

This is to certify that the

dissertation entitled

MAS ALLA DE LA ONDA:
ALTERIDAD, CONFLICTO Y LO NACIONAL
EN TRES ESCRITORES MEXICANOS
(JOSE AGUSTIN,RENE AVILES FABILA,GERARDO DE LA TORRE)

presented by

ADRIAN FLORES-BARRERA

has been accepted towards fulfillment
of the requirements for

Ph.D degree in Philosophy

Major professor

Date 9 December, 2002

MSU is an Affirmative Action/Equal Opportunity Institution

O-12771

LIBRARY
Michigan State
University

PLACE IN RETURN BOX to remove this checkout from your record.
TO AVOID FINES return on or before date due.
MAY BE RECALLED with earlier due date if requested.

DATE DUE	DATE DUE	DATE DUE
SEP 1 9 2005		

6/01 c:/CIRC/DateDue.p65-p.15

MÁS ALLÁ DE *LA ONDA*: ALTERIDAD, CONFLICTO y LO NACIONAL EN TRES ESCRITORES MEXICANOS (JOSÉ AGUSTÍN, RENÉ AVILÉS FABILA, GERARDO DE LA TORRE).

By

ADRIAN FLORES-BARRERA

A DISSERTATION
Submitted to
Michigan State University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Department of Romance and Classical Languages

2002

Al

In Mexico
writers who began
the critic Margo G
the fiction of those
authors because
their literary work
Fabila and Gera
such a generatio
study the fictio
counterculture p
redefine Mexica
revolutionary Me

The pres
nacional en tre
Gerardo de la T
Mexican Writer
Agustin, Rene
issues of nation
narratives that

ABSTRACT

MÁS ALLÁ DE *LA ONDA*:
ALTERIDAD, CONFLICTO Y LO NACIONAL
EN TRES ESCRITORES MEXICANOS
(JOSÉ AGUSTÍN, RENÉ AVILÉS FABILA,
GERARDO DE LA TORRE)

By

Adrián Flores-Barrera

In Mexico, during the late 1960's and early 1970's, the works of the young writers who began to publish in the 1960's was labeled as *la Onda* generation by the critic Margo Glantz in an attempt to delineate the principal characteristics of the fiction of those authors. However, such a label was challenged by the same authors because of its limited and simplistic approach to the interpretation of their literary works. Indeed, critical commentary by José Agustín, René Avilés Fabila, and Gerardo de la Torre continue to this day to refute the existence of such a generation or their part in it. Therefore, this dissertation proposes to study the fiction of these three Mexican writers not as a result of the counterculture phenomenon of the sixties, but as their attempt to search and redefine Mexican identity and to challenge the nationalism of the post-revolutionary Mexican state.

The present dissertation "Más allá de *la Onda*: alteridad, conflicto y lo nacional en tres escritores mexicanos (José Agustín, René Avilés Fabila y Gerardo de la Torre)" [Beyond *la Onda:* Alterity, Conflict and the Nation in Three Mexican Writers] proposes to analyze how the writings of the authors José Agustín, René Avilés Fabila and Gerardo de la Torre negotiate and question issues of national identity, cultural traditionalism and social mobilization through narratives that challenge essential and monolithic images of the nation and of

the nationa in orc

three novels of the

Agustín's narrative

de sol. In René A

Odette and *Réquie*

study *Ensayo gene*

verano

Originally a

authors represent

culture. Conflict te

become guiding

seems, at first glan

by comparing the

written in three di

to demonstrate th

redefine Mexican

lack of social mo

official nationalis

mythology

Along with

both began to

apparatus and t

present thesis re

Avilés Fabila an

has been absen

the national. In order to accomplish this analysis, the present study focuses on three novels of these authors which belong to three different periods. In José Agustín's narrative, we focus on *La tumba*, *Ciudades desiertas* and *Dos horas de sol*. In René Avilés Fabila's fiction, we analyse *Los juegos*, *La canción de Odette*, and *Réquiem por un suicida*. Finally, in Gerardo de la Torre's work, we study *Ensayo general*, *Muertes de Aurora*, and *Los muchachos locos de aquel verano*.

Originally affiliated with *la Onda* generation, the early works of these authors represented at that time, an alternative to Mexican traditional literary culture. Conflict, tension and repudiation of the past, trademarks of the 1960's, become guiding motifs in their works. Their subsequent literary production seems, at first glance, to deviate from this original thematic ground. Nonetheless, by comparing the representation of conflict and tension through different novels written in three different stages of their literary careers, this dissertation intends to demonstrate that these authors use different literary strategies that attempt to redefine Mexican identity, to challenge cultural traditionalism, and to expose lack of social mobilization in Mexico while searching for ways to confront the official nationalism of the posrevolutionary state apparatus, and the national mythology.

Along with the winds of change led by the youth, we believe these authors both began to challenge the deficient nationalism sponsored by the state apparatus and to renovate the Mexican literature cannon. As a result, the present thesis reevaluates the fiction of these authors, and in the case of René Avilés Fabila and Gerardo de la Torre, offers a critical study of their fiction that has been absent in spite of their contributions to the literature of Mexico.

A mi a

Por su
alcanz

A mis

Por lo

A tod

Por s
traza

Con

Por

Con

Que
ven
con
Sie

A mi adorada esposa Denise:

Por su gran cariño, comprensión y apoyo para que fuera posible alcanzar la presente meta profesional.

A mis maravillosas hijas Elena y Carmen:

Por llenar de alegría nuestro hogar y nuestras vidas.

A todos los miembros que forman parte de la familia Flores Barrera:

Por su gran cariño y enorme apoyo en todas las metas que me he trazado.

Con eterna gratitud a mi madre:

Por ser el pilar de toda la familia y darnos su amor a cada instante.

Con enorme cariño a mi padre, a mis abuelos y familiares fallecidos:

Que se han adelantado en el sueño eterno de la muerte y no pudieron verme alcanzar la presente meta, pero que de una manera u otra contribuyeron enormemente en mi formación profesional.
Siempre los tendré presente en mi memoria.

El presente

ayuda que me br

tesis doctoral guia

más sinceras grac

y Profesora Maria

largo de mis estud

de Michigan State

Summer Accelera

realizar investigac

entrevistar a los tr

De manera

dados en este tra

la hopitalidad de

haberme dedicad

extensión Xochi

comodidad de su

modo, les agrade

muchas pregunta

como tambien p

Y que fueron

investigacion

ACKNOWLEDGMENTS

El presente trabajo de investigación no hubiera sido posible sin la gran ayuda que me brindó el Profesor Javier Durán en su asesoría en la presente tésis doctoral, guiándome con su gran conocimiento y valiosos consejos. Mis más sinceras gracias a los miembros de mi comité Profesor George P. Mansour y Profesora María E. Mudrovcic por su gran apoyo y gran amistad brindada a lo largo de mis estudios universitarios. Agradezco también a The Graduate School de Michigan State University por haberme otorgado la beca Graduate School Summer Acceleration Fellowship (2001), la cual me permitió viajar a México y realizar invesigaciones necesarias para el presente trabajo y haberme permitido entrevistar a los tres autores mexicanos motivo de enfoque de la presente tésis.

De manera muy especial agradezco también a los tres autores estudiados en este trabajo de investigación. A José Agustín por haberme brindado la hopitalidad de su casa en Cuautla, Morelos, a René Avilés Fabila, por haberme dedicado varias horas de su trabajo en la Universidad Metropolitana, extensión Xochimilco, y a Gerardo de la Torre por haberme brindado la comodidad de su casa en la Colonia Narvarte de la Ciudad de México. De igual modo, les agradezco haber contestado con mucha paciencia y benevolencia las muchas preguntas que surgieron durante la entrevista que sostuve con ellos, así como también por haberme proporcionado material crítico que sólo ellos tenían y que fueron de gran ayuda para poder realizar el presente trabajo de investigación.

INTRODUCCION

CAPITULO 1. Etapa
1 José Agustín
1.1 *La tumba*
1.2 *La tumba*
1.2.1 La segun
1.2.2 *La tumba*
1.3 *La tumba*
1.4 Una revoluc
1.5 El mexicano
1.6 Una muerte

1.2 René Avilés
1.2.1 *Los juegos*
1.2.2 *Los juegos*
1.2.3 *Los juegos*
1.2.4 La sátira
1.2.5 Ideología

1.3 Gerardo de
1.3.1 *Ensayo ge*
1.3.2 *Ensayo ge*
1.3.3 *Ensayo ge*
1.3.4 La subvers
1.3.5 El motivo
1.3.6 El valor

1.4 Conclusion
1.5 Notas

CAPITULO 2. Eta
2.1 José Agus
2.1.1 Ciudades
2.1.2 Ciudades
2.1.3 Ciudades
2.1.4 El pelad
2.1.5 ¿Un pela

INDICE

INTRODUCCION. 1

CAPITULO 1. Etapa de iniciación. 9
1. **José Agustín: la iniciación de un ondero.** 12
1.1. *La tumba* : creación y publicación. 12
1.1.2. *La tumba* (1964) : recepción crítica. 15
1.1.2.1. La segunda edición de *La tumba* (1966). 18
1.1.2.2. *La tumba* (1966) : recepción crítica. 20
1.1.3 *La tumba* : desarrollo de la trama. 21
1.1.4. Una revolucioncita privada a través del relajo. 25
1.1.5. El mexicano, ¿un héroe agachado? 31
1.1.6. Una muerte a la mexicana. 34

1.2. **René Avilés Fabila: la búsqueda de un mundo lúdico.** 40
1.2.1. *Los juegos* : creación y publicación. 41
1.2.2. *Los juegos* : recepción crítica. 44
1.2.3. *Los juegos* : desarrollo de la trama. 47
1.2.4. La sátira : bisturí desmitificador del patrioterismo mexicano. 50
1.2.5. Ideología mordaz antipatriotera 61

1.3 **Gerardo de la Torre: la búsqueda de un realismo social.** 70
1.3.1. *Ensayo general* : creación y publicación. 71
1.3.2. *Ensayo general* : recepción crítica. 73
1.3.3. *Ensayo general* : desarrollo de la trama 77
1.3.4. La subversión del paraíso mexicano. 79
1.3.5. El motivo del viaje como catársis mítica. 84
1.3.6. El valor mexicano a través del suicidio. 89

1.4. **Conclusiones capitular.** 95
1.5. **Notas.** 98

CAPITULO 2. Etapa de crecimiento: de la onda en adelante. 105
2.1. **José Agustín: la continuación de un ondero.** 105
2.1.1. *Ciudades desiertas* : creación y publicación. 105
2.1.2. *Ciudades desiertas* : recepción crítica. 107
2.1.3. *Ciudades desiertas* : desarrollo de la trama. 110
2.1.4. El *pelado* y sus mexicanerías. 113
2.1.5. ¿Un *pelado* metamorfoseado? 124

2.2 René Avilés F
2.2.1 *La canción d*
2.2.2 *La canción d*
2.2.3 *La canción d*
2.2.4 La nostalgia
2.2.5 Lo fantástico

2.3 Gerardo de la
2.3.1. *Muertes de*
2.3.2 *Muertes de*
2.3.3. *Muertes de*
2.3.4 La gran enc
2.3.5 La evasión

2.4 Conclusione
2.5 Notas.

CAPITULO 3. Etapa
3.1. José Agustín
3.1.1 *Dos horas*
3.1.2 *Dos horas*
3.1.3. *Dos horas*
3.1.4. Conflicto d
3.1.5 La lluvia ap
de una mo

3.2. René Avilés
3.2.1. *Réquiem*
3.2.2. *Réquiem*
3.2.3. *Réquiem*
3.2.4. El suicidio
3.2.5. Visión crit

3.3. Gerardo de
3.3.1 *Los much*
3.3.2 *Los much*
3.3.3 *Los much*
3.3.4 Corrupció
3.3.5 La catars

3.4 Conclusio
3.5 Notas

2.2. **René Avilés Fabila: nostalgia por un pasado lúdico.** 128
2.2.1. *La canción de Odette* : creación y publicación. 128
2.2.2. *La canción de Odette* : recepción crítica. 131
2.2.3. *La canción de Odette* : desarrollo de la trama. 135
2.2.4. La nostalgia del paraíso perdido. 138
2.2.5. Lo fantántico: refiguración del tradicionalismo mexicano. 144

2.3 **Gerardo de la Torre: visión proletaria al sesenta y ocho.** 154
2.3.1. *Muertes de Aurora* : creación y publicación. 154
2.3.2. *Muertes de Aurora* : recepción crítica. 156
2.3.3. *Muertes de Aurora* : desarrollo de la trama 158
2.3.4. La gran encrucijada : ¿nacionalismo o movilización social? 163
2.3.5. La evasión a través del alcohol. 171

2.4. **Conclusiones capitular.** 177
2.5. **Notas.** 180

CAPITULO 3. **Etapa de madurez: más allá de la onda.** 187
3.1. **José Agustín : la madurez de un ondero.** 187
3.1.1. *Dos horas de sol* : creación y publicación. 187
3.1.2. *Dos horas de sol* : recepción crítica. 189
3.1.3. *Dos horas de sol* : desarrollo de la trama. 192
3.1.4. Conflicto del tiempo mexicano finesecular. 194
3.1.5. La lluvia apocalíptica : desmitificación de la ilusión de una modernidad mexicana. 207

3.2. **René Avilés Fabila: ¿el final de los juegos?** 222
3.2.1. *Réquiem por un suicida* : creación y publicación. 222
3.2.2. *Réquiem por un suicida* : recepción crítica. 224
3.2.3. *Réquiem por un suicida* : desarrollo de la trama. 229
3.2.4. El suicidio: revalorización de la muerte mexicana. 232
3.2.5. Visión crítica y nostálgica finesecular al pasado. 241

3.3. **Gerardo de la Torre: un ex-muchacho de aquel verano.** 248
3.3.1. *Los muchachos locos de aquel verano* : creación y publicación. 248
3.3.2. *Los muchachos locos de aquel verano* : recepción crítica. 249
3.3.3. *Los muchachos locos de aquel verano* : desarrollo de la trama. 253
3.3.4. Corrupción e identidad proletariada del mexicano. 256
3.3.5. La catarsis del proletariado mexicano a través del alcohol. 263

3.4. **Conclusiones capitular.** 270
3.5. **Notas.** 273

CAPITULO 4
EPILOGO. ¿"Qué on
4. *La Onda* tien
4.1. Definición y
4.2. Los hippies
4.3. El lenguaje
4.4. Avándaro a

4.2. *La Onda*: tem
4.2.1. Elementos
4.2.2. Autores y ob
4.2.3. Estrategias

4.3. *La Onda*. ¿S
-visión crítica
4.3.1. Visión crític
4.3.2. Visión crític
4.3.3. Visión crític

4.4. ¿Ruptura y

4.5. Conclusione
4.6. Notas ___

5. Conclusione

6. BIBLIOGRA
6.1. Obras citad
6.2. Obras cons

CAPITULO 4.
EPILOGO. ¿"Qué onda con la literatura de *la Onda*"?_____ 279
4.1. ***La Onda*: fenómeno contracultural.**_____ 279
4.1.1 Definición y características. _____ 279
4.1.2. Los hippies y los jipitecas._____ 282
4.1.3. El lenguaje ondero._____ 288
4.1.4. Avándaro : apocalípsis de *la Onda*._____ 291

4.2. ***La Onda*: fenómeno literario.**_____ 293
4.2.1. Elementos característicos._____ 293
4.2.2. Autores y obras representativas._____ 299
4.2.3. Estrategias narrativas de "la literatura de *la Onda*." _____ 303

4.3. ***La Onda*: ¿generación literaria o clasificación arbitraria?:**
-visión crítica de tres de sus protagonistas-._____ 307
4.3.1. Visión crítica de José Agustín._____ 307
4.3.2. Visión crítica de René Avilés Fabila._____ 312
4.3.3. Visión crítica de Gerardo de la Torre._____ 317

4.4. **¿Ruptura y continuidad?** _____ 320

4.5. **Conclusiones capitular.** _____ 322
4.6 **Notas.** _____ 326

5. **Conclusiones generales.** _____ 330

6. **BIBLIOGRAFIA.** _____ 335
6.1. **Obras citadas.** _____ 335
6.2. **Obras consultadas.** _____ 350

Planteamiento de

En México
por un lado ver
presenta de mane
por el otro lado
literario mexicano
políticos de los ic
la Onda (The Wa
música rock com
caracterizaban a
novelas provoco
que rompen con
condenaron por
11).

En 1969
compilación *Lite*
jóvenes mexica
mexicana. El pr
tanto entre los
excluidos a raíz
de una nueva g
caracterizaban
repetía ataqu
status quo ac

INTRODUCCION

I. Planteamiento de la tésis.

En México, a mediados de los años sesenta, un fenómeno dual emerge: por un lado, vemos un fenómeno contracultural de carácter juvenil que se presenta de manera paralela al movimiento hippie en otras partes del mundo y por el otro lado, vemos un fenómeno literario que intenta redefinir el canon literario mexicano que muestra la conducta, la estética y los valores socio-políticos de los jóvenes. Este fenómeno literario se comienza a conocer como *la Onda* (The Wave), un término que alude tanto a la onda del sonido de la música rock como a la expresión coloquial significando "cool" o "with it" que caracterizaban a las novelas de esos años (Carter, 1). La aparición de esas novelas provocó reacciones mixtas: por un lado se les consideraron obras que rompen con la narrativa mexicana de la época y, por el otro lado, se les condenaron por tener un lenguaje antiliterario y temática pornográfica (Gunia, 11).

En 1969, los críticos Xorge del Campo y Margo Glantz publicaron la compilación *Literatura joven de México* en donde reunieron a once escritores jóvenes mexicanos que comenzaban a darse a conocer en la narrativa mexicana. El prólogo, escrito por Margo Glantz, motivó una serie de protestas tanto entre los autores que fueron incluídos como entre los que fueron excluídos a raíz de que dicha crítica consideró sus obras literarias como parte de una nueva generación: el de *la Onda*. Para Margo Glantz, estas obras se caracterizaban por mostrar actitudes típicas de los jóvenes: una actitud de rebeldía, ataque a los valores morales de la sociedad, el *establishment* y el *estatus quo*, aceptación de una promiscuidad sexual, el uso de las drogas y el

gusto por la música
antisolemnidad en
lenguaje coloquial
tradicionales y una
47)

Dos años m
crítica Margo Glan
en México: jóven
características de
nuevamente va a
Glantz clasifica
pertenecientes a
Onda las caracte
en los jóvenes. E
valor literario. C
clasificadas dent
clasificación pord
tiempo influyc
censurara dicha
que los autores
hincapié a que
época mas allá
incorporación de
rock y las droga

gusto por la música rock. Estas obras también se caracterizaban por una antisolemnidad en el lenguaje, una burla reiterada a sí mismos, un uso del lenguaje coloquial de los jóvenes, una ruptura de los signos tipográficos tradicionales y una inclusión de mecanismos extraliterarios (*Narrativa joven*..., 4-7).

Dos años más tarde, debido al éxito comercial de esta compilación, la crítica Margo Glantz publica una nueva compilación titulada *Onda y escritura en México, jóvenes de 20 a 33 años*, en donde delinea las principales características de la ficción de este grupo de escritores. Esta compilación nuevamente va a dar motivo a una serie de protestas debido a que Margo Glantz clasifica la narrativa de estos autores en dos: aquellas obras pertenecientes a *la Onda* y aquellas dentro de la escritura. La ficción de *la Onda* las caracterizó como narrativas de poco valor literario con gran énfasis en los jóvenes. En cambio las obras dentro la escritura las consideró con gran valor literario. Como resultado, los jóvenes autores, cuyas obras quedaban clasificadas dentro de la narrativa de *la Onda*, resintieron y protestaron dicha clasificación porque la consideraron muy limitada y simple, y porque al mismo tiempo, influyó a que el *establishment* cultural condenara, satanizara y censurara dicha literatura. Esta polémica continua hasta nuestros días dado que los autores José Agustín, René Avilés Fabila y Gerardo de la Torre hacen hincapié a que hacen falta estudios críticos que vean a la literatura de esa época más allá de una mera literatura de escritores jóvenes sobre jóvenes y la incorporación de diversos temas e inquietudes de la juventud y el gusto por el rock y las drogas de la época.

I. Propósito de la té

La presente

en tres escritores

escritores mexica

sesenta. Jose Ag

literaria de estos

aspectos de ident

que atacan image

la selección de

nemos limitado

importancia en la

en el parámetro

etapa de formac

en la década de

novelas que esc

ciclo narrativo de

III. Presentación

El marc

miento sociocu

sociólogo mex

relacionar los

importancia los

en virtud de q

II. Propósito de la tésis.

La presente tésis *Más allá de la Onda: alteridad, conflicto y lo nacional en tres escritores mexicanos*, propone el análisis de la narrativa de tres escritores mexicanos que comienzan a escribir en la década de los años sesenta: José Agustín, René Avilés Fabila y Gerardo de la Torre. En la obra literaria de estos tres autores podemos apreciar que negocian y problematizan aspectos de identidad nacional y movilización social a través de sus narrativas que atacan imágenes esenciales y monolíticas de la nación. En el criterio de la selección de las obras que integran el *corpus* del presente estudio, nos hemos limitado a analizar aquellas novelas que han tenido una gran importancia en la creación literaria de estos autores: de la etapa de iniciación en el parámetro literario mexicano (la primera novela que escribieron); de la etapa de formación como escritores reconocidos (las novelas que escribieron en la década de los años ochenta); y finalmente de la etapa de madurez (las novelas que escribieron en la década de los años noventa). Cerrando así el ciclo narrativo de los autores aquí estudiados.

III. Presentación del marco teórico de la tésis.

El marco teórico del presente trabajo se va a enfocar en un acercamiento sociocultural, en el que seguiremos las consideraciones críticas del sociólogo mexicano Roger Bartra contenidas en su libro *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*. Consideramos de vital importancia los planteamientos críticos de Roger Bartra para nuestro análisis en virtud de que en su libro él ataca los diversos estudios sobre el carácter del

mexicano que su

como creaciones

Partra el aparato

egitimación de un

Además de este

planteamientos cr

críticas del pens

Fenomenología d

tes en torno a la

importancia para

modo, nuestra b

Yáñez plasmadas

al aspecto de la

segunda novela

caracteriza la na

críticas de Davic

nuestro parecer

detallado anális

acercamos al as

de polifonía en

raciones críticas

Dostoevsky's

sus argumento

Respecto al car

mexicanos del

Westheim conte

enriquecerá co

mexicano que surgen después de la Revolución Mexicana al considerarlos como creaciones de una cultura política hegemónica. En este sentido, para Bartra el aparato político hegemónico crea diversos mitos para mantener la legitimación de un nacionalismo oficial del estado mexicano posrevolucionario. Además de este crítico, nuestro estudio se va a enriquecer por diversos planteamientos críticos. De entre ellos podemos mencionar las reflexiones críticas del pensador Jorge Portilla contenidas en su libro de ensayos *Fenomenología del relajo*. En su libro, Portilla hace reflexiones muy importantes en torno a las pecularidades del mexicano que consideramos de vital importancia para analizar la primera novela de José Agustín. Del mismo modo, nuestra base crítica seguirá las consideraciones críticas de Agustín Yáñez plasmadas en su estudio prelimirar de *El pensador mexicano* respecto al aspecto de la naturaleza del *pelado* que caracteriza al personaje de la segunda novela de José Agustín. Al plantear el aspecto de la sátira que caracteriza la narrativa de René Avilés Fabila, seguiremos las consideraciones críticas de David Worcester, Peter J. Roster y de Juan Rolando Romero. A nuestro parecer, los planteamientos de estos críticos nos permiten hacer un detallado análisis de la narrativa de dicho autor. Del mismo modo, para acercarnos al aspecto ideológico en la narrativa de Avilés Fabila, y al aspecto de polifonía en la narrativa de Gerardo de la Torre, seguiremos las consideraciones críticas del pensador Mikhail Bakhtin contenidas en su libro *Problems of Dostoevsky's Poetics*, y en referencia aspecto de cronotopía, seguiremos sus argumentos críticos contenidos en su libro *The Dialogic Imagination*. Respecto al carácter fatalista que caracteriza la narrativa de los tres escritores mexicanos del presente estudio seguiremos los argumentos críticos de Paul Westheim contenidas en su libro *La calavera*. El presente estudio también se enriquecerá con los planteamientos de diversos críticos de gran renocimiento

en el ámbito Inte

Brushwood Jorg

Poniatowska Mari

Creemos q

perspectiva crítica

Avilés Fabila y Ge

tización de la ide

tradicionalismo m

IV. Estructura de l

La presen

introducción el p

obras de los esc

analizaremos la

analizaremos la

tercera parte an

Estas tres obras

escritores se di

analizaremos la

presentan estas

problematizan a

tiempo de que

nación.

En el se

estos tres escr

en el ámbito literario como son Carlos Fuentes, Octavio Paz, John S. Brushwood, Jorge Rufffinelli, Carlos Monsiváis, Elena Garro, Elena Poniatowska, Margo Glantz y Sara Sefchovich, entre otros.

Creemos que este marco teórico nos permitirá tener una mejor perspectiva crítica para analizar las obras literarias de José Agustín, René Avilés Fabila y Gerardo de la Torre, y por consiguiente, estudiar la problematización de la identidad del mexicano, de la movilización proletariada, y del tradicionalismo mexicano contenidas en ellas.

IV. Estructura de la tésis.

La presente tésis se divide en cuatro capítulos. Después de esta introducción, el primer capítulo se enfoca en el estudio de las tres primeras obras de los escritores aquí estudiados. En la primera parte de este capítulo, analizaremos la novela *La tumba* de José Agustín. En la segunda parte, analizaremos la novela *Los juegos* de René Avilés Fabila. Y finalmente, en la tercera parte analizaremos la novela *Ensayo general* de Gerardo de la Torre. Estas tres obras son muy importantes ya que son obras con las que estos escritores se dan a conocer en las letras mexicanas. En este capítulo, analizaremos la génesis, recepción crítica y modalidades literarias que presentan estas novelas, así como también la forma en que negocian y problematizan aspectos de identidad nacional y movilización social, y al mismo tiempo de qué manera atacan imágenes esenciales y monolíticas de la nación.

En el segundo capítulo, nos enfocamos en la etapa de formación de estos tres escritores. En la primera parte analizaremos la novela *Ciudades*

gesiertas de José

crítica y aportacio

redefinir una ident

los diversos aspe

identidad del mex

la segunda parte

La canción de C

autor. En esta no

elementos de lite

trataremos la ger

tivas de esta obr

mitos nacionales

este capítulo, es

Torre. En esta

tivas, y principa

petroleros hacia

En el cap

publicadas en la

cen a la etapa d

Comenzaremos

en esta primera

lidades literarias

ción de aspecto

relación con los

cación del Trat

de este capítul

Avilés Fabila

desiertas de José Agustín. En esta novela trataremos su génesis, recepción crítica y aportaciones literarias, así como también la manera en que intenta redefinir una identidad nacional y al mismo tiempo las estrategias para atacar los diversos aspectos utilitarios de la cultura estadounidense y la crisis de identidad del mexicano en los inicios de una globalización transnacional. En la segunda parte de este capítulo, analizaremos la obra de René Avilés Fabila *La canción de Odette*, obra que continua con la labor innovadora de este autor. En esta novela, veremos que hay principalmente una incorporación de elementos de literatura fantástica. En esta segunda parte de este capítulo, trataremos la génesis, recepción crítica e innovaciones de estrategias narrativas de esta obra, la incorporación de una renegociación y confrontación de mitos nacionales del tradicionalismo mexicano. En la tercera y última parte de este capítulo, estudiaremos la novela *Muertes de Aurora* de Gerardo de la Torre. En esta novela, estudiaremos también su génesis, estrategias narrativas, y principalmente la problematización de la falta de apoyo de los petroleros hacia el movimiento estudiantil del 68 en México.

En el capítulo tres, nuestro estudio se va a enfocar en tres novelas publicadas en la década de los años noventa y que, a nuestro criterio, pertenecen a la etapa de madurez de los tres escritores mexicanos aquí estudiados. Comenzaremos con el análisis de la novela de José Agustín *Dos horas de sol*, en esta primera parte, analizaremos su génesis, recepción crítica y sus modalidades literarias. En esta novela analizaremos la problematización y negociación de aspectos de identidad nacional y la confrontación de México y su relación con los Estados Unidos y los posibles efectos negativos de la ratificación del Tratado de Libre Comercio. Posteriormente, en la segunda parte de este capítulo estudiaremos la novela *Réquiem por un suicida* de René Avilés Fabila. Después de analizar su génesis, recepción crítica y sus moda-

ligadas literarias en es

desde una perspectiva

crítica al plantear una

mexicano y el monopo

de este capítulo, veren

na con su novela escri

vez visto su génesis

que esta novela vuelv

leros en el movimiento

También, veremos un

los efectos negativos

epílogo, en el capítu

sobre la llamada *Onc*

fenómeno literario. E

dicha literatura de

considerados protag

nuestras conclusion

estudio.

V. Justificación, releva

La presente

ausencia de un ace

a los parámetros d

existe una necesida

estos escritores tom

lidades literarias, en esta obra veremos que el tema del suicido se presenta desde una perspectiva postmoderna y finisecular que nos lleva a apreciar una crítica al plantear una renegociación de la indiosincrasia del tradicionalismo mexicano y el monopolio canónico de la muerte en México. En la última parte de este capítulo, veremos que el ciclo narrativo de Gerardo de la Torre culmina con su novela escrita en 1992: *Los muchachos locos de aquel verano*. Una vez visto su génesis, recepción crítica y sus modalidades literarias, veremos que esta novela vuelve a retomar la desilusión de la participación de los petroleros en el movimiento estudiantil del 68 y del fracaso de sus luchas sindicales. También, veremos una visión pesimista de la lucha sindical y una crítica hacia los efectos negativos el quinismo en la historia de México. A manera de epílogo, en el capítulo cuatro hemos considerado incluir un estudio breve sobre la llamada *Onda* en sus dos aspectos: como fenómeno cultural y como fenómeno literario. En este estudio incluiremos las estrategias narrativas de dicha literatura de *la Onda* y sobre todo la visión crítica de tres de sus considerados protagonistas. Después de este último capítulo daremos nuestras conclusiones generales con las cuales cerraremos el presente estudio.

V. Justificación, relevancia y contribución de la tésis.

La presente tésis es muy importante en su estudio en virtud de la ausencia de un acercamiento crítico a la ficción de estos tres autores diferente a los parámetros de pertenecer a la generación de *la Onda*. Creemos que existe una necesidad crítica de llevar a cabo una reevaluación de la ficción de estos escritores tomando en consideración los motivos de alteridad, conflicto y

ic nacional. De esta
estos autores hacia ca
Es decir, a través de
ver su visión crítica a
que es importante
estrategias narrativas
función de la caracte
desplazamiento por va
"México no podrá te
sólida precupación id
que viven" (*José Rev*
a diversas preguntas
de ver el enfoque d
literarias: ¿hacia una
mexicano?, ¿hacia u
al fracaso del movim
símbolos nacionale
mexicano?, ¿hacia l

Junto a los
creemos que estos
deficiente fomentad
lado, a renovar el
contribuye a la ree
René Avilés Fabila
ficción que ha esta
mexicanas

lo naciona. De esta manera, podremos percibir el compromiso ideológico de estos autores hacia cambios de caracter social, cultural y político en México. Es decir, a través del análisis de las obras de estos tres escritores, podremos ver su visión crítica a diversos elementos que conforman la nación. Es por ello que es importante ver hacia dónde se dirige la utilización de diversas estrategias narrativas que estos autores utilizan en sus obras, así como la función de la caracterización de los personajes que existen en ellas, y su desplazamiento por varios espacios narrativos. Como José Agustín menciona, "México no podrá tener grandes escritores mientras éstos no posean una sólida precupación ideológica que los convierta en partícipes del momento en que viven" (*José Revueltas*..., 635). Como resultado, así podríamos responder a diversas preguntas que surgen al momento de analizar estas obras y tratar de ver el enfoque del ataque crítico que hacen estos autores en sus obras literarias: ¿hacia una asfixia nacionalista?, ¿hacia una crisis de identidad del mexicano?, ¿hacia una crisis existencial del mexicano?, ¿hacia una desilusión al fracaso del movimiento estudiantil del 68?, ¿hacia una desmitificación de los símbolos nacionales?, ¿hacia una desmitificación del tradicionalismo mexicano?, ¿hacia la idiosincrasia del alma melancólica del mexicano?.

Junto a los vientos de cambio dirigidos por la juventud de la época, creemos que estos tres autores inician por un lado, a exponer el nacionalismo deficiente fomentado por el Estado mexicano posrevolucionario, y por el otro lado, a renovar el canon literario mexicano. Por lo tanto, la presente tésis contribuye a la reevaluación de la ficción de estos autores, y en el caso de René Avilés Fabila y Gerardo de la Torre, ofrece un estudio crítico de su ficción que ha estado ausente a pesar de su enorme contribución a las letras mexicanas.

La presente tés
analizados en un mis
los tres reunen carácte
estudio. De entre su
José Agustín nace e
Ciudad de México. D
el estado mexicano
Ciudad de México. E
tres que nace en la C
se hace amigo de Jo
de México; "Joseto
René se conocían p
amistad entre Gerar
cuando en 1964 é
Agustín.[1]

En la mitad d
influencia del mito ju
inconformismo juve
José Agustín, el v
energía, vitalidad,
rocanrol..." (*Tragic*
después se llaman
jóvenes que trataba
un vehículo de libe
válvula de escape

CAPITULO 1. Etapa de iniciación.

La presente tésis reune a tres escritores mexicanos que no han sido analizados en un mismo trabajo de investigación, pero que a nuestro criterio los tres reunen carácteres comunes que ameritan ser el enfoque de un intenso estudio. De entre sus datos bibliográficos hemos encontrado que el escritor José Agustín nace en Acapulco y desde muy pequeño se va a vivir a la Ciudad de México. Del mismo modo, el escritor Gerardo de la Torre nace en el estado mexicano de Oaxaca y a la edad de siete años se va a vivir a la Ciudad de México. En cambio el escritor René Avilés Fabila es el único de los tres que nace en la Ciudad de México. Años más tarde, Gerardo de la Torre se hace amigo de José Agustín porque vivían en la misma calle de la Ciudad de México; "Josefo y yo vivíamos en la calle de Palenque, en Narvarte, y él y René se conocían por amistades comunes" (*De cuerpo entero*, 58-59). Esta amistad entre Gerardo de la Torre y José Agustín, se volvería más estrecha cuando en 1964 él se casa con Yolanda Ramírez, la hermana de José Agustín.[1]

En la mitad de los años cincuenta, estos escritores son testigos de la influencia del mito juvenil del llamado "rebeldismo sin causa" como síntoma del inconformismo juvenil ante la sociedad de los adultos. De acuerdo al escritor José Agustín, el vehículo de esa rebeldía "era un fenómeno cargado de energía, vitalidad, alta tecnología y de irrebatible sensación de poderío: el rocanrol..." (*Tragicomedia mexicana*[2]..., 147). Asimismo, el rocanrol, que después se llamaría simplemente "rock", generó un nuevo lenguaje para los jóvenes que trataban de sacudirse la autoridad de sus mayores, se convirtó en un vehículo de liberación emocional y, de acuerdo a José Agustín, "era una valvula de escape de aquellos días" (*Ibid.*, 149).

Estos años, so

colectivo que fielment

un padre mítico entre

> Ni el radicalism
> mexicano se u
> Desde allí dir
> padre benévol
> ideología, lev
> distribuye hos
> idénticos a tod
> arrepentidos, d
> desheredados

Carlos Fuentes reaf

masas a través de

nacionalismo patriote

Los escritores

los cambios sociales

Revolución Cubana

proyectos educativo

parte, René Avilés

Juventud Comunis

injustamente acusa

movimiento estudia

causa estudiantil c

parte de la clase o

azares del destino

de rebeldes. Eran

112). Por su pa

presencia los actos

Estos años, son años de la existencia de un nacionalismo patriotero colectivo que fielmente apoya al gobierno posrevolucionario con funciones de un padre mítico entre los mexicanos, como Carlos Fuentes argumenta:

> Ni el radicalismo de Cárdenas ni el derechismo de Alemán: el gobierno mexicano se ubica en el espacio puro, vacío e ilocalizable del centro. Desde allí dirime, obsequia, advierte, cumple funciones de árbitro y padre benévolo de todos los mexicanos sin distingos de clase o de ideología, levanta el templo de la Unidad Nacional, iglesia que distribuye hostias a unos cuantos, tacos a la mayoría, sermones idénticos a todos, excomuniones a los descontentos, absoluciones a los arrepentidos, conserva el paraíso a los prudentes y se los promete a los desheredados.[3] (*Tiempo mexicano*, 67)

Carlos Fuentes reafirma la existencia de un gobierno que manipula a las masas a través de un culto religioso y su identificación con un culto a un nacionalismo patriotero.

Los escritores del presente estudio son también testigos y partícipes de los cambios sociales y políticos que les toca vivir. Después del triunfo de la Revolución Cubana, José Agustín decide ir a Cuba para participar en los proyectos educativos del nuevo gobierno revolucionario cubano.[4] Por su parte, René Avilés Fabila y Gerardo de la Torre ingresan en las filas de la Juventud Comunista de donde años más tarde fueron expulsados injustamente acusados de maotistas y trotsquistas. Cuando sucede el movimiento estudiantil de 1968 en México, Gerardo de la Torre se une a la causa estudiantil como él nos indica: "los petroleros fuimos quizás la única parte de la clase obrera que participó y tuvo mucha actividad. Me tocó por azares del destino encabezar a los petroleros, ser el caudillo de aquél grupo de rebeldes. Eramos realmente un grupito"[5] (*De la onda en adelante*, 111-12). Por su parte René Avilés Fabila participa en un mitin estudiantil y presencia los actos violentos del gobierno de la República en la masacre del 2

de octubre en Tlatelo
jóvenes a caer a nues
Un grupo de policías
salimos" (*Recordanza*

Los tres escrito
de talleres literarios
grupo literario Mania
Ciudad de México.
Herrera, de acuerdo

> Nuestros trab
> rabiosa, desc
> descubrir los
> escribía much
> cuento y yo e

Los miembros de es
del cual sólo tres o
En estos números,
primeros textos, qu
más logradas de An

Después de
René Avilés Fabila
Andrés González F
llevaba el subtítulo
nosotros" (*Recorda*
menciona que,

> Ignoro a qu
> nuestra abs
> estábamos

de octubre en Tlatelolco. Él recuerda: "Cuando comenzó el tiroteo, y los jóvenes a caer a nuestro alrededor, tomé a mi esposa de la mano y la arrastré. Un grupo de policías se ablandó y rompió una parte mínima del cerco. Por allí salimos" (*Recordanzas*, 126-127).

Los tres escritores al seguir sus inclinaciones artísticas, y forman parte de talleres literarios.[6] En 1959, los tres amigos escritores forman parte del grupo literario Mariano Azuela que se reunía en la Colonia Narvarte, de la Ciudad de México. En este taller, con excepción de los trabajos de Anya Herrera, de acuerdo a Gerardo de la Torre:

> Nuestros trabajos [...] eran elementales, Pero hacíamos una crítica rabiosa, desde luego con muy escasa base teórica, que nos ayudó a descubrir los más notorios defectos de nuestra obra. José Agustín escribía mucho teatro, René probaba sus armas exclusivamente en el cuento y yo exploraba el cuento y la poesía. (*De cuerpo entero*, 59)

Los miembros de este taller, publicaron un periódico titulado "Letras nuevas", del cual sólo tres o cuatro números vieron publicación ya que fue cancelado. En estos números, menciona Gerardo de la Torre, "Publicamos allí nuestros primeros textos, que en realidad servían de relleno para acompañar obras, más logradas de Anya" (*De cuerpo entero*, 59-60).

Después de formar parte de este taller literario, alrededor de 1960, René Avilés Fabila, José Agustín, Gerardo de la Torre, Cesar H. Espinosa, Andrés González Pagés y Alejandro Aura crearon la revista *Búsqueda* que llevaba el subtítulo, "algo se rompe, negamos todo aquello que no hicimos nosotros" (*Recordanzas*,[7] 89). De esta revista, René Avilés Fabila no menciona que,

> Ignoro a quién se le ocurrió tal necedad, pero supongo que reflejaba nuestra absurda posición ante las letras y el mundo, creyendo que estábamos inventando la lucha generacional o el hilo negro. En esa

hoja literaria a
considerados U
caracteres simi

Después de er
taller literario de Jua
taller va a ser de vita
de la Torre nos indic
su tiempo, su experie
aspiraban a ser litera
60). En este taller,
ciones narrativas en
las ganas de escrib
simultánea José Agu

Así, compart
parte del panorama
político hegemónico
René Avilés Fabila
contribuir enormem
ahora a analizar la

José Agustí
temporáneo, su di
muy extensa: nar

hoja literaria aparecimos juntos por primera vez los que hoy somos considerados una generación, es decir, un grupo de edades parecidas, caracteres similares e intereses afines. (*Ibidem.*)

Después de esta revista, en 1961 los tres escritores forman parte del taller literario de Juan José Arreola. La experiencia de formar parte de este taller va a ser de vital importancia en la formación literaria de ellos. Gerardo de la Torre nos indica: "Juan José Arreola deseaba formar escritores y daba su tiempo, su experiencia, sus conocimientos, a ese grupo de muchachos que aspiraban a ser literatos. Llegamos a ser 40 ó 50, algo así" (*De cuerpo entero*, 60). En este taller, los tres escritores van a publicar sus primeras manifestaciones narrativas en la revista *Mester*.[8] Y de una gran aficción por la lectura a las ganas de escribir, Gerardo de la Torre menciona, "saltamos de manera simultánea José Agustín, René Avilés Fabila y yo" (*De cuerpo entero*, 58).

Así, compartiendo un gusto por el rock, enormes deseos de formar parte del panorama literario mexicano, y su empeño en atacar a un sistema político hegemónico caduco y, en ciertas instancia, opresor, José Agustín, René Avilés Fabila y Gerardo de la Torre inician su labor literaria que va a contribuir enormemente a la renovación de la narrativa mexicana. Pasemos ahora a analizar la narrativa de cada uno de estos escritores mexicanos.

1.1. José Agustín: la iniciación de un ondero.[9]

1.1.1. *La tumba*: creación y publicación.

José Agustín es uno de los escritores más importantes del México contemporáneo, su diversidad de aportaciones literarias a las letras mexicanas es muy extensa: narrador, dramaturgo, guionista de cine, radio y televisión,

colaborador de revis
talleres literarios.[10] E
en el estado mexicar
temprana edad mues
ya había escrito s
melodramático titulad
al que pertenecía.[11]
con su primera nov
cuando el novelista
José Agustín el espl
comprensión que se
hicieran sufrir y en e
hundido en los pred
hablaba a nadie y s

El texto de *L*
de quince cuartillas
sión, José Agustín

Unos días
rimbaudiano
Me gustó
tocando fon
de vanguar
me puso co
Animado p
aguantaba
algo. Gera
el centro, 3

Al ver la
círculo literario,

colaborador de revistas y periódicos, traductor, y coordinador de diversos talleres literarios.[10] Entre sus datos biográficos vemos que nació en Acapulco, en el estado mexicano de Guerrero el 19 de agosto de 1944, y desde muy temprana edad muestra su inclinación hacia el arte literario: a los once años ya había escrito su primer texto y en 1960 publicó un drama corto melodramático titulado "Lo negro" a través del Círculo Literario Mariano Azuela al que pertenecía.[11] En 1964, José Agustín se da a conocer como escritor con su primera novela *La tumba,* novela corta escrita cuatro años antes cuando el novelista contaba con sólo dieciséis años de edad. De acuerdo a José Agustín el espíritu anímico que lo hizo escribir *La tumba*, fue la falta de comprensión que sentía de su familia hacia él y su gusto por películas que lo hicieran sufrir y en especial *Mädchen in Uniform*: "Yo salía del cine alucinado, hundido en los precipicios del alma más terribles y durante días enteros no hablaba a nadie y sólo sufría y sufría" (*La mirada en el centro*, 34).

El texto de *La tumba* fue originalmente compuesto en forma de cuento de quince cuartillas e intitulado *Tedio* y pasó por diferentes etapas de composición, José Agustín nos lo dice de la siguiente manera:

> *Unos días antes [en 1961], y ya bajo la influencia del arquetipo rimbaudiano, había escrito un cuento de quince cuartillas: "Tedio". Me gustó muchísimo, porque supe que por primera vez estaba tocando fondo. Después de una adapatación escénica con Técnicas de vanguardia (¡ahí!). Leí la adaptación en el Mariano Azuela y Anya me puso como camote: acusó al texto de amoral, indecente, etcétera. Animado por esa reacción tan efectiva comprendí que el textículo aguantaba mucho, pero que estaba como inconcluso: era el final de algo. Gerardo [de la Torre] me corroboró esta impresión. (La mirada en el centro, 35)*

Al ver la reacción que despertaba su obra entre los miembros del literario, José Agustín nos menciona que decidió ampliar el texto:

Entonces escri
finalmente, un
capítulos de e
nada mi prime
Torre], mi prim
tips. (*La mirad*

Después de h
su novela hasta tre
legalmente y de hab
de alfabetización a t
su estancia en Cuba
tualmente se divorc
Yolanda y de sus pa
cribe en la Preparat
después de perder
para dedicarse a s
memoria sus obras

Recordé que
dos. Sólo fu
escribí en in
ciones y le a
años antes.

Con estas r
Juan José Arreola
su hermana Hilda
José Agustín nos

Poco desp
haberla le
Puede co
muy publi

> Entonces escribí otro cuento -"Tedio 2"- con el mismo personaje y, finalmente, un tercero. Luego hice algo así como un principio, unos capítulos de enlace y para el 25 de abril de 1961 ya tenía confeccionada mi primera novela, a la que bauticé *La tumba.* Gerardo [de la Torre], mi primer gran maestro, la leyó rápidamente y me dio magníficos tips. (*La mirada en el centro*, 35)

Después de hacer estas adaptaciones, José Agustín no vuelve a tocar su novela hasta tres años más tarde, posteriormente de haberse casado ilegalmente y de haberse escapado a Cuba en donde participó en el programa de alfabetización a través de la Casa de las Américas. Sin embargo, durante su estancia en Cuba, José Agustín y su entonces esposa se distancian y eventualmente se divorcian. Ante la noticia de la enfermedad de su hermana Yolanda y de sus padres, José Agustín decide regresar a México y se reinscribe en la Preparatoria Siete donde participa en las planillas estudiantiles y después de perder la Secretaría General, decide huir de la grilla estudiantil para dedicarse a su creación literaria y es entonces cuando le vienen a la memoria sus obras escritas olvidadas por él:

> Recordé que yo tenía dos novelas; viejas, pero ahí estaban. Releí las dos. Sólo funcionaba *La tumba*; la otra estaba basada en un film y la escribí en inglés.[12] *La tumba* me volvió a gustar. Hice siete mil correcciones y le agregué un capítulo sugerido por Gerardo [de la Torre] dos años antes. (*Ibid.*, 47)

Con estas nuevas correcciones, José Agustín decide darle su novela a
n José Arreola a quién conoce después de su regreso de Cuba a través de
ermana Hilda y a la vez porque participaba en el taller literario "Mester."[13]
Agustín nos menciona que a Arreola le gustó mucho la novela:

Poco después, Arreola leyó por fin *La tumba* y se entusiasmó. Juró haberla leído de un jalón, lo cual constituía un caso insólito en él. Puede considerarse escritor, dijo, su novela necesita pulirse pero es muy publicable. En dos secciones revisamos el texto, que sólo requirió

correcciones g
importante a lo

Sin embargo, l
loco [Arreola] se fue
partes le rechazaro
rechazo hacia la no
Agustín, y no por la f

En su entre
menciona que: "... t
edad. No por la pos
autor de diecinueve
Agustín: entrevista".
su cuenta y gracias
su novela en una e
mano en buena par
Va a caracterizar p
continuación.

La recepció
de José Agustín f
por edición del au
mexicano. José

Yo no sa
pocos la

correcciones gramaticales. Yo estaba feliz, pues era el primer aliento importante a lo que estaba haciendo. (*La mirada en el centro*, 52-53)

Sin embargo, la publicación de la novela no iba a ser nada fácil, "El ruco loco [Arreola] se fue a Hera, se fue a las editoriales de la época y en todas partes le rechazaron el libro" ("Entrevista con José Agustín", 38). Este rechazo hacia la novela, se debió principalmente a la corta edad de José Agustín, y no por la falta de calidad de su obra.

En su entrevista con Lucía Guerra-Cunningham, José Agustín menciona que: "... muchas editoriales lo rechazaron nada más que por mi edad. No por la posible calidad o mala calidad del libro sino por la edad. Un autor de diecinueve años no podía llevar libros a los editoriales... ("José Agustín: entrevista", 26). Es entonces que José Agustín decide publicarla por su cuenta y gracias a dos mil pesos que pidió prestados de su padre publica su novela en una edición de quinientos ejemplares y que vendió "de mano en mano en buena parte" (*El rock de la cárcel*, 63). Esta edición de *La tumba* se va a caracterizar por una falta de reconocimiento crítico como veremos a continuación.

1.1.2. *La tumba* (1964): recepción crítica.

La recepción crítica que tuvo la primera edición de la novela *La tumba* de José Agustín fue muy mínima en parte porque la edición de la novela fue por edición del autor y porque el autor era poco conocido en el ámbito literario mexicano. José Agustín nos dice:

> Yo no sabía cómo entregar *La tumba* a los críticos y, por lo tanto, muy pocos la tuvieron. Huberto Batis hizo una reseña chistosita en *Siempre*,

Zendejas la tra
Verlaine y juró
mucho tiempo
en una escala
Giménez Siles
en el centro. 5

En su reseña

la novela de José Ag

tremenda, con agilid

El taller litera
un "chico mu
leches malte
botellas de v
cierta agilida
intención es.
leería. José A
tumba," XVI)

Por su parte,

una reseña crítica

segunda edición en

tan ingenua como p

Recién apar
últimos días
Areola. Me
radiografía
México. Por
edición y 10
de las gener

José Agusti

estado de ánimo p

"Para mí, *La tumb*

ánimo oscuro, dep

> Zendejas la trató bien en *Excélsior* y un oscuro HT me relacionó con Verlaine y juró que los clics finales eran los de una pistola. Fue hasta mucho tiempo después cuando *La tumba* fue conocida, pero siempre en una escala mínima. Su próxima edición -que la debo a don Rafael Giménez Siles- en *Editorial Novaro* solucionará este asunto. (*La mirada en el centro*, 55)

En su reseña critica Federico Álvarez y Huberto Batis[14] mencionan que la novela de José Agustín era una novelita híbrida que estaba escrita de forma tremenda, con agilidad y con un lenguaje adolescente:

> El taller literario de Arreola edita esta novelita, híbrida [...] El héroe es un "chico muy naif" de 17 años, de la alta suciedad, dedicado a sorber leches malteadas en los drive-in con sus conquistas y a "eliminar" botellas de wishky en los bares beat [...] Escrita a la tremenda, con cierta agilidad y lenguaje abyecto de la adolescencia indigesta. La intención es, obviamente moralizante. Dese una hora y media para leerla. José Agustín se apellida Ramírez; tiene 19 años. ("Reseña a *La tumba*," XVI)

Por su parte, el crítico Emmanuel Carballo, a pesar de no haber hecho una reseña crítica a esta primera edición de *La tumba*, cuando aparece la segunda edición en 1966, manifiesta en su reseña crítica "*La tumba*, una obra tan ingenua como pedante",[15] que la había leído con gusto:

> Recién aparecida, en 1964, leí su novela corta *La tumba*. Eran los últimos días del mes de agosto, y creo que me la recomendó Juan José Areola. Me gustó, y de ninguna manera porque haya visto en ella una radiografía de cómo viven y qué hacen los jóvenes de la ciudad de México. Por el contrario, esta novela corta (de 94 páginas en la primera edición y 101 en la segunda) huye, cada vez que se presenta la ocasión de las generalizaciones...("Prólogo a *José Agustín*," 8)

José Agustín, en una autocrítica hacia su novela, menciona que el estado de ánimo por el que pasaba al momento de escribirla fue muy decisivo: "Para mí, *La tumba* fue más bien exorcizar y dejar constancia de un estado de ánimo oscuro, depresivo, pesimista, bastante común por lo demás, que en mi

caso se compensaba
la cárcel, 68). Ver
plasmar nuevas ten
representaba objetiva
de querer apantallar
(Nietzsche y el exist
otas en varios idio
novela, José Agustí
tumba no tiene nad
más bien contenía
convencionales de l

Ante la poca
José Agustín decide
Novaro ante el éx
embargo, la public
primera, no va a sé
del ambiente publi
como a continuació

caso se compensaba con el sentido de humor y una visión satírica" (*El rock de la cárcel*, 68). Vemos también que a José Agustín le preocupaba mucho plasmar nuevas tendencias literarias en su novela, él nos dice: "También representaba objetivar varias tendencias estilísticas y la naquería & ingenuidad de querrer apantallar con supuestos despliegues de cultura: un marco filosófico (Nietzsche y el existencialismo), numerosas referencias a autores y obras, y citas en varios idiomas" (*Ibidem.*). Al hablar del contenido sexual en su novela, José Agustín no cree que su novela sea pornográfica: "Claro que *La tumba* no tiene nada de pornográfico, aunque habla del sexo sin hipocrecías; más bien contenía cierta intensidad erótica y el *thrill* de agredir ciertos límites convencionales de la aún muy telarañosa moralidad de la época" (*Ibidem.*).

Ante la poca circulación de la primera edición de su novela, vemos que José Agustín decide hacer una nueva edición en 1966 a través de la Editorial Novaro ante el éxito publicitario de su segunda novela *De perfil.*[16] Sin embargo, la publicación de la segunda edición de *La tumba*, al igual que la primera, no va a ser fácil y Agustín va a recurrir a diferentes personalidades del ambiente publicitario mexicano para lograr la publicación de su novela como a continuación notaremos.

1.1.2

En 1966 apar
Agustín, ante la imp
de la Universidad V
siguiendo el consej
cortos, e intenta cam
nueva edición, Carb
reimprimir su novela
Plazza, gerente edit
Agustín se la lleva, y
dicha publicación le
bialista:

> Plazza vio
> un principio s
> de un adoles
> mercantilista
> sábanas. (*El*

Del mismo m
de su novela era d
cosa que él se neg

> Sabía que p
> Yo quería
> Aspiraba al
> éxito entre
> apareciera
> de Nuestro
> Agustín Yar
> 64-65)

1.1.2.1. La segunda edición de *La tumba* (1966).

En 1966 aparece la segunda edición reelaborada de *La tumba*. José Agustín, ante la imposibilidad de reeditar su novela en la editorial prestigiosa de la Universidad Veracruzana, en virtud de que allí no reeditaban libros y siguiendo el consejo de Emilio Carballido, decide agregarle cinco cuentos cortos, e intenta cambiarle el título. Sin embargo, cuando Agustín tiene lista la nueva edición, Carballido se encontraba en los Estados Unidos y no puede reimprimir su novela. Es entonces que José Agustín conoce a Luis Guillermo Piazza, gerente editorial de Novaro, después de hablarle de su novela, José Agustín se la lleva, y Piazza después de leerla, le dice que la publicaría. Pero, dicha publicación le preocupaba a José Agustín por sus repercuciones comercialista:

> Piazza vio *La tumba* desde una optica meramente comercial. Desde un principio se le ocurrió añadirle el subtítulo de risa loca "Revelaciones de un adolescente" y poner en la portada una transparencia flagarante mercantilista, recién traída de Nueva York, de una pareja entre las sábanas. (*El rock de la cárcel*, 64)

Del mismo modo, para Agustín el problema que veía en la publicación de su novela era que la publicación se iba a ser en una colección de bolsillo, cosa que él se negaba rotundamente a aceptar porque:

> Sabía que publicar allí era quedar inscrito, forever, en la subliteratura. Yo quería que mi libro se vendiera mucho, pero no con facilismo. Aspiraba al reconocimiento del medio artístico-intelectual y también al éxito entre el gran público. Por tanto, pretendía que *La tumba* apareciera en la única serie "decente" de Novaro: Grandes Escritores de Nuestro Tiempo, en la que sólo habían publicado Carlos Fuentes y Agustín Yañez. Piazza no quiso discutir el asunto. (*El rock de la cárcel*, 64-65)

Esta insistenc
bolsillo, le va a dar e
conoce a don Rafae
Cristal, el cual le m
ejemplares de la n
resultado no podrí
menciona que: "A
cualquier manera n
incluía dos mil var
posible) subtítulo "F
En esta nueva ed
extensión variada:
tres meses de su
edición por lo que t

De acuerdo
colección y se elimi

> La nueva e
> Nuevos Val
> colección. A
> ciones de u
> que la porta
> conservó a
> una tumba.

Finalmente
edición de 1966. la
en ningún momen
José Agustín logra
posiblemente logr

Esta insistencia de negarse a publicar su novela en la colección de bolsillo, le va a dar el resultado deseado a José Agustín ya que posteriormente conoce a don Rafael Giménez Siles, codueño de Edipasa y las Librerías de Cristal, el cual le manifestó a Piazza que sus librerías comprarían dos mil ejemplares de la novela en la colección de literatura y no de bolsillo. El resultado no podría ser más maravilloso para José Agustín quién nos menciona que, "A los pocos días ya había firmado con *Novaro*, que de cualquier manera nada más me dio el cinco por ciento de regalías; el paquete incluía dos mil varos de adelanto, la portada comercionalona y el (no es posible) subtítulo "Revelaciones de un adolescente" (*El rock de la cárcel*, 67). En esta nueva edición, Jose Agustín le añade cinco cuentos cortos de extensión variada: "*Nocturno*", "*El Nicolás*", "*Grieta*", "*Aclaración*" y "*Luto*". En tres meses de su publicación se agotaron los cinco mil ejemplares de su edición por lo que tres meses más tarde se editó una nueva edición.

De acuerdo a José Agustín esta nueva edición da inicio a una nueva colección y se elimina, el no deseado, subtítulo impuesto con anterioridad:

> La nueva edición sustituyó lo de Grandes Escritores (je je) por Los Nuevos Valores; *La tumba*, por tanto, inauguró accidentalmente esa colección. Además de los juicios añadidos se eliminó lo de "Revelaciones de un adolescente", que las críticas habían destrozado, al igual que la portada: mi hermano Augusto propuso una solución salomónica: conservó a la pareja entre las sábanas pero la colocó en el fondo de una tumba. (*Ibid.*, 70-71)

Finalmente, así como nos ha mencionado José Agustín, en esta nueva ón de 1966, la novela se va a complementar con cinco cuentos cortos que gún momento interfieren con la narración de la novela en sí. Es decir, gustín logra mantener la misma calidad narrativa de la primera edición y mente lograr mejorar en algunas ocasiones el hilo narrativo, el cual le



za más agilidad a la
la primera edición 1"

Una vez visto
Agustín pasemos a
momento de ser put

La segunda
acercamientos crític
tenemos los que
Carballo, María Elv
crítica, Francisco
de gran volumen q
Joyce fue en su tie
Del mismo modo,
Agustín, lo que imp

por su vive
idioma: lo m
el lenguaje
son de las t

Por su par
Agustín es una ob
ingenua como pe
crítico es su estilo

...sin apar

da más agilidad a la narración que algunas ocasiones quedaban forzadas en la primera edición.[17]

Una vez visto la génesis de la segunda edición de la novela de José Agustín pasemos ahora a conocer algunos de los acercamientos críticos al momento de ser publicada esta segunda edición.

1.1.2.2. *La tumba* (1966): recepción crítica.

La segunda edición de la novela de José Agustín tuvo también diversos acercamientos críticos. Entre los acercamientos críticos a esta nueva edición tenemos los que hicieron los críticos Francisco Zendejas,[18] Emmanuel Carballo, María Elvira Bermúdez,[19] y Luis Guillermo Piazza,[20] En su reseña crítica, Francisco Zendejas considera que la novela de Agustín es una obra de gran volumen que, "... vendría a hacer, lingüísticamente, lo que el **Ulises** de Joyce fue en su tiempo. Por desgracia, la novela es breve" ("Mutilibros," 5-C). Del mismo modo, de acuerdo al criterio de Zendejas, la novela de José Agustín, lo que importa es su estilo y su lenguaje de primera,

> *por su viveza auditiva José Agustín [...] tiene un raro dominio del idioma: lo maneja muy a su gusto, lo recrea empleando el habla vulgar, el lenguaje pedante de los estudiantes, liado a la palabrería sin ton ni son de las barriadas, para hacerlo literato, lleno de sentido" (*Ibidem.*).

Por su parte, Emmanuel Carballo considera que la novela de José stín es una obra medio "fúnebre", medio "aburrida," y por consiguiente "tan ua como pedante." Pero lo más interesante de esta novela, según este es su estilo:

> ..en apariencia de primera intención (y en el fondo concienzudamente laborado) y que, según creo, responde de manera admirable a la

visión del mun
alegre, incisiv
presidido por
eficaz. ("Prólo

En su primera
considera la novela
erotismo" y "el estilo
palabras cultas, da
Agustín," 5). Poste
1966,[21] María Elvir
tema de las relacio
("Novelas en 1966,
José Agustín abor
adolescencia que s
("Ambigüedad, leng

Una vez vis
ahora pasemos a c

La novela
Guía, un joven de
de un abogado d
Gabriel nos cuen
que está acostum
cano que le rega

visión del mundo de esta novela. Como ella, es irrespetuoso, dinámico, alegre, incisivo, caricatural y, sobre todo, gozosa y desenfadadamente presidido por el humor -un humor de nuevo cuño tan contagioso como eficaz. ("Prólogo" a *José Agustín*, 9-10)

En su primera reseña sobre *La tumba*, la crítica María Elvira Bermúdez considera la novela de Agustín ser una "nouvelle amarga" con "matices de erotismo" y "el estilo de José Agustín, plagado a un tiempo de modismos y de palabras cultas, da un tono justo y agradable a la novela" ("Emma y José Agustín," 5). Posteriormente, en su evaluación de la narrativa mexicana de 1966,[21] María Elvira Bermúdez considera que José Agustín problematiza "el tema de las relaciones de los jóvenes de hoy con el mundo que les rodea" ("Novelas en 1966," 1). Por su parte, Luis Guillermo Piazza considera que José Agustín aborda el tema de la juventud y "enfrenta el desafío de una adolescencia que se libera por el idioma (también incluso, hasta por el idioma" ("Ambigüedad, lenguaje, desafío," VIII).

