pendejas nada quieren, sólo sablearte, que tengas un coche de poca madre, los billetes. Si le caes a pie a una vieja suave ni te pela” (p.16). Esta estrategia consiste en representar un registro lingüístico nuevo en la sociedad y en la literatura, lo que constata la presencia de un nuevo hombre y, como consecuencia, de una nueva habla o “voz”, para seguir la terminología de Bajtín.

A primera vista, podríamos inferir que Epicuro tiene la confianza suficiente en su receptor para expresarse tal y como lo desea. Pero aunque fuera el caso contrario, su personalidad rebelde y su deseo de ser auténtico le impedirían hacerlo en otros términos: el “disfrazar” su lenguaje equivaldría a disfrazarse a sí mismo y a ser como la sociedad hipócrita que él tanto critica. El lenguaje de un hablante es expresión directa de su personalidad (o de sus máscaras). En este caso, el que usa el protagonista es el que usaban en aquel entonces los jóvenes urbanos. Pero *Pasto verde* rompe con los tabúes -sobre todo en lo que concierne a la sexualidad, con términos en español (“cubrebollo”) y en inglés (“fuck”). También utiliza el vocabulario alusivo a los estupefacientes (“ondón”, “ácido”, “un Mágico” –aludiendo a la droga y al *Magical Mistery Tour* de The Beatles-, “darse un pasón”, “embenedictinado”, etc.).

En la novela se representa la flexibilidad del lenguaje, tanto en la narración y monólogos de Epicuro como en sus diálogos con otros personajes. Es de notarse que esta facultad maleable de la lengua es mejor explotada por los jóvenes: en sus conversaciones se hace alarde de ingenio e improvisación, al realizar juegos de sonidos y de palabras:

- Agárrate bien no te vayas a caer
- De rodillas
- Me besas las ladillas

- ¿Quién te manda a ser eso?
- ¿Mande?
- Siempre te toca la de ver galletas
- Y a ti la de ver ganado
- Sip
- Sip
- Nop
- Nip
- Tip
- Tip
- Ya no te la jales y pon el disco negro
- Mándame...
- Que te agaches y cojas el disco y lo pongas...
- Sip –le digo- ten, ponlo toledano, yo voy a mi departamento de ideas a confeccionarme un Mágico...

El Maese Gin pone Paint it Black

en mi departamento de ideas comúnmente por el vulgo llamado u nombrado excusado water club o close o lo que sea [...]

(García Saldaña 48)

La lengua, en tanto que se manifiesta por medio de “hablas” o “voces”, es una lengua sonora, viva e innovadora. La importancia de Parménides García Saldaña consiste precisamente en que es uno de los primeros autores que escriben como se habla, rompiendo con la preceptiva tradicional.

Los “experimentos” lingüísticos de Epicuro (juegos de palabras y asociación de ideas) empiezan y terminan en “Amor”, lo que señala, además de su inquietud por experimentar con el lenguaje, su soledad y necesidad de sentirse amado: “Amor Roma Rima Rama Amar Mara Mira

Mora Moro Romo Rema Remo Rimo Imor Mori Mari Meri Mero Erom Rome Roma Amor Rima Rama Amor...” (García Saldaña 95).

Los juegos de palabras también dejan ver lo que para él significan el amor y el sexo: “Amoración excitación comunión carnación interacción comunicación amoración canción acción desoledación emoción ansió pasión emoción conjunción amoración satisfacción separación serenación tranquilización ternuración comunión” (García Saldaña 95).

Así como incluimos, por una u otra razón, dialectos extranjeros en nuestro hablar, la lengua es lo suficientemente flexible como para dar cabida a palabras y expresiones de otros idiomas. En *Pasto verde*, la lengua que más aparece además del español, es el inglés. Esto se explica dado el contexto histórico, político, social y musical de la época, además de sugerirnos el nivel cultural y económico de Epicuro y sus amigos (clase media). En los años 50 y 60, el inglés era una lengua a la que pocos hispanoamericanos tenían acceso: sólo podían estudiarlo quienes pertenecían a las clases media y alta, por ser las clases instruidas.

Epicuro en ocasiones sólo intercala vocablos ingleses en su narración (hibridismo lingüístico), lo que resalta el aspecto de la oralidad: esto es algo que hacemos con más frecuencia cuando hablamos que cuando escribimos: “[...] y la nena se va y yo me quedo on the street” (García Saldaña 63); “no están tan out las gringuitas”; “- Chinga a tu madre... what? Como si no supieras hablar mexicano” (García Saldaña 14). Otras veces los fragmentos en inglés son mucho más extensos. Esto nos habla de un conocimiento mayor del idioma por parte de Epicuro.

-You must be a phenomena. I’m pretty sure that you are that well you’re american you can do ev’rythin’ you wanna, you can do this like this, like to introduce in your hole an ass, I mean, how is the feelin’? Well baby bye-bye fuck your mother, mother fucker n’fuck your blondes of shit... (García Saldaña 15. La parte que subrayo señala un insulto en español traducido literalmente al inglés).

Su dominio del inglés es tal, que incluso representa la fonética de este idioma. En el siguiente fragmento, alude a la niña “cuadrada” con la que inicia la novela. Con juegos de palabras y ausencia de puntuación, une y cambia sentidos, por lo que su hibridismo que va de lo morfológico a lo sintáctico: lo importante está en los sentidos que Epicuro “importa” de la lengua extranjera. El cambio de mayúsculas a minúsculas sugiere un cambio en el tono de voz: del grito al volumen normal, o incluso a uno más bajo.

GET OUT OF THIS PLACE I DUNNO FRENCH I SAID GET OUT IF YA
 DUNNO WANNA ONE OF MY KICKS GET OUT FRENCH GIRL HOW IS
 YOUR M’OM THE FRENCH FAT WRITE’ N’ YOUR FATHE’ THE FRENCH
 FOUNTAIN WRITE’? HOW IS YOUR FRENCH? HOW IS YOUR FRENCH
 POEM ‘BOUT THE SOLITUDE N’ ISOLATION N’ THAT PHONY N’ NURD
 SHIT HOW IS YOUR PHONE , STILL RINGIN’? HOW’RE YOUR FRENCH
 FRIES? BUT NEXT TIME STUPID FRENCH GIRL i’m gonna ain’t got nothin’ to
 do-a go go to hell finkfreshgirl bye bye sweetheart, honey milk... (García Saldaña
 61, subrayado mío.)

Inclusive, él nos dice que estudió una temporada en Estados Unidos por deseo de sus padres –“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 mis cervatanas que me mandaron a estudiar a una universidad gabacha” (García Saldaña 12).

Entre estos pasajes, también encontramos fragmentos o alusiones a temas musicales en lengua inglesa, ya sean de The Beatles, The Rolling Stones o Bob Dylan.

- ¿Ed, Eddy Pirez how you doin’ over here? In Texas, I went to México n’ I saw the family in our town very close to Guanajuato (G.T.O.) all the family is workin’ hard in las piscas cause they’re dreamin’ to come over here to work in Golden Airlines like you and get a car like you n’ a house the same as you got over here everybody in our fuckin’ town is dreamin’ to be like you Pirez ev’rybody Pirez

How does my English sound? Man, you forgot to leave the huaraches, you're with smoking but not with bostonians you've got to hide your huaraches away man, you've got to hide your huaraches right now... (García Saldaña 15)

En este caso, la canción aludida es “You’ve got to hide your love away” de The Beatles (1965). Estos fragmentos, además de hacer referencia a la música popular de ese entonces y a la gran influencia del inglés entre los jóvenes de clase media de esa década, representan la fascinación de los mismos por el modo de vida extranjero con el consecuente desprecio hacia lo propio. Esta actitud visible en Ed Pírez es ridiculizada por Epicuro. Además, estas partes de la novela (como muchas otras) evidencian el “hibridismo” (mezcla de dos o más idiomas en un registro lingüístico): podemos ver la penetración de la lengua inglesa entre las clases media y alta de la época (que continúa hasta nuestros días) y la consecuente transformación o “contaminación” de la lengua española. A pesar de no ser la primera influencia extranjera que ha sufrido el castellano a lo largo de su historia, esta adaptación del inglés al discurso de los jóvenes sí es un indicativo del momento histórico representado.

c) **Sintaxis**

Este aspecto se refiere al orden del discurso, presencia o ausencia de puntuación y tipografía.

El uso del hipérbaton reitera la admiración de Epicuro por los poetas barrocos (Quevedo, Sigüenza y Góngora...) y es una forma de lograr que el lector preste más atención a lo enunciado y concientice su lengua. Además, es muy significativo en tanto que la ruptura del orden convencional da origen a la creación de un **nuevo orden**. Pero sobre todo, esta alteración en el orden sintáctico es usado por muchas personas en el lenguaje oral para jugar con el idioma y bromear con ella: “me

ubico de la compañía grabadora de discos en una sala” (García Saldaña 11). Por otra parte, quienes también usan el hipérbaton son precisamente los compositores de canciones, ya que este recurso es a veces necesario para crear rima. Esto nos remite a las inclinaciones literarias y musicales del narrador: “La gente fresa para comer pollo y pescado usa guantes blancos y para sacar del martini seco las aceitunas usa palillos de plástico y para abrir las portezuelas de sus lujosos extranjeros carros usa el meñique dedo y si te ve caminando pero sin andar trajeado te dice ¡ay Dios qué cosas se ven por estos suelos!” (García Saldaña 20).

Para externar esta actitud lúdica con el lenguaje, además del hipérbaton está el lenguaje rebuscado (o proveniente de otro dialecto del mismo idioma) que se mezcla con el coloquial: “-Os pido perdón pues a ratos no escucho porque se me va la onda” (García Saldaña 50).

La ausencia de puntuación facilita la polisemia y las lecturas variadas de una misma construcción, como en este ejemplo: “y llego al strip tease a ver a wild thing she’s so good n’ she knows the show biz biz entro todo desconsolado pero al verla tengo un sueño de grande soy james bond y veo a Made in Suecia haciéndole señas a Wild Thing-a Wild Thing me está dedicando el show claro claro soy Yeimsbombom: from me to you” (García Saldaña 63, subrayado mío). La parte señalada se podría leer: “veo a Made in Suecia haciéndole señas a Wild Thing-a Wild Thing[;] me está dedicando el show”, o bien: “veo a Made in Suecia haciéndole señas a Wild Thing-a[.] Wild Thing me está dedicando el show”: depende del sitio en que hagamos la pausa al momento de leer. Lo que hace en la palabra “Yeimsbombom” es transcribir “James Bond” tal como se pronuncia, unirla en un solo vocablo y combinar este último con la palabra “bombón”, que alude a un buen aspecto físico. Esto nos recuerda una vez más la flexibilidad del idioma, quien puede adaptarse sin problemas a la improvisación e ingenio del hablante.

En muchos fragmentos de la obra, la repetición de enunciados y las palabras que riman producen un ritmo musical, lo que sugiere el gusto del narrador por la literatura y por las

canciones. Desde el inicio encontramos énfasis en la palabra “nena”, que si bien no es muy usada en la cotidianidad, sí lo era en las canciones de rock y baladas de ese entonces. Esto es una forma de acercar su relato al ámbito de la música del momento. Otros elementos que nos remiten a esto son las interjecciones usadas en las composiciones en inglés (Yeah!, Oh!...) y expresiones de la canción cubana (¡Sabor ahí!): “nena le digo deja ya las pendejadas a un lado[...] y veo que de mi balcón una nena parecida a ti se va cayendo sabiendo que es la nada nena dejemos a un lado las pendejadas y aprendamos a vivir ¡Sabor ahí! Yeah!” (García Saldaña 11).³⁸ Hay veces en que Epicuro casi anuncia explícitamente que desea acercar la expresión literaria al ritmo de una canción: “(this must be my farewell song to the strawberry girl que en cosas de amor siempre hace una enajenación... All right)” (García Saldaña 20).

Por otra parte, en algunas ocasiones el cambio de la alucinación a la realidad tampoco tiene introducción explicatoria. El lector infiere que ha habido una transición al ámbito de lo real gracias al contexto construido verbalmente por Epicuro:

[...] estoy en el coche de Sadito vamos los que ruedan por el Paseo de la Reforma
oyendo Well I told you once and I told you twice But ya’ never listen to my advice
[...]

[...] las nenas bailan, los cuates reparten flores a los adultos que se bajan de sus
coches y contemplan el ESPECTÁCULOANTIFRESA MAKE LOVE NOT
WAR... Oigo Radiocentro ¿quién le cambió? Clic. Me sacaron de mi onda les digo.
Perdón ámese. ¡Qué onda! Pero qué onda (García Saldaña 69-70)

Otras veces los cambios están señalados por frases como “y de pronto” (72), “la alucinación se va” (69), “y despierto del sueño” (73).

³⁸ Su inclinación hacia la música cubana obedece a que, además de sentirse atraído por sus ritmos, simpatiza con la ideología comunista.

En sus alucinaciones, imaginaciones o sueños, la mayor parte del tiempo todo es como el protagonista anhela que sea. Sin embargo, hay fragmentos de realidad que se mezclan con estas visiones para manifestar su soledad y su desesperación. En otras ocasiones es al revés: de la realidad pasa a la evasión ya sea por los efectos de las drogas, o por imaginaciones sobre lo que ansía:

Let's spend the night together... Te necesito nena ahora Nena ven necesito tu amor esta noche nena Ven Pero Ya! ¿No has entendido qué quiero cuando te digo que estoy solo? This time I'm shakin' babe, vamos a acostarnos te necesito nena te necesito y soy Mick Jagger, entre los botones, cantándole a Dalia Marina Let's spend the night together, acompañado de mi conjunto de cuates que ruedan: Los Dientes Macizos. Dalia Marina está feliz viendo, bailando, palmoteando. ¡Ella es la onda! (García Saldaña 21)

En ocasiones, las alucinaciones de Epicuro sólo son “flashazos” o cuadros fugaces. En un fragmento de la novela, estas imágenes se alternan en la mente del protagonista como si ésta fuera un aparato de televisión, en la que está cambiando rápidamente de canal. En estas escenas se intercalan elementos de la realidad con la que él tiene contacto por medio de los sistemas de comunicación masiva. Podemos notar lo variada que es esta información en lo que se refiere a contenido. Esta es una forma de aludir al mundo mediatizado con que se relaciona el hombre a partir de la segunda mitad del siglo XX. Así, en medio de la alucinación de Epicuro, se trasluce la realidad personal, política y social que lo rodea³⁹:

un clavadista saltando del trampolín, una cantante gorda recargada en un piano de cola, acompañada de un sublara⁴⁰ canta Noche de Ronda. Una manifestación política. Una atleta a la mitad de la pista corriendo los cien metros planos. Un trío

³⁹ Las imágenes deportivas pueden ser una alusión a las Olimpiadas de 1968, que estaban próximas a celebrarse en México.

⁴⁰ La palabra “sublara” es un neologismo: “sub” (por debajo de, inferior) y “lara” (por Agustín Lara, compositor mexicano). Esto es una muestra de la flexibilidad de una lengua viva.

en un cabaré cantando Una copa más. Granaderos golpeando obreros. Las Tánias rocanroleando frente a la Catedral de Puebla. [...] Una boda: Sadito y una güera. Los Dientes Macizos cantando You've lost that lovin' feelin'! [...] Los Aztecas contra los Flamencos jugando fútbol. Sadito colgado de un árbol por una Lucirecia⁴¹. Una cena de navidad de todas las familias de los rodantes, que fuera antes de las doce en la calle fuman Alas (García Saldaña 37-38)

Como ya mencionamos en el subcapítulo “3.5 Estructura narrativa de la novela”, el viaje imaginario al que alude el título de *Pasto verde* contempla alucinaciones, recuerdos, deseos y fijaciones del protagonista. La forma en que se nos dan a conocer carece de lógica lineal; sin embargo, un lector competente percibe que lo representado es una serie de vivencias tanto pragmáticas como mentales. Tanto a nivel macro (la estructura de la obra en general) como a nivel micro (sintaxis de oraciones y fragmentos), las estrategias lingüísticas se encaminan a provocar y reafirmar el efecto de la **experiencia**.

Así como lo imaginario se filtra en la realidad, también ésta se introduce en el discurso y las alucinaciones de Epicuro a través del recuerdo. El protagonista dejó trunca la carrera de Economía, y en uno de los episodios que se refieren a su estancia en la universidad, se deja ver el contexto sociopolítico de fines de los años 60. Los grupos que se forman están señalados con mayúsculas; algunos, adaptados al dialecto individual del narrador, de acuerdo con su opinión sobre ellos:

Estoy en el café de mi querida Escuela Nacional de Economía de mi querida alma mater Ciudad Universitaria SSS (Secreta Sociedad de Squares) estoy casi a un spot de desertar de mis ideas rojas stalinistas, estoy a punto de tirar la biografía de Stalin a la basura, los gabachos fueron vencidos por el pueblo cubano, hay relajó en la FACULTAD DE JURISPRUDENCIA Y LEYES,

⁴¹ Lucirecia es la condensación de Lucy (mujer ideal) y Lucrecia (mujer “mala”, por Lucrecia Borgia). Esta mujer es la que aparenta ser ideal, pero en realidad no lo es.