Una vez visto algunos acercamientos críticos a esta segunda edición, ahora pasemos a conocer la trama de la novela.

1.1.3. *La tumba*[22]: desarrollo de la trama.

La novela *La tumba* narra la historia del narrador-protagonista Gabriel Guía, un joven de dieciséis años, procediente de una familia rica e hijo único de un abogado de la Ciudad de México. En el desarrollo de la narración, Gabriel nos cuenta parte de su vida en el medio ambiente que lo rodea y al que está acostumbrado: su costumbre de vagabundear por la ciudad en el carro que le regaló su padre cuando cumplió quince años, su gusto por el

alcohol y las fiestas

al hablar sobre su pe

-Es la histori
dieciséis años
la educación
mucho de mí
familia muy r
se dedica a
adelante, 44-

La trama de

principio a fin, com

Realmente es una

(*De la onda en ade*

que *La tumba* tiene

metafóricamente "l

sentidos, de la im

burgués" ("Sainz y

La estructur

encabezados o nu

sobre su afición d

compañera de la

aburrida, acusa a

sus cuentos. Po

diferencias, nos

con ella, pero fue

ha sido quien lo h

ni siquiera la

Posteriormente,

alcohol y las fiestas y su promiscuidad sexual. Como el propio José Agustín, al hablar sobre su personaje, nos dice:

> -Es la historia de un personaje que se llama Gabriel Guía. Tiene dieciséis años de edad. Acaba de terminar la secundaria. Va a pasar a la educación preparatoria. Y es muy precoz: es este sentido sí refleja mucho de mí. Pero él vive en un contexto muy diferente: es hijo de una familia muy rica, con unos padres en desavenencias muy grandes, y él se dedica a una especie de *dolce vita* a la mexicana. (*De la onda en adelante*, 44-45)

La trama de *La tumba* se desarrolla dentro de una narración lineal de principio a fin, como José Agustín menciona, "*La tumba* es una novela lineal. Realmente es una novela corta, o una *nouvelle* como le llaman, una noveleta" (*De la onda en adelante*, 45). Por su parte, el crítico Jorge Ruffinelli, considera que *La tumba* tiene un "discurso autobiográfico intrascendente" y su título es metafóricamente "la historia de un 'despertar' adolescente a la vida de los sentidos, de la imaginación y del sentimiento, en contraste con el orden burgués" ("Sainz y Agustín...," 156).

La estructura de la novela se encuentra dividida en cuatro partes sin encabezados o numeración alguna. En la primera parte, Gabriel nos narra sobre su afición de escribir cuentos y su relación conflictiva con Dora Castillo, compañera de la clase de literatura. Dora, para hacer la clase menos aburrida, acusa a Gabriel con el profesor de plagiar a Chéjov en el último de sus cuentos. Posteriormente, cuando Gabriel y Dora parecen arreglar sus diferencias, nos enteramos que Gabriel tiene su primera experiencia sexual con ella, pero fuera de haber sido por iniciativa de él, se da cuenta que Dora ha sido quien lo había seducido; "Entonces me supe derrotado, comprendí que ni siquiera la había seducido: todo se hizo por su iniciativa" (22). Posteriormente, y gracias a su amorío-amistad con Dora, Gabriel se une al

Círculo Literario Mod
critican sus propias
enteramos que Dora

Una inmen
abordado un
conexión a V
Tras de rel

En la segund
padre a su club y
ricos de su padre.
llegada de su tía
Unidos, y después
alcohol, Gabriel
Posteriormente de
Gabriel, muere en
decide continuar c
decidí trabajar liter
parte, se da el e
dicha entrega sex
que, "Pasada la
una mínima satisf
de humillación ya
amor contigo, al f
Como resultado,
Germaine en lo q

En la terc
quien conoce

Círculo Literario Moderno, en donde conoce a otros jóvenes escritores y donde critican sus propias obras y de otros autores. A finales de esta parte, nos enteramos que Dora Castillo parte hacia Viena, y Gabriel se alegra por ello:

> Una inmensa satisfacción me invadió al saber que Dora había abordado un confortable jet, vía Nueva York, luego a París, con conexión a Viena.
> Tras de releer mi último cuento, decidí escribir una novela. (32)

En la segunda parte de la novela, vemos que Gabriel acompaña a su padre a su club y conoce a Germaine Giraudoux, hija de unos de los amigos ricos de su padre. También, en esta segunda parte, nos enteramos sobre la llegada de su tía Berta Guía de Ruthermore procedente de los Estados Unidos, y después de una fiesta que hacen en su honor y bajo la infuencia del alcohol, Gabriel tiene un encuentro sexual incectuoso con ella. Posteriormente de la partida de la tía Berta, leemos que Laura, la prima de Gabriel, muere en un accidente automovilístico. A raíz de esta muerte, Gabriel decide continuar con sus labores literarias: "Después de la muerte de Laura, decidí trabajar literariamente. Escribir una novela." (57). Hacia finales de esta parte, se da el esperado encuentro sexual entre Gabriel y Germaine, pero dicha entrega sexual despierta poca satisfacción entre ellos; Gabriel menciona que, "Pasada la medianoche finalmente hicimos el amor, sin sentir más que una mínima satisfacción" (60). Para Germaine esta entrega sexual es motivo de humillación ya que en lágrimas le dice a Gabriel: "*Jamás* quise hacer el amor contigo, al fin lo hicimos y me siento humillada, muy humillada. (*Ibidem*). Como resultado, vemos que ambos se separan y no volvemos a saber de Germaine en lo que resta de la novela.

En la tercera parte, Gabriel nos narra su encuentro con Elsa Galván a quien conoce en el Círculo Literario Modernista y de quién se siente muy

atraído desde el pri
Gabriel recibe una
comunistas y como
México para buscar
escribiendo su nove
celebrar su fiesta. C
tener una relación s
como nos vamos a
finales de esta terci
volverse indefinitiva
Dora a Viena y esi
ocasión Gabriel se
destruir la novela q

Una inme
había aborc
Chicago, y s
Tras relee
destruirla. (8

En la cuarta
junto con Gabriel,
cuesta estéril des
relación entre el
hacia finales de la
balazo y la novela
alusión a la posib
manera explícita.

atraído desde el primer instante en que la conoce. En esta parte también, Gabriel recibe una carta de Dora en donde le manifiesta sus inclinaciones comunistas y como resultado sus padres no la aceptan y tiene que regresar a México para buscar sus cosas. En esta parte, Gabriel nos manifiesta que está escribiendo su novela, de la cual no sabe qué título ponerle. Después de celebrar su fiesta de cumpleaños, vemos que Gabriel y Elsa comienzan a tener una relación sexual que va a tener resultados no favorables para ellos, como nos vamos a enterar en la cuarta y última parte de la novela. Hacia finales de esta tercera parte, Dora regresa a México para recoger sus cosas y volverse indefinitivamente a Viena. Esta parte concluye con el regreso de Dora a Viena y es casi similar al final de la primera parte, sólo que en esta ocasión Gabriel se siente triste por la partida de Dora y siente deseos de destruir la novela que está escribiendo:

> Una inmensa sensación de tristeza me invadió al saber que Dora había abordado un confortable jet hacia Mérida, luego a Miami, a Chicago, y sin conexión, a Viena.
>
> Tras releer el último capítulo de mi novela, me dieron ganas de destruirla. (87)

En la cuarta y última parte, nos enteramos que Elsa está embarazada y, junto con Gabriel, deciden que lo mejor es que ella tenga un aborto y ella queda estéril después de tenerlo. En esta parte, también vemos que la relación entre el padre de Gabriel y él, se deteriora con mayor intensidad y hacia finales de la novela Gabriel contempla la posibilidad de suicidarse de un balazo y la novela termina con los sonidos "clic", "clic" de la pistola, haciendo alusión a la posiblidad de que Gabriel se suicida sin que este suicido se dé de manera explícita.

De esta mian

pasemos a analizar

identidad mexicana

impuesto por el Est

1.1

La novela de

de los jóvenes y

Brushwood dichas

los valores burgue

Gunia argumenta q

el relato tam
tipo de pr
inquietudes
y personal
del protagon

Este descontento

representativo de

sesenta en Méxic

negación de los

comente existenc

estadounidense.

Su novela, José A

De esta manera tenemos la trama de la novela de José Agustín, ahora pasemos a analizar de qué manera José Agustín problematiza aspectos de la identidad mexicana y realiza una alteridad y conflicto hacia el mito patriotero impuesto por el Estado mexicano posrevolucionario.

1.1.4. Una revolucioncita privada a través del relajo.

La novela de José Agustín nos describe el mundo de la vida aparente de los jóvenes y con sus acciones y actitudes. Para el crítico John S. Brushwood dichas acciones "constituyen una protesta contra lo superficial de los valores burgueses" ("tradición y rebeldía...," 9). Del mismo modo, Inke Gunia argumenta que,

> el relato también revela que detrás de esta vida aparente libre de todo tipo de preocupaciones se esconde toda una tela compleja de inquietudes, miedos, ansias, un profundo y creciente descontento social y personal que al final de la novela desemboca en el supuesto suicidio del protagonista. ("'¿Cuál es la onda?'...," 23)

Este descontento lo podemos apreciar por la inclinación a atacar lo representativo de lo nacional. Es decir, el elemento característico de los años sesenta en México, como el crítico Jorge Ruffinelli [23] nos menciona , era "la negación de los influjos nacionales y a apetencia, por el contrario, de la corriente existencialista que había encarnado en la nueva literatura y música estadounidense: Kerouac, el rock" ("Código y lenguaje...," 58). Entonces, en su novela, José Agustín no sólo va a plantear y problematizar los conflictos del despertar juvenil sino que también va a problematizar la identidad mexicana bajo un mito patriotero[24] de un culto de caracter demagógico y excesivo de las imágenes y valores cívicos legitimado por las masas. Es decir, en la novela

de José Agustín, p
una actitud de reb
patriotismo impu
función de rebelión

Si en la obra
protagonista de re
rodean, esta actitu
los mexicanos y en
acuerdo al crítico F
su ser profundo e
noche de los tiemp
114). En nuestro c
va a alimentar su a
a través del relajo.

En su libro
crítico Jorge Portil
un comportamient
pues la expresión
acto o de un conj
mismo confiere un
Roger Bartra nos
normas que perm
dosificado de las
Su sentido moti

de José Agustín, podemos apreciar que el personaje de Gabriel Guía muestra una actitud de rebeldía por atacar las imágenes y figuras monolíticas de un patrioterismo impuesto por el Estado mexicano a través del relajo en su función de rebelión privada.

Si en la obra de José Agustín, vemos una actitud por parte del narrador-protagonista de rebelarse en contra de sus padres y de los adultos que lo rodean, esta actitud la podemos entender en base a la herencia indígena de los mexicanos y en el aspecto moral del relajo como actitud subversiva. De acuerdo al crítico Roger Bartra, los mexicanos "llevan dentro, incustrados en su ser profundo e inconciente, un *alter ego* cuyas raíces se hunden en la noche de los tiempos y se alimentan de antiguas savias indígenas" (*La jaula*..., 114). En nuestro criterio, el personaje de Gabriel de la novela de José Agustín va a alimentar su *alter ego* al romper con la armonía del ambiente que lo rodea a través del relajo.

En su libro de ensayos *Fenomenología del relajo y otros ensayos,*[25] el crítico Jorge Portilla, al estudiar el tema del relajo, nos indica que el relajo es un comportamiento y, "Más que un sustantivo puede decirse que es un verbo, pues la expresión designa el sentido unitario de una conducta compleja, de un acto o de un conjunto de actos llevados a cabo por un sujeto, a los que él mismo confiere un sentido no explícito pero preciso" (17). Del mismo modo, Roger Bartra nos menciona que el relajo, "es ese gelatinoso aflojamiento de normas que permite una insubordinación limitada, que tolera un relajamiento dosificado de las reglas de comportamiento civil" (*La jaula*... 194). Por ello, en su sentido moral el relajo, de acuerdo a Jorge Portilla, "es una actitud de disidencia [...] un acto de liberación y que al ejercerlo se alcanza una cierta libertad. Es ésta, evidentemente, la noción de libertad que *internamente* preside la actualidad del relajo" (*Fenomenología*..., 82). Sin embargo, esta

liberación no inte
revolución individua
para no tener que
como fin la irrespo
una revolución ger
revolución privada
Roger Bartra, "El
dócil y domesticad
que niega a las ma
exorcizar los sentir
cualquier intención
establecido. En la
buscar ejercitar e
ninguneo como for

En la prim
soportar el aburrim
padre que está pl
ninguneo, nos lo d

> En aquel m
> en alguna
> casa, viend
> mordiscar
> Mi padre
> natural, no
> con la insu

Vemos

liberación no intenta hacer una revolución colectiva sólo una pequeña revolución individual, porque el relajo, nos dice Portilla, "promueve el desorden para no tener que hacer nada en una acción prolongada y con sentido, tiene como fin la irresponsabilidad" (*Ibid.*, 84). Es decir, el relajo no intenta hacer una revolución general que llame a la masa a tomar armas, sino que es una revolución privada ya que no intenta cambiar nada. Como nos menciona Roger Bartra, "El relajo es, pues, la violencia y la revolución bajo su forma dócil y domesticada. Es, ciertamente, la revolución privada: una revolución que niega a las masas" (*La jaula*..., 195). Como resultado, el relajo sirve para exorcizar los sentimientos violentos que anidan en el alma mexicana y a relajar cualquier intención de buscar una actitud armada en contra del gobierno establecido. En la obra de Agustín, vemos que el personaje principal va a buscar ejercitar esta revolución privada a través del relajo y del uso del ninguneo como formas subversivas.

En la primera parte de la novela, vemos que Gabriel, al no poder soportar el aburrimiento en que se encuentra en su casa, decide molestar a su padre que está platicando con un político amigo suyo, y a quién, a través del ninguneo, nos lo describe de la siguiente manera:

> En aquel momento me dedicaba a silbar una tonadilla que había oído en alguna parte. Estaba hundido en un sillón, en la biblioteca de mi casa, viendo a mi padre platicar con el señor ***Obesodioso***, que aparte de mordiscar su puro, hablaba de política (mal).
>
> Mi padre me miraba, enérgico, exigiendo mi silencio, y como es natural, no le hice caso. Tuvo que soportar mis silbidos combinados con la insulsa plática de don ***Obesomartirizante*** (14) (énfasis nuestro)

Vemos que el relajo está dirigido a criticar, a través del ninguneo, a los miembros de la política nacional de México. Esta utilización del ninguneo tiene su base en la visión crítica del adolescente del mundo de los adultos.

En esta prim

privada en contra

subirle el volumen a

...Tenía gan
coloqué un
ponerlo a tra
Tuve suerte
la sala. [...]
paulatinamen
el ahullido d

De esta manera, G

inactivo, tráctico y a

subvertir los valore

por una música má

Así como G

los amigos de su

había hecho para

Uno de ello
podía decir
esquelético
(énfasis pro

A través del ningu

burguesa del Méx

lizarse por sí misc

dor. Es decir, e

identidad. Como

En esta primera parte, Gabriel dirige también su actitud de rebelión privada en contra de su madre. Antes de salir de su casa, Gabriel decide subirle el volumen al estéreo de su casa para fastidiar a su madre:

> ...Tenía ganas de armar escándalo con el estéreo. En el tocadisco, coloqué un disco de afrojazz -Mongo Santamaría-, pero antes de ponerlo a trabajar, chequé si había alguien. Tenía deseos de molestar. Tuve suerte: mi madre tomaba chocolate humeante en el jol, no lejos de la sala. [...] El disco comenzaba con un sonido de bongós que crecía paulatinamente de volumen, hasta alcanzar un escándalo coronado con el ahullido de mi madre. (23-24)

De esta manera, Gabriel altera la armonía familiar porque está en un estado inactivo, trético y aburrido. Es por ello que a través del relajo, Gabriel intenta subvertir los valores de una sociedad basada en la comodidad y el buen gusto por una música más rebelde y más ruidosa.

Así como Gabriel molesta a su madre, él tiene la misma actitud hacia los amigos de su padre, ya que utiliza el ninguneo como anteriormente lo había hecho para describirlos:

> Uno de ellos, el señor ***Noimporta*** su nombre, estaba acalorado y hasta podía decirse que intimidaba a los demás. Otro señor ídem, calvo y esquelético, lo reprobaba con movimientos periódicos de cabeza. (33) (énfasis propio)

A través del ninguneo vemos que Gabriel hace una generalización de la clase burguesa del México posrevolucionario. Esta clase social no puede individualizarse por sí mismo ya que todos forman parte de un mismo sistema explotador. Es decir, en su revolución privada Gabriel despoja al burgués de su identidad. Como el crítico Jorge Ruffinelli argumenta "La negación del nombre por parte del adolescente significa por ende una negación y una afirmación a la vez. Negación y rechazo porque en la escala de valores juveniles la

"posesión" del no
apenas un dato de

En la narrac
un instrumento de
deciden robarle un
empeñar al Monte
a comer a un res
después van a pat
patinar y tira a cua
instructor para qu
sus dotes de buen
podemos apreciar
Pedregal. Desde
ringoneo para crít

> Fiesta en la
> porque éra
> Laura, par
> estaba infa
> de un lado
> con los ma

Así, con esta ac
mismo nivel socia
gente de mayor
hacen sin respet
cara su casita?"

"posesión" del nombre carece de importancia y en su código constituye apenas un dato de relación" ("Código y lenguaje...," 60).

En la narración de la novela podemos apreciar la actitud del relajo como un instrumento de subversión privada cuando Gabriel y sus prima Laura deciden robarle un broche de esmeraldas a la madre de Gabriel para llevarlo a empeñar al Monte de Piedad. Posteriormente, vemos que Gabriel y Laura van a comer a un restaurante donde le hacen la vida pesada a los meseros, después van a patinar a la Arena México donde Laura pretende que no sabe patinar y tira a cuanto se atravieza en su camino e incluso ella contrata a un instructor para que le enseñe a patinar, y al final vemos que Laura muestra sus dotes de buena patinadora. El último momento de esta actitud del relajo lo podemos apreciar cuando Gabriel y Laura van a una fiesta en una casa del Pedregal. Desde el momento que entran vemos nuevamente la utilización del ningoneo para críticar a los miembros de la política mexicana:

> Fiesta en la casa del senador ***Robatealgo***. Nos miraron escandalizados porque éramos los primeros en llegar y no vestíamos adecuadamente: Laura, pantalones, yo. levis y chamarra de gamuza. [...] La fiesta estaba infame pero nos divertíamos epatando a los presentes. Íbamos de un lado hacia otro con sendas botellas de old parr y platicábamos con los mayores [...] (54-55) (énfasis nuestro)

Así, con esta actitud, vemos que Gabriel y Laura tratan de ponerse en un mismo nivel social y político con los miembros de la política nacional y con la gente de mayor de edad. Del mismo modo, cuando se dirigen a ellos, lo hacen sin respeto alguno: "¿Le cenaron el mandado, senador?", "¿Le costó cara su casita?", "Ándele, brinde por la juventud, no sea ranchero",¿por qué no baila con mi prima, senador? Ficha barato. Tostón la pieza" (55-56). Tenemos entonces que tanto Gabriel como Laura atacan a los miembros de la

política posrevoluc

demagógico del pat

Esta actitud

y Laura llega a su

zos en la casa del s

En el jardín
También ec
baño tiramo
limpiamos
tapándolo p

Vemos que ambos

revolucionaria qu

acaparmiento. E

Ruffinelli. "todo e

adulto: allí se mu

orientada a herir

posibilidades" ("C

una actitud subve

Como resu

tanto Gabriel y La

de la sociedad. s

lizan un llamado

lución privada en

Sin embargo, de

leer sobre la m

bifurcación: por

jóvenes de rebe

política posrevolucionaria mexicana por ser los instituidores del culto demagógico del patrioterismo nacional.

Esta actitud del relajo como una revolución privada por parte de Gabriel y Laura llega a su momento culminante cuando deciden causar varios destrozos en la casa del senador:

> En el jardín, abrimos las jaulas de los pájaros para dejarlos escapar. También echamos tierra en la alberca. Rompimos dos floreros. En el baño tiramos la pasta de dientes en la tina, mojamos todos los jabones, limpiamos nuestros zapatos con las toallas y yo oriné en el lavabo, tapándolo previamente. (56)

Vemos que ambos jóvenes dejan entrever su rechazo a una sociedad posrevolucionaria que está dominada por un culto a la apariencia y el acaparmiento. Estas acciones no sólo representan, de acuerdo a Jorge Ruffinelli, "todo el rechazo del mundo juvenil y adolescente por el mundo adulto; allí se muestra no sólo una convicción sino una acción disolvente, orientada a herir ese mundo-otro y a destruirlo en la medida de sus posibilidades" ("Código y lenguaje...," 60). Es decir, sus acciones representan una actitud subversiva hacia un patrioterismo legitimado por las masas.

Como resultado, a través de esta actitud del relajo, podemos ver que tanto Gabriel y Laura en su calidad de representantes de un sector marginal [26] de la sociedad, se revelan y causan destrozos de manera privada y no realizan un llamado a una revolución colectiva, sino que es únicamente una revolución privada en contra de aquellos que forman parte del sector dominante. Sin embargo, después de la utilización de esta revolución privada, podemos leer sobre la muerte de Laura. Esta muerte podemos decir tiene una bifurcación: por un lado es una metáfora del castigo por la osadía de los jóvenes de rebelarse en contra del órgano de control ya sea paternal o del

estado. Y por otro

los jóvenes que no

En su novela

ticos de los estud

inferioridad y su in

enfocar en las sigu

En nuestra

dentro de su plan

mexicana, y en pa

través de esta cat

nes de problema

mundo juvenil que

la obra de José A

cas de un héroe

seguir las consi

sección anterior

instrumento crític

identidad del mex

Según Ro

ce de un comple

buscar refugio e

estudiado, analiz

conocido libro de

estado. Y por otro lado, la muerte es una metáfora de un escape por parte de los jóvenes que no son felices en la sociedad de los rodea.

En su novela José Agustín plantea también dos aspectos característicos de los estudios sobre la identidad del mexicano: su sentimiento de inferioridad y su indiferencia hacia la muerte. Temas a los que nos vamos a enfocar en las siguientes secciones de nuestro presente análisis.

1.1.5. El mexicano, ¿un héroe agachado?[27]

En nuestra lectura de la novela de José Agustín podemos ver que dentro de su plano narrativo la novela problematiza aspectos de la identidad mexicana, y en particular, el mito del héroe agachado. En nuestro criterio, a través de esta categoría crítica es cómo podemos entender la actitud y acciones de problemas socio-culturales tanto del personaje-narrador como del mundo juvenil que se aborda en la narración de la novela. Como resultado, en la obra de José Agustín, el personaje principal Gabriel Guía reune características de un héroe agachado. Para acercarnos a ésta problemática vamos a seguir las consideraciones críticas de Roger Barta, crítico aludido en la sección anterior del presente capítulo, el cual nos va a servir como instrumento crítico para ver de qué manera Agustín plantea una crisis de identidad del mexicano.

Según Roger Bartra, para el filósofo Samuel Ramos, el mexicano padece de un complejo de inferioridad, y por consiguiente "huye de la realidad para buscar refugio en la ficción" (*La jaula...*, 107). Este pensamiento fue también estudiado, analizado, profundizado y consagrado por Octavio Paz en su muy conocido libro de ensayos *El laberinto de la soledad* en el que argumenta que

en el fondo de esta
esconde bajo much
del mismo modo
asfixiaban" (173)
contradicción "entr
inevitablemente a
el mexicano desco
inferioridad.

De acuerdo
cultural de gran im
complejos proces
desencadena cua
yeron" (*Ibid.*, 114)

> un héroe tr
> las virtudes
> tiempo, rep
> abate la fu
> nacional [
> perdida. (*Ib*

Entonces, este he
tensiones filosófic
pozos del alma c
características ar
es un héroe carg

Este tipo
José Agustín. E
sin razón apare
lágrimas. No co

en el fondo de esta inferioridad yace la soledad, de allí que "El mexicano se esconde bajo muchas máscaras, que luego arroja en día de fiesta o de duelo, del mismo modo que la nación ha desarrado todas las formas que la asfixiaban" (173). Según Samuel Ramos, el mexicano se enfrenta a una contradicción: "entre lo que *quiere hacer* y lo que *puede hacer*, la que lo lleva inevitablemente al fracaso y al pesimismo" (*La jaula...*, 107). Como resultado el mexicano desconfía de sí mismo y lleva dentro de sí un sentimiento de inferioridad.

De acuerdo al criterio de Roger Bartra, México presenta un fenómeno cultural de gran importancia: "la gestación de un mito moderno basado en los complejos procesos de mediación y legitimación que una sociedad desencadena cuando declinan las fuerzas revolucionarias que la construyeron" (*Ibid.*, 114). Este mito es el mito del héroe agachado:

> un héroe trágico escondido, que cumple diversas funciones: representa las virtudes aborígenes heridas que nunca volveremos a ver; al mismo tiempo, representa un chivo expiatorio de nuestras culpas, y sobre él se abate la furia que se destila de las frustaciones de nuestra cultura nacional [...] representa la tragedia de una patria en busca de la nación perdida. (*Ibidem.*)

Entonces, este héroe es un ser cargado de sentimientos de complejidad y de tensiones filosóficas que de manera muy peculiar surgen de los insondables pozos del alma colectiva. Como resultado, tenemos un héroe que no presenta características arquetípicas de un héroe mitológico, sino que todo lo contrario, es un héroe cargado con complejos y sentimientos de inferioridad.

Este tipo de héroe lo podemos apreciar en el personaje de la obra de José Agustín. En la novela *La tumba*, leemos que Gabriel Guía, en ocasiones sin razón aparente le da por llorar: "Desperté con los ojos anegados de lágrimas. No comprendí la razón, pero las gotitas saladas escurrían. Estaba

pesado y sin flexibi

y de la ira que sien

En casa m
ción la ira m
deros desec
Lloraba. La
reflejados e

Tenemos entonces

Dora da a conoce

Esta actitud

adelante cuando

profesor de filoso

que ella era incap

Elsa representaba

Casi mordi
mis lágrima
posible. S
Era triste r
loides. sufr
escándalo.

Como vemos. Ga

de los problemas

Es decir. él mism

él dar rienda sue

tales

Este aspe

complementar c

del lado melanc

resultado. tenem

pesado y sin flexibilidad" (19). O cuando se da cuenta que él no sedujo a Dora y de la ira que siente, se le transforma en llanto:

> En casa me sentí perplejo. Pasé sin saludar a nadie, y en mi habitación la ira me encendió de nuevo. Ira loca, incontenible. Tenía verdaderos deseos de ir por ella [Dora] para estrangularla. Incontenible. Lloraba. Lágrimas saladas. Vi mi cara húmeda, mis ojos vidriosos reflejados en el espejo. (22)

Tenemos entonces que Gabriel, ante la humillación sexual sufrida a manos de Dora, da a conocer su lado débil y melancólico.

Esta actitud de dejarse llevar por el llanto lo podemos apreciar más adelante cuando Gabriel se entera que Elsa Galván había sido amante del profesor de filosofía y de duele mucho esta noticia porque él había pensado que ella era incapaz de tener relaciones sexuales, y sobre todo porque para él Elsa representaba la figura de la mujer ideal, pura, y virginal:

> Casi mordí la almohada. Tenía enterrado el rostro. Ya estaba húmeda, mis lágrimas la habían mojado. Trataba de contener el llanto y no era posible. Sentía el cuerpo vacío y las lágrimas corrían sin detenerse. Era triste realmente. Yo que menospreciaba los problemas sentimentaloides, sufría, y mi llanto era la mejor prueba [...] empecé a llorar con escándalo, sin discreción. (73)

Como vemos, Gabriel pretende mostrar que es incapaz de sentir los efectos de los problemas sentimentales, sin embargo vemos que es todo lo contrario. Es decir, él mismo se contradice ya que anteriormente vemos que es fácil para él dar rienda suelta al llanto y a mostrar su debilidad en cuestiones sentimentales.

Este aspecto débil de Gabriel, no arquetípico de un héroe, se va a complementar con una actitud de desilusión por la vida y una caracterización del lado meláncolico del protagonista dentro de su alma mexicana. Como resultado, tenemos una búsqueda de la muerte por parte del personaje de

Gabriel Guía De
analítico de los asp
vamos a analizar d
novela a través de

En la novela
incluyendo al narr
dudas de caracte
apreciar principal
monolítica de la
problemática no
contenidos en su

Según Rog
pensamiento mex
muerte: del homb
Barrra. esta indif
hacia la vida: "si
Del mismo modo
muerte tiene un c

La carga
mexicano
muerte. s
estar expu
llena de p

Gabriel Guía . De esta manera, y para completar nuestro presente estudio analítico de los aspectos de alteridad y conflicto en la novela de José Agustín, vamos a analizar de qué manera estos aspectos están problematizados en la novela a través de la búsqueda de la muerte.

1.1.6. Una muerte a la mexicana.

En la novela de José Agustín podemos ver que los personajes jóvenes, incluyendo al narrador-personaje, tratan de encontrar una respuesta a sus dudas de caracter existencial.[28] Esta búsqueda existencial la podemos apreciar principalmente a través de la problematización de la imagen monolítica de la muerte en el alma mexicana. Para acercarnos a ésta problemática, nos basaremos en los estudios críticos de Roger Bartra contenidos en su libro *La jaula de la melancolía*.

Según Roger Bartra, uno de los lugares más comunes recorridos por el pensamiento mexicano moderno es el mito del mexicano indiferente ante la muerte; del hombre que desprecia a la muerte. Sin embargo, nos menciona Bartra, esta indiferencia hacia la muerte, no es otra más que la indiferencia hacia la vida: "si la vida no vale nada, la muerte tampoco" (*La jaula*..., 86).
Del mismo modo, de acuerdo a Paul Westheim esta actitud fatalista hacia la muerte tiene un origen doble:

> La carga psíquica que da un tinte trágico a la existencia del hombre mexicano, hoy como hace dos y tres mil años, no es el temor por la muerte, sino la angustia vital, la fatalidad de la vida, la conciencia de estar expuesto, y con insuficientes medios de defensa, a una existencia llena de peligros, llena de esencias demoniacas.[29] (*La calavera*, 9)

De esta manera, p
adjudican a aquelic
la naturaleza que
segundo origen a
mencionado "es
por la vida de los
Es decir, la "indifer
fatalidad religiosa
De acuerdo
dos tendencias s
cruzan puntos bif
89). Pero en este
"la nostalgia del e
dimensión auténti
tado" (*Ibidem*). D
amargura de la c
posible: "morir fác
Es decir, para el
Argumenta
plantamiento del
Agustín podemo
escape ante una
decir, no se plan
elevado a una
cionalizada, sino
una realidad neb

De esta manera, podemos ver el caracter fatalista de la muerte que se les adjudican a aquellos hombres expuestos a las inclemencias de la sociedad y la naturaleza que los rodea. Del mismo modo, Bartra nos menciona que el segundo origen a la actitud fatalista hacia la muerte es muy paralelo al antes mencionado: "es una manifestación del desprecio de las clases dominantes por la vida de los hombres que se encuentran en la miseria" (*La jaula...*, 87). Es decir, la "indiferencia ante la muerte" tiene dos fuentes, una de carácter de fatalidad religiosa y la otra del desprecio de los poderosos hacia los débiles.

De acuerdo al criterio de Bartra, en la cultura mexicana moderna estas dos tendencias se entrelazan para formar un tapete cultural en el que se cruzan puntos bifurcales: "deseseración y desdén, zozobra y orgullo" (*Ibid.*, 89). Pero en este tapete cultural, dice Bartra, un tercer elemento es agregado: "la nostalgia del edén perdido se transforma en una búsqueda intelectual de la dimensión auténtica humana que la civilización industrial moderna ha sepultado" (*Ibidem*). De esta manera, a los mexicanos sumergidos en el mar de la amargura de la cultura nacional se les propone hacer el único gesto heróico posible: "morir fácilmente, como sólo los miserables saben hacerlo" (*Ibid.*, 93). Es decir, para el mexicano la muerte tiene proporciones de un mito nacional.

Argumentamos que en la novela de José Agustín propone un nuevo plantamiento del sentido de la indiferencia hacia la muerte. En la novela de Agustín podemos ver que existe una indiferencia hacia la muerte como un escape ante una realidad que no satisface al narrador-personaje principal. Es decir, no se plantea una muerte como un acto heróico que el estado político ha elevado a una categoría de mito nacional después de la revolución institucionalizada, sino que es la única vía que le queda a Gabriel para escapar de una realidad nebulosa que lo rodea.

Desde los ir

personaje principal

abulia y apatía. Ve

Esta condición anír

para Gabriel las ho

nos menciona que

junta del círculo" (

estar alimentada p

postura. La cara

(*Ibidem*). Este s

complementar al

frecuentemente qu

que él hace o por

deja sumergir en

constantemente a

en su salud física

En la seg

borracheras, vem

el simple hecho

tampoco.

En el jar

exasperar

refugiarm

de pegarm

Entonces, la so

tristeza y despre

Desde los inicios de la novela de José Agustín podemos ver que el personaje principal constantemente se desenvuelve en un ambiente lleno de abulia y apatía. Vemos que Gabriel siente que todo es monótono y aburrido. Esta condición anímica, se va a complementar con el paso lento de las horas, para Gabriel las horas pasan de manera lenta y pausadamente, como cuando nos menciona que, "Con ansiedad vi el reloj. Aún faltaba hora y media para la junta del círculo" (23). Esta condición del estado de ánimo de Gabriel va a estar alimentada por el sentimiento que su vida no tiene sentido, "Qué imbécil postura. La cara en la almohada y el brazo colgado... soy todo un golfo" (*Ibidem*). Este sentimiento de agobio por parte de Gabriel, se va a complementar al sentirse no apreciado por sus padres: Gabriel siente frecuentemente que sus padres no lo toman en cuenta y no se interesan por lo que él hace o por sus inclinaciones intelectuales. Como resultado, Gabriel se deja sumergir en el mundo del alcohol, es decir, vemos que Gabriel se dedica constantemente a beber con sus amigos sin importarle los efectos negativos en su salud física y mental.

En la segunda parte de la novela y después de una de las tantas borracheras, vemos que Gabriel siente inclinaciones de realizar un suicidio por el simple hecho que la muerte no tiene sentido, porque su vida no la tiene tampoco:

> En el jardín el sol me golpeó con furia, obsequiándome una comezón exasperante. El cuerpo me picaba y sentí la necesidad de huir para refugiarme en la sombra. La casa y yo estábamos tristes. Sentí **deseos de pegarme un tiro**. (50) (énfasis nuestro)

Entonces, la soledad que siente Gabriel acompañada con el sentimiento de tristeza y desprecio, va a permitirle albergar la idea de un posible suicidio. Sin

embargo, en esta

por razones de no

> Pero no, no
> amigos incr
> seno de la
> goce me se

Esta preoc

muerte lo podemo

a Gabriel le da a

amigos en el se

tristeza y desolaci

un estado triste y

pueden ver sus c

olmos ni luna" (58

Al final d

Germaine, Gabri

monótona:

> Supe per
> que mi vi
> Advertí q
> Botar mi
> encontré

Al no tener s

escapar de

siguientes pa

En l

destrucción

Viena a re

embargo, en esta primera instancia vemos que contradice dicha posibilidad por razones de no poder presenciar una escena funeral melodramática:

> Pero no, no podría ver la cara de los asistentes al velorio, ni de los amigos incrédulos, ni la nota en los periódicos, ni mi sepelio... En el seno de la Santa Madre... ¡Pura madre! No vale la pena, el principal goce me sería vedado, como todo. (50)

Esta preocupación de Gabriel del mundo de la apariencia ante la muerte lo podemos ver cuando Laura muere en el accidente automovilístico y a Gabriel le da asco todo el espectáculo que realizan sus familiares y sus amigos en el sepelio de su prima, "Gente de negro, cabizbaja, fingiendo tristeza y desolación" (57). Después de la muerte de Laura, Gabriel pasa por un estado triste y melancólico que le permite escribir poemas en el que se pueden ver sus deseos de no seguir viviendo, "Existencia sin razón, vida sin olmos ni luna" (58).

Al final de esta segunda parte, y a raíz de su rompimiento con Germaine, Gabriel nos manifiesta su deseo por suicidarse porque su vida es monótona:

> Supe perfectamente que en mi casa estaría la voz áspera de mi padre y que mi vida seguiría su mismo monótono curso. [...]
> Advertí que deseaba con ardor mandar todo al infierno, incluyéndome. Botar mi vida, ir a cualquier parte, pegarme un tiro o algo, algo que no encontré. (61).

Al no tener sentido la vida, Gabriel plantea la posibilidad del suicidio para escapar de la monotonía que lo consume paulatinamente, y que en las siguientes partes de la novela se va incrementando cada vez más.

En la tercera parte de la novela, Gabriel continua con su auto-destrucción a través del alcohol. Hacia finales de esta parte, Dora regresa de Viena a recoger sus cosas porque sus padres la rechazan por sus inclina-

ciones comunistas.
por las cosas que s
y salir de su estado
aeropuerto. Gabriel

Es imposi
con pastito
Sin emba
Pensar: per
-Una tumba
me dormí.

Para Gabriel, al d
solución a su esta

Desde el i
anímico de Gabr
triste, se adueñó
estado de ánimo,
Clc" de una pist
gunta así mismo
está lastimando
causa insomnio

Después
haber regresad
su padre, vem
se ha increm
Gabriel deci
indignación
maravillas

ciones comunistas. Dora es la portavoz del espíritu combatiente por la vida y por las cosas que se necesitan. Y aunque Gabriel le dice a ella que va a luchar y salir de su estado de ánimo monótono, vemos que después de dejarla en el aeropuerto, Gabriel regresa a su casa y piensa:

> Es imposible, ya estoy muerto, morido, fallecido; **necesito una tumba**, con pastito y lápida limpia, que mierda soy/
> Sin embargo, seguían en mi mente sus palabras. Y quise dormir. Pensar, pensar, tal vez meditar/
> **-Una tumba/**
> me dormí. (87) (énfasis nuestro)

Para Gabriel, al carecer la vida de sentido, piensa que ya está muerto. Y la solución a su estado de ánimo es una tumba.

Desde el inicio de la última parte de la novela, leemos que el estado anímico de Gabriel es más lóbrego y sin vitalidad, "La soledad, triste, muy triste, se adueñó de mí, al caminar acompañado de la noche" (88). Y con este estado de ánimo, es cuando Gabriel comienza a escuchar los sonidos de "Clic, Clic" de una pistola. Así vemos que cuando él escucha este sonido se pregunta así mismo, "¿De dónde sale este ruido? De mi cabeza, es mío, pero me está lastimando ya, no lo soporto" (95). Y como resultado, este sonido le causa insomnio.

Después de haber ido a ver al médico que le realizó el aborto a Elsa, de haber regresado a su casa, y de haber recibido un fuerte regaño por parte de su padre, vemos que el ruido que Gabriel ha venido escuchando en su cabeza se ha incrementado y se ha vuelto insoportable para él. Como resultado, Gabriel decide suicidarse: "Me estoy haciendo el tonto, murmuré con indignación al ver el techo azul. Clic, clic, clic. El ansia suicida me hizo ver las maravillas de la muerte" (99). Así, vemos que para Gabriel el sucidio se

presenta con prop
monótona como pa

Al final de la
que escribe sus ra
una representació
toria, de un estan
vida misma. Si cl
Gabriel, la novela
interpretar como u
ruido de lo atorme
tenido en su corta
tolerar más.

Esta novel
trayectoria que vi
que presenta la i
letras mexicanas
impulso en la nu
novela de Agust
acciones que to
sociedad posr
material. Así
hegemónico b

Ahora
en donde, a
patriotero in

presenta con proporciones de escape tanto a su estado de ánimo y vida monótona como para escapar del ruido que escucha en su cabeza.

Al final de la novela, vemos que Gabriel escribe su propio epifafio en el que escribe sus razones para morir y entre las cuales podemos ver que es una representación de lo que ha sido su vida llena de un vacío, de una monotonía, de un estancamiento, de falta de amor y comprensión, y su odio por la vida misma. Si ciertamente la novela no termina con un suicidio explícito de Gabriel, la novela termina con los sonidos de "clic, clic", lo que podemos interpretar como una alusión implícita del suicidio de Gabriel para escapar del ruido de lo atormenta y sobre todo para escapar de la vida inútil y vacía que ha tenido en su corta vida y que su pobre alma melancólica mexicana no puede tolerar más.

Esta novela de José Agustín nos presenta los inicios de una larga trayectoria que va a emprender como autor, y a la vez plantea los conflictos que presenta la identidad del mexicano que se han venido planteando en las letras mexicanas y que a mediados de los años sesenta tiene un nuevo impulso en la nueva narrativa escrita por jóvenes escritores. En esta primera novela de Agustín, podemos ver este plantamiento a través de las actitudes y acciones que toman sus personajes jóvenes y la visión que tienen hacia una sociedad posrevolucionaria basaba en la apariencia y el acaparamiento material. Así como su actitutud de rebeldía hacia un estado político hegemónico basado en un culto patriotero.

Ahora pasemos al análisis de la primera novela de René Aviles Fabila en donde, a través de la sátira, se hace también una crítica aguda al culto patriotero instituído por el gobierno posrevolucionario.

1.2. Re

René Avilés
del México conte
mexicanas es mu
periodísticos forma
autor mexicano na
su inclinación a la
escuela preparato
literario Mariano A
sus cotanéos tor
libros, intercambi
nuestros trabajos
cuentos, etcétera
84).

En 1960,
H. Espinosa, A
Búsqueda. De
Arreola y form
"de broma le
miembros cor
conocer en e
Fabila, bajo
obra, una c
ella inicia
publicació

1.2. René Avilés Fabila: la búsqueda de un mundo lúdico.

René Avilés Fabila es también uno de los polígrafos más importantes del México contemporáneo, su diversidad de aportaciones a las letras mexicanas es muy extensa: cuentos cortos, novelas, ensayos y artículos periodísticos forman parte de su larga trayectoria en las letras mexicanas. Este autor mexicano nació en la Ciudad de México el 15 de noviembre de 1940[30] y su inclinación a la literatura se puede ver desde los años en que estudiaba la escuela preparatoria y después cuando en 1959 formó parte del grupo literario Mariano Azuela. En este grupo, de acuerdo a René Avilés Fabila, él y sus cotanéos tomaban muy en serio su labor literaria: "Intercambiábamos libros, intercambiábamos comentarios, hablábamos de literatura, y leíamos nuestros trabajos. Todos eran horribles. Escribíamos obras de teatro, poesía, cuentos, etcétera. Lo que se nos ocurría escribir" (*De la onda en adelante*, 84).

En 1960, René Avilés Fabila, José Agustín, Gerardo de la Torre, Cesar H. Espinosa, Andrés González Pagés y Alejandro Aura crean la revista *Búsqueda*. Después de *Búsqueda*, René Avilés Fabila conoce a Juan José Arreola y forma parte de su taller literario y de la revista literaria *Mester*, que "'de broma le decían 'Mester de la Arreolería'" (*Ibid.*, 85), en la que sus miembros comienzan a publicar sus primeros cuentos y poemas para darse a conocer en el mundo literario de México. En esta etapa literaria, René Avilés Fabila, bajo la supervisión, dirección e influencia de Arreola, publica su primera obra, una colección de cuentos cortos llamada *Hacia el fin del mundo*[31] y con ella inicia su larga trayectoria literaria que va a dar sus frutos con la publicación en 1967 de su primera novela *Los juegos*.

En cuanto a

René Avilés Fabila

los escritores norte

gran influencia es

muchos años y en

René Avilés Fabila

debo grandes favo

de pronto el perio

Esta influencia del

en su narrativa. D

> tal vez en
> narrativa
> asonantes
> incluso el
> la narrativa

Bajo la influencia

novela *Los jueg*

literaria de ésta

La prin

el propio au

ante los éx

narrativas

Como res

En cuanto a la influencia intelectual que tuvo en sus primeros escritos, René Avilés Fabila nos menciona que a parte de recibir una gran influencia de los escritores norteamericanos o europeos en su narrativa, considera que una gran influencia es la influencia del periodismo, profesión que ejerció por muchos años y en 1991 recibió el Premio Nacional de Periodismo Cultural. René Avilés Fabila nos menciona: "Yo quiero al periodismo; no me disgusta; le debo grandes favores, de tal manera que no reúyo esta cierta influencia que de pronto el periodismo puede ejercer en mí" (*De la onda en adelante*, 86). Esta influencia del periodismo, nos menciona René Avilés Fabila, se puede ver en su narrativa, dado que tiene la pecularidad de ser de manera directa:

> tal vez en un tipo de prosa que es evidentemente en mi caso una prosa narrativa muy directa, sin metáforas, sin rimas ni consonantes, ni asonantes. Siempre procuro que sea la prosa narrativa pura. Evito incluso el diálogo, que me parece una intromisión dentro del cuerpo de la narrativa, dentro de la prosa narrativa. (*Ibid.*, 87)

Bajo la influencia de este estilo, René Avilés Fabila va a escribir su primera novela *Los juegos*. Pasemos entonces a conocer la génesis de la creación literaria de ésta primera novela publicada en 1967.

1.2.1. *Los juegos*: creación y publicación.

La primera novela de René Avilés Fabila *Los juegos* fue escrita, según el propio autor, a iniciativa del editor mexicano Rafael Giménez Siles, quién, ante los éxitos de José Agustín y Gustavo Sainz, y el poco interés hacia las narrativas cortas,[32] le sugiere a René Avilés Fabila escribir una novela.[33] Como resultado, Avilés Fabila de inmediato se puso a escribir: "Furiosamente

escribí las primera

Emmanuel Carballo

(*Recordanzas*, 117

decide escribir su t

> Cuando ac
> adecuado.
> sátira sobre
> meses.[3,4]
> cantidad de
> pasé de la
> extensiones

Una vez

Giménez Silies ca

"debido a la ca

preocupaba part

Gustavo Díaz O

quinta categoría.

De la misma ma

"Era 'imposible'

[Carlos] Fuentes

su parte, Joaqu

"¿Quiere un oc

porque usted se

(*Periodismo int*

Fondo de Cult

dirigidas al Pres

Ante la

Avilés Fabila d

escribí las primeras cien cuartillas y se las leí al viejo editor y a su asesor Emmanuel Carballo. Ambos me felicitaron y estimularon para que continuara" (*Recordanzas*, 117). Sin embargo, según el propio autor, al momento que decide escribir su novela, no tenía un tema de enfoque:

> Cuando acepté escribir novela, francamente carecía de un tema adecuado. No sé como me vino a la cabeza la idea de escribir una sátira sobre el medio intelectual mexicano. La llevé a cabo en seis meses.[34] Es un rompecabeza con muchos personajes y una infinita cantidad de bromas. Lo más extraño del asunto es que de modo brutal pasé de la literatura fantástica al realismo. De las brevedades a extensiones mucho mayores. (*Ibid.*, 125 -126).

Una vez terminada la novela, de acuerdo a René Avilés Fabila, Giménez Siles cambió de parecer y se negó rotuntamente a editar la novela, "debido a la cantidad de celebridades que había metido en el libro. Le preocupaba particularmente la presencia del presidente de la República, Gustavo Díaz Ordaz, al que trataba como lo que era, un dictadorzuelo de quinta categoría. Me dijo tajante: No iré a la carcel por tu libro" (*Ibid.*, 117) De la misma manera, otras editoriales se negaron a publicar la novela porque "Era 'imposible' publicar un libro donde aparecían el Presidente [de México], [Carlos] Fuentes y [José Luis] Cuevas" (*Periodismo interpretativo*, 114). Por su parte, Joaquín Mortiz, después de leer su libro, le dijo a Avilés Fabila: "¿Quiere un consejo? quémelo. Esto le va a traer muchísimos problemas porque usted se mete aquí con todo el mundo. Esta es una novela canallesca" (*Periodismo interpretativo*, 114.). Según René Avilés Fabila, en la editorial Fondo de Cultura Económica se aterraron con la novela por las críticas dirigidas al Presidente de la República y a los funcionarios del gobierno.

Ante la actitud negativa que enfrentó para publicar su novela, René Avilés Fabila decide hacer una edición de autor. Sin embargo, ante la falta de

dinero. Avilés Fabil

las que asistía. V

publicar su novela.

Mandé hace
todo el mur
novela (clar
conmovían
creciendo
malvada, tr
Me a
dio 300; Ag
ejemplares

De esta manera,

publicar su prime

letras mexicanas.

El año en

la narrativa mexi

acuerdo al criteri

las novela mexic

ción, por parte d

argumenta. Brus

mismo año que

Avilés Fabila y

primera novela

mexicano al sat

Pasemos

primera novela

dinero, Avilés Fabila decide vender su novela por anticipado, y, en las fiestas a las que asistía, vendía bonos para reunir fondos económicos para poder publicar su novela:

> Mandé hacer bonos de 50 pesos y anduve de fiesta en fiesta. Cuando todo el mundo estaba ebrio, yo me paraba y contaba la historia de la novela (claro que yo también estaba ebrio para darme valor). Todos se conmovían - pobre muchacho víctima de la mafia,[35] - y así fue creciendo el run-run de que René Avilés había escrito una novela malvada, tremenda...
>
> Me acuerdo de gente que me dio 500 pesos; Angélica María me dio 300; Agustín 200... así junté 14 000 pesos y mandé a imprimir 2 500 ejemplares. (*Periodismo interpretativo*, 115)

De esta manera, René Avilés Fabila puede juntar el dinero necesario para publicar su primera novela. Publicación que va a ser muy significativa en la letras mexicanas.

El año en que publica su primera novela, es un año muy importante en la narrativa mexicana porque marca un fenómeno narrativo muy peculiar, de acuerdo al criterio de John S. Brushwood, la característica más destacada de las novela mexicana del año de 1967 es la metaficción; es decir, "la observación, por parte del autor, de su propio acto creativo".[36] Y estas metaficciones, argumenta Brushwood, fueron respaldadas por dos novelas satíricas del mismo año que se refieren a la vida literaria en México: *Los juegos*, de René Avilés Fabila y *La mafia*, de Luis Guillermo Piazza. Por consiguiente, la primera novela de René Avilés Fabila enriquece el panorama literario mexicano al satirizar a los intelectuales de la época.

Pasemos ahora a la recepción crítica que tuvo la publicación de la primera novela de este escritor mexicano.

Cuando Re
vemos que fue mu
buen éxito publicit
primera edición.
Después ya no l
sacaran una terc
modo, según Avil
la cultura nacion
por una lado tuvo
entonces: "comer
por la indignació
seria, literaria, qu
abiertos, de sus
Entre las
Fabila tenemos
Manuel Azaña,[4
Carenzo,[44] y A
ejemplo, la nov
estudiante unive
personajes. Si
Mejía Valera, "h
que no por esta
mexicana" ("Lo
que la novela d
densidad espe

1.2.2. *Los Juegos*: recepción crítica.

Cuando René Avilés Fabila publica su primera novela *Los Juegos*, vemos que fue muy bien recibida entre el sector lector mexicano y fue todo un buen éxito publicitario.[37] De acuerdo a Avilés Fabila: "Se vendió en un mes la primera edición, y la segunda se vendió también en dos o tres meses. Después ya no la quise publicar, pero hace como siete años permití que sacaran una tercera edición"[38] (*De la onda en adelante*, 88). Del mismo modo, según Avilés Fabila como "La obra era (es) una sátira sobre la política y la cultura nacionales" (*Recordanzas*, 117), despertó pasiones encontradas: por una lado tuvo críticas favorables y por el otro fue duramente atacada. Y entonces: "comenzaron a aparecer notas, comentarios, reseñas; todo llevado por la indignación o por las simpatías y entonces no hubo, de hecho, crítica seria, literaria, que me permitiera darme cuenta de los valores del libro, de sus aciertos, de sus defectos." ("Advertencia al lector," 7).

Entre las reseñas críticas que se hicieron a la novela de René Avilés Fabila tenemos aquellas de Manuel Mejía Valera,[39] Gerardo de la Torre,[40] Manuel Azaña,[41] María Elvira Bermúdez,[42] Manuel Lerín,[43] Raúl Cáceres Carenzo,[44] y Antonio Magaña-Esquivel.[45] Para Manuel Mejía Valera, por ejemplo, la novela de Avilés Fabila en ningún momento es una obra de un estudiante universitario de vacaciones que analiza hábitos y vicios de diversos personajes. Sino todo lo contrario, en la novela de Avilés Fabila, nos dice Mejía Valera, "hallamos honda ternura, revelación apasionada de los atributos que no por estar todavía en proceso son menos reales en la nueva generación mexicana" ("Los juegos...," 6). Por su parte, Gerardo de la Torre considera que la novela de Avilés Fabila es una buena novela compacta que tiene una densidad específica, estrechamente vinculada a la novela picaresca y de

importancia repres
trágico con lo hum
ha sabido asimil
rápidamente a ma
mismo modo, Mar
presenta varios pa
el nivel narrativo
con un desenfado
muy exacto, muy
escenas de dulc
mucha guasa." 3
novela de Avilés
sentido jurídico
literario, político
paciencia, pero t
su parte, René A
escribió en, "*El*
el sentido del hu

Sin emba



importancia representa la llegada de un novelista, "que sabe conjugar lo trágico con lo humorístico, que está al tanto de las técnicas contemporáneas y ha sabido asimilar sus influencias y que, por ello mismo, debe llegar rápidamente a manos del gran público" ("Juegos de personas cultas," 9). Del mismo modo, Manuel Azaña considera que la novela de Avilés Fabila aunque presenta varios pasajes narrativos serios y tétricos, la peculiaridad que domina el nivel narrativo de la novela, "es la guasa: está escrito, en su mayor parte, con un desenfado humorístico que deleitará al lector: el lenguaje es agilísimo, muy exacto, muy vigoroso, muy a la moda; la reconstrucción de algunas escenas de dulce vita está llena de verismo y de colorido" ("Un libro con mucha guasa," 3). Sin embargo, María Elvira Bermúdez considera que la novela de Avilés Fabila es más que una sátira, "es una difamación, en el sentido jurídico del término. [La novela es] Un documento del ambiente literario, político y artístico de México en los últimos años, captado con paciencia, pero también con saña. ("Cuento y ficción varia en 1967," 6). Por su parte, René Avilés Fabila, menciona que Rafael Solana de manera positiva escribió en, "*El Universal* una amable en espera de que el libro fuera leído con el sentido del humor que poseía" (*Recordanzas*, 118).

Sin embargo, según Jorge Volpi,[46] durante enero y febrero del año de 1968 se desató una aguerrida polémica en torno a la llamada mafia literaria a raíz de los comentarios críticos de Emmanuel Carballo en su evaluación crítica de la narrativa mexicana de 1967 donde considera *Los juegos* una novela "macartista y moralmente objetable" y la compara con la novela *La mafia* del argentino Luis Guillermo Piazza. Y en esta polémica se sumaron René Avilés Fabila, los lectores Ezequiel Aguirrre Galván, Pedro González Torero, Hector Gally, Alejandro Finisterre, el escritor italiano Carlo Coccioli, y el propio Luis Guillermo Piazza. Después de esta acalorada polémica, aparecieron las

reseñas críticas de
Esquivel. Manuel
bien escrita con un
puede ser utilizad
libro está en el e
agilidad, humor y
Raúl Cáceres Car
esquemas dialéct
la justicia en la
'desahogo' más
nuestra antropolo
Magaña-Esquivel
varios elementos
collage. Y este
un coraje, una se

Se trata,
saña y co
cargado
que segu
juegos y

reseñas críticas de Manuel Larín, Raúl Cáceres Carrenzo y Antonio Magaña-Esquivel. Manuel Larín considera que la novela de René Avilés Fabila, está bien escrita con un lenguaje directo y en ella el autor "demuestra que la ironía puede ser utilizada para ahondar nuestra realidad: que el valor literario de su libro está en el estilo y en la protesta: que sabe despertar interés con su agilidad, humor y repudio de lo falso" ("Nuestra realidad," 15). Por su parte, Raúl Cáceres Carrenzo argumenta que *Los juegos*, "busca con pasión y sobre esquemas dialécticos- un 'sentido', una radical significación (o presencial) de la justicia en la realidad 'cultural' que padecemos...[y] es también el 'desahogo' más eficaz y prolifáctico, la alegoría más realista y 'colectiva' de nuestra antropología 'literaria'" ("'Los juegos'...," 5). Del mismo modo, Antonio Magaña-Esquivel argumenta que la narración de la novela se enriquece por varios elementos y técnicas narrativas que le dan la forma de una gran collage. Y este collage, de acuerdo a Magaña-Esquivel se complementa con un coraje, una saña y un sarcasmo en contra de un submundo hipócrita:

> Se trata, en suma, bien visto, de un collage compuesto con coraje, con saña y con sarcasmo inteligente acerca de ese submundo hipócrita, cargado de supercherías, falsos valores, homosexuales, cosmopolitas, que según René Avilés Fabila viene a ser la maffia, el clan, ejemplo de juegos y maniobras consabidas. ("La novela en René Avilés Fabila," 1)

Finalmente, por su parte el crítico John S. Brushwood argumenta que la obra de René Avilés Fabila, efectivamente revela y satiriza "los hábitos y actitudes del mundo literario de esos años [sesentas]; un mundo dominado por un círculo relativamente pequeño de escritores que imponían sus esquemas de gusto a la literatura mexicana" (*La novela mexicana...*, 20). Como resultado, la novela de Avilés Fabila es muy importante, según Brushwood, porque sugiere "que la literatura mexicana había llegado a un estado de

madurez que exig
consiguiente, la c
que la narrativa m

Como hem
críticas hacia la n
diversidad de int
mexicano. Ahora
para entender pos

1

El título de
juegos a que los
como *El Clan* 4
motivo narrativo
nos permite ver
sólo a los intelec
también al siste

madurez que exigía el pluralismo literario" (*La novela mexicana*..., 21). Por consiguiente, la obra de Avilés Fabila nos permite ver el grado de madurez que la narrativa mexicana había alcanzado en la época de los años sesenta.

Como hemos visto en la presente sección de las consideraciones críticas hacia la novela de René Avilés Fabila, su publicación despertó una diversidad de interpretaciones por su caracterización del mundo intelectual mexicano. Ahora pasemos a conocer el desarrollo de la trama de la misma para entender posiblemente estas consideraciones críticas.

1.2.3. *Los juegos*[47] : desarrollo de la trama

El título de la obra de René Avilés Fabila se desprende de una serie de juegos a que los intelectuales del círculo literario-artístico-intelectual conocido como *El Clan* [48] son aficionados. Sin embargo, esta anécdota es sólo un motivo narrativo dado que a lo largo de la novela estos juegos se pierden y nos permite ver el recurso literario de la sátira para censurar o ridiculizar no sólo a los intelectuales del mundo intelectual mexicano de la época, sino que también al sistema político mexicano, como el propio Avilés Fabila nos indica:

> La idea de *Los juegos* es desde luego política. Se trataba (se trata) de caricaturizar a los intelectuales y políticos que de una u otra manera pertenecen al sistema, que forman parte de la cultura oficial, que suponen que las transformaciones se hacen 'desde adentro', que desprecian la militancia y adoran la libertad, así, en abstracto, ignorando tal vez que es una ilusión, que designan por decreto quién vale y quién no, que cultivan una supuesta estancia al margen de la política. ("Advertencia al lector", 9)

Por su parte, John S. Brushwood, reafirmando esta perspectiva, argumenta lo siguiente:

Los juego
contra de
intelectual-
sátira sólc
entre ellos
63).

Esta sátira va a te
los personajes pr
diversas historias

La estruct
secciones sin n
manera dividen l
en ocasiones e
modo, la narra
diversidad de es
obra de teatro.
entrevistas, car
redondas, y un
familia. Estas e
infinitamente ma
(*Ibid*., 63). De
van a ver el gra
realizar una c
Brushwood arg
la narración pa
y sabe crear e
absolutamente

> ... *Los juegos*, de René Avilés Fabila... es un ataque satírico, no sólo en contra de los escritores, sino en contra de todo el complejo artístico-intelectual-burrocrático. [...] Conviene señalar que el autor no dirige la sátira sólo hacia los escritores y algún pintor sino también a la relación entre ellos y el *establishment* político. (*La novela mexicana*..., 14, 62-63)

Esta sátira va a tener su base en la anécdota de una fiesta en honor a uno de los personajes principales de la novela. De esta fiesta se van a desprender las diversas historias que se narran en la novela de Avilés Fabila.

La estructura de la novela está dividida en aproximadamente noventa secciones sin numeración alguna y de extensión variada, que de cierta manera dividen la novela en capítulos. Vemos que la narración no es lineal y en ocasiones existen intromisiones de diferentes personajes. Del mismo modo, la narración es en parte por un narrador omnisciente y por una diversidad de estrategias narrativas: una diversidad de voces narrativas, una obra de teatro, discursos públicos, monólogos interiores, notas religiosas, entrevistas, cartas, anuncios publicitarios, programas de televisión, mesas redondas, y un reportaje-testimonio de la muerte de Rubén Jaramillo[49] y su familia. Estas estrategias narrativas, de acuerdo a John S. Brushwood, "son infinitamente más eficaces que las de una narración tradicionalmente realista" (*Ibid.*, 63). Del mismo modo, esta diversidad de estrategias narrativas nos van a ver el gran grado de madurez por parte del autor implícito para lograr realizar una obra importante en las letras mexicanas, como John S. Brushwood argumenta, en esta novela, Avilés Fabila, "sabe romper y reiniciar la narración para cultivar a un 'lector cómplice', en términos de [Julio] Cortázar, y sabe crear el efecto de una conversación entre varias personas, técnicas absolutamente fundamentales en *Los juegos*..." (*Ibidem.*).

La novela

personal e intelec

literario-artístico-i

gran guía intelect

Boyd Ramírez Ca

A través de los re

el hilo narrativo

intelectuales y a

una caricaturizac

verifica en gran p

pesar de ser ob

verosímiles y. p

novela mexicana

A través

Fabila nos prese

de México. P

estrategias narr

crítica de la si

también a trave

crítica a todos l

en México los

etcétera. Desp

vemos que la n

De esta

pasemos ahor

la identidad m

impuesto por

La novela de Avilés Fabila nos narra principalmente sobre la vida personal e intelectual de los intelectuales más sobresalientes de un círculo literario-artístico-intelectual conocido como *El Clan*: Ruperto Berriozábal (el gran guía intelectual), Rolando Bespis, Culeid, Rex Cótex, Riveroll, Rosicler, Boyd Ramírez, Cafarel, Benavides, Carlos Ponce y Pedro Guía[50] entre otros. A través de los recursos narrativos que hemos mencionado, podemos ver que el hilo narrativo va a ser la intención de hacer una sátira certera a estos intelectuales y a otros intelectuales del mundo intelectual mexicano sin hacer una caricaturización de ellos, en *Los juegos*, "...lo corrosivo de la sátira se verifica en gran parte mediante la caracterización, ya de muchos personajes, a pesar de ser objeto de la sátira, no son caricaturizados. Son personajes verosímiles y, por lo tanto, reproducen la sátira a un nivel más íntimo" (*La novela mexicana*..., 63).

A través de la narración de la vida de estos personajes, René Avilés Fabila nos presenta un gran mosaico de la vida intelectual, cultural y política de México. Podemos ver también que con una diversidad de voces y estrategias narrativas, René Avilés Fabila nos presenta no sólo una visión crítica de la situación literaria del México de los años sesenta, sino que también a través del cristal crítico del autor implícito, vemos una constante crítica a todos los intelectuales pertenecientes a diversos sectores de la cultura en México: los escritores, los pintores, los poetas, los políticos, los músicos, etcétera. Después de una narración extensa de más de doscientas páginas, vemos que la novela tiene un final abierto.

De esta manera tenemos la trama de la novela de René Avilés Fabila, pasemos ahora a analizar de qué manera este autor problematiza aspectos de la identidad mexicana y realiza una alteridad y conflicto hacia el mito patriotero impuesto por el Estado mexicano posrevolucionario. De nuestra lectura de la

novela de René A

hace una sátira d

la novela. sino qu

que le preocupar

Avilés Fabila es

identidad del m

alteridad y conflic

imágenes monol

1.2.4. L

La novela

de la sátira con

ridículo al secto

instrumento o

conflictos de la

impuesto por

cionario. Este

presente anális

de la sátira con

llamada "mafia

problema del c

esta problema

Bartra

De acu

en la cultura

novela de René Avilés Fabila, argumentamos que el autor implícito no sólo hace una sátira de los intelectuales mexicanos de la época en que se escribe la novela, sino que también nos presenta un meta-discurso de diversos temas que le preocupan. Como resultado, la sátira existente en la novela de René Avilés Fabila es una estrategia narrativa para problematizar aspectos de la identidad del mexicano y al mismo tiempo llevar a cabo una actitud de alteridad y conflicto hacia el culto patrioterista mexicano a través de símbolos e imágenes monolíticas impuestos por el Estado mexicano posrevolucionario.

1.2.4. La sátira: bisturí desmitificador del patrioterismo mexicano.

La novela *Los juegos* de René Avilés Fabila nos presenta la utilización de la sátira con dos finalidades. Primera, para hacer una censura o poner en ridículo al sector intelectual del México de los años sesenta, y segunda como instrumento o estrategia narrativa para darnos una visión crítica de los conflictos de la identidad mexicana basada en un falso nacionalismo patriotero impuesto por la maquinería nacionalista del estado mexicano postrevolucionario. Este segundo aspecto, es el aspecto que nos interesa en nuestro presente análisis porque consideramos que no sólo debemos ver la utilización de la sátira como instrumento crítico hacia los intelectuales pertenecientes a la llamada "mafia" sino que debemos verla en cuanto a su función crítica del problema del culto patriotero del México posrevolucionario. Para acercarnos a esta problemática, vamos a seguir las consideraciones críticas de Roger Bartra.

De acuerdo a Roger Bartra, una vez terminada la Revolución Mexicana, en la cultura mexicana se da un problema muy importante en la que no es

suficiente el mito

del mexicano. Sin

hombre inmerso

Mexicana' (*La ja*

en sí. Por su pa

Mexicana generó

> sus hecho
> primeras
> inmediato
> incluso, d
> después
> convertido

Esta mitificación

control del pode

que.

> En 1954,
> PRI, hab
> misma re
> campesin
> revolució
> social-re

De esta manera

su contienda b

de las leyes.

institucionaliza

la Revolución

Revolución Me

Progreso y de

bienestar Se

suficiente el mito "cosmonogótico" y el mito "transhistórico" sobre el arquetipo del mexicano, sino que era: "necesario construir un mito paralelo sobre el hombre inmerso en el torbellino *histórico* desencadenado por la Revolución Mexicana" (*La jaula*..., 159). Este *mito,*[51] es el mito de Revolución Mexicana en sí. Por su parte, el crítico Arnaldo Córdova considera que la Revolución Mexicana generó dos mitos:

> sus hechos políticos y militares, sus dirigentes, sus organizaciones y primeras instituciones, sus lemas, ideas y programas, entraron de inmediato en la conciencia popular del mito y ésta lo siguió recreando e, incluso, dándole nuevos contenidos y formas de expresión, aún después de que la gran lucha armada había terminado y se había convertido en historia. ("La mitología de la Revolución Mexicana", 22)

Esta mitificación de la Revolución Mexicana fue posible en México a través del control del poder por un sólo partido oficial. Elena Poniatowska argumenta que,

> En 1954, en un México aún revolucionario puesto que el partido oficial, PRI, había institucionalizado la Revolución, se vivía una paradoja. La misma revolución produjo a la clase ahora en poder, los hijos de los campesinos tendrían acceso al poder-revolución, a la educación-revolución, al bienestar-revolución, a la igualdad-revolución, a la justicia social-revolución. ("Ser un escritor en México", 4)

De esta manera, el mito de la Revolución Mexicana muchos años después de su contienda bélica, va a generar diversos mitos: la justicia social, la bondad de las leyes, el agrarismo, el cardenismo, el orgullo de ser mexicano, la institucionalización del Estado, y un nacionalismo patriotero ("La mitología de la Revolución Mexicana", 22-23). Este nacionalismo generado por la Revolución Mexicana, argumenta Roger Bartra, "cree que las ruedas del Progreso y de la historia se han puesto a rodar hacia un futuro nacional de bienestar. Se decreta que todo sufrimiento es, por tanto, injusto y pasajero. "

sufrimiento del p

patrioterista hacia

Fabila para 196

más dogmáticas

> Glorifica a
> populares
> México a t
> **los méritos**
> de Europa
> (énfasis n

De nuest

mentar que en

patriotero menc

intectuales mex

el patrioterismo

las masas. Es

se convierte e

oficiales muy p

tienen, son teri

norteamericana

"hay un nacion

abarratado qu

En *Los*

un culto patric

importantes e

literatura, el ci

(*La jaula*..., 160). Sin embargo, ante la existencia aplastante de miseria y sufrimiento del pueblo mexicano, el estado moderno crea el mito del culto patrioterista hacia el Estado moderno mexicano.[52] De acuerdo a René Avilés Fabila, para 1960 México fomenta un nacionalismo patriotero en sus formas más dogmáticas:

> Glorifica al indígena ... estimula la literatura rural, acepta los temas populares en la música culta y en la pintura aparece la historia de México a través de los murales de Rivera, Orozco y Siqueiros, **exaltando los méritos patrios** y en más de una ocasión rechazando los provenientes de Europa o de Estados Unidos. ("Influencia norteamericana...,"[53] 470) (énfasis nuestro)

De nuestra lectura de la novela de René Avilés Fabila, podemos argumentar que en ella se plantea una visión crítica hacia este nacionalismo patriotero mencionado por Avilés Fabila. Como resultado, la sátira hacia los intectuales mexicanos es una estrategia narrativa para problematizar y criticar el patrioterismo impuesto por el Estado mexicano como órgano de control de las masas. Es decir, como Avilés Fabila argumenta "el nacionalismo se fatiga, se convierte en demagogia oficial, en una manera de ocultar problemas oficiales muy profundos [y] Los pobres, a diferencia de los ricos que todo lo tienen, son teriblemente felices aguardando secretas esperanzas" ("Influencia norteamericana...", 472). Por consiguiente, en el culto patrioterista mexicano, "hay un nacionalismo que se ha deformado, que se ha acorrientado, que se ha abarratado, que angustia, asfixia" ("René Avilés Fabila: la 'Onda'...", 7).

En *Los juegos* de René Avilés Fabila, podemos ver que el ataque hacia un culto patrioterista va a estar enfocado hacia los sectores culturales más importantes en México. Estos sectores van a ser principalmente los de la literatura, el cine y la pintura, según René Avilés Fabila:

Es obvio q
exigían sal
la Revoluc
contribuyó
Arreola F
exhaustas
discursos
variacione

De nuestra lectu
que a través d
caracterización
hacia el culto pa
Pasemos entonc
la sátira.

La sátira
taciones va dirig
ridiculizar a
Worcester, agu
be uttered as d
Juan Rolando
obra satírica se
haber escapad
ridiculiza" ("La
través de la sá
tanto los vicio
patriotería im
extrínsecos

Un elem
la ironía segú

> Es obvio que en México la pintura, el cine y la literatura nacionales ya exigían salir de la camisa de fuerza que el nacionalismo provocado por la Revolución de 1910 le concedió. En un principio dicho movimiento contribuyó a engrandecer el arte, para el momento en que artistas como Arreola, Fuentes y Cuevas aparecen, ya sus posibilidades están exhaustas. **Son un simple eco que se repite con monotonía en los discursos oficiales de los políticos del grupo dominante**. ("Dos variaciones...,"[54] 203) (énfasis nuestro)

De nuestra lectura de la novela de René Avilés Fabila podemos argumentar que a través del recurso de la sátira por el narrador ominsciente y la caracterización de los personajes, se hacen referencias implícitas y explícitas hacia el culto patrioterista imperante en la época en que se narra la novela. Pasemos entonces a delinear la definición y los elementos indispensables de la sátira.

La sátira en su definición contempla que en cualquiera de sus manifestaciones va dirigida a un fin, a criticar o denunciar un vicio, y tiene el objeto de ridiculizar a determinada víctima. En su estudio sobre la sátira, David Worcester, agumenta que, "The content of satire is criticism, and criticism may be uttered as direct rebuke or as impersonal logic".[55] Del mismo modo, para Juan Rolando Romero, la sátira también implica un juicio: "el narrador de la obra satírica se sitúa en un plano aparentemente superior congratulándose de haber escapado del círculo en que se encuentra atrapado la persona que ridiculiza" ("La sátira en 'El triángulo perfecto'...," 74). Como resultado, a través de la sátira vemos que el propósito de René Avilés Fabila es exponer tanto los vicios de los intelectuales mexicanos como el exhaustado culto patrioterista imperante en México, y los modelos en que se basa su ficción son extrínsecos.

Un elemento satírico presente en la obra de René Aviilés Fabila es el de la ironía, según José Agustín: "Una ironía feroz y un inconformismo vital permi-

tieron que se esc

diferentes tipos d

Roster indica que

1; *La ironí*
palabras c
o una impl
2) *La iron*
situación
actores ta
para quie
así un efe
3) *La ironí*
de una a
anhelado
dolorosam
4) *La iron*
cuando l
resulta es
ser.
5) *La iro*
contradic
triángulo

Argumen

Avilés Fabila se

mexicano y pro

México. Pasem

de ironía se pre

Dentro d

diente, al habl

importante de

Su prim
crítica y
señalab
seguida

tieron que se escribiera *Los juegos*".[56] Es pertinente entonces estudiar los diferentes tipos de ironía. El crítico Juan Rolando Romero, citando a Peter J. Roster, indica que existen cinco tipos de ironía:

> 1) ***La ironía verbal*** existe cuando el significado recto o aparente de las palabras desmiente su significado verdadero, produciendo así un efecto o una implicación de "placer doloroso" en los preceptores.
> 2) ***La ironía dramática*** (trágica o sofoclea) se entiende como una situación en que los espectadores, y posiblemente algunos de los actores también, son conscientes de algo que ignora otro personaje y para quien esos conocimientos tendrán hondo significado. Se produce así un efecto del mismo tipo que el producido por la ironía verbal.
> 3) ***La ironía del sino*** ocurre, segun A. R. Thompson, cuando el resultado de una acción resulta ser lo contrario de lo esperado, anticipado o anhelado y cuando, además, ese resultado logra provocar una reacción dolorosamente cómica...
> 4) ***La ironía de manera o de caracter*** se da, otra vez según Thompson, cuando la verdadera naturaleza o manera de ser de una persona resulta estar en contraste dolorosamente cómico con lo que aparenta ser.
> 5) ***La ironía metafísica o general*** se preocupa por las irresolubles contradicciones de la existencia humana. (Citado en "La sátira en 'El triángulo perfecto'"., 76).

Argumentamos que la presencia de la sátira en la novela de René Avilés Fabila se basa en estos tipos de ironía para criticar al sector intelectual mexicano y problematizar el culto patrioterista del *establishment* político de México. Pasemos entonces a analizar cómo algunas de estas diversas formas de ironía se presentan en la novela de René Avilés Fabila.

Dentro de la ironía verbal, tenemos por ejemplo que el narrador omnisciente, al hablar sobre Ruperto Berriozábal lo señala como el escritor más importante de México con sólo una colección de cuentos cortos:

> Su primer libro fue un volumen de cuentos.* Diez narraciones que crítica y público recibieron con entusiasmo. No exentos de agudeza señalaban: un gran valor literario ha aparecido en México. Obtuvo en seguida la beca Lezano y las páginas de revistas y suplementos

culturales
frecuencia

Hacemos notar q
se despiertan ha
ción de cuentos
un mismo nivel
que como saber
mítica resultado
poder de un sólo

Cuando
habla de sus inc

Ningún in
Pero esto
debe hac
segundo
deberes
Juventuc
matices
bajo un
una amp
extremos

Aquí la ironía v
cultura dirigida
dado que puec
domestica y fo
controlar las m

En su d
salvadores de
poema. Rex
nos menciona

culturales se abrieron para él. Su nombre se pronunciaba con la frecuencia que se repite el nombre sagrado del presidente en turno. (7)

Hacemos notar que la ironía funciona en poner en tela de juicio las críticas que se despiertan hacia la labor artística de Rerriozábal por el impacto de la colección de cuentos de este autor. Podemos ver también que el narrador pone en un mismo nivel la figura artística de Berriozábal a la del presidente mexicano que como sabemos cada seis años sube al poder y se enviste de una figura mítica resultado de muchos años de presidencialismo de la consolidación del poder de un sólo partido político.

Cuando el propio de Berriozábal, en la fiesta que dan en su honor, habla de sus inclinaciones políticas reafirma que:

> Ningún intelectual puede eludir sus responsabilidades ante la sociedad. Pero estos es en tanto persona, en tanto ciudadano; en cuanto artista debe hacer arte, pura y exclusivamente arte y si le queda tiempo (lo segundo no tiene aparagón en importancia), pues cumplir con sus deberes políticos. El hombre es un animal político. Si estuve en la Juventud Comunista ya no la recuerdo y dada la enorme variedad de matices que nuestro país le ha regalado a la izquierda, yo me coloco no bajo un rosa frenesí, tampoco estoy con el rosa pálido, sino dentro de una amplia posición sonrosada: en México, como en todas partes, los extremos son negativos. (13-14).

Aquí la ironía verbal está dirigida a la participación del intelectual a fomentar la cultura dirigida por el estado político y no a seguir sus inclinaciones políticas dado que pueden afectarlo en sus labores artísticas. Es decir, el intelectual se domestica y forma parte de un estado que fomenta un culto patrioterista para controlar las masas.

En su discurso Berriozábal menciona a los miembros del Can como los alvadores de la cultura nacional; Culeid en la pintura, Rolando Bespis en el oema, Rex Cótex en el ensayo, Roscicler en la narrativa, y cuando finaliza, s menciona el narrador omnisciente,

El orador
escritores
¡ah! y tres
elevado ín

Vemos entonces
manifiesto que a
intelectual eleva
con un alto índic

Otra insta
sucede en el ep
pasa a buscar
descompuesto.
dice: "De la gran
oscuro y con po
el buen funcion
progreso del pa
efectos de la e
Sin embargo, e
en donde se co
a que el país
narrador intent

Dentro
novela de Ren
actividades de
Berriozábal se

...vamo
donde
PRI, so
glonosa

> El orador está exhausto: el esfuerzo ha sido notable: señaló a treinta escritores, dos pintores, tres artistas de cine, una nudista y un crítico, ¡ah! y tres ensayistas políticos, cifras insólitas si se toma en cuenta el elevado índice de analfabetismo del país. (16)

Vemos entonces que el narador omnisciente usa la ironía verbal para poner de manifiesto que aunque México es un país que se preocupa por tener un sector intelectual elevado, se contrapone la realidad de que es también es un país con un alto índice de analfabetas.

Otra instancia de ironía verbal en la novela de René Avilés Fabila sucede en el episodio de Magdalena que tiene que esperar que su padre la pasa a buscar después de clases ya que el automóvil de ella se le ha descompuesto. El narrador ominsciente, al describir la junta del padre de ella, dice: "De la gran sala de juntas salían otros ejecutivos gordos y feos: todos de oscuro y con portafolios abultados, llenos de papeles importantes que regían el buen funcionamiento de la empresa cervecera que ayudaba al desarrollo y progreso del país" (44). Aquí vemos que la ironía verbal está enfocada a los efectos de la empresa cervecera que es la de ayudar la economía del país. Sin embargo, este enfoque nos hace mostrar que el país es también un país en donde se consume mucha cerveza por sus ciudadanos lo que nos hace ver a que el país es ciertamente subdesarrollado y no desarrollado como el arrador intenta mostrar.

Dentro de la presencia de una ironía de caracter dramático, en la ovela de René Avilés Fabila la tenemos cuando Berriozábal participa en las tividades de pintar bardas con propaganda comunista. En esas ocaciones, rriozábal se queja duramente que:

> ...vamos a pasárnosla haciendo pintas en esos rumbos canallescos donde viven puros analfabetas, guadalupanos y carne de cañón del PRI; son patrioteros, un día van a lincharnos y no será una muerte gloriosamente revolucionaria ...

Mire ca
envergad

La ironía funcion

actividades clan

donde no es pos

junto con la relig

En el des

ironía de maner

intelectual mex

satisfacción de

Pobre tip
le pegó a
miles de
si fuera p
llevando
elementa

La ironía func

intelectualidad

lado. pone en

más al tener u

La ironi

el general Aur

República. En

grado de gen

coronel Monto

zado el grado

embargo. otro

Mire camarada, lo estamos preparando para tareas de mayor envergadura. Tenga paciencia, estudie y no objete las órdenes. (22)

La ironía funciona en que Berriozábal pone de manifiesto los errores de las actividades clandestinas de los jóvenes comunistas de ir a los lugares en donde no es posible conseguir seguidores dado que el patriotismo nacionalista junto con la religión oficial es muy fuerte entre los vecinos de esos lugares.

En el desarrollo de la novela de René Avilés Fabila podemos ver la ironía de manera o caracter para poner en evidencia los defectos del sector intelectual mexicano. Cuando uno de los personajes manifiesta su gran satisfacción de haber podido obtener la beca Lozano, el narrador indica que:

> Pobre tipo, me da lástima, cada año solicita la beca; por lo pronto ya se le pegó a dos influyentes del Comité de Becas y a cada rato les lleva miles de cuartillas afortunadamente inéditas; es el perfecto lambiscón; si fuera político andaría abrazando a todos los funcionarios y trayendo y llevando recados im-por-tan-tes. Lo peor es que sus grillas son elementales, nadie deja de observarlas. (39)

La ironía funciona en dos niveles: por un lado, pone en descrédito la intelectualidad del escritor que recibió la beca por sus propios méritos, por otro lado, pone en tela de juicio la otorgación de las becas, ya que éstas se ganan más al tener una relación muy estrecha con los miembros del jurado.

La ironía de manera o de carácter la podemos apreciar también cuando el general Aureliano Cótex decide postularse como candidato a senador de la República. En esta parte, vemos que hay varias versiones de cómo obtuvo el grado de general. Por una parte, uno de los personajes manifiesta que el coronel Montoya, compadre del General Cótex, le dijo que éste había alcanzado el grado de general cuando anduvo en la Revolución Mexicana. Sin embargo, otro personaje desmiente dicha versión:

-Mentira
sobre la p
política y
plomero p
y jamás s
Defensa
-iene [sic]
ganadas e

La ironía funcion

para poner de m

dato en la que l

durante la Revo

patriotera con e

En la n

ironía del sino

cuando se da

occidental Gür

esperan con i

narrador omnis

Al fin a
tuaron.
taba su
bebiend
para qu
quieren
espectá
rodeaba
inmedia

Como hemos

la recepción e

Vemos que la

materia de le

-Mentira. La verdad es distinta. Cuando comenzó puso un taller y sobre la puerta un letrero: *Plomero en general.* Luego, al darle por la política y meterse al Partido en tiempos de Calles, se quitó lo de plomero, para nada más dejarse lo de general. Rápidamente tuvo éxito y jamás se han atrevido a recordarle el origen de su grado, ni en la Defensa.
-iene [sic] tantas condecoraciones como el propio Porfirio Díaz; también ganadas en mil batallas. (52).

La ironía funciona para desmitificar el origen del grado del general y también para poner de manifiesto las artimañas del partido oficial en poner a un candidato en la que la gente pueda votar ya que la referencia a sus luchas bélicas durante la Revolución Mexicana sirve de referencia para lograr una identidad patriotera con el pueblo mexicano.

En la novela de René Avilés Fabila, vemos también la utilización de la ironía del sino. Este tipo de ironía aparece en la narración de la novela cuando se da una recepción-homenaje al extraordinario escritor germano-occidental Günter Grass. En este episodio, vemos que los intelectuales esperan con impaciencia la llegada del famoso escritor, sin embargo el narrador omnisciente nos dice:

> Al fin apareció el señor Grass (22: 30) y todos los problemas se acentuaron. La señorita que cuidaba la puerta, como el alemán no presentaba su invitación, no le permitía entrar en la sala donde se estaba bebiendo a su salud. Incluso solicitó a los guardianes que lo retiraran para que no estuviera molestando. Dijo: Estos extranjeros siempre quieren entrar en todas partes. Varios curiosos miraban indiferentes el espectáculo. Grass intentó comunicarse con las personas que lo rodeaban; nada; ninguno hablaba alemán ni francés ni inglés. De inmediato comprendió la importancia del español. (110)

Como hemos visto, la ironía del sino nos muestra que Grass no puede entrar a la recepción en donde él es el invitado de honor por un problema de lenguaje. Vemos que la ironía está dirigida a México como país subdesarrolado en materia de lenguajes. Aquí no vemos la importancia del español sino la

ineficacia de la p

escritor a quién s

Otra insta

batalla campal e

de intelectuales

enfermedades e

antes las virtude

cosmopolitas de

dice:

> Triunfaba
> estrategi
> vencedor
> Clausew
> diferenci
> triunfo d
> Zacateca

La ironía sirve

cuestiones bé

nacionalismo p

de manera m

estrategias tr

mexicanos son

conocimientos b

Este tip

veintiún pinto

televisiva en

mejores cuadr

En la narració

neficacia de la población por conocer otros idiomas y sobre todo de conocer al escritor a quién se le está dando la recepción-homenaje en su honor.

Otra instancia de la utilización de la ironía del sino es cuando se da la batalla campal entre los folkloristas y los cosmopolitas. La Unión Mexicanista de Intelectuales Nacionales le declara la guerra al Clan e intenta desterrar las enfermedades extranjerizante, imponer un folklore nacional, exhaltar en las artes las virtudes e idiosincrasia del mexicano, etcétera. Cuando las fuerzas cosmopolitas derrotan a las fuerzas folkloristas, el narrador omnisciente nos dice:

> Triunfaba la cultura universal. Los de la UMIN no reconocían más estrategia militar que la de Morelos y Obregón. En cambio, los vencedores eran expertos en Maquiavelo, Napoléon, Julio César, Clausewitz, Zhukov, Guevara, Mao Tse-tung, Giap; Debray. Ahí la diferencia. Los jefes del Ejército del Águila Nopalera nomás conocían el triunfo de Santa Anna sobre el expedicionario Barradas y la Batalla de Zacatecas, por cierto muy mal. (137)

La ironía sirve para dar a conocer la desventaja de los mexicanos en cuestiones bélicas. Sus estrategías militares están basadas en un nacionalismo patriotero que exhalta los triunfos nacionales que son aprendidos de manera mal. En cambio, la otra facción tiene la virtud de conocer estrategias triunfales cosmopolitas, dándose así una ironía ya que los mexicanos son conocidos por sus dotes de guerreros y a pesar de ello, sus concimientos bélicos son muy limitados.

Este tipo de ironía del sino sucede también cuando Culeid y otros veintiún pintores, después de ver el éxito de una subasta internacional televisiva en Roma de una pintura de Picasso, deciden donar uno de sus mejores cuadros para subastarlos en beneficio de la Basílica de Guadalupe. En la narración de la novela, vemos que los veintidós pintores se acomodan

frente al televisc

esperando ver

nunca se había

así y la subasta

Pasada
¡Qué sab
estaban
del clásic
América-
A juzga
televisor
los demá
(154)

Tenemos entor

hace ver por un

por el otro lado

Otra de

es cuando uno

gopeados por

En el
regresar
Periodis
aduana
y los ag
argume
Crudos
intelectu
que el

La ironía se p

estado en C

represiva por

frente al televisor para ver la subasta que se iba a realizar en el canal 5, esperando ver una de las más aguerridas subastas por sus cuadros que nunca se había dado en México. Sin embargo, leemos que esto no sucede así y la subasta resulta ser todo un fracaso:

> Pasada la hora, veintidós pintores reaccionaron furiosos al unísono: ¡Qué sabe este pueblo del arte! [...] A la misma hora, por el canal 4, estaban pasando a control remoto el fútbol: en esa ocación se trataba del clásico de clásicos que enloquecía a los fanáticos del deporte: América-Guadalajara.
>
> A juzgar por los resultados, sólo en veintidós hogares mexicanos el televisor estaba en el canal 5, viendo la subastas de los cuadros. En los demás, batían las manos y gritaban impulsando a su equipo favorito. (154)

Tenemos entonces que a través de la ironía del sino, el autor implícito nos hace ver por un lado la falta de interés de los mexicanos por el arte plástico, y por el otro lado, nos hace ver la idiosincrasia mexicana en su afición futbolera.

Otra de las instancias de la ironía del sino en la novela de Avilés Fabila es cuando unos estudiantes regresan muy animados de su viaje a Cuba y son gopeados por su afinidad con la revolución cubana:

> En el mismo avión viajaban algunos estudiantes. Conocieron Cuba y regresan entusiasmados (traen libros y discos). Al llegar a México, los Periodistas se identifican, el clásico credencialazo. Pasan por la aduana sin complicaciones. Los estudiantes no tienen la misma fortuna y los agentes los madrean, les arrebatan el equipaje. Ellos resisten con argumentos legales. Imposible. Llegan más agentes. Los Periodistas Crudos siguen si camino indiferentes. Se cruzan con un grupo de intelectuales del Clan: celebran una mesa redonda sobre los comics que el ruido está a punto de interrumpir. (198-199)

La ironía se presenta en el entusiasmo expresado por lo estudiantes de haber estado en Cuba, sin imaginar que su recibimiento en México iba a ser represiva por la percepción del estudiante como ente subversivo. Por otro

iado. la ironía se

cuerpo policiaco

ironía también no

ante un acto de v

Como her

novela de René

ver la intención d

intelectuales en

formas de ironía

imágenes y sín

fomentado por

la novela de A

mordaz antipat

sección del pre

Como

utiliza la sátir

sector intelect

por atacar e

Worcester, un

de la distancia

must be free

artist must si

consiguiente

lado, la ironía se utiliza también para exponer la corrupción existente en el cuerpo policiaco y sobre todo por la brutalidad de que son conocidos. La ironía también nos muestra la indiferencia de los periodistas y los intelectuales ante un acto de violencia en contra de los estudiantes

Como hemos analizado en la presente sección de nuestro estudio de la novela de René Avilés Fabila, las diversas formas de ironía nos van a permitir ver la intención del autor implícito en problematizar y criticar la influencia de los intelectuales en la vida política y cultura del país. La utilización de estas formas de ironía nos van a permitir ver la intención del autor implícito en atacar imágenes y símbolos que forman parte del discurso de un culto patriotero fomentado por el gobierno posrevolucionario mexicano. En nuestra lectura de la novela de Avilés Fabila tenemos también la presencia de una ideología mordaz antipatriotera. Tema al que vamos a pasar a analizar en la siguiente sección del presente estudio de la novela de René Avilés Fabila.

1.2.5. Una ideología mordaz antipatriotera.

Como hemos mencionado en la sección anterior, René Avilés Fabila utiliza la sátira en su novela *Los juegos* para realizar una crítica hacia el sector intelectual mexicano y hacia el *establishment* político en su intención por atacar el patrioterismo oficial mexicano. De acuerdo al crítico David Worcester, un elemento adicional y necesario para que la sátira funcione es el de la distancia: "Satire is the engine of anger. Before our sympathy is won, we must be freed from the distress of witnessing naked rage and bluster ... the artist must simulate **coolness** and **detachment**... " (18) (énfasis nuestro). Por consiguiente la distancia es necesaria para que la sátira sea más constructiva

y el autor implíci

su ideología o

nacionalista.

De nuestr

que el autor im

frialdad necesa

política. En nue

satirista por

institucionalizac

izquierda, la ex

oficial, y el con

acidez y la frus

ésta deja de s

vista de lo qu

resultado, la n

autor implícito

René Avilés F

estudios de M

Problems of

argumentamo

omnisciente

implícito.

En su

del mundo

repudiada, p

All co

repre

y el autor implícito tiene que evitar que se trasluzca en su intento por satirizar su ideología o punto de vista de lo que siente hacia un patriotismo falso nacionalista.

De nuestra lectura de la novela de Avilés Fabila, podemos argumentar que el autor implícito no siempre logra mantener una distancia o tener la frialdad necesaria para no caer en su propio juego de su crítica literaria y política. En nuestra opinión, en *Los juegos* se refleja el desdén que siente el satirista por diversos temas que le preocupan: la politización e institucionalización de los intelectuales previamente militantes de los grupos de izquierda, la existencia de una asfixia nacionalista a través de una demagogia oficial, y el control cultural a manos de un grupo de intelectuales. Es decir, la acidez y la frustación del autor implícito se filtra en la obra que en momentos ésta deja de ser satírica y deja de entrever una ideología, opinión o punto de vista de lo que le molesta en referencia a lo que trata de satirizar. Como resultado, la novela se convierte en un desahogo y una catarsis personal del autor implícito. Para hacer un análisis del aspecto ideológico en la novela de René Avilés Fabila, seguiremos principalmente la teoría crítica basada en los estudios de Mikhail Bakhtin de la novela de Dostoevsky y en particular el libro *Problems of Dostoevsky's Poetics.*[57] Siguiendo el criterio del pensador ruso, argumentamos que en la novela de René Avilés Fabila a través del narrador omnisciente, se puede apreciar una ideología muy peculiar que parte del autor implícito.

En su libro *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Mikhail Bakhtin, al hablar del mundo de la novela monológica, dice que una idea es confirmada o repudiada, pero:

> All confirmed ideas are merged in the unity of the author's seeing and representing consciousness; the unconfirmed ideas are distributed

among the
typical or
who know
himself

Para Bakhtin, ca
obra no tiene in
conciencia e ide
esa ideología de

En nuest
que en instanc
tiempo la opinió
poder evitar m
que va a dejar
religiosos y lit
hablar sobre l
menciona que

...Betes
mexica
se fue
para co
por ide
lógico
a socia

En este párra
finalidad, dad
aquellos par
cambios y e
mexicano. E
que intentab

> among the heroes, no longer as signifying ideas, but rather as sociabilly typical or individually characteristic manifestations of thoughts. The one who knows, understands, and sees is in the first instance the author himself. He alone is an **ideologist**. (82) (énfasis nuestro)

Para Bakhtin, cada idea representada en el discurso de los personajes de la obra no tiene independencia, ya que se está se encuentra supeditada a la conciencia e ideología del autor. Y los personajes, por su parte, reproducen esa ideología del autor.

En nuestro criterio, la novela de René Avilés no es monológica, sino que en instancias de la narración, existe cierta ideología que es al mismo tiempo la opinión propia del autor implícito. Es decir, el autor implícito, al no poder evitar mantener un distanciamiento, mantiene una frialdad aparente ya que va a dejar entrever su ideología hacia los problemas políticos, sociales, religiosos y literarios del México. Por ejemplo, el narrador omnisciente al hablar sobre la militancia izquierdista del licenciado Trinitario Betes Bruzos, menciona que:

> ...Betes era un tipo que en sus mocedades militó -como miles de mexicanos- en el Partido Comunista, pero que al correr de los sexenios se fue transformando -como miles de mexicanos- en reaccionario, para concluir en admirador de las ideas más nefastas y retrógenadas por identificarlas como productos de la Revolución Mexicana o de su lógico desenvolvimiento ... El probre odiaba cualquier cosa que sonara a socialismo. Su anticomunismo era impúdico. (19)

En este párrafo vemos que el narrador ominsciente no se distancia fingiendo frialdad, dado que da su perspectiva o punto de vista de su furia hacia aquellos partidarios del comunismo mexicano que cambian sus deseos de cambios y embrazan la mitología de la Revolución impartida por el gobierno mexicano. Es decir, se institucionalizan y pasan a ser partidarios del gobierno que intentaban subvertir.

Al hablar

omnisciente no

dades. notables

servicio del país

(21). El narrado

magna de estud

su rechazo dich

Cuando

tud Comunista.

su repudio al si

Por eso
la madre
campes
a la opo
tiene fut
cargar l

Podemos apr

izquierda mex

sociedad. Ve

hacia la mitol

país. lo ha hu

La visi

los personaje

búsqueda por

...Méx
lismo.
pacific
el deb
en Ital

Al hablar del cuerpo académico de la Universidad Nacional, el narrador omnisciente no se distancia al hacer una descripción de ellos: "...era celebridades, notables ensayistas políticos, destacados luchadores intelectuales al servicio del país, inmejorables catedráticos, consejeros de la presidencia, ..." (21). El narrador omnisciente pone de manifiesto que los miembros de la casa magna de estudios son un arma más al servicio del gobierno y podemos ver su rechazo dicha actividad.

Cuando Berriozábal se une en las actividades clandestinas de la Juventud Comunista, podemos ver que el narrador omnisciente pone de manifiesto su repudio al sistema político mexicano:

> Por eso el Partido y nosotros y la izquierda completa estamos dados a la madre. Y el PRI y la burguesía -controlando a nuestros obreritos y campesinos babosos- ganan de todas todas y hasta inventan y ayudan a la oposición y regalan curules a los que se portan mejor. Este país no tiene futuro: la Revolución lo empeñó. ¿Qué hacer carajo? Nos va a cargar la chingada. Verán si no. (23)

Podemos apreciar el desdén del autor implícito hacia la ineficacia de la izquierda mexicana y la unión del partido oficial con la clase alta de la sociedad. Vemos de manifiesto el desengaño que siente el autor implícito hacia la mitología de la Revolución Mexicana dado que en lugar de ayudar al país, lo ha hundido en una demagogia oficial.

La visión ideológica del autor implícito se deja entrever cuando uno de los personajes de la novela plantea la visión del futuro de México en su búsqueda por salir del subdesarrollo a través del socialismo:

> ...México únicamente podrá salir del subdesarrollo mediante el socialismo; el problema es que debemos implantarlo por los medios pacíficos, nada de sangre y revoluciones, son una latita. ... Es preferible el debate parlamentario, ideológico, con la burguesía, como en Chile o en Italia; tenemos que probar que es una clase caduca y proimperialista

y demostr
socialismo

El autor implícito
americano y m
socialismo pued
su subdesarrollo

Cuando
letras y no por
les del país. p
dinero por parte

Los intel
Obregón
pongo u
También
tienen s
cuanto r
tores co
parecido

La falta de dis
opinión del ap
de los intelec
limitación de
él se vuelven
murales y no
México posre

Ésto ta
las actividade

Igual
no enc

> y demostrar al mundo que México tiene su propio camino para llegar al socialismo, así como cada país tendrá que buscar el suyo. Salud. (35)

El autor implícito infiere que la burguesía es un arma del imperialismo norteamericano y muy obsoleta, y a través de un diálogo pacífico es como el socialismo puede ser implantado en México y con ello puede salvar al país de su subdesarrollo económico y posición consumista.

Cuando el padre de Rex Cótex, al ver que su hijo se inclina por las letras y no por las armas, decide conseguirle un maestro entre los intelectuales del país, podemos ver la manera en que se describe la necesidad del dinero por parte de los intelectuales:

> Los intelectuales, igual que los otros y los otros, como decía el grande Obregón, no resisten cañonazos de billetes fuertes, ya verás cómo pongo un ejército de intelectuales al servicio de nuestro hijo, ya verás ... También ellos tienen que vivir. Los poetas, los pintores y todos esos tienen sus estomaguitos y sus vicios. Se te pasa que el Gobierno pagó cuanto mural tenemos en los edificios públicos y que los buenos escritores con el paso de los meses se hacen ministros de Educación o algo parecido. (58)

La falta de distanciamiento por parte del autor implícito pone de manifiesto su opinión del aprovechamiento del gobierno ante las necesidades económicas de los intelectuales. Para el autor implícito, el gobierno se aprovecha de la limitación de los recursos económicos de los intelectuales que al depender de él se vuelven partidarios de la propagación de un culto patriotero a través de murales y novelas que elogian los símbolos e imagénes monolíticas de un México posrevolucionario.

Ésto también lo podemos ver cuando el narrador omnisciente describe las actividades intelectuales de Regueiro:

> Igual que sus cuatachones y parientes, escritores jóvenes y de genio, no encontraban la diferencia entre la moral burguesa y la marxista. O al

menos no
los años
Estado c

El narrador om
manifestar la
marxistas y pre
alcanzar una m

En la no
de literatura
describir Prem
concedido por
a la nación.

Respect
concede
para lo
interese
Repúbli
pesos d

El narrador om
importancia d
premio no es
intelectual e
revolucionanc

En la
vida de las
rechazo del a
como son la

ahor
depen

menos no pensó en ella. Sin duda, debido a esto, los intelectuales de los años treintas resultaron más adelante eficaces servidores del Estado, con buenos sueldos y con mejores posibilidades políticas. (62)

El narrador omnisciente hace eco de la ideología del autor implícito en manifestar la ineficacia de la intelectualidad mexicana en adoptar ideas marxistas y prefieren ser fieles servidores del gobierno posrevolucionario para alcanzar una mejor posición económica y política.

En la novela de René Avilés Fabila leemos también sobre los premios de literatura. De estos premios vemos que el narrador omnisciente, al describir Premio Nacional de Literatura, menciona que es el galardón concedido por el gobierno como una recompensa a su buen servicio prestado a la nación:

Respecto al Nacional de Literatura, debo señalar que es un premio que concede el Estado a quienes lo sirven y lo ayudan. Es la recompensa para los intelectuales que con mayor esmero han protegido los intereses de la oligarquía burocrática. De hecho, es el presidente de la República el encargado de seleccionar al literato que merece cien mil pesos donados en rasgo generoso por el gobierno. (65)

El narrador omnisciente deja entrever la perspectiva del autor explícito hacia la importancia del Premio Nacional de Literatura. Como hemos visto, este premio no es basado en la calidad artística del intelectual sino por la labor del intelectual en mantener y proteger los intereses del gobierno pos-revolucionario.

En la narración de la novela, el narrador omnisciente nos describe la vida de las dependencias públicas. En esta descripción podemos ver el rechazo del autor implicito hacia los símbolos e imágenes del culto patriotero como son la comida y música típica mexicana:

...ahora hasta los burócratas, además del cafecito, convierten las dependencias oficiales en verdaderas loncherías como a eso de las

once de
racimos d
escucha
exaltan la
más sens

Para el autor im
imágenes mon
revolucionario e
música típica m
miseria.

Así com
implícito hacia
patrioterismo in
a la pintura
omnisciente no

El mura
de pon
genio.
Para
tienen
Son en
llama in
Embad
mensaj
panflet

Por consiguie
mexicano y lo
postrevolucio
entre las mas

En la
de Berniozáb

> once de la mañana, y es frecuentemente descubrir a los jefes con racimos de tacos en cada mano. Por lo que a la música respecta, no se escucha más que folklórica, composiciones de autores nativos que exaltan la pasión nacionalista que cada mexicano lleva en las fibras más sensibles de su cuerpecito mal alimentado. (97)

Para el autor implícito, la comida y la música típica mexicana son símbolos e imágenes monolíticas del culto patriotero propagado por el gobierno post-revolucionario entre la población mexicana. Es decir, tanto la comida como la música típica mexicana sirven para ocultarle al pueblo mexicano que vive en la miseria.

Así como el narrador omnisciente nos presenta una ideología del autor implícito hacia la comida y la música típica mexicana como ejemplos del patrioterismo imperante en México, vemos que también lo hace en referencia a la pintura de los tres grandes muralistas mexicanos. En narrador omnisciente nos menciona que,

> El muralismo para Culeid es una forma de plasmar la pobreza mental y de poner al descubrimiento, en pantala panorámica, la ausencia de genio.
>
> Para él, los Tres Grandes [Siqueiros, Orozco y Diego Rivera] no tienen el tamaño que la gente ignorante y la crítica oficial les concede. Son enanos igual que Dalí (propagandistas baratos, panfletistas, los llama indignado) [...]1
>
> Embadurnar muros, paredes, bóvedas, con la idea del transnochado mensaje -ha dicho-, es pura propaganda socializante, es hacer panfletos y no precisamente pintura. (105)

Por consiguiente, el narrador omnisciente ataca y desmitifica el muralismo mexicano y lo coloca como propaganda del discurso patrioterista del gobierno postrevolucionario para institucionalizar un asfixiante patriotismo panfletero entre las masas.

En la novela de René Avilés Fabila vemos que a través del personaje de Berriozábal se permite ver una ideología del autor implícito en referencia al

mito del poder

Revolución Mex

México. Para B

en la que el rito

pobreza, su der

poder en Méxic

El papa
cappa n
funciona
que en l
mujer es

Para el autor i

ambos tiene u

activa a la muj

Esta se

ya que a su pa

...esta
país. h
advenir
interes
No es
santon
maniqu
especi

La ideología

católica en M

mismo que a

Como

René Avilés

mito del poder en México. Berriozábal al escribir el ensayo *Los mitos de la Revolución Mexicana* ataca y desmitifica el culto patriotero que imperaba en México. Para Berriozábal en México existe una "política del poder ritualizada" en la que el rito laico es empleado "para ocultar el subdesarrollo del país, su pobreza, su democracia de cartón" (117). Berriozábal, al hacer su análisis del poder en México, la hace siguiendo una estructura canónica:

> El papa es el presidente (para su desgracia es un papa sexenal). La cappa magna cardenalicia la portan los ministros de Estado y los funcionarios menores son los arzobispos, los obispos, los monjes. Igual que en la religión católica, en la política mexicana la participación de la mujer es casi nula, insustancial. (119)

Para el autor implícito, el gobierno y la iglesia en México es la misma cosa. Y ambos tiene una estructura religiosa en la que le niegan una participación activa a la mujer.

Esta semejanza con la iglesia católica, dice Berriozábal, es necesaria ya que a su parecer:

> ...esta doctrina religiosa amén de ser mayoritaria e intocable en nuestro país, ha condicionado la mente del nacional, preparándola para el advenimiento de la doctrina laica, estatal, que en rigor no choca con sus intereses: bien analizadas se complementan [...]
> No es acaso el **nacionalismo patriotero** y exaltado que predican los santones del gobierno una forma abyecta del dogmatismo más maniqueo que pueda existir y que sólo se ha dado en las religiones, en especial en la católica. (119) (énfasis nuestro)

a ideología del autor implícito deja entrever su repudio y ataque a la iglesia tólica en México porque ayuda a mantener el culto nacionalista patriotero, smo que a su vez es propagado por el gobierno posrevolucionario.

Como hemos visto en el presente análisis de la novela *Los juegos* de né Avilés Fabila, el autor implícito utiliza la sátira y sus diversas formas de

la ironía como e

a la vez para

patriotero forme

crítico lo vamos

donde el auto

movilización so

patriotero en el

Pasemo

inicia su labor

referimos al au

primera novela

la ironía como estrategia narrativa para atacar al sector intelectual mexicano y a la vez para atacar los símbolos e imágenes monolíticas de un culto patriotero fomentado por el gobierno posrevolucionario mexicano. Este ataque crítico lo vamos a poder ver a través de la falta de distanciamiento crítico en donde el autor implícito deja entrever una ideología hacia la falta de movilización social que acarea la identificación de las masas hacia un culto patriotero en el México posrevolucionario.

Pasemos ahora a analizar la narrativa del tercer escritor mexicano que inicia su labor literaria junto con los dos autores previamente analizados, nos referimos al autor Gerardo de la Torre y a continuación vamos a analizar su primera novela *Ensayo general* publicada en 1970.

1.3. G

El tercer
periodista y gur
entre ellas Plaz
las letras mexi
Oaxaca el 15
petrolera).[59] E
Minatitlán. Ver
México cuand
Azcapotzalco.
con la tradició
familiares del
muchos años
la Torre me
holgazaneaba
aumentar mi
compañeros d

Esta e
etapa muy im

-Desde
solame
definid
de Mé
tambie
cantid
sindica
sindic
de est

1.3. Gerardo de la Torre: la búsqueda de un realismo social.[58]

El tercer autor del presente estudio es Gerardo de la Torre: narrador, periodista y guionista de historietas, cine y programas educativos de televisión, entre ellas Plaza Sésamo, forman parte de su gran labor literaria y cultural en las letras mexicanas. Gerardo de la Torre nació en el estado mexicano de Oaxaca el 15 de marzo de 1938, (tres días antes de la expropiación petrolera).[59] Entre la edad de dos y siete años Gerardo de la Torre vivió en Minatitlán, Veracruz, y a la edad de siete años, él se cambió a la Ciudad de México cuando su padre comienzó a trabajar en la refinería petrolera de Azcapotzalco. Al alcanzar la edad para trabajar, Gerardo de la Torre continúa con la tradición familiar de trabajar para Petróleos Mexicanos (Pemex), sus familiares del lado paterno fueron trabajadores petroleros también, y durante muchos años él se desenvolvió como un trabajador petrolero más. Gerardo de la Torre menciona que, "me desenvolvía decorosamente en el oficio, holgazaneaba ante cualquier descuido de los jefes y capataces, procuraba aumentar mis ingresos con trabajos extras y me parrandeaba con los compañeros como un veterano" (*De cuerpo entero*,[60] 13).

Esta experiencia de trabajar para Petróleos Mexicanos va a ser una etapa muy importante para Gerardo de la Torre. Él nos menciona que:

> -Desde luego fue una etapa muy importante para mí, porque no solamente se trató de conocer un medio de vivir en un sector muy definido. Los petroleros han sido siempre algo muy especial en la vida de México, no sólo porque el petróleo es la industria fundamental sino también por las grandes riquezas que se han generado, la gran cantidad de dinero que se mueve en las esferas empresariales sindicales y, por tanto, la gran corrupción que existe. Para mí, el sindicato petrolero, al que muchos años pertenecí, es el más corrupto de este país... (*De la onda en adelante*, 110)

Esta exp

Gerardo de la

van a desarro

lecturas tenía y

eso después

adelante. 110)

Petróleos Mex

primeras creac

novela. Pasem

Gerardo

la lectura y so

dejaron gran

"Sus obras se

a la larga que

dos" (*De cue*

Gerardo de la

estrella que

Eduardo Rod

Dos a

de Juan Jos

escritores jóv

obreros y so

equivocado

Esta experiencia va a contribuir a la formación intelectual y literaria de Gerardo de la Torre, ya que podemos ver que la mayoría de sus novelas se van a desarrollar en el ambiente petrolero: "Independientemente de las lecturas tenía yo una vida completamente de trabajador, una vida de obrero, y eso después me condujo a escribir sobre estos temas" (*De la onda en adelante*, 110). De esta manera, tenemos que la experiencia de trabajar en Petróleos Mexicano va a influir en Gerardo de la Torre para iniciar sus primeras creaciones literaria y hacia 1970 publica la que sería su primera novela. Pasemos entonces a conocer la génesis de *Ensayo general.*

1.3.1. *Ensayo general*: creación y publicación.

Gerardo de la Torre menciona que desde niño tenía una gran afición a la lectura y sobre todo las novelas de aventuras. Pero quizás los autores que dejaron gran impacto en su formación literaria fueron Pío Baroja y Hemingway, "Sus obras se veían tan sencillitas que daban ganas de probar, para descubrir a la larga que detrás de esa sencillez había un trabajo y un talento endemoniados" (*De cuerpo entero*, 58). Hacia 1959, José Agustín, René Avilés Fabila y Gerardo de la Torre forman parte del taller literario Mariano Azuela donde la estrella que brillaba era Anya Herrera, actriz y dramaturga, y al que acudian Eduardo Rodríguez Solís y Manuel González Salazar.

Dos años más tarde, Gerardo de la Torre forma parte del taller literario de Juan José Arreola junto con José Agustín, René Avilés Fabila y otros escritores jóvenes. En este taller, y, antes de escribir sobre temas petroleros, obreros y sociales, Gerardo de la Torre menciona que comenzó por el lado equivocado. Él menciona que sus primeros escritos eran un reflejo de la

forma de escribir d

textos arreolianos (

cuentos. *El otro dil*

entablar relaciones

la Torre pudo dars

entonces retoma lo

> Luego encon
> esos temas s
> que conozco
> tengo que é
> requiere la e
> de plasmar
> elaborada p

Tenemos entonces

y es cuando comie

que conocía muy b

Para Gerard

primera novela *E*

Cuando se produj

se unió a dicha

decepción por la

trabajadores petr

temas petroleros

de la Torre se d

Ensayo general

dice Gerardo de

Joaquín Diez C

Gerardo de la T

forma de escribir del gran maestro Arreola, "Yo publiqué muchos de estos textos arreolianos (algunos muy desafortunados) en mi primer volumen de cuentos, *El otro diluvio*"[61] (*De la onda en adelante*, 111). Sin embargo, al entablar relaciones amistosas con el escritor Juan Manuel Torres, Gerardo de la Torre pudo darse cuenta que estaba escribiendo muy artificialmente y entonces retoma lo que él considera el camino correcto para escribir:

> Luego encontré lo que me parece que es un camino natural para mí en esos temas sociales, esos temas obreros, esos temas de los petroleros que conozco muy bien, lo que no significa de ninguna manera que tengo que escribir de una manera sencilla, sin la complejidad que requiere la escritura. Yo creo que ese ha sido mi gran esfuerzo: tratar de plasmar esos temas, que son tan naturales, de la manera más elaborada posible. (*De la onda en adelante*, 111)

Tenemos entonces que Gerardo de la Torre se aleja de la escritura fantástica y es cuando comienza a escribir sobre los temas sociales, petroleros y obreros que conocía muy bien.

Para Gerardo de la Torre una de las muchas influencias para escribir su primera novela *Ensayo general* fue su participación en los sucesos del 68. Cuando se produjo el movimiento estudiantil en México, Gerardo de la Torre se unió a dicha causa. Después del fracasado movimiento estudiantil y la decepción por la falta de apoyo al movimiento por parte de la mayoría de los trabajadores petroleros, Gerardo de la Torre va a continuar explorando los temas petroleros en sus creaciones literarias. Y en 1970 vemos que Gerardo de la Torre se da a conocer en la letras mexicanas con su primera novela *Ensayo general* escrita entre 1967 y 1969, cuyo horroroso título original, nos dice Gerardo de la Torre, "-*En la piel del viento*- me obligó a cambiar don Joaquín Diez Canedo" (*De cuerpo entero*, 63). Esta novela, de acuerdo a Gerardo de la Torre, tenía una finalidad muy concreta: "contraponer una visión

del movimiento obre
horas violentas.[62] E
mundo en el que
("Intento ligar literatu

Después de
Gerardo de la Torre
sindicato de petrole
oposición, poco a p
"Me convertí en un
políticas y sindicale
un día, inesperadam
(*De cuerpo entero*,
en la refinería de
Manuel Torres qu
televisión, y lo invi
vida en otra activi
Mexicanos.

Una vez vis
pasemos a conoce
Ensayo general vi

Cuando s
vemos que tuvo
camientos crític

del movimiento obrero en 1958 y 1959 a la que expresaba Luis Spota en *Las horas violentas*.[62] El cambio radical de visión a que me refería fue descubrir el mundo en el que yo estaba: el mundo del trabajo, de la lucha sindical" ("Intento ligar literatura y política...," 17).

Después de su participación en el movimiento estudiantil del 68, Gerardo de la Torre se da cuenta que la situación política en la sección 35 del sindicato de petroleros se vuelve muy tensa, y como él seguía miembro en la oposición, poco a poco sus amigos se fueron alejando y dejaron de hablarle: "Me convertí en un islote, en un apestado, una gente llena de decepciones políticas y sindicales. Comencé a sentirme muy a disgusto [...] Entonces decidí un día, inesperadamente, renunciar a mi trabajo y ver que pasaba con mi vida" (*De cuerpo entero*, 112). En 1972, Gerardo de la Torre renuncia a su trabajo en la refinería de Azcapotzalco y posteriormente se encuentra con Juan Manuel Torres que en esos momentos era jefe de un taller infantil de televisión, y lo invita a trabajar con él y es así que él comienza a ganarse la vida en otra actividad después de muchos años de trabajar para Petróleos Mexicanos.

Una vez visto la génesis de la primera novela de Gerardo de Torre pasemos a conocer los acercamientos críticos que surgieron cuando su novela *Ensayo general* vio la luz en el ámbito literario mexicano.

1.3.2. *Ensayo general*: recepción crítica.

Cuando se publica la novela *Ensayo general* de Gerardo de la Torre vemos que tuvo un limitado número de acercamientos críticos. Entre los acercamientos críticos a la primera edición, tenemos aquellos que hicieron los

críticos Carmen Gal
y Julieta O' Jaldra.[6]
de la Torre presenta
de la década anteri
También, esta crític
repite una misma hi
"renuncia al suspen
Anexas." 6). Y lo q
preguntarse si la an
cer ante el maniquí
Jesús Yurén y en ot
Sergio Gómez Mor
intenta hacer nuevo
a su criterio, "La no
lo relacionado con
("Tres notas..., XI
muchos aspectos
Gómez Montero, la
caer, tiene "su di
hacia nuevos ámb
pueden plasmarse

En su criter
de la Torre preser
Musacchio, en oc
"donde falta la
descripciones qu
como en las esc

críticos Carmen Galindo,[63] Sergio Gómez Montero,[64] Humberto Musacchio,[65] y Julieta O' Jaldra.[66] Para Carmen Galindo por ejemplo, la novela de Gerardo de la Torre presenta un rompimiento con la llamada novelística de la "*Onda*" de la década anterior y recobra una narrativa de la línea de José Revueltas. También, esta crítica considera la novela como una novela comprometida que repite una misma historia: marxismo y represión. Como resultado, la novela "renuncia al suspenso y trata de sacarle la vuelta a la ambigüedad" ("Babel y Anexas," 6). Y lo que que queda al final, de acuerdo a Carmen Galindo, "es preguntarse si la ambigüedad requerida por la literatura tiene derecho a aparecer ante el maniquísmo de la vida que pone en un lado a Fidel Velázquez y Jesús Yurén y en otro a Campa y Vallejo" ("Babel y Anexas," 6). Por su parte, Sergio Gómez Montero argumenta que la novela de Gerardo de la Torre no intenta hacer nuevos planteamientos innovadores de creación literaria ya que a su criterio, "La novela, formalmente, se cae por su propio peso. Resiste todo lo relacionado con su intencionalidad, no así lo referente a su técnica formal" ("Tres notas..., XII). Este crítico considera también que la novela es "en muchos aspectos fracazada" (*Ibidem.*). Pero al mismo tiempo, nos señala Gómez Montero, la novela al nacer de un mundo podrido, que está al borde de caer, tiene "su dinámica propia, una novelística posible, nueva, disparada hacia nuevos ámbitos, dotada de medios de indagación y exploración que pueden plasmarse en logros perdurables" (*Ibidem.*).

En su criterio Humberto Musacchio considera que la novela de Gerardo de la Torre presenta tantos defectos como virtudes en su composición. Según Musacchio, en ocaciones la novela de Gerardo de la Torre presenta pasajes "donde falta la fluidez a las frases [...] no saca partido de algunas descripciones que son literalmente exprimidas por la mayoría de los escritores, como en las escenas eróticas y otras donde por extremismo se llega a la

cursilería" ("Diálogo
de saltos temporale
que se antojan ca
redundantes para lo
acuerdo a Musac
construcción y técni
de los personajes
mantenerse al ma
argumenta Musacc
cualidades literaria
("Diálogo con Gerar

Por su parte
Torre es una de las
Jaldra, Gerardo de
sistema y la estruct
una interacción sin
mil pedazos" ("Ge
Gerardo de la Tor
necesaria para de

Posteriorm
general en la Seg
16) por la editoria
de reseñas crític
tenemos las de
Gascón[68] realiza
considera que la
temática y estru

cursilería" ("Diálogo con Gerardo de la Torre...," 44). En referencia a la técnica de saltos temporales, nos dice Musacchio, no es mala, pero "hay secuencias que se antojan caprichosamente recortadas y otras demasiado largas y redundantes para los objetivos de la narración" (*Ibidem.*). Sin embargo, de acuerdo a Musacchio, Gerardo de la Torre minimiza los errores de construcción y técnicas no resueltas al cerrar la novela con el suicidio de uno de los personajes principales, y a través del mérito relevante del autor en mantenerse al margen de consideracione partidarias. Como resultado, argumenta Musacchio, la novela de Gerardo de la Torre, "vale por sus cualidades literarias no por las implicaciones políticas que pueda tener" ("Diálogo con Gerardo de la Torre...," 44). .

Por su parte, Julieta O' Jaldra considera que la novela de Gerardo de la Torre es una de las mejores novelas realizadas en América Latina. Según O' Jaldra, Gerardo de la Torre, somete "al lenguaje a un cambio de diacronía: el sistema y la estructura desbordan al argumento existencial y quedan dentro de una interacción sincrónica y el discurso y el método cartesianos se rompe en mil pedazos" ("Gerardo de la Torre y René Avilés...," 4). Por consiguiente, Gerardo de la Torre, argumenta O' Jaldra, es un Zeus "en busca de la catarsis necesaria para descubrir (o adquirir) una conciencia política" (*Ibidem*).

Posteriormente en 1985 se publica una segunda edición de *Ensayo general* en la Segunda Serie de Lecturas Mexicanas (la novela lleva el número 16) por la editorial Joaquín Mortiz y la SEP. Como resultado, aparecen un par de reseñas críticas a esta segunda edición. Entre estas reseñas críticas tenemos las de Vicente Francisco Torres[67] realizada en 1986 y de Iván Ríos Gascón[68] realizada en 1991. En su reseña crítica Vicente Francisco Torres considera que la novela de Gerardo de la Torre tiene una excelente unidad temática y estructural producto de la militancia del autor que le sirve como

materia prima de su

muy semejante a la

trasladan a la literat

en escribir sobre el

13). Del mismo mod

plantea la ambigüed

vida un ensayo de t

fondo que el destin

amor y valor. pero

Iván Ríos Gascón

novela que busca t

asoman los perso

desvelos. Andanz

pequeños engend

("Ensayo general."

en su novela. segu

"Ejecuta planos y

particular estilo de

encadenados- co

resultado. argume

"requiere una lect

explora lentament

Tenemos

despertó entre la

de Gerardo de la

posteriormente p

momento de publ

materia prima de su novela. Según Torres la novela de Gerardo de la Torre es muy semejante a la novela de Gonzalo Marté, "pues ambos novelistas no sólo trasladan a la literatura sus preocupaciones políticas, sino están interesados en escribir sobre el viejo centro de la ciudad de México..." (*"Ensayo general...,"* 13). Del mismo modo, Torres considera que la novela de Gerardo de la Torre plantea la ambigüedad existencial del hombre, porque la novela: "hace de la vida un ensayo de triunfos y fracasos, de cobardías y traiciones, plantea en el fondo que el destino de cada quien es una dolorosa elección que requiere amor y valor, pero también cinismo e hipocresía..." (*Ibidem.*). Por su parte Iván Ríos Gascón considera que la novela de Gerardo de la Torre es una novela que busca tener un encuentro con su lector: "Es un espejo por donde asoman los personajes y se confunden con la tenue luz que ilumina sus desvelos. Andanzas lumpen de un par de chiquillos al acecho de la suerte, pequeños engendros que simulan ignorar la desolación de los entornos" ("Ensayo general," 5). En cuanto a la prosa narrativa de Gerardo de la Torre en su novela, según Ríos Gascón, es la de una búsqueda constante y el autor "Ejecuta planos y encuadres que remiten a un guión cinematográfico. Su particular estilo de manejar el tiempo- en un minucioso registro de flash backs encadenados- confiere al texto una sensación onírica" (*Ibidem).* Como resultado, argumenta Ríos Gascón, la novela de Gerardo de la Torre, "requiere una lectura parsimónica: El reconocimiento paciente del filólogo que explora lentamente hasta el más oscuro recoveco de lo textos" (*Ibidem).*

Tenemos de esta manera una visión de las reseñas críticas que despertó entre la crítica literaria mexicana la publicación de la primera novela de Gerardo de la Torre, ahora pasemos a conocer la trama de la novela para posteriormente pasar a analizar esta novela que tuvo su importancia en su momento de publicación en las letras mexicanas.