DIZQUEMARXISTASLENINIS-TAS vs MURISTAS Y PANISTAS Y
 MIERDISTAS Y FATALISTAS Y CONVENENCIERONITAS,
 IZQUIERDISTAS vs REACCIONISTAS [...]

[...]

Una Puma le da una coca cola al Líder quien al suelo la arroja
 - Derribemos el símbolo de los opresores, de los explotadores de todos los
 pueblos oprimidos del mundo... (García Saldaña 52-53)

En medio del recuerdo irrumpe la alucinación de Epicuro causada por las drogas. Esto se distingue por estar entre paréntesis y gracias a la explicación del narrador: “A caer la botella de Coke al piso y romperse y quedar el líquido regado y el suelo raspado acto continuo todos los Estudiantinos Rojillos (Oh oh oh estas benedictinas como alucinaciones me dan por un momento estoy en el siglo pasado en la Universidad de GTO siguen al Líder Estudiantino Morado Presi de mi tres veces adorada escuela de economía van a parapetarse en las barricadas para defender las ideas comunistas)” (García Saldaña 53).

Posteriormente aparece su reflexión y conclusión al respecto: ni siquiera los “rebeldes” universitarios comprenden a los jóvenes como Epicuro dado que la juventud, como ya hemos mencionado, no está homogeneizada:

-¡Bah! Estoy seguro que toda esta gente es incapaz de compadecerse por los drogadictos... bah... bah... de seguro me mandarían a un campo de concentración... bah... bah... bah (García Saldaña 53).

Al recordar estos episodios de su vida universitaria, aparece un indicio para relacionar cronológicamente dos acontecimientos: cuando estudiaba la carrera tenía una relación amorosa con Rocío: “y a la voz de vamos ahí los Rojos vs los Morados se lanzan con ondas piedras y lanzas derriban barricadas puertas los Rojos luchan por la toma y los Morados por la defensa [...] a lo

lejos alguien canta cuando voy a mi casa a escribir un verso a Rocío que me trae por el callejón de la amargura donde siempre camino vestido de Quevedo” (García Saldaña 53-54).

El cambio de perspectiva con respecto al centro del relato es una forma de marcar la diferencia entre el recuerdo cargado con una emotividad menor (el cual usa la tercera persona para referirse a Rocío) y el recuerdo vivido más profundamente (en segunda persona). Esto se aprecia en un fragmento acerca de su rompimiento:

pero vuelvo a la realidad y Rocío va llegando a la esquina y yo viéndote desde mi ventana porque el día de ayer me viste que estaba borracho y me dijiste que no querías tener un novio tan rebelde como yo y yo diciéndote nena por favor olvídale y tú no Epicuro eres de lo peor y yo diciéndote nena hacemos una pareja a todo dar [...]

¡Rocío no me cortes, te lo ruego, sin ti nena no puedo vivir, te lo ruego nena!
(García Saldaña 74)

Cuando usa la tercera persona para referirse a Rocío, el destinatario de la narración puede ser él mismo o un lector implícito. En cambio, al usar la segunda persona, ella es la destinataria inmediata de lo que él dice. Esto da el efecto de mayor emotividad. Al mismo tiempo, la “hibridación” (el citar indirectamente el discurso ajeno e incorporarlo al propio sin distinguirlos explícitamente), agiliza el ritmo de la narración, nos remite al lenguaje oral y aumenta la intensidad. Otro factor que contribuye a acelerar el “tempo” es la ausencia de puntuación.

Hay otras “señales” sobre la cronología de los acontecimientos: todo indica que Sofía fue su gran amor desde la infancia: después de narrar sus experiencias en segundo de primaria (donde fue un alumno ejemplar), recuerda su primera conversación telefónica con ella sin aún conocerla personalmente. Inicia este relato con una canción de la época de sus padres (que correspondería a la niñez de Epicuro): “Papa loves mambo” interpretada por Dean Martin, miembro del Rat Pack o

“Clan Sinatra” en los años 40 y 50. La letra de la pieza musical se mezcla con la plática para sugerir la simultaneidad de los sucesos:

Papa loves mabo mama loves mabo Te digo que está a todo dar me dice ElCano
 Vamos a hablarle por teléfono le digo. Llegamos ami home. Abre la sirvienta No la
 pelo, siempre me anda diciendo que la bese, todas las sirvientas son unas marranas.
 Buscamos su número de teléfono en el directorio. Marco: 969696 Hola, eres Sofía
 verdad, soy Epicuro Dont play the rumba dopt play the samba cause papaloves
 mambo tonight me llamo Epicuro te vi y estás a todo dar no cuelgues te da miedo
 platicar conmigo o qué pues soy tu más ferviente admirador eres muy bonita eso
 dicen todos la más bonita que hemos conocido la más bonita (García Saldaña 55-56)

El “969696” es la adaptación al presente de Epicuro hecha por él mismo, ya que al narrar sustituye el número original por el que alude al sexo (69); sustituye también su nombre por su apodo actual; por lo tanto, adapta el diálogo recordado a la perspectiva del “ahora”.

El protagonista se refiere a la infancia como una etapa feliz. Al hablar de la gente con la que tuvo relación en ese tiempo, cambia sus nombres por otros que pertenecen a la Historia y mitología clásicas: Penélope, Talía, Cicerón⁴². Cuenta que jugaba con sus amigas de la niñez a esconder monedas en la tierra para después buscarlas: “buscando oro” (página 56). Esto sugiere que Epicuro añora la infancia como una edad plena de candor, imaginación e interpretación mágica de la cotidianidad: como algo que se debe redescubrir. Luego, de esos recuerdos felices pasa abruptamente a su realidad actual, y ahora sus memorias se remontan a un pasado más cercano: sus frustraciones y decepciones amorosas, que en parte son causa de su adicción a los estupefacientes:

[...] estamos en el patio antes del anochecer entre las piñanonas y los helechos
 buscando monedas, buscando oro, en las tardes cuidamos los conejos de abuelita, su

⁴² Penélope, en *La Odisea*, es la esposa fiel e incondicional; Talía es la musa griega de la elocuencia, y Cicerón fue un gran orador de la época clásica. Al rebautizar así a sus compañeros de juegos, los idealiza tanto a ellos como a esa etapa de su vida.

papá nos lleva al parque a andar en bici, cae chipi, mi tío Cicerón nos alquila bicis por una hora

Heartbreakhotelestoyoyendo en elradioporquérocíomiamorporotrome-
hacambiado

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

En los dos últimos párrafos junta las palabras para imitar el ritmo de la canción “Heartbreak hotel” de Elvis Presley.

Después recuerda la conversación telefónica que tuvo con Rocío tras la ruptura. Aquí la oralidad está representada gráficamente por medio de un recurso sintáctico: frases que no respetan la separación entre los vocablos para imitar la pronunciación⁴³. Los diálogos de cada uno se presentan sin dividirse explícitamente, de manera que el lector debe inferir quién dice qué, lo que aumenta el grado requerido de atención para captar el principio y fin de cada uno. Esto da agilidad a la narración y, al mismo tiempo, transmite al lector la intensidad de la escena relatada. La plática se corta abruptamente porque ella le cuelga para no escuchar sus insultos:

Rocío ¿Qué quieres? Rocíoporfavorvamosavolver noyano lo nuestro terminó
Rocío es que te quiero no epicrudo y también te quiero pero yo preferiste ve con tus
amigos... Rocío tienes que creerme te lo juro te doy mi palabra de honor de veras
te quiero no yano yano ¿por qué? Es mejor que seamos amigos, podemos ser amigos
muy buenos amigos Epicuro no no o eres mi novia yano voy a volver contigo ¿no?
no epicrudo entiéndeme quiero a otro chinga a tu madre
eres un apendeja idiota bestia nosé qué carajos te vi si eres una idiota una idiota
pendeja chinga... ¡Clic! [...] (García Saldaña 56-57)

⁴³ Esto nos reafirma que la representación de la oralidad es el recurso técnico que permea toda la novela.

Entre las lecturas que han influido en el narrador y en el manejo de su lenguaje, está *The Catcher in the Rye*, de J. D. Salinger, donde el protagonista, Holden Caulfield, repite a menudo la frase “en serio que sí”: “chingo a mi madre que sí (oh oh oh oh me acaba de salir mi The Catcher in the Rye Complex)” (García Saldaña 31).

En ocasiones Epicuro hace una recreación del lenguaje de la Biblia, específicamente de los textos evangélicos. Con ese estilo, él expone su cosmovisión: de alguna forma, el protagonista escribe su propio Evangelio (otra manifestación de ruptura): “Recuerden hijos míos que cuando se vive en las tinieblas se le quiere arrojar piedras a cualquiera y hay veces que a uno mismo pero esto cuando menos es más honesto. But ¿para qué arrojar piedras? ¿Para qué? No tiene caso sería participar en el juego. [...] La onda es hacer lo que uno quiera y punto y ya” (García Saldaña 30). Otro ejemplo es éste, en que se refiere a sí mismo como un Quijote contemporáneo, por su rebeldía e idealismo: “-Es que en verdad os digo que ando un poco como el caballero de la triste figura estoy viendo visiones” (García Saldaña 49).

Aunada al hibridismo lingüístico, toda esta referencialidad prefigurativa reafirma la formación cultural de Parménides García Saldaña. El hecho de que utilice toda esta preparación para hacer hincapié en sus ideas de ruptura (a través de su protagonista), lo coloca en la categoría de “rebelde **con** causa”.

El desamor en *Pasto verde* se representa, entre otras cosas, con la figura de Hernán Cortés. Epicuro le da una imagen muy distinta de la que normalmente se tiene de él (guerrero conquistador): llora en el árbol de la Noche Triste; pero, a diferencia de lo que cuenta la leyenda, no lo hace por una derrota militar sino por una decepción amorosa: “Cortés está llorando bajo un árbol dame otra vez tu amor Marina dame otra vez tu amor Marina” (García Saldaña 38). Así, el protagonista reinterpreta la Historia desde su perspectiva. Epicuro se identifica con este Cortés en soledad, y del episodio alucinógeno se traslada a su interior más profundo en una especie de

monólogo introspectivo: “yo no quiero dinero quiero tu amor nena quiero que vuelvas conmigo con amor no por el maldito dinero que nos separó vuelve por amor yo quiero que regreses a mí nena que me des Satisfacción” (García Saldaña 39). Este fragmento es una mezcla de flujo de pensamiento y ritmo musical: repeticiones, rimas...

En ocasiones Epicuro abandona la prosa para escribir versos. También aquí se aprecia la ruptura al introducir frases en inglés, así como la continuidad con las vanguardias y los *beats* al usar el verso libre. Incluye alusiones al comunismo (Cuba y la Unión Soviética) y a otros acontecimientos de su época:

Te amo por todas aquellas mujeres que no he amado
 Te amo por el amor a la mujer que no me ha amado
 [...]

tú ere' la rumba
 tú ere' el chachachá
 y el rhythm n' blues
 y el blues
 y el feelin'

(García Saldaña 41)

En un momento parece que bromea en su poesía ya que recrea una canción popular infantil; pero inferimos que al enfatizar los números **pares**, lo que hace es tratar de negar a la soledad. Esto puede inferirse porque en la canción original no está presente la frase “uno y uno son dos”. Teniendo en cuenta que en la novela se ha construido un contexto donde el personaje apunta frecuentemente a su depresión por no tener una pareja, el agregar estas palabras es como sugerir que dos personas aisladas pueden juntarse para dejar de estar solas:

uno y uno son dos dos y dos son cuatro
 cuatro y dos son seis

seis y seis son doce
doce y ocho dieciséis

(García Saldaña 45-46)

Este poema que escribe Epicuro está dedicado a una de sus mujeres ideales: Tania⁴⁴. Después de más de cinco páginas de poesía (en las que describe a esta imagen femenina y la equipara con lo que él más aprecia), la última parte posee un estilo peculiar: la última frase (y sobre todo la última palabra) se fragmenta. Esto parece aludir al ritmo entrecortado de un orgasmo tras la acumulación de las experiencias positivas que ella le transmite:

eres como el chayote⁴⁵
Tania
aparentemente dura por fuera
aparentemente impenetrable
aparentemente invulnerable
pero estás llena
de suavidad nena
eres la verdadera calma
la verdadera actitud
el eterno femenino viajando en camiones
y tomando el sol en chapultepec
[...]
la musa que dice con sus ojos
la verdad
tus ojos siempre abiertos
siempre azules
terriblemente azules

⁴⁴ De origen ruso, Tania (Таня) en realidad no es un nombre, sino el apócope de Tatiana (Татьяна). El que ella sea uno de sus ideales, habla de las simpatías de Epicuro hacia el comunismo.

⁴⁵ El uso de palabras como “chayote” es una clara ruptura con el “preciosismo” metafórico tan utilizado en la poesía, lo que causa un “shock” en el lector.

terriblemente francos
 suavemente amorosos
 de mirada suave
 suave suave
 suavemente tierna
 Tania
 Amor
 base de mi teoría del subconsumo
 mi difusora
 mi rosa rosa
 rosa
 de
 Lu
 xem
 burgo

(García Saldaña 46-47)

Hay otro elemento en esta novela que es importantísimo para acercarnos a ella de un modo más efectivo: ya hemos dicho que el predominio de lo sensorial (sobre todo la vista y el oído) es una característica de la adolescencia. Por lo tanto, la música juega un papel importantísimo en las vivencias de los jóvenes. Sin asegurar por esto que a otra edad no pueda relacionarse la música escuchada con las propias experiencias, en la juventud sí encontramos acentuada esta relación. (Cuando una persona adulta escucha una pieza musical de otra época, inmediatamente evoca su pasado y los acontecimientos relacionados con ella. Curiosamente, la mayor parte de estos recuerdos corresponden a esa etapa de su vida.)

Epicuro, además de escuchar las canciones que están de moda en su momento y de identificarse con ellas, las intercala en su discurso y las hace parte de él (ya sea transcribiéndolas literalmente, traduciéndolas al español o recreándolas para transformar su sentido) de la misma

forma que las hace parte de su vida: “Pero entre los botones nena vamos a pasar la noche juntos (oh oh oh oh acabo de fusilar una frase de los Rolling Stones oh oh oh oh)”⁴⁶ (García Saldaña 20); “Chao, chao my strawberry girl forever!”⁴⁷ (García Saldaña 121); “oh i’m cryin’ where yeah yeah la música de violines se hace más pero más triste yeah yeah she loves you she loves you who who who who oh oh oh oh”⁴⁸ (García Saldaña 62).

Como ya hemos dicho, la “hibridación” es el recurso más utilizado por el autor a través de Epicuro. En un fragmento que inicia con la “voz” de otro personaje, de repente pasa a la “voz” del protagonista sin pausas ni advertencias de ningún tipo:

-Sobrino pero yo a mi amante la quería como un hombre ama a una hembra pero las mujeres son como las copas vacías que en ellas pusimos un poco de néctar en esta vida si eres un romántico empedernido te lleva la chingada sobrino recuerda este consejo que te dice tu tío que fue tercera voz de un trío en los tiempos heroicos de vino mujeres y al tiro... pues de tantas mujeres que tuve ya se me fue la onda de lo que mi tío me estaba contando (García Saldaña 26).

Epicuro es dado a mezclar, en una misma construcción, no sólo distintas “voces” sino también distintas intenciones en una sola de ellas. En este fragmento podemos observar claramente cómo va de la idealización de la figura femenina (que heredamos del Romanticismo) a la irreverencia total sin ninguna puntuación de por medio: “Mujer divina⁴⁹ que hueles a fragancia de flor de calabaza y taquitos de panza mujer arrobo yo sin ti no soy nada y te entrego mi vida

⁴⁶ La frase es de la canción “Let’s spend the night together” (“Vamos a pasar la noche juntos”) de The Rolling Stones.

⁴⁷ La canción original de The Beatles dice “strawberry fields forever”. El cambio de “fields” (campos) por “girl” (chica) cambia el sentido de la frase para convertirse en una crítica a las chicas “fresas”.

⁴⁸ “I’m crying” es una canción de The Animals y la frase también está incluida en “I’m the walrus” de The Beatles. “She loves you” es otra canción del mismo grupo.

⁴⁹ “Mujer divina” alude a la canción “Mujer” de Agustín Lara. El bolero es una de las manifestaciones más claras de la herencia cultural del Romanticismo del siglo XIX: la idealización hacia la figura femenina. Este fragmento puede constituir también una crítica indirecta hacia este género musical.

anonadada mujer fatal y adorada⁵⁰ y a tu cuerpo vivo esclavizado por tarado y yo mujer adorada te entregué mi alma amada y me la dejaste absolutamente defecada oh mujer idolatrada tu cuerpo en flor me tiene desarrapado [...], no cabe duda que de la canción romántica soy el amo” (García Saldaña 26-27). Esta actitud irreverente, así como la forma de pensar de el protagonista sobre el concepto de la mujer virginal, nos dice que no está de acuerdo con la visión del bolero acerca de la figura femenina.