La novela de
dos personajes que
Salmerón y Ramón
segundo es hijo de
desde muy niño ti
diversos caminos
inicia como mensa
gracias al mecenas
padre. En esta em
llega a ser el líder
que Ramón se cas
invita a trabajar en
oportunidades para
del lado de Ramón
decide completam
no se compromete
amistosa entre Ju
ambos y vemos qu
mejor amigo. mie
entonces que las
referencia histórica

La novela
sin numeración al
novela en capítul
muchos saltos ha

1.3.3. *Ensayo general* [69]: desarrollo de la trama.

La novela de Gerardo de la Torre *Ensayo general* narra la historia de dos personajes que son amigos desde la infancia y crecen juntos: Juan Olmos Salmerón y Ramón Contreras, el primero es hijo de un cobrador de tren y el segundo es hijo de un barbero. En el desarrollo de la novela vemos que Juan desde muy niño tiene que trabajar y se mete en diversos oficios y corre diversos caminos. Por su parte, Ramón encuentra un camino directo que inicia como mensajero en la empresa que depende del sindicato petrolero gracias al mecenas sindical don Cosme Zaragoza, cliente de la barbería de su padre. En esta empresa, a Ramón lo van formando políticamente hasta que llega a ser el líder máximo del sindicato. En el desarrollo de la novela, vemos que Ramón se casa con la hermana de Juan y al volverse éste su cuñado, lo invita a trabajar en la misma empresa como mozo, "pero con buen salario y oportunidades para ascender" (81). Una vez en la empresa, Juan no se pone del lado de Ramón, sino que se va con la oposición. Sin embargo, Juan no se decide completamente con la oposición y no está de acuerdo con los líderes y no se compromete con ellos. Hacia finales de la novela vemos que la relación amistosa entre Juan y Ramón se va deteriorando por la posición opuesta de ambos y vemos que Juan sufre una gran decepción del mundo sindical y de su mejor amigo, mientras Ramón continúa su carrera de líder sindical. Vemos entonces que las luchas petroleras de 1958-1959 en México van a ser la referencia histórica en donde los personajes se van a desplazar en la novela.

La novela está estructurada en aproximadamente ochenta secciones sin numeración alguna y de extensión variada, que de cierta manera dividen la novela en capítulos. Vemos que la narración no es lineal y es un relato con muchos saltos hacia adelante y sobre todo hacia atrás a través de flashbacks.

La narración en oca

tenemos una diversi

tercera persona. pr

menciona que su no

> Tiene desde
> muy equilibra
> de ninguna
> mucho. y lue
> que ya se dij

En cuanto a

presenta una influ

descripciones y de

cortantes y hasta te

novela fue una gr

resolver ciertas situ

cómo habían resu

soluciones. no con

Si ciertamen

de los petroleros

1958 -1959. es im

cuestiones de ider

monolíticas de la

subvertido. el mot

Pasemos

preocupaciones

primera novela.

La narración en ocasiones es por parte de un narrador omnisciente y en otras tenemos una diversidad de voces narrativas que narran en primera, segunda y tercera persona, principalmente en las dos últimas. Gerardo de la Torre menciona que su novela:

> Tiene desde luego una armazón buscada, prevista, que quise hacer muy equilibrada. No sé hasta qué punto lo habré logrado, pero no es de ninguna manera un relato lineal. Es un relato que se adelanta mucho, y luego retoma puntos que podrían aclarar aquellos del futuro que ya se dijo. (*De la onda en adelante*, 115)

En cuanto al estilo, de acuerdo a Gerardo de la Torre, es sencillo y presenta una influencia hemingwayana en cuanto al tratamiento de las descripciones y de los diálogos. Los cuales tienden a ser directos, secos, cortantes y hasta telegráficos. Por otra parte, según Gerardo de la Torre, esta novela fue una gran experiencia de aprendizaje para él, "cuando no podía resolver ciertas situaciones novelísticas, recurría a muchos autores, buscando cómo habían resuelto casos semejantes, para que me ayudaran a encontrar soluciones, no con el afán de trasladar de una parte a otra" (*Ibid.*, 116).

Si ciertamente esta primera novela de Gerardo de la Torre toma el tema de los petroleros en la vida política y cultural de México durante los años de 1958 -1959, es importante señalar que en esta novela este autor problematiza cuestiones de identidad nacional en su afán por atacar imágenes esenciales y monolíticas de la nación y de lo nacional a través del mito del paraíso subvertido, el motivo del viaje del héroe mítico y la muerte a través del suicidio.

Pasemos entonces a continuación a analizar de qué manera estas preocupaciones existenciales de Gerardo de la Torre se plasman en su primera novela.

En su novela

flash-back para rec

niñez y la juventud

de la narración de

desde que nace Ju

que nos permite ve

paraíso subvertido

consideraciones cri

En su estud

menta que que la

estrato mítico. dor

orden original" (*La*

mítico es un ingre

Bartra, en México

> *se inventa*
> sentimiento
> trazar el
> asimismo.
> veloz llegad
> nueva vida

El paraíso subver

perfilación de una

de la presencia de

El paraíso

definido como:

1.3.4. La subversión del paraíso mexicano.

En su novela Gerardo de la Torre utiliza la estrategia narrativa del flash-back para recuperar hechos de un pasado aparentemente ideal de la niñez y la juventud del personaje Juan Olmos. Sin embargo, vemos a lo largo de la narración de la novela que esto no es cierto en virtud que leemos que desde que nace Juan Olmos está marcado por un destino adverso y trágico que nos permite ver que Juan es un personaje de un mundo fatalista o un paraíso subvertido. Para acercarnos a esta problemática, vamos a seguir las consideraciones críticas del previamente mencionado crítico Roger Bartra.

En su estudio sobre la identidad mexicana, el crítico Roger Bartra argumenta que que la sociedad industrial capitalista busca "insistentemente un estrato mítico, donde se supone que se perdieron la inocencia primitiva y el orden original" (*La jaula...*, 33). Es decir, en México la recreación de un estrato mítico es un ingrediente en la configuración de la cultura nacional. Según Bartra, en México se da un proceso colectivo en el cual,

> *se inventa* un edén mítico, indispensable no sólo para alimentar los sentimientos de culpa ocasionados por su destrución, sino también para trazar el perfil de la nacionalidad cohesionadora; indispensable, asimismo, para poner orden en una sociedad convulsionada por la veloz llegada de la modernidad y sacudida por las contradiciones de la nueva vida industrial. (*Ibid.*, 34)

El paraíso subvertido encierra una paradoja de sentimiento de culpa y de la perfilación de una identidad nacional en una sociedad que siente los efectos de la presencia de una modernidad y las repercusiones de una vida capitalista.

El paraíso o edén subvertido, de acuerdo a Roger Bartra, puede ser definido como:

una *arqueotip*
antiguo en el
marchita que
avalancha de
emoción mela
confunden pa

Por consiguiente, e
felicidad pasada y
tiempo mítico. Del
este paraíso subve
profundos arquetip
estructuras más pro

En la novela
tendencia a reprod
lución Mexicana y
lucha constanteme
suficiente para enf
elementales de un
el héroe del para
estirpe de person
sensible, temeros

Desde los
destino de Juan C
escuela primaria,
alcóholico[70] y un
lápiz, su primer
puerta de la esc
madre enfermiza

> una *arqueotopía*; es decir, la imaginación, hoy, de un lugar previo y antiguo en el que reine la felicidad; pero es una felicidad pretérita y marchita que reposa en un profundo estrato mítico, enterrado por la avalancha de la Revolución Mexicana y por el que sólo podemos sentir emoción melancólica. Es un lugar donde el presente y el pasado se confunden para excluir al futuro. (*La jaula*..., 34)

Por consiguiente, este paraíso subvertido mira el pasado para buscar una felicidad pasada y a la vez nos da la existencia de una melancolía por ese tiempo mítico. Del mismo modo, según el criterio de Bartra, la efectividad de este paraíso subvertido radica en que no sólo en que "reproduce los más profundos arquetipos psicológicos, sino que logra reproducir (re-crear) las estructuras más profundas de la conflictiva social" (*Ibid.*, 35).

En la novela de Gerardo de la Torre podemos apreciar que existe una tendencia a reproducir los conflictos sociales colectivos después de la Revolución Mexicana y los conflictos de carácter existencial de un personaje que lucha constantemente ante un destino adverso y a la vez no tiene el valor suficiente para enfrentarlo. De esta manera, Juan Olmos reune características elementales de un héroe del paraíso subvertido. Roger Bartra argumenta que el héroe del paraíso subvertido es un héroe singular perteneciente a una estripe de personajes dolientes y agraviados: "Es un ser extremadamente sensible, temeroso, receloso y susceptible" (*Ibid.*, 37).

Desde los inicios de la novela de Gerardo de la Torre vemos que el destino de Juan Olmos está marcado por la tragedia. Cuando apenas inicia la escuela primaria, leemos que Juan ha perdido a sus padrinos, tiene un padre alcóholico[70] y una madre melancólica: "Así que cuando le compran su primer lápiz, su primer cuaderno y el silabario de San Miguel, se encuentra en la puerta de la escuela sin padrinos, con un padre bebedor de cerveza y una madre enfermiza y siempre triste" (10). Y con este destino marcado, seguimos

a través de la lectura

que en el final de la

En la escuela

desde entonces dan

casa con Alicia la

Sindicato petrolero.

y Ramón prefieren

enfrentarse a la v

trabajos y Ramón

secretaria general

escuela es en parte

mexicanas posrevo

> En el merca
> pesos diario
> comprar una
> compraré un
> que la atien
> le cueste un
> un coche c
> todos los m

De esta manera,

mayoría de la soc

esperanza por un

en el fondo del alm

Posteriorm

reacción negativa

vemos que comie

alcanzar el nivel e

a través de la lectura de la novela la vida de un personaje sombrio y nostálgico que en el final de la misma aparentamente se suicida.

En la escuela primaria vemos que Juan se vuelve amigo de Ramón y desde entonces dan inicio a una amistad que prolonga hasta que Ramón de casa con Alicia la hermana de Juan y se vuelve Secretario General del Sindicato petrolero. Después de terminar la escuela primaria, vemos que Juan y Ramón prefieren dejar de estudiar la escuela secundaria e intentan enfrentarse a la vida por caminos diferentes: Juan a través de diversos trabajos y Ramón dentro de una empresa que le va a ayudar a alcanzar la secretaria general del sindicato de petroleros. Esta decisión de dejar la escuela es en parte para salir del nivel de privaciones por las que las familias mexicanas posrevolucionaria pasan:

> En el mercado no faltará quien me ocupe y puedo sacar dos o tres pesos diarios y voy a comprar muchos billetes de lotería y de tanto comprar uno saldrá premiado y ganaré miles de pesos y a mi mamá le compraré una casa y pondré una tienda, no, no, una cervecería para que la atienda mi papá y se tome sus cervezas con los amigos sin que le cueste un centavo y mi mamá en su casa y hasta podría comprarle un coche como el del señor cura para que nos llevaran a pasear a todos los muchachos y no más escuela y no más profesores. (59)

De esta manera, Juan nos deja entrever las limitaciones económicas de la mayoría de la sociedad mexicana posrevolucionaria y a la vez percibimos la esperanza por un futuro prometedor lleno de grandeza monetaria que anida en el fondo del alma mexicana.

Posteriormente, leemos que Juan deja la casa de los padres ante la reacción negativa de su padre en sus intenciones de dejar de estudiar y vemos que comienza su peregrinaje por varios trabajos que no lo ayudan a alcanzar el nivel económico al que aspira. En la narración de la novela leemos

que Juan se refiere

embargo. el narrado

Pero sus a
Abandonó al
fregaderas y
el día las gar
progresaba F

En su trabajo

como mucha gente

un mejor nivel econ

Luego otra v
polvosas. a
plaza Las Ca
sin amigos.

Después de

ayudaría a salir de

de muñecas y de e

diez meses vemos

Además de
embutirlos
conciencia e
de que su v
Decidió volv

Cuando Ju

trabajo. pero tiene

y a otro extremo

puede hacer ésta

obreros no lo dej

que Juan se refiere a esos años de trabajo como sus años dorados. Sin embargo, el narrador omnisciente desmiente esta consideración:

> Pero sus años dorados fueron, después de todo, una mierda. Abandonó al viejo por avaro y jodón. La carpa le dejó amarguras, fregaderas y poca lana. En el mercado se sobaba el lomo y al terminar el día las ganancias eran escasas. Y lo que más le ardía era ver cómo progresaba Ramón mientras a él se lo llevaba el diablo. (36)

En su trabajo de cargador en el mercado, Juan también pasa miserias como mucha gente de la Ciudad de México que alberga ilusiones de alcalzar un mejor nivel económico:

> Luego otra vez a buscar, a hurgar en los mercados, a caminar calles polvosas, a pelear por veinte centavos, a llorar en lo rincones de la plaza Las Casas. Juan sin un centavo. Juan muriéndo de calor. Juan sin amigos. Y sin dinero. (88)

Después de ver que el trabajo de cargador en el mercado no le ayudaría a salir de su pobreza, leemos que Juan decide trabajar en un taller de muñecas y de esta manera tener un sueldo fijo. Sin embargo, después de diez meses vemos que Juan decide dejar este trabajo para volver a estudiar:

> Además de la práctica que le dieron para tomar puñados de paja y embutirlos rápidamente en las piezas de juguetería, grabaron en su conciencia el convencimiento de que no estaba yendo a ninguna parte, de que su vida se malgastaba, de que se convertía en un pobre diablo. Decidió volver a la escuela. (67)

Cuando Juan regresa a la escuela, leemos que él tiene un nuevo trabajo, pero tiene que ir en bicicleta de un extremo de la ciudad para trabajar y a otro extremo para la asistir a la escuela. Al principio leemos que Juan puede hacer éstas dos cosas sin contratiempo, sin embargo el capataz y dos obreros no lo dejan ir un día hasta que lo emborrachan. En un descuido de

ellos. leemos que J

choca y siente remo

> Concentrado
> de las clases
> auto estacion
> remordimient
> luxado. Borra
> gente grande

De esta manera t

deprimente y logra

cionaria que se des

En la narrac

amorosos con la Z

la carpintería que s

de su trabajo de c

de su padre por ha

la vida:

> ...Y tuve ra
> lograste na
> porque tú
> propias arr
> barnizando
> trabajo? No
> pasarás de

Esta falta de com

de Juan de mejo

paraíso subvertid

Cuando Juan jue

esa posibilidad:

ellos, leemos que Juan logra escapar en su bicicleta, pero lamentablemente choca y siente remordimientos por no sobresalir en la vida:

> Concentrado en el manejo de la bicicleta, no le preocupaban la pérdida de las clases ni los regaños de su padre, pero cuando chocó con un auto estacionado, destrozando la bicicleta, se le vinieron de golpe los remordimientos. Escuela, Hogar, Bicicleta. Ceja sangrante. Tobillo luxado. Borracho. Química. Pantalón roto. Cuete de hombre. Cuete de gente grande. (85)

De esta manera, tenemos a un personaje que quiere salir de su condición deprimente y lograr escalar la escalera del éxito en una sociedad posrevolucionaria que se desenvuelve en un paraíso subvertido lleno de privacidades.

En la narración de la novela vemos que Juan después de sufrir fracasos amorosos con la Zirel y Lola, vuelve a la casa de sus padres para trabajar en la carpintería que su padre había instalado después de haber sido despedido de su trabajo de cobrador en el tranvía. En su casa, Juan sufre los reproches de su padre por haber dejado de estudiar y por no haber logrado sobresalir en la vida:

> ...Y tuve razón, hijo, tuve razón en parte, porque al fin y al cabo no lograste nada y sí perdiste la escuela; pero en parte no tuve razón, porque tú querías vivir tu propia vida, enfrentarte al mundo con tus propias armas. [...] Pero ahora, ¿qué? ¿piensas pasarte los años barnizando sillas, disculpándote porque no entregas a tiempo el trabajo? No, hijo, ya ves que no es tan fácil. Por mucho que te jodas no pasarás de perico perro. (46)

Esta falta de comprensión por parte de su padre y por los intentos fracasados de Juan de mejorar su condición económica, educativa y sentimental en un paraíso subvertido, van a influir en él para buscar una salida a dicha condición. Cuando Juan juega una partida de billar con Ramón, vemos que Juan alberga esa posibilidad:

Juan dejó cae
que deseaba
jamás volver
materializara
atmósfera hu
ESPÍRITU
AUDACIA
VOLUNTAD

Juan en su

comprende que no

auto-exilio en su af

alcanzar el nivel e

sociedad posrevolu

Pasemos al

catarsis mítica.

Una caracte

es la presencia de

general se prese

espiritual. De ma

ciudad de Mazatlá

de México. El pro

lico, Juan, al igua

buscar una perfe

En la lectura de la

se presenta a ra

> Juan dejó caer los dos pesos en la mano del mozo y supo que lo único que deseaba era tener dinero para abandonar el barrio miserable y jamás volver, jamás. Olvidar el olor de la miseria y dejar que materializaran en actos las tres palabras trazadas con fuego en la atmósfera humosa del salón:
> ESPÍRITU
> AUDACIA
> VOLUNTAD (126)

Juan en su carácter de héroe trágico de un paraíso subvertido comprende que no le queda más remedio que emprender un viaje mítico de auto-exilio en su afán de dejar un paraíso lleno de miseria y pobreza, y tratar alcanzar el nivel económico estable que le permitiera ser aceptado en una sociedad posrevolucionaria.

Pasemos ahora a analizar la función del viaje de Juan como una catarsis mítica.

1.3.5. El motivo del viaje como catarsis mítica.

Una característica peculiar de la primera novela de Gerardo de la Torre es la presencia del motivo del viaje. Este motivo del viaje en la novela *Ensayo general* se presenta en varios niveles: de carácter geográfico, simbólico y espiritual. De manera geográfica, es un viaje de la Ciudad de México a la ciudad de Mazatlán; de Mazatlán a Tijuana; y de Tijuana de vuelta a la Ciudad de México. El propósito del viaje en la novela también es de carácter simbólico, Juan, al igual que un héroe mítico, sale de la Ciudad de México para buscar una perfección espíritual que lo conducirá a encontrarse a sí mismo. En la lectura de la novela de Gerardo de la Torre, vemos que la idea del viaje se presenta a raíz del encuentro de Juan con Soriano en la capital de la

República, se pued

recibe para salir en

nocida, "Una fuerza

se liberaba, lanzán

Pero también es un

vida llena de privac

En la novela

despedir a la termi

padre. De esta ma

de trabajo, su hog

esperanzas o en

omnisciente poder

de perfección espir

> Huía a Maza
> teatro. Nun
> hacerlo ima
> llevara no a
> lo menos.
> asaltaran, s

Juan decide marc

constante fracaso

vez lo entusiasma

había venido expe

En Mazatlá

primero como insp

ellos. El ambiente

que el consumo d

República, se puede decir que este encuentro es el llamado que el héroe recibe para salir en búsqueda de su destino impulsado por una fuerza desconocida, "Una fuerza oculta, un resorte por mucho tiempo contraído que ahora se liberaba, lanzándolo más allá de los límites que se había trazado" (116). Pero también es uno de los pocos recursos del personaje para escapar de una vida llena de privacidades y marcada por una adversidad constante.

En la novela, leemos que la hermana de Juan es la única que lo va a despedir a la terminal de autobuses ya que él parte contra la voluntad de su padre. De esta manera, Juan sale en su viaje mítico abandonando sus cursos de trabajo, su hogar paterno y la ciudad que en ocaciones le albergaba esperanzas o en ocaciones a aborrecer la vida. A través del narrador omnisciente podemos ver las posibles razones de Juan para salir en su viaje de perfección espiritual:

> Huía a Mazatlán porque comprendió que no tenía nada que hacer en el teatro. Nunca llegaría a ser el actor que las palabras de Zirel llegaron a hacerlo imaginar. Ahora le ofrecían un camino que posiblemente lo llevara no a la felicidad anhelada, ni siquiera a un goce efímero, sino, a lo menos, a obtener una vida sin pasado, sin recuerdos que lo asaltaran, sin objetos que le reprocharan el cotidiano fracaso. (117).

Juan decide marcharse a Mazatlán en búsqueda de una identidad lejos del constante fracaso que venía experimentando en la Ciudad de México, y a la vez lo entusiasma para comenzar algo nuevo, lejos de la adversidad que había venido experimentado en su pocos años de vida.

En Mazatlán, Soriano se convierte en protector de Juan y le da trabajo, primero como inspector de sus taxis y posteriormente como chofer de uno de ellos. El ambiente en que se desenvuelve Juan es un ambiente monótono en que el consumo del alcohol es constante:

De manera
de Soriano
poco en hac
paseándose
con algunos

A pesar de
apenas lo suficient
cigarros, un poco
Juan consigue una
de Soriano. Co
prometedor para s

En poco tie
cielorraso e
en la playa
invertir su
arañaba un

En su nuev
norteamericana de
de edad y con quie
ella a los Estados
cias en México. E
tante para Juan y
paso a un hombr
cendencia human
de ánimo de Jua
refugia en el alcoh

El avión pa
hallaban el
de tequila

> De manera que un par de meses fungió como inspector de los carros de Soriano, lo que consistía en ir a verlo para entregar cuentas y otro poco en hacerse tonto durante el día, hablando con un chofer aquí, paseándose con otro por allá o de plano bebiendo hasta la embriaguez con algunos de ellos en la cantina más escondida. (117)

A pesar de tener este trabajo, vemos que Juan "Ganaba una miseria, apenas lo suficiente para pagar los gastos en la casa de huéspedes y comprar cigarros, un poco de ropa y parrandear" (117). Ante tal situación, vemos que Juan consigue una licencia de conducir y se vuelve chofer de uno de los taxis de Soriano. Con su nuevo puesto, Juan piensa que tiene un futuro prometedor para salir de la miseria que siempre lo seguía:

> En poco tiempo ahorró un capitalito, y por las noches, de cara al cielorraso en su cama, o en ocaciones, muy de vez en cuando, tirado en la playa de cara a las estrellas, pensaba en la mejor manera de invertir su dinero para que a la larga lo manumitiera. Sentía que arañaba un trozo de cielo. (120)

En su nuevo trabajo de chofer, Juan conoce a Diane Bennet, escritora norteamericana de reportajes, artículos de modas y cuentos, de cuarenta años de edad y con quién tiene una relación amorosa que termina con el regreso de ella a los Estados Unidos después de terminar su manuscrito de sus experiencias en México. Esta relación amorosa con Diane Bennet va a ser muy importante para Juan ya que su etapa de adolescente ha quedado atrás para dar paso a un hombre con conflictos existenciales, a un joven maduro de transcendencia humana más general. Después de la partida de Diane, el estado de ánimo de Juan cambia de dos maneras: por una parte, vemos que se refugia en el alcohol:

> El avión partió y Juan regresó pensativo al puerto. En la cantina se hallaban el cubano, Mejía y el Tirabuzón, compañeros choferes. Copas de tequila y se me fue la Miss, se me fue la Miss. No sea chillón,

aguántese. c
copa.. (147)

Por otra parte. la pa

y se vuelve melar

Soriano por su falt

sentido enfermo. n

hermanita. y para

hablar con Soriano

siente melancólico

De pronto. a
eran viejos.
nada de ell
Tenía que
nueve sema
los días ago

Tenemos entonce

para salir de la m

asfixiante y monót

volver a la casa d

del narrador omn

Tijuana:

¿Qué iba a
zona libre.
regresar a
calle. muy
familia: exp

Por consiguiente,

Juan para conoce

> aguántese, con tanta pinche gringa que llega. Órale, vato, acábese su copa... (147)

Por otra parte, la partida de Diane hace que Juan pierda las ganas de trabajar y se vuelve melancólico. Esto lo podemos ver que ante las preguntas de Soriano por su falta de responsabilidad en el trabajo, Juan dice que, "-Me he sentido enfermo, no sé, a lo mejor es la nostalgia, extraño a mis viejos, a mi hermanita, y para qué más la verdad, extraño la capital" (159). Después de hablar con Soriano, vemos que Juan siente ganas de dejarlo todo ya que se siente melancólico por la partida de Diane y por su alejamiento de sus padres:

> De pronto, a la vista de la carrosa [fúnebre], pensó en sus padres: ya eran viejos, podían morir en cualquier momento, y él tan lejos, sin saber nada de ellos, sin que ellos supieran de él, ni una carta, ni una tarjeta. Tenía que volver, cuanto antes. Dejar ese puerto que sin la Miss - nueve semanas sin la Miss- le parecía aburrido, tedioso, horrible. Dejar los días agobiantes y las noches alcohólicas. (159-160)

Tenemos entonces que la ciudad que parecía brindarle a Juan la oportunidad para salir de la miseria a la que estaba acostumbrado, se vuelve una ciudad asfixiante y monótona sin futuro. Es por ello que Juan decide salir de ella para volver a la casa de sus padres, previamente pasando por Tijuana. A través del narrador omnisciente nos enteramos de las razones de Juan para ir a Tijuana:

> ¿Qué iba a hacer en Tijuana? A comprar regalos para la familia en la zona libre. Tijuana. Le habían hablado tanto de ella que no deseaba regresar a la capital sin conocerla. Es un puritito burdel, mano, una sola calle, muy larga, con cabarés de uno y otro lado. Regalos para la familia; experiencia y pacer para el hijo pródigo. No estaba mal. (161).

Por consiguiente, la idea de adquirir experiencia y placer, son los motivos de Juan para conocer Tijuana.

En las calles

calles de la ciudad

poder comprar rega

razones por haber

Era un poco
romper lazo
acostumbrad
ba. tuvo que
que lo que e
hubiera resu
parte más
realidad ni p

Entonces. el motiv

valor necesario p

tenía marcado de

familia: "un relojit

prendedor y blus

nocturna que ofre

que ha malgastad

encorajinado. por

emborrachó con

manera. el héroe

en búsqueda de

alcanzar una me

de catarsis para

una vida llena de

México.

El motivo

autor implícito h

En las calles desiertas de Tijuana, vemos que Juan vagabundea por las calles de la ciudad en espera de que abran las puertas los almacenes para poder comprar regalos a su familia y es entonces que hace un recuento de sus razones por haber abandonado la casa de sus padres y la Ciudad de México:

> Era un poco cruel, pero, después de todo, abandonó la capital para romper lazos, para desentenderse de la familia, de las ocupaciones acostumbradas y de los problemas sentimentales. El De Efe lo ahogaba, tuvo que ir a Tijuana para comprenderlo, pero **no quería comprender que lo que en realidad lo ahogaba era su falta de valor**. En Mazatlán, todo hubiera resultado fácil. De lo contrario, una noche hubiese subido a la parte más alta del malecón para arrojarse al mar, a las rocas. En realidad ni para eso hubiera encontrado valor. (169) (énfasis nuestro)

Entonces, el motivo del viaje de Juan es en realidad para sentir que no tiene el valor necesario para suicidarse y abandonar la vida llena de miseria que lo tenía marcado desde su nacimiento. Después de comprar regalos para su familia: "un relojito para su padre; pantunflas y mantilla para mamá; aretes, prendedor y blusa de nailon para Alicia" (170), Juan sale a disfrutar la vida nocturna que ofrece la ciudad fronteriza. Después de una noche en que siente que ha malgastado su dinero, Juan regresa a la ciudad de México: "Todavía encorajinado, por la mañana siguiente subió en el autobús. En el camino se emborrachó con tequila que había comprado en la terminal" (186). De esta manera, el héroe mítico regresa a su punto de partida cerrándose así su viaje en búsqueda de sí mismo. Contrario a pensar que el viaje le iba a servir para alcanzar una mejor posición económica, vemos que para Juan el viaje le sirve de catarsis para encontrar el valor necesario para suicidarse y terminar con una vida llena de miserias como sucede después de su regreso a la Ciudad de México.

El motivo del viaje de Juan Olmos nos va permitir ver la visión crítica del autor implícito hacia una nación posrevolucionaria que lucha por alcanzar un

desarrollo económic
dad consumista de
consiguiente. el su
mexicano para esc
rodea. Es decir. r
Torre. viene a com
tidad mexicana que

Pasemos en
aspecto elementai

En el final d
de Juan Olmos c
desde su nacimie
un acto mexicano
llena de miseria
nuevamente las c

De acuerd
recorridos por el
indiferente ante
embargo. esta in
hacia la vida. Es
ambiente trágico
angustia vital. la
una existencia li

desarrollo económico bajo la infuencia cultural del país del norte y una sociedad consumista de alcohol para olvidar y evadir una miseria circundante. Por consiguiente, el suicidio de Juan es una metáfora para mostrar un valor mexicano para escapar de esta sociedad asfixiante y aprisionadora de lo rodea. Es decir, recurso del suicidio de Juan en la novela de Gerardo de la Torre, viene a complementar la formulación de la problematización de la identidad mexicana que hemos venido estudiando en el presente análisis.

Pasemos entonces a analizar cómo se presenta y se problematiza este aspecto elemental de la psique mexicana.

1.3.6. El valor mexicano a través del suicidio.

En el final de la novela de Gerardo de la Torre vemos que el personaje de Juan Olmos decide suicidarse para escapar la miseria circundante que desde su nacimiento lo ha aquejado. Este suicidio lo podemos entender como un acto mexicano de valor no ante la muerte, sino para escapar de una vida llena de miseria. Para acercarnos a esta problemática vamos a seguir nuevamente las consideraciones críticas de Roger Bartra.

De acuerdo al crítico Roger Bartra, uno de los temas más comunes recorridos por el pensamiento mexicano moderno es el mito del mexicano indiferente ante la muerte; del hombre que desprecia a la muerte.[71] Sin embargo, esta indiferencia hacia la muerte, no es otra más que la indiferencia hacia la vida. Es por ello que Paul Westheim argumenta que lo que le da un ambiente trágico a la vida del mexicano, "no es el temor por la muerte, sino la angustia vital, la fatalidad de la vida, la conciencia de estar expuesto, [...], a una existencia llena de peligros, llena de esencias demoniacas" (*La calavera*,

9). El carácter fat
mexicano ante la m
han argumentado

Esta "indifer
de carácter de fat
hacia los débiles.
moderna estas dos
en el que se cruza
argumenta Roger
nostalgia del edén
dimensión auténti
tado" (*La jaula*....
el mar de la nos
gesto heróico po
hacerlo" (*Ibid.*, 93

Podemos
problematiza ésta
Gerardo de la To
ante una realida
manera plena. E
muerte como un
que es el único
escapar de una
triunfar en sus m
sociedad posrev
económico y en

9). El carácter fatalista de la vida es lo que va a causar la indiferencia del mexicano ante la muerte, no su indiferencia a la muerte como algunos críticos han argumentado.

Esta "indiferencia ante la muerte" del mexicano tiene dos fuentes: una de carácter de fatalidad religiosa y la otra del desprecio de los poderosos hacia los débiles. De acuerdo al criterio de Bartra, en la cultura mexicana moderna estas dos características se entrelazan para formar un tapete cultural en el que se cruzan puntos bifurcales. Sin embargo, en este tapete cultural, argumenta Roger Bartra, se agrega un tercer elemento muy importante: "la nostalgia del edén perdido se transforma en una búsqueda intelectual de la dimensión auténtica humana que la civilización industrial moderna ha sepultado" (*La jaula*..., 89). Como resultado, los mexicanos al verse sumergidos en el mar de la nostalgia por un paraíso perdido, se proponen hacer el único gesto heróico posible: "morir fácilmente, como sólo los miserables saben hacerlo" (*Ibid.*, 93).

Podemos argumentar que la novela de Gerardo de la Torre problematiza ésta indiferencia del mexicano hacia la muerte. En la novela de Gerardo de la Torre podemos ver que la muerte se busca como un escape ante una realidad o un mundo que no satisface al personaje de Juan de manera plena. Es decir, en la novela de Gerardo de la Torre, no se busca la muerte como un acto heróico elevado a una categoría de mito nacional, sino que es el único camino que le queda al personaje de Juan Olmos para escapar de una ambiente asfixiante y demoledor en sus aspiraciones de triunfar en sus metas vitales y alcanzar un nivel social y económico en una sociedad posrevolucionaria que a su vez trata de alcanzar un desarrollo económico y en donde los estratos social están muy bien marcados.

La novela de

Agustín. no plantea

primeras páginas co

Sin embargo. pode

tantemente en un

luchar contra una a

Juan tiene que tra

México y regresar

tiene que experim

petrolera donde tra

liderazgo máximo

Como seña

personaje de la no

en Tijuana. En e

que la razón que

valor para termin

Tijuana para comp

lo ahogaba era su

allí le faltó valor

después de estar

para buscar un pr

valor suficiente pa

Después c

sus padres. y a

funerarios. Poste

después se casa

amistad de estos

La novela de Gerardo de la Torre, a diferencia de la novela de José Agustín, no plantea la búsqueda de la muerte de manera explícita desde sus primeras páginas como sucede con el personaje de la novela de José Agustín. Sin embargo, podemos ver que el personaje de Juan se desenvuelve constantemente en un mundo aplastador en donde constantemente tiene que luchar contra una adversidad demoledadora. Como resultado, el personaje de Juan tiene que trabajar en diversos trabajos, tiene que dejar la Ciudad de México y regresar a ella para experimentar la muerte trágica de sus padres y tiene que experimentar el fracazo del movimiento comunista en la refinería petrolera donde trabajaba y sobre todo ver a su mejor amigo Ramón llegar al liderazgo máximo sindical.

Como señalado en el presente análisis, el planteamiento del suicidio del personaje de la novela de Gerardo de la Torre no se plantea hasta que él está en Tijuana. En esta ciudad es cuando el narrador omnisciente nos hace ver que la razón que tuvo Juan de salir de la Ciudad de México, fue su falta de valor para terminar una vida de miseria y adversidades, y , "tuvo que ir a Tijuana para comprenderlo, pero no quería comprender que lo que en realidad lo ahogaba era su falta de valor" (169). Aunque estuvo en Mazatlán, también allí le faltó valor para suicidarse. En la lectura de la novela vemos que después de estar brevemente en Tijuana, Juan regresa a la Ciudad de México para buscar un pretexto para suicidarse y de esta manera mostrar que tiene el valor suficiente para lograrlo.

Después de su regreso a la Ciudad de México, Juan sufre la muerte de sus padres, y a raíz de ello vemos que Ramón ayuda a Juan con los gastos funerarios. Posteriormente Ramón lo acomoda en la empresa de mozo, y después se casa con Alicia, la hermana de Juan. Leemos también que la amistad de estos amigos se deteriora a raíz de las diferencias de ideología en

referencia a la situ

finales de la novela

ir a un velorio de

copas en un bar.

una evaluación de

Reflexionaba y poc

Ramón era él. Su

senciales de un e

da cuenta que no

trabajadores, sino

la vida de miseria

Después d

ante la vida y a

semblante de Ju

Ramón:

> No. Juar
> acorralado
> pretendía
> cuanto an
> ganas de
> **cuantas la**
> (énfasis nu

La actitud pasiva

no ha tenido el

siempre ha tenic

Hacia fin

parranda con Ra

allí es donde s

referencia a la situación de los trabajadores de la refinería. Sin embargo, a finales de la novela vemos que Juan y Ramón hacen las paces, y después de ir a un velorio de un compañero de trabajo, ambos deciden ir a tomar unas copas en un bar. En la plática que realizan ambos, vemos que Juan realiza una evaluación de su estado de ánimo gris y melancólico: "Juan no dijo nada. Reflexionaba y poco a poco iba cayendo en la cuenta de que tan infame como Ramón era él. Sus prendas y sus virtudes no eran sino las excrecencias inesenciales de un espíritu corroído por la amargura" (190). Entonces, Juan se da cuenta que no sólo Ramón es infame por no proteger los intereses de lo trabajadores, sino que Juan también es infame por no tener el valor para dejar la vida de miseria que ha llevado.

Después de escuchar los reproches de Ramón por su actitud estoica ante la vida y ante su constante lucha ante la adversidad, vemos que el semblante de Juan cambia y se siente derrotado ante las acusaciones de Ramón:

> No. Juan no había olvidado nada. De pronto se sintió hundido, acorralado, minimizado. ¿Qué había hecho? ¿Con qué méritos pretendía defender sus actitudes de reproche? No dijo nada. Bebió cuanto antes el resto del whisky y fue al baño con el pretexto de las ganas de orinar y allí, recargado en la pared de azulejos **soltó unas cuantas lagrimas diciéndose que no valía nada: era una mierda**. (194) *(énfasis nuestro)*

La actitud pasiva de Juan ante la vida se vuelve en contra de él y siente que no ha tenido el valor suficiente para derribar el muro de la adversidad que siempre ha tenido que hacerle frente toda su vida.

Hacia finales de la novela, vemos que Juan después de una noche de parranda con Ramón y algunos de sus asociados, Juan regresa a su cuarto y allí es donde se suicida tomando pastillas de fenobarbital con Coca-cola y

comienza a escuc
voces de algunos
la novela. vemos
Diane. Zirel. y el
peculiar vemos qu
frente a la vida. A
luchar por la vida.
de lata. uno de es
una sombra por t
razón por ayudar
la vida. "No lo s
rémora [...] En re
ganarte el afecto.
de apoyarlo en
enseñar la dignid
como una bande
no estabas a mi
de Juan de lucha
hubieras podido
para dar cariño.
embargo. los rep
un hijo tan coba
(224). Y una de
suicidio: "el que
morir" (*Ibidem.*)
mostrar un valo
falta de compre

comienza a escuchar una polifonía[72] de voces. Estas voces representan las voces de algunos los personajes que tuvieron contacto con Juan a lo largo de la novela, vemos que son las voces de Pedro Salazar, don Leopoldo, Lola, Diane, Zirel, y el sacristán, entre otras voces desconocidas. De manera peculiar vemos que estas voces le reprochan a Juan su poco valor de hacerle frente a la vida. Así por ejemplo, Diane considera a Juan un cobarde por no luchar por la vida, "Pero Juan, ¿cómo lo diré?, era cobarde, miedoso, corazón de lata, uno de esos hombres que no hacen nada en la vida, que pasan como una sombra por la existencia" (215). Por su parte, Zirel manifiesta que la razón por ayudar a Juan fue por lástima y no por sus ganas de hacerle frente a la vida, "No lo sabías, Juan, pero te me convertiste en un lastre, en una rémora [...] En realidad me causabas lástima, Juan, porque ni siquiera sabías ganarte el afecto, luchar por él" (217). Pedro Salazar le reprocha la cobardía de apoyarlo en el movimiento obrero: "Cuando se presentó la ocación de enseñar la dignidad, no tuve más remedio que sacar la mía y enarbolarla como una bandera. No sé que hiciste, Juan, pero de una cosa estoy seguro, no estabas a mi lado" (*Ibidem.*). De nuevo, Diane le manifiesta el poco valor de Juan de luchar por la vida, "Con un poquito de valor, una cosita de nada, hubieras podido hacer algo de tu vida, algo valioso, pero si no tenías agallas para dar cariño, menos ibas a tener para pedirlo, pare exigirlo" (220). Sin embargo, los reproches más fuertes hacia Juan son de su padre: "...Lástima, un hijo tan cobarde [...] desgraciadamente mi hijo nunca tuvo voluntad [...]" (224). Y una de las voces nos manifiesta la búsqueda del valor a través del suicidio: "el que no es hombre para vivir, por lo menos que sea hombre para morir" (*Ibidem.).* De esta manera, vemos que Juan recurre al suicidio para mostrar un valor mexicano de dejar de vivir una vida llena de adversidades y falta de comprensión en una sociedad posrevolucionaria decadente. Tenemos

así una subversió

entrever que la m

amarga circundant

así una subversión de la indiferencia del mexicano hacia la muerte para entrever que la muerte se presenta más para escapar del temor a la vida amarga circundante que como una indiferencia hacia ella.

A manera c

de *La tumba* de J

general de Gera

enormemente ya

narrativo. Con es

trata abiertamente

característica de l

movimientos cont

presentan un inte

mexicana con su

patrioterista nacio

Hemos ob

ángulos esta pro

vemos que sus p

adultos y reaccio

trágicos. Es d

argumenta. "Los

blecido, pero al

nocen, y luchan

nes y comportar

proceso de la

perdido y el hér

del mexicano s

encontrar esa id

ser reafirmado

1.4. Conclusiones capitular.

A manera de conclusión, podemos argumentar que con la publicación de *La tumba* de José Agustín, *Los juegos* de René Avilés Fabila, y *Ensayo general* de Gerardo de la Torre, las letras mexicanas se enriquecen enormemente ya que la narrativa mexicana toma un cambio en su desarrollo narrativo. Con estas novelas podemos ver la representación de un mundo que trata abiertamente de mostrar su inconformismo hacia una asfixia nacionalista característica de los años sesenta en México. Si la época estuvo marcada con movimientos contraculturales y estudiantiles, las novelas aquí analizadas nos presentan un intento de mostrar una alteridad y conflicto hacia la idiosincrasia mexicana con sus mitos, símbolos e imágenes representativas de un culto patrioterista nacional del México posrevolucionario.

Hemos observado que las novelas aquí analizadas enfocan de distintos ángulos esta problemática. Así por ejemplo en la novela de José Agustín, vemos que sus protagonistas jóvenes están en conflicto con el mundo de los adultos y reaccionan a través de una revolución privada que tiene resultados trágicos. Es decir, en la novela de José Agustín, como John S. Brushwood argumenta, "Los jóvenes se rebelan y critican el mundo de los adultos, lo establecido, pero al mismo tiempo se sienten atraídos por ese mundo que desconocen, y luchan por pertenecer a él" (*La novela mexicana...*, 124). Las acciones y comportamientos de los jóvenes en la novela de Agustín es parte del proceso de la búsqueda de una identidad basada en el mito del paraíso perdido y el héroe de este mito está agobiado por la nostalgia característica del mexicano sobrio e indiferente a la vida. Ante el fracaso de no poder encontrar esa identidad que le permitiera el acceso al mundo de los adultos y ser reafirmado por ese mundo, vemos que el protagonista de la novela de

José Agustín opta
asfixiante y corrup

Por su part
problemática de u
el mito de la Rev
intelectual de la ép
la Torre. vemos
mordaz y utiliza u
las fallas de un d
permitir el avance
mostrar la existe
nacionalismo y u
Fabila no vemos
nismo se encuen
en la utilización c
esta novela es p
anterior. y, por el
nismos culturales

Finalment
mos a un protag
de una identidad
podemos percib
arrolla todo a su
sociedad con ar
de aquellos se
nacional que la
la novela de Ge

José Agustín opta por un posible suicidio como única salida a este mundo asfixiante y corrupto.

Por su parte, René Aviles Fabila plantea en su novela *Los juegos* la problemática de un mundo controlado por una asfixia nacionalista basada en el mito de la Revolución Mexicana, mismo que tiene el apoyo por el sector intelectual de la época. Contrario a la narrativa de José Agustín y Gerardo de la Torre, vemos que la narrativa de René Avilés Fabila es explícitamente mordaz y utiliza una sátira muy fuerte en su novela para exponer por un lado, las fallas de un deficiente mundo intelectual que no realiza sus funciones de permitir el avance de una cultura nacionalista más cosmopolita, y por el otro, mostrar la existencia de un nacionalismo patriotero que permite un falso nacionalismo y un atrazo cultural de México. Si en la novela de René Avilés Fabila no vemos jóvenes como protagonistas, podemos ver que este protagonismo se encuentra en el tono satírico del narrador ominsciente y sobre todo en la utilización de los diversos tipos de ironías en la novela. De esta manera, esta novela es por un lado un parte aguas de la solemnidad de la narrativa anterior, y, por el otro, es muy efectiva en su intento por desmitificar los mecanismos culturales del *establishment* mexicano.

Finalmente, en la novela de Gerardo de la Torre *Ensayo general*, volvemos a un protagonismo de jóvenes y vemos la representación de la búsqueda de una identidad que el mito del paraíso perdido ha creado. En esta novela, podemos percibir por un lado la representación de ciudad como un ente que arrolla todo a su paso después de la Revolución Mexicana y los inicios de una sociedad con ansias de ser moderna. Y por el otro, vemos la lucha constante de aquellos seres marginados que no pueden tener acceso a la riqueza nacional que la industria del petróleo proporciona a una minoría selecta. En la novela de Gerardo de la Torre, a diferencia de la novela de José Agustín en

que los jóvenes lu

y se problematiza

te. es importante

principales para e

entonces que Ra

un nivel económi

suficiente para er

arrollar por esa fu

vida. Lo que cau

mundo adverso y

remedio que suic

del suicidio como

novela de Gerar

de dejar un mund

polaridad del re

aparente valor n

de la Torre va m

de la indiferenci

del mexicano ar

Después

pasaremos en e

autores en la

acercan o se al

nacional de la i

Continue

obras más de e

mexicana

que los jóvenes luchan contra el mundo controlado por los adultos, se plantea y se problematiza una lucha de carácter personal existencial. Por consiguiente, es importante notar los caminos diversos que toman los protagonistas principales para enfrentarse o asimilarse a ese mundo de los adultos. Vemos entonces que Ramón opta por el camino de la corrupción política para tener un nivel económico estable y privilegiado. En cambio Juan no tiene el valor suficiente para enfrentarse a sus propios principios morales y opta por dejarse arrollar por esa fuerza invisible de la monotonia y la falta de aspiraciones en la vida. Lo que causa que Juan siempre va a estar en lucha constante ante un mundo adverso y lleno de privaciones. Y al final de la novela no le queda más remedio que suicidarse. Si en la novela de Agustín tenemos la presentación del suicidio como escape de los jóvenes ante el mundo de los adultos, en la novela de Gerardo de la Torre se presenta el suicidio como un acto de valor de dejar un mundo lleno de privacidades y de fracasos. Es decir, tenemos una polaridad del recurso del suicidio como mecanismo de escape y mostrar un aparente valor mexicano ante la muerte. Sin embargo, la novela de Gerardo de la Torre va más allá ya que subvierte el pensamiento crítico de la creencia de la indiferencia del mexicano ante la muerte y la contrapone con el miedo del mexicano ante la vida.

Después de analizar estas primeras novelas de los autores estudiados, pasaremos en el siguiente capítulo a analizar las obras que escribieron estos autores en la década de los años ochenta y analizar de qué manera se acercan o se alejan para problematizar los aspectos de alteridad, conflicto y lo nacional de la identidad mexicana.

Continuemos entonces con nuestro estudio crítico-analítico de tres obras más de estos escritores mexicanos de gran valor literario de la literatura mexicana.

[1]"Yolanda Ramírez se

[2] José Agustín. *Tragi*
2001). Esta obra es e
excelente sobre la vic
en el ámbito cultural.

[3] Carlos Fuentes. "
Joaquín Mortiz. 1972

[4] José Agustín nos
discurseé para las C
Cultura del municip
almohada'" (*La mirad*

[5]En su libro de mem
el movimiento estudi

> El 26 de julio
> cuenta. a en
> de agosto. a
> nos echamo
> participó m
> inquietar a l
> nos mencion
> de orgullo. (

[6]Comentario que ap
Federación Editorial

[7]En 1996. René Av
en 1999, publica su

[8]En *Mester*. José
"Parábolas." y "Acl
"Fábulas." y "Las
"Dos cuentos" y "El

[9]Haciendo alusión
En June C.D. Car
University of Misso
José Agustín tiene

> (a) the "a
> *Abolición*
> *tarde* and
> (*Círculo v*
> (22-23)

1.5. Notas

[1]"Yolanda Ramírez se casó." *Excelsior* 2 ene. 1965: B5.

[2] José Agustín, *Tragicomedia mexicana 1: la vida en México de 1940 a 1970* (México: Planeta, 2001). Esta obra es el primer volumen de una serie de tres volumenes. Se trata de un trabajo excelente sobre la vida en México de 1940 a 1994 y plantea los acontecimientos importantes en el ámbito cultural, político y social.

[3] Carlos Fuentes, "*Radiografía de una década: 1953-1963*" en *Tiempo mexicano* (México: Joaquín Mortiz, 1972) 56-92.

[4] José Agustín nos menciona, "Trabajé en el Consejo de Alfabetización, di conferencias, discurseé para las ORI e hice un proyecto sobre discursos de arte para el Departamento de Cultura del municipio. Formé un grupo de teatro y montamos una de mis piezas, 'la almohada'" (*La mirada en el centro*, 41).

[5]En su libro de memorias, Gerardo de la Torre recuerda con mucho orgullo su participación en el movimiento estudiantil del 68 y nos la describe de la siguiente manera:

> El 26 de julio principió el movimiento estudiantil. Comencé a enterarme y, sin darme cuenta, a entusiasmarme. A la gran primera manifestación de los muchachos, el 13 de agosto, acudí con una docena de compañeros petroleros. A partir de esa fecha nos echamos de cabeza en el movimiento. Fuimos el único sector obrero que participó masiva y organizadamente, el único sector de trabajadores que logró inquietar a la cúpula sindical y al gobierno. Una declaración de Fidel Velázquez que nos mencionaba (sólo hay agitación en las secciones 34 y 35 de petroleros) nos llenó de orgullo. (*De cuerpo entero*, 25).

[6]Comentario que aparece en la solapa de la antología *De los tres ninguno* (México: Federación Editorial Mexicana, 1975).

[7]En 1996, René Avilés Fabila publica su libro autobiográfico *Recordanzas* (México: Aldus). Y en 1999, publica su segundo tomo de memorias *Nuevas recordandas* (México: Aldus).

[8]En *Mester*, José Agustín publica las narrativas cortas "Los negocios del señor Gilberto," "Parábolas," y "Aclaración." Por su parte, René Avilés Fabila publica "Mitología publicitaria," "Fábulas," y "Las Gorgonas." Finalmente, Gerardo de la Torre publica dos narrativas cortas: "Dos cuentos" y "El otro diluvio."

[9]Haciendo alusión al título del artículo del crítico John Kirk, "The Development of an *Ondero*." En June C.D. Carter y Donald L. Schmidt, ed. *José Agustín: Onda and Beyond* (Columbia: University of Missouri Press, 1986). En su artículo, John Kirk argumenta que la narrativa de José Agustín tiene tres periodos importantes:

> (a) the "apprenticeship" period (*La tumba*, *De perfil*, *Inventando que sueño*, and *Abolición de la propiedad*); (b) the *ondero* or "*chingodélica*" phase (*Se está haciendo tarde* and *El rey se acerca a su templo*); and (c) the early literary maturity stage (*Círculo vicioso*, *Ciudades desiertas*, and to a lesser extent, *La mirada en el centro*). (22-23)

[10]Josefina Lara Valde
de escritores de Méxi

[11]José Agustín. "Qu
Joaquín Mortiz. 197
editorial (13-59). Est
autobiografía *El rock*

[12] Se refiere a su n
Veracruz mientras e
reconstrucción de un
de teatro, cuentos y p

[13] En su entrevista c

> Cuando regr
> también le in
> escritor: ento
> que había b
> yo le llevaba
> quería apant
> se la llevé
> Agustín", 38

[14]Federico Álvarez y
1964: XVI.

[15]En nuestra invest
la revista crítica dor
autor José Agustín
prólogo a su autob
referencias van a se

[16]En 1966, José Ag
de 1964. De acue
pero gracias a su a

> El título
> satisfacía.
> después.
> cuando un
> pondría *De*
> queda esp
> muy conte

[17]Para ver un estu
Gunia en "*La tumb*
La literatura de la
am Main: Vervuert

[18]Francisco Zend

[10]Josefina Lara Valdez y Russell M. Cluff. "Ramírez, José Agustín."*Diccionario biobliográfico de escritores de México nacidos entre 1920 y 1970* (México: INBA/, 1994) 342-343.

[11]José Agustín. "Quién soy, dónde estoy, qué me dieron." *La mirada en el centro* (México: Joaquín Mortiz, 1977). En el presente trabajo utilizamos la edición de 1979 por la misma editorial (13-59). Esta misma sección reaparece publicada posteriormente como parte de su autobiografía *El rock de la cárcel* (México: Joaquín Mortiz,1990) 9-60.

[12] Se refiere a su novela corta *Nicole Dassau*, escrita durante su estancia en el Puerto de Veracruz mientras esperaba el barco para viajar a Cuba. Esta novela, "en realidad era la reconstrucción de una película de Romy Schneider que se llamaba *Die Halbzarte*, más obras de teatro, cuentos y poemas" (*La mirada en el centro*, 38).

[13] En su entrevista con Pedro Damián, José Agustín manifiesta:

> Cuando regresé de Cuba conocí a Juan José Arreola. Me impresionó mucho, y yo también le impresioné un poco a él. Él decía en todas partes que yo iba a ser un gran escritor; entonces yo quería demostrarle que efectivamente no era pura intuición, sino que había bases concretas, y le llevaba Textos al taller literario; todas las cosas que yo le llevaba eran espantosas. Entonces, cuando agoté todas las cosas con las que quería apantallar, no me quedó más remedio que acordarme que tenía yo una novela, se la llevé a Arreola y eso fue lo que le gustó al maestro. ("Entrevista con José Agustín", 38)

[14]Fedrico Álvarez y Humberto Batis. "Reseña a *La tumba*." *La cultura en México* 135 16 sept. 1964: XVI.

[15]En nuestra investigación, no pudimos recuperar este artículo en virtud de que las páginas de la revista critica donde apareció fueron mutiladas. Sin embargo, en nuestra entrevista con el autor José Agustín, nos manifestó que el espiritu crítico de este artículo reaparece en el prólogo a su autobiografía *José Agustín* (México: Empresas editoriales, 1966), y nuestras referencias van a ser basadas en este prólogo.

[16]En 1966, José Agustín publica su novela *De perfil.* Novela que comienza a escribir a finales de 1964. De acuerdo a José Agustín encontrar el título a su novela le causaba problemas, pero gracias a su amigo Luis Velo pudo encontrar el título de su novela:

> El título me causaba problemas; *Espejo en llamas*, con el que trabajaba, no me satisfacía, aunque me parecía "bueno" y le iba bien (Gustavo Sainz, casi veinte años después, lo parafraseó en su libro *Muchacho en llamas*). Así que salté de júbilo cuando una vez, mi amigo Luis Velo dijo: "Si alguna vez yo escribiera un libro le pondría *De perfil*: es un título corto, muy activo, y le queda a cualquier cosa". "¡Pero le queda especialmente bien a mi novela!" -exclamé y le pedí el título. Luis me lo dio muy contento, pues conocía partes del libro y le gustaban. ("Mis viejas páginas", 51)

[17]Para ver un estudio comparativo entre ambas ediciones, véase el estudio realizado por Inke Gunia en "*La tumba* (1964) y 'La tumba' 1966): análisis comparatitvo" en *¿"Cuál es la onda"?: La literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta* (Frankfurt am Main: Vervuert, 1994) 84-90.

[18]Francisco Zendejas. "Multilibros." *Excelsior* 17 julio 1968: C1, C5.

[19] María Elvira Bermú

[20] Luis Guillermo Piaz
XVIII-XIX.

[21] María Elvira Bermú

[22] Para el presente a
Novaro.

[23] Jorge Ruffinelli. "C
62.

[24] José Joaquín Blar
pésimo gusto, rutinar

[25] Jorge Portilla. *Fen*

[26] Carlos Roberto Mo
[Y] El marginal -el e
comportamniento elu
disconformidad." ("J

[27] Tomamos este
identidad y metamo

[28] El crítico Mario Ro

> En *La tumb*
> protagonist
> vital, es vic
> y termina e
> interpretaci

[29] Paul Westheim.
autor menciona: "
conmoción por el
(107).

[30] Josefina Lara Va
escritores de Méxi

[31] *Hacia el fin del*
Avilés Fabila en 1
esta colección de
nos menciona:

> A diferenc
> aún más

[19] María Elvira Bermúdez. "Emma y José Agustín." *Diorama de la Cultura* 23 oct. 1966: 5.

[20]Luis Guillermo Piazza. "Ambigüedad, lenguaje, desafío." *La Cultura en México* 26 oct. 1966: XVIII-XIX.

[21]María Elvira Bermúdez. "novelas en 1966." *Diorama de la cultura* 8 enero 1967: 1,5.

[22] Para el presente acercamiento crítico utilizaremos la edición publicada en 1966 en editorial Novaro.

[23]Jorge Ruffinelli. "Código y lenguaje en José Agustín." *La palabra y el hombre* 13 (1975): 57-62.

[24]José Joaquín Blanco, lo define como el "culto demagógico y artero, o por trámite y con pésimo gusto, rutinario y cursi, de los valores cívicos profundos" ("La ciudad de México...," IV)

[25]Jorge Portilla. *Fenomenología del relajo y otros ensayos* (México: FCE, 1997).

[26]Carlos Roberto Morán argumenta que, "El joven, en cuanto rebelde, es también un marginal [Y] El marginal -el estado marginal- es *enemigo* respecto del estado central. Sus pautas de comportamniento eluden (cuidadosamente) las del estado central. Y se genera -también- en la disconformidad." ("José Agustín, *la búsqueda de Algo*," 151).

[27] Tomamos este concepto del crítico Roger Bartra en su libro *La jaula de la Melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano* (México: Grijalvo, 1987).

[28]El critico Mario Rojas menciona que,

> En *La tumba*, en consonancia con la norma estética prevaleciente en la postguerra, el protagonista pese a su gran sensibilidad y penetración intelectual, pero sin orientación vital, es víctima de la arrollante fuerza de un medio regido por el desamor y la futilidad y termina en el suicidio o en un casi suicidio, ya que el texto deja abierta la doble interpretación. "(José Agustín y el 'rock' como Poética." 145)

[29] Paul Westheim. *La calavera* (México: Antigua Librería Robredo, 1953). En otra parte, este autor menciona: "...hay que considerar también la brusca transición de la más profunda conmoción por el recuerdo de los difuntos a la más desenfrenada alegría de vivir todavía" (107).

[30]Josefina Lara Valdez y Russell M. Cluff. "Avilés Fabila, René."*Diccionario biobliográfico de escritores de México nacidos entre 1920 y 1970* (México: INBA/, 1994) 52-53.

[31] *Hacia el fin del mundo* (México: FCE, 1969). Esta obra fue un proyecto que presentó René Avilés Fabila en 1964 para ganar una beca del Centro Mexicano de Escritores. Asímismo, esta colección de cuentos está formado por veintiún relatos cortos las cuales, el propio autor nos menciona:

> A diferencia de las fábulas tradicionales, a las mías les suprimí la moraleja y las hice aún más crueles [...] Son cuentos no realistas, humorísticos, de temas clásicos, que

me han abier
el reino de la
47. 99).

[32]Como hemos visto
Fabila eran narrativas

[33] *Los juegos* (Méxi
René Avilés Fabila. e

> Por esos día
> vacas. Me t
> pidió que la
> literarias. Ti
> mercado. (5-

[34] René Avilés Fabil
por cinco meses y a
titulada: *Los juegos*"

[35] De acuerdo a S
Fernando Benítez. e
abrió el nuevo modo
ser y escribir que qu
150).

[36] John S. Brushw
acercamiento crítico
que versan sobre e
hacer experimentos
Pacheco. *Cambio d*

[37] René Avilés Fab
dinero hablé con m
terrible fue extendie
quedando sólo ejem

[38] En 1981 la Univ
esta edición, a dife
lector en donde po
escribir una obra sa

[39]Manuel Mejía Va

[40]Gerardo de la To

[41]Manuel Azaña. "

[42]María Elvira Ber
6.

me han abierto algunas puertas. Pero que sobre todo, me han permitido meterme en el reino de la creación pura, en la literatura fantástica, mi veta preferida. (*Recordanzas*, 47, 99).

[32]Como hemos visto en la nota anterior, las primeras creaciones literarias de René Avilés Fabila eran narrativas cortas.

[33] *Los juegos* (México: Universidad Autónoma de Sinaloa, 1981). En esta tercera edición, René Avilés Fabila, en la advertencia al lector, menciona que:

> Por esos días conocí a un millonario editor de origen español con criterio de ordeña-vacas. Me trató, me escuchó hablar y trazar planes para una novela y de pronto me pidió que la escribiera, que serviría para inaugurar una de sus nuevas colecciones literarias. Tiene que ser novela, insistió y yo acepté, porque los cuentos ya no tienen mercado. (5-6)

[34] René Avilés Fabila nos menciona que, "Encerrado en mi apartamento escribí furiosamente por cinco meses y al llegar al número seis yo tenía la novela perfectamente mecanografiada y titulada: *Los juegos*" ("Advertencia al lector," 6)

[35] De acuerdo a Sara Sefchovich: Carlos Fuentes, José Luis Cuevas, Carlos Monsiváis, y Fernando Benítez, eran los que formaban parte de lo que se llamó "la mafia", "un grupo que abrió el nuevo modo de mirar a México y de explicarlo, una manera desenfadada y festiva de ser y escribir que quiso abandonar la solemnidad y el formalismo..." (*México: País de ideas...*, 150).

[36] John S. Brushwood. *La novela mexicana (1967-1982)* (México: Grijalbo, 1985). En su acercamiento crítico, Brushwood argumenta, "En ese año de 1967, se publicaron tres novelas que versan sobre el acto de narrar, en el sentido en que se refieren a su propia narración o a hacer experimentos en las posibilidades de las ficciones: *Morirás lejos*, de José Emilio Pacheco, *Cambio de piel*, de Carlos Fuentes y *El garabato*, de Vicente Leñero" (14).

[37] René Avilés Fabila nos menciona que, "Como en el trascurso de mi campaña por obtener dinero hablé con muchísimas persona, el rumor de que había escrito una novela maldita y terrible fue extendiéndose y gracias al morbo en menos de sesenta días se agotó totalmente, quedando sólo ejemplares para archivo." ("Advertencia al lector", 7).