En este punto de la novela, Epicuro está en ánimo de interpretar canciones de dicho género y se ve a sí mismo como miembro de un trío. Aquí su lenguaje se acerca a este género musical (rimas incluidas): vocablos como “altiva”, “perfumes”, “gardenias”, “rubí”, “flor”, son características de estas composiciones. Esto se mezcla con la intención irreverente del protagonista respecto a la solemnidad en el discurso, para después terminar con un alargamiento de las vocales que da el efecto de estar escuchando el final de una canción:

Me siento inspirado y con otra de mis composiciones me arranco Altiva mujer que aunque tu desdén me achicopala caigo otra vez a tus pies porque sin ti no soy nada más bien soy esa cosa que la gente no traga Majestuosa hembra de perfumes y gardenias cual para ti merecido es Mujer eres mi rubí mi escarlata mi concha y mi pambazo la flor que en mi insignificante vida crece toda te la entrego a ti que eres el humus consentido de mi desgraciado corazón amargado de llanto por las penas de no tener tu amor de noooooooooo teeeeeeeeeer tu amor... (García Saldaña 27).

El episodio en que recrea la vida de los cuarenta y cincuenta en los centros nocturnos al estilo de películas como *Aventurera*, muestra que Epicuro ya no pertenece a esa generación.

Primero se imagina a sí mismo como un padrote en una escena típica de ese tipo de filmes:

- ¿Qué crees que soy tu juguete pa' que me veas cuando se te viene en gana?

⁵⁰ La idea de la mujer en el Romanticismo es maniquea: o es pura y casta, o lasciva y maliciosa. Pero en cualquier caso posee una extraordinaria belleza física.

- Azótate con la lana y sume esa panza y quítate de mi vera que en los ojos se te nota que andas cruzana. Quítate si no quieres que públicamente el rostro te abofetee

y camino hacia la nena que está cantando y le digo:

Nena cantas divino y me siento al piano y empiezo los acordes de mi canción favorita Mujer... (García Saldaña 28)

Pero después vuelve a ser Epicuro y afirma que los jóvenes ya viven otra época, por lo que no puede continuar identificándose con esas escenas:

Y mi ex colérica se lanza a desgarrarla y le doy una patada y le digo:

-Largo de aquí Aventurera, búscate otro mantenuto que yo no soy tan bruto...

Pero ellos ya no importan nena, ellos ya están out, ellos ya hicieron su vida fresa, su mundo de extravagancia y cosas superfluas [...] y yo nena no voy a vivir como ellos, yo prefiero ser un hip, tomar la vida cool y de vez en cuando swingin' un rato (García Saldaña 28)

En estos fragmentos, además de romper con las estructuras tradicionales de la escritura, también se nos sugiere que el contexto social y cultural de ese momento (y del que Epicuro es una extensión) está en una época de transición, en la que hay ruptura pero también continuidad: las herencias de la tradición no desaparecen por completo, sino que más bien se adaptan a las nuevas cosmovisiones y se matizan de acuerdo con ellas. Los elementos de ruptura en lo que concierne a lo “femenino”, están en que la mujer tradicionalmente considerada “buena” ya no es el ideal para jóvenes como Epicuro, quienes prefieren el tipo contrario: liberal y desinhibida sexualmente. Sin embargo, la continuidad estriba en que, al buscar su propio ideal amoroso, sufre por la ausencia y la soledad con la misma intensidad de las relaciones imposibles del Romanticismo decimonónico. Junto con otras estrategias, esto hace de *Pasto verde* una obra “multigénero”, según la terminología de Bajtín, lo que comprueba que la obra literaria no puede tomarse como un ente aislado, sino

como un elemento interdependiente con su contexto e influencias (tanto del pasado como del presente) y que, además, presenta mucha sobreposición de discursos no sólo del ámbito literario, sino también del musical y del histórico.

En otra parte de la novela, para dar el efecto de simultaneidad entre lo que escucha y lo que le viene a la mente mientras lo hace, primero especifica que oye a los Rolling Stones:

spendin' too much time away
i can't stand another day
baby you think i've seen the world
but i'd rather see my girl

(García Saldaña 91)

Después intercala frases de la canción con los episodios que nos narra, mismos que imagina al tiempo que escucha: “[...] i can't stand another day... baby you think i've seen the world. La bartender me da otra cerveza, sonrío, i love you epic, i shall, so unleashed, unpegged. Choferes de trailers bebiendo cerveza but i rather see my girl su padre el doctor High Cloud está investigando algo sobre el cáncer [...]” (García Saldaña 92-93).

También en este fragmento vemos simultaneidad: en la tercera parte de la novela se narra una reunión entre los rodantes en la que todos se están drogando. De fondo, suena “Paint it black” de The Rolling Stones. Epicuro alterna los episodios relativos al “viaje” de cada uno, con los fragmentos de la canción para dar a entender que transcurren durante el mismo lapso:

i have to turn my head
until my darkness goes...

Mustang Nalga y Dinero:

- Me hubiera casado con Susana, era la amante perfecta, hacíamos el amor sin prejuicios, pero era después de todo una fresa, pinches mexicanas valen madre,

cuando quieres acostarte, ay yo no, puerco ¿por quién me has tomado? Tan chingón que es hacer el amor... ¡Salud, que viva la onda!

i see a line of cars
and they're all painted black...

Castillos en el Aire se pone en onda:

- Estoy mal, me estoy muriendo, me estoy muriendo, no, nada me pasa, nada, estoy perfectamente, entero, no es cierto, no es cierto, me está llevando la chingada, estoy mal, siento que me voy a morir, Dios mío ayúdame... Ya, ya, ya estoy muerto, no siento el cuerpo, ya estoy muerto... Papá, mamá perdonenme, yo que quería ganar mucho dinero, vivir como Playboy, muerto[...]

Los cuates estamos botados de la risa del pasón que Castillos en el Aire se dio...

I see people turn their heads
And quickly look aay
Like a new born baby
It just happens everyday

(García Saldaña 135-136)

Otro recurso que señala cambios de un escenario a otro es el siguiente:

“CONSECUENCIA CONSECUENCIA CONSECUENCIA CONSECUENCIA CONSECUENCIA CONSECUENCIA”. Esto aparece varias veces a lo largo de la novela, ya sea en mayúsculas o minúsculas. “Consecuencia” es la traducción de “Aftermath”, el disco de The Rolling Stones que tanto le gusta a Epicuro.

Por otro lado, los paréntesis marcan un pensamiento dentro de otro: “Nena te quiero, vamos a bailar, así lentamente Daisy, sintiendo tu cuerpo, toda la noche bailando contigo (observación: sería imposible bailar toda la noche al menos que fuera maratón), groovy man!” (García Saldaña 96).

La “hibridación” es uno de los recursos más usados por Epicuro. En este fragmento, en el que narra una experiencia alucinógena, va de la descripción en su estilo personal, al modo de habla que utilizan los maestros de ceremonias en eventos importantes. Al mismo tiempo, hace énfasis nuevamente en que él está escribiendo lo que narra y se dirige a sus receptores: “[...] yo estoy vestido muy inglés con guantes blancos y de smoking acompañado por Marianne Jane que viste queridos lectores un bello vestido blanco escotado y una estola de plumas de avestruz muy burguesa la nena n’ she looks so fine you know” (García Saldaña 75, subrayado mío).

Cuando nos cuenta sus experiencias, Epicuro se “salta” acontecimientos o explicaciones largas entre un suceso y otro: sólo tenemos como referentes su fluir psíquico y su propia percepción temporal. Se nos presenta un relato fragmentado. “Cuanto más profundo se halla el nivel de conciencia verbalizada, menos correcta –semántica y sintácticamente- se muestra la combinación de sintagmas en el texto” (Gunia 229). Vemos una relación directamente proporcional entre la coherencia o lucidez psicológica y el orden sintáctico. El uso del tiempo presente aumenta la tensión y aproxima la narración a lo narrado:

Anillo Periférico

-Vamos a ver a Broken Soul, cotorreamos y chupamos con él

-Hecho- me responde Barón y chupa y me pasa la pacha de ron

Hace años que no veo a Broken Soul, la última vez que lo divisé estaba pedísimo

Como ahora cuando le estoy diciendo que lea Fitzgerald [...] (García Saldaña 15)

El uso de los deícticos (como “ahora”) refuerzan este efecto. Este recurso, además, da la impresión de que lo narrado está sucediendo simultáneamente a la lectura. En el siguiente fragmento, en que hace evidente su admiración por la Generación Beat, podemos comprobarlo.

Aquí se incluyen otras técnicas que acentúan el tono conversacional, como ausencia de puntuación y acumulación de elementos secuenciales unidos por la conjunción “y” (repetida varias veces, lo que rompe con otra regla de escritura):

No, no, no, tenemos que aullar que gritar que aullar como Ginsberg como Norman Mailer como Kerouac como William Burroughs tenemos que aullar, aullar, aullar y como estoy eufórico pongo un disco de los Beatles y sigo chupando y bailo como loquito solo al rato trueno, troc y al piso...

Despierto en mi cuarto de EL PESEBRE (lugar de los desamparados) El esposodemiamiga y el Barón están durmiendo encuentro las llaves del coche y voy por Howl a su casa compramos cervezas vamos a Chapultepec el día está soleado en el radio 96 Lágrimas de Question Mark n' the Mysterians (García Saldaña 16)

Otro elemento del lenguaje oral considerado como “vicio” en un texto escrito es el “queísmo”: repetición de la palabra “que” en lugar de las comas. Aquí no lo encontramos como defecto, sino más bien como un recurso intencional que acerca su discurso a la representación de la oralidad, rompiendo con la normativa de la escritura. Encontramos un ejemplo en esta parte de la novela, donde además descubrimos que, a pesar de los estados depresivos de Epicuro, él no piensa en el suicidio; más bien, al contrario: ama la vida y quiere disfrutarla sin reglas aprisionantes. Al final, hace ver su postura con respecto al texto literario, la cual se acerca a la idea bajtiniana sobre la palabra en el arte:

[...] le estoy diciendo que lea Fitzgerald que Tender is the Night es un libro chingonísimo que admiro a Fitz que es mi ídolo que lo admiro porque siempre tuvo ganas de vivir. No sé, me siento Scott, me siento Francis Scott Fitzgerald escribiendo cuentos para que ella vea la ternura que hay dentro de mí y le digo a Broken que lea The Great Gatsby que yo me creo el Gran Gatsby que vea como Francis amaba la vida, creando siempre personajes llenos de vida, que el estilo viene de la vida... (García Saldaña 15-16)

Para Epicuro, el arte (y en específico la literatura) es una forma de expresión que, a pesar de partir de la vida misma, se distingue de ella por ser un oficio que **da** a otros en el aspecto espiritual: “que la literatura no es para uno es para los demás que la literatura es amor okey, okey el lugar común de la vida es el desamor” (García Saldaña 16). La literatura es, además, una forma de “exorcizar” sus “demonios” interiores:

[...] yo necesitaba una musa una protectora para mi carrera literaria porque escribía escribía como salvaje en las noches para soportar en las mañanas las frases que todos los días repetían mis papás todo el día durmiendo te levantas a las doce eres un golfo un haragán un parásito te largas a la calle y regresas a la una o dos de la mañana no estudias ya no te podemos aguantar así o te compones y estudias una carrera o haces tu vida mira nada más cómo andas vestido como pordiosero con esa melena de rebelde la gente ha de decir que no nos preocupamos por... (García Saldaña 19)

Para Epicuro, al igual que para los *beats*, sólo importa el presente; por ello es que hasta los recuerdos están narrados en este tiempo verbal:

no hay futuro, no hay seguridad, sólo hay un tiempo, un tiempo, un tiempo para amar la rosa, un tiempo para sentir la rosa, porque atrás está el puente, por que atrás está el abismo, porque atrás no hay nada, porque adelante no hay nada, porque mañana es otro amanecer, porque mañana las ventanas y las puertas de las casas estarán cerradas, pero aún hoy hay una esperanza, porque la noche está tranquila, porque no hay memoria, porque no se puede seguir viviendo a tientas [...] (García Saldaña 110)

Encontramos también pasajes en los que la narración se diluye poco a poco hasta llegar a la introspección. La mediación del narrador es más explícita con frases como “veo”, “me encuentro”,

“y yo danzando”, etc. Cuando están ausentes, el texto adquiere un tono de monólogo o, como él mismo lo llama, de corriente de conciencia:

this time you must please me babe if you don't wanna one of my kicks i never use tricks babe never never never that's why now i've got heart of stone heart of stone babe that's why sometimes i wanna go out of my head [...] A la gente que le haya parecido chocante o sangrón o pedante o falso o lo que sea mi anterior *streamofconsciousness* 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 [...] (García Saldaña 12).

En la tercera parte, cuando Epicuro escribe su cuento “revolucionario”, se da la transición de éste a la narración de la novela. Aquí pasa de la ficción literaria a la imaginación: Epicuro, quien se representa a sí mismo como “El Rey”, puede presenciar su propio funeral. La anécdota de su muerte comienza en el cuento y continúa en la vivencia imaginaria, lo que hace que la línea fronteriza entre ambas narraciones se difumine y sea casi imperceptible. La forma de dar a entender este “paso” sin explicaciones ni detalles específicos, es el cambio de perspectiva: la primera persona reaparece tras haber estado ausente en el resto del cuento. Epicuro se “desdobla” y asiste al entierro de El Rey:

Al otro día Howl lo despierta

- ¡Vámonos a Acapulco con el Barón e Ismael!
- No tengo lana, estoy crudísimo, ayer anduve de onda
- Pues te la curas en el camino, va a ser buena onda
- Hecho

Estoy en mi cueva y llega Howl:

- Nos volteamos cerca de Acapulco, el Rey se murió...

What a day in a life, What a day, man!

En el entierro del Rey las nenas están llorando y de seguro los adultos están pensando: así tenía que acabar era un muchacho alocado

y yo estoy mirando cómo los albañiles empiezan a colocar las losas, cómo echan la mezcla, cómo echan la tierra, cómo algunos muerteros colocan las coronas
(García Saldaña 131-132, subrayado mío)

En este fragmento Epicuro puede predecir el discurso de la “voz” adulta ya que lo ha escuchado repetidamente. Dado que el lector ya conoce la postura del protagonista con respecto a la generación de sus padres, infiere de inmediato que aquí se critica la actitud cerrada de la misma: prefieren culpar del accidente a la imprudencia juvenil, en vez de profundizar para averiguar las causas de fondo. En realidad, el cuento en sí mismo queda inconcluso ya que evoluciona hacia la vivencia imaginaria del protagonista. Esta ausencia de un “desenlace” sugiere la incapacidad de su generación para escribir sobre temas revolucionarios, así como la de los jóvenes para solucionar sus propias problemáticas, las cuales seguirán repitiéndose por tiempo indefinido.

Al final de la primera parte de la novela, el texto refleja la identificación del protagonista con las ideas de los *beats* en cuanto a vivir sólo el presente sin preocuparse por el futuro. También representa las sensaciones de una cruda después de que él y sus amigos han estado bebiendo y metiéndose drogas. El discurso representa una mezcla de flujo de pensamiento, depresión y malestares físicos, lo que amerita evitar la puntuación en la mayor parte del párrafo :

y amanece un sol radiante el día está lleno ¿De qué? ¿Qué? Ya amaneció ¿Y? No hagan planes no hagan planes no hagan planes los planes valen lo que los burdeleros padres digo en realidad como dice la naquisa valen madres los planes digo para qué hacer planes para qué carajos hacer pinches planes digo lo que sea que suene y alguien trae una botella de vino y seguimos chupando hasta que uno a uno vamos al señor excusado a güacarear... sí sí carajo ya no no no vuelvo a inflar puta carajo me está llevando la chingada carajo carajo puta qué sol no más ya no digo no hagan planes carajo me lleva la chingada estoy jodidísimo carajo ya no puedo vomitar por más que me meto el dedo no puedo carajo me está llevando la chingada calmado

calmado la cosa es calmada cool cool cool cool cool cool cool cool coooooool man
coooooool (García Saldaña 65-66)

A pesar de estar drogado la mayor parte del tiempo, Epicuro es muy lúcido en sus reflexiones. Reconoce claramente que está en contra de un sistema imperialista y que sus ideas no han surgido espontáneamente, sino que forman parte de una reacción en cadena: se desarrollan, maduran y se enriquecen con otras, en un proceso de “bola de nieve”. El siguiente fragmento es de los más “cargados” de reflexiones claras, lo que revela su formación como un “rebelde consciente”. Está escrito después de un espacio en blanco (silencio) que lo separa de la vivencia alucinógena inmediatamente anterior:

¡Sabor ahí nena!

Dialécticamente nena el Cristianismo es la decadencia de la religión judaica, del pueblo judío, la dispersión, el Cristianismo funciona a la perfección para los imperios, el imperio romano el imperio yankee, no el pueblo judío, no los judíos, eso es Hitler, el odio racial para desviar la lucha de clases, el nacionalismo, el color de la piel para sojuzgar a los negros, pero la lucha está ahí... Está ahí sin nosotros, porque nosotros somos parte de esas ideas, las ideas engendran líderes, hicieron al Che a fidel a carmichael a bob dylan a hegel a marx a lenin a engels a rousseau (García Saldaña 39)

La destinataria de la mayor parte de estas reflexiones-monólogo es una “nena” que no está con él físicamente. Epicuro no especifica si se refiere a una de las mujeres que conoce o a un “tipo” general. Lo que podemos inferir en su discurso, es que se dirige a las mujeres reales (fresas), para hacerlas reaccionar y cuestionarse acerca del sistema que ellas siguen tan ciegamente.

Asimismo, comienza a enumerar títulos de obras que son producto y vehículo de las ideas, en tanto que son elementos culturales. Estas obras no sólo son literarias o políticas, sino también populares (canciones de moda, por ejemplo).⁵¹ Epicuro los distribuye visualmente a modo de lista para distinguirlos del resto de la narración:

el espíritu humano de la novena sinfonía de beethoven
 tristán e isolda de wagner
 let's spend the night together de los rolling stones
 los desnudos de modigliani
 los retratos de modigliani
 las selvas del aduanero rousseau
 el mundo caleidoscópico de carpentier
 rayuela de cortázar
 pedro páramo de rulfo
 democracia en américa de alexis de tocqueville

she loves you de los beatles entre esto no hay contradicción es la negación de la negación ¿qué filosofón está esta noche epicurón, non? (García Saldaña 39-40)

Al pasar de la enumeración a “describir” la canción “She loves you”, condensa su punto de vista: dado que la canción habla de amor, niega al sistema imperante (que niega el amor); de ahí que “es la negación de la negación”.

Después de esta reflexión “sobria” (las ideas son más claras ya que están separadas por comas), vuelve a divagar, a entrar en repeticiones y a evitar puntuación, lo que nos sugiere que ha regresado al terreno en que predomina lo emocional: su frustración porque las mujeres a quienes se dirige no comprenden su postura y se enajenan en lo “aceptado”: “has perdido la dignidad de mujer

⁵¹ Recordemos que la ideología se manifiesta en cada uno de los elementos culturales con los que está en contacto el individuo, y que dichos mensajes ya vienen “cargados” de sentido (como diría Bajtín). El receptor los interpreta desde su perspectiva (los acepta, rechaza o adapta) y de esta forma los convierte en parte de su propia cosmovisión.

te ofreces te ofreces te compran como cualquier mercancía te anuncias en los supermercados y en la televisión estás perdida perdida perdida perdida perdida perdida dentro de ti no hay nada excepto desamor excepto negación estás hecha de nada no tienes nada eres transparente invisible estás extraviada nena la niña perdida nena eres de plástico estás perdida perdida” (García Saldaña 40).

A pesar de que él se ha enamorado realmente de sus novias, prefiere perderlas a traicionar sus ideas y enajenarse en las convenciones:

prefiero pasarme la vida solo a tener muñecas como tú que usan pestañas postizas y pechos postizos y pelucas raras nada más para atrapar a cualquier pendejo que se deje conmigo te la pelas yo te puedo descubrir entre mil [...] es un ondón pensar en tu noche de bodas en serio ya me imagino aquí a tu padre casado contigo seguro que en el banquete me dirías mi vida tómate una copita de champaña con papá y otra con mamá y otra con mi tía soledad ándele tómesese esta copita de vino” (García Saldaña 40-41)

El uso de palabras “fuertes” y de signos tipográficos como mayúsculas y triple exclamación, dan el efecto de aumento gradual en la intensidad y reflejan la desesperación del protagonista: “¿Por qué en ti que he visto la ternura, la compasión, la bondad, la dignidad, la paciencia, la espera, no puedes ser mía? ¿Por qué demonios tengo que estar aquí emborrachándome como imbécil? ¿Por qué demonios tengo que estar solo? ¿Por qué Sofía? ¿Por qué? ¡¡¡¿POR QUÉ?!!!” (García Saldaña 109)

Además de su anhelo de ser amado, uno de los sueños de Epicuro es ser admirado por sus ídolos: “Mientras tanto en cierto famoso lugar del mundo Mick Jagger está leyendo El Sueño del Infierno de Quevedus” (García Saldaña 60). Quevedus es un *alter ego* del protagonista, quien desea convertirse en un escritor reconocido.

En ocasiones Epicuro narra los sucesos o visiones en un estilo que imita al de los comics o series televisivas que dejan la historia en continuación, con lo que ironiza a los modelos impuestos

por el sistema: “HUMBERDICK en su coche Valiente Acapulco anda cual ave nocturna desvelándose por cazar unas ninfetas se desvela y se desvela por atrapar una que otra ¿Logrará su propósito Humberdick? ¿Podrá esta vez SUPERDICK atrapar a Little Red Ridin’ Hood?” (García Saldaña 60).

La denuncia al sistema económico y político, hecha con tipos y no con personajes concretos identificables en la Historia, es muy lúcida. Por lo tanto, hay más puntuación y las oraciones están separadas unas de otras con la mayúscula inicial de cada una: Aun así, la hibridación sigue presente:

[...] El Bigboss continúa su discurso acerca de la falta de principios de los indios de que no se explica por qué no quieren aceptar nuestra religión y creen en cosas mágicas como yo [...] yo voy platicando con el joven doctor que me esá diciendo que él no cree en la revolución

[...]

Don Próspero Lagarto era bolero pero un día le dio grasa a Mr. Brown, que era el que organizaba la venta de jitomates allá en la Merced, era un señor tan bueno para los negocios este Mr. Brown que el que no se los vendía amanecía de un poste colgado (García Saldaña 105)

El protagonista denuncia irónicamente, a través de tipos y personajes históricos que representan a mexicanos y a extranjeros, que la pobreza en México no sólo es culpa de la Conquista o de los Estados Unidos, sino también de mexicanos que “venden” al país por intereses propios: “Mientras que Moctezuma cuidaba los nopales y Xicoténcatl defendía Tenochtitlan El Coyote sostenía con Cortés pláticas secretas y luego todos los calpullis tenían su nombre y a los caballeros tigres y águilas no les quedó más que danzar cuando las armas ya no servían para pelear sino para fotografías de la revista Life. ¡Es que México, nena, es muy internacional!” (García Saldaña 106).

Por otra parte, aunque él simpatiza con ideas marxistas, no deja de reconocer que también entre ellos hay fanáticos y corruptos. La forma en que los critica es por medio del contraste irónico:

Don Agapito Oz fue el terror de Tabasco en los tiempos complicados de la tres veces (de fregada, fantoche, farsante) revolución cuando leyó el manifiesto comunista escrito por Lenin a su hijo le puso Stalin y para que los curas no tuvieran influencia en el poder los vistió de mujeres les pintó los labios y los mandó a ahorcar y para que vieran que tenía la mente sana prohibió el alcohol a Rosita la del vestido azul la desvistió en público y luego la mandó fusilar (García Saldaña 106-107, subrayado mío)

Al final de la novela, Epicuro imagina que es una estrella de rock y que algunas de las muchachas que los escuchan a él y a su grupo se entusiasman con su espectáculo. Él tiene la esperanza de que algún día la mentalidad cuadrada cambiará y será más abierta⁵². Aquí se encuentran su propio discurso y el de las mujeres “decentes” de la época. Posteriormente, los puntos suspensivos marcan el cambio de esta fantasía del narrador a lo que en realidad ocurre: van todos los rodantes en el auto de Sadito fumando y drogándose. La frase final sugiere que, a pesar de estar juntos, cada uno va concentrado en sus propios problemas y vivencias. Por lo tanto, la soledad no desaparece realmente:

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 nena ven vamos a pasear ay no, qué van a pensar de mí, nena, te quiero, vamos a estar juntos, no, no, no, bueno, yo lo único que quiero es que estemos juntos, no, no, no... Que salga el otro dice Sadito, el Conejo lo enciende, y cada quien en su onda vamos hacia el Desierto de los Leones... (García Saldaña 142).

⁵² El narrador sabe que su generación ha dado el primer paso hacia la apertura de pensamiento y ha plantado la semilla de una nueva cosmovisión, y “profetiza” que tiempo después (ya que las transformaciones son lentas y no se aprecian de inmediato), esto dará frutos.

El hecho de que la novela termine de esta forma, nos deja con la sensación de que en lo externo las cosas siguen siendo como al principio de la obra (él continúa solo y su generación, incomprendida); sin embargo, interiormente ha cambiado la desesperación completa por la esperanza.

En conclusión, podemos decir que *Pasto verde* nos comprueba lo que teoriza Mijail Bajtín: en la obra de arte no sólo se incluye la palabra de la vida práctica, sino también la que proviene de todos los registros con los que se relaciona el hablante (música, cine, televisión, etc.). La palabra cotidiana se moldea en su interacción con estos medios. Dado que Epicuro participa de la vida, su palabra también participa de los distintos ámbitos de la misma. Y por medio de las estrategias descritas, a este lenguaje cotidiano se le ha dado “forma” artística en la novela de Parménides García Saldaña. Esta forma implica un mensaje de ruptura y propuesta.

3.7 Configuración del contenido de *Pasto verde* a partir de la estrategia dialógica

Para Mijail Bajtín, una “voz” es un punto de vista inserto en una ideología. En la obra de arte, las voces se representan de muy diversas formas y entran en contacto entre sí, así como con la “voz” del lector. A pesar de que todas son manejadas “desde fuera” por el autor empírico, se distinguen las diferencias, la interacción e incluso la confrontación entre ellas, lo que convierte el texto en una obra “dialógica”.

Las voces son fieles a sí mismas, no están “cosificadas” por el autor. Esto significa que deben ser coherentes y expresarse por medio de dialectos de acuerdo a sus características (origen, estrato social, nivel cultural, grupo, edad, etc.). Cada “voz” o “habla” es un estilo, y su adecuada contextualización es fundamental para que la obra sea verosímil.

En *Pasto verde*, la conciencia dominante del autor dialoga indirectamente con Epicuro, su protagonista, y con otras voces presentes en la obra: los personajes jóvenes, el mundo de la cultura extranjera, la perspectiva de los adultos, la moral conservadora, la tradición literaria y el sistema oficializado. Además, las voces dialogan entre sí y con el receptor en lo que Bajtín llama “polifonía”, “dialogismo” o “heteroglosia”. Esta estrategia está en función de reafirmar un discurso y una voz: la del grupo conformado por los jóvenes del momento, la del “nuevo hombre” que se relaciona, critica y se confronta con otros individuos y con un sistema oficializado.

3.7.1 La polifonía y su representación literaria en *Pasto verde*

A partir de la variedad de “voces” podemos inferir los diferentes registros lingüísticos presentes en un contexto.

La vida cotidiana en el mundo de Epicuro se manifiesta de distintas formas: sueños, recuerdos, reflexiones, imaginación y experiencias alucinógenas. En algunas ocasiones vive en su mente lo que él quisiera lograr en la vida real; pero en otras, las “visiones” son negativas y le recuerdan la realidad que lo atosiga a pesar de sus esfuerzos por evadirse.

Las “voces” de los jóvenes predominan en la novela y aparecen de muy distintas formas, ya sea en vivencias “reales” o mezclándose con sus sueños y alucinaciones, como veremos más adelante.

La “voz” de los adultos está representada en su mayoría por los padres de Epicuro, así como por los de sus amigos. Una de sus manifestaciones se da por medio de los sueños del protagonista. En uno de ellos, los padres de sus compañeros “invaden” el espacio donde los muchachos se reúnen, lo que podría simbolizar la irrupción de la sociedad en el mundo privado del individuo, lo que limita la libertad de éste para ser y actuar como desea.

Y en la noche estoy soñando: entran al cuarto los papás de mis cuates rodantes. Y se sientan a mi alrededor a tomar té. Pues dentro de poco tendre-
 mos el primer contador y el primer arquitecto tantos sacrificarnos por ellos ellos más tarde entenderán nuestros desvelos pero ya ve cómo son los 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 para que sean hombres de bien uno les da educación dinero yo al mío ya le prometí su valiant si entra a la universidad
 ya nuestro viaje a Europa es a la bienestancia ya nuestro viaje a Europa es a la bienestancia
 especializarse en los Estados Unidos cuando acabes tu carrera
 ya nuestro viaje a Europa es a la bienestancia
 bono itanoviatienemihijosiviera que se ve la muchachita tan de buena familia buena familia
 uena familia buena familia iii buena familia aaaaaa... (García Saldaña 18- 19)

Como ya hemos dicho, el no dejar espacios entre las palabras da al texto un tono de letanía para imitar el tantas veces repetido discurso de los adultos: lleno de frases hechas, lugares comunes y convenciones vacías. Hacia el final del fragmento, la repetición maniática y las vocales alargadas dan la impresión de una plática que se transforma en una acumulación de sonidos tercos y estridentes, que atormentan a Epicuro y transforman su sueño en pesadilla.

El sistema, la educación y las costumbres aceptadas son también una “voz”. Epicuro y sus amigos se relacionan con ella para criticarla y confrontarla. La mayoría de las veces, el protagonista finge asumirla para ridiculizarla “desde dentro” e ironizarla. La “hibridación” es uno de los recursos que más utiliza. Ya hemos explicado que ésta consiste en citar indirectamente un discurso ajeno incorporándolo al propio, sin límites explícitos entre uno y otro. En este ejemplo, recrea el discurso de la moralidad oficial y lo combina con sus propias apreciaciones, sin marcar explícitamente la diferencia entre ambos puntos de vista; más bien, ésta se difumina aunque sin desaparecer del todo:

trata 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 del partido revolucionario [...] dale rosas a tu nena poemas a mamá y a la maestra péinate como hombre no uses ajustados los pantalones [...] 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 (García Saldaña 78, subrayado mío)

En este otro ejemplo, Howl critica el discurso moralino y chantajista de la mujer “decente”:

- Pinches mexicanas valen madre, son unas pendejas, aquí pura nalga frustrada, se te lanzan y te salen con que yo no, la onda está allá en Frisco, allá lo más tranquilo es tener una nena, no que aquí pura india acomplejada, sólo las arañas te dan las nalgas y siempre salen con estupideces, ay abusaste de mí[...] (García Saldaña 134, subrayado mío).

Lo que más molesta a Epicuro de este sistema es que el individuo debe aceptarlo y encajar en él si es que desea vivir en paz. Desgraciadamente, esto implica renunciar a tener ideas propias o, si se tienen, sacrificarlas en pro de ser práctico y permanecer libre de críticas y problemas: “[...] 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 es mejor ser gente limpia parecer gente decente y regalarle flores el día de su cumpleaños a la nieta de Obregón, Calles y anexas” (García Saldaña 78, subrayado mío).

Las partes que subrayo son las que dejan ver la opinión del narrador sobre el discurso oficial que imita de los padres, educadores y autoridades. Al contrastar con la mayor parte del mismo, el lector comprende que en realidad está confrontándolo en vez de aceptarlo ciegamente.

Posteriormente, confirma esta deducción: “Porque nena no es fácil vivir como tú quieres por que todos quieren que vayas por la ruta que ellos quieren” (García Saldaña 78).

Otra forma de aludir a la “voz” del sistema es citarla indirectamente: “y el policía de la esquina la señora de la tienda ya no me quiere vender cigarros y toda la gente nomás por la greña me está diciendo que soy del otro bando y ayer que me metieron a la delegación el agente del ministerio público en vez de ayudarme me robó el pantalón y luego claro el juez me condenó a quince días de cárcel por dizque faltas a la moral” (García Saldaña 78-79).

Epicuro confronta la “voz” del sistema (la cual se ha convertido en una voz interior para todos los que viven en él y, por lo tanto, en un sobreentendido) con su propia perspectiva. Nos narra un sueño suyo en el que aparece como un chico “fresa” y adopta esta “voz” temporalmente. Pero al relatárnosla está despierto, y esta experiencia es un pretexto para ironizar este punto de vista convencional:

- Pero he de ser un idiota, nunca me atrevo a pedirte que nos amemos en serio. Hacer el amor contigo como en la película –y me vuelve la cordura-. ¿Qué dije? Te respeto Fayne Gil, te respetaré hasta que nos casemos. Fuera de mí los malos e insanos pensamientos. Sex go home, sex go home. Go home sex[...] (García Saldaña 99)

La “novia santa” de su sueño (que por lo visto es estudiante de Psicología) repite la “voz” del sistema, ya que la suya se ha convertido en un eco de éste:

- No te turbes mi cielo, las cosas con calma y de la manera adecuada siempre salen bien, freudianamente hablando tiene que ser así, pero las nenas educadas no lo debemos hacer, debes comprenderme mi vida ¿qué puedo hacer si en este momento te doy mi amor? No, no, no. Te prometo que cuando nos casemos te doy todo lo que quieras, para algo sirven los libros de amor. ¿No crees mi amor?” (García Saldaña 100)

En cuanto a las “voces” femeninas, tanto las adultas como las jóvenes están imbuidas por el discurso conservador de la moral tradicional. Las madres enseñan a sus hijas a darse a respetar, defender su virginidad y buscar un “buen partido” para casarse (léase un hombre con buenas posibilidades económicas y muy “decente”). Viven preocupadas por la reputación de la familia y por su imagen moral ante la sociedad. Las jóvenes “absorben” esta mentalidad y tienden a repetir los modelos maternos, a pesar de que muchas de ellas han tenido la oportunidad de estudiar una carrera o de llevar una vida laboral fuera de casa, lo que no hicieron las mujeres de la generación anterior: “Unilingüe en un sillón llora como desesperada, sintiendo su alma destrozada por la pérdida de la decencia de su hermana; mamá, en una silla, está totalmente aniquilada, parece un muñeco de paja” (García Saldaña 126). Las ex novias de Epicuro, así como el resto de las mujeres “reales” y a diferencia de la “mujer ideal” en la mente del protagonista, piensan y actúan de la misma forma. Esto decepciona al narrador. Por lo tanto, él ironiza el *modus vivendi* de la tradicional familia mexicana de clase media. En este fragmento en que se dirige a ellas en una situación imaginaria, encontramos signos de puntuación, lo que nos habla de mayor lucidez y sobriedad. Además, utiliza la ironía para expresar su crítica hacia ese modo de vida:

Y yo, amigas, aquí en el camino, cotorreando con la oscuridad, pensando en ustedes que querían vivir un poco diferente a como vivieron papá y mamá, pero ahora, sus esposos en el trabajo tratando de hacerlo lo mejor posible para que les aumenten el sueldo y los suban de puesto y puedan ahorrar dinero para que con el tiempo se compren una casita y tengan un cochecito nuevo y en las vacaciones puedan irse a Acapulco y recordar la luna de miel. Qué bonito, qué bonito, Mmmmmm. Me muero de la envidia. Y ustedes mis nenas fresas horas y horas en la casa, cambiando a los bebés los pañalitos y yendo al salón de belleza y cuidando que las sirvientas limpien bien los muebles, laven los pisos, laven la ropa, vigilando nenas y haciendo ejercicios de gimnasia y en las tardes viendo las telenovelas... ¡Qué suave, qué

ondón! Dejadme inscribirme en vuestra sociedad, un sitio en la ASOCIACIÓN
FRESERA DE LA COLONIA MEDIANÍA (García Saldaña 121)

El lenguaje afectado y solemne del final del fragmento es una imitación (y una burla) de la mentalidad burguesa y “respetable”.