[38] En 1981 la Universidad Autónoma de Sinaloa publicó la tercera edición de *Los juegos*. En esta edición, a diferencia de las dos anteriores, René Avilés Fabila escribe una advertencia al lector en donde pone de manifiesto las dificultades para publicar la novela y la intención de escribir una obra satirizando al círculo intelectual mexicano.

[39]Manuel Mejía Valera. "Los juegos de René" *Diorama de la cultura* 3 dic. 1967: 6.

[40]Gerardo de la Torre. "Juegos de personas cultas " *Cultura de hoy* 6 dic. 1967: 9.

[41]Manuel Azaña. "Un libro con mucha guasa." *Revista de la semana* 31 dic. 1967: 3.

[42]María Elvira Bermúdez. "Cuento y ficción varia en 1967." *Diorama de la cultura* 31 dic. 1967: 6.

[43]Manuel Lerín. "Nue

[44]Raúl Cáceres Care
1968: 5.

[45]Antonio Magaña-E

[46]Jorge Volpi."La ma
Era. 1998) 53-60. Se
paso de los años: a
una reyerta entre ir
identificar los person

[47] En el presente ar
en 1967 en los taller

[48] Para John S. Bru
intelectual conocido
decir en definitiva q
desde el punto de v
Sara Setchovich nos

> ..Carlos Fue
> la nueva no
> Carlos Mon
> mexicana
> promover la

[49]Véase Carlos Fu
Joaquín Mortiz, 197

[50]Así como estos
vemos que René A
la época. Tenemo
críticos han interp
popular en el Méxi
Kotex, y por consig

[51] Según el crítico
mito. En su opinió

> ...se trata
> pasado en
> imaginario
> comunidad
> a sus integ

[52] El crítico Arnal
la tradición de la P
en un solo partid
vigente y actuante

[43]Manuel Lerín. "Nuestra realidad." *El nacional* 10 mar.1968: 15.

[44]Raúl Cáceres Carenzo. "'Los juegos' de René Avilés." *Revista mexicana de cultura* 10 mar. 1968: 5.

[45]Antonio Magaña-Esquivel. "La novela en René Avilés Fabila." *El nacional* 15 dic. 1968: 1.

[46]Jorge Volpi."La mafia." *La imaginación y el poder: una historia intelectual de 1968* (México: Era, 1998) 53-60. Según Volpi, "El sentido general de la polémica no parece muy claro con el paso de los años: aun cuando trató de hacerse hincapié en que no se trataba solamente de una reyerta entre intelectuales, la verdad es que el público lejos estaba -y está aún- de identificar los personajes y las causas de las disputas" (59).

[47] En el presente análisis manejamos la primera edición que fue una edición del mismo autor en 1967 en los talleres de Manuel Casas.

[48] Para John S. Brushwood, "*Los juegos* se refiere, principalmente, al círculo literario-artístico-intelectual conocido como 'la mafia' en la primera mitad de los sesenta [...]. No es posible decir en definitiva quiénes constituían 'la mafia'. Básicamente se trataba de los establecidos desde el punto de vista de algunos de los jóvenes" (*La novela mexicana*..., 62). Por su parte, Sara Sefchovich nos menciona que los intelectuales pertenecientes a este grupo son:

> ..Carlos Fuentes (quien decreta el fin de la novela de la Revolución y el nacimiento de la nueva novela mexicana), José Luis Cuevas (quien decreta el fin del muralismo), Carlos Monsiváis (quien decreta que la cultura incluye a la alta y a la popular, a la mexicana y a la extranjera) y Fernando Benítez (quien decreta cómo se debe promover la cultura y quiénes son sus representantes). (*México: país de ideas*..., 150)

[49]Véase Carlos Fuentes, "La muerte de Rubén Jaramillo." En *Tiempo mexicano* (México: Joaquín Mortiz, 1972) 109-122.

[50]Así como estos personajes tienen sus contrapartes en el mundo intelectual mexicano, vemos que René Aviles Fabila utiliza en sus nombres apelativos del consumismo mexicano de la época. Tenemos entonces por ejemplo que Culeid no es sinónimo de culero como algunos críticos han interpretado, sino que es una referencia a la bebida en polvo Kool-aid, muy popular en el México de la época. Asímismo, Cotex es una referencia al producto femenino Kotex, y por consiguiente Rex Cótex viene siendo el rey de los Kotex.

[51] Según el crítico Arnaldo Córdova, es muy difícil encontrar una definición exacta de lo que es *mito*. En su opinión, él considera que *mito*,

> ...se trata, en primer término, de una forma de memoria colectiva, un registro del pasado en que se plasma un evento real o imaginario o héroes (también reales o imaginarios) o divinidades que marcan el inicio de una identidad espiritual de una comunidad, un pueblo o una nación; *algo o alguien* que dan sentido y voluntad de vivir a sus integrantes. ("La mitología de la Revolución Mexicana", 21)

[52] El crítico Arnaldo Córdova nos menciona que el país se fundó en otro mito que continuaba la tradición de la Revolución Mexicana: "el del Estado estabilizador y unificador de la sociedad en un solo partido y bajo un solo gobierno, heredero de una mitología gloriosa y todavía vigente y actuante" (24).

[53] Ponencia presenta
Humanities realizada
Margo Glantz. John
otros. Esta ponencia
Intercultural Relation
Campos y Ramón Sa
1984): 11-17. En el
Los novelistas como
Ediciones del Norte/

[54] En *Material de lo*
Este libro contiene a
literarias y suplemen
manera temática al c

[55] David Worcester.

[56] Este comentario
primera edición, mis

[57] Mikhail Bakhtin.
(Minnepolis: U of Mi

[58] En su entrevista
ser un escritor reali
están tomados de u
a elaborar esos ma
coherencia a lo nar

[59] Josefina Lara Va
escritores de Méxic

[60] En 1990. Gerar
UNAM/Corunda).

[61] *El otro diluvio* (M
variada.

[62] En su entrevista
de leer esta novel
ensayo crítico. son

> ...cuando l
> un cuento
> coherentes
> segundo b
> cosas un c
> Diógenes,
> cuento, lu
> vueltas, a

[53] Ponencia presentada en la conferencia Mexico-United States: Intercultural Relations in the Humanities realizada en 1984 en San Antonio, Texas. Entre los participantes se encontraban Margo Glantz, John S. Brushwood, Juan Bruce-Novoa, Luis Leal, y Carlos Monsiváis, entre otros. Esta ponencia aparece publicada en las actas de la conferencia *Mexico-United States: Intercultural Relations in the Humanities*. Juanita Luna Lawn, Juan Bruce-Novoa, Guillermo Campos y Ramón Saldívar, eds. (San Antonio: Mexican Cultural Institute/ San Antonio College, 1984): 11-17. En el presente trabajo utilizamos la reproducción de la ponencia publicada en *Los novelistas como críticos* Norma Klahn y Wilfrido H. Corral, compiladores. Vol. 2 (México: Ediciones del Norte/ CFE, 1991) 470-475.

[54]En *Material de lo inmediato* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995). Este libro contiene artículos periodísticos que aparecieron en las páginas de distintas revistas literarias y suplementos culturales de periódicos de México. Los artículos están agrupados de manera temática al criterio del autor.

[55] David Worcester, *The Art of Satire* (New York: Russell and Russell, 1960).

[56] Este comentario de José Agustín aparece en la presentación de la novela en la solapa de la primera edición, misma que se mantiene en las demás ediciones de *Los juegos*.

[57] Mikhail Bakhtin. *Problems of Dostoevsky's Poetics* Ed. and translated by Carly Emerson. (Minnepolis: U of Minnesota Press, 1984).

[58]En su entrevista con Elena Poniatowska, Gerardo de la Torre manifiesta que se considera ser un escritor realista en virtud de que sus; "Personajes, ambientes, situaciones y anécdotas están tomados de una realidad que conozco bastante bien. Mi trabajo como escritor se limita a elaborar esos materiales, a prestarles cierta sustancia literaria. Lo demás es narrar y darle coherencia a lo narrado." ("Es Famoso y no Olvida...," 15).

[59]Josefina Lara Valdez y Russell M. Cluff. "Torre, Gerardo de."*Diccionario biobliográfico de escritores de México nacidos entre 1920 y 1970* (México: INBA/, 1994) 418.

[60] En 1990, Gerardo de la Torre publica su libro autobiográfico *De cuerpo entero* (México: UNAM/Corunda).

[61] *El otro diluvio* (México: INJM, 1968). La obra cuenta de nueve cuentos cortos de extensión variada.

[62]En su entrevista en 1971 con Manuel Blanco, Gerardo de la Torre manifiesta que después de leer esta novela de Luis Espota, decide escribir un cuento que se va a transformar en ensayo crítico, soneto, oda, fábula y finalmente una novela:

> ...cuando leí **Las horas violentas** de Luis Spota, se me ocurrió la brillante idea de escribir un cuento que tratara el tema sindical y, de paso, tuviera un contenido y una forma coherentes; sin embargo, asómbrate, me salió detestable. Tiempo después hice un segundo borrador que titulé **El hombre en la cima,** pero el fracaso fue evidente. Así las cosas un día Jiménez Siles, que por ese entonces aún tenía en sus manos la Editorial Diógenes, me pidió la que pare entonces ya era novela -antes había sido, ya dije, cuento, luego ensayo crítico, soneto, oda, fábula y, por fin, luego de darle muchísimas vueltas, algo que empezó a parecer novela-... ("Conversación con Gerardo de la

[63]Carmen Galindo "E

[64]Sergio Gómez Mo
Torre." *La cultura en*

[65]Humberto Musacc
de la Universidad de

[66]Julieta O' Jaldra.
Literatura Nacional" .

[67]Vicente Francisco
Sábado 435 8 feb. 1

[68]Iván Ríos Gascón

[69] En el presente
editorial Joaquín Mo

[70]El alcoholismo va
En el siguiente capít

[71] Ver sección 1.1.

[72] Utilizamos éste
polifonía es: "*A pl*
plurality of conscio
Dostoevsky's Poet
Press, 1994).

Torre," 2.

[63]Carmen Galindo. "Babel y Anexas." *Novedades* 22 ene. 1971: 6.

[64]Sergio Gómez Montero. "Tres Notas sobre la nueva narrativa mexicana: Gerardo de la Torre." *La cultura en México* 27 ene. 1971: XI-XII.

[65]Humberto Musacchio. "Diálogo con Gerardo de la Torre autor de Ensayo General" *Revista de la Universidad de México* 25. 6 (1971): 44-45.

[66]Julieta O' Jaldra. "Gerardo de la Torre y René Avillés Cosmogonías Bifurcantes de la Literatura Nacional" *Revista mexicana de cultura* 264 17 feb. 1974: 4.

[67]Vicente Francisco Torres. "*Ensayo general,* de Gerardo de la Torre. De chicharito a líder" *Sábado* 435 8 feb. 1986: 13.

[68]Iván Ríos Gascón. "Ensayo general" *El Búho* 307 28 jul. 1991: 5.

[69] En el presente análisis manejamos la primera edición que fue publicada en 1970 en la editorial Joaquín Mortiz.

[70]El alcoholismo va a ser uno de los temas constantes en la narrativa de Gerardo de la Torre. En el siguiente capitulo, (en la sección 2.3.5), vamos a analizarlo.

[71] Ver sección 1.1.6 de este capítulo.

[72] Utilizamos éste término siguiendo el criterio de Mikhail Bakhtin. De acuerdo a Bakhtin, polifonía es: "*A plurality of independent and unmerged voices and consciousnesses* [...] *a plurality of consciousnesses, with equal rights and each with its own world...*" (6). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Caryl Emerson, Ed. and Transl (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994).

En 1982

novela es muy in

en ella vemos qu

éstos salen de

anteriores, ya se

hay un desplaza

temporal local m

(1964): *De perfil*

rey se acerca a

Ciudades desie

José Agustín en

Agustín realizó

universidades e

de escritores en

en distintas u

Universidad de

mexicana conte

propiedad),[2] en

Nuevo México.

La novel

para quitarse

ofrecimiento de

En su entrevis

CAPITULO 2.
Etapa de crecimiento: de la onda en adelante.

2.1. José Agustín: la continuación de un ondero.

2.1.1. *Ciudades desiertas*: creación y publicación.

En 1982 José Agustín publica su novela *Ciudades desiertas*. Esta novela es muy importante en la evolución novelística de José Agustín porque en ella vemos que el escritor recurre al motivo del viaje de sus personajes y éstos salen del espacio local mexicano característico de sus novelas anteriores, ya sea la Ciudad de México o Acapulco. Es decir, en esta novela hay un desplazamiento de los personajes principales más allá del espacio temporal local mexicano que vemos en sus novelas posteriores a *La tumba* (1964); *De perfil* (1966), *Se está haciendo tarde (final en laguna)* (1973) y *El rey se acerca a su templo* (1977). Podemos señalar también que la novela *Ciudades desiertas* es entre otras cosas el resultado de las experiencias de José Agustín en su estancia en los Estados Unidos. Entre 1977-1980, José Agustín realizó diversas actividades literarias, docentes y teatrales en varias universidades estadounidenses: participó en el *International Writing Program*[1] de escritores en la Universidad de Iowa, dio cerca de cincuenta conferencias en distintas universidades norteamericanas, fue profesor visitante en la Universidad de Denver (donde, además de dar un curso sobre narrativa mexicana contemporánea, dirigió el estreno de su obra *Abolición de la propiedad*),[2] en la Universidad de California, Irvine y en la Universidad de Nuevo México.[3]

La novela *Ciudades desiertas* es a la vez una catarsis de José Agustín para quitarse los deseos de permanecer en los Estados Unidos ante el ofrecimiento de un puesto como profesor en la Universidad de Nuevo México. En su entrevista con Marco Aurelio Carballo,[4] José Agustín menciona que,

"Fue una manera

Estados Unidos

cional en la Unive

grande" ("El crea

decisión de regre

decisiones de su

Escribir es

Unidos. no fue d

por Beth Miller.[6]

pero yo llegué a

cosas de Estado

José Agustín si

novela. como no

> ...yo tení
> Estados
> demonios
> Estados
> trata sob
> eliminar
> muchísim
> Y aquí, n
> 283-284)

De esta maner

para que su n

novelas anterio

Una vez

recepción crític

publicación.

"Fue una manera de quitarme cualquier deseo de radicar definitivamente en Estados Unidos. Me ofrecieron una chamba de por vida con un salario sensacional en la Universidad de Nuevo México. Decir no, me costó un trabajo muy grande" ("El creador del lenguaje de la 'onda'", 32). Y según José Agustín, la decisión de regresar a México fue una de las más trascendentes y drámaticas decisiones de su vida.[5]

Escribir esta novela para exorcitar sus deseos de radicar en los Estados Unidos, no fue del todo fácil para José Agustín. En 1983, al ser entrevistado por Beth Miller,[6] él menciona que aunque: "...el libro tiene doscientas páginas, pero yo llegué a escribir trescientas cincuenta de tanto que me metí narrando cosas de Estados Unidos" (*A la sombra del volcán*..., 283). Es entonces que José Agustín siente la necesidad de plantearse la posible intención de la novela, como nos dice:

> ...yo tenía unas ganas locas de hacer una novela de paseo por los Estados Unidos. Pero no. De repente yo me tuve que plantear: de qué demonios trata mi libro, ¿Trata sobre la relación de este matrimonio en Estados Unidos o trata sobre Estados Unidos? Y no, pues, realmente trata sobre ellos dos en los Estados Unidos. Entonces tuve que eliminar mucho de lo que había escrito sobre Estados Unidos, mucho, muchísimo, porque sentía que realmente no era el tema para este libro. Y aquí, no sé, les ha llamado la atención. Para bien o para mal. (*Ibid.*, 283-284).

De esta manera, José Agustín decide hacer los cambios y ajustes necesarios para que su novela mantenga una calidad narrativa que caracterizan sus novelas anteriores.

Una vez visto la génesis de *Ciudades desiertas*, pasemos a conocer la recepción crítica que tuvo esta novela entre la crítica literaria después de su publicación.

La recepc

el sector crítico

Inclusive en 198

Latinoamericano

recepción entre

esos lectores tie

dice en su entre

...unos di
machista
dios, dice
ese tema
no sirve
los Estad

Este mismo cr

menciona que:

When
amusing
same th
Ciudade
Maniche
and so c
("Forty A

Entonces, José

realizar una lec

De entr

encuentra el d

presenta poca

de la obra. De

2.1.2. *Ciudades desiertas*: recepción crítica.

La recepción de la novela de José Agustín fue muy aceptable tanto en el sector crítico como entre el público lector de las obras de José Agustín. Inclusive en 1983 la novela *Ciudades desiertas* fue premiada con el Premio Latinoamericano de Narrativa Colima/INBA. Sin embargo, a pesar de la gran recepción entre los lectores de la novela, según el criterio de José Agustín, esos lectores tienden a leer su novela de manera muy superficial, como él nos dice en su entrevista con Beth Miller:

> ...unos dicen que es una novela sexista. Otros que es francamente machista y repugnante. Otros, como Elena Poniatowska, más intermedios, dicen que es una novela anti-machista, ¿no? Y otros dicen que ese tema no importa, que eso es pura telenovela y puro melodrama que no sirve para un carajo, que lo que importa de la novela es la crítica a los Estados Unidos. (*A la sombra del volcán...*, 283)

Este mismo criterio personal de José Agustín lo vuelve a repetir cuando menciona que:

> When *De perfil* came out, a lot of people said it was simply an amusing but banal and intranscendent work: there was no "depth." The same thing was repeated seventeen years later, when I published *Ciudades desiertas*, which supposedly was filled with stereotypes and Manicheisms. What happens is that people read my novels very easily, and so quite easily they decree that what they have read is irrelevant. ("Forty Archetypes Draw Their Swords", 34)

Entonces, José Agustín hace hincapé entre sus lectores y críticos literarios a realizar una lectura más crítica hacia su novela.

De entre los acercamiento críticos a esta novela de José Agustín, se encuentra el de Humberto Guzmán,[7] que menciona que *Ciudades desiertas* presenta pocas innovaciones en cuanto al lenguaje y a la estructura narrativa de la obra. De acuerdo a este crítico:

Ciudades
sivo lengu
najes que
y aparente
ma. de lec
final feliz.
también ha

Del mismo

José Agustín tar

najes de sus nov

espíritu adolecer

ción. la de mayo

novedad- y el au

parte, June C. D

José Agustín pla

por un lado y c

centrales y com

and self-fulfillme

other hand, are

sex roles, inclu

Beyond, 3).

En su es

Fernando Garc

novela de José

se hace
sistema
las dific
México
descripc
sugerir
la dignic

> *Ciudades desiertas* mantiene el mismo divertido aunque menos explosivo lenguaje de antaño, reforzado con la espontaneidad de los personajes que los hacen describir y vivir con frecuencia situaciones chuscas y aparentemente ingeniosas. En una novela con estructura de melodrama, de lectura fácil como todo lo de Agustín y, por supuesto, con un final feliz; quizá es una comedia con disfraz de melodrama. ("Yo también hablo de la onda," 64-65)

Del mismo modo, para este crítico, los personajes de esta novela de José Agustín también presentan poca evolución en comparación a los personajes de sus novelas anteriores: "En este libro es posible descubrir todavía el espíritu adolecente de los personajes anteriores sólo que con otra presentación, la de mayor seriedad en cuanto a su concepción del mundo -ésta sería la novedad- y el autor se obstendría en convencernos de ella" (*Ibid.*, 65). Por su parte, June C. D. Carter y Donald L. Schmidt,[8] argumentan que la novela de José Agustín plantea la necesidad de una independencia personal y de estima por un lado y compromiso al matrimonio por el otro, siendo éstos los temas centrales y complicados en esta novela: "...a need for personal independence and self-fulfillment on the one hand, and the commitment to marriage on the other hand, are central and are complicated by the stereotypes of conventional sex roles, including those of Latin machismo" (*José Agustín: Onda and Beyond*, 3).

En su estudio crítico sobre la Frontera Norte en la Novela Mexicana, Fernando García Núñez[9] argumenta que la frontera teórica es el espacio de la novela de José Agustín en donde,

> se hace una representación melodramática de las diferencias entre el sistema de vida norteamericano y el mexicano, como representación de las dificultades de las relaciones entre el hombre y la mujer en un México machista. El propósito fundamental de la novela no es la descripción estereotípica del carácter norteamericano, como podría sugerir una primera lectura, sino el hacer tomar conciencia al macho de la dignidad y valor de la mujer. ("Notas sobre la Frontera Norte...," 163).

Entonces. en la
México machista
visión al papel fu

En referer
Fernando García
deliberada de lo
norteamericano
terminar el melo
felicidad. ("Notas
un recurso meld
como todas las f

Por su pa
Agustín represe
ricanas de Amé
ferocious. in its
Latin America" (
estereotipada c
descripción est
"Agustín's repre
is itself a stere
turing as he do
operations" (*Ib*
José Agustín e
Eligio ya que v
focus on stere
matched in a

Entonces, en la novela de José Agustín existe una extraterritorialidad de un México machista en un espacio fuera de los límites de la nación para dar otra visión al papel fundamental de la mujer fuera de su papel esteriotipado.

En referencia al recurso del melodrama, en la novela de José Agustín, Fernando García Núñez argumenta que: "En consecuencia habrá exaltación deliberada de los sentimientos y exageraciones en lo estereotipos tanto del norteamericano como de la mujer liberada y del macho mexicano. Pero al terminar el melodrama todo se resolverá como en las buenas telenovelas, con felicidad. ("Notas sobre la Frontera Norte...," 163). De esta manera, al utilizar un recurso melodramático, la novela de José Agustín va a tener un final feliz como todas las telenovelas típicas mexicanas.

Por su parte, la crítica Lucille Kerr[10] argumenta que la novela de José Agustín representa de manera más explicita las esterotipaciones norteamericanas de América Latina: "Agustín's novel is arguably the more explicit, if not ferocious, in its representation of the stereotypical American representations of Latin America" ("Academic Relations....," 33). Sin embargo, la representación estereotipada de los mexicanos, nos menciona Lucille Kerr, es a la vez una descripción estereotipada de la acciones y actitudes de los Estados Unidos: "Agustín's representation of the American stereotype of Mexicans, for example, is itself a stereotypical depiction of U.S. attitudes and actions, fiercely caricaturing as he does the racist and imperialist notions inherent in such reductive operations" (*Ibidem.*). Por consiguiente, según Lucille Kerr, en la novela de José Agustín es importante ver la actitud y desplazamiento del personaje de Eligio ya que va a dejar entrever su visión crítica de los Estados Unidos: "The focus on stereotypical U.S. images of Mexico, its people and customs, is also matched in a way by Eligio's critical, if not also stereotypical, images of the

U.S., a country

desires and. inde

Finalment

Agustín plantea

Estados Unidos:

As Eligio
U.S./Mexi
as well as
culture's
from the s

Por consiguiente

puede ser vista

Eligio como Su

veremos en el fi

Una vez

de José Agustí

una idea genera

La nove

historias. Por

Susana y su es

programa para

mujer estereoti

nada a su espo

U.S., a country whose culture he derides but whose commodities he also desires and, indeed, acquires" ("Academic Relations....," 34).

Finalmente, de acuerdo al criterio de Lucille Kerr, la novela de José Agustín plantea la dificultad que existe en las relaciones entre México y los Estados Unidos:

> As Eligio, and Agustín's text, virtually shuttle back and forth across the U.S./Mexican border, the novel figures the difficulty, if not impossiblity, as well as the risks of viewing U.S./Latin American relations, or the one culture's image of the other, only from one or the other side-that is, only from the side of "the one" or "the other". (*Ibid.*, 45)

Por consiguiente, esta perspectiva de la imagen cultural de un país a otro, sólo puede ser vista desde un lado y no de ambos lados. Es por ello que tanto Eligio como Susana no tienen más remedio que regresar a México como veremos en el final de la novela..

Una vez conocido estos diversos acercamientos críticos hacia la novela de José Agustín, pasemos ahora a conocer la trama de la misma para tener una idea general de su desarrollo y de su estructura.

2.1.3. *Ciudades desiertas*[11]: desarrollo de la trama.

La novela de José Agustín, es una novela que se centra en dos historias. Por un lado tenemos la historia de los dos personajes principales: Susana y su esposo Eligio. Susana recibe una beca para ir a estudiar en un programa para escritores en los Estados Unidos. Contrario a lo que haría una mujer estereotípica mexicana, ella se va no sólo sola sino que se va sin decirle nada a su esposo. Por su parte, Eligio, al verse abandonado, decide averiguar

su paradero y ne

busca a los Est

Reinhard Teichm

por un lado, no

manera, el desa

encuentra y ella

buscarla más y

al final de la no

vivieran un melo

La otra h

personajes con

Unidos, pero so

aspectos del pa

Los dos
se poner
fabuloso
mínimo p
todo el t
niosa de
mundo c

Esta visión crít

personajes se

La nove

Peter Brown de

utilizada por J

sino que tam

referencias de

en la carrete

su paradero y no conforme que su esposa se haya ido sin decirle, va en su busca a los Estados Unidos. El propio José Agustín, en su entrevista con Reinhard Teichmann,[12] menciona que, "Es como estar buscando a la mujer, por un lado, no querer perderla" (*De la onda en adelante*, 53). De cierta manera, el desarrollo de la novela sigue esta dinámica: Eligio la busca, la encuentra y ella se vuelve a ir y él la vuelve a buscar hasta que él decide no buscarla más y se regresa a México donde espera que regrese, como sucede al final de la novela. Esta dinámica se presenta como si ambos personajes vivieran un melodrama mexicano.[13]

La otra historia narrada en la novela es la relación que tienen estos personajes con el país del norte. Desde que ambos llegan a los Estados Unidos, pero sobre todo Eligio, vemos que constantemente critican todos los aspectos del país. José Agustín indica que:

> Los dos son personajes que, cuando se hallan allá, de ninguna manera se ponen de rodillas ante el primer McDonald's que ven, ni les parecen fabulosos los modelos de automóviles, ni son seducidos en lo más mínimo por los oropeles de Estados Unidos, sino que son muy críticos y todo el tiempo se la pasan pitorreándose de una forma bastante ingeniosa del modo de vida de Estados Unidos. Es una visión crítica del mundo de Estados Unidos. (*De la onda en adelante*, 53)

Esta visión crítica la vamos a apreciar a todo lo largo de la novela dado que los personajes se desplazan por diferentes ciudades estadounidenses.

La novela inicia con un epígrafe de la canción de rock de Jack Bruce y Peter Brown de *Ciudades desiertas del corazón*. Esta referencia al rock va a ser utilizada por José Agustín no sólo como una etiqueta personal en su narrativa sino que también como una estrategia narrativa.[14] Para José Agustín las referencias de rock: "representan una suerte de guía de lectura como una señal en la carretera para que te orientes hacia cierto tipo de interpretación,

especialmente cu

Agustín: el rock

podemos ver qu

variada. La na

narrador omnisc

personajes. En

es principalmen

saltos temporale

crítica del mun

escritores a la

motivo número

volcán.... 283).

El segun

Susana a Arcad

apartado vemo

ciudades de los

le pierde la pis

novela. vemos

de decirle que

Eligio "le da de

y deciden quec

Del mis

de la identidad

mentar que la

como parte de

de una alterid

nuación vamo

especialmente cuando las canciones están manejadas como epígrafes"[15] ("José Agustín: el rock...," 47). En cuanto a la estructura narrativa de la novela, podemos ver que está dividida en doce apartados sin títulos y de extensión variada. La narración es principalmente en tercera persona a través de un narrador omnisciente y en ocaciones vemos intromisiones de diálogos entre los personajes. En cuanto a la temporalidad de la novela, vemos que la narración es principalmente lineal desde el principio hasta el final, con unos pequeños saltos temporales.[16] Desde el primer capítulo, podemos apreciar una visión crítica del mundo intelectual que participa en el programa internacional de escritores a la que Susana participa. Como José Agustín menciona que "el motivo número uno de la sátira es el programa de escritores" (*A la sombra del volcán*..., 283).

El segundo apartado de la novela sucede dos meses de la llegada de Susana a Arcadia y vemos el arribo de Eligio para buscarla. Y a partir de este apartado vemos la constante búsqueda-huía de Eligio y Susana por varias ciudades de los Estados Unidos. Misma que llega a su punto final cuando Eligio le pierde la pista y decide regresar a México a esperarla. En el final de la novela, vemos que Susana regresa de los Estados y busca a Eligio y después de decirle que está embarazada con un hijo de él, y de una riña entre ellos, Eligio "le da de nalgadas, al estilo John Wayne" (*A la sombra del volcán*..., 283), y deciden quedarse juntos.

Del mismo modo, la novela de José Agustín va a problematizar aspectos de la identidad mexicana a través de la generalidad del pelado. Podemos argumentar que la novela de José Agustín utiliza el recurso del aspecto del pelado como parte de la identidad del mexicano para lograr establecer las dimensiones de una alteridad, conflicto y lo nacional en su novela. Como resultado, a continuación vamos a analizar cómo se presenta esta generalidad en esta novela.

En la nov
espacio local me
Unidos. En este
sobre todo Eligi
políticos y socia
modo, por sus a
un macho mex
que el persona
plantea también
carácter mexica
seguir las cons
jaula de la mela
pensador mexi

De acue
sólo hay triste
violencia. Es p
para colocar a
127-128). Es
Revolución Me
búsqueda de
mexicano, sur
sados del ed
Revolución Me
para la cultura
ajeno indio ag

2.1.4. El *pelado*[17] y sus mexicanerías.

En la novela de José Agustín los personajes principales se alejan del espacio local mexicano y se desplazan en el espacio extranjero de los Estados Unidos. En este desplazamiento, podemos apreciar que Susana y Eligio, pero sobre todo Eligio, van a criticar los diversos aspectos culturales, económicos, políticos y sociales que forman parte de la vida norteamericana. Del mismo modo, por sus acciones el personaje de Eligio va a mostrar características de un macho mexicano, sin embargo en nuestro criterio, podemos argumentar que el personaje de Eligio en la novela de José Agustín nos muestra y nos plantea también una problemática de la identidad del mexicano a través del carácter mexicano del *pelado*. Para acercarnos a esta problématica, vamos a seguir las consideraciones crítica de Roger Bartra plasmadas en su libro *La jaula de la melancolía*[18] y las de Agustín Yáñez en su estudio preliminar de *El pensador mexicano.*[19]

De acuerdo a Roger Bartra, en el fondo del alma de los mexicanos, no sólo hay tristeza, sino que también existe "un potencial insospechado de violencia. Es posible [...] aprovechar esa energía para crear al hombre nuevo, para colocar al mexicano en el torriente de la historia universal" (*La jaula*..., 127-128). Es por ello que la tensión nacionalista que surge después de la Revolución Mexicana, nos menciona Bartra, estimula un nuevo proceso de la búsqueda de la verdadera personalidad del mexicano, "del verdadero *yo* mexicano, sumergido en la melancolía otredad de los extraños seres expulsados del edén aborigen" (*Ibid.*, 127). Por consiguiente, después de la Revolución Mexicana y ante la trasformación de la modernidad, según Bartra, para la cultura mexicana dominante, "la clase popular deja de ser lo *otro*; el ajeno indio agachado es sustituído, o al menos complementado, por un nuevo

estereotipo con

carse: el mexic

agresivo" (*La ja*

forma parte del

que reuna aspe

urbanos. Roger

la Revolución M

símbolo revolu

institucionalizad

revolucionaria"

una figura arqu

de identidad de

de la modernid

A nuestr

identidad mexi

nacional a trav

a los Estados

país del norte

acuerdo a Agu

sentimiento po

...la ma

parte de

nio inal

facilidad

vengan

del paí

mexica

estereotipo con el que las clases cultas pueden, hasta cierto punto, identificarse: el mexicano violento y revolucionario, emotivo y fiestero, urbano y agresivo" (*La jaula*...,127-128). Es de esta manera que la figura del *pelado* forma parte del alma mexicana en su metamorfósis hacia un hombre moderno que reuna aspectos agresivos, violentos, revolucionarios, emotivos, fiesteros y urbanos. Roger Bartra argumenta también que el nacionalismo que resultó de la Revolución Mexicana,"usó la misma figura del *pelado*, pero ahora como símbolo revolucionario [...] y en sus muy diversas versiones quedó institucionalizado como la encarnación del mexicano de la modernidad revolucionaria" (*Ibid.*, 133). Es de esta manera que el *pelado* se convierte en una figura arquetípica para entender el carácter y pecularidades del problema de identidad del mexicano ante el abismo de un drama existencial y el vértigo de la modernidad.

A nuestro criterio, la novela de José Agustín retoma este aspecto de la identidad mexicana para problematizar los aspectos de alteridad, conflicto y lo nacional a través de su personaje principal Eligio. Cuando Susana decide irse a los Estados Unidos sin avisarle a Eligio, entonces, Eligio decide seguirla al país del norte como un aspecto peculiar dentro de su naturaleza de *pelado*. De acuerdo a Agustín Yáñez, dentro de su naturaleza, el *pelado* tiene un gran sentimiento por la patria, la familia y otros arraigos de identidad nacional:

> ...la madre, el cónyuge, los hijos, la pocilga, el barrio, la ciudad, forman parte de la naturaleza del "pelado", aunque no los sienta como patrimonio inalientable; defiéndelos encarnizadamente, no los abandona con facilidad y es reacio a cuanto les sea extraño, gentes e instrumentos: vengan de donde vinieren, no sólo del extranjero, sino de otra región del país o de la provincia, y aun del barrio ajeno... (*El pensador mexicano*, XXIV)

En la novela de

aspecto de la na

de darse cuen

delegaciones de

al servicio de L

ido a los Estad

reacción de ella

> todo el ti
> si es que
> dónde. N
> capaz d
> impulsos

Sin emb

está en conflic

sección de Mig

color de su pie

"..... pero eso

moreno, casi n

subirse en el a

baja del taxi i

costo del servi

la chingada!.. g

sus maletas. a

no sin dificult

identidad de

comportamien

extraño y no c

En la novela de José Agustín, vemos así es como Eligio nos permite ver este aspecto de la naturaleza del *pelado*. En la novela leemos que Eligio, después de darse cuenta de la desaparición de Susana, la busca por las siete delegaciones de la Ciudad de México, hospitales, Cruz Rojas e incluso llama al servicio de Locatel. Y finalmente, cuando se da cuenta que Susana se ha ido a los Estados Unidos, decide seguirla hasta Arcadia sin importarle la reacción de ella, el narrador omnisciente nos dice que:

> todo el tiempo pensaba en lo que ocurría cuando encontrara a Susana, si es que la encontraba, porque bien podía haberse ido a Quiénsabe-dónde, Nueva York, Amsterdam, *Nepal*, si de buenas a primeras era capaz de abandonarlo así como bien podía seguir sus estúpidos impulsos y largarse al mismo carajo. (50)

Sin embargo, desde su llegada a los Estados Unidos, vemos que Eligio está en conflicto constante con la gente norteamericana. Cuando pasa la sección de Migración en la ciudad de Chicago, vemos que su forma de vestir y color de su piel morena es motivo de restricciones y minuiciosos estudios: "..., pero eso no quería decir nada; cara sin rasurar, orejas inmensas, y moreno, casi negro: un indio fornido y malvestido que quién sabe cómo logró subirse en el avión" (51). Del mismo modo, a su llegada a Arcadia, Eligio se baja del taxi insultando al chofer y sin pagar el servicio porque cree que el costo del servicio es demasiado: "...¡no le pago nada, viejo ratero, ruco hijo de la chingada!, gritó en español, dio un portazo y subió con rapidez, cargando sus maletas, al edificio, desde donde pudo ver que el chofer salía de su auto, no sin dificultad, y lo seguía." (32). La caracterización de estas señas de identidad de *pelado* nos permite ver una crítica hacia un modelo de comportamiento violento y brusco que está en conflicto con un ambiente extraño y no conocido.

En su e

menciona que e

...cuya fr
todo mo
ción". y
efecto. "
calificar.
iguala (

Entonces. un

expresión elem

En la nc

por parte de E

lado. Después

está con el po

cuarto del pol

pinches patine

tir!. agregó, pu

Susana abre la

sa de la gente

Yáñez mencio

entender y res

sentido. con g

pasiva. testaru

queja por tan

me está apret

creer que ere

me vas a dar

del carácter d

En su estudio sobre el carácter del *pelado*, Agustín Yáñez nos menciona que el pelado es un hombre:

> ...cuya franqueza raya en brusquedad, el que no condiciona y reprime todo movimiento espontáneo, adverso al perjuicio de "buena educación", y hasta el que, tenido en nivel inferior, trata de igualarse: en efecto, "igualado" suele emplearse como sinonimia de "pelado", para calificar, conminar, contener, reprochar e injuriar al atrevido que se iguala. (*El pensador mexicano*, XXXI)

Entonces, un aspecto peculiar del *pelado* es su carácter violento como expresión elemental de su carácter para no sentirse inferior a los demás.

En la novela de José Agustín podemos ver una característica violenta por parte de Eligio cuando Susana lo encierra en su cuarto para irse por su lado. Después de lograr que le abran la puerta y darse cuenta que Susana está con el polaco, vemos a Eligio hecho todo una furia patea la puerta del cuarto del polaco para que Susana salga: "¡voy a tirar esta puerta a puros pinches patines si no sales ahora mismo Susana! ¡Abre o te vas a a-rre-pentir!, agregó, punteando cada sílaba con puntapiés" (48). Vemos entonces que Susana abre la puerta y es sacada de manera brutal por Eligio ante la sorpresa de la gente del programa. Esta actitud violenta reafirma lo que Agustín Yáñez menciona sobre la naturaleza violenta del *pelado* que, "se hace entender y respetar con obras de violencia física, con palabras bruscas y sin sentido, con gestos y ademanes de increíble elocuencia o con, una oposición pasiva, testaruda..." (*Ibid.*, XXIV.). Ante tal acto violento de Eligio, Susana se queja por tan mal trato diciéndole: "suéltame imbécil, no me gusta nadita cómo me está apretando el brazo, me *duele*, suéltame estúpido, estos idiotas van a creer que eres un bruto mexicano y que tan pronto como lleguemos al cuarto me vas a dar una paliza..." (49). Dando a entrever con ello la estereotipación del carácter del mexicano de conocimiento popular.

Una vez

actuar y ante s

escritores:

> Tú no v
> macho m
> a ser el
> todo el
> arrepent

Entonces. la ac

cultura nortean

ción de "mach

Susana diciénd

mexicano. y e

(62-63). Por c

de la estereotip

la mujer. Sin

actos de viole

haciendo el an

Despué

es muy indep

que ahora va

entiende que

fui de México

distanciament

ción de otra

pendiente y li

Una vez en su cuarto, Susana le hecha en cara a Eligio por su forma de actuar y ante su precupación por lo qué dirán los miembros del programa de escritores:

> Tú no vas a llegar aquí a tronarme el látigo, tarado, idiota, estúpido, macho mexicano, jamás había hecho el ridículo semejante, mañana voy a ser el hazmerreír del Programa [...] No tienes por qué horrorizar a todo el mundo, y te advierto que si me alzas *un solo dedo* te vas a arrepentir todos los días de tu vida... (49)

Entonces, la actitud de Eligio está en conflicto con los valores y actitudes de la cultura norteamericana en que ahora Susana se desenvuelve. Ante la acusación de "macho mexicano," vemos que Eligio niega serlo y se lo reprocha a Susana diciéndole: "Siempre tuve *terror* de que me fueras a acusar de macho mexicano, y exactamente eso es lo que ahora me estás diciendo, ¡qué país!" (62-63). Por consiguiente, Eligio deja entrever una alteridad al modelo cultural de la estereotipación machista del mexicano con actos violentos en la figura de la mujer. Sin embargo, vemos que Eligio se aleja de este modelo ya que sus actos de violencia en Susana se limitan a una bofetada y al final terminan haciendo el amor como en un melodrama.

Después de esta noche de riña, Susana le vuelve a decir a Eligio que ella es muy independiente y no va a soportar sus demandas: "Mira Eligio, ni creas que ahora vas a llegar a ordenarme lo que tengo que hacer y a exigir cosas, entiende que tú ya te quedastes atrás, y tienes que respetarme como soy, si me fui de México no fue para que llegaras a tronarme el látigo" (57). Vemos que el distanciamento temporal de la cultura mexicana está en conflicto con la adopción de otra cultura en que los valores están depositados en una mujer independiente y libre de tomar decisiones por su cuenta sin estar bajo el yugo del

hombre como

necesidad cuan

yo sabía
tanto por
más bien
nadie me
ser yo m

Es decir, para S

como un eleme

de mujer mexic

Este asp

crítica hacia lo

hacia la nación

Cuando el gru

beber en un

contraparte no

país donde la

Eligio le respo

Bueno,
¡qué pa
diendo
somos
pero, a
conver
viejitos
horrible
que le
vulgar

Para Eligio, e

un mal que c

hombre como sucede en la cultura mexicana. Susana hace eco de esta necesidad cuando le dice a Eligio:

> yo sabía que este viaje a Estados Unidos iba a ser mi liberación. No tanto porque representara algo *monumental* en mi carrera de escritora; más bien, yo necesitaba alejarme de todo, circular por lugares donde nadie me conociera y renovar o reactivar mis procesos de crecimiento, ser yo misma... (60)

Es decir, para Susana era muy importante irse de México y del bagaje cultural como un elemento muy indispensable de salir de su condición estereotipada de mujer mexicana y poder tomar sus propias decisiones.

Este aspecto brusco y violento de Elegio nos va a permitir ver su visión crítica hacia los Estados Unidos y su postura por realzar una fiel identidad hacia la nación por parte de los mexicanos sobre la de los norteamericanos. Cuando el grupo de escritores deciden pasear por el pueblo de Arcadia y beber en un bar, vemos que surge una ardua discusión entre Eligio y su contraparte norteamericana Cole. Ante las acusaciones de que México es un país donde la miseria y la corrupción están en proporciones escándalosas, Eligio le responde:

> Bueno, está bien, México es el puro surrealismo, es una vergüenza, ¡qué país!, pero la gente está mucho más viva que aquí y está aprendiendo a expresarse, estamos creciendo y van a ver ustedes de lo que somos capaces si es que la clase media idiota no acaba de agringarse; pero, aquí, en cambio, y no agraviando a los presentes, la gente se ha convertido en robotcitos, se les está muriendo el alma, se han vuelto viejitos cuando en realidad ustedes son un pueblo bien joven, que horrible ser anciano antes de tiempo; ni siquiera se atreven a reconocer que le famoso poderío de Estados Unidos es un sueño, y bastante vulgar además. (105)

Para Eligio, el modelo utilitario y materialista de la sociedad norteamericana es un mal que drena su vitalidad. Es decir, Eligio hace eco a las peculiaridades

de la cultura me

dejar de ser infl

de manifiesto s

mexicanos está

estoy diciendo

chingada. pero

En la na

dos que hacen

una constante

norteamericano

personas de

público, las p

norteamerican

detesta los per

...pero
columna
una que
es en
gordo
quedan
es que
K mart
dores T

Este repudio

menciona que

su identidad

ción y su mis

de vida [...] s

momista y au

de la cultura mexicana basada en la fiesta y sus deseos de superación no sin dejar de ser influida por la cultura de los Estados Unidos. Eligio pone también de manifiesto su reafirmación que a pesar de que México no es perfecto, los mexicanos están concientes de sus limitaciones, cuando le dice a Cole: "te estoy diciendo que en México la cosa está grave, que nos está cargando la chingada, pero queremos cambiar las cosas." (106).

En la narración de la novela de José Agustín vemos que en los recorridos que hacen por Arcadia y varios lugares cercanos, Susana y Eligio hacen una constante crítica a los diversos aspectos que forman parte de lo norteamericano; los centros comerciales, los bancos, los restaurantes, las personas de origen mexicano que han perdido el español, el transporte público, las pequeñas tiendas, etcétera. Este constante repudio hacia lo norteamericano también lo podemos apreciar en la manera en que Eligio detesta los periódicos norteamericanos:

> ...pero mira: puros anuncios, críimenes y demandas judiciales a ocho columnas, y miles de tips de hágalo-usted-mismo; y, entre todo eso, una que otra noticia internacional. La única vez que salen más noticias es en domingo, cuando el periódico del villorio más infecto sale más gordo que el *Excélsior*, publican tantos anuncios que inevitablemente quedan huequitos y para llenarlos utilizan los cables internacionales, así es que las noticias de Afganistán son satélites enanos de las ofertas de K mart, y las vicisitudes de Polonia son tapete de los últimos ecualizadores Toshibas, ya sabes. (112).

Este repudio de Eligio, reafirma lo que Agustín Yáñez argumenta cuando nos menciona que el *pelado* tiende a reaccionar hacia lo extranjero para no perder su identidad propia, no por su "voluntad libertaria, su cansancio de postergación y su miseria orgullosa, no para insertarse o acomodarse en ajeno estilo de vida [...] sino para defender su género de existencia y su aspiración automomista y autárquica." (*El pensador mexicano*, XXIV). Es decir, en el alma del

pelado existe u

sable de defen

Esta rea

observar en la

caldo oriental

chinos ante el

> Varios l
> Eligio c
> y con g
> ción de
> podido

Así tenemos e

los mexicanos

elemento den

que Eligio. en

no ser superi

escritores. sin

identidad mex

Roger

moderno. era

modernidad [

en un contex

del carácter

Estas caracte

novela de Jo

de la huída d

una de las p

pelado existe un repudio hacia lo ajeno y extraño como característica indispensable de defender su propia existencia e identidad mexicana.

Esta reafirmación de una defensa de la identidad mexicana la podemos observar en la novela de José Agustín cuando el personaje de Eligio come un caldo oriental preparado por Wen y es el único que puede comer los chiles chinos ante el asombro de los participantes del Programa:

> Varios los habían probado y pegaron de saltos con la boca ardiente. Eligio comió más de diez, sonriendo flemáticamente mientras los ingería y con grandes carcajadas al servirse de nuevo, lo que ganó la estimación de Wen, ¡sólo los mexicanos que han venido al programa han podido con estos picantes, pero usted, Eligio, supera a todos! (118)

Así tenemos entonces que Eligio reafirma la esteriotipación de la capacidad de los mexicanos en comer chiles. De esta manera, los chiles nos remiten a un elemento dentro de la identidad del mexicano, y sobre todo nos permite ver que Eligio, en su calidad de *pelado*, no reusa el reto de comerlos para mostrar no ser superior a todos, o ser aceptado por los miembros del Programa de escritores, sino como una reafirmación de defender su genero de existencia e identidad mexicana.

Roger Bartra nos menciona que en la creación del mito del mexicano moderno, era "necesario inventar un personaje que encarne el drama de la modernidad [...] el mexicano moderno debe contener la tragedia del mestizaje en un contexto urbano" (*La jaula*..., 130-131). Por consiguiente, la creación del carácter mexicano a través de la naturaleza del *pelado* era necesaria. Estas características de la naturaleza del *pelado* la podemos observar en la novela de José Agustín cuando el personaje de Eligio, después de enterarse de la huída de Susana con el polaco a Chicago, decide ir a buscarla aún bajo una de las peores nevadas que azota la región. Cuando Eligio encuentra a

Susana con el p

la ira con que E

descomunal en

trario a dar de

regreso a Susa

modelo estere

sufrida de su h

En el tra

Eligio se sale

escaparse de

carretera en bu

dentro de los t

indio de
y boca
resplan
otro de
del cari

Esta descripc

características

Yánez, el *pe*

connotación, e

venas la sang

sangre extran

(*El pensador*

dicotomía del

personaje de

inclinación ha

Susana con el polaco en un cuarto de un albergue cristiano, podemos apreciar la ira con que Eligio, pistola en mano, golpea al polaco a pesar de su tamaño descomunal en comparación a la figura diminuta de Eligio. Sin embargo, contrario a dar de balazos a ambos amantes, Eligio deja ir al polaco y se lleva de regreso a Susana a Arcadia. Lo que podemos entender que Eligio se aleja del modelo estereotipado del macho mexicano que lava con sangre la afrenta sufrida de su honor.

En el transcurso del viaje de regreso, vemos que el auto que maneja Eligio se sale de la carretera y después de caer dormidos, Susana decide escaparse de nuevo, sin despertar a Eligio. Cuando Susana camina en la carretera en busca de alguien que la ayude, ella recuerda a Eligio y lo decribe dentro de los términos del mexicano en su estado natural:

> indio de rostro brillante, expansivo, de grandes ojos negros, nariz recta y boca llena cuya risa contagiaba porque no se inhibía, cuya mirada resplandecía como hileras de brasas, que se desplazaba de un lado a otro derramando tanta energía que arrastraba a los demás, el hombre del carisma. (158)

Esta descripción corresponde lo que Agustín Yáñez menciona sobre las características del *pelado* como mexicano en su forma natural. Según Agustín Yánez, el *pelado* es, "el mexicano en estado de naturaleza y, para mayor connotación, el tipo representativo de nuestro mestizaje; predominando en sus venas la sangre indígena, actualiza las vivencias aborígenes; por otra parte, la sangre extranjera lo induce a nuevos territorios de la vida y de la cultura [...]." (*El pensador mexicano*, XXVI). Es decir, el modelo del *pelado* reafirma la dicotomía del mestizaje de la sangre indígena y española. Como resultado, el personaje de Eligio, al tener esta mezcla de sangre, va a mostrar ambos: una inclinación hacia lo violento y la exploración de nuevos lugares.

En la na

que Susana ab

por varios lugar

vemos que El

acuerdo a Agus

española.

> por eso
> parte qu
> contradi
> fianza c
> extranje

Es decir, el *pe*

ambigüo y cor

esta caracterí

nostalgia por r

> El inglé
> biblias
> estar er
> [...] des
> cerdo.
> mes, as
> como l
> (182-18

No obstante l

referencia a s

falta de comu

ello que sien

perdiendo su

> le *urgi*
> le suc

En la narración de la novela de José Agustín, vemos que después de que Susana abandona a Eligio, éste decide buscarla acompañado por Irene por varios lugares de los Estados Unidos. Al llegar a Santa Fe, Nuevo México, vemos que Eligio muestra más su repudio hacia lo norteamericano. De acuerdo a Agustín Yáñez, el *pelado*, al tener una mezcla de sangre indígena y española,

> por eso es desconfiado, hermético e indócil; recela de sí mismo, de la parte que en él es extranjera, de los impulsos que lo dirigen a rumbos contradictorios; se siente híbrido, molesto consigo mismo; su desconfianza crece en el comercio con sus semejantes y aún con criollos y extranjeros. (*El pensador mexicano*, XXVI)

Es decir, el *pelado* es un ser híbrido y esta hibridez le va a permitir ser un ser ambigüo y contradictorio. En la novela de José Agustín, Eligio nos muestra esta característica cuando expresa su repudio a lo norteamericano y su nostalgia por regresar a México:

> El inglés ya lo tenía hasta la madre y también todos esos hotelitos de biblias esterilizadas [...] De pronto lo encendió un deseo ardiente por estar en México, y ver gente prieta, con los pelos lacios y mal domados [...] deseó ver un mercado mexicano con puesto de bofe y cabezas de cerdo, con charcos y perros flacos, y ya no los supermercados enormes, asépticos, con ambiente de banco y sus cajeras tan programadas como las computadoras que sonreían al decir hi, how are you today! (182-183)

No obstante la gran diferencia cultural entre los Estados Unidos y México en referencia a sanidad y adelantos tecnológicos, Eligio siente la necesidad de la falta de comunidad y vitalidad que caracteriza a la cultura mexicana. Es por ello que siente la necesidad de regresar a México porque siente que está perdiendo su vitalidad:

> le *urgía* regresar a México, Estados Unidos ya no le daba nada, ahora le succionaba, como un vampiro, toda su vitalidad, su jovialidad, su

buen hu
neurótic
mosca...

Eligio expresa i
experimentar e
valores mexica
regresa a Méx
Bartra, el *pela*
sos, o quebrar
de ser mexica
tiene sentimie
Eligio como ur
haber visto y c
haber manifes
Esta experien
parte de la cul
conflictiva. De
a su regreso a
se metamorfe
su personalida
ver cómo cam
para tratar de

> buen humor, su ingenio, su energía, lo tenía retorciéndose como viejo neurótico que hace su escenita porque no soporta ni que vuele la mosca... (183-184)

Eligio expresa la asfixia que le produce los elementos culturales que ha podido experimentar en su estancia en los Estados Unidos y los contrapone a los valores mexicanos y por consiguiente abandona la idea de buscar a Susana y regresa a México para recuperar la vitalidad perdida. De acuerdo a Roger Bartra, el *pelado* tiene un espíritu atravesado por diversas emociones, impulsos, o quebrantos, pero, "cuando este espíritu es interrogado sobre el sentido de ser mexicano, la respuesta es evidente: el mexicano no tiene sentido...pero tiene sentimientos" (*La jaula*..., 181). Dándose así un regreso a México de Eligio como un hombre nuevo, como un hombre que ha aprendido mucho por haber visto y conocido aspectos de la cultura norteamericana y, sobre todo, de haber manifestado en todo su expresión su naturaleza mestiza de pelado. Esta experiencia, le va a permitir a Eligio valorar los aspectos que forman parte de la cultura mexicana y sobre todo los elementos de su propia identidad conflictiva. De este modo, es importante ver qué cambios se operan en Eligio a su regreso a México. Es decir, ¿el personaje de Eligio se aleja, se acerca, o se metamorfea del modelo aludido por Yañez y Bartra?, o ¿sufre un cambio en su personalidad violenta o continúa en su idiosincrasia mexicana? Pasemos a ver cómo cambia Eligio y muestra una alteridad y conflicto al modelo de *pelado* para tratar de llegar a ser un hombre mexicano modermo.

Un tema

una revindicac

posibilidad de

res. En la no

enviste perfec

por Agustín Yá

pecularidad c

indispensables

tela de juicio

cuando éste

extrajero o ex

mexicano.

En la n

diversas ciud

hacia lo norte

sentimental, p

lo local y pro

Este regreso

norteamerica

aspecto esen

hombre que

jaula..., 175)

utilitario y la

nostalgia por

2.1.5. ¿ Un *pelado* metamorfoseado?

Un tema constante en la narrativa de José Agustín es la posibilidad de una revindicación de sus personajes. Es decir, José Agustín deja abierta la posibilidad de que sus personajes sufran un cambio y aprendan de sus errores. En la novela *Ciudades desiertas* vemos que el personaje de Eligio se enviste perfectamente de las cualidades del modelo del *pelado* expresadas por Agustín Yáñez y Roger Bartra. De esta manera, José Agustín utiliza esta pecularidad de su personaje para hacer una crítica a los elementos indispensables de la cultura norteamericana y al mismo tiempo para poner en tela de juicio los elementos que afectan la manera de actuar del mexicano cuando éste abandona su país. Es decir, José Agustín no sólo critica lo extrajero o extraño, sino que también lo local y propio de la identidad del mexicano.

En la novela de José Agustín, al desplazarse el personaje de Eligio por diversas ciudades de la Unión Americana, manifiesta una crítica y repudio hacia lo norteamericano, y a la vez da a demostrar su carácter violento y sentimental, pasional y agresivo. Sin embargo, también siente nostalgia por lo local y propio, y decide regresar a México dejando de buscar a Susana. Este regreso es de cierta manera una huída de Eligio de la abulia norteamericana, como el crítico Roger Bartra argumenta que la huída es otro aspecto esencial del mexicano: "el mexicano aparece además como un hombre que huye, que se fuga de la dolorosa realidad que le rodea" (*La jaula*..., 175). Por consiguiente, ante la asfixia que le produce el modelo utilitario y la falta de trato humano de los Estados Unidos, Eligio siente nostalgia por lo propio: el México conocido.

Una vez

no va a volver

había perdido

todo estuviera

energía y con

bastante tedios

de haber perd

sienta muy mo

después de e

regresa a Mé

encuentro, ver

mantener sus

perfecto antes

seres civiliza

consiguiente.

en control de

En el t

en momentos

embargo él s

"no nos vam

grande..." (18

hijo suyo, la

golpearla, él

de lo más go

Sin embargo

Susana de q

nacimiento d

Una vez en México, vemos que Eligio se ha adaptado a la idea de que no va a volver a ver a Susana, y ha recuperado su buen humor y vitalidad que había perdido en los Estados Unidos: "Eligio se empapó de loción y vio que todo estuviera en orden. Ese día se sentía de humor expléndido, lleno de energía y con muchas ganas de ensayar, aunque la obra que menotaban era bastante tediosa y no La Hora Nacional" (187). Vemos entonces que a pesar de haber perdido a Susana, la idea de estar en México hace que Eligio se sienta muy motivado y siga con el ritmo de la vida. En las líneas siguientes después de esta cita, vemos que precisamente éste es el día que Susana regresa a México a buscarlo. Y ante la sorpresa que le produce este encuentro, vemos que Eligio trata de controlar sus impulsos violentos y de mantener sus emociones bajo control, él no quería, "estar tenso, se sentía perfecto antes de que ella llegara, ¿no?, tenía que platicar con Susana como seres civilizados, sin recurrir de inmediato al descontón" (188). Por consiguiente, Eligio quiere mostrarse como hombre pacífico, como un hombre en control de sus arranques violentos de su ira.

En el transcurso de la plática-discusión con Susana, vemos que Eligio en momentos siente que una ira hacia ella está a punto de florecer. Sin embargo él se controla y trata de ser paciente, y le asegura a Susana que, "no nos vamos a pelear, nada más estamos platicando, ¿no?, como gente grande..." (189). Pero, cuando Susana le confiesa que ella está esperando un hijo suyo, la ira de Eligio sale a florecer y hace grandes esfuerzos por no golpearla, él le dice: "Susana, te juro que en este momento me estás cayendo de lo más gorda y no te agarro a chingadazos porque Dios es grande" (196). Sin embargo, Eligio no hace uso de la fuerza física y ante la seguridad de Susana de que es hijo de él y no de otro, Eligio acepta la paternidad hasta el nacimiento del bebé, ya que de ser de piel blanca, es obviamente de otro y no

suyo y en caso

siglo. y no por

momento sagr

entonces que

dueño de sí m

hallaba tenso y

En esta

culpa en este c

la parte de re

nos. en este

estaré. y actu

experiencias y

Susana que e

problemas en

está bien. por

...." (*Ibidem*).

existencia de

porque cuand

dicotomía de

resentido y re

terística del m

en una de la

"¡No estás en

termina con la

de que en

amorosa entr

suyo y en caso de ser así, Eligio le asegura que "se te arma el desmadre del siglo, y no porque el chavo no sea mío, sino porque me mentistes en este momento sagrado con toda premeditación, alevosía y etcétera" (197). Es entonces que Eligio se da cuenta que está en control de sus emociones y dueño de sí mismo: "Eligio descubrió, sorpendido, que estaba sonriendo; se hallaba tenso y excitado, pero se sentía fuerte y dueño de sí mismo" (*Ibidem.*).

En esta aclaración-reconciliación, vemos que Eligio acepta parte de su culpa en este dilema existencial entre ellos, y le dice a Susana que: "no rehúyo la parte de responsabilidad que he tenido en todo esto, aunque, aquí entre nos, en este momento no estoy seguro cuál es, pero dame unos días y lo estaré, y actuaré en consecuencia, porque a mí me gusta aprovechar las experiencias y corregir los errores" (200). Por consiguiente, Eligio le pide a Susana que ella también debe aceptar sus errores y su responsabilidad en los problemas entre ellos: "...tú también tienes que admitir que lo que hiciste no está bien, porque no lo hiciste limpiamente, y lo que necesitas es un *castigo* ,..." (*Ibidem*). Esta escena es muy importante porque deja entrever la existencia de un cambio en el modelo de *pelado* del personaje de Eligio porque cuando Susana se niega a ello, Eligio en lugar de dejarse llevar por la dicotomía de sus impulsos de violentos y sentimental, pasional y agresivo, resentido y rencoroso, Eligio da muestras de cambios y se eleja de esta característica del modelo de *pelado* y en su lugar le da de nalgadas a Susana como en una de las muchas películas norteamericanas, como Susana le reclama "¡No estás en una película de John Wayne!" (201), y vemos que la novela termina con la reafirmación que Susana regresó con Eligio por la simple razón de que en verdad lo quiere, dándose de esta manera la reconciliación amorosa entre ellos.

Tenemo

el personaje de

que presenta

personaje pue

dar muestras

ser violento y

que se deja lle

lugar de aban

embarazada n

y haber tenido

argumentar q

existencia de

patrones este

influencia del

Una ve

mos ahora a

Fabila. Novel

y conflicto hac

Tenemos así que en este último episodio de la novela de José Agustín, el personaje de Eligio da muestras de cambios y se aleja del modelo de *pelado* que presenta en toda la novela. Es decir, José Agustín muestra que su personaje puede alejarse del patrón tradicional estereotipado del mexicano y dar muestras que puede existir un cambio en cuanto a sus características de ser violento y sentimental, agresivo y pasional, y nos muestra un personaje que se deja llevar más por el razonamiento y la pasividad. Es decir, Eligio, en lugar de abandonar a Susana ante la duda de que el hijo que ella dice estar embarazada no es suyo, se reconcilia con ella a pesar de haberlo abandonado y haber tenido diversas relaciones con otros hombres. Con lo que podemos argumentar que José Agustín hace incapié de que en México es posible la existencia de una nueva relación entre el hombre y la mujer alejándose de patrones estereotipados que la cultura tradionalista ha impuesto en virtud a la influencia del contacto con la cultura estadounidense.

Una vez analizada la novela *Ciudades desiertas* de José Agustín, pasemos ahora a analizar la novela *La canción de Odette* del escritor René Avilés Fabila. Novela en la que vamos a ver que se va a problematizar una alteridad y conflicto hacia el tradicionalismo mexicano a través de lo fantástico.

En 1982

Esta novela es

Fabila porque

relato realista

juegos (1967)

relato amoros

fantástico.[20]

en 1977 y f

"originalmente

cuartillas y s

hubiera un ca

ser leído inde

zas, 130).

lluvia no mata

anticipa el te

convencional.

pues se trat

mágicos para

18).