Las mujeres que han tenido relación con Epicuro lo han rechazado por no ajustarse a los cánones burgueses; sin embargo, él prefiere estar solo a cambiar su forma de vida. La clase burguesa es el blanco de sus críticas más duras. Esta rebeldía es compartida por sus compañeros de “viaje”, quienes también se quejan de la moral mexicana y prefieren relacionarse con chicas estadounidenses, ya que son más liberales.

Cuando las voces no están incluidas (ya sea textualmente o de modo indirecto) en el discurso de Epicuro, irrumpen sin previo aviso y se interrumpen entre sí, lo que además de agilizar la narración, da el efecto de un torbellino psicológico y emocional que enfrenta el protagonista:

oye chiquito ¿no te da pena andar haciendo on the road cosas de loquito? ¿Eh? ¿no?
¿Qué who's talkin'? who who who who aquí estoy niño idiota digo nene ya deja ese
complejito de daddy y mammy vuelve a tu onda niño ¿Cuál es tu onda? siempre
fue... aich niño me enferman los discursos ¿y a ti? también enton's? it's bette' not
to believe in nothin life's a naught so boy you've got to get a heart stone Pues mira
niña pastel yo... Ya ya Yo yo ya niño idiota no hables tanto, no seas tan crema mira
ten esta grabadora y este paquete de Alas y ya ya ya ya te me largas niño idiota aich
cómo me chocan los traumados oye niña no te vayas nena no te vayas aich cómo me
chocan los rogonos see you in december in october or anyway it doesn't matte' the
day doncha think so, boy? Chao pastel y la nena se va y yo me quedo on the street
(García Saldaña 62-63)

Tenemos también la “voz” de los altos círculos intelectuales, que critican negativamente la literatura de los jóvenes como Epicuro. También es una alusión a quienes menospreciaron a la

Generación Beat. Conocemos esta “voz” desde la perspectiva del protagonista, quien nos cuenta una escena que quisiera vivir y sólo imagina: tiene una novia que lo ama y apoya en todo, con la cual comenta sus opiniones sobre el tema. En el siguiente fragmento Epicuro no reproduce textualmente el discurso de los autores de suplementos culturales; solamente hace referencia al mismo con sus propias palabras y se posiciona en contra de él. Denuncia en forma sugerente que el éxito en el ámbito cultural está contaminado por los prejuicios de los críticos e intelectuales “reconocidos”, las simpatías, la conveniencia y la adulación.

-Escucha: joven impertinente siembra el pánico dentro de nuestro máximo círculo intelectual...

-Yo sé quién es el de esa campaña. Ese pinche idiota del sexo amortiguado el saboteador de la revista Always a turd ese güey de Shit un día de estos le voy a partir la madre para que vea cómo aterrorizo a la gente de cagada estoy seguro que es ese pendejo que tiene un grupito de pendejos que a todas horas le están besando las nalgas. Sí, sí, Germán Broca o El Coito Amotinado. Pinche saboteador. Si yo fuera el director de ese pinche suplemento me valdría madres que el idiota ese publicara sus cuentos yo no soy nadie para decir que sus cuentos son buenos o malos yo no le negaría a la gente un cuento suyo no me importa yo simplemente no lo leo y ya pero ese pendejo anduvo saboteando a todo el mundo y un día de estos le voy a poner una bomba en el culo... (García Saldaña 21)

Las “voces” de los *beats* y los hippies aparecen asimiladas por Epicuro. Él comparte las ideas de los *beats* acerca del sistema: asegura que éste sólo busca controlar a las masas. Por otra parte, se identifica con los hippies al decir que el amor es la base de todo y lo único que vale la pena buscar: “para la ciencia actual el hombre es un engrane, porque la ciencia utiliza EL PODER para controlarnos, para idiotizarnos[...] la época de hacer el amor llega y no hay por qué tener miedo, tienes que ser sincera contigo misma nena, darte, sin esperar nada, eso es el respeto[...] El

amor es la base, el amor se siente nena, está dentro de ti, vibrando, vibrando...” (García Saldaña 22).

Dentro de la ideología machista mexicana (que en los 60 comenzó a verse matizada por la liberación sexual) están presentes varios puntos de vista o “voces”. Por un lado está el clásico “don Juan” que utiliza artimañas para seducir a jovencitas. Esto es criticado por Epicuro en una de sus alucinaciones. La “voz” donjuanesca también es vista desde la perspectiva del narrador, quien la presenta a su manera para después expresar su desacuerdo con ella:

Y estoy viendo a Humpert Trumpet hablando del amor a Lolita Sofisticada la está atrayendo con su madurez con su greña llena de conceptos about the birds n’ the bees le está diciendo que él es el único que habla el lenguaje del amor que toda su vida se la ha pasado descifrando El libro del buen amor Que los pájaros y las abejas a él sólo sus secretos han dado but me realmente me enojo me paro de la silla donde estoy sentado y le pico un ojo ya déjese de mamadas –le digo- es mejor que les diga oye nena me gustas a andar con tantos rodeos (García Saldaña 22).

Por otro lado tenemos a Sadito, quien vive la sexualidad como el típico macho mexicano, quien considera que si un hombre no tiene sexo continuamente, es homosexual. Cuando le narra a Epicuro una anécdota que vivió en compañía de otro amigo suyo, el Conejo, se expresa de él de manera despectiva y prejuiciosa:

-Ayer en la tarde me trepé dos viejas al coche y fuimos al Desierto de los Leones y yo empecé a fajar y el Conejo no atacaba. Y me bajé del coche y lo llamé ¿Sabes de qué se trata, no?

- Sí... sí...

[...]

- Entonces ¿por qué estás de pendejo?

- ¿Por qué?

- Mi vieja quiere que me la coja y tú estás de puto

- Es que no todo es sexo, Sadito
- Eres un puto, eso, eres un puto. No me había dado cuenta, eres un puto. Sí, eres puto. Con razón no te coges a Shirley. Sí, ella ha de ser lesbiana. Por eso no cogen... (García Saldaña 111)

Epicuro está en desacuerdo con esta visión. Él es más abierto hacia el tema de la homosexualidad. En los años 60, la postura social oficializada hacia ésta era aún más cerrada e intolerante. Su generación comenzó a “picar piedra” para una mayor aceptación hacia el tema. En respuesta a lo que dice su amigo, él cambia la conversación:

- y yo prefiero fugarme y elevarme y no seguir escuchando a Sadito que siempre me viene a contar sus descubrimientos de putos y lesbianas, éste es el caso 24563847. ¿Quién carajos soy yo para criticar a un puto y a una lesbiana?
- A mí esto, Sadito –le digo muy cool-, me vale madres (García Saldaña 111)

Sadito usa a las mujeres para después abandonarlas y expresarse de ellas despectivamente, calificándolas de “golfas”. Uno de los ejemplos de esta actitud se nos presenta ya transfigurada por Epicuro, cuando éste escribe su cuento “revolucionario”. La anécdota básica de ese texto es la experiencia de su amigo después de haber embarazado a una chica, a quien Epicuro llama Estúpida 6969. Sadito va a casa de los padres de ésta, promete casarse con ella y cumplir con su responsabilidad; pero al salir de ahí, muestra su verdadero pensamiento:

- Qué cotorreada, creen los pendejos que me voy a casar con su pinche araña, ya parece que mi papá va a aceptar que me case con una araña, y si quieren lana, pura madre. Que se vayan a la chingada, yo no me la cogí a güevo. Si supieran que su hija es una golfa, que ha cogido con todos los cuates. ¿Compramos una botella para celebrar? Vamos por los cuates... (García Saldaña 131)

Sadito es, en realidad, más que un individuo: es la tipificación de la tradicional mentalidad machista mexicana. Se divierte con varias mujeres; pero al momento de elegir esposa, exige que ésta sea “pura” y convencional. Él y Estúpida No. 6969 son ejemplos claros de una filosofía indolente y despreocupada. Después de la tensa reunión con los padres de la chica, ella dice algo que condensa su total indiferencia ante el problema de su embarazo: “Mañana tengo prueba de higiene mental y voy a estudiar...” (García Saldaña 127).

Epicuro complementa sus críticas con su propia opinión o “voz”. Para el protagonista, el sexo es una forma de comunicación y un escape al aislamiento, mientras que para mucha gente es sólo un acto repetitivo y, aunque placentero, carente de significado: “[...] 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” (García Saldaña 22). Eros, para Epicuro, más que sexo mecánico es Principio de Vida. Lo eleva a alturas míticas y lo ve como un nexo fundamental entre lo humano y lo divino: “Eros soy tu SIERVO AL DESNUDO Encolerizado te seguiré encolerizado [...] ciervos cabríos Instinto Vital generado por los recuerdos de Xochiquetzal Coatlicue Diosa vernácula de burros andantes que despacio escalan montañas donde el silencio es mi cólera abierta a tus pechos globos circundantes a tus muslos” (García Saldaña 23).

Después de aludir al pasado y a la mitología del México antiguo, aprovecha la oportunidad para hacer hincapié en el rencor social y racial (“voz” de una idiosincrasia heredada): “y estoy viendo un partido de fut: aztecas VS spaniards, Indios patarrajada odiando gente blanca acaudalada odiando indios patarrajada ¿qué pacha paisanos? ¿cuál es la onda en este pueblote?” (García Saldaña 23). Por lo que podemos inferir de nuestra lectura, Epicuro es blanco. Si tomamos en cuenta la expresión “indios patarrajada” y su opinión sobre Sadito, nos damos cuenta de que él

también tiene un cierto dejo racista. Por lo tanto, podemos asegurar que, por más que quiera salirse del sistema que lo rodea y que lo ha decepcionado, sigue inmerso en él.

Sadito y Ed Pirez son, cada uno a su manera, producto y ejemplo de esta mentalidad: el primero viene de una familia rica; pero es moreno y, por lo tanto, está acomplejado. Debido a esto, aprovecha su condición social privilegiada para contrarrestar su sentimiento de inferioridad al humillar a otros. Epicuro nos habla de él de manera que hace evidente lo anterior:

Sabiendo que sus pinches vibraciones no tolero no sé qué viene a hacer este güey a mi modesto cuarto budista digo siempre es así muy calmado y muy amable pero es un cerdo el desgraciado que está lleno de veneno y a quien puede corrompe porque él tiene un complejo de naco de venir directamente de la clase de los aztecas tlamemes. [...] estoy seguro que matarme o echarme a los de la judicial quiere –pues él es hijo de una gente muy influyente y que con el dinero todas las puede- pero ¿ustedes si vieran a Cristo le pegarían? (García Saldaña 31-32)

El Amo, otro de los rodantes, sabe que Sadito está acomplejado por su origen racial. Reconoce en él lo mismo que el lector ya ha inferido, por lo que se convierte en una “voz” perfectamente reconocible: “¿No ha venido Sadito Otistlán? Me cae bien, pero voy a su casa y a veces saludo a la sirvienta creyendo que es su mamá, digo, no puedo distinguir a la servidumbre de la señora de la casa, el otro día llegué y señora buenas tardes y que le beso la mano a la sirvienta, digo puro naco, no se puede vivir aquí entre esta confusión” (García Saldaña 98). Esta “voz” es la del mexicano de piel clara, que critica y menosprecia al moreno aunque éste sea de clase privilegiada⁵³. Epicuro no critica esta voz, sino más bien comparte este punto de vista: mientras suena una canción en la radio, adapta la letra para aludir indirectamente a Sadito: “Pluma negra está acomplejado porque aquí es gente de color y de una tienda del otro lado lo corrieron por

⁵³ Sadito representa, en este caso, al mexicano de clase popular que, gracias al crecimiento económico de los años 50 y 60, ha logrado subir en la escala social. Sin embargo, aún es discriminado por su origen.

prietón pupapupapupapupa” (García Saldaña 32). Aquí podemos notar que los rodantes también tienen prejuicios sociales, lo cual constituye una contradicción entre el discurso que profesan (no dejarse llevar por los conceptos del sistema, “dejar ser” a las personas, no meterse con nadie) y sus actos. El hecho de seguir inmersos en la sociedad, los “ancla” en ella a pesar de sus intenciones de ser diferentes. En lo que concierne a ellos y a Epicuro, su “separación” de la oficialidad sólo se da en algunos aspectos (liberación sexual, derecho al ocio, etc.), mientras que en otros siguen yendo con la corriente. Encontramos ruptura, pero también continuidad.

Por su parte, Ed Pirez tiene la piel blanca, pero trata de asimilar el habla y modo de vida estadounidenses para contrarrestar su sentimiento de inferioridad por ser mexicano (su nombre en realidad es Eduardo Pérez, pero él lo ha “traducido” al inglés). A este personaje (así como al grupo que representa) también lo critica Epicuro: “Si es Ed Pirez pero como anda con gringas no me fuma, veo su carro Ford, la calcomanía en el parabrisas trasero Pedregal High School. Go Rats, Go. Placas de Tejas. Mi famoso cuate Ed Pirez adornándose con sus gringas de que es un cabrón...” (García Saldaña 15).

En ocasiones, Epicuro asume la “voz” del hombre convencional de clase alta, quien se casa con una mujer joven y hermosa para lucirla en sociedad. Al mismo tiempo, ella lo explota económicamente. La confrontación con esta “voz” se da al insertarla en el contexto que ha desarrollado a lo largo de su narración. Al no compaginar con las ideas de Epicuro, comprendemos que este episodio en realidad critica ese punto de vista: “¡Pero mira qué anillos tan caros mi amor, qué bien se te ven! ¡Qué bien te ves con esa estola de lagarto! ¡Horas y horas de trabajo para que mi nena se vea adorable! ¡Te ves muy chic mi amor! Muy pero muy lovable. A veces quisiera exhibirte en Liverpool para que vean qué clase de nena tengo, estoy seguro que si Cuauhtémoc reviviera te daría sus tesoros” (García Saldaña 85).

Con este mismo recurso critica al machismo, que también es una “voz” en la novela. Asume no sólo el contenido del discurso, sino los términos que usa el “macho” según el medio en que se desenvuelve: “Disfrazado cual presi muni de mi amado terruño voy a una gran tienda de la ciudad a comprarme una hembra, qué carajos. Uno es macho y necesita hembras, una cosa es la esposa que cuida a los escuincles y otra la hembra, la diosa del placer, y pues para este objetivo circunstancial llego a la tienda” (García Saldaña 85).

En esta misma “voz” se incluye al político mexicano. Epicuro manipula el discurso de éste para denunciar la falsedad de los discursos de campaña. Esto lo consigue al enfatizar la contradicción entre las buenas intenciones en las promesas hechas al pueblo, y el egocentrismo del candidato a quien sólo le importan sus propios intereses:

os aseguro ser un diputado defensor de los principios populares, lucharé por vosotros, queridos campesinos, lucharé para que se vistan tan a go go como yo, para que vivan en una residencia como yo, para que traigan un coche Valiant como yo, les prometo muchas cosas, voten por mí que soy un extracto popular, os prometo luchar en la Cámara de Diputados por vuestro progreso. ¡Viva yo! (García Saldaña 86).

A pesar de tener mentalidad abierta hacia la homosexualidad (actitud contraria al machismo), sí denuncia la existencia de homosexuales pederastas y misóginos. Esto nos habla de la convicción del protagonista acerca del derecho de cada quien a hacer lo que quiera, siempre y cuando no perjudique a otras personas:

Y voy por la Avenida de los Insurgentes y me encuentro a white cat (ya lo he visto a la salida de escuelas secundarias como humbert humbert esperando, pero en vez de ninfetas boys) el profesor de pintura de mi hermana Siberia[...]

[...] y me sube a su coche y me lleva a su casa. Puedes vivir conmigo, no sé para qué sirven las mujeres. Todas de lo peor. (García Saldaña 107-108)

Por otra parte, el protagonista, quien a veces se hace llamar El Rey (como se representa a sí mismo en el cuento “revolucionario”) o El Rey Criollo⁵⁴, está acomplejado pues no es bien parecido ni conquistador de mujeres: “El Rey era un cuate vaciado, nada más que por feo tenía muchos complejos y por eso a veces se sentía muy pero muy desdichado. Las nenas siempre preferían –obviamente- a los cuates caritas que a él. El Rey siempre vivió en la onda hasta tronar” (García Saldaña 123). Una de las figuras que refleja lo que él quisiera ser es Napoleón Solo (personaje de televisión de características similares a James Bond). Para el narrador, el nombre es una conjunción de la imagen del emperador exitoso y, junto a esto, de la soledad que experimenta, lo que une lo ficticio con lo real.

En la tercera parte de la novela, Epicuro es más explícito acerca del cambio que traería a su vida el amor de una mujer. Además, muestra que aunque su voz es individual, representa a un grupo:

si tuviera una gorda, una, en vez de andar en la onda, ella vendría todas las mañanas a despertarlo

[...] Si todos los cuates tuvieran una nena, no andarían en la onda, armando desmadres, encabronados de vivir, una nena que los comprendiera[...] (García Saldaña 131)

En sus “viajes” Epicuro cambia de un escenario a otro y de una vivencia a otra. En algunos casos, se mezclan recuerdos de conversaciones con sus ex novias, amigos o parientes. A veces le gusta jugar con la idea de que físicamente se transporta de un lugar a otro, literalmente volando.

⁵⁴ Parménides García Saldaña publicó un libro de cuentos titulado *El Rey Criollo*, que alude al título de una canción interpretada en esa década por los Teen Tops. Dicho tema era un “cover” de “King Creole” de Elvis Presley, quien a su vez fue bautizado como “El Rey del Rock”.

Pero podemos inferir que la viajera es su mente, quien se traslada alternadamente de la imaginación al recuerdo y a la vivencia.

En uno de estos episodios, escuchamos la “voz” de su amigo Howl (siempre bajo la perspectiva de Epicuro). Tanto él como el protagonista, a pesar de estar drogados la mayor parte del tiempo, son lo suficientemente lúcidos para darse cuenta de la hipocresía del mundo, así como para plantear otras opciones de vida que no sean las “oficiales”:

[...] y prendo un Alas y vuelo hasta caer dentro del coche de Howl que por el periférico va

cuando me ve pues ya está acostumbrado a mis apariciones dice

[...]

-Todo es cambio lo que hiciste ayer está ahí es diferente a lo que hiciste hace una hora hace un segundo ya no cuenta para este momento así es la onda ésta es la onda por eso me gusta beber embriagarme hasta morir para ver las cosas distintas ver algo otra onda [...] unos llaman a la pendejada decencia otros costumbre y a uno lo llaman degenerado Sade escribía sobre lo que vivió y la gente llena de fórmulas lo critica Decencia es honestidad con uno mismo [...] pero a la mayoría le gusta que la engañen porque la mayoría es gente idiota que complica la vida” (García Saldaña 23-24).

Howl comparte con Epicuro y con el resto de los “rodantes” la irreverencia respecto a las instituciones religiosas. De esta forma confrontan a la “voz” del discurso religioso oficial. Un ejemplo de esto se refiere al dogma católico-guadalupano:

De pronto Howl dice

-Va Juan Diego hecho un pendejo, todo jodido, cargado de mazorcas, y oye una voz que le dice pss, psss y Juan Diego dice ¿qué pasa? Psss, psss insiste la voz y Juan Diego, un poco con miedo, voltea y ve a una gorda, Juan Diego anda hasta el cepillo, alumbradísimo y la gorda le dice, te andaba buscando, no tengas miedo, vengo a salvar a tu pueblo, Juan Diego dice no lo creo, ¿qué pasa? Juan Diego no se

da cuenta de los que pasa y al rato cree que está viendo rosas en vez de mazorcas, aún no lo cree y dice ¡qué onda traigo! Pero las rosas ahí están, y luego busca a la gorda y nada y entonces corre a decirle a todo el mundo que vean las rosas, y como todo el pueblo anda hasta el gorro empiezan a correr por las calles ¡Milagro, milagro, milagro! (García Saldaña 121-122)

Aquí podemos ver la desacralización del discurso y simbolismo religiosos. La leyenda (ya oficializada) es trasgredida, lo que implica el rompimiento con el sistema. Además, la imagen institucionalizada de la Virgen de Guadalupe es la de un ser sumiso, dulce y asexuado. En la versión de los “rodantes”, aparece como “la gorda”: en México, este vocablo, además de su sentido literal (relacionado con el sobrepeso), posee “cargas” de atractivo sexual, de un modo similar a las connotaciones de palabras como “mamacita” o “nena”. Por lo tanto, la descontextualización y recontextualización del relato de la aparición de la Virgen, otorga a éste un nuevo significado.

En ocasiones Epicuro asume (más bien simula asumir) la “voz” del discurso religioso para criticarla indirectamente: “Ya las veo devoradas por las serpientes, mujeres deshonestas, os vais a ir al infierno por degeneradas, ved cómo andáis vestidas, locas, maniáticas, cuasipluscuamprostitutas, mujeres de la calle, airadas, airadas, descaradas, bola de corrompidas – señalando a todas las nenas estoy lleno de ira, mis ojos las escupen- os condenaréis si atentáis contra el Movimiento Familiar” (García Saldaña 34). Posteriormente, se “sale” de ese punto de vista (al referirse al sacerdote en tercera persona) y recupera su voz: sugiere que todo fue parte de una visión alucinógena: “Un relámpago cae sobre el predicador, un relámpago sicodélico, todas las nenas aplauden ¡Bravo! ¡Bravo! ¡Bravo! (García Saldaña 35).

En uno de sus sueños, Epicuro se ve a sí mismo como un líder religioso y asume su discurso. Sin embargo, una parte de él sigue activa por lo que se critica e ironiza a sí mismo. Además, compara a estos líderes con los nazis dada la manipulación mental que ejerce sobre sus

seguidores: “**¡defended jóvenes que aman el espíritu aguerrido de Hitler Defended os digo el sacrosanto honor de vuestras hijas no dejéis que bailen esos satánicos bailes de greñudos degenerados viciosos y decadentes comunistas no dejéis que cambien a vuestras hijas [...]** Y con mis turbas mochas u fanáticas me lanzo a la calle a rapar rebecos y a vestir de monjas a las nenas a go go” (García Saldaña 72-73, cursivas y subrayado míos). El fragmento en negritas destaca la “voz” y el léxico que corresponderían al sacerdote, mientras que la parte siguiente resalta la “voz” original de el protagonista y su léxico, en contraposición a la “voz” que asumió temporalmente. Las palabras subrayadas evidencian lo que realmente piensa Epicuro sobre la gente conservadora. En esta parte vemos dos léxicos, dos “voces” y dos intenciones sin que se hagan explícitos los límites entre ellos; por lo tanto, es otro ejemplo de hibridación.

Epicuro también califica de hipócrita el discurso de los seguidores de estas ideas: es un discurso de poder disfrazado de espiritualidad. Para enfatizar esta doble intencionalidad se sirve de los puntos suspensivos:

Y luego el Presidente del Club Laicos por Fuera pero Creyentes por Dentro me dice
[...]

- Aunque no tengas nombre cristiano sé que como yo eres un fanático de la fuerza... de espíritu y tu audacia me conmueve pues estás luchando por la patria de los hermanos maristas y hermanas conchitas ¡Viva Dios que ahora está de nuestro lado! ¡Viva el joven nacofofilgamado! (García Saldaña 73, subrayado mío)

Después el protagonista despierta y enfatiza la naturaleza onírica de esta vivencia, así como su desacuerdo con las ideas moralinas: “Y despierto del sueño ¡Oh Dios no, qué horror!” (García Saldaña 73).

En muchas ocasiones, las “voces” aparecen en la mente de Epicuro, ya sea en recuerdos o en un discurso que el protagonista sabe ya de memoria por tanto escucharlo. La “voz” del

protagonista se confronta con ese discurso ajeno y memorizado, y se sostiene una “discusión” en su mente: (La parte subrayada corresponde a la opinión de Epicuro.)

es mejor seguir las manifestaciones que andar solo en los callejones Anda nene es mejor que te quedes viendo las flores, lee los periódicos, entérate de las obras del gobierno, nene los tiempos no están para que te dejes caer, no andes desesperado, si nene óyeme ¿Qué te está pasando?

Consecuencia Consecuencia yo no quiero ser como todos no yo no quiero ser como todos pero todos quieren que tú seas como ellos... ¡Cuidado nene estás insano! ¡Oh no! (García Saldaña 99, subrayado mío).

A veces Epicuro aparenta apropiarse de la “voz” de otro para experimentar lo que él quisiera vivir. Para “saltar” de una voz a otra y ahorrarse introducciones específicas, pasa de la tercera persona a la primera con un cambio de pronombre, para que el lector infiera por sí mismo lo que sucede. En este fragmento, asume la personalidad de un casanova para, posteriormente, tomar las voces de las mujeres que lo admiran:

Y Malí con su equipo de Ninfulonas se pasea por la zona rosa donde toda la gente babosa por él babea, qué bien me veo seguido de las MAGUE JETS, con sus capas sarapes de Santa Anna y escuchando voy las conversaciones que casi siempre halagan y consolidan mi vanidad Tengo un Malí que me costó 10,000 billetes. Es muy mono chulis, le hablé by phone, vino a la casa, ay tú Torcuata si vieras que está tan mono, tan mono. ¿Verdad que es bellísimo Marqués? Es tan pero tan cariñoso, llegó me abrazó y pues ya tú sabes, tan mono... (García Saldaña 60-61, subrayado mío)

Una “voz” que aparece momentáneamente en uno de los viajes del protagonista es la de su tío. La conversación con éste aparece intercalada con fragmentos de poesía de Pablo Neruda, que en la obra aparece como un “vals de moda” (atmósfera onírica). La estructura de las estrofas y los

versos sí está respetada, para distinguirla del flujo de pensamiento y de la conversación y llamar la atención visual hacia ella:

De otro. Será de otro. Como antes de mis pesos.

Su voz, su cuerpo claro. Sus ojos infinitos.

Ya no la quiero, es cierto, pero tal vez la quiero.

Es tan corto el amor, y es tan largo el olvido.⁵⁵

(García Saldaña 26)

El tío de Epicuro le narra sus malas experiencias con mujeres traicioneras. Lo aconseja al tiempo que reflexiona sobre las lecciones aprendidas, las cuales muy bien pueden aplicarse a lo que vive el narrador: “en esta vida si eres un romántico empedernido te lleva la chingada” (García Saldaña 26). Esto reafirma la idea que tiene el protagonista (y que nunca logra realizar por completo) de que es necesario endurecerse interiormente para amortiguar los golpes emocionales.

En cuanto a la “voz” del propio Epicuro, se deja escuchar a lo largo de toda la novela dado que él es el narrador. A veces absorbe a las otras voces o se mezcla con ellas; pero hay ocasiones en que lo escuchamos sólo a él en una especie de monólogo interior o dirigiéndose a otros, sean personajes o lectores implícitos. De cualquier forma, aunque sus reflexiones son sólo suyas, están matizadas por lo que ha leído, escuchado, conversado, etc. Entre las cosas que influyen en su discurso están las “voces” de cantantes, escritores, filósofos y actores. Hay que destacar que a estos personajes nunca los ha conocido personalmente: ha entrado en contacto indirecto con ellos a través de los medios de comunicación masiva como radio, televisión, cine y libros.

Su búsqueda de liberación cae en la anarquía, en un “no” rotundo a las instituciones ya sean gubernamentales o religiosas. Defiende el derecho de las personas a dirigir su vida como mejor les

⁵⁵ Este fragmento es del poema número 20, de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, de Pablo Neruda. En la versión original dice “De otro. Será de otro. Como antes de mis besos”. El cambio de la letra “b” por “p” altera todo el sentido, aludiendo esta vez a una mujer interesada y traicionera.

parezca, sin presiones de ninguna clase: “[...] tú debes saber quién decide tu vida si la estulticia o la calma si el nuevo bravo mundo o la decadencia yo no soy del pri⁵⁶ porque las instituciones me enferman” (García Saldaña 29).

A pesar de estar en contra de las instituciones religiosas, no por eso es ateo (aunque lo pregona ante los burgueses). Respeto la figura de Cristo y lo considera otra víctima de los sistemas oficiales:

las instituciones asesinaron a Cristo nena
que predicaba el bien el amor el cielo la vida
y los estoy viendo a ustedes banqueros comerciantes licenciados en derecho
militares pelusarios los estoy viendo crucificando a Cristo
¡Los estoy viendo a ustedes bastardos ustedes los dignos representantes de las
instituciones! (García Saldaña 29)

Por supuesto que la irreverencia no sólo atañe al aspecto político y religioso, sino a todo lo que tenga que ver con un poder controlador que limita o automatiza al hombre (como la moral conservadora y la industrialización).

El protagonista se enfrenta a los prejuicios sociales sobre el sexo, el cual está sujeto a reglas: es considerado “sucio” a menos que se dé en una relación matrimonial. El narrador confronta este punto de vista varias veces a lo largo de la novela, ya sea respondiéndole a una persona específica o a un punto de vista generalizado. Al final de la tercera parte, sugiere que su ex novia Claudia (quien después comenzó una relación con el hermano de Sofía) ahora ya está casada y viviendo una vida respetable. Sin embargo, aquí vemos a un Epicuro que, si bien está en depresión, ya muestra una cara optimista:

⁵⁶ PRI: Partido Revolucionario Institucional, que mantuvo el poder político en México durante más de 75 años.

Yo tuve que aprender a sentirme solo y ahora tú estás muy contenta con papá y mamá, ahora ya no piensas que hacer el amor es sucio, tu porvenir está asegurado, pero por favor a uno de tus hijos ponle Epicuro, para que te acuerdes de mí, debo de admitir que fuiste honesta al final, me dijiste que amabas al otro, pero ¿lo amas en la oscuridad como me amaste a mí? Yo por mí sigo en onda, después de todo no me morí... y te amé, Claudia, sabes que te amé (García Saldaña 135)

Dado que el protagonista prefiere la soledad a traicionarse a sí mismo, está listo para enfrentar esa situación: “Y yo chiquita te digo que pasado el crucero sigo en el camino listo para ir a cualquier sitio listo para desaparecer listo para viajar solo pues tú nena estás muy fuera de onda” (García Saldaña 138).

Además, hay momentos en los que tiene fe en que la mujer ideal va a llegar a su vida: “She’s comin! She is comin! She is comin!” (García Saldaña 138). Inmediatamente después, su destinatario cambia y se habla a sí mismo, lo que también sugiere que de alguna forma se dirige a todos los que se identifican con él: “Estás solo, pero dentro de ti hay un universo” (García Saldaña 138).

Epicuro está consciente de que su rebeldía no es suficiente para cambiar el sistema. No expresa su desacuerdo uniéndose a grupos de protesta como muchos otros jóvenes: “si Cristo no pudo cambiar al mundo menos lo voy a cambiar yo” (García Saldaña 29). Sin embargo, a pesar de que su rebelión es solitaria, sí representa la “voz” de aquellos que comparten su punto de vista. De este modo, representa a todo un grupo que busca ser diferente al resto del mundo y, sobre todo, ser fiel a sí mismo: “y trataré de no ser como los demás y por eso hoy uso lentes oscuros nada más para distinguirme y por eso uso botas de cuero con barro para no olvidarme del camino andado y por eso escucho discos de los Rolling Stones y los Beatles para no confundirme con la gente fresca y para no confundirme con la gente cuadrada uso la melena abultada” (García Saldaña 29).

Otra forma de conocer estos rasgos de la personalidad de Epicuro es por medio de un amigo suyo que aparece hasta la segunda parte. Este amigo es Apolo (obviamente, es un sobrenombre significativo: Apolo es el dios de la razón). A través de su “voz”, que también está manipulada y manejada por Epicuro, vemos que éste se siente orgulloso de ser diferente a los demás:

- Epicuro, te admiro, te admiro porque eres un cuate distinto que has vivido distinto a nosotros, no has sido un farsante[...] Siempre le has mentado la madre a los policías, siempre has tenido huevos para mandar todo a la chingada, por eso te admiro, porque ahora vives aquí como mendigo, porque con nosotros nunca has usado máscaras[...] (García Saldaña 97).

El narrador no cree en el matrimonio porque no cree en el amor eterno: nadie sabe lo que puede pasar. Por lo tanto, le gustaría que una chica entendiera esto y lo aceptara. En su imaginación, quien lo hace es, obviamente, su mujer ideal: “Estoy oyendo a Dusty Springfield cantando: You don’t have to stay forever I will understand, believe me. Claro nena, digo, qué bien que haya una nena que piense como tú, digo, es perfecto que comprendas esto nena, de veras, te lo digo sinceramente. Digo porque eso de que te voy a amar toda la vida está out” (García Saldaña 94).