Una ve

identificaron

especial de F

donde, de a

amigos post

2.2. René Avilés Fabila: nostalgia por un pasado lúdico.

2.2.1. *La canción de Odette*: creación y publicación.

En 1982 René Avilés Fabila publica su novela *La canción de Odette*. Esta novela es muy importante en la evolución de la narrativa de René Avilés Fabila porque en ella vemos que el escritor aparentemente se aparta del relato realista y de crítica social característico de sus novelas anteriores *Los juegos* (1967) y *El gran solitario de palacio* (1970), y recurre a la inclusión del relato amoroso como en su novela previa *Tantadel* (1975), con matices de lo fantástico.[20] De acuerdo a René Avilés Fabila, *La canción de Odette* la inició en 1977 y fue cambiando durante su génesis, según él, la novela fue "originalmente una historia para relato más o menos largo de unas treinta cuartillas y se extendió durante la confección, sobre todo al buscar que hubiera un capítulo realista y otro fantástico y que cada uno de ellos pudiera ser leído independiente de los demás. Esto es, como un cuento" (*Recordanzas*, 130). Según René Avilés Fabila, el último cuento de su colección *La lluvia no mata las flores* (1970),[21] "La otra dimensión o la dama del cuadro " ya anticipa el tema de su novela: "El último cuento está escrito como un relato convencional, pero el tema anticipa a *La canción de Odette* con mucho años, pues se trata de una historia fantástica en donde intervienen elementos mágicos para consolidar el amor de una pareja" ("Está 'dejando de lado'...," 18).

Una vez publicada *La canción de Odette*, unos amigos de Avilés Fabila identificaron a la personaje principal Odette con Machila Armida, amiga muy especial de René Avilés Fabila, que vivía en una casona de Coyoacán.[22] En donde, de acuerdo a Avilés Fabila, "pasábamos un grupo pequeño de sus amigos postreros, bebiendo y hablando de los personajes legendarios de

México que pa
131). En la ca
muros. Machila
en su novela.
cuando las tir
(*Ibid.*, 131). Y
recorrer escen
Xochimilco. Tl
a la creencia
la desmiente
Machila Armi
materia prima
serie de atribu

Es imp
va a Francia
noches mági
más tarde. F
cambiado y s
muestras de
del ánimo de
años más ta
México sola

Ante
de hacer un
argumenta
otros temas
pareja [...]

México que para mi tristeza no conocí personalmente" (*Recordanzas*, 130-131). En la casona de Coyoacán, nos menciona Avilés Fabila, dentro de sus muros, Machila Armida era la reina, "la reina de la Noche", como lo menciona en su novela, y que se les "aparecía pasadas las ocho o nueve de la noche, cuando las tinieblas y la penumbra no [les] permitía observarla en detalle" (*Ibid.*, 131). Y en diversas ocaciones salían a cenar a un lugar de moda o para recorrer escenarios para todos los del grupo "de claustros urbanos, exóticos: Xochimilco, Tlalpan, El Tenampa, el Anahuacalli..." (*Ibid.*, 132). En respuesta a la creencia de la relación Machila-Odette de sus críticos, René Avilés Fabila la desmiente ya que el personaje de Odette se aparta mucho del modelo de Machila Armida, según él: "...el modelo está sumamente modificado. La materia prima fue transformada en literatura mediante un trabajo intenso y una serie de atributos intelectuales que Machila carecía" (*Ibid.*, 131).

Es importante resaltar que a principios de 1970, René Avilés Fabila se va a Francia a realizar estudios de posgrado y con ello el encanto de las noches mágicas en la casona de Machila Armida llegan a su fin. Tres años más tarde, René Avilés Fabila regresa y se da cuenta que las cosas han cambiado y sufrido modificaciones severas; "Machila se notaba cansada, daba muestras de fatiga, los excesos cobraban venganza. [...] Las fiestas carecían del ánimo de antaño, eran meros rituales fantasmagóricos" (*Ibid.*, 132). Pocos años más tarde, Machila muere en un hospital de Nutrición de la Ciudad de México sola y abandonada por el último de sus amantes.

Ante el ataque de algunos críticos que la intención de la novela era la de hacer una autobiografía novelada de Machila Armida, René Avilés Fabila argumenta que su intención no era sólo centrarse en Machila-Odette, sino en otros temas recurrentes:" los celos, el amor y el desamor, el fracaso de la pareja [...] Otra idea básica era mezclar la realidad y la fantasía de tal modo

que al final ser
Avilés Fabila h
nos dice que
nostalgias por
noche con Ma
que nos evad
René Avilés F
pero que trans
obra literaria.

La pres
politana de D
colonia Roma
de los grande
estuvieron pr
Ricardo Oca
Yolanda Pair
Guzmán y o
subyugados
será la pref
honor...."[24] 4

Una v
Avilés Fabila
esta novela

que al final serían una sola cosa" (*Recordanzas*, 131). En esta novela, René Avilés Fabila hace una evocación a una nostalgia por una época pasada, él nos dice que "*La canción de Odette* es también un libro de nostalgias, nostalgias por una época que no viví o que suplanté al encontrarme cada noche con Machila, allá, en Coyoacán, entre penumbras mágicas y un alcohol que nos evadía de la vulgaridad cotidiana" (*Ibid.*, 133-134). De este modo, René Avilés Fabila escribe una novela basada en una realidad que conoció pero que transforma mezclando realidad y fantasía para lograr una excelente obra literaria.

La presentación de *La canción de Odette* se realizó en la galería Metropolitana de Difusión Cultural de la Universidad Autónoma Metropolitana en la colonia Roma de la Ciudad de México y estuvo a cargo de Bernardo Ruiz, uno de los grandes amigos de René Avilés Fabila.[23] Entre las personalidades que estuvieron presentes se encontraban José Agustín, Gerardo de la Torre, Ricardo Ocampo, Joanna Buckenham, Martha Orozco, Ana Rosa Tinoco, Yolanda Palmarola, Enrique Nolasco, Enrique Aguilar, Vida Valero, Cristina Guzmán y otros más amigos y conocidos, quienes "estuvieron escuchando subyugados algunos párrafos escogidos al azar de la novela, que muy pronto será la preferida por el público amante de la buena lectura" ("Vino de honor...,"[24] 4).

Una vez dado a conocer la génesis y publicación de la novela de René Avilés Fabila pasemos ahora a conocer los acercamientos críticos que tuvo esta novela al momento de su publicación.

La rece

que fue muy p

reseñas crítica

de los periódic

más sobresali

Rafael Solana

Acevedo Esc

Luis Chumace

El crític

Avilés Fabila.

novelada. E

Avilés Fabila

dramática y c

novelada." 1)

en su novela

dad de los H

personas en

aún hoy sigu

de quienes p

crítico Marco

de buen gus

con fulgurac

("*La Canció*

este crítico.

(*Ibidem.*).

2.2.2. *La canción de Odette*: recepción crítica.

La recepción de la cuarta novela de René Avilés Fabila se puede decir que fue muy positiva entre los críticos mexicanos de la época. De entre las reseñas críticas que aparecieron en revistas literarias y secciones de literatura de los periódicos de gran prestigio en México, se pueden señalar de entre las más sobresalientes aquellas de Francisco Zendejas, Marco Antonio Campos, Rafael Solana, Juan José Reyes, José Agustín, Federico Patán, Antonio Acevedo Escobedo, Ignacio Trejo Fuentes, Poli Delano, Mempo Giardinelli, Luis Chumacero, Maria Luisa Bermúdez y Luis G. Basurto.

El crítico Francisco Zendejas,[25] considera que la cuarta novela de René Avilés Fabila, es un intento por parte del autor de hacer una autobiografía novelada. En su reseña crítica, Francisco Zendejas nos menciona que René Avilés Fabila "cuenta con ligeras variantes, etapas de su vida que él considera dramática y que embonan bien en el discurso de la escritura" ("Autobiografía novelada," 1). Del mismo modo, para Zendejas, René Avilés Fabila escribe en su novela sobre una época que no le tocó vivir, creando con ello una falsedad de los hechos: "sólo cuenta lo que escuchó de una o más interpósitas personas en torno a una época de la vida política y cultural de México, que aún hoy sigue siendo falseada, tanto en los hechos como en la personalidad de quienes participaron en ella" (*Ibidem.*). Por su parte, en su acercamiento crítico Marco Antonio Campos[26] considera que la novela de Avilés Fabila, es de buen gusto aunque "puede parecer al principio una buena narración frívola, con fulguraciones humorísticas y reproduciones de ambientes semiartificiales." ("*La Canción de Odette*," 63). Pero a pesar de ésto, la novela, nos menciona este crítico, se lee con buen agrado a pesar de ser "en el buen sentido ligera" (*Ibidem.*).

El crítico

presenta una r

mo mágico se

página de ira p

a Rafael Solar

a un Gabriel G

un Proust. a c

asimilado" (*Ib*

que la novel

desencanto.

Odette y el de

Este crítico co

crítica a los

revolución y a

buen pretexto

embriagantes

José Agustín

problemas de

> Con g
> nos p
> ce se
> literar
> veces
> mento
> "fastá
> gusto

De esta ma

narración c

Agustín, var

El crítico Rafael Solana[27] argumenta que la novela de Avilés Fabila presenta una mezcla de realismo mágico y naturalismo, en la cual: "El realismo mágico se da de la mano con un naturalismo descarnado y cruel; de una página de ira pasamos a una de ensueño" ("Brianda y René," 4). De acuerdo a Rafael Solana, la presencia de ese realismo mágico evocan no a Proust sino a un Gabriel García Márquez: "hay páginas de magia que hacen pensar no en un Proust, a quien el título de la obra evoca, sino en un García Márquez bien asimilado" (*Ibidem.*). Por su parte, el crítico Juan José Reyes[28] argumenta que la novela de René Avilés Fabila cuenta una historia de encanto y desencanto. El encanto, nos menciona este crítico, se produce a través de Odette y el desencanto se produce por la presencia de los celos en la novela. Este crítico considera que la novela de René Avilés Fabila presenta una doble crítica a los semiburgueses: "...a los semiburgueses que quieren hacer la revolución y a los semiburgueses para los que la cultura no sería más que un buen pretexto para consumir el tiempo y la mayor cantidad posible de bebidas embriagantes" ("De libro en libro...," 7). Por su parte, en su reseña crítica José Agustín,[29] nos menciona que la novela de René Avilés Fabila presenta problemas de transición entre el tono real y el tono fantástico:

> Con gran habilidad, Avilés Fabila establece una red de flash-backs que nos proporciona los elementos sustanciales de la historia. El tono parece ser "realista", aunque con francas incursiones al juego lingüístico y literario, a un sentido del humor un tanto amargo en su corrosividad y a veces autosaboteado por la falta de rigor; sin embargo, en varios momentos de la novela el tono "realista" se abre a escenas relativamente "fastásticas", cuya connotación metafórica o metafísica no llega, para mi gusto, a cuajar del todo. ("Las grandes transiciones," 2)

De esta manera, tenemos que los tonos realistas y fantásticos chocan en la narración de la novela. Sin embargo, esta discrepancia, menciona José Agustín, van a permitir que la novela se lea con facilidad y la tensión entre la

polaridad de re

("Las grandes

El crític

novela de Ren

texto que repi

Odette es un t

pero ya la co

Patán, el texto

México que s

de crearse un

reflejo del res

netamente pi

Antonio Acev

un nuevo log

novela, nos

ingredientes

letras, sin

("Alocamient

Para

Fabila es la

crítico, el hu

yen, fusioná

recían en lo

Tantadel]" ("

finalizar la l

Trejo Fuente

Uno no atin

polaridad de realismo y fantasia, "para el lector, como yo, es algo fascinante" ("Las grandes transiciones," 2).

El crítico Federico Patán,[30] hace también una buena reseña crítica a la novela de René Avilés Fabila y argumenta que la novela es un texto fallido, un texto que repite temas de libros anteriores. Para este crítico, *La canción de Odette* es un texto que "ya lo había leído. Con otros títulos y de otros autores, pero ya la conocía" ("*La Canción de Odette*...," 11). De acuerdo a Federico Patán, el texto de René Avilés Fabila es parte de una serie de textos que en México que se insertan entre los límites de la experiencia humana, "al grado de crearse una especie de galería de espejos, lugar donde cada imagen es reflejo del resto de las imágenes y ninguna llega a conseguir una definición netamente propia" (*Ibidem*.). Sin embargo, en su reseña critica el crítico Antonio Acevedo Escobedo[31] argumenta que René Avilés Fabila ha alcanzado un nuevo logro narrativo con su novela. Además, al utilizar la fantasía en la novela, nos dice este crítico, el autor, "les infunde los a veces corrosivos ingredientes de ironía y humorismo originadores de su buen puesto en las letras, sin olvidar su inclinación al deleite en los pasajes eróticos" ("Alocamiento y vejez," 4).

Para el criterio de Ignacio Trejo Fuentes,[32] la novela de René Avilés Fabila es la más extraña de sus novelas. En esta novela, nos menciona este crítico, el humor y el elemento fantástico junto a una sátira política: "confluyen, fusionándose, pero de manera ambigua, sin la claridad con que aparecían en los textos precedentes [*Los juegos*, *El gran solitario de palacio* y *Tantadel*]" ("' *La canción de Odette* '...," 1). Esto trae como resultado que al finalizar la lectura de la novela de René Avilés Fabila, de acuerdo a Ignacio Trejo Fuentes, "queda una suerte de perplejidad de la que es difícil evadirse. Uno no atina a precisar una opinión acerca del texto: ¿gustó, no gustó?;

¿bueno. malo?

consiguiente.

el gran valor lit

En su r

naje femenino

Avilés Fabila.

hacia atrás. a

del personaje

Mempo Giard

esnobismo. la

de la Novela

crítico y esc

barroquismo

CON E
para la
de la p
día de
humos

En su

la inseguridad

importantes

"*La Canción*

en que el es

por permane

14). Sin e

René Avilés

Los juegos

¿bueno, malo?; ¿importante, anodino?" ("' *La canción de Odette* '...," 1). Por consiguiente, concluye Trejo Fuentes, esta ambigüedad es lo que permite ver el gran valor literario de la novela de René Avilés Fabila.

En su reseña crítica Poli Delano,[33] al enfocarse en la figura del personaje femenino de Odette, considera que este personaje de la novela de René Avilés Fabila, "es un personaje redondo, desarrollado, al que vamos siguiendo hacia atrás, a partir de su muerte y a través de la conciencia y las indigaciones del personaje-narrador" ("Nepomuceno y Avilés Fabila," 2). Por su parte, para Mempo Giardinelli,[34] el tema central de la novela de René Avilés Fabila es "el esnobismo, la friviolidad y la superficialidad de la clase media" ("A Propósito de la Novela de Avilés Fabila...," 1). Este tema central, nos menciona este crítico y escritor argentino, se va a lograr a través de un erotismo y barroquismo cultural:

> CON EROTISMO atenuado, y con cierto barroquismo cultural apropiado para la trama, Avilés, casi casualmente, lleva al lector por los caminos de la problemática de la pareja, de los triángulos amorosos, de la tragedia de la burguesa, de la magia mexicana y hasta del más exquisito humos gastronómico. (*Ibidem.*)

En su reseña crítica Luis Chumacero,[35] argumenta que el esnobismo y la inseguridad del personaje de Odette de no morir o de envejecer son muy importantes en la novela de René Avilés Fabila. De acuerdo a Chumacero: "*La Canción de Odette* entrelaza la realidad y la fantasía y cuenta situaciones en que el esnobismo y la inseguridad son tan grandes como el afán de Odette por permanecer en el mundo y su miedo a la vejez" ("La vieja de la máquina," 14). Sin embargo, María Luisa Bermúdez,[36] argumenta que la narrativa de René Avilés Fabila ha incursionado en una temática distinta a la que inició con *Los juegos*. Para esta crítica, Avilés Fabila "se afinca en el terreno de la fanta-

sía que. como
feroz inconform
el momento
Basurto,[3] cor
dio a conocer
percibido (o
estupidez que
aunque posib
México...." 1).

Como
diversidad de
podemos ver
del escritor
narrativas en
René Avilés

La ca
fantasía cap
René Avilés
realista y un
94). Esta
avanzada
intelectualic
de retroce

sía que, como ha quedado dicho, ha incursionado en otras ocaciones. Su feroz inconformismo ha quedado atrás... por el momento, quizá solamente por el momento;..." ("Una Trayectoria Temática...," 3). En su reseña crítica Luis G. Basurto,[37] considera que René Avilés Fabila se aleja de la sátira con que se dio a conocer con su primera novela, ya que en *La Canción de Odette*; "No he percibido (o no he querido percibir) sátira preconcebida en este relato, ni estupidez que pudiera ser objeto de ella, en la magnífica figura de Odette, aunque posiblemente sí en algunos corifeos que la rodean" ("Crónica de México...," 1).

Como hemos podido observar, la novela de René Avilés Fabila tuvo una diversidad de acercamientos críticos. De entre estos acercamientos críticos, podemos ver que estos críticos consideran de gran importancia la incursión del escritor al utilizar un tono real y un tono fantástico como estrategias narrativas en la novela. Ahora pasemos a conocer la trama de esta novela de René Avilés Fabila.

2.2.3. *La canción de Odette*[38] : desarrollo de la trama.

La canción de Odette, es una novela en donde se da un realismo y una fantasía capítulo tras capítulo. En su entrevista con Reinhard Teichmann[39], René Avilés Fabila menciona que en su novela "Hay una especie de momento realista y uno fantástico, y al final se une en uno solo" (*De la onda en adelante*, 94). Esta novela de Avilés Fabila, cuenta la historia de una mujer de edad avanzada Odette que tiene poderes mágicos y sobre todo vivió la gloria de la intelectualidad mexicana de su época. Odette es una mujer que tiene el poder de retrocer en el tiempo y tiene poderes de brujería. También, es una mujer

que sólo sale

deteriorada de

sobre nombre

Odette es. "

ficada, hay alg

la de otro per

creada en la

La est

función de ca

y otros de un

epígrafes de

Midsummer-

Gamboa, *Hi*

Beatriz Guic

Antonio Cast

lectura de la

intelectualida

Esta estructu

ya sea realis

desenlace, c

La tra

Odette a tra

narrador om

Enrique, est

sobre la mu

ce a record

muerte. Ve

que sólo sale de noche porque durante el día la gente puede ver su condición deteriorada de la vejez que la aqueja. Y como sólo sale de noche, tiene el sobre nombre de "La reina de la Noche". De acuerdo a John S. Brushwood, Odette es, "...una mujer extraordinaria. A pesar de ser una persona ultrasofisticada, hay algún dejo casi gótico en su carácter. Su identidad se intercala con la de otro personaje y, al final, un incidente mágico pone en duda la realidad creada en la novela" (*La novela mexicana...*, 64).

La estructura de la novela está dividida por apartados que tienen la función de capítulos de extensión variada: unos son de menos de una página, y otros de una o varias páginas. También algunos de estos apartados tenen epígrafes de obras literarias: *El diablo enamorado* de Jacques Cazotte, *A Midsummer-Night's Dream* de William Shakespeare, *Santa* de Federico Gamboa, *Historia de un amor turbio* de Horacio Quiroga, *La invitación* de Beatriz Guido, un epígrafe a Tina Moddotti de Pablo Neruda y un poema de Antonio Castañeda a la muerte de su padre, que nos sirven como guía en la lectura de la novela o sirven como referencia de señas de identidad de la intelectualidad de los personajes y del narrador-protagonista de la novela. Esta estructura de la novela, permite que cada capítulo se lea como un cuento ya sea realista o fantástico, con una historia que se va desarrollando hacia un desenlace, que en ciertas ocaciones se presenta de manera inesperada.

La trama de la novela se enfoca en la reconstrucción de la vida de Odette a través de Enrique, personaje-narrador de la novela, y a través de un narrador omnisciente. En las primeras líneas de la novela, podemos leer que Enrique, estando en París, recibe una llamada telefónica en que le comunican sobre la muerte de Odette, y ésta llamada telefónica hace que Enrique empiece a recordar la vida de Odette y a la vez le inquieta saber el motivo de su muerte. Vemos entonces que Enrique comienza a una búsqueda de datos y

reconstruye. n
incluyendo a é
andadas noctu
del narrador
sumaria: "El le
La narración
casi todo. no
consiguiente.
narrador-prot
importancia d

Hacia
entera de la
muerte natur
través del su
porque para
en un estorb
la lectura de
Enrique no v
Europa pasa
California. v
estudios. y
restaurantes
y bajo los ef
al tratar de
ción, nota
manera que
estar prese

reconstruye, no sólo la vida de ella, sino la del grupo de amigos que la rodeó, incluyendo a él y a Silvana que en un momento fue su esposa, y las veladas y andadas nocturnas a las que eran aficionados junto con Odette. Esta función del narrador es vista por el crítico John S. Brushwood como una narración sumaria: "El lector se enfrenta a un dilema provocador y un tanto exasperante. La narración es casi en su totalidad sumaria, es decir, el narrador nos dice casi todo, no nos muestra casi nada" (*La novela mexicana*..., 64). Por consiguiente, es importante tomar en cuenta la función de Enrique como narrador-protagonista en querer reconstruir la vida de Odette y también la importancia de lo fantástico y lo real como estrategias narrativas.

Hacia finales de la novela leemos que Enrique a través de Silvana se entera de la verdad sobre la muerte de Odette, misma que no fue por vejez, muerte natural o alcoholismo como decían algunas versiones, sino que fue a través del suicidio después de beber veneno preparado por la propia Silvana porque para Odette, "lo mejor era morir antes de que los años la convirtieran en un estorbo o en un objeto inútil, algo que causara repugnancia" (120). En la lectura de la novela vemos que después de una noche de amor y dolor Enrique no vuelve a ver a Silvana, y pocos meses después decide regresar a Europa pasando antes por los Estados Unidos y Baja California. En Baja California, vemos que Enrique se encuentra con un antiguo compañero de estudios, y después de una noche de parranda recorriendo varios bares, restaurantes y cabaretes, llegan a una playa donde Luis Ángel queda dormido, y bajo los efectos del alcohol Enrique cree ver a Odette y a Silvania. Enrique al tratar de hablarles, ve que desaparecen, pero al llegar al lugar de la aparición, nota que había huellas de pies y juguetes, comprendiendo de esta manera que Silvania estaba también muerta, pero que las dos mujeres iban a estar presentes a lo largo de su vida hasta que él pudiera ir donde estaban

ellas y recupe

Coyoacán: "L

delicias" (124

Argume

Odette y del

la existencia

alteridad. y c

Entonces. pa

teados y prob

La no

evolución en

novela está

y muestra u

René Avilés

la ambigüe

diversos ni

dramáticas.

Avilés Fabi

preocupació

ver la recor

de las anc

Coyoacan.

en la novel

ellas y recuperar las andanzas y aventuras en los tiempos de la casona de Coyoacán: "Los tres juntos. Juntos siempre. Quizá en *El Jardín de las delicias*" (124). Dando fin de esta manera la novela de René Avilés Fabila.

Argumentamos que a través de esta reconstrucción de la vida de Odette y del grupo de amigos que frecuentaban sus veladas, nos permite ver la existencia de una nostalgia por un paraíso perdido y la presencia de una alteridad, y conflicto hacia los mitos y valores del tradicionalismo mexicano. Entonces, pasemos a analizar cómo estos temas se desarrollan y son planteados y problematizados en la novela de René Avilés Fabila.

2.2.4. La nostalgia del paraíso perdido.

La novela *La canción de Odette* de René Avilés Fabila muestra una evolución en la novelística narrativa de este autor mexicano dado que esta novela está cargada de rasgos de realismo mágico,[40] de literatura fantástica,[41] y muestra una ruptura con el tiempo y el espacio tradicional. En esta novela, René Avilés Fabila utiliza diversas técnicas narrativas muy sobresaliente como la ambigüedad, la yuxtaposición de tiempo y espacio, y la utilización de diversos niveles narrativos como los epígrafes, poemas, actuaciones dramáticas, y monólogos interiores. Sin embargo,consideramos que René Avilés Fabila, como hombre y escritor, dedica su obra literaria a la preocupación por una problemática nacional. Es por ello que es importante ver la reconstrucción que hace el narrador-protagonista Enrique de Odette y de las andanzas del grupo de amigos que frecuentaban la casona de Coyoacan, dado que a través de ella podemos ver dos temas muy importantes en la novela: la nostalgia por un paraíso perdido y la desmitificación hacia los

valores social

mexicano y d

desmitifica el

atraso del me

consideracion

presente trab

En su

que en Méxic

la configurac

Bartra:

> se *inv*
> sentim
> para t
> asimis
> veloz
> nueva

Este paraíso

vez para por

cáos ocacion

Este

> un lu
> felicic
> enter
> pode
> prese

Tenemos as

en el pasad

país en su

creación de

valores sociales, morales y religiosos que impiden el desarrollo intelectual del mexicano y de México. Es decir, en esta novela René Avilés Fabila ataca y desmitifica el tradicionalismo mexicano y sus valores porque contribuyen al atraso del mexicano. Para acercarnos a esta problemática, vamos a seguir las consideraciones críticas de Roger Bartra, crítico aludido previamente en el presente trabajo de análisis crítico.

En su estudio sobre el carácter del mexicano, Roger Bartra argumenta que en México, como en otros países, se busca un estrato mítico esencial en la configuración de la cultura nacional. A través de este proceso, nos dice Bartra:

> se *inventa* un edén mítico, indispensable no sólo para alimentar los sentimientos de culpa ocacionados por su destrucción, sino también para trazar el perfil de la nacionalidad cohesionadora; indispensable, asimismo, para poner orden en una sociedad convulsionada por la veloz llegada de la modernidad y sacudida por las contradicciones de la nueva vida industrial. (*La jaula*... 34)

Este paraíso se inventa para poder sobrellevar un sentimiento de culpa y a la vez para poner orden y buscar una armonía en una sociedad afectada por el cáos ocacionado por una modernidad y sus repercusiones de la industria.

Este edén subvertido, nos dice Roger Bartra, es imaginado como:

> un lugar previo y antiguo en el que reine la felicidad; pero es una felicidad pretérita y marchita que reposa en un profundo estrato mítico, enterrado por la avalancha de la Revolución mexicana y por el que sólo podemos sentir una emoción melancólica. Es un lugar donde el presente y el pasado se confunden para excluir al futuro. (*Ibidem.*)

Tenemos así una recuperación melancólica de un lugar previamente conocido en el pasado pero que ha desaparecido por los cambios socio-politicos del país en su proceso de desarrollo industrial y político. Según Bartra, esta creación del edén subvertido forma parte de un sistema amplio de legiti-

mación políti
das de la co
Avilés Fabila
los sucesos p
de la novela.

En nue
la utilización
un tiempo his
Es por ello q
pasada, a un
cronotopo. M
manera artís
artistically vi
movements
indicators ch
En la novela
contraste co
ignorado, pe
implícito hay
Argumentan
su regreso a
los sucesos
la perdida d
gobierno me
país pasa
democrática
movilizacion

mación política para "lograr reproducir (re-crear) las estructuras más profundas de la conflictiva social" (*La jaula...*, 35). En este sentido, la novela de Avilés Fabila busca recuperar un paraíso en el pasado que se ha perdido por los sucesos políticos que azotan el país en los años anteriores a la publicación de la novela.

En nuestra lectura de la novela de René Avilés Fabila, podemos ver que la utilización de lo fantástico como estrategia narrativa sirve para alejarnos de un tiempo histórico presente de los últimos sucesos de la política mexicana. Es por ello que el tiempo narrativo de la novela nos transporta a una época pasada, a una "época de oro", a un lugar cronotópico.[42] En su estudio sobre el cronotopo, Mikhail Bakhtin argumenta que tiempo y espacio se funden de manera artística; "Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history. This intersection of axes and fusion of indicators characterizes the artistic chronotope" (*The Dialogic Imagination*, 84). En la novela de Avilés Fabila el tiempo narrativo está, al mismo tiempo, en contraste con el tiempo histórico presente que parece estar desplazado o ignorado, pero que a la vez, sirve de referente y es un motivo para que el autor implícito haya escogido un tiempo narrativo en el pasado de la vida en México. Argumentamos ésto porque René Avilés Fabila escribe su novela después de su regreso a México de su estancia en Francia. Antes de su partida tenemos los sucesos violentos del movimiento estudiantil del 68. Movimiento que causó la perdida de la vida de miles de estudiantes por la respuesta reaccionaria del gobierno mexicano. Después del regreso de Francia de René Avilés Fabila, el país pasa por dos sexenios que se desenvuelve entre una aparente apertura democrática, el surgimiento emífero de la guerrilla urbana y rural, las movilizaciones y huelgas de los diversos sectores del poder laboral, la ardua

lucha sindica
especulación
muy pronto
desmedida co
partidos de
electorales y
Internacional
contra manif
proliferación
transnaciona
movimientos
del impuesto
yacimientos
control de ca
sinónimos
México. y fu
condiciones
resultaron
Mexicana 2

En la
reconstruc
cual hay un
alejarse de
narrador-pe
una recons
te cronotóp
casa de O

lucha sindicalista, la carecía y el acaparamiento de productos básicos, la especulación y el aumento de precios, el crecimiento de la deuda externa (que muy pronto la gente empezó a llamar "eterna"), la fuga de capitales y la desmedida compra de dólares, la devaluación del peso, la crisis interna de los partidos de oposición, la lucha por la sucesión presidencial, los fraudes electorales y la aparente reforma política, la manipulación del Fondo Monetario Internacional, la creación de grupos paramilitares, el aumento de represión contra manifestantes, la corrupción desmedida en los sectores policiacos, la proliferación de los vendedores ambulantes, la importación descomunal de las transnacionales y del colonialismo cultural de los Estados Unidos, los movimientos de liberación femenina, el surgimiento de las bandas, la creación del impuesto al valor agregado (IVA), el derroche desmedido por los nuevos yacimientos del oro negro (el petróleo), la nacionalización de la banca y el control de cambios monetarios.[43] Como resultado, estos dos sexenios fueron sinónimos de corrupción y de des-estabilización política y económica de México, y fueron bautizados como "'...la docena trágica' [...] En todo caso, las condiciones del país después de los gobiernos de Echeverría y López Portillo resultaron [ser] las más severas de la historia reciente" (*Tragicomedia Mexicana 2*..., 293).

En la novela de Avilés Fabila vemos que el autor implícito, al hacer una reconstrucción de la vida de Odette, intenta recuperar un paraíso pasado en el cual hay una felicidad aparente marcada por la euforia de la embriagüez para alejarse de una realidad caótica. En el inicio de la novela, vemos que el narrador-personaje Enrique, al enterarse de la muerte de Odette, va a hacer una reconstrucción no sólo de la vida de Odette sino que también del ambiente cronotópico de su casona de Coyoacán. Vemos que Enrique describe la casa de Odette como un lugar idílico con proporciones desmesuradas y con

mucho lujo: "
toda la reside
(9). Enrique
Odette, sino
alfombrada y
Asia. las joya
fuerte entreal
entonces una
lujo y la apar
poner bajo l
caótico histór

En la
ensueño, ver
reina. y él y s

En aq
reina
amant
efíme
velada
Odett

Tenemos en
tópico donde
marcado po
que los asist
de los límite
lo que sucec
pintor fantás

mucho lujo: "Había muebles antiguos y modernos combinados sutilmente por toda la residencia, un jardín al centro, como en los conventos del siglo XVI" (9). Enrique no sólo nos describe los contornos exteriores de la casa de Odette, sino que también la habitación de ella: "En su habitación, ricamente alfombrada y decorada con telas que había traído de sus viajes a Europa y Asia, las joyas puestas con descuido en un sillón o en un buró, con la caja fuerte entreabierta, con un penetrante olor de perfumes finos..." (10). Vemos entonces una descripción de un mundo de ensueño que se desenvuelve en el lujo y la apariencia y a la vez es un mundo armónico en que no se necesita poner bajo llave el dinero o las joyas, como sería al contrario en el tiempo caótico histórico presente.

En la reconstrucción que hace el narrador-protagonista del mundo de ensueño, vemos que Odette es el centro de atención, y la describe como una reina, y él y sus amigos como sus cortesanos:

> En aquel mundo, en esa casona desproporcionada y enigmática, era la reina y nosotros sus cortesanos, de entre los cuales aparecían sus amantes, príncipes, condes o duques de unas cuantas horas; nobleza efímera que en cuanto salía de alli perdía sus títulos nobiliarios [...] Las veladas se prolongaban hasta la madrugada y concluían cuando Odette, totalmente ebria pero sin perder el decoro, se retiraba. (10,11)

Tenemos entonces que la casona de Odette se convierte en un lugar crono-tópico donde tiempo y espacio se funden para dar crear un tiempo armónico marcado por la euforia que producen los efectos del alcohol. Vemos también que los asistentes a la casa de Odette se olvidan de la realidad existente fuera de los límites de la casona de Coyoacán: "Nadie parecía estar preocupado por lo que sucedía fuera de esa mansión colosal y extraña, como diseñada por un pintor fantástico que dio salida a su imaginación" (12). Es decir, se mantienen

dentro de un

tancia.

En la

idílico se vue

que la condic

darse bebien

obstante cua

que existen

mismo modo

siente nostal

Pensé

tiempo

pé. ur

en co

obras

bres d

ca la

mome

Esta nostal

que estaba

por la búsq

melancólico

Odette entr

recuerdo en

sus inquiet

exploramos

éramos?" (

Pode

perdido en

dentro de un tiempo cronotópico en que el tiempo histórico pierde su importancia.

En la lectura de la novela de Avilés Fabila, leemos que este mundo idílico se vuelve decadente después de la partida de Enrique a Francia. Vemos que la condición física de Odette se va deteriorando y que al final decide suicidarse bebiendo veneno preparado por Silvana, la ex-esposa de Enrique. No obstante cuando Enrique reconstruye la causa de la muerte de Odette, vemos que existen varias versiones: por vejez, muerte natural o alcoholismo. Del mismo modo, al reconstruir los ultimos días de la vida de Odette, Enrique siente nostalgia por ese paraíso perdido:

> Pensé con nostalgia en esa residencia fabulosa, en los buenos y malos tiempos que en ella pasé, pero tal como en su debido momento anticipé, un hombre decidido a criar vacas y cerdos no tendría ningún interés en conservar la casa, mucho menos en conservar sus cuadros, sus obras prehispánicas, su biblioteca, los recuerdos de los grandes hombres que frecuentaron la juventud de Odette, antes que una nueva época la obligara a sustituir los valores reales y durareros por unos momentáneos y otros apócrifos. (44)

Esta nostalgia se presenta como resultado de la pérdida de un lugar idílico que estaba en contraposición con una época emífera y en constante cambios por la búsqueda de una modernidad y desarrollo industrial. Este mismo tono melancólico lo podemos observar cuando Enrique mira el eminente olvido de Odette entre sus conocidos: "Pronto nada quedaría de Odette, sólo el recuerdo en algunos de nosotros, los que la amamos, los que comprendimos sus inquietudes seniles como producto de su pasada grandeza, los que exploramos con ella la ciudad y la seguimos en sus aventuras, ¿pero cuántos éramos?" (109).

Podemos observar que Enrique exterioriza una nostalgia por un paraíso perdido en la casona de Coyoacán de Odette. Esta nostalgia nos permite ver

que el autor
escapar de lo
político y eco
decir. la inte
muestra la ex
caracteriza la
por querer e
pasando des
En es
podemos ob
existencia d
religiosos de
siguiente se

2

La n
fantástico c
de Odette y
al usar lo
desmitificac
mantienen
industrial y
deja de ha
tema muy

que el autor implícito intenta recuperar un tiempo idílico en el pasado para escapar de los efectos negativos de un país que se deja arrastrar por un caós político y económico de los gobiernos presidenciales de los años setenta. Es decir, la intención del autor implícito por evocar una época pasada que muestra la existencia de un mundo cargado de armonía y ambiente festivo que caracteriza las veladas en la casona de Odette, nos permite ver una intención por querer escapar de una realidad caótica y crítica por la que México está pasando después de los sucesos violentos del movimiento estudiantil del 68.

En esta reconstrucción de un paraíso perdido a través de la nostalgia, podemos observar que la novela de Avilés Fabila nos presenta también la existencia de una alteridad y conflicto hacia los valores sociales, morales y religiosos del tradicionalismo mexicano. Tema que vamos a analizar en la siguiente sección del presente análisis de la obra de René Avilés Fabila.

2.2.5. Lo fantástico: refiguración del tradicionalismo mexicano.

La novela de René Avilés Fabila nos presenta la utilización de lo fantástico como estrategia narrativa para hacer una reconstrucción de la vida de Odette y expresar una nostalgia por un paraíso perdido. El autor implícito, al usar lo fantástico como estrategia narrativa, va a poder hacer una desmitificación de aquellos valores sociales, morales y religiosos que mantienen en un estado de inferioridad al mexicano y conllevan al atrazo industrial y cultural de México. Es decir, en su novela René Avilés Fabila no deja de hacer un ataque agudo y desmitificador al tradicionalismo mexicano, tema muy característico y recurrente en sus novelas anteriores.

De nu

que los valor

mitificador po

tra por un lad

lado nos mu

existencia d

mexicano co

consiguiente

son de cierta

México.

En la

en su funci

hace saber

importancia

por ella. En

implícito, a t

hombre:

...en

cuya

autor

alam

abajo

Los

los s

sus

quec

del

posi

llega

gene

De nuestra lectura de la novela de Avilés Fabila, podemos observar que los valores del tradicionalismo mexicano son el blanco de un ataque desmitificador por parte del autor implícito. Si ciertamente esta novela nos muestra por un lado un plano narrativo de un mundo lúdico y fantástico, por el otro lado nos muestra un plano narrativo real en el que podemos observar la existencia de una desmitificación hacia los valores del tradicionalismo mexicano como son el matrimonio, la maternidad, la religión y la muerte. Por consiguiente, argumentamos que el autor implícito ataca estos valores porque son de cierta manera los que impiden el desarrollo intelectual e industrial de México.

En la novela de Avilés Fabila podemos observar que cuando Enrique, en su función de narrador-protagonista, reconstruye la vida de Odette nos hace saber que una de las inclinaciones artísticas de Odette es la pintura. De importancia leemos que el cuadro titulado *La novia* es el cuadro más elogiado por ella. En la descripción de este cuadro, podemos ver la visión que el autor implícito, a través de Odette, tiene sobre el matrimonio y el destino fatalista del hombre:

> ...en la esquina derecha, había un fragmento de vestido matrimonial en cuya blancura destacaba una mancha de sangre (auténtica, según la autora); luego, cruzando del centro al extremo izquierdo estaba un alambre de púas que "simboliza la opresión del matrimonio", enseguida, abajo, mazorcas amontonadas que "significan la vida y la fertilidad". Los rasgos de pintura, toscamente tratados, "son la representación de los sufrimientos humanos" todo reunido una "gran alegoría de la vida y sus momentos cruciales: nacimiento, reproducción y muerte". El sexo quedaba indicado con una paloma disecada y la nueva vida producto del matrimonio, con un muñequito lleno de llagas y heridas, lo que (era posible adivinar sin la explicación de Odette) significaba que la creatura llegaba al mundo marcado por la fatalidad y por los sufrimientos de las generaciones anteriores. No había pureza. (13-14)

Podemos ob
una visión cr
una actitud c
perpétua de
tural de la a
como una fu
la mujer mex
mento religio
tiene que de
religión en l
producto de

En

perpectiva c
En la recons
contra de ic
papel de la
posición su
hace ver é
inicio de su
principio, re
correspond
por una situ
nidad" (35)
su hijo, no
tener divers

Enri

esposa pa

Podemos observar a través de los diversos objetos que forman este collage una visión crítica hacia el matrimonio y sus ramaficaciones. No sólo tenemos una actitud de alteridad hacia el bagaje cultural del elemento de la virginidad perpétua de la mujer al contraer matrimonio, sino que también el bagaje cultural de la actividad sexual con una función meramente reproductora y no como una función que permita entrever la existencia de una libertad sexual en la mujer mexicana. Tenemos la descripción del matrimonio no como un sacramento religioso sino como un ambiente opresivo y asfixiante en el que la mujer tiene que desenvolverse. Finalmente, vemos la visión fatalista impuesta por la religión en lo que respecta al nacimiento a una vida llena de sufrimiento del producto de una relación matrimonial dentro del tradicionalismo mexicano.

En la lectura de la novela de Avilés Fabila, podemos observar esta perpectiva conflictiva hacia el matrimonio en el fallido matrimonio de Odette. En la reconstrucción de la vida de Odette, leemos que su matrimonio va a ir en contra de los convencionalismo sociales basados en una estereotipación del papel de la mujer mexicana en el seno matrimonial ya que ella no acepta una posición sumisa, maternal y fiel en su matrimonio con Ernesto. Enrique nos hace ver ésto cuando menciona que Odette había sido una mujer típica al inicio de su matrimonio, pero que muy pronto dio muestras de hástio: "Al principio, recién casado, [Ernesto] era dueño de Odette, quien de inmediato correspondió embarándose, sin saber que pronto aparecería el hastío, el tedio por una situación para la que ella no estaba hecha: el matrimonio y la maternidad" (35). Como resultado, vemos que Odette no se preocupa por cuidar a su hijo, no le importa cumplir sus obligaciones como esposa y no le importa tener diversos amorios.

Enrique menciona que Odette prefería salir de su estereotipación de esposa para poder tener un papel más liberal:

Quería
la met
que d
mismo
pisos

De esta ma
papel estere
más importa
tenemos qu
soledad de
sus amigos

Otro
desmitificac
humana. E
el grupo de
para diver
una canta
hombre y
esperaban
canción,
sexo y dic

...a
pa
me
la
Lo
pe
co

> Quería salir de esa situación en que los convencionalismos familiares la metieron. Jugar un papel más importante que el de ama de casa rica que desempeñó por mucho tiempo, aunque ella dijera que no era lo mismo cuidar el hogar escuchando a Mozar o a Beethoven que limpiar pisos oyendo órdenes de un marido mexicano. (36)

De esta manera, Odette va en contra de los convencionalismos sociales y el papel estereotipado de la mujer en el matrimonio en su afán por tener un papel más importante en la búsqueda de su liberación femenina. Como resultado, tenemos que Odette se divorcia de Ernesto, abandona a su hijo y prefiere la soledad de la casona de Coyoacán, las veladas nocturnas en compañía de sus amigos, y la compañía de sus diversos amantes.

Otro de los valores del tradicionalismo mexicano que sufre el ataque desmitificador del autor implícito es la finalidad del sexo como reproducción humana. En la novela leemos que en uno de los desplazamientos de Odette y el grupo de amigos por las calles de la Ciudad de México entran en un cabaret para divertirse. En este cabaret vemos que ellos presencian la actuación de una cantante joven que está embarazada y canta una canción sobre un hombre y una mujer que tienen intimidad sexual para procrear y que ahora esperaban el nacimiento de su hijo. Enrique, al escuchar la letra de la canción, la opina de absurda porque contiene una perspectiva religiosa del sexo y dice:

> ...a mi juicio es poco humana. Piensen, dice que han hecho el amor para reproducirse. No por deseo, porque amas y deseas y no únicamente para tener un hijo. La letra insiste en que la finalidad del sexo es la reproducción. Eso pertenece a los demás animales, no al hombre. Los perros, los elefantes, los peces, los pájaros, se reunen para perpetuar la especie; su unión carece de otro sentido, la nuestra corresponde a razones más complejas en el orden espiritual. (51)

Tenemos así
cito pone en
religiosa de l
una finalidad
apreciar cuar
placer, cuand
Silvana. ant
después el
nos impedía
para el auto
sexo para u
sexual de E
para procre
dice a Beat
que *no her*
de niños" (7

En la
y conflicto
heterosexu
popular. E
Enrique pr
najes de
Robin. As
sus chillid
parte. Da
matar a l
quedarse

Tenemos así una actitud conflictiva hacia la finalidad del sexo. El autor implícito pone en tela de juicio dicha finalidad ya que contrapone la perspectiva religiosa de la finalidad del sexo para la reproducción humana en contra de una finalidad en alcanzar un placer sexual. Esta perspectiva la podemos apreciar cuando más adelante Enrique reafirma la finalidad del sexo como un placer, cuando menciona, "...para mí el sexo se dividía en antes y después de Silvana, antes fue intrascendente, una necesidad fisiológica que cumplir, después el placer y el amor daban una inaudita mezcla en la que el éxtasis nos impedían hablar por largo rato" (47). Como resultado, podemos ver que para el autor implícito está en contra de los convencionalismos religiosos del sexo para una reproducción humana. Es por ello que vemos que la relación sexual de Enrique con Silvana en la novela es para alcanzar un placer y no para procrear hijos, como el propio Enrique manifiesta cuando cóleramente le dice a Beatriz que no han tenido hijos, "...no es que no hayamos podido, es que *no hemos querido*. Lo nuestro es una relación amorosa. No una fábricas de niños" (78).

En la novela de Avilés Fabila podemos ver que esta visión de alteridad y conflicto hacia el sexo, se enfoca también en la desmitificación de la heterosexualidad de varios personajes favoritos de revistas de la cultura popular. En una de sus diversas veladas nocturas, vemos que Odette y Enrique problematizan la sexualidad y preferencias sexuales de los personajes de Tarzán, Daniel Boone, El Llanero Solitario, Supermán, y Batman y Robin. Así tenemos que "Tarzán acaricia amorosamente a Chita y responde a sus chillidos: Ya, ya, querubina, calla y cumple con tu deber" (80). Por su parte, Daniel Boone ante la emimente muerte a manos de tres indios decide matar a los dos menos atractivos con las dos balas que le quedaban para quedarse "con el último de los mohicanos, el más guapo" (81). En cuanto al

LLanero Solit

su antifáz. su

Toro" (81). I

le ha arrojad

la relación

batipistola y

antología" (

perpectiva r

sexualidad

masas. Co

ver como u

imágenes

intelectual

Ader

sexo, pode

figura mon

ataca la fi

relación d

menciona

que un ac

que Enriqu

la vida de

muestra e

casado cu

el divorci

vemos qu

LLanero Solitario, vemos que en los alrededores de un arroyo, se despoja de su antifáz, su sombrero y su ropa para después besar "apasionadamente a Toro" (81). La reacción de Supermán ante la kriptonita que el malvado Luthor le ha arrojado en lugar de matarlo "lo había excitado" (81). Del mismo modo, la relación de Batman y Robin es también conflictiva, "Batman sacó su batipistola y le proporcionó al joven maravilla una batisección amorosa de antología" (92). El aspecto conflictivo del sexo no sólo se enfoca en la perpectiva religiosa del sexo, sino que también en un ataque a la dudosa sexualidad de los personajes de la cultura popular muy conocidos entre las masas. Como resultado, esta actitud por parte del autor implícito la podemos ver como una muestra de su intención por desmitificar aquellos símbolos o imágenes arquetípicas del dominio popular porque limitan el desarrollo intelectual del mexicano.

Además de una actitud de conflicto y alteridad hacia el matrimonio y el sexo, podemos ver que la novela también mantiene una actitud similar hacia la figura monolítica del padre. En la novela de Avilés Fabila, leemos que Enrique ataca la figura paterna a través de su negación a tener hijos y tener una relación distanciada con su padre. Al hablar de su padre Enrique nos menciona que tuvo, "...violentos enfrentamientos con mi padre, quien creyó que un acto biológico le daba poder sobre mi vida." (32). Entonces tenemos que Enrique hace eco que la figura paternal no debe tener gran influencia en la vida de los hijos sólo por el hecho de procreación. Vemos que Enrique muestra esta actitud porque su padre desaparece de su vida después de estar casado cuatro meses con su madre: "Con mi padre jamás tuve amistad, luego el divorcio lo condujo muy lejos de mi alcance" (33). En su adolescencia vemos que el padre de Enrique vuelve a aparecer en su vida y en lugar de ser

motivo de ale

de personalid

En la
encue
Su va
de mi
lada p
por cu

Vemos que

esta figura

tanto por la

de Enrique.

del autor im

domina, dir

gobernados

económica

Cua

que entre

enemigo, u

acercaba a

modo, Enr

egoísmo s

ignorantes

importar m

de Enriqu

Odette y

trance en

ánimo y

motivo de alegría e iniciar una relación filial con él, vemos que hay un choque de personalidades:

> En la adolescencia lo encontré accidentalmente, fue de hecho un encuentro momentáneo, limitado a media docena de conversaciones. Su vanidad chocaba con la mía, no me permitía hablar y pocas cosas de mi quehacer le parecían inteligentes. La enemistad creció estimulada por mi mamá y su notable aversión hacia el que fuera su esposo por cuatro años. (33)

Vemos que Enrique no siente una atración hacia la figura de su padre porque esta figura está en conflicto con su personalidad. Es decir, hay un choque tanto por la personalidad de ambos como por la ausencia del padre en la vida de Enrique. También, esta situación nos permite ver una perspectiva crítica del autor implícito hacia la falta de paternidad de la figura padre-gobierno que domina, dirige y ordena desde un centro sin dar cabida a un cambio de sus gobernados y a la vez está llevando al país en una de las peores crísis económica y política.

Cuando Enrique se entera de la muerte de su padre, vuelve a reafirmar que entre él y su padre nunca hubo cariño ya que el padre lo veía como un enemigo, un competidor, "a un niño que peligrosamente seguía sus pasos y se acercaba a la cultura que parecía ser propiedad del papá" (65). Del mismo modo, Enrique nos indica que esta figura paternal reunía una gran vanidad y egoísmo sin límites, "Todo lo decía en función suya. Todos eran groseros e ignorantes, pobres diablos, mediocres y yo entraba en tales categorías, sin importar mis pocos años" (66). Pero, vemos también que el estado de ánimo de Enrique cambia ante tal noticia y opta por salir de la velada de la casa de Odette y regresa a su casa. En su casa vemos que Enrique, para salir del trance en que se encontraba, busca un libro que se ajustara a su estado de ánimo y lee un pasaje en el que el autor Antonio Castañeda, escribió un

poema a la r
se siente por
y la subestim
actitud de c
Enrique en e
En la lectura
igual de Ode
por una rela
nal. Esto lo
para cuidar
resultado. t
de complir
La re
René Avilés
tual del me
forma con
arrepentim
suicidio.
mostrado u
mexicano
intelectuale
En la lec
arrepentim
ciona. "Yo
en otros p
Dios" (91
todo lo qu

poema a la muerte de su padre. Este poema contempla la falta de dolor que se siente por la pérdida de la figura paternal que suele sentirse en tales casos y la subestima por "una gran tristeza por tanto desamor acumulado" (68). Esta actitud de conflicto y alteridad hacia la figura paternal la sigue manteniendo Enrique en el desarrollo de la novela y en particular en su relación con Silvana. En la lectura de la novela, vemos que el matrimonio de Enrique y Silvana, al igual de Odette y Ernesto, fracasa por el constante repudio hacia la paternidad por una relación sin hijos y por una búsqueda de superación intelectual personal. Esto lo podemos ver cuando Enrique menciona que, "Yo no tengo tiempo para cuidar bebés, prefiero gastarlo en mi formación y en mi vida" (78). Como resultado, tenemos la visión de una búsqueda de metas personales en lugar de complir con una sóla meta de reproducción humana.

La religión es otro de los elementos del tradicionalismo mexicano que René Avilés Fabila ataca en esta novela por su influencia en el atrazo intelectual del mexicano y de México. Esta actitud iniciada en *Los juegos* continúa de forma conflictiva en *La canción de Odette* de manera particular en el arrepentimiento antes de morir y la búsqueda de la muerte a través del suicidio. René Avilés Fabila, antiguo militante comunista, siempre ha mostrado una actitud conflictiva hacia la influencia de la religión en la vida del mexicano porque de cierta manera lo ha limitado de sus aspiraciones intelectuales, y a la vez lo ha llenado de una idiosincrasia de atrazo cultural. En la lectura de *La canción de Odette*, vemos que para Odette el arrepentimiento humano en el lecho de muerte no tiene sentido, ella menciona, "Yo, en cambio, no volveré a rezar por la sencilla razón de que no creo en otros poderes que no sean los terrenales. Nada nos viene del Cielo, de Dios" (91). Entonces tenemos una alteridad a la creencia religiosa de que todo lo que tenemos es por voluntad propia y no por intervención divina.

Por ot

dirigido princ

sabemos. er

optan por dic

canónicas.

entrevista co

de muerte r

sino que po

después de

novela vem

Odette y su

los periódic

mujer católi

noticia Enr

México:

> Méx
> sido
> mac
> ante
> con
> esa
> viud
> des
> neg

Podemos

de la igles

de inclusi

al no tene

camarada

Por otro lado, tenemos que el ataque a la religión católica va a estar dirigido principalmente a través de la muerte de Odette por el suicidio. Como sabemos, en la religión católica el suicidio está prohibido y las personas que optan por dicha solución, son rechazadas porque está encontra de las normas canónicas. Enrique, en su afán por saber la razón de la muerte de Odette se entrevista con Silvana, su ex-esposa, y ella le confiesa que Odette no muere de muerte natural, vejez o por alcoholismo, como algunas versiones indican sino que por haber bebido un veneno que ella misma le preparó a Odette después de ver que su estado de vejez estaba avanzado. En la lectura de la novela vemos que la versión oficial nunca reporta la vida escandalosa de Odette y su muerte por suicidio. Del mismo modo, las esquelas publicadas en los periódicos indignan a Enrique porque indican que Odette murió como toda mujer católica: confesada, comulgada y acompañada por su familia. Ante tal noticia Enrique manifiesta su indignación hacia esta tradición religiosa en México:

> México tiene una enorme tradición: todo mundo, por ateo que haya sido, muere dentro del seno de la santa madre iglesia. Un tío de mi madre, que militó en el comunismo, que hacía alarde de su ateísmo, antes de morir [...] por arte de magia se convirtió al catolicismo para confesarse y comulgar con un sacerdote que se caía de sueño [...] Por esa razón los amigos comunistas fueron rechazados por la indignada viuda [...] Así que era factible que Odette se hubiese "convertido" después de muerta, cuando ya no era posible encontrar sus decididas negativas a creer en deidades. (106-107)

Podemos ver que el autor implícito, a través de Enrique, critica el monopolio de la iglesia católica en la muerte de los mexicanos ya que dicho monopolio es de inclusión y exclusión al mismo tiempo. Es decir, vemos que los comunistas al no tener una creencia en un poder divino son excluidos del funeral de su camarada , el tío de Enrique. Tenemos también que Odette, una atea

ferviente la n

que frecuent

entierro, dár

cuestiones f

Este

Avilés Fabil

Novela don

mexicano c

ahora a ana

novela en l

estudiantil

petroleros,

ferviente la mayor parte de su vida, es incluida después de morir y sus amigos que frecuentaban sus veladas en la casona de Coyoacán son excluídos de su entierro, dándose de esta manera un claro monopolio de la iglesia católica en cuestiones funerarias, al cual el narrador implícito hace una fuerte crítica.

Este tema del suicidio, como lo veremos en el siguiente capítulo, René Avilés Fabila lo vuelve a retomar en su novela *Requiém por un suicida.* Novela donde vamos a analizar de qué manera la narrativa de este autor mexicano continua innovando las letras mexicanas. Mientras tanto pasemos ahora a analizar la novela *Muertes de Aurora* del autor Gerardo de la Torre, novela en la que veremos la participación de los petroleros en el movimiento estudiantil del sesenta y ocho en México, desde el punto de vista de los petroleros, sector al que el propio autor perteneció por más de dieciséis años.

En 19

Muertes de

publicó su s

venía trabaj

periodista E

momentos

68 desde e

que nunca

que: "-¡Nu

en 1972.[45]

cualquier d

ese es mi r

En l

Torre, la r

novela en

personaje

Orig

cue

dec

dist

per

esa

tica

ond

2.3. Gerardo de la Torre: visión proletaria al sesenta y ocho.

2.3.1. *Muertes de Aurora*: creación y publicación.

En 1980, Gerardo de la Torre publica lo que sería su tercera novela *Muertes de Aurora* (un año después de publicar *Ensayo general*, en 1971 publicó su segunda la novela *La línea dura*).[44] Sin embargo, desde 1973 ya venía trabajando en ella, en su entrevista de ese mismo año con la escritora y periodista Elena Poniatowska,[45] Gerardo de la Torre manifiesta que en esos momentos estaba escribiendo una novela basada en los acontecimientos del 68 desde el punto de vista de los obreros. Ante la pregunta Poniatowska de que nunca puede olvidar a los petroleros, Gerardo de la Torre le responde que: "-¡Nunca. Ni quiero! Yo dejé de trabajar en la refinería de Azcapotzalco en 1972,[46] cuando empecé a escribir historietas y hacer periodismo. Pero cualquier día de estos vuelvo a trabajar entre los obreros; ese es mi medio y ese es mi mundo..." ("Es famoso y no Olvida...," 15).

En la génesis de esta novela, vemos que de acuerdo a Gerardo de la Torre, la novela fue creada primero como cuento corto y posteriormente en novela en la que el autor tuvo que trabajar mucho en su forma y creación de personajes:

> Originalmente lo que escribí fue un pequeño reportaje con forma de cuento.[47] Se publicó en un libro llamado *El vengador* en 1973. Después decidí transformarlo en novela, lo que implicaba desde luego armarlo de distinta manera, encarnar las situaciones en personajes, darles a esos personajes carácter verdadero y, por supuesto, hacer correr, junto con esa historia política general que se cuenta, una serie de líneas anecdóticas y de problemas del ser humano a lo largo de toda la novela. (*De la onda en adelante*,[48] 117)

En cu

autobiográfic

manera su r

A mí
traba
no tu
much
de qu
esa
famo

En

que escribi

68: "para m

nal del 68.

trabajadore

política...."

Del

una partic

narrativa r

camente d

Mis
esto
de
poli
toda
libe

Por consi

narrativa

manera d

En cuanto a las críticas que ha despertado la presencia del elemento autobiográfico en la novela, Gerardo de la Torre manifiesta que de cierta manera su narrativa expone sus experiencias en el ambiente petrolero:

> A mí me tocó vivir la realidad de los sindicatos, de la existencia de los trabajadores de la gran industria nacional, pero durante mucho tiempo no tuve la preocupación de transportar esa realidad a la literatura [...] Y mucho más tarde, cuando me dio por escribir [...] vine a darme cuenta de que lo auténtico, lo que me interesaba como escritor era expresar esa parte de la realidad que conocía, para hacerla literatura. ("Es famoso y no Olvida...," 15)

En su entrevista con Javier Molina,[49] Gerardo de la Torre manifiesta que escribió su novela para exorcitar un estado emocional que sentía por el 68: "para mí [la novela *Muertes de Aurora*] es sobre todo una revisión emocional del 68. No quise contar el 68, quise mostrar cómo eran algunos de los trabajadores que participaron en el movimiento" ("Intento ligar literatura y política...," 17).

Del mismo modo, Gerardo de la Torre indica que aunque dejó de tener una participación activa en el ambiente sindical o petrolero, según él su narrativa refleja esa lucha sindical en la que participó para continuar metafóricamente de manera activa:

> Mis propias participaciones comenzaron en el 57, y no quiero decir que estoy retirado, porque contar esto en novelas y cuentos es una manera de participar; aunque ya no tengo una militancia activa en el movimiento político ni en el sindical.[50] Pero siento que lo que ha habido detrás de todas las luchas es el amargo sabor de la derrota; y veo muy lejos la liberación. (*De la onda en adelante*, 118)

Por consiguiente, esta tercera novela de Gerardo de la Torre continua con la narrativa sobre la vida, luchas y fracasos de la clase petrolera que de cierta manera da inicio en su primera novela *Ensayo General* (1970), continúa con la

novela *Muer*

termina con

formar de es

al que el pr

manifestado

artísticas y

los últimos a

Una

pasemos a

publicación

Entr

novela de

Pareja. Hu

Federico P

Torre da n

su desarro

como en

Aurora." 1

importante

Donoso P

muestra.

vanguardi

novela *Muertes de Aurora* (1980), sigue con la novela *Hijos del Águila* (1988) y termina con la novela *Los muchachos locos de aquel verano* (1992) para formar de esta manera una tetralogía sobre los trabajadores petroleros, sector al que el propio autor formó parte cerca de diesiséis años, y, como nos ha manifestado, dejó de trabajar en él en 1972 para seguir sus inclinaciones artísticas y dar inicio a una gran labor de creación literaria y que continúa en los últimos años.

Una vez conocido la génesis de esta novela de Gerardo de la Torre, pasemos ahora a conocer la recepción crítica que tuvo al momento de su publicación.

2.3.2. *Muertes de Aurora*: recepción crítica.

Entre las pocas reseñas críticas que despertaron la publicación de la novela de Gerardo de la Torre se pueden señalar aquellas de Miguel Donoso Pareja, Humberto Mussacchio, José de Jesús Sampedro, Rodolfo Bucio y Federico Patán. Para Miguel Donoso Pareja,[51] con esta novela Gerardo de la Torre da muestras de una madurez narrativa ya que "ha dado un gran paso en su desarrollo como narrador, tanto en lo que respecta a sus recursos formales, como en lo que se refiere a su estructura de contenidos [...]" ("*Muertes de Aurora*," 10). De acuerdo a este crítico, la novela de Gerardo de la Torre es importante porque retoma el fracazo del movimento del 68. Según Miguel Donoso Pareja, entre varias cosas, la novela de Gerardo de la Torre: "...nos muestra, entonces, la ausencia de una organización revolucionaria de vanguardia y, al mismo tiempo, las consecuencias terribles que, ya en el plano

personal. es

en la organi

Por s

la novela de

pertenecier

res y perso

Gerardo de

cimientos d

crítico con

sociológico

de los obre

El c

de la Torre

Muertes d

formación

unificado

petrolero.

la tecnocr

matanza"

José de

fenómeno

inactivo-

argument

manera n

de los h

distancia

escritura.

personal, esta ausencia cobra en los individuos que creyeron, metafísicamente, en la organización supuestamente de vanguardia" ("*Muertes de Aurora*," 10).

Por su parte, en su reseña crítica Humberto Mussacchio[52] argumenta que la novela de Gerardo de la Torre, presenta una peculiar diferencia a las novelas pertenecientes a la narrativa mexicana del 68. Según Mussacchio los escritores y personajes de esta narrativa pertenecen al sector educativo, en cambio Gerardo de la Torre es la excepción, porque a él le tocó vivir aquellos acontecimientos desde su posición como trabajador petrolero. Como resultado, este crítico considera que la novela de Gerardo de la Torre: "...no es un tratado sociológico sino una novela, lo que no le impide develar la actitud y psicología de los obreros ante los jóvenes universitarios y politécnicos ..." (s.n.).

El crítico José de Jesús Sampedro[53] considera que la novela de Gerardo de la Torre es una novela y testimonio y a la vez una crítica política. La novela *Muertes de Aurora*, argumenta este crítico, retona el tema del proceso de formación y destrucción de la conciencia obrera mexicana mismo que, "es unificado en otros niveles convergentes: retrospectiva al movimiento sindical petrolero, las dificultades de organización política en una refineria *controlada* por la tecnocracia, el movimiento estudiantil-popular de 1968, la represión y la matanza" ("*Muertes de Aurora*," 57). La novela de Gerardo de la Torre, según José de Jesús Sampedro, "contribuye al conocimiento y al análisis de un fenómeno radical: la quiebra del poder burocrático ahora suavizado -pero no inactivo- en *su* reforma" (*Ibidem.*). Por su parte el crítico Federico Patán[54] argumenta que a novela de Gerardo de la Torre aborda el tema del 68 de manera magistral en vista de que, "...no se lanza a una descripción trementista de los hechos, sino que busca explicarnos con serenidad, ayudado por la distancia temporal de veinte años existentes entre la experiencia tenida y la escritura." ("Gerardo de la Torre...," 10). De acuerdo a este crítico, en su novela

Gerardo de

aunque se

psicológico

puntos de

entrar. cua

("Gerardo

narrativas

Sin

Torre mani

novela *Mu*

nada: "...lo

prácticame

antiguo Pa

entero, 64

Una

Gerardo d

perspectiv

La

realismo

ciente. E

obsesiona

muerte su

vemos qu

Gerardo de la Torre sacrifica un mensaje ideológico de manera explícita y aunque se presenta de manera implícita, éste tiene como soporte "el buen juego psicológico de los personajes, la presentación de la trama desde variados puntos de vista, la creación de elementos simbólicos, y un narrador capaz de entrar, cuando así lo requiere el texto, en la conciencia de los protagonistas" ("Gerardo de la Torre...," 10). Es decir, la novela se nutre de diveras estrategias narrativas que le dan una profundidad incomparable.

Sin embargo, a pesar de estos acercamientos críticos, Gerardo de la Torre manifiesta su inconformidad por la poca atención crítica que ha tenido su novela *Muertes de Aurora* ya que de cierta manera es desconocida y abandonada: "...logré un texto decoroso en *Muertes de Aurora*, novela sesentaiochera prácticamente desconocida, que yace en las bodegas de la editorial del antiguo Partido Comunista (después PSUM y PMS y ahora PRD)" (*De cuerpo entero*, 64).

Una vez visto los diversos acercamientos críticos sobre la novela de Gerardo de la Torre, pasemos ahora a la trama de la misma para darnos una perspectiva de la labor creativa de este autor mexicano.

2.2.3. *Muertes de Aurora*[55] : desarrollo de la trama.

La novela de Gerardo de la Torre es una novela cargada con rasgos de realismo social y tiene varios niveles narrativos a través de un narrador omnisciente. En un nivel, se narra la historia de Jesús de la Cruz, un personaje obsesionado por la muerte de su esposa que estaba embarazada y cuya muerte sucede varios años atrás. Entre las características de este personaje, vemos que tiene afanes de ser escritor, pero que nunca decide escribir, vemos

también qu
liberales fu
empleos. v
traduccione
Jesús de la
es un pers
está borra
brotar el
sector petr
hacer pant
jadores pe
Jesús de l
ante el co
final de la
un alcoho
en cantina
sed alcoh
Otr
Galdino.
petroleros
sindicato
de la nov
en las pr
militar qu
final de la
la impote
dócilmen

también que fue dirigente petrolero sindical de oposición, pero por sus ideas liberales fue expulsado de dicho sindicato. Después de trabajar en diversos empleos, vemos que en el último de ellos se dedica a vender libros y a hacer traducciones. En este mismo nivel de narración de la novela, vemos que Jesús de la Cruz es un personaje que está constantemente bebiendo alcohol, es un personaje alcoholizado sin esperanzas de sobresalir en la vida y cuando está borracho sufre las peores de las alucinaciones. Cuando comienza a brotar el movimiento estudiantil del 68, unos personajes pertenecientes al sector petrolero se ponen en contacto con él y le piden que los aconseje para hacer panfletos en la refinería donde trabajan y puedan organizar a los trabajadores petroleros. Sin embargo, como vemos en el desarrollo de la novela, Jesús de la Cruz se decepciona al ver que el movimiento estudiantil fracasa, y ante el constante recuerdo de la esposa embarazada muerta, vemos que en el final de la novela, él se hunde en lo peor de los alcoholismos y acaba siendo un alcoholico más de los que desambulan por la ciudad de México de cantina en cantina pidiendo dinero o robando una bebida abandonada para calmar su sed alcohólica.

Otro nivel narrativo de la novela de Gerardo de la Torre es la historia de Galdino, Efrén y Arturo, tres amigos petroleros que intentan organizar a los petroleros para protestar la corrupción y falta de libertad que existe en el sindicato petrolero y unirse al movimiento estudiantil del 68. En la narración de la novela vemos que estos amigos se organizan y participan activamente en las protestas estudiantiles y los ataques sublevados en contra de la fuerza militar que toma las instalaciones de la refinería petrolera. Sin embargo, en el final de la novela vemos que después del fracaso de dicho movimiento y ante la impotencia de renovar el sistema opresivo, los amigos petroleros reanudan dócilmente con su rutina diaria porque "el trabajo ennoblece" (126). La narra-

ción de la

ción de los

dentro del

hablarnos

[la
cap
del
una
para
exa
esp
del

Tenemos

momento

dentro del

de formac

movimien

De

los petrol

través de

de trabaj

Rosales

participac

a través

completa

participac

petrolero

Ot

María Ro

ción de la historia de estos amigos sirve a la vez para reconstruir la participación de los petroleros en el movimiento estudiantil del 68, sin caer la novela dentro del género histórico. Como el crítico John S. Brushwood argumenta al hablarnos sobre la reconstrucción del movimento estudiantil del 68 en la obra:

> [la novela de Gerardo de la Torre tiene] una narrativa que propone captar la esencia de la participación obrera en el movimiento [estudiantil del 68], mediante su enfoque a los petroleros. La historia se basa en una reconstrucción de los sucesos del 68, un procedimiento que sirve para la novela histórica aunque el efecto de *Muertes de Aurora* no es exactamente la evocación de una época pasada, que es lo que se espera del género historico, sino más bien la exposición de una faceta del movimiento. (*La novela mexicana*..., 29)

Tenemos entonces que Gerardo de la Torre reconstruye en su novela un momento histórico muy importante en la historia de México, pero sin caer dentro del género de la novela histórica dado que intenta exponer el proceso de formación y destrucción de la conciencia petrolera mexicana durante el movimiento estudiantil del 68 de manera ficticia.

Dentro de este nivel narrativo, la reconstrucción de la participación de los petroleros en el movimiento estudiantil del 68, la podemos ver también a través de las notas escritas en el diario personal de Abundio Rosales, agente de trabajo del sindicato de petroleros. A través del personaje de Abundo Rosales vamos a tener la perspectiva del poder sindical en referencia a la participación de los petroleros en apoyar a los jóvenes estudiantes. Es decir, a través de los escritos y observaciones de Abundio Rosales vamos a ver una completa condenación de los miembros del sindicalismo petrolero hacia dicha participación y el apoyo incondicional a la subsecuente represión hacia los petroleros que se unen al movimiento estudiantil.

Otro nivel narrativo de la novela de Gerardo de la Torre es la historia de María Rocha que de cierta manera representan a los jóvenes de la época. A

través de l
ciones y re
inestabilida
miscuidad
nombre (e
periencia r
viendo una
abandona
Veracruz c
que se vu
México do
la novela
busca a G
zada, sin
Otr
Muertes
diversas r
de Jesús
muertes c
al tratar c
Estados t
de una m
norteame
se va a
miento e
helado d
Aurora s

través de la historia de ella podemos ver sus dudas, inexperiencias, frustaciones y rebeliones tanto con sus contrapartes adultas como con la época de inestabilidad política que les tocó vivir así como las consecuencias a su promiscuidad sexual. Podemos ver que María tiene un hijo al que no le pone nombre (en la novela se le conoce sólo como el Innombrado) y por su inexperiencia materna se le muere en sus brazos mientras ella se queda dormida viendo una de sus telenovelas favoritas. Posteriormente, vemos que María abandona a Galdino para irse con sus amigos jóvenes a divertirse al Puerto de Veracruz donde la abandonan y ella tiene que trabajar en una cantina hasta que se vuelve amante de un cliente rico y puede regresar a la Ciudad de México donde nuevamente es abandonada al quedar embarazada. Al final de la novela vemos que María regresa a la casa de su madre y ésta a su vez busca a Galdino para pedirle que se case con su hija a pesar de estar embarazada, sin embargo Galdino se niega a ello como leemos en la novela.

Otro nivel narrativo de la novela se refiere al título mismo de la novela *Muertes de Aurora*, este título nos va a hacer referencia a las muertes de diversas mujeres en la novela que aparecen en las alucinaciones alcohólicas de Jesús de la Cruz. En la narración de la novela, vemos que una de las muertes de Aurora se va a referir a la historia de una esclava negra que muere al tratar de huir de su condición de esclava por unos perros en el sur de los Estados Unidos. También, otra muerte de Aurora se va a referir a la historia de una mujer vietnamita que muere al caerle nappal arrojado de los aviones norteamericanos durante la guerra de Vietnam. Otra de las muertes de Aurora se va a referir a la muerte de una estudiante partidaria del fracasado movimiento estudiantil del 68 que muere a manos de sus torturadores en el suelo helado de una de las cárceles del gobierno. Y finalmente, otra muerte de Aurora se va a referir a la muerte de la esposa de Jesús de la Cruz que muere

cuando va
ramos que
las injustic
turadores.
sus papele
En
novela es
función de
través de
principio a
personaje
notas esc
actividade
marchas e
miento en
de la nov
estrategia
novela.
La
entretejid
las muer
diversas
sector p
podemos
permitir
aspectos
sector o

cuando va a dar a luz en un hospital mexicano.[56] En nuestro criterio, consideramos que las alusiones a la muerte de estas mujeres nos van a permitir ver las injusticias que sufren las mujeres ya sea a manos de sus captores o torturadores, o a las condiciones a que están sometidas por tratar de abandonar sus papeles estereotipados en una cultura dominada por el poder patriarcal.

En lo que respecta a la estructura de la novela, podemos ver que la novela está dividida por apartados sin numeración que a la vez tienen la función de capítulos. La narración de la novela se realiza principalmente a través de un narrador omnisciente que nos conduce por toda la obra de principio a fin, pero también hay intromisones ya sea por los diálogos entre personajes, los panfletos escritos por los trabajadores petroleros o por las notas escritas por Abundio Rosales en su carácter de investigador de las actividades clandestinas de los petroleros que se unen a las protestas y marchas estudiantiles. De manera muy peculiar, la novela presenta un rompimiento en la temporalidad del relato, es decir, podemos ver que la narración de la novela no mantiene una narración lineal ya que utiliza el flashback como estrategia narrativa para narrar las diversas historias de los personajes de la novela.

La novela de Gerardo de la Torre narra diversas historias que están entretejidas por el hilo narrativo de las diversas muertes de Aurora. Es decir, las muertes aludidas en el título de la novela es un pretexto para narrar diversas historias de diversos personajes y para reconstruir la participación del sector petrolero en el movimiento estudiantil del 68. Del mismo modo, podemos argumentar que estos niveles narrativos de la novela nos van a permitir ver la intención por parte del autor implícito de problematizar los aspectos de la identidad mexicana en la percepción crítica de formar parte del sector obrero y mantener una visión nacionalista hacia una nación en los

albores de

qué manei

dirigidos.

2

La

que este

novela *Er*

innovacion

este escri

a utilizar

estructura

menciona

un persor

onda en a

A

de la par

del 68.

aspectos

la novela

parte de

laborales

problema

Roger Ba

albores de un desarrollo económico y político. Pasemos ahora a analizar de qué manera estos aspectos se presentan en la novela y hacia donde están dirigidos.

2.3.4. La gran encrucijada: ¿nacionalismo o movilización social?

La tercera novela de Gerardo de la Torre continúa con la labor creativa que este autor mexicano inició con la publicación en 1970 de su primera novela *Ensayo general*. La novela *Muertes de Aurora* presenta las mismas innovaciones artísticas y estrategias narrativas que caracteriza la narrativa de este escritor mexicano. Es decir, en esta novela, Gerardo de la Torre, vuelve a utilizar el flashback y saltos temporales para darle una unidad temática y estructural a su obra. La utilización del flashback en esta novela, nos menciona Gerardo de la Torre, es una necesidad ya que al narrar la historia de un personaje con obsesiones, "...todo el tiempo está volviendo a ellas" (*De la onda en adelante*, 119).

A través de la técnica del flashback, vemos también la reconstrucción de la participación de los trabajadores petroleros en el movimiento estudiantil del 68. Está reconstrucción nos va a permitir ver la problematización de los aspectos de identidad nacional que le precupan al autor implícito. Es decir, en la novela se problematiza la dicotomía proletariada del mexicano en formar parte de la industria nacional petrolera y su lucha por mejorar sus condiciones laborales a través de la protesta y participación activa. Para acercarnos a ésta problemática vamos a seguir principalmente las consideraciones críticas de Roger Bartra plasmadas en su libro *La jaula de la melancolía*.

En

Samuel Ra

mente por

un sentimi

su condici

de las raz

parte de u

que al mi

Est

pagar el p

en su pro

Como res

legitimaci

mediante

mantener

no se rev

menta Ba

rioridad d

sentimen

cultura n

van a se

que utiliz

nacional

la Torre

del prole

laboral p

Gerardo

En sus consideraciones crítica, Roger Bartra argumenta que para Samuel Ramos el mexicano va a sentir un sentimiento de inferioridad principalmente por su condición de proletario: "Pudiera pensarse que la presencia de un sentimiento de menor valía ... o se debe al hecho de ser mexicano, sino a su condición de proletario" (*La jaula*..., 147-148). Entonces tenemos que una de las razones del sentimiento de inferioridad del mexicano es el de formar parte de un sector laboral ya que lo conlleva a mantener una posición sumisa que al mismo tiempo legitimiza un poder político que lo oprime.

Este sentimiento de inferioridad, nos dice Bartra, es el precio que debe pagar el proletariado en su afán por formar parte de la cultura nacional, pero en su proceso "La mitología nacionalista lo ha castrado" (*La jaula*..., 149). Como resultado, la cultura dominante "logra implementar sólidos procesos de legitimación nacionalista del Estado" (*Ibidem.*). Estos procesos se hacen mediante un modelo de pensamiento estoico en el que se tiene la intención de mantener a la masa proletariada dentro de una condición deficiente para que no se revele ante una explotación de la modernidad. Como resultado, argumenta Bartra, el sentimentalismo que suele surgir de esta condición de inferioridad del proletariado, "...en México la élite política institucionaliza los gritos sentimentales del pueblo oprimido y los trasforma en una alternativa para la cultura nacional" (*Ibid.*, 150). Las condiciones laborales de los trabajadores van a servir como arma legitimadora de un poder político opresivo y corrupto que utiliza la condición sumisa del proletariado como instrumento de identidad nacionalista. Por consiguiente, de nuestra lectura de la novela de Gerardo de la Torre vemos que en ella se plantea y problematiza esta crisis de identidad del proletariado mexicano a través de la indiferencia de la mayoría de la fuerza laboral petrolera en unirse a la causa revolucionaria estudiantil. La novela de Gerardo de la Torre tiene varios niveles narrativos que van a servir para

reconstruir

68. Esta r

los petrole

sindicato c

permitir ve

y al sentim

En

principalm

personaje

condición

amigos p

organizar

un volant

clase obr

formar pa

...p

ch

me

A

luc

ca

Tenemos

proletaria

mejor es

En

peores c

silencio

reconstruir la participación de los petroleros en el movimiento estudiantil del 68. Esta reconstrucción nos va a permitir ver por una parte la indiferencia de los petroleros a dicho movimento y, por la otra parte, el gran poder del sindicato de petroleros hacia dicha participación. Esta reconstrucción nos va a permitir ver también la existencia de una legitimación hacia el poder dominante y al sentimiento de patriotismo en el proletariado mexicano.

En la novela de Gerardo de la Torre estos aspectos se presentan principalmente a través de las acciones y desplazamientos de los tres personajes obreros que intentan reorganizar a los petroleros para protestar su condición de explotados. En la novela vemos que Galdino, Efrén y Arturo, amigos petroleros, ante la noticia de una huelga estudiantil deciden también organizar a la clase trabajadora de la refinería donde trabajan y deciden hacer un volante. En el volante vemos que los tres amigos hacen un llamado a la clase obrera para no quedar ajenos al movimiento estudiantil por su calidad de formar parte del pueblo mexicano y unirse a la lucha de las masas:

> ...porque ya es hora de que se acaben los líderes Velásquez es decir charros, y para que se aumenten nuestros salarios y tengamos una vida mejor.
> A la clase hobrera [sic] le corresponde un lugar privilegiado en las luchas del pueblo porque ya basta, de que nos estén viendo la cara....(19)

Tenemos entonces una perspectiva de la condición explotada del sector proletariado a manos de su clases dirigente y gubernamental y alcanzar un mejor estrato social.

En la lectura de la novela, vemos que dicho llamamiento sufre las peores de las indiferencias entre los compañeros de trabajo a través de un silencio rotundo y ausencia de comentarios a dicho volante:

Artu
lo t
Las
mor
islo
los
sus
sino

Podemos
centralism
dependen
estratégic
cambios y

No
continuar
la Cruz p
con Jesú
no están

-Y
ac
pr
no
-T
ba
en

Vemos e
depende
decir. su
vez sirve

E
a través

> Arturo aseguró que **fue un fracaso**, pero que les informara Galdino cómo lo tomaron en los talleres. Por allá identica **ausencia de comentarios**. Las tres cabezas pendulaban inclinadas y a intervalos tiraban un mordizco piadoso a las tortas. Sufrían de soledad. Era la refinería un islote, zona incomunicada, y para los trabajadores la política tomaba en los meros hechos sindicales, hallaba su fin y principio en la asamblea, y sus más elevadas expresiones en la elección anual de funcionarios sindicales. (19-20) (énfasis nuestro)

Podemos apreciar la indiferencia que hace el autor implícito en el gran centralismo que el sindicato ejerce en los trabajadores causando con ello una dependencia y falta de libertad en ellos. También, podemos observar el lugar estratégico de la refinería como una isla a donde no llegan los vientos de cambios y luchas sindicales.

No obstante a dicho fracaso, vemos que los tres amigos no desisten en continuar con su lucha anarquista trabajadora y deciden juntarse con Jesús de la Cruz para que los ayude a organizar a los trabajadores. En su entrevista con Jesús de la Cruz, se manifiestan las razones por la cual los trabajadores no están interesados a unirse al movimiento estudiantil:

> -Yo creo que más que miedo es falta de interés -dijo Galdino-. están acostumbrados a la política rascuache del sindicato. Les consigues un préstamo o le das trabajo a sus recomendados y contentos. Y si no, nomás les queda quejarse.
> -Todos se quejan, todos. Ahí andan echando habladas, que pinches bandidos, hijos de la chingada, pero les propones organizarse y entonces no... (24)

Vemos entonces que la falta de interés de los trabajadores es en virtud a su dependencia en el trabajo y la perspectiva nacionalista que tienen de ella. Es decir, su trabajo en la industria petrolera es motivo de identidad nacional y a la vez sirve para identificarse con el poder político en control.

Esta perspectiva nacionalista del trabajo la podemos apreciar muy bien a través del personaje de Abundio Rosales, agente de trabajo del sindicato de

petroleros.

de los estu

posiblidad

¡Es
ros.
no
las
jam
par

Tenemos

sector lab

este mom

no se org

trabajo.

De

hacer otr

varios tra

vemos qu

de gaso

haciendo

desilusió

movimie

compas

(34). Es

de los e

los tres

diantes

petroleros. Cuando Abundio se entera de la posible infiltración del movimiento de los estudiantes en la refinería, vemos que él rotundamente rechaza dicha posiblidad:

> ¡Eso, en la refinería, no! Los trabajadores petroleros podrían ser groseros, borrachos, a veces irresponsables, pero también era agradecidos y no iban a dejarse arrastrar por la canalla estudiantil que se enfrentaba a las autoridades. [...] No, no con esos salarios, sector privilegiado, jamás se atreverán a matar a la gallina de huevos de oro negro que da para alimentación, vestido, casa y hasta para la parranda deja...(28)

Tenemos entonces, la dependencia de los trabajadores en el trabajo y el sector laboral al que pertenecen. En la lectura de la novela vemos que desde este momento Abundio se vuelve el ojo vigilante de los trabajadores para que no se organizen y a la vez pueda descubrir a los saboteadores del centro de trabajo.

Después del fracaso del primer volante, Galdino, Efrén y Arturo deciden hacer otro y contrario al fracaso del primero vemos que éste es leído por varios trabajadoras para delicia de los tres amigos. En este segundo volante vemos que hacen un llamado al paro de labores para que no haya producción de gasolina y afecte los tanques y transportes militares los cuales están haciendo actos represivos en contra de los estudiantes. Sin embargo, para desilusión de ellos, los trabajadores no creen que tienen que ver con el movimiento y que sólo es cosa de los estudiantes, según Arturo: "...los compas les importa un pedazo de nabo lo que está pasando en la ciudad" (34). Es decir, los trabajadores petroleros no les importa apoyar el movimiento de los estudiantes porque no se siente identificados con ellos. Sin embargo, los tres amigos deciden avisar a sus compañeros de trabajo que los estudiantes van a hacer un mitin político en las cercanías de la refinería.

En l

termina sie

trabajador

A l
hab
fina
con
en
que

Tenemos

de los es

de unirse

poco en l

trabajado

insubordi

petrolero

huelgas

tales:

...
tra
ot
de
dó

Vemos la

virtud de

la indust

E

marchas

En la lectura de la novela de Gerardo de la Torre vemos que dicho mitin termina siendo un fracaso ante la apatía y falta de interés de la mayoría de los trabajadores:

> A lo sumo quince trabajadores habían asistido. Quince trabajadores habían escuchado silenciosos, los rostros áridos, fríos, los aplausos al final escasos, dejados caer más como una muestra de cortesía que como un acto de solaridad, más bien agradeciendo la información y no en reconocimiento de las justeza de las palabras vertidas por oradores que se hacían pedazos gritando por los portavoces manuales. (40)

Tenemos una falta de interés de los trabajadores en solidarizarse con la lucha de los estudiantes ya que dicha lucha les es ajena y no sienten la necesidad de unirse a ella. Posteriormente, esta falta de interés cambia ya que poco a poco en los mitines se reunen cada vez más trabajadores hasta juntarse cien trabajadores cuya "presencia proletaria, así se convertía en un acto de insubordinación" (43). Sin embargo, Jesús de la Cruz les dice a los amigos petroleros que la clase trabajadora sufre de falta de iniciativa propia en hacer huelgas y opta por dejarse llevar por las órdenes sindicales y gubernamentales:

> ...en este país agonizaba el orgullo de sentirse obrero. Mueven a los trabajadores como a marionetas, los congregan en actos que son de otros, arman huelgas ficticias, los agotan en luchas fraticidas. Así es desde hace años [...] miren lo que son ustedes, lo que somos, obreros dóciles, sin espíritu de lucha... (53-54)

Vemos la existencia de una problematización de la apatía del sector laboral en virtud de identificarse con un espíritu nacionalista que les inspira al trabajar en la industria petrolera.

En la lectura de la novela vemos que cuando sucede una de las tantas marchas estudiantiles del 68, un grupo de trabajadores se une al movimiento y

marchan

fuera ajen

Los
grit
pec
hur
tarí
pre

Los traba

sentimien

sentirse i

libertad e

D

delegado

acciones

-L
de
co
to
ca
id

De esta

alterar la

C

Abundio

ejército

H
e
y
p

marchan junto a los jóvenes, pero se sentían como si la manifestación les fuera ajena:

> Los trabajadores se manifestaban silenciosos y solemnes. Querían gritar Poli Unam unidos vencerán, pero se los impedía cierto dolor en el pecho, un agarrotamiento repentino de la garganta, la tristeza y la humildad de su condición [...] **Como que las manifestaciones** -comentaría meses más tarde Galdino- **no eran nuestra**, pero las agrarrábamos prestadas cuando se gritaba Vallejo. (87) (énfasis nuestro)

Los trabajadores sienten que el movimiento les es ajeno y a la vez sienten un sentimiento de inferioridad por su condición proletariada que les inspira sentirse incapaces de crear sus propias marchas de protestas para demandar libertad en los sindicatos y mejores condiciones de trabajo.

Después de uno de los ataques represivos contra los estudiantes, un delegado de trabajo hace eco a la visión del poder sindical para legitimar las acciones tomadas por el gobierno de la República:

> -Los apáridas, los incendiarios, los malintencionados, provocan el desorden para llevar agua al molino de su nefasta ideología y sembrar con discordia el camino de nuestra idiosincracia. Porque ya lo sabemos todos, la mexicanidad tiene sus propios símbolos, sus héroes y caudillos autóctonos, su camino impostergable y su muy particular ideología... (93)

De esta manera, los símbolos patrios están sobre toda ideología que intente alterar la idiosincracia nacional.

Cuando suceden los hechos violentos de Tlatelolco, vemos que Abundio Rosales escribe en su reporte apoyando las acciones tomadas por el ejército para parar los actos anarquistas de los estudiantes:

> He leído los periódicos de esta mañana, los cuales informan que el ejército atacó a los estudiantes y no sé cuántas cosas más. Creo que ya es hora de que se pusiera un hasta aquí a tantos hechos que perjudican el buen nombre y progreso del país, y al mismo tiempo me

hon
nad

Tenemos
de los est
manifesta
trabajador
la patria n
es primer
ensangre

Es
los hecho
porque a
que éstos
grita a Pe
partieron
pasividad
personaj
rutina de
tocó nac
labores.
del prol
ennoblec
Torre.

L
trabajad
pocos p
identida

honro en informar que a los trabajadores petroleros no les ha sucedido nada y seguirán trabajando con toda normalidad. (116)

Tenemos una perspectiva del discurso hegemónico condenando las acciones de los estudiantes por querer atrasar el desarrollo económico del país con sus manifestaciones y al mismo tiempo nos permite ver la pasividad de los trabajadores de continuar con sus labores para mostrar su nacionalismo hacia la patria mexicana. Como nos indica el personaje de Marco Lépido: "La Patria es primero y por encima de la Patria nada y por debajo de ella sólo los restos ensangrentados de cientos de muchachos muertos" (117).

Es por ello que cuando el personaje de Pepe Cervantes trata de narrar los hechos sangrentos a los trabajadores, éstos no muestran interés quizás porque allí estaban los miembros sindicales de los petroleros o porque sabían que éstos habían sido los triunfadores de dicha batalla y una voz anónima le grita a Pepe Cervantes: "Pepe Cervantes, bájate de ahí. Pepe Cervantes, nos partieron la madre" (118). Esta perspectiva de derrota y frustración por la pasividad del sector proletariado en México la podemos ver cuando el personaje de Galdino se da cuenta que nada ha cambiado y todo vuelve a la rutina de siempre y le dice a Efrén: "-tantos países que hay en el mundo y nos tocó nacer en el más mierda" (126). Y ambos amigos reanudan sus sagradas labores. El narrador omnisciente con un tono amargo nos indica la condición del proletariado mexicano: "-Y así tenía que ser, Galdino. El trabajo ennoblece" (126), terminando de esta manera la novela de Gerardo de la Torre.

La novela de Gerardo de la Torre muestra que la participación de los trabajadores petroleros en el movimiento estudiantil del 68 fue muy nula y pocos participaron en ella. Esta novela también problematiza la crisis de identidad del mexicano en referencia a su condición proletariada y a la vez su

identidad
participar
empresari
industria
político y
alcohol p
Gerardo
presente

En
cano con
en sus n
ver princ
por refu
Gerardo
y por el
condició
C
mexican
mexicar
esta ind
cano ha
mismo
la muer

identidad nacionalista. Es decir, por su condición proletariada no puede participar activamente en manifestaciones en contra del gobierno y el sector empresarial porque depende de ellos en su posición privilegiada que les da la industria nacional petrolera. Ante la impotencia de rebelarse contra el poder político y sindical, vemos que los petroleros se refugian en el consumo de alcohol para ahogar sus penas y derrotas. Este aspecto en la novela de Gerardo de la Torre lo vamos a pasar a analizar en la siguiente sección del presente estudio de análisis.

2.3.5. La evasión a través del alcohol.

En la novela de Gerardo de la Torre podemos ver que este autor mexicano continua planteando una crisis existencial del mexicano que hemos visto en sus novelas anteriores. En *Muertes de Aurora* este aspecto lo podemos ver principalmente a través del personaje de Jesús de la Cruz en su obsesión por refugiarse en el alcohol. Esta dependencia en el alcohol en la obra de Gerardo de la Torre nos muestra por un lado una indiferencia hacia la muerte, y por el otro lado, la necesidad de refugiarse en el alcohol para olvidar su condición miserable que le toca vivir.

Como hemos mencionado en el capitulo anterior,[57] según el crítico mexicano Roger Bartra, uno de los temas más recurrentes en el estudio del mexicano es el del mito del mexicano indiferente ante la muerte. Sin embargo, esta indiferencia hacia la muerte, es de cierta manera la indiferencia del mexicano hacia una vida que está marcada por la fatalidad y la adversidad. Del mismo modo, Paul Westheim nos menciona que la indiferencia del mexicano a la muerte es más un temor a la vida dura que le toca vivir: "no es el temor por

la muerte.
expuesto.
demoniaca
Par
indispensa
una búsqu
industrial
mexicana
su parte
melancóli
precisam
mestizo r
le da de
apatía la
interés ta
unirse a
anterior.
A
problema
búsqued
le ha toc
que a tr
un ambi
que legi

la muerte, sino la angustia vital, la fatalidad de la vida, la conciencia de estar expuesto, [...], a una existencia llena de peligros, llena de esencias demoniacas" (*La calavera*, 9).

Para Bartra dentro de la psique del mexicano, se agrega el elemento indispensable de la nostalgia: "la nostalgia del edén perdido se transforma en una búsqueda intelectual de la dimensión auténtica humana que la civilización industrial moderna ha sepultado" (*La jaula*..., 89). Como resultado, el alma mexicana se ve sumergida en el mar nostálgico por un paraíso perdido. Por su parte el crítico Félix Palavicini argumenta que el alma mexicana no es melancólica sino patética: "La verdad es que nuestro pueblo no es precisamente melancólico, sino patético. Su alma no es triste sino trágica... El mestizo mexicano nunca *viene a ver si puede, sino porque puede viene, y no le da de trompadas al sol por no dejarnos a oscuras*" (*La jaula*, 149). Esta apatía la podemos ver en la novela de Gerardo de la Torre en la falta de interés tanto de la mayoría de los petroleros como por Jesús de la Cruz en unirse al movimiento estudiantil como lo hemos analizado en el apartado anterior.

Argumentamos que la novela de Gerardo de la Torre no sólo problematiza la indiferencia del mexicano hacia la muerte sino que plantea la búsqueda del mexicano en el alcohol para olvidar su condición miserable que le ha tocado vivir. Es decir, en la novela de Gerardo de la Torre podemos ver que a través del alcohol se busca una evasión para escapar una realidad de un ambiente apático y adverso en la búsqueda por triunfar en una sociedad que legitimatiza un poder represivo. Según Gerardo de la Torre:

> ...el alcohol es como la gran evasión. Nos permite alejarnos un poco de la terrible realidad que vivimos día con día, es decir, viviendo en una sociedad tan deshumanizada como la nuestra el alcohol podría un poco jugar el papel de un catalizador humanizante. Para decirlo contunden-

tem
alc

La
primera n
principal
Jesús de
su espos
de su est
hacia los
resultado
Jesús de
tizar el al
desahog

C
de la no
antiguo
bebedor
permitir
buscar e

E
ria histó
lo poder
Jesús d

t
c
a
h

temente: está cabrón vivir sin alcohol".[58] ("He vivido una cultura del alcohol...," 27)

La novela *Muertes de Aurora* de Gerardo de la Torre, a diferencia a su primera novela *Ensayo general* (1970), no plantea la muerte de su personaje principal a través del suicidio, sino que podemos ver que el personaje de Jesús de la Cruz constantemente bebe alcohol para refugiarse de la muerte de su esposa y del fracaso de sus luchas sindicales. Del mismo modo, a través de su estado alcohólico, Jesús de la Cruz nos muestra una alteridad y conflicto hacia los símbolos e imágenes monolíticas del nacionalismo mexicano. Como resultado, es importante ver la función del consumo del alcohol por parte de Jesús de la Cruz para tener una perspectiva del autor implícito en problematizar el alcoholismo como una forma lenta de buscar la muerte y para ahogar o desahogar sus penas y éxitos no logrados .

Como hemos mencionado anteriormente, uno de sus niveles narrativos de la novela *Muertes de Aurora* es narrar la historia de Jesús de la Cruz, antiguo militante de partido de oposición en el sindicato de petroleros y bebedor habitual de alcohol. La caracterización de este personaje nos va a permitir ver una perspectiva crítica del autor implícito de los mexicanos por buscar escapar de su condición miserable a través del alcohol.

En *Muertes de Aurora*, el alcohol va a permitir la pérdida de una memoria histórica y de la realidad que rodea al personaje de Jesús de la Cruz. Esto lo podemos ver cuando el narrador omnisciente nos describe la condición de Jesús de la Cruz después de una da las tantas parrandas:

> Rescatar el pasado más reciente, ahora, en turba condición, le resultaba tan penoso como recuperar cualquier fragmento más antiguo. Qué difícil ordenar el desorden de su vida, o sencillamente darle coherencia a ciertos hechos, sensaciones, sueños de apenas ayer, de las últimas horas. (10)

Tenemos
una memo
ción mise
mismo na
constante
Bebía pa
recomend
través de
que le toc
de su luc
En
sos que
la muerte
muerte
"...y com
Aurora.
veía. Di
entonces
Jesús de
y se ser
recordad
moscos
de su m
V
la Cruz
soledad
Patricia

Tenemos entonces los efectos del alcohol en perder la capacidad de rescatar una memoria histórica y personal ya que ésta ha perdido su valor por la condición miserable del personaje de vivir una vida adversa. Del mismo modo, el mismo narrador omnisciente nos menciona que Jesús de la Cruz bebe constantemente es para borrar ese pasado adverso: "La amnesia, el olvido. Bebía para borrar el pasado y al mismo tiempo olvidaba todo género de recomendaciones" (15). Así tenemos que el alcohol es un mecanismo a través del cual el personaje va a alcanzar una amnesia histórica de un tiempo que le tocó vivir, porque éste no representa sus ideales de libertad y alcances de su lucha sindical.

En la lectura de la novela de Gerardo de la Torre vemos que los sucesos que obsesionan a Jesús de la Cruz en ese pasado adverso se encuentran la muerte de su esposa y los fracasos de su militancia política. Después de la muerte de su esposa, vemos que Jesús de la Cruz se refugia en el alcohol: "...y comenzó a pensar en los años inmediatamente posteriores a la muerte de Aurora. Días de vino y ramos de zempasúchil. Días de alcohol y noches en vela. Días que le parecían lejanísimos, borrosos, olvidados" (37). Y desde entonces para borrar de su memoria la pérdida de su esposa, vemos que Jesús de la Cruz prefiere el buicio de la cantina porque le resultaba agradable y se sentía muy a gusto en comparación a su apartamento donde el lugar le recordada la soledad, el abandono en que vivía y sufría el ataque de vampiros, moscos y un caballero de una armadura negra productos de la alucinaciones de su mente alcoholizada.

Vemos también que el alcohol tiene la función de solidarizar a Jesús de la Cruz con los otros personajes de la novela que tratan de escapar de la soledad que les aqueja. Cuando Jesús de la Cruz bebe acompañado de Patricia, el narrador omnisciente nos hace ver esta solidaridad: "Eso, era

verdad. pe

antídoto p

infiernos p

sucede el

los tres a

Cruz des

omniscien

desilusión

más copa

de la der

y los hac

A

punto de

ojo crític

las corri

condición

que Jes

espectác

espectác

espectác

satisfect

se man

papel d

cabrón.

(*Ibidem*

el rueda

tomárm

verdad, pero también la soledad que los empujaba al trago. El trago como antídoto para la tristeza, la compañía como antídoto para la sumersión en los infiernos personales" (102). Esta misma solidaridad la podemos ver cuando sucede el fracaso del movimiento estudiantil del 68. En la lectura de la novela, los tres amigos petroleros se juntan para beber unas copas con Jesús de la Cruz después de los actos represivos del gobierno mexicano. El narrador omnisciente los describe como "enfermos de amargura, carcomidos por la desilusión... [y] Esos cuatro borrachos derrotados lo único que necesitaban era más copas" (120). Entonces el alcohol es un mecanismo para olvidar el sabor de la derrota y la desilusión del fracaso de mejorar sus condiciones de trabajo y los hace sentir solidarios en su lucha estéril.

A través del alcoholismo de Jesús de la Cruz, vamos a ver también el punto de vista crítico del autor implícito en criticar la tauromancia mexicana. El ojo crítico del autor implícito se va a manifestar a través de su repudio hacia las corridas de toros que son muy popular entre la gente mexicana, por la condición inhumana del trato de los toros.[59] En la lectura de la novela, vemos que Jesús y su amigo Alfredo deciden ir a los toros para presenciar su espectáculo y vemos que Jesús de la Cruz bebe para poder soportar dicho espectáculo: "Jesús bebió unas nueve cervezas durante la corrida. Odiaba el espectáculo, odiaba a los matadores, odiaba a esa gente imbécil, cruel y satisfecha..." (80). Del mismo modo, la perspectiva crítica del autor implícito se manifiesta a través de Jesús de la Cruz en su rotunda condenación del papel del matador: "Es un valiente, mató a dos animales indefensos. Es un cabrón, es un hijueputa que sabe matar a los toros que han perdido la fuerza" (*Ibidem*). Finalmente, leemos que Jesús de la Cruz quiere seguir bebiendo en el ruedo a pesar de haber dado fin la corrida, él le dice a Alfredo: "-Yo quiero tomármela aquí. Quiero tomármela viendo esa arena bañada de sangre, la

sangre de

consiguie

un espect

Al

de beber

ya que se

da que e

Jesús de

condición

La
m
qu
su
y
pe

Por con

lismo pa

inferiori

Torre lo

aquel v

presen

Pasem

los tres

de qué

to y lo

sangre de toros y toros que han venido a morirse aquí para nada" (80). Por consiguiente, Jesús de la Cruz pone en tela de juicio la corrida de toros como un espectáculo ya que las masas son ignorantes del sufrimiento de los toros.

Al final de la novela leemos que Jesús de la Cruz continúa con el hábito de beber alcohol, pero dicho hábito lo ha puesto en la peor de las condiciones ya que se dedica a pedir dinero para sus bebidas o se bebe las copas de bebida que encuentra descuidadas en las cantinas. Vemos que el alcoholismo de Jesús de la Cruz es cada vez peor y sufre el rechazo de sus conocidos por su condición deprimente, como el narrador omnisciente nos menciona:

> Las puertas de los vecinos hacía mucho que se habían cerrado para el modesto borracho del departamento 3, de manera, Jesús, que no te quedaba sino doblarte una y otra vez sobre ti mismo, esperar la consunción, el asalto final de los probos y de los benditos, de los sin culpa y de los pontentosos, de los hartos y de los exigentes. Aunque ya nada podría dañarte. (126)

Por consiguiente, vemos el final de un personaje que se pierde en el alcoholismo para refugiarse de una soledad existencialista y de un sentimiento de inferioridad de su alma mexicana.

Este mismo recurso del alcoholismo en la narrativa de Gerardo de la Torre lo vamos a volver a ver también en la novela *Los muchachos locos de aquel verano*. Novela que vamos a analizar en el siguiente capítulo en nuestro presente estudio de la narrativa sobre petroleros de este escritor mexicano. Pasemos entonces al siguiente y último capítulo para analizar las obras que los tres autores mexicanos pubicaron en la década de los noventa y analizar de qué manera realizan la problematización de los temas de alteridad, conflicto y lo nacional en sus obras.

Er
publicaci
René Av
mexican
autores
aspecto
de los
podemo
cionalis
Por cor
aparece
estudia
de la ic
están
nortea
compo
debido
model
embis
cultura
siente
regres
de id

2.4. Conclusiones capitular.

En nuestra conclusión del presente capítulo, argumentamos que con la publicación de *Ciudades desiertas* de José Agustín, *La canción de Odette* de René Avilés Fabila y *Muertes de Aurora* de Gerardo de la Torre, la narrativa mexicana se enriquece enormemente porque a través de la narrativa de estos autores podemos ver una intención por problematizar tanto los diversos aspectos de la identidad del mexicano, como la influencia cultural en México de los Estados Unidos. En las novelas de estos escritores mexicanos podemos ver una alteridad y conflicto hacia la identidad del mexicano, el tradicionalismo mexicano y la apatía revolucionaria de los trabajadores petroleros. Por consiguiente, la aparición de estas novelas es muy importante ya que aparecen después de una época que estuvo marcada con movimientos estudiantiles, y crisis económicas y políticas.

La novela *Ciudades desiertas* de José Agustín plantea la problemática de la idiosincracia mexicana de sus personajes principales. Los protagonistas están en conflicto con el mundo norteamericano y critican la cultura norteamericana porque es una cultura ajena a su idiosincrasia mexicana. El comportamiento del personaje de Eligio en la novela de José Agustín es debido en gran parte al aspecto de una identidad mexicana basada en el modelo mexicano del *pelado*. Modelo indispensable para poder sobrellevar el embiste brutal que acarrea la modernidad y la influencia aplastante de la cultura norteamericana. Ante dicho embiste, vemos que el personaje de Eligio siente la asfixia que le produce el modelo utilitario capitalista norteamericano y regresa a México, pero en su regreso vemos que hay cambios en su aspecto de idosincrasia mexicana, lo que nos muestra una alternativa al modelo

estereotip
porque e
Pc
encubre
como es
muestra
parte de
fallas de
mexican
mundo f
perfecto
política.
fantástic
el tono
en su ir
través
México
en unir
principa
de ider
su con
esta n
legitim
petrole
el alc
mexic

estereotipado del mexicano. Es decir, el modelo se ha metamorfoseado porque encarna el drama del mexicano ante la modernidad que lo rodea.

Por su parte, la novela *La canción de Odette* de René Avilés Fabila encubre perfectamente su ataque crítico mordaz a través de lo fantástico como estrategia narrativa. A través de lo fantástico, René Avilés Fabila nos muestra una alteridad y conflicto hacia los diversos elementos que forman parte del tradicionalismo mexicano. En esta novela, Avilés Fabila expone las fallas de un país tradicionalista como México porque contribuye al atraso del mexicano y de México. Si en la novela de René Avilés Fabila nos presenta un mundo fantástico, es para mostrar el intento por recuperar un mundo idílico y perfecto ya que el mundo presente está marcado por el caos y la inestabilidad política, económica y cultural de México. De esta manera, la función de lo fantástico en esta novela es por un lado, una estrategia narrativa para encubrir el tono crítico del autor implícito y, por el otro, es una estrategia muy efectiva en su intento por atacar los elementos del tradicionalismo mexicano.

Finalmente, en la novela *Muertes de Aurora* de Gerardo de la Torre, a través de la reconstrucción del movimiento estudiantil del sesenta y ocho en México vemos la falta de interés en la mayoría de los trabajadores petroleros en unirse al movimiento de los estudiantes. Esta falta de interés se debe principalmente tanto a su dependencia en un trabajo que le imprime una seña de identidad nacionalista y a la vez un sentido de inferioridad que les produce su condición proletariada. La representación de la apatía de los petroleros en esta novela nos muestra el ataque crítico del autor implícito por su función legitimadora de un poder represivo y explotador a través del sindicalismo petrolero mexicano. En la novela de Gerardo de la Torre vemos también que el alcohol sirve para mostrar varias funciones en el alma melancólica del mexicano. Por un lado, vemos que para el alma melancólica del mexicano el

alcohol v

toca vivir

se van a

también

olvidar la

alcoholis

crítica h

alcohol.

D

segunda

siguient

autores

qué ma

mexica

alcohol va a servir para saciar una melancolía ante una vida adversa que le toca vivir y a la vez va a ser un mecanismo a través del cual los protagonistas se van a sentir solidaritarios en su condición miserable. El alcohol va a ser también por otro lado un mecanismo para crear una amnesia histórica y olvidar las penas del presente. Tenemos así una bifurcación de la función del alcoholismo como mecanismo de escape y olvido, y a la vez para mostrar una crítica hacia la identidad mexicana de refugiarse en el constante consumo de alcohol.

Después del presente análisis de las novelas pertenecientes a la segunda etapa narrativa de los autores aquí estudiados, pasemos ahora al siguiente capítulo donde analizaremos las novelas que escribieron estos autores en la década de los años noventa y tratar de enfocarnos y analizar de qué manera se acercan o se alejan en problematizar aspectos de la identidad mexicana y realizar una alteridad y conflicto hacia la nación y lo nacional.

[1]En su ent

Ca
mu
qu
co
ac

[2]En su en
el segund
teatro mía
equipos d

[3]June C.
Internatior
University
at the Uni
4).

[4]Marco A
(1983): 3
cultura no
oportunid
se puede

[5]Esto no
the Unive
one of th
Swords."

[6]Beth M
(México:
28 de ju
neciente
Cerca d

[7]Humbe
67. Asi
Elena F
afirmaci
que pre
anuncia

[8]June
of Miss
alterna
Midwes
alterna
country

2.5. Notas

[1]En su entrevista con Javier Molina, José Agustín menciona que en este programa,

> Cada año invitan a gente de diferentes partes del mundo, sobre todo de países del tercer mundo: asiáticos, africanos, de Europa Oriental y latinoamericanos. Esto consiste en que la gente se junta allí para hacer vida social sobre todo, chorro de pachangas y de cocteles, y luego cada quien da una conferencia durante el transcurso de la estancia acerca del país donde viene. ("EU es un país...," 19).

[2]En su entrevista con Javier Molina, José Agustín nos lo menciona de la siguiente manera: "En el segundo trimestre, durante la primavera, en la Universidad de Denver monté una obra de teatro mía, que se llama *Abolición de la propiedad*, la monté en inglés y en español con dos equipos de trabajo distintos, y fue una experiencia padrisisísima." (*Ibidem*)

[3]June C. D.Carter y Donald L. Schmidt mencionan que José Agustín participó: "... in the International Writing Program at the University of Iowa (1977); as a Visiting Professor at the University of Denver (winter-spring, 1978), at the University of California at Irvine (fall, 1978, and at the University of New Mexico (academic year 1979-1980)" (*José Agustín: Onda and Beyond*, 4).

[4]Marco Aurelio Carballo. "El creador del lenguaje de la 'onda': José Agustín." *Siempre* 1588 (1983): 32-34. José Agustín manifiesta también que necesitaba enfrentarse críticamente a la cultura norteamericana y su novela le dio esa oportunidad: "Entonces *Ciudades desiertas* fue la oportunidad de hacerlo. Creo que la crítica fue bastante justa y mucho más profunda de lo que se puede creer" (32).

[5]Esto nos lo expresa José Agustín cuando escribe, "My decision to return to México, in spite of the University of New Mexico's extremely tempting offer to stay with a full-time position, has been one of the most transcendent and dramatic decisions of my life" ("Forty Archetypes Draw Their Swords," 32).

[6]Beth Miller. *A la sombra del volcán. Conversaciones sobre la narrativa mexicana actual.* (México: Universidad de Guadalajara/Xalli, 1990) 275-298. Esta conversación se llevó a cabo el 28 de junio de 1983. En ella, se habló de la "Onda" y del lastre que cargan los escritores pertenecientes a esa generación. También se habló sobre el cuento "Yautepec," génesis de la novela *Cerca del fuego*, y de *Ciudades desiertas.*

[7]Humberto Guzmán. "Yo también hablo de la onda." *La Palabra y el Hombre.* 53-54 (1985): 63-67. Asimismo, Humberto Guzmán considera que las afirmaciones de la escritora y periodista Elena Poniatowska hacia la novela son más por cuestiones publicitarias que críticas: "Las afirmaciones de Elena Poniatowska en la contraportada del libro no se relacionan con el texto que pretende definir, aunque tal vez no fue su intención sino tan sólo cumplir con el requisito de anunciar del modo más adecuado para vender, lo cual es lícito" (65).

[8]June C. D. Carter y Donald L. Schmidt. *José Agustín: Onda and Beyond.* (Columbia: University of Missouri Press, 1986) 1-8. Estos críticos consideran que la novela plantea una visión alternativa de conductas socioculturales aceptadas en los Estados Unidos: "In its portrait of the Midwest, *Ciudades* is quite unflattering, but it is not gratuitously negative. Rather, it provides an alternative view of sociocultural patterns that are often accepted unquestioningly by people in this country as universal norms of human behavior" (3).

[9]Fernando
Americanos
razones po
del macho
ese país la
involuntaria
vida nortea

[10]Lucille H
Technique
en una re
desiertas
ambivalen
and the U

[11]En el pr
S.A. de C

[12]Reinha
novelistas

[13]Para L
se prese
of Susan
compare
parody o

[14]En su
menta q
definitor
Literatu

[15]Alber
México,
ha utiliz
importa
solame

[16]De a
Agustín

[17]Par
estudi
UNAM

[9]Fernando García Núñez. "Notas sobre la Frontera Norte en la Novela Mexicana." *Cuadernos Americanos* 4.10 (1988): 159-168. En su artículo, Fernando García Núñez al cuestionar las razones por las cuales José Agustín toma el espacio norteamericano para realizar una catársis del macho mexicano, argumenta que, "Quizás José Agustín inconcientemente considera que en ese país la libertad se ha llevado más adelante que en México. Aunque tal consideración sería involuntaria, puesto que la novela ataca frontal, exagerada y humorísticamente las normas de vida norteamericanas, con énfasis especial en la académica y la universitaria" (163).

[10]Lucille Kerr. "Academic Relations and Latin American Fictions." *The Journal of Narrative Technique*. 27.1 (1997): 25-54. En su artículo Lucille Kerr argumenta que Eligio queda atrapado en una relación ambivalente entre la cultura y la academia norteamericana: "In *Ciudades desiertas* the male protagonist, if not also the novel as a whole, is caught up in an irresolvably ambivalent relation to U.S. culture and the academy. Eligio straddles the border between Mexico and the U.S., moving between desire and derision for both territories" (43).

[11]En el presente análisis manejamos la edición que se publicó en 1995 por la editorial Alfaguara, S.A. de C.V.

[12]Reinhard Teichmann. "José Agustín." *De la onda en adelante: conversaciones con 21 novelistas mexicanos*. (México: Posada, 1987) 37-75.

[13]Para Lucille Kerr, ésta dinámica de la novela reune elementos discursivos y anecdóticos que se presentan como parodia o como una historia contemporánea de la vida real: "Eligio's pursuit of Susana, which in its discursive as well as anecdotal elements even the characters themselves compare to soap opera structures and stories, seems to present itself alternately as either a parody or as a daring contemporary true-to-life tale..." ("Academic Relations...," 44).

[14]En su estudio sobre la utilización del rock en la narrativa de José Agustín, Mario Rojas argumenta que "José Agustín asume la estructura conceptual y formal del rock como un componente definitorio de su arte poética" (José Agustín y el 'rock' como poética," 143). En Rose S. Minc, ed. *Literature and Popular Culture in the Hispanic World*, (Gaithersburg: Maryland, 1981) 143-151.

[15]Alberto Arankowsky, "José Agustín: el rock como estrategia literaria." Entrevista. *La cultura en México*, 2182 13 abr. 1995: 46-47. En esta misma entrevista, José Agustín manifiesta que él no ha utlizado el rock como un elemento de relleno en su narrativa, sino como un elemento importante: "Yo nunca he utilizado el rock nada más porque sí, siempre ha tenido una función no solamente visible en lo que escribo sino una importancia decisiva" (47).

[16]De acuerdo a John S. Brushwood, la presencia de la narración lineal en la novela de José Agustín ha sido motivo de duro criticismo entre los críticos literarios:

> The story is lineal and has been criticized for that reason, because distorted chronology is considered by many critics to be a requisite of sophisticated narration. This opinion, or reaction, tends to ignore the strategic use of scene embedded in summary, of cultural differences that function as characterizing devices [...] and of the intensity of emotion within a simple situation... ("Art and Trivia...," 65)

[17]Para el presente análisis vamos a seguir principalmente el criterio de Agustín Yáñez en su estudio preliminar de la obra Joaquín Fernández de Lizardi. *El pensador mexicano*. (México: UNAM, 1962) V-L.

[18]Roger Ba
Grijalbo. 19

[19]Agustín
mexicano.

[20]En su en
lucionado

To
Oc
po
po
de

[21]Esta co
de extensi

[22]Despué
casona de
convertida
García Tr
bello espa

[23]"René
B4). En
dibujo re
de la per
de 'La Ca

[24]"Vino

[25]Franci
dera que
. . Si los
(1-C).

[26]Marco
consider
que en l
burgues

[27]Rafa
tambié
naturali
el tomo
sabrosc

[28]Juar
ago. 1
centra

[18]Roger Bartra. *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano.* (México: Grijalbo, 1987).

[19]Agustín Yáñez. Estudio preliminar de la obra Joaquín Fernández de Lizardi. *El pensador mexicano.* (México: UNAM, 1962) V-L.

[20]En su entrevista con Javier Molina, René Avilés Fabila nos menciona que su narrativa ha evolucionado de un relato realista a uno fantástico:

> Todas las novelas habían sido absolutamente realistas, hasta llegar a *La canción de Odette*, en donde he ido mezclado la realidad con la fantasía y la magia. De hecho se podría dividir mi obra en dos partes: la realista, en donde por lo regular hay una intención política, incluso evidente; y la fantástica, que tiene elementos, a mi juicio más trascendente. ("Está 'dejando de lado'..., 18)

[21]Esta colección fue publicada por la Editorial Joaquín Mortiz en 1970 y consta de nueve relatos de extensión variada.

[22]Después de la muerte de Don Francisco Armida, de su esposa y de su hija Machilda, la casona de Coyoacán se convierte en diversas oficinas del gobierno de la república hasta quedar convertida en la Casa de la Cultura de Coyoacán, pero por malos manejos, nos menciona Julian García Trejo, en 1995 se encuentraba muy deteriorada. En "La Casa de Cultura de Coyoacán: bello espacio, pésimo manejo." *La cultura en México* 2173 9 feb. 1995: 49.

[23]"René Avilés Fabila Dibuja a Machila Armida en una Novela." *Excelsior* 3 ago. 1982: B1, B3 y B4). En este mismo reporte, su autor considera que la novela de René Avilés Fabila hace un dibujo realista de Machila Armida: "Una novela que sin ser 'en clave' presenta un dibujo realista de la personalidad de Machila Armida, es el acaba de publicar René Avilés Fabila, con el título de 'La Canción de Odette.'" (B1).

[24]"Vino de honor mereció la nueva novela de René Avilés Fabila." *El Universal* 8 ago. 1982: B4.

[25]Francisco Zendejas. "Autobiografía novelada." *Excelsior* 30 jul. 1982: C1. Este crítico considera que el drama de la novela es ligero: "El drama, bastante ligero, además, es el de los celos . . . Si los celos son idiotas, los celos retroactivos son la suma de todas las idioteces imaginables" (1-C).

[26]Marco Antonio Campos. "*La Canción de Odette.*" *Proceso* 300 2 ago. 1982: 63-64. Este crítico considera que la novela de René Avilés Fabila logra hacer una fuerte crítica a la burguesía ya que en la novela existe "una crítica más firme y honda a la burguesía, que esos textos en que los burgueses son blanco fácil de juicios simplistas y adjetivos abrasadores" (64).

[27]Rafael Solana. "Brianda y René." *El universal* 7 ago. 1982: 4 y 8. Este crítico compara también la novela de René Avilés Fabila con un postre italiano por su mezcla de realismo y naturalismo "...con una cassata, flor de la repostería italiana; como ese postre deliciosísimo, en el tomo de René se mezclan los sabores, en forma tan artística que el conjunto viene a ser tan sabroso como cada una de las vetas de que está formado" (8).

[28]Juan José Reyes. "De libro en libro, '*La Canción de Odette.*'" *El semanario Cultural* 17 15 ago. 1982: 7. Este crítico considera que la novela tiene un humor agradable: "...un humor que se centra fundamentalmente en los aforismos de Odette (inteligentes y corrosivos)" (7).

[29]José Ag
que los tor
sin concilia
una atmós
'irrealidad'

[30]Federic
Patán con
lo corroe p
los actos

[31]Antonic
modo. Ac
se da vue
acostumb

[32]Ignacio
valor nov
sus pode
implícito:
fin de cue

[33]Poli D
que Ode
canción
se va d
decaden

[34]Memp
Excelsio
Aviles
imagina
sociedad
mexican

[35]Luis
1982: 1
lo fantá
tiempo

[36]Marí
nov. 19
"Esta t
person
las let
fantas

[37]Luis
Según
parec
admir

[29]José Agustín. "Las grandes transiciones." *Excelsior* 23 ago. 1982: C2. José Agustín considera que los tonos realistas y fantásticos no se concilian: "...los tonos 'realistas' y 'fantásticos' chocan sin conciliarse: el tono burlón, desenfadado, casi frivolo, sabotea las posibilidades de que emerja una atmósfera misteriosa, intigrante poética, que enfatiza la fusión de niveles de 'realidad' e 'irrealidad' (C2).

[30]Federico Patán. "*La Canción de Odette*: texto fallido." *Sábado* 11 sept. 1982: 11. Federico Patán considera que la existencia de la ironía corroe la novela: "Esa ironía penetra en el texto y lo corroe por dentro, obstaculizándole de inmediato al lector su entrega a la atmósfera oscura de los actos nocturnos" (11).

[31]Antonio Acevedo Escobedo. "Alocamiento y vejez." *El universal* 11 sept. 1982: 4. Del mismo modo, Acevedo Escobedo nos menciona que en esta novela, "La imaginación de Avilés Fabila se da vuelo allí, nos coloca ante la trilogía del Bosco, la máquina del tiempo y aquellas casas acostumbradas a crecer a su arbitrio" (4).

[32]Ignacio Trejo Fuentes. "'*La Canción de Odette*'", de René Avilés Fabila: La ambigüedad como valor novelístico." *Excelsior* 12 Oct. 1982: C1. En referencia a la protaginizacion de Odette y de sus poderes y viajes mágicos, según Ignacio Trejo Fuentes son sólo un pretexto del autor implícito: "no es más que un pretexto que el autor utiliza para enfocar otros asuntos que son, al fin de cuentas, los que realmente le importan" C1).

[33]Poli Delano. "Nepomuceno y Avilés Fabila." *Excelsior* 26 oct. 1982: C2. Este crítico considera que Odette se desplaza ágilmente gracias a la gran destreza novelesca de la novela: "'La canción de Odette' también gratificó mi viaje, más que nada por la destreza novelesca con que se va desplazando ese formidable personaje que es Odette, la mujer madura y sola, ya decadente,..." (C2).

[34]Mempo Giardinelli. "A Propósito de la Novela de Avilés Fabila: Odette y el Afrancesamiento." *Excelsior* 1 nov. 1982: C1. En su reseña crítica, Mempo Giardinelli menciona que la novela de Aviles Fabila presenta estrategia narrativas ataca la sociedad mexicana: "Con humor, con imaginación, con sarcasmo -y a la vez con amor, nostalgia y una cierta piedad- disecciona a una sociedad con la que parece pelearse cada día. Y eso mismo viene a explicar lo profundamente mexicano de los textos de Avilés" (C1).

[35]Luis Chumacero. "La vieja de la máquina: Esnobismo e inseguridad." *Sábado* 264 27 nov. 1982: 14. Luis Chumacero considera que la novela también hace referencias a aspectos reales y lo fantástico: "*La canción de Odette* hace referencias a personajes de la vida real y al mismo tiempo introduce secuencias que juegan con los sueños y con lo fantástico" (14).

[36]María Elvira Bermúdez. "Una Trayectoria Temática: De la Sátira a la Fantasía." *Excelsior* 28 nov. 1982: C3. Esta crítica concluye argumentando que la novela tiene implicaciones valiosas: "Esta tiene, por lo demás, otras valiosas implicaciones: sicosociales, porque se alude a hechos y personas que bien pueden ser reales o, al menos prototípicas: y culturales, porque la pintura y las letras están atinadamente imbricadas en la trama. Lo que prueba que aun dentro de la fantasía se pueden realizar denuncias" (3-C).

[37]Luis G. Basurto. "Crónica de México: *La Canción de Odette*." *Excelsior* 24 dic. 1985: C1. Según Basurto, la amargura en la novela se presenta mezclada: "En cuanto a la amargura, me parece que ha sido reflejada, en torno de la protagonista, con un mezcla de compasiva y tierna admiración, y también con amor" (C3).

[38]En el pr
Fontamara

[39]Reinhar
novelistas

[40]Alexis M

...
o
im
ni
fa

Por su pa

E
m
o
p

[41]En su
de "realis
amplio:".
exótica p
término
Borges.
sombra
Guadala

[42]Mikha
Press. 1

[43]José
2001). E
excelen
el ámbit

[44]En su
escrita

Por su
sostier
comidi
desori

[38]En el presente análisis manejamos la segunda edición que se publicó en 1998 por la editorial Fontamara, S.A.