El protagonista posee instrucción académica, por lo que sabe que el descontento del individuo con respecto a un sistema que lo aplasta no es privativo de su generación: ha existido en todas las épocas; no obstante, lo que distingue a su tiempo es la forma de expresar la rebeldía, la cual coincidió con transformaciones a nivel social y político: “todo lo que estoy diciendo lo leí en las obras de Shakespeare y también en la vida del Buscón de Quevedo yo más que mexicano debo ser un charro francés y desde entonces ando en el camino regalando Howl que es un poema de Allen Ginsberg!” (García Saldaña 30). El usar únicamente el signo que cierra la exclamación indica la fuerte influencia del idioma inglés.

Epicuro es masoquista hacia quienes lo rechazan, pero un sádico al imaginar que toma venganza. Los blancos principales de su venganza, además de las mujeres que lo han rechazado, son las autoridades y los burgueses: “Nos robamos el coche. Nos sigue un agente de tránsito en moto. Lo mato a sangre fría. [...] A mi nena le cae un borracho, mi nena bebe con él y le saca los centavos cuando lo deja out. Le quitamos las llaves de su coche un impala 67” (García Saldaña 82-83). Este lado sádico nunca pasa el límite de las fantasías, por lo que nunca llega a materializarse. En el caso de las mujeres conservadoras e hipócritas, su revancha mental llega hasta el asesinato:

y entonces yo me volvería loquito y con miles de darditos te agujeraría el ombliguito y después de la vidorria sacarte te pondría sobre el pecho una flor de loto o una orquídea [...] y antes de regresar a casita te echaría a los tiburones y luego llegaría a nuestro departamento y acabaría con los objetos del hogar a hachazos claro que no soy un santo pero ya pasaron los tiempos que a los hombres con tus trucos atrapadas toloachera (García Saldaña 41)

Epicuro se siente orgulloso por ser diferente a los “fresas” (otra “voz” a la que critica, rechaza y confronta para, así, dar relevancia a la propia) y desprecia la idiosincrasia mexicana por considerarla retrógrada. Tanto él como sus amigos se sienten superiores a los “nacos”; pero al mismo tiempo no se sienten a gusto con su condición burguesa, a la que pertenecen económicamente. Esta sensación de “no pertenencia” los lleva al vacío, el cual desean eliminar con drogas quienes, a fin de cuentas, los llevan a una desesperación mayor porque se establece un círculo vicioso: “[...]ay ay ay qué me está pasando todo está girando voy como un pobre diablo viviendo del público que se compadece de mí por estar sordo de mis ojos o ciego de mis oídos oh oh oh fuck, man qué difícil es vivir de veras qué problemita es esta cosa de la vidita” (García Saldaña 65).

Pero detrás de todos los cuestionamientos, desconfianzas y anhelos frustrados, vemos optimismo en el narrador:

Estás solo, pero dentro de ti hay un universo [...]

[...]

estás solo pero tu soledad no te espanta porque estás

lleno de amor lleno de amor

(García Saldaña 138)

Además de la irreverencia, encontramos en el protagonista una desconfianza en la colectividad (que constituye otra voz: la del “sentido común”), pero una fe incuestionable en las personas por sí mismas: “Yo no creo en la comunicación porque no creo en la gente, digo, yo creo en las personas, creo en Bob Dylan, creo en Mick Jagger, creo en Allen Ginsberg, creo en el Che Guevara, pero no en la gente. Para mí la gente es un fantasma” (García Saldaña 96).

También vislumbramos un deseo de reafirmar su autoestima: con frecuencia leemos el “Yo” con mayúscula y afirmaciones como “soy el amo” (García Saldaña 13) para alimentar su ego. A pesar de que lucha por hacer oír su voz como individuo, ésta es al mismo tiempo representación de la “voz” de su grupo, de los jóvenes que se identifican con él.

La “voz” del Epicuro reflexivo aparece en ideas bien organizadas, con puntuación y lógica. Es cuando da rienda suelta a su ser filósofo y expone su postura ante las relaciones sociales. También opina sobre el grupo de jóvenes rebeldes al que pertenece; afirma que no por ser parte de él, se pierde la individualidad de sus miembros:

yo pertenezco a la escuela de que no te importe nada ni nadie, pero si un mendigo te pide un diez, dale un veinte [...] mi lema es mientras existimos la muerte no existe, y cuando la muerte existe ya no existimos nosotros, o sea cuando se llega a la nada es cuando dejamos de existir, pero yo soy yo, Pepcoke Gin es Pepcoke Gin, él existe

por sí mismo, no necesita de mi existencia para existir [...] ¿Greta Garbo es Marilyn Monroe? ¿Se puede identificar a Ann Margret con Marilyn? ¿Es lo mismo Janis Joplin que Nancy Sinatra? ¿Podría haber dicho lo que estoy diciendo una máquina IBM? ¿Tengo las mismas ideas que Benito Juárez? (García Saldaña 88)

Un aspecto importante de la mentalidad de Epicuro es que, aunque su “voz” representa a todo un grupo de jóvenes, su rebeldía es individual. Por ello no participa en manifestaciones colectivas ya que piensa que los líderes siempre terminan mal. Pero sobre todo, él considera que la salvación es personal, por lo que cada quien debe buscarla por sí mismo: “Yo no iría a manifestaciones a gritar Yankees Go Home [...] yo no nací para pastor, ni creo que tampoco el presidente o los presidentes de Transalandia nacieron para pastores. Digo, Cristo nació para pastor y ya ve, lo crucificaron. YO en realidad no tengo alma proletaria [...] ya saben que la salvación es personal” (García Saldaña 89).

En las alucinaciones del protagonista, hay ocasiones en las que no se reconoce la procedencia de las “voces”; más bien, todas se entremezclan y se confrontan unas a otras. Estos fragmentos representan todo lo que está contenido en la psique de Epicuro como consecuencia de su interacción con su medio ambiente:

No nena te dije que no te di águila y pediste sol okey okey te tengo una nueva onda además de las otras dos Vamos aprisa alguien nos viene siguiendo Nene te lo dije estás desapareciendo nada te sirve de consuelo ni el siquiatra ni la piel del camello Ahora sí nene vas por buen camino no te vayas por niño perdido por ahí hay mucho ratero pueden quitarle al coche las chapas de acero Pero regresas y te dejas caer tus amigos están contigo no hay nadie puedes salir regresa aprisa ataca pégale a volar alguien te dijo que por nada podrías obtener tu salvación nene Dios te está viendo... La policía te anda siguiendo (García Saldaña 133)

Todos los personajes y voces están subordinados al narrador en primera persona (Epicuro), quien “absorbe” al resto y nos lo refracta desde **su** perspectiva. Por esto, como ya hemos mencionado, no podemos dar a su palabra un voto de fe absoluta; pero al ser él quien dirige la narración, sí debemos concederle un amplio rango de confianza para introducirnos de lleno en la obra. A pesar de que el protagonista nos hace llegar las voces de acuerdo con su percepción, distinguimos claramente las discrepancias entre ellas, así como la semejanza o confrontación que poseen con la voz narrativa.

Además de todas estas “voces”, hay dos que no podemos olvidar: la “voz” (tácita) de Parménides García Saldaña, quien las ha manejado a todas al resaltar o minimizar distintos aspectos de ellas, y la nuestra en tanto receptores al momento de la lectura. Nuestra “voz”, que definitivamente influirá en nuestra apreciación de la novela, también está sujeta a nuestros contextos espacial y temporal.

La “voz” de García Saldaña se deja “escuchar”, como ya hemos dicho, a través de la “voz” de Epicuro. Podemos deducir esto porque sabemos que fue un representante del movimiento ondero y que, por lo tanto, comparte esa perspectiva rebelde; sabemos también de su admiración por los escritores de la Generación Beat. Pero si no supiéramos estos datos, ¿cómo podríamos inferir que el autor se filtra en la perspectiva de su personaje principal? La respuesta está en el tratamiento de las “voces”: las que retratan la postura del sistema oficializado son, de una u otra forma, criticadas y confrontadas por el protagonista y por quienes piensan como él; lo mismo ocurre con las “voces” del machismo y de los jóvenes que por un lado afirman apoyar la ruptura y el cambio, mientras por otro siguen aferrados a una mentalidad conservadora. Si el autor no concordara con las ideas de su personaje, nos lo dejaría entrever mediante ciertos recursos:

- a) Uno de ellos podría ser que la ironía se dirigiera frecuentemente hacia el mismo Epicuro: de algún modo, éste se delataría a sí mismo como un miembro de la

mentalidad que tanto critica, poniéndose en evidencia como alguien hipócrita o incoherente; sin embargo, Epicuro siempre se nos presenta como un hombre lúcido, profundo y convincente en sus razonamientos, a pesar de sus “viajes” y de las contradicciones que a veces muestra (su actitud a veces defensora y a veces peyorativa acerca de los grupos rurales; su postura en contra del régimen intolerante, cuando él muestra intolerancia con quienes aceptan el sistema). Si ponemos atención, nos damos cuenta de que, no obstante sus paradojas, el protagonista siempre se mantiene fiel a su propio código, hasta el punto de preferir la soledad y el rechazo con tal de no traicionarse a sí mismo.

- b) Otra opción sería que alguna de las “voces” presentes en la obra le “ganara la partida”, haciendo ver sus ideas como exageradas o equívocas; pero eso tampoco sucede. Por otra parte, se nos podría “advertir” de algún modo contra una total identificación con el narrador, reivindicando al sistema contra el que éste se rebela; con esto, sus afirmaciones perderían peso y eficacia. Pero lo que vemos en *Pasto verde* es precisamente lo contrario: la única “voz” que resulta, hasta cierto punto, “invicta” (no obstante las contradicciones que ya hemos mencionado, así como las confrontaciones y los reproches de las “voces” discordantes con la suya) es la de Epicuro.
- c) Si sumamos a todo esto los antecedentes que tenemos sobre la vida del escritor (tan llena de rebeldía y de excesos como la de su protagonista), así como nuestro

conocimiento del contexto histórico y cultural que dio origen a esta obra, nuestra percepción de la misma se redondea.⁵⁷

Es aquí donde todas las “voces” (incluyendo la filtrada del autor) entran en dialogismo con la nuestra en el momento de la recepción. Obviamente, habrá tantas lecturas como lectores: dependiendo de la apertura del “oyente”, de su conocimiento sobre los años sesenta y lo que éstos implicaron a nivel histórico y cultural, así como de su propia experiencia, cosmovisión y ganas de profundizar en lo que lee, variará su grado de identificación o de rechazo.

A partir de toda esta polifonía es como vamos refigurando la “historia” que se nos cuenta: con esta palabra nos referimos, más que a una trama en cuanto tal, a una serie de emociones, sucesos y actitudes en interacción, reforzados con algunos datos y referencias cronológicas (como las que conciernen a la infancia de Epicuro) que nosotros debemos analizar activamente, ya que no están evidenciadas de modo explícito. Asimismo, es a través de la relación interdependiente de las “voces” que se configura la intencionalidad estética (la ruptura con una forma tradicional de hacer literatura) y ética (el cuestionamiento de todo un sistema de valores anquilosados) que presenta la novela. Nosotros como lectores podemos inferir toda esta propuesta a partir de la confrontación polifónica, que incluye no sólo a los registros lingüísticos o a los diálogos puros, sino también a las actitudes y acciones que dan cuerpo y solidez a las “voces” presentes en la obra y, por ende, a la obra misma.

⁵⁷ Recordemos que, en el arte literario, el autor no necesariamente está de acuerdo con sus protagonistas, narradores o personajes. Pero en este caso, sí podemos acercarlos en cierta medida ya que Parménides García Saldaña (según personas y escritores que lo conocieron, así como sus actitudes y el modo de vida que llevó) era muy similar (aunque, obviamente, no idéntico) a Epicuro.

CONCLUSIONES:

DIMENSIÓN ARTÍSTICA Y ESTÉTICA DE *PASTO VERDE*

Para llegar a valorar la dimensión artística y estética de la novela *Pasto verde* de Parménides García Saldaña (objeto primordial de esta investigación), he demostrado que las estrategias que utiliza son elemento y representación de la contracultura que se dio en México en los años sesenta, así como de la influencia mutua entre el contexto histórico-social y la obra literaria.

Mijail Bajtín, en el capítulo “La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica” de su obra *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, propone un análisis literario desde la sociología; por supuesto, sin prescindir del análisis lingüístico del texto. Para fundamentar su propuesta, parte de los conceptos de la corriente del formalismo ruso; sin embargo, su visión es más prometedora: ir más allá del reconocimiento y descripción de los recursos formales presentes en una obra literaria. Bajtín está en desacuerdo con el modelo tradicional acerca del proceso de comunicación, en el cual el emisor es un elemento activo, el oyente es pasivo y el mensaje pasa intacto de uno a otro. Para él todos los componentes del proceso están activos y se interrelacionan, afectando al mensaje desde el interior. De la misma forma, éste afecta a los interlocutores, así como sus percepciones y futuras respuestas. En el campo de la creación literaria, el emisor es el autor, quien parte de un contexto determinado; la obra es el mensaje y el receptor implícito funge como oyente. Desde esta perspectiva, la obra es un proceso de comunicación condicionado por fuerzas antropológicas y sociales. En el momento de la recepción, el oyente viene a ser el lector, quien se encuentra con la obra desde su cosmovisión y se ve afectado por ella. Obviamente, todo este proceso tiene su parte medular en el lenguaje, en la palabra. A partir de ella, podemos aproximarnos a un contexto histórico-social, además de

experimentar un goce estético. Por lo tanto, la forma constituye una posibilidad estética y es eminentemente dialógica.

Tras esta idea central de la teoría de Bajtín, es necesario situar el momento histórico de la novela con el fin de aproximarnos a ella desde los postulados sociales y antropológicos del teórico ruso. A partir de los años 50 se generan importantes cambios en las estructuras socioculturales, económicas y políticas a nivel internacional. En México, la urbanización y la gran influencia cultural e idiomática por parte de Estados Unidos e Inglaterra transforman la visión del mundo de las nuevas generaciones. Las formas y medios de expresión adquieren el carácter propio de la juventud, quien por primera vez toma conciencia de sí misma y lucha por diferenciarse del mundo de los adultos. Esto se refleja en la moda, el peinado, el léxico, la música (el rock and roll se convierte en el estandarte de su generación), el periodismo, la publicidad y, por supuesto, la literatura. Por lo tanto, el momento cultural de mediados del siglo XX es lo que da origen al cambio en todos los aspectos. A partir de las décadas de 1950 y 1960 surge lo que ahora llamamos “cultura juvenil”: nace un “nuevo hombre” y, por lo tanto, una nueva cosmovisión. Esto plantea la necesidad de un nuevo arte para su expresión y, por consiguiente, de una nueva estética para abordarlo.

Durante los años sesenta, surge en nuestro país lo que se conoce como “Literatura de la Onda”, que rompe estructuras en el ámbito literario por su léxico, manejo de la puntuación y sintaxis. Gustavo Sáinz, José Agustín y Parménides García Saldaña son algunos de sus principales exponentes. Esta nueva narrativa parte de los autores del “establishment” como Juan Rulfo y Juan José Arreola, pero con una actitud de ruptura con respecto de ellos: el tono de sus obras es de “antisoledad”, que se logra al utilizar las formas coloquiales e informales de la lengua. De esta forma, encontramos una tendencia a “crear una atmósfera lograda por el lenguaje y no por las situaciones” (Glantz 81).

En *Pasto verde*, Parménides García Saldaña (en cuanto autor empírico) parte de una situación determinada (lo “dado”, que al mismo tiempo es “creado” y “re-creado”): la ruptura social y literaria contra lo establecido que se dio en la década de 1960. Toma como punto de origen un contexto temporal, espacial y sociocultural, poniendo especial atención al grupo constituido por la juventud burguesa (clase media) rebelada contra las instituciones. La novela es elemento y representación de esta ruptura (elemento, porque rompe con las estructuras literarias; representación, porque en su trama y estilo encontramos rasgos de la rebelión a nivel lingüístico y de perspectivas). Al momento de la lectura, el receptor puede inferir el contexto social y la situación que se plantea, pero de su cosmovisión dependerá su relación emotiva con la obra. Todo este proceso de comunicación autor-obra-lector encuentra su parte medular en el manejo del lenguaje.

Parménides García Saldaña logra proponer, en *Pasto verde*, toda una “poética” nueva, sostenida por varias características interdependientes: a través de su protagonista y narrador (quien se encuentra de forma permanente entre la alucinación, el recuerdo, el sueño, la imaginación y la vivencia), el autor representa “voces” o “hablas” en todas sus tesituras: semántica, fonética, sintáctica y morfosintáctica, lo que da lugar a un dialogismo fácilmente reconocible. Todas estas “voces” (a decir de Bajtín, quien usa el término para definir los diferentes puntos de vista sobre un objeto o situación, manifestados a través del habla y de las acciones) se interrumpen constantemente constituyendo una forma de “heteroglosia” o “polifonía”. Esto se adecua al pensamiento bajtiniano de que la palabra es dialógica, pero no sólo en el enfrentamiento de voces: la palabra misma ya tiene cargas semánticas de muchos hablantes. La interacción y confrontación de “hablas” nos permite reconocer o inferir varios elementos del contexto histórico, así como las actitudes del protagonista, de los jóvenes, de los adultos y del sistema oficializado. A partir de estas “voces”, el lector puede “reconstruir” la realidad representada; pero no como una trama en

cuanto tal, sino como un cúmulo de experiencias, ideas, emociones, anhelos y “viajes” inducidos por el ácido. Entre todos estos acontecimientos fragmentados, en ocasiones se le dan al receptor ciertas claves cronológicas para situarlo indirectamente en este aspecto. A través de la “voz” de Epicuro (quien presenta a las “voces” de los demás personajes e instancias desde su perspectiva), se dan los elementos de una ruptura en dos vertientes: la estética y la ética.

La ruptura estética tiene como eje principal **la representación de la oralidad como recurso fundamental de la obra**. La oralidad permite “escuchar” mejor la lengua; y al escribir como se habla, se le convierte en parte de la experiencia narrada: **se vive** y no sólo se utiliza para transmitir un acontecimiento. Al plasmarla en un texto literario, al derribar la frontera entre “lengua oral” y “lengua escrita”, García Saldaña consigue que se concientice aun más este aspecto del idioma. En *Pasto verde*, la oralidad se “oye”: se inclina y llama la atención hacia la espontaneidad de lo cotidiano. Esta característica se logra a partir del léxico y de la sintaxis. En lo concerniente al primero, y teniendo en cuenta la edad del protagonista, se recurre al argot de los jóvenes, así como a su capacidad para improvisar, crear juegos de palabras y experimentar con los sonidos, lo que también nos remite a la flexibilidad y capacidad de transformación de una lengua **viva** y en constante movimiento (de hecho, el que un idioma **se hable** y no sólo se petrifique en lo escrito, es precisamente lo que distingue a las “lenguas vivas” de las “lenguas muertas”). El hibridismo lingüístico (la introducción del idioma inglés, que llega para coexistir con el castellano) es otro de los recursos que representan la nueva cosmovisión de los jóvenes de las clases media y alta, originada por los cambios socioculturales, económicos y políticos de ese momento. En estos elementos, su generación encuentra el modo de expresión necesario para transmitir sucesos, estados mentales y vivencias internas. En cuanto a lo sintáctico, la alteración de la puntuación tradicional (o la ausencia de la misma), la trasgresión en el aspecto tipográfico, la división distinta de los párrafos, la representación de la simultaneidad y la recreación del flujo de pensamiento unen

sus fuerzas para sostener el efecto de estar “escuchando”, y no únicamente leyendo, lo que se nos cuenta. Esta impresión de espontaneidad, tras la cual subyace todo un trabajo técnico que no se evidencia en una lectura superficial, constituye todo un logro por parte de García Saldaña. En esta creación estética se mantiene la expresión de lo cotidiano, sólo que de manera matizada (estilizada) gracias al trabajo artístico.

Pero el énfasis en el aspecto sonoro va aún más allá: el ritmo literario se acerca al ritmo musical para traspasar los límites del idioma de todos los días. Esto se consigue por medio de rimas intencionales y de interjecciones utilizadas en canciones de la época. Dado el contexto sociocultural, las referencias a los medios extraliterarios (la televisión, el cine y el rock, entre otros) adquieren una gran importancia en la obra. El protagonista escucha y admira a los representantes de la ruptura en el ámbito de la música popular como The Beatles, The Rolling Stones y Bob Dylan, y es influenciado por ellos al momento de narrarnos sus experiencias. Esta característica convierte a *Pasto verde* en una auténtica “novela del rock”: no sólo por las alusiones a los cantantes y las influencias estilísticas, sino también por la falta de coherencia lógica o lineal entre uno y otro de sus fragmentos (recordemos que esta característica pertenece también a las composiciones de este género musical). Este último elemento sirve también para reforzar el efecto de los vaivenes de los “viajes” realizados por Epicuro, quien se encuentra drogado la mayor parte de la novela.

La ruptura ética se da con respecto a los valores anquilosados de una sociedad burguesa, hipócrita y conservadora, así como a los aspectos políticos y económicos: se critica al sistema capitalista y se entrevé que el narrador simpatiza con el comunismo, por considerarlo una mejor opción. Esto alude también a los cambios que se daban en ese entonces en dichas áreas. A la ruptura estética se une la protesta, la ruptura con las generaciones precedentes y con la rígida moral imperante hasta entonces.

Como ya he mencionado, debido a la drogadicción del protagonista (y a que las técnicas de la obra apuntan hacia la representación del estado alterado de conciencia), pareciera que *Pasto verde* no tiene orden ni lógica ya que todo aparece entremezclado. Sin embargo, con todo y la “incoherencia”, reconocemos como constantes la soledad, la frustración y la desesperación del personaje; su búsqueda de liberación personal a través de un lenguaje nuevo, de la música, de las drogas y del amor de una “mujer ideal” (distinta a la mujer convencional) que él espera llegue pronto a su vida. Asimismo, en medio de los episodios alucinógenos, el narrador es lo suficientemente lúcido como para filosofar y cuestionar las estructuras del sistema cultural de su momento, así como para proponer su propia visión, lo que hace de él un “rebelde **con** causa”. Por otra parte, el título de la novela es doblemente significativo: “Pasto verde”, además de aludir a los estupefacientes, es el símbolo del paraíso personal de Epicuro y de la salvación que tanto anhela; es una referencia a que el eje de la obra será precisamente la búsqueda de esa liberación individual. Todos estos elementos nos remiten a conciencia e intencionalidad: a una obra pensada y configurada bajo una coherencia narrativa y una lógica distintas a las tradicionales. Con esto, se le da al lector una participación todavía más activa, al hacerlo esforzarse para encontrar el orden oculto en el aparente caos.

Esta nueva forma de arte (que en *Pasto verde* aparece muy bien lograda), al no estar ligada a una preceptiva establecida, plantea la necesidad de aproximarnos a ella con una óptica igualmente nueva y abierta. Debemos enfrentarnos a la obra con la conciencia de que estamos ante la manifestación de una nueva cosmovisión, expresada por medio de una nueva “voz” o “habla”: la del nuevo joven.

Por todo lo anterior, puedo identificar dos puntos importantes sobre la forma en que está escrita la novela:

- a) Es una crítica a la preceptiva literaria preexistente, así como una “trampa” a la asociación lineal de pensamiento y al uso del lenguaje que un lector espera obtener de un escrito. *Pasto verde* plantea que la “linealidad coherente” (al igual que el sistema enajenante que presiona al hombre a llevar su vida de acuerdo con moldes establecidos) es una manifestación que atenta contra lo individual.
- b) Como consecuencia de lo anterior, da importancia a la “incoherencia” presente en el flujo de pensamiento, la asociación libre de ideas y los juegos con el lenguaje, así como al “descuido” de la oralidad para acceder a la experiencia de un modo más inmediato.

Pasto verde, al igual que las obras de otros autores de “la Onda”, no sólo rompió con la tradición: también sentó las bases de la literatura de las últimas décadas, como lo podemos ver en la narrativa de los años 70 y 80, con escritores como René Avilés Fabila o los pertenecientes a la generación postista (Armando Ramírez y Luis Zapata, entre otros). La novela de Parménides García Saldaña refleja con éxito el parte-aguas sociocultural que constituyeron los años sesenta, así como su representación en las formas artísticas y mediáticas. En su obra lo cotidiano adquiere dimensiones poéticas: nos hace vivir la lengua como **parte** de las experiencias y no sólo como un medio para transmitir las. Es la búsqueda y la propuesta de un nuevo orden, de un nuevo lenguaje que permita a este nuevo hombre hacer oír su voz frente a lo establecido. *Pasto verde* es un grito de ayuda, una imprecación, una propuesta, un anhelo: una obra de arte.

FUENTES CONSULTADAS

- Agustín, José [et al]. *Crines: lecturas de rock*. México: Penélope, 1984.
- Agustín, José. *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*. México: Grijalbo, 1996.
- Alvarado, Ramón y Lauro Zavala (comp.). *Diálogos y fronteras. El pensamiento de Bajtín en el mundo contemporáneo*. Nueva Imagen. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-UAM-Patria, 1993.
- Antolín Rato, Mariano. *Bob Dylan, 2*. Madrid: Jucar, 1975.
- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal* (1979). trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI, 1982.
- . *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Barcelona: Antrophos, 1997.
- . *Problemas de la poética de Dostoievski* (1963). trad. Tatiana Bubnova. México: FCE, 1986.
- . *Teoría y estética de la novela* (1975). trad. Helena Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989.
- Bajtín, Mijaíl M. *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*. trad. Tatiana Bubnova. México: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2000.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination. Four Essays*. trad. Michael Holquist and Caryl Emerson. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Barnatán, M.R. (comp.). *Antología de la "Beat Generation"*. 1970. Barcelona: Plaza & Janés, 3ª edición, 1977. Selecciones de poesía universal. Texto bilingüe.
- Beltrán, Alberto. "El Día Domingero" en *El Día*. Vol. 1. Diario. 16 de julio de 1968.

- Beltrán, Alberto. “El Día Domingero” en *El Día*. Vol. 1. Diario. 23 de julio de 1968.
- Bevilacqua, Emanuele. *Guía de la generación beat*. trad. Edgardo Dobry Lewin. Barcelona: Península, 1996.
- Bolaños Meade, Begoña. “Todoestapermitido [sic]: el lenguaje como elemento preformativo de los personajes principales en dos obras de teatro de José Agustín”. Tesis: Universidad Iberoamericana, 1997.
- Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura* [1984]. México: Grijalbo/CONACULTA, 1990.
- Bonetskaia, Natalia K. “La estética de Bajtín como lógica de la forma”. trad. Tatiana Bubnova, en *Diálogos y fronteras. El pensamiento de Bajtín en el mundo contemporáneo*. Ramón Alvarado y Lauro Zavala (comp.). Nueva Imagen. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-UAM-Patria, 1993. 59-75.
- Bubnova, Tatiana. “Introducción a Mijail Bajtín”. CITRU-UNAM-Universidad Iberoamericana. Seminario Permanente de Investigación. Ciudad de México, febrero-abril 2004.
- Campbell, James. *Loca sabiduría: así fue la Generación Beat*. trad. Breixo Viejo. Barcelona: Alba, 2001.
- Cook, Bruce. *La generación beat*. trad. Esdras Parra. Barcelona: Barral Editores, 1974.
- Costales, Diana. “Algunos fundamentos teóricos de Mijail Bajtín” en *Relámpagos irónicos sobre la Revolución del 29: estrategias narrativas desmitificadoras de la historia mexicana en Los relámpagos de agosto de Jorge Ibargüengoitia*. Tesis. México: UIA, 1999. 4-44.
- Domenella, Ana Rosa. “Entre canibalismos y magnicidios” en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos)*. Hernán Silva (comp.). México: UAM Iztapalapa, 1992. 85-116.
- Duchet, Claude. “Position et perspectives” en *Sociocritique*, ed. Claude Duchet, F. Nathan. Paris, 1979. 3-8.

- Garay Sánchez, Adrián de. *El rock también es cultura*. México: Universidad Iberoamericana, 1993. Cuadernos de Comunicación y Prácticas Sociales, 5.
- García, José Manuel. “El humor en la novela mexicana, 1964-1989”. 1991. DAI-A 53/08, p. 2836, Feb 1993. University of Kansas.
- García Saldaña, Parménides. *Pasto verde*. [1968]. México: Diógenes, 3ª. ed., 1985.
- Garza, Alejandro de la. “No leí la novela, pero vi la película”. *Crónica*. 20 de diciembre de 2003. Infolatina. Biblioteca Francisco Xavier Clavijero. Universidad Iberoamericana. Ciudad de México. 16 de junio de 2004. <<http://www.infolatina.com>>.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- Glantz, Margo. *Repeticiones. Ensayos sobre literatura mexicana*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1979.
- Gómez-Moriana, Antonio. “Triple dimensionalidad del cronotopo bajtiniano: diacronía, diatopía, diastratía”. *Acta Poética*, 18-19, 1997-1998, 153-188.
- Gunia, Inke. ¿”Cuál es la onda”? *La literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1994.
- Hirschkop, Ken. “¿Es real el dialogismo?”. trad. Gilda Fantinatti, en *Diálogos y fronteras. El pensamiento de Bajtín en el mundo contemporáneo*. Ramón Alvarado y Lauro Zavala (comp.). 91-110.
- Holquist, Michael. *Dialogism. Bakhtin and His World*. London & New York: Routledge, 2nd edition, 1990.
- “Homenaje a Bajtín”. Número especial de *Acta Poética* (UNAM). ed. Tatiana Bubnova. 18/19, 1997-1998.
- Ingarden, Roman. *La obra de arte literaria*. 1960. trad. Gerald Nyenhuis H. México: Taurus-Universidad Iberoamericana, 1998.

- Ivanov, Viacheslav V. “El diálogo y el carnaval como factores dominantes en la obra de Bajtín”. trad. René Portas. *Diálogos y fronteras. El pensamiento de Bajtín en el mundo contemporáneo*. comp. Ramón Alvarado y Lauro Zavala. 29-42.
- Karla V., “Parménides García Saldaña”. *Mis libros son rock. Generación & Monográfico.net* [en línea]. 23 de abril de 2008.
<[http://mislibrossonrock.blogspot.com/search/label/parmenides g. saldaña](http://mislibrossonrock.blogspot.com/search/label/parmenides%20g.%20salda%C3%B1a)>
- Luquín, Antonio. *Let it beat: from the Beatles to the Beat-less*. México: UNAM, Difusión Cultural; Museo Universitario del Chopo, 2000.
- Malcuzyński, M.-Pierrette. *Entre-dialogue avec Bakhtine. Sociocritique de la [dé]raison polyphonique*. Rodopi, Ámsterdam, 1992.
- Morson, Gary Saul. “Diálogo, monólogo y lo social: respuesta a Ken Hirschkop”. trad. Claudia Lucotti y Ángel Miquel. *Bajtín. Ensayos y diálogos sobre su obra*. comp. Gary Saul Morson. El Estudio. México: FCE-UAM Xochimilco-UNAM, s/f. 147-157.
- Neruda, Pablo. *20 poemas de amor y una canción desesperada*. México: Zarco, 1974.
- Nueva poesía USA de Ezra Pound a Bob Dylan*. Selec., tr. y prol. de Marcelo Covian. Buenos Aires: Eds. de la Flor, 1976.
- Palacios, Julia E. “Yo no soy un rebelde sin causa... O de cómo el rock & roll llegó a México” en *Historias de los jóvenes en México. Su presencia en el siglo XX*. José Antonio Pérez Islas y Maritza Urteaga Castro-Pozo (coord.). México: Instituto Mexicano de la Juventud. Secretaría de Gobernación. Archivo General de la Nación, 2004. Colección Jóvenes #16, pp. 321-348.
- Parra Aguilar, Manuel. “Tradición y ruptura en la literatura mexicana del siglo XX” [en línea]. 18 de febrero de 2009. <<http://www.elcoloquiodelosperros.net/curioso18man.htm>>.

Pérez, Genaro J. “Juan García Ponce y Parménides García Saldaña en el contexto de la Onda”.

Revista de Literatura Mexicana Contemporánea. Sept-Dic 2001; 7(14): 67-72.

Pérez Islas, José Antonio y Maritza Urteaga Castro-Pozo (coord.). *Historias de los jóvenes en México. Su presencia en el siglo XX*. México: Instituto Mexicano de la Juventud. Secretaría de Gobernación. Archivo General de la Nación, 2004. Colección Jóvenes #16

Pérez Morelos, Mario Alejandro. “Los Beatles como fenómeno de comunicación generacional”.

Tesis: Universidad Iberoamericana, 2002.

Petrilli, Susan. “Los valores y las ciencias humanas en Bajtín”. trad. Gilda Fantinatti. *Diálogos y fronteras. El pensamiento de Bajtín en el mundo contemporáneo*. comp. Ramón Alvarado y Lauro Zavala. 77-90.

Pivano, Fernanda. *Beat, hippie, yippie: del underground a la contracultura*. trad. José Palao.

Madrid: Jucar, 1975.

Prado Hernández, Leticia. *La literatura “de la onda” y su contexto social*. Tesis. UIA, 1984.

Reyes, Juan José. “Gerardo de la Torre: la malicia en el centro”. *Siempre*. 27 de octubre de 2003.

Infolatina. Biblioteca Francisco Xavier Clavijero. Universidad Iberoamericana. Ciudad de México. 16 de junio de 2004. <<http://www.infolatina.com>>.

Rivas Ontiveros, José René. “Proceso de formación y participación del sujeto juvenil de izquierda en la Universidad Nacional Autónoma de México (1958-1971)” en *Historias de los jóvenes en México. Su presencia en el siglo XX*. José Antonio Pérez Islas y Maritza Urteaga Castro-Pozo (coord.). México: Instituto Mexicano de la Juventud. Secretaría de Gobernación. Archivo General de la Nación, 2004. Colección Jóvenes #16, pp. 281-320.

Shakespeare, William. *Othello, the Moor of Venice* en *The Complete Works of William*

Shakespeare. New York: Grosset & Dunlap, 1911. pp. 1093-1132.

Silva, Hernán (comp.). *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos)*. México: UAM Iztapalapa, 1992.

Soto, Jorge R. "The Beatles en América". *Rolling Stone*. Febrero 2004. 52-59.

Zavala, Iris M. "Bajtín y la otredad: la heterogeneidad social". *La posmodernidad y Mijail Bajtín. Una poética dialógica*. trad. Epicteto Díaz Navarro. Austral. Madrid: Espasa Calpe, 1991. 175-190.