[39]Reinhard Teichmann. "René Avilés Fabila." *De la onda en adelante: conversaciones con 21 novelistas mexicanos*. (México: Posada, 1987) 77-105.

[40]Alexis Márquez Rodríguez menciona que:

> ...en el realismo mágico... se parte de una realidad concreta, sea natural, social, histórica o psicológica... Luego, aquella realidad concreta es tratada o elaborada mediante la imaginación creadora en un proceso gradual que se va desarrollando hasta alcanzar el nivel de la fantasía. De ese modo se termina por "crear" una nueva "realidad" de tipo fantástico o mágico. (citado en *Novela española y contemporánea*, 88-89)

Por su parte Anderson Imbert menciona que:

> Entre la disolución de la realidad (magia) y la copia de la realidad (realismo) el realismo mágico se asombra como si existiera al espectáculo de una nueva Creación. Visto con ojos nuevos a la luz de una nueva mañana, el mundo es, si no maravilloso, al menos perturbador. (*Ibid.*, 234)

[41]En su entrevista con Beth Miller, René Avilés Fabila manifiesta su falta de interés al término de "realismo mágico" porque es muy limitado y prefiere el de "género fantástico" porque es más amplio:"...es que a mí el 'realismo mágico' no me interesa. Además, me parece sólo una variante exótica para calificar un tipo de literatura que se hace en América Latina. Yo nunca he usado el término de 'realismo mágico'; yo me ubicaría más en la definición 'género fantástico' que da Borges. Es más amplia. No limita . . ." (*A la sombra del volcán...*, 160). En Beth Miller. *A la sombra del volcán. Conversaciones sobre la narrativa mexicana actual*. (México: Universidad de Guadalajara/Xalli, 1990) 155-172. Esta conversación se llevó a cabo en junio de 1983.

[42]Mikhail Bakhtin. *The Dialogic Imagination*. Michael Holquist, ed. (Texas: University of Texas Press, 1996).

[43]José Agustín. *Tragicomedia mexicana 2: la vida en México de 1970 a 1982*. (México: Planeta, 2001). Esta obra es el segundo volumen de una serie de tres volumenes. Se trata de un trabajo excelente sobre la vida en México de 1940 a 1994 y plantea los acontecimientos importantes en el ámbito cultural, político y social.

[44]En su libro de memorias *De cuerpo entero*, Gerardo de la Torre menciona que esta novela fue escrita en menos de un mes y fue escrita como una catarsis de una amargura que le aquejaba:

> En tres semanas y pico salió *La línea dura*. En ejercicio, un ensayo de escritura sin trabas, sin afanes de publicación, sin temor a la crítica o el comentario; nomás el gusto de resarcirme, mediante la escritura, de otra derrota. Sin exorcismos, sin afanes de venganza o de denuncia. Quería zafarme de la amargura, adherirme al goce de la invención descabellada. (63)

Por su parte Miguel Donoso Pareja argumenta que esta novela de Gerardo de la Torre: "se sostiene porque está enraizada en lo nacional -quizás local-, encarando cuestiones que son la comidilla (y el problema) del día, tales como la violencia, la descomposición, la angustia y desorientación de la juventud, las drogas, el desafuero sexual, etcétera" ("Dos notas", 41).

[45]Elena P
Novedades
el título: "C
jul. 1973: 4

[46]Gerardo
lera de la
Era un roj
vida en ot

[47]Se refie
colección
Mussacch
petroleros
él. Y en
para conv
pudo res
obreros n
mente co

[48]Reinha
novelista

[49]Javier
Torre." *L*
"Intento.
consigo.

[50]De ac
formal: "
formal. H
en este

[51]Migue
reseña
las me
estreme
(10).

[52]Hum
momen
en *Mue*
esfuerz

[53]José
Sampe
es una
se redu

[54]Fed
Federi
puntos

[45]Elena Poniatowska. "Es Famoso y no Olvida que fue Trabajador Gerardo de la Torre." *Novedades* 7 jul. 1973: 1,15. La segunda parte de esta entrevista apareció el día siguiente con el título: "Como Escritor no me Avergüenzo de mi Obra Política: G. de la Torre." *Novedades* 8 jul. 1973: 4.

[46]Gerardo de la Torre nos indica sus razones por haber dejado de trabajar en la industria petrolera de la siguiente manera: "En 1972 dejé Pemex porque allí sobrevino el desencanto político. Era un rojo, un apestado al que los compañeros del 68 dudaban en saludar. Y decidí ganarme la vida en otra actividad" (*De cuerpo entero*, 53).

[47]Se refiere al relato "*Únete pueblo agachón*, " dedicado a Elena Poniatowska, y publicado en la colección de cuentos *El vengador*. (México: Joaquín Mortiz, 1973) 90-116. Según Humberto Mussacchio, en este relato Gerardo de la Torre da su versión de lo que sucedió entre los petroleros durante el movimiento estudiantil, pero sólo era un reportaje y le hacía falta trabajar en él. Y en *Muertes de Aurora*, argumenta Mussacchio, los obreros: "...dejaron de ser personas para convertirse en personajes. Sólo así, puliendo la destreza narrativa, Gerardo de la Torre pudo responderse y responder a la pregunta que está en todo análisis del 68: ¿por qué los obreros no se incorporaron como clase al movimiento, por qué no llegaron a identificarse totalmente con los estudiantes?"(s.p.).

[48]Reinhard Teichmann. "Gerardo de la Torre." *De la onda en adelante: conversaciones con 21 novelistas mexicanos*. (México: Posada, 1987) 107-127.

[49]Javier Molina. "Intento ligar literatura y política, como Revueltas: el escritor Gerardo de la Torre." *Unomásuno* 15 jun. 1981: 17. En esta misma entrevista, Gerardo de la Torre indica que "Intento, al modo de Revueltas, ligar literatura y política. La verdad no sé hasta dónde lo consigo, pero lo sigo intentando" (17).

[50]De acuerdo a Gerardo de la Torre, en 1980 decidió abandonar su militancia comunista activa formal: "Hacia 1980, en compañía de René Avilés Fabila, abandoné de nuevo la militancia formal. He sido desde entonces un francotirador, un solitario canalla que quisiera ver implantado en este país un régimen socialista, justo, fraterno, liberario" (*De cuerpo entero*, 29).

[51]Miguel Donoso Pareja. "*Muertes de Aurora*. " *El Día* 29 jun. 1981: 10. Este crítico concluye su reseña argumentando que la novela de Gerardo de la Torre rebasa el calificativo de ser una de las mejores novelas sobre el 68 porque se convierte "en una reflexión seria, dolida y estremecedora de las opciones que se plantea el hombre en su búsqueda de un mundo mejor" (10).

[52]Humberto Mussacchio. "*Muertes de Aurora*: El lado obrero del 68. Una prosa eficaz y por momento contundente." [*Revista Mexicana de Cultura*] (1982): s.p. Mussacchio considera que en *Muertes de Aurora*, "...fluye una prosa eficaz y por momentos contundente, producto de un esfuerzo sostenido durante más de doce años."

[53]José de Jesús Sampedro. "*Muertes de Aurora*." *El Machete* (1982): 57-58. De acuerdo a Sampedro, la novela de Gerardo de la Torre no sólo se reduce a narrar el 68 sino que también es una novela de cambio e intercambio: "Novela que vuelve al tiempo axial de 1968 pero que no se reduce a él; novela que cambia e intercambia, con una dinámica estructural..." (57).

[54]Federico Patán. "Gerardo de la Torre: *Muertes de Aurora*." *Sábado* 738 23 nov. 1991: 10. Federico Patán considera que a pesar que la novela de Gerardo de la Torre presenta algunos puntos descuidados "no disminuye el interés por una novela hecha con buen oficio, y capaz de

manejar lit

[55]En el pr
Cultura Po

[56]Esta mu
plano pers
después d
recuerda:

La
fu
e
n
m
e
v

[57]Ver se

[58]Javier
1986: 27
sencia de
cuando b
cine, la
Javier M
cuando
política..

Véase ta
tores me
feb. 199

[59]Esta
manifies
inhuma
parece
convene
qué le l
la secci

manejar literariamente un asunto tan espinoso como es el del '68" (10).

[55]En el presente análisis manejamos la primera edición que se publicó en 1980 por Ediciones de Cultura Popular, S.A.

[56]Esta muerte nos hace ver nuevamente la existencia aubiográfica del autor en la novela. En un plano personal, Gerardo de la Torre sufre la muerte de su propia esposa que muere siete días después de dar a luz en un hospital mexicano. En su libro de memorias, Gerardo de la Torre recuerda:

> La muerte más cercana, la que me dejó tajos profundos, desvastaciones irreparables, fue la de Yolanda Ramírez. . . . Nos casamos el 31 de diciembre de 1964 y quedó embarazada algo más de dos años después . . . La introdujeron al quirófano el 4 de noviembre de 1967, un sábado, y nació la niña creímos que seríamos felices durante mucho tiempo . . . El once de noviembre Yolanda sufrío una embolia y murió esa noche en el antiguo hospital de Cardiología. Nuestra hija había complido siete días. Ella tenía veintiún años. (*De cuerpo entero*, 49-52)

[57]Ver sección 1.1.6 y 1.3.6 del primer capítulo.

[58]Javier Molina."He vivido una cultura del alcohol: Gerardo de la Torre." *La jornada* 16 ene. 1986: 27. En esta entrevista, Gerardo de la Torre indica que si en su narrativa existe la presencia del alcohol es porque ha vivido una cultura del alcohol: "...casi todos mis amigos beben, y cuando bebemos juntos es cuando hablamos de las cosas que más nos importan en la vida: el cine, la literatura, la política, nuestros asuntos personales" (27). En una entrevista previa con Javier Molina, Gerardo de la Torre reafirma esta visión de la necesidad del alcohol en sus obras cuando dice, "porque sin alcohol es insoportable esta pinche sociedad" ("Intento ligar literatura y política...," 17).

Véase también "Escritura y embriaguez" de Jennie Ostrosky en donde entrevista a varios escritores mexicanos sobre la presencia del alcohol en sus escritos. En *La cultura en México*, 2172 2 feb. 1995: 44-45.

[59]Esta perspectiva va a ser también compartida por el escritor René Avilés Fabila cuando le manifiesta a Verónica Ladrón de Guevara que él detesta las corridas de toros por su condición inhumana y que no son un arte sino un acto de barbarie: "Detesto las corridas de toros, me parece algo sangriento y absolutamente inhumano salir a matar a un pobre animal idiota ... Estoy convencido que las corridas de toros son un acto de barbarie y siempre me he preguntado por qué le llaman arte; si efectivamente fuera arte, aparecería en los suplementos culturales y no en la sección deportiva" ("Olé o *Réquiem*," II). En *La cultura en México*, 2044 30 oct. 1992: II-III.

E

continua

En esta

persona

desplaz

desierta

espacio

novela

tica de

cierta

mexica

que ta

escrito

Desse

proye

CAPITULO 3.
Etapa de madurez: más allá de la onda.

3.1. José Agustín: la madurez de un ondero.

3.1.1. *Dos horas de sol*: creación y publicación.

En 1994 José Agustín publica su novela *Dos horas de sol*. Esta novela continua con la evolución novelística que José Agustín había iniciado en 1964. En esta novela, vemos que el escritor recurre al motivo del viaje de los personajes principales dentro del espacio local mexicano. Es decir, hay un desplazamento territorial nacional a diferencia de su novela *Ciudades desiertas* (1982), en donde los personajes se desplazan pricipalmente en el espacio de los Estados Unidos.

En *Dos horas de sol*, vemos que el espacio territorial narrativo de la novela se lleva acabo en Acapulco, uno de los lugares comunes en la novelística de José Agustín. Esta inclinación a escribir novelas sobre Acapulco, es de cierta manera un resultado del arraigo que siente José Agustín por el estado mexicano de Guerrero. Como sabemos, no sólo él nació en Acapulco sino que también le pusieron el nombre de un tío que fue muy famoso por haber escrito canciones sobre Guerrero. En su entrevista en 1993 con Jean-Pierre Dessenoix,[1] José Agustín nos menciona este arraigo por Acapulco:

> Yo me llamo José Agustín porque había un tío mío que era compositor; él compuso canciones que en Guerrero son sagradas: *La Sanmarqueña*, *Acapulqueña*, *Por los caminos del sur*, *Caleta*... Era José Agustín Ramírez. Él pidió que yo llevara su nombre porque no tenía hijos. Esto me dio una relación muy estrecha con él, y su solo nombre me finca muy fuerte en la tierra guerrerense, me arraiga muy duro allá. Yo siento algo muy especial con Guerrero, y en concreto con Acapulco. ("Entretien Avec José Agustín," 161)

Para José Agustín, la novela *Dos horas de sol*, forma parte de un proyecto literario que no ha concluído. Este proyecto literario, según José

Agustín.
publicad
mencion
está ha
novelíst
una terc
P
rentes
Agustín
viaje es
visión r
bólico
horas
de so
materi
Acapu
perso

Agustín, se inició con su novela *Se está haciendo tarde (final en laguna)* publicada en 1973. En su entrevista con Alberto Arankowsky,[2] José Agustín menciona que ambas novelas son parte de una triología inconclusa: "Tanto *Se está haciendo tarde* como *Dos horas de sol* forman parte de una trilogía novelística que va a concluir no sé cuando, quizá dentro de algunos años, con una tercera y última novela sobre Acapulco" ("José Agustín: el rock...," 46).

Para José Agustín estas dos novelas plantean dos perspectivas diferentes sobre Acapulco y el motivo del viaje en ellas.[3] De acuerdo a José Agustín, en su novela *Se está haciendo tarde (final en laguna),* el motivo del viaje es más interior: "La primera es un viaje más hacia el interior, es una visión más mística de las cosas: Acapulco es muy claramente un paisaje simbólico del alma, un paraíso infernal" (*Ibidem.*). Por su parte, en la novela *Dos horas de sol,* agrega José Agustín, la visión de Acapulco es más exterior:

> En *Dos horas de sol,* el Acapulco real ya aparece, ya está con sus problemas, ya está físicamente descrito pero todavía la mitad de la novela es una visión que viene del exterior, de gente que proviene de la ciudad de México y de los Estados Unidos; fuera del personaje que es un psicoanalista y del presidente municipal, prácticamente no hay acapulqueños. (*Ibidem.*)

No obstante de esta ausencia de acapulqueños en la novela *Dos horas de sol,* le va a ayudar mucho a José Agustín porque así puede tener el material narrativo necesario para su tercera novela de la trilogía sobre Acapulco. José Agustín nos menciona que esa tercera novela sería con personas locales:

> Quisiera hacer una novela de acapulqueños, de gente que viva en Acapulco, que no haya salido, que tenga su vida allí, que esté lidiando con los problemas reales de la vieja tradición de Acapulco la cual se ha conservado a lo largo de mucho tiempo. Probablemente esa sería la tercera novela de la trilogía y por lo mismo, habrán muchas cuestiones

qu
fu

A

José Ag

persona

sobre A

narse r

puerto

rock...."

y el des

en las r

proyect

ahora a

José A

crítica

novela

Enriqu

de su

que se entrecruzen entre una obra y otra. Lo que sí me gustaría es que fueran libros muy distintos. ("José Agustín: el rock...," 46).

Al igual que en su novela *Ciudades desiertas*, en *Dos horas de sol* José Agustín tuvo que sacrificar varios aspectos que le interesaban de manera personal. En virtud de que José Agustín tenía mucha información específica sobre Acapulco, es decir, el aspecto documental del puerto, él opta por inclinarse más al carácter existencial: "en los aspectos humanos y colocar el puerto como gran telón de fondo de este drama humano" ("José Agustín: el rock...," 46). Dando como resultado que su novela, a través de las relaciones y el desplazamiento de los personajes, nos permite entrar más a profundidad en las relaciones humanas, y los aspectos sociales y políticos que se intentan proyectar en la novela.

Una vez visto la genésis de esta novela de José Agustín, pasemos ahora a conocer la recepción crítica que tuvo la publicación de esta novela de José Agustín.

3.1.2. *Dos horas de sol*: recepción crítica.

La recepción de la novela de José Agustín fue muy aceptable entre la crítica literaria. Entre las reseñas críticas que pudimos encontrar sobre la novela *Dos horas de sol* se pueden señalar las de Ignacio Trejo Fuentes y de Enrique Serna. Para Ignacio Trejo Fuentes,[4] la novela de José Agustín es uno de sus textos más logrados porque:

> muestra a un Agustín en plena madurez: de hecho, juega con las formas narrativas, escribe como con la mano en la cintura y de ese modo su estilo es una fiesta [...] puedo afirmar que *Dos horas de sol* es

uno de los libros de Agustín más logrados, por lo cual no debe dejar de leerse." ("José Agustín: *Dos horas de sol*," 60)

Sin embago, en su reseña crítica Enrique Serna[5] no cree que José Agustín haya alcanzado dicha madurez, sino que solamente ha tomado un segundo aire:

> No sé si con este libro [José Agustín] haya alcanzado la madurez, ni creo que la madurez sea necesariamente una virtud literaria. Sólo puedo constatar que le ha llegado un segundo aire, y ahora, con un horizonte cultural y vital más amplio, está iniciando la que puede ser su mejor etapa como escritor. ("El segundo aire...," 58)

Volviendo a la reseña crítica de Ignacio Trejo Fuentes, este crítico argumenta que la novela de José Agustín contiene varios elementos que la enriquecen enormemente. De entre esos elementos, Ignacio Trejo Fuentes nos señala dos muy importantes: primero, una crítica hacia el poder económico y político que impera en México, y segundo, la complejidad de las relaciones de México y los Estados Unidos:

> ...la acerba crítica al poder económico y sobre todo político que se practica en México de nuestros días, que aparecen empantanados y sin embargo enmascarados en pretendidos aires de triunfalismo. Esta también expuesto, en cierto sentido alegórico, el complejo fenómeno de las relaciones entre este país y los Estados Unidos. ("José Agustín: *Dos horas de sol*," 60)

Este mismo criterio es compartido por Enrique Serna cuando argumenta que en la novela de José Agustín "la situación política del país ocupa el primer plano y los males de Acapulco son un reflejo de ella. ("El segundo aire...," 58). Enrique Serna manifiesta también que José Agustín presenta a Acapulco dentro de dos planos: uno realista y otro esotérico;

> ...José Agustín se adentra más en la vida del puerto y observa su deterioro en dos planos: uno realista, casi documental, y otro esotérico, en

> que el paisaje se sobrepone a los hombres y hasta cierto punto rige la acción. Su Acapulco no es sólo una ciudad decadente sino el vértice donde confluyen todas las fuerzas caóticas de la naturaleza. ("El segundo aire...," 58).

Por su parte, de acuerdo a Habib Zanzana, la búsqueda de placer por parte Nigro y Tranquilo, los dos personajes principales de la novela, se puede entender como un viaje de exilio en diversos tiempos temporales y una búsqueda de una armonía entre México y los Estados Unidos:

> Their search for pleasure may also be understood as a journey into exile in time past, time present and time future, as a symbolical attempt to bring harmony between Mexico and the U.S.A., as a way to strengthen economic ties between the two countries (NAFTA), and to forge a new, modern and independent state. ("Tradition and Modernity..."[6])

Como resultado, la novela de José Agustín al plantear los aspectos de tradición y modernidad, argumenta Zanzana, se convierte en una alegoría de la nación atrapada entre un tiempo que fluye y una modernidad que inunda: "The text becomes an allegory of a nation in the process of constructing and desconstructing itself, of a Mexico caught halfway between the flow of time and the flood of modernity, between a glorious past and an uncertain future" (*Ibidem.*). Este argumento, de cierta manera, corrobora lo escrito en la contraportada de la novela en donde se menciona que Acapulco es un microcosmo de la modernidad finesecular de México: "Acapulco resulta entonces un microcosmo que refleja la 'modernidad' mexicana de fin de milenio, y la relación que los periodistas establecen con dos guapas y terribles turistas se convierte en una metáfora de las condiciones de México y Estados Unidos a la sombra del Tratado de Libre Comercio" (Este comentario aparece en la solapa de la novela).

Una vez vistos estos acercamientos críticos hacia la novela de José Agustín, pasemos ahora a conocer la trama de ella para conocer su estructura y técnica narrativa.

3.1.3. *Dos horas de sol* [7]: desarrollo de la trama.

La novela de José Agustín tiene como protagonistas principales a dos amigos: Tranquilo y Nigro. Ambos son periodistas de la Ciudad de México que viajan al puerto de Acapulco para hacer un "superreportaje" sobre el puerto y publicarlo en la revista *La Ventana Indiscreta*, y al mismo tiempo poder divertirse. Sin embargo, la cola de un huracán azota el puerto lo que hecha por tierra sus planes. Durante una lluvia milenaria que cae constantemente durante los días de su estancia en Acapulco, vemos que Tranquilo y Nigro no pueden trabajar a su gusto en el reportaje y desplazarse libremente por discotecas y restaurantes del puerto ya que es difícil desplazarse por las calles inundadas y llenas de basura.

En la lectura de la novela de José Agustín, Tranquilo y Nigro conocen a Livia y Phoebe, dos turistas norteamericanas vacacionando en el puerto. De este cuarteto, vemos que aunque al principio Tranquilo está interesado en Phoebe, se resigna a formar pareja con Livia, mientras Nigro y Phoebe forman la otra. La pareja Livia-Tranquilo se plantea de manera muy peculiar en términos comerciales: Livia es accionista mayoritaria y directora de una agencia de publicidad en Nueva York, y Tranquilo es dueño mayoritario de la revista *La Ventana Indiscreta*. Por su parte, la pareja Nigro-Phoebe se plantea en términos artísticos y existenciales: ambos comparten un gusto por el rock, y ambos son subalternos de la pareja Livia-Tranquilo. En la lectura de la novela

de Jos

encuen

acabo e

en una

en una

decider

que so

de Jos

Acapul

contan

despe

contar

amo y

abuso

familia

decir,

conflu

funció

punto

Ch'ên

Ambo

las re

que

refer

sol

de José Agustín, vemos que en ambas relaciones la culminación de un encuentro sexual esperado principalmete por Tranquilo y Nigro no se lleva acabo en virtud de que las norteamericanas convierten el juego erótico-sexual en una relación de poder. Por consiguiente, la aventura erótica-sexual termina en una gran frustración sexual por parte de Tranquilo y Nigro que resignados deciden irse cada uno por su lado de Acapulco la mañana del día siguiente en que son abandonados por las dos norteamericanas. Terminando así la novela de José Agustín.

En la narración de la novela de José Agustín vemos que la ciudad de Acapulco aparece con sus grandes problemas de paraíso decadente: contaminación, corrupción y degradación. Los grandes hoteles tiran sus desperdicios de aguas negras al mar, las gaviotas mueren por el alto grado de contaminación, las calles están inundadas por la basura, la policía judicial es amo y señor del orden, el presidente municipal es símbolo de corrupción y abuso de poder, y los nuevos antrios de vicio van desplazando los centros familiares ante una lluvia milenaria que cae con proporciones apocalíptica, es decir, "Acapulco no es sólo una ciudad decadente sino el vértice donde confluyen todas las fuerzas caóticas de la naturaleza" ("El segundo aire...," 58).

La estructura de la novela se divide en doce apartados que tienen la función de capítulos y llevan encabezados en que la palabra tiempo es un punto de referencia. La novela tiene dos epígrafes uno de *Mono* de Wu Ch'êng-ên y el otro de la canción de Bob Dylan "A hard rain's a-gonna fall." Ambos epígrafes son un punto de referencia y una guía de lectura, así como las referencias de rock que aparecen en la novela. José Agustín menciona que las referencias del rock en su novela no son solamente puntos de referencia de identidad de Nigro sino que algo más: "el rock en *Dos horas de sol* no sólo son señas de identidad de un personaje sino que también son

puntos
importa
novela
Nigro y
ciente
comple
intromi
preside
jungian
secció
u otra
José
Agustí
conoc
mexic

paser
tiemp

cond
de J
del
tizac

puntos de referencia de todo un tiempo. El tiempo, uno de los temas más importantes en esta novela" ("José Agustín: el rock...," 47). La narración de la novela se presenta a través de una narración en primera persona por parte de Nigro y Tranquilo, y otra en tercera persona a través de un narrador omnisciente lo que le da una unidad a la narración de la novela. La novela se complementa con diálogos entre personajes, monólogos interiores e intromisión de personajes que narran la vida de otros personajes como el presidente municipal, Pelerno (padre de Livia), el doctor Acaso (psicoanalista jungiano), y el socialista Juan R. Escudero. Al final de la novela vemos una sección de dedicatoria a una lista numerosa de personas que de una manera u otra han tenido una estrecha relación tanto personal como intelectual con José Agustín. Entre estas personas se encuentran los familiares de José Agustín, sus amigos más inmediatos, escritores cotáneos, escritores conocidos, críticos literarios, personajes de la farándula y la guerrilla mexicana.

Tenemos así la trama y la estructura de la novela de José Agustín, pasemos ahora a su análisis de qué manera esta novela problematiza un tiempo mexicano a fines de siglo.

3.1.4. Conflicto del tiempo mexicano finesecular.

La novela de José Agustín utiliza a Acapulco como metáfora de las condiciones de la modernidad mexicana finesecular. En la lectura de la novela de José Agustín vemos que uno de los referentes más constante en ella es el del tiempo. Este enfásis en el tiempo nos va a permitir ver una problematización hacia el tiempo mexicano primitivo que está en conflicto con un tiempo

moderno

necesid

modern

conside

una bifu

raciona

(*La jau*

una su

cada c

primitiv

sólo a

sión" (

sobre

cia de

de la e

uno d

mexic

primig

la ciu

que e

citand

moderno. Es decir, José Agustín plantea una alteridad y conflicto a la necesidad de evolucionar de un tiempo mexicano primitivo hacia un tiempo moderno. Para acercarnos a esta problemática, vamos a seguir las consideraciones críticas de Roger Bartra.

De acuerdo a Roger Bartra, la cultura política occidental ha generado una bifurcación del tiempo: "el tiempo edénico no dosificable de acuerdo a la racionalidad industrial y el tiempo progresivo y dinámico del hombre civilizado" (*La jaula...*, 70). Esta polaridad, argumenta Bartra, crea que el tiempo tenga una subjetividad que a su vez tiene formas ricas y ordenadas de acuerdo a cada cultura. Si se da un vistazo a la conciencia del tiempo en los pueblos primitivos, dice Bartra, no se pueden homogeneizar ya que la única posible es sólo a través de la visión occidental, "por medio de un procedimiento de exclusión" (*Ibidem.*). Como resultado, argumenta Bartra, existe un mito moderno sobre un tiempo edénico: "lo que me parece interesante es señalar la existencia de un mito moderno sobre un tiempo primigenio contrapunteado al tiempo de la edad moderna"[8] (*Ibid.*, 71). Este mito, manifiesta Bartra, "es el origen de uno de los rasgos que con mayor insistencia se le han asignado al carácter mexicano" (*Ibidem.*). En el estrato mexicano, de acuerdo a Bartra, este tiempo primigenio es atribuído al hombre del campo o al subalterno por el hombre de la ciudad que se enviste como hombre moderno.

Bartra argumenta que ésta atribución del mito del tiempo ha permitido que exista una estereotipación del mexicano por su medición del tiempo, y citando a Jorge Carrión, indica:

> El mexicano se adapta a este *transcurrir temporal imperceptible. No siente el tiempo.* No vive la necesidad de hacer hoy lo que puede hacer en la mañana idéntico y no es puntual porque ningún signo de la naturaleza le apremia a serlo. Por eso, y por la transparencia del aire, las distancias del mexicano se miden 'tras lomita'. Tras lomita es la ecua-

> ción sociológica de un tiempo sin jalones y una perspectiva clara, libre de obstáculos. (*La jaula...*, 71)

Este carácter del mexicano, indica Bartra, ha creado que al mexicano se le considere como pasivo y perezoso, que su vez, está en contrapunto con el mito del hombre civilizado que no espera. Como resultado, argumenta Bartra, el hombre civilizado de la modernidad: "cree que los campesinos y primitivos viven sumergidos en la pasividad; esta creencia es debida a un simple mecanismo psicológico que determina la estimación subjetiva del tiempo en el hombre" (*Ibid.*, 73). Entonces, para el hombre de la ciudad que está en constante movimiento, el hombre del campo es perezoso y pasivo.

Por consiguiente, Bartra cree que es necesario reconstruir al hombre primitivo y generar una conciencia de la oposición entre bárbaro y civilizado: "es indispensable crearle al hombre moderno un pasado mítico, para que la propia modernidad pueda -aparentemente- despojarse de mitos y enfrentar racionalmente la construcción del futuro" (*Ibid.*, 76). Entonces, el hombre moderno, argumenta Bartra, requiere de mitos y el mito del hombre primigenio es uno de ellos porque tiene la habilidad de fecundar la cultura nacional y al mismo tiempo hacer un contraste para estimular una conciencia del progreso nacional y su modernidad. Es por ello, menciona Bartra, que el hombre primigenio: "habita en una peculiar dimensión melancólica en donde el tiempo transcurre con lentitud y masedumbre" (*Ibidem.).*

Argumentamos que la novela de José Agustín plantea una reconstrucción y revaluación de este mito del tiempo mexicano primigenio ya que la contrapone al mito del tiempo progresivo y dinámico del hombre civilizado para que a su vez el carácter del mexicano pueda plantearse en términos de un hombre moderno finesecular. En otras palabras, José Agustín plantea en su novela una apropiación de un tiempo moderno para colocar al mexicano como un hombre

modern

polariza

D

José A

Tranqu

y Nigro

la nove

preocu

civiliza

ción de

lectura

person

cambi

cepció

pasa

rística

narra

Tene

Acap

impo

moderno y a México como nación moderna a fines de siglo a través de la polarización opuesta de sus dos personajes principales Tranquilo y Nigro.

Desde el inicio de *Dos horas de sol*, vemos que de manera deliberada José Agustín nombra a sus personajes principales con notaciones temporales: Tranquilo y Nigro. Lo que pensaríamos que Tranquilo sería perezoso y pasivo, y Nigro más activo y con preocupación del tiempo. Sin embargo en la lectura de la novela vemos que es todo lo contrario, ya que Tranquilo es más activo y más preocupado por el tiempo, y el que se enviste con características de hombre civilizado. Por su parte, Nigro es el más pasivo y sin preocuparse de la concepción del tiempo, y por su fisonomía el que se enviste de hombre primitivo. En la lectura de la novela vamos a ver esta dicotomía temporal a través de estos personajes y poco a poco vamos a ver que sus connotaciones temporales van a cambiar y en el final de la novela vemos que Nigro se va a apropiar de la concepción temporal del hombre moderno, mientras que Tranquilo la pierde.

En los primeros momentos de la novela vemos que cuando Tranquilo pasa a buscar a Nigro para viajar a Acapulco, Tranquilo se enviste con características de hombre moderno que le preocupa el tiempo. Nigro en su calidad de narrador menciona que:

> A las cuatro, el jefe tocó el claxón y el ruidero que hizo seguramente despertó a todos los vecinos, lo cual no me extrañó porque a ese cuate la gente le vale madre. Salí corriendo, con el pelo aún mojado, y guardé la maleta en la cajuela del preciadísimo Phantom rojo de mi jefe, socio y amigo. Oye, hace frío, comentó... (12).

Tenemos enotences que a Tranquilo le preocupa salir lo más antes posible para Acapulco y no le importa que Nigro todavía no está listo para el viaje y no le importa despertar a los vecinos.

En la lectura de la novela vemos que cuando Tranquilo y Nigro deciden comprar un café, Tranquilo no quiere perder tiempo en beberlo allí mismo:

> En la caseta de pago de la carretera nos detuvimos a comprar café en vasos térmicos. El Tranquillo no quería perder tiempo, así es que, bebiendo sorbitos de ese líquido horriendo, rearrancamos y pronto íbamos a ciento cuarenta kilómetros por hora. (13)

En su condición de hombre moderno, vemos que Tranquilo se desespera por llegar a Acapulco lo más antes posible y le preocupa perder tiempo y está en constante movimiento. Nigro por su parte, se muestra más relajado y menos preocupado por el tiempo. Para llegar rápido a Acapulco, Tranquilo toma la Autopista del Sol y la considera "una chingonería de ingeniería", pero según Nigro "es carísima", por lo que Tranquilo sentencia, "es cara porque lo bueno cuesta, el progreso cuesta" (14). Tenemos así su perspectiva de hombre moderno que ve las ventajas del progreso aunque hay que pagar mucho por él.

En el transcurso del viaje a Acapulco, leemos que Tranquilo, en su condición de hombre moderno, tiene el poder de la palabra y locución. Es decir, en el trayecto del viaje Tranquilo se la pasa hablando de todo un sinfín de cosas, mientras tanto Nigro, en su calidad de hombre primigenio, lo dejaba hablar porque sentía flojera de pararlo, como menciona, "Tantito porque con todo quiero a este buen hombre y tantito porque me daba hueva arrebatarle la palabra" (14). Tenemos entonces que Nigro hace alusión al estereotipo del mexicano pasivo y holgazán. Posteriormente, Tranquilo le reafirma a Nigro que al llegar a Acapulco deben trabajar primero y después se podrían divertir, y que, "no te pongas de farmer y de que saques a relucir esa inútil bola de cosas que sabes" (15).

Una vez en Acapulco, vemos que Nigro puede interpretar el cambio del tiempo soleado del puerto y vaticina la llegada del mal tiempo. Tranquilo, por su

parte.

climáti

Poder

tar el

obvio

impor

forma

parte

en los

clima

Poste

el tie

líptica

mani

hace

bien

parte, piensa que Nigro está equivocado porque cree los reportes del estado climático que han dado en la televisión:

> Oye, las nubes se están encimando, y están *feas*, le comenté cuando me llevaba al hotel por la costera. No pasa nada, explicó ... Así es siempre, añadió, en la mañana a veces se nubla, pero se despeja al poco rato y todo el día es soleadísimo, en la noche es cuando llueve... No hombre, repliqué, esas nubes están canijas, chance es una tormenta. Cuál tormenta, no heches la sal, ya te dije que decían en la tele que iba a haber puro sol. Pero siempre se equivocan. Ve esas nubes, insistí, cómo de que no va a llover, después de todo en el verano es cuando se dejan venir unos huracanes de su pinche madre. (18-19)

Podemos apreciar que Nigro, en su calidad de hombre primitivo, puede interpretar el cambio del clima que se avecina. Como Roger Bartra nos menciona, "Es obvio que el campesino percibe muy bien las estaciones del año, pero no le importa que más al norte las hojas de los árboles caigan en otoño: le interesa la forma en que las estaciones suceden en su región" (*La jaula*..., 71). Por su parte, Tranquilo, el hombre moderno civilizado, deja entrever su ciega creencia en los adelantos tecnológicos como la televisión para interpretar los cambios del clima a pesar de que en ocaciones se equivocan en sus predicciones. Posteriormente, en la lectura de la novela vemos que Nigro tiene razón ya que el tiempo se cierra y comienza a caer una gran lluvia con proporciones apoca--lípticas.

En la lectura de la novela de José Agustín, podemos ver que Tranquilo manifiesta que Nigro no está a la altura de ser moderno o civilizado porque le hace falta viajar, comer comida diferente, escuchar buena música y vestirse bien:

> Ese *jerk* nunca había podido *desarrollarse*; sí, terminó la carrera, pero le hizo falta salir al extranjero y cultivarse, no nada más con libros y conocimientos inútiles o, peor aún, con la supuesta erudición con la que justificaba su enajenación por el rock dizque alternativo. Le hizo

Tenem

tener u

los lím

y la c

músic

deja

entrev

Tranc

expre

canz

noch

desp

> falta orearse y aprender a comer bien, a saber de vinos buenos y de buenas cosas, a vestirse adecuadamente aun cuando quisiera andar "muy informal", "muy intelectual". (25)

Tenemos entonces que para Tranquilo es necesario salir fuera de México para tener una visión global del mundo y la contemporaneidad que existe fuera de los límites nacionales. Vemos la importancia de la apariencia en el buen vestir y la condenación por parte de Tranquilo del gusto por el rock por ser una música subalterna.

A pesar de que la lluvia cae constantemente, vemos que Tranquilo no deja de trabajar en el "superreportaje" y llama a Nigro para hacerle una entrevista al contador público H.P. Ortega:

> Afuera llovía torrencialmente, pero la tempestad no iba a detenerlo. Por supuesto que haría lo que tenía que hacer, tomaría al Nigromante de las orejas y a trabajar, flojonazo. El mal tiempo no iba a propiciar las clásicas huevas de esos intelectualetes... así que tomó el teléfono y le ordenó al Nigromante que bajara al lobby pues iban a trabajar.
> -¿Con este tiempo? -alcanzó a decir el flojonazo.
> -*I'll see you downstairs* -concluyó Tranquilo secamente. (26)

Tranquilo no desiste en trabajar a pesar de la lluvia que cae, mientras Nigro deja expresar su desilusión de trabajar en un día tan malo que es propicio para descanzar y pasarla muy tranquilamente disfrutando un día lluvioso.

En la lectura de la novela de José Agustín, vemos que después de una noche en que regresaron tarde a su hotel, al día siguiente, Tranquilo ordena despertar temprano a Nigro para comenzar a trabajar:

> ...Desperté, sobresaltado. Durante unos instantes no me di cuenta de que el teléfono sonaba y que eso me había despertado. Contesté. Era un empleado de recepción, quien, animosamente, me dijo: ¡son las siete de la mañana, señor! ¡Muchas gracias!, respondí, nada más que yo no di instrucciones de que me despertaran a ninguna hora. Lo siento mucho señor, pero aquí tengo la indicación de llamarlo a las siete de la mañana. Ah..., dije, pensando que el culero de Tranquilo era quien había ordenado

> que me levantaran. Típico. En efecto, acababa de colgar cuando el teléfono emitió sus ondulaciones electrónicas. Era The Boss, por supuesto, quien me ordenó que bajara a desayunar para que inmediatamente después nos fuéramos a darle, vinimos a trabajar y no a pachanguearla, tuvo el descaro de decirme. Chinga tu madre, pensé. (41)

Podemos ver claramente la intención de José Agustín en mostrar la dicotomía de la preocupación del tiempo en sus personajes. Por un lado Tranquilo no duda en ordenar levantar a Nigro para comenzar a trabajar muy temprano, y, por su parte Nigro deja entrever su condición de sulbalterno ante Tranquilo y sin tener las preocupaciones del tiempo como las tiene el hombre moderno.

Esta polaridad de los personajes de José Agustín la podemos apreciar en la lectura de la novela cuando después de una noche de paranda con las norteamericanas Livia y Phoebe, Tranquilo después de ser despertado, pide servicio de cuarto para no perder más tiempo: "Se bañó rápido, como siempre, y cuando terminó apenas llegaba el desayuno. Comió rápidamente también, viendo las noticias, antes de que se le quitara el hambre" (86). Por su parte Nigro desayunó en el restaurante del hotel y comió sus típicos huevos rancheros y a pesar de haberse bañado, "Se veía horrendo, crudo y desvelado" (87). Después del fracaso de tomar fotos de la quebrada y regresar al hotel, vemos que Tranquilo no puede evitar exteriorizar su desilusión por la pérdida del tiempo: "Ya eran las once y media. Se habían llevado más de dos horas en ir y regresar a la Quebrada. Qué perdedera de tiempo, las cosas en verdad conspiraban para que nada saliera bien" (93). Mientras tanto Nigro gozaba de no hacer nada y no se preocupa por la pérdida del tiempo, "El Nigromante lo veía irónicamente, como siempre. Parecía morirse de tedio; en el lobby se había derrengado indolentemente en uno de los sillones" (94). Tenemos entonces una caracterización de una perspectiva diferente de la importancia del tiempo para ambos personajes. Para Tranquilo, el tiempo es oro en el que

hay qu

porque

moder

espera

él- ent

muest

vemos

había

costur

De e

su au

cierta

comp

alcoh

mod

parte

com

hay que trabajar, mientras tanto Nigro el tiempo sin hacer nada es de oro porque puede descanzar. Como Roger Bartra nos menciona que al hombre moderno no le gusta esperar: "El hombre occidental moderno ...no tolera la espera. No entiende qué sucede durante el larguísimo rato -larguísimo para él- entre la hora de la cita y la cita" (*La jaula*..., 72). Es por ello que Tranquilo muestra su preocupación por tener un tiempo sin utilidad.

Después de una noche en que Tranquilo y Nigro fueron golpeados, vemos que Tranquilo deja a Nigro con el trabajo del reportaje. A pesar que habían regresado tarde al hotel la noche anterior, Tranquilo mantiene firme su costumbre de hacer que despierten a Nigro por la mañana muy temprano:

> Desperté con una desolación que me estremecía. Por supuesto, seguía lloviendo con fuerza. ¡Me lleva la chingada!, dije en voz alta. Hasta ese momento oí que el teléfono timbraba insistentemente. Lo descolgué. ¡Bueno!, grité, molesto. Son las siete de la mañana, señor, me dijo la ofendida voz del empleado de recepción. Odié a Tranquilo con toda mi alma. El hijo de su pinche madre me había pedido que ese día yo me encargara de la chamba mientras él hablaba "de negocios" con Livia... No vayas a ordenar que me despierten a la siete, le advertí, y sí, claro, me dijo él. Pero lo hizo. Y ni siquiera era broma, a pesar de que la noche anterior de nuevo éramos Los Grandes Amigos. Más bien se trataba de una conducta compulsiva, enfermiza. Pobre cuate, pensé. (163)

De esta manera, Tranquilo, a pesar de no estar presente en el hotel, mantiene su aura de autoridad sobre Nigro. Podemos ver que aunque el alcohol les da cierta solidaridad y los pone momentáneamente en un mismo nivel social y comparten liges amorosos y borracheras, después de que los humos del alcohol se despejan, Tranquilo vuelve a tomar su lugar de jefe y hombre moderno que le precupa en tiempo y sacar el trabajo del reportaje. Por su parte Nigro, manifiesta su inconformidad de esta actitud de Tranquilo y lo ve como un mal en él. Es decir, para Nigro la actitud utilitaria de Tranquilo lo

llevan

siempr

del tier

hacers

entrev

vida y

cambi

dejars

identi

Tene

pasiv

del b

el ho

del t

impo

era

llevan a preocuparse por el tiempo y no a tomar las cosas con calma y siempre está en el constante movimiento, mientras Nigro prefiere la pasividad del tiempo.

En la lectura de la novela de José Agustín, podemos ver Nigro, al hacerse cargo del "superreportaje", va a cambiar. En la novela, después de la entrevista que hace Nigro a don Demócrito, Nigro hace una revaluación de su vida y de su condición de hombre primitivo que no hace nada para alcanzar un cambio sino que se siente cómodo y muy a gusto por dejarse ir a la deriva, dejarse ordenar por Tranquilo, pero que a la vez siente que va perdiendo su identidad:

> Era mi vida la que se iba de mis manos. Comprendí que me hallaba en plena madurez, pero que realmente me estaba desperdiciando. Viendo las cosas con frialdad, como debía de ser, en realidad no había hecho nada hasta ese momento: la mejor parte de mi vida había sido cuando iniciamos la revista; tenía el ridículo nombre de *Somos Eros* y se vendía regular, apenas dejaba para vivir medianamente, pero era *mi* revista, en ella podría volcar yo lo que sentía sin limitación de ningún tipo. Podían ser pendejadas, pero yo me podía expresar. Después había llegado Tranquilo y todo se había vuelto más cómodo, de hecho iban muy bien, pero algo se estaba perdiendo, mi vida se diluía, pero aún era tiempo de hacer algo. Aún podía hacer una reforma radical, reorientarme, pero cuando lo pensaba me llegaba un cansancio insoportable, la sola idea de emprender cambios me pesaba, me hacía pensar en abandonar todo. (190-191)

Tenemos entonces que el personaje de José Agustín siente que la condición pasiva de hombre primitivo lo agobia y siente la necesidad de cambio a pesar del bagaje cultural del mexicano como un personaje agachado y dominado por el hombre moderno que vive constantemente pensado en el aspecto utilitario del tiempo. Por consiguiente, la revista que Nigro poseía anteriormente es muy importante para él porque podía hacer y deshacer lo que quisiera, es decir, él era el dueño de su propia identidad. Pero, cuando Tranquilo se convirtió en el

dueño
caract
puede
Tranq
turista

se da
entre
masc
poder
condi
Phoe
reval

Por
de e
por
bús
bag

dueño mayoritario de la revista, Nigro pierde parte de una iniciativa propia que caracteriza al hombre moderno y se vuelve un subalterno. Pero, ¿cómo puede cambiar a ser moderno? Este cambio lo vamos a ver la manera en que Tranquilo y Nigro resuelven enfrentar la situación de ser abandonados por las turistas norteamericanas Livia y Phoebe.

La novela de José Agustín llega a su clímax en su narración cuando no se da el deseado y muy esperado encuentro sexual entre Tranquilo y Livia, y entre Nigro y Phoebe. Esta frustación sexual que sufren los personajes masculinos de José Agustín es muy importante ya que a través de ella podemos ver que se opera un cambio en Tranquilo y en Nigro en sus condiciones de hombre moderno y hombre primitivo respectivamente. Cuando Phoebe decide no consumar la entrega sexual con Nigro y lo abandona, Nigro revalora el rechazo de Phoebe de manera triste, pero a la vez positiva:

> Me sentí sumamente triste, pero a la vez cierta resignación me confortaba....Phoebe Caulfield, bendita seas. Te agradezco el bien y el mal que me has hecho... Viniste a mi vida para conducirme, eras la guía que me hacía falta y que nunca hubiera encontrado en el mundo en que me hallaba; necesitaba estas tormentas, este huracán-no huracán para poder enfrentarme a lo verdaderamente importante, al hecho terrible y definitivo de que mi vida se está diluyendo y a la espantosa responsabilidad de que aún puedo hacer algo para evitarlo. Va a ser dificilísimo, voy a tener que sacar fuerzas de quién sabe dónde para volver a empezar, para romper el abatimiento, los temores, la siniestra comodidad de creer que me sé mover en las tinieblas cuando en realidad me estoy hundiendo cada vez más. (200)

Por consiguiente, este rechazo de Phoebe le va a permitir a Nigro despojarse de ese bagaje cultural que lo mantiene en un estado de servitud bajo Tranquilo por la comodidad que recibe de este trato. Nigro, en su transformación y búsqueda de ser un hombre moderno civilizado, tiene que despojarse del bagaje cultural del estereotipo del mexicano que no permite que la mujer lo

aband

que N

despu

nuevc

que é

que L

Tene

Agus

del r

viole

expe

reac

Tran

cam

ente

abandone y la domina a través de la fuerza. En la lectura de la novela, vemos que Nigro no reacciona violento hacia Phoebe y la deja ir aunque momentos después la sigue, pero de manera civilizada, de manera digna de hombre nuevo, cosa que no sucede con Tranquilo.

Cuando Livia se niega a consumar el acto sexual con Tranquilo, vemos que él reacciona con violencia y la insulta al sentirse ofendido porque siente que Livia se ha aprovechado de sus atenciones:

> -¡Pendeja! -gritó Tranquilo sin poder contenerse-, ¡Lárgate de aquí o yo mismo te agarro a patadas, te quito tu pistolita y con ella te corro de aquí a cachazos! ¡Eres una imbécil, una como todas, viejas reprimidas, calientavergas, cochinas! (207)

Tenemos entonces una subversión de los papeles que los personajes de José Agustín venían realizando en la novela. Tranquilo deja entrever el estereotipo del mexicano que no acepta ser abandonado por la mujer y reacciona con violencia al tener que quedar en una posición subalterna que nunca había experimentado porque siempre había estado en una posición de poder.

Como resultado, Tranquilo, al verse abandonado por Livia, tiene una reacción muy diferente a la de Nigro. En la lectura de la novela, vemos que Tranquilo sale en búsqueda de Livia sin importarle que está descalzo y sin camisa, y, al no poder encontrar a Livia, regresa al hotel y comienza a llorar sin entender todo lo que ha pasado:

> Tranquilo avanzó hasta que llegó al borde de la alberca. ¿Qué estoy haciendo aquí?, se dijo de pronto y ya no pudo contenerse más. Se soltó llorando sin parar, estruendosamente, con gemidos y ocacionales balbuceos, mamá, decía, Dios mío, cómo es posible. No acababa de entender por qué había salido corriendo tras Livia como si en ello le fuera la vida, por qué ella se había portado así, por qué todo. La confusión lo llenaba de tristeza y ni cuenta se daba de que seguía de pie junto a la alberca y bajo la lluvia durísima. (208)

Dentro del pérfil
novela, se deja e
pero que a su ve
Por consi
papeles en sus
cambie y se des
tud para buscar
de la novela que
y tomar sus pro
acabó para mí.
mi propia revis
importarle el fu
control de su
condición pasi
una grandeza
que va naciend
de la torpeza
Como
aspectos de l
en fricción co
tiempo de ma
Nigro y de Tr
hombre mod
este cambio
najes femeni
lluvia en la

Dentro del pérfil del hombre moderno que venía realizando Tranquilo en la novela, se deja entrever la estereotipación del mexicano que no quería mostrar, pero que a su vez estaba latente en él.

Por consiguiente, vemos que la novela presenta una subversión de papeles en sus personajes principales para permitir que el hombre primitivo cambie y se despoje del bagaje cultural que lo mantiene en un estado de servitud para buscar ser hombre moderno e independiente. Como vemos en el final de la novela que Nigro le dice a Tranquilo que deja la revista para hacer la suya y tomar sus propias decisiones: "-Me voy de la revista también. Todo esto ya se acabó para mí. Después te explico con detalle, Tranquilo, voy a tratar de hacer mi propia revista, a ver si puedo" (209). Tenemos entonces que Nigro, sin importarle el futuro incierto que va a enfrentar, toma una actitud activa de tener control de su futuro y recupera su identidad que había abandonado por una condición pasiva y cómoda. Como Roger Bartra argumenta que para alcanzar una grandeza es necesario buscarla en "la nueva patria industrial y burocrática que va naciendo; es preciso huir del ocio y la melancolía, del fatalismo del indio, de la torpeza rural y las veleidades populistas" (*La jaula...*, 194).

Como hemos analizado, la novela de José Agustín problematiza los aspectos de la identidad mexicana del estereotipo de hombre primitivo que está en fricción con el hombre moderno civilizado a quién le preocupa el concepto del tiempo de manera utilitaria. Es por ello que José Agustín subvierte el papel de Nigro y de Tranquilo para permitirle al hombre primitivo apropiarse del papel del hombre moderno y tener una actitud más independiente y activa. Vemos que este cambio se realiza en parte a través del rechazo y abandono de los personajes femeninos de la novela y también a través de la presencia constante de la lluvia en la novela. La función de la lluvia en la novela va a ser muy importante

porque va a hace

de la modernidad

Pasemos

la novela de Jos

3

En la lec

de una lluvia co

que tiene una f

la ilusión de un

lluvia en la nov

por José Agu

Acapulco y ata

política mexica

de la presenci

versión de los

vez la lluvia n

puerto colon

memoria histo

De acu

el principal c

como un "pa

Spota, "el Ac

porque va a hacer un instrumento catalizador de una desmitificación de la ilusión de la modernidad de Acapulco en particular y de México en general.

Pasemos entonces a analizar esta función desmitificadora de la lluvia en la novela de José Agustín.

3.1.5. La lluvia apocalíptica: desmitificación de la ilusión de una modernidad mexicana.

En la lectura de la novela de José Agustín podemos percibir la presencia de una lluvia constante. Esta protagonización de la lluvia es muy importante ya que tiene una función catalizadora de gran importancia: como desmitificadora de la ilusión de una modernidad mexicana. Es decir, a través de la presencia de la lluvia en la novela podemos ver que sirve como una estrategia narrativa utilizada por José Agustín para problematizar los problemas medioambientales de Acapulco y atacar su condición decadente por la corrupción característica de la política mexicana y la enorme influencia de la cultura norteamericana. A través de la presencia de la lluvia, podemos ver que no sólo se lleva a cabo una subversión de los papeles de los personajes principales de la novela, sino que a la vez la lluvia nos va a permitir ver que a pesar de la condición de Acapulco como puerto colonizado existe también una cultura típica acapulqueña con una memoria histórica y tradición oral musical.

De acuerdo al crítico Enrique Serna, desde que Acapulco se convirtió en el principal centro turístico de México, los novelistas mexicanos lo han visto como un "paraíso podrido." Según Serna, tanto para Carlos Fuentes como Luis Spota, "el Acapulco de los años cincuenta reflejaba la descomposición moral de

una élite" ("El se

de acuerdo a

ilusión de una m

fue una resurre

mexicana y llev

económico. Sin

que hizo más di

crísis política; le

luchas por la s

nueva crisis ec

fueron un vano

En amb
para los
obnubiló
En *Dos*
moderni

Tenemos ento

modernidad d

picas ataca?,

lleva a cabo u

constante de

presencia de

protagonizaci

analizar de c

Agustín.

Desde

un ataque a

una élite" ("El segundo aire...," 58). El Acapulco de la novela de José Agustín, de acuerdo a Serna, es un reflejo de la situación política y los males de la ilusión de una modernidad de México. El Salinismo, argumenta Enrique Serna, fue una resurrección del alemanismo que intentó modernizar la economía mexicana y llevar al país al primer mundo a través de un neoliberalismo económico. Sin embargo, lo que resultó fue un saqueo de la riqueza nacional que hizo más distante la separación de la clase alta y la clase pobre; una nueva crísis política; levantamientos armados de la guerrilla en Chiapas, las fraticidas luchas por la sucesión presidencial, la muerte de Luis Donaldo Colosio y una nueva crisis económica.[9] Por consiguiente, argumenta Serna, ambos sexenios fueron un vano intento de una ilusión de la modernización del país:

> En ambos sexenios, un gobierno que se ufanaba de tener la solución para los problemas del país creó una expectativa, de bienestar que obnubiló a las clases acomodadas y a un vasto sector de la clase media. En *Dos horas de sol*, José Agustín observa con humor negro la ilusión de modernidad causada por esa expectativa... ("El segundo aire..., 58)

Tenemos entonces que la novela de José Agustín plantea esa ilusión de la modernidad del país. Pero,¿cómo la problematiza?, ¿qué imágenes arquetípicas ataca?, ¿que soluciones plantea? Podemos argumentar que José Agustín lleva a cabo un ataque desmitificador principalmente a través de la presencia constante de la lluvia con dimensiones apocalípticas, es decir, a través de la presencia de la naturaleza mexicana. Es por ello que es importante la función y protagonización de la lluvia en la novela *Dos horas de sol*. Pasemos entonces a analizar de qué manera se realiza esta desmitificación en la novela de José Agustín.

Desde el inicio de la novela de José Agustín podemos ver que se realiza un ataque a la ilusión de la modernidad de México. En el viaje por automóvil

que realizan Ni
Autopista del S
solitaria y poca
"Habia poco tra
curvas pronunc
cara porque lo
ello una ilusión
fotógrafos de l
nuevamente se
personaje de M
caro que cuest
perspectiva de
con resultados
modernidad m
tienen recurso
casetas, en ca
recursos econ

Cuando
Acapulco Dora
sidad de los
cinturón de m
construídas e
más ante el
viviera tanta
tanta casa" (
magestuosida
alrededores. C

que realizan Nigro y Tranquilo al puerto de Acapulco podemos ver que la Autopista del Sol, a pesar de ser un excelente trabajo de ingeniería, está solitaria y pocas personas la utilizan porque cuesta mucho la cuota de pago: "Había poco tránsito en la nueva carretera, casi siempre recta y de escasas curvas pronunciadas" (14). Y, apesar de ser cara, Tranquilo menciona que "es cara porque lo bueno cuesta, el progreso cuesta" (*Ibidem.*). Reafirmando con ello una ilusión de considerar a México dentro de una modernidad. Cuando los fotógrafos de la revista *La Ventana Indiscreta* llegan de la Ciudad de México nuevamente se hace mención al alto costo de la cuota de dicha carretera. El personaje de Melgarejo menciona que "... estaba bien sola, nadie la toma por lo caro que cuestan las casetas. Están *cabroncísimas*" (88). Dando con ello una perspectiva de la falsa ilusión de la modernidad tan buscada por el Salinismo, con resultados no deseados. Es decir, la autopista es un símbolo fallido de la modernidad mexicana porque los únicos que la pueden usar son aquellos que tienen recursos económicos suficientes para pagar las cuotas altas de las casetas, en cambio la mayoría de la población no la utiliza por sus limitados recursos económicos.

Cuando Nigro y Tranquilo llegan a la zona hotelera conocida como Acapulco Dorado, vemos que la narración de la novela contrasta la magestuosidad de los "Mega hoteles" y los comercios con nombres en inglés con el cinturón de miseria del puerto, y las casas y casuchas de gente muy pobre construídas en los montes cercanos donde queda poco espacio para construir más ante el asombro de Nigro como él menciona: "Nunca me imaginé que viviera tanta gente a espaldas del puerto. Me cae que el paisaje hormiguea de tanta casa" (16). Tenemos entonces la visión crítica del autor implícito ante la magestuosidad de los hoteles y las casuchas de la gente pobre que vive en sus alredores. Cuando Nigro y Tranquilo bajan a tomar el sol, vemos que las aguas

del mar de Aca

que flotaban en

ciertas partes fl

18). Por consi

antaño que in

medioambienta

modernidad.

Con la

de la novela d

desplazamiento

ecológico del p

> Compr
> hotel y s
> naba. C
> bajaba d
> apenas

El agua, en lu

de ocultar a lo

lluvia aparece

puerto que se

En la e

Lanugo, presi

mitificar la gra

> ...se vi
> ...Ya n
> resolvi
> empres
> y en c
> la tierr
> 51)

del mar de Acapulco representan un claro basurero por la cantidad de cosas que flotaban en ellas, "Había algunas bolsas desechables, latas, envases, y en ciertas partes flotaban manchas dudosas. No era mucho, pero se notaba" (17-18). Por consiguiente, las aguas de Acapulco no son las mismas aguas de antaño que invitaban a nadar en ellas, sino que son un claro fracazo medioambiental en la búsqueda de ser considerada una ciudad con aire de moderidad.

Con la constante lluvia que cae en el puerto, vemos que los personajes de la novela de José Agustín se desplazan por la ciudad y a través de este desplazamiento podemos ver los ataques a la condición decadente y desastre ecológico del puerto, Nigro menciona:

> Compramos unos paraguas rigurosamente taiwaneses en la tienda del hotel y salimos a la Costera, bajo la lluvia que sólo en momentos amainaba. Como la noche anterior la avenida era un arroyo caudaloso, **el agua bajaba** de los cerros de la bahía **en torrentes llenos de basura** y el tránsito apenas avanzaba. (43) (énfasis nuestro)

El agua, en lugar de bajar limpia de los cerros, baja llena de basura que se trata de ocultar a los turistas que visitan el puerto. De esta manera, el agua de la lluvia aparece como un elemento catalizador de una realidad decadente del puerto que se trata de ocultar.

En la entrevista que Nigro y Tranquilo tienen con el doctor Eric "el Quirri" Lanugo, presidente municipal de Acapulco, podemos ver que éste último intenta mitificar la grandeza de Acapulco como un lugar idílico en donde,

> ...se vive en paz, trabajando con eficacia para elevar la productividad, ...Ya no hay problemas políticos, ni económicos, ni sociales, y vamos resolviendo los problemas ecológicos que se presentan.... hemos emprendido una enérgica campaña en pro del embellecimiento del puerto y en contra la mendicidad y la basura. Sin triunfalismos, con los pies en la tierra, se puede decir que hasta el momento hemos tenido éxito. (50-51)

Dicha declaració
del mar están s
cantidad de bas
de los cerros de

Esta per
Trejo Fuentes
critica "al poder
nuestros días,
pretendidos air
le menciona al
al que vio desc
es que ayer, a
incalificable... [
trae muchísima
lo más seguro
sabe de anten
esta acalorada
incapié a la ne
para *La Venta*
Tranquilo le r
imágenes neg
puerto" (56).

Despu
Tranquilo se
revista como
les permite v

Dicha declaración es totalmente exagerada ya que como hemos visto, las aguas del mar están sucias de despedicio y la lluvia que cae va arrastrando una gran cantidad de basura que impide el movimiento libre en las calles y el panorama de los cerros dejan entrever una vida de miseria que circula la zona hotelera.

Esta perspectiva del presidente municipal reafirma el criterio de Ignacio Trejo Fuentes que argumenta que la novela de José Agustín hace una fuerte crítica "al poder económico y sobre todo político que se practica en el México de nuestros días, que parecen empantanados y sin embargo enmascarados en pretendidos aires de triunfalismo" ("José Agustín:...," 60). Es por ello que Nigro le menciona al presidente municipal que ese panorama es muy idílico y diferente al que vio desde su llegada al puerto: "Perdóneme que le diga, pero la verdad es que ayer, antes de que lloviera, fuimos al mercado y aquello era un mugrero incalificable... [y] desde que está lloviendo el agua que baja de los montes se trae muchísima basura" (51-52). A lo que el presidente municipal responde que lo más seguro que el servicio de limpieza pasó brevemente después y que ya sabe de antemano del problema de la basura en tiempos de lluvia. Al final de esta acalorada entrevista-discusión, vemos que el presidente municipal hace incapié a la necesidad de que el reportaje que están haciendo Nigro y Tranquilo para *La Ventana Indiscreta* debe ser objetivo, positivo, y de crítica constructiva. Tranquilo le responde que la finalidad del "superreportaje"; "no es presentar imágenes negativas sino mostrar las bellezas naturales y el capital turístico del puerto" (56). Cosa que no resulta así como leemos en la narración de la novela.

Después de esta entrevista-discusión con el doctor Lanugo, Nigro y Tranquilo se dirigen al famoso Fuerte de San Diego para presentarlo en su revista como una de las bellezas del puerto. Sin embargo, la lluvia milenaria no les permite ver su esplendor:

Para ento
podía ve
menos c
antes, cu
cuero en
delgadita
mostrarn
patio a c

La lluvia es ese
tiempo desmitif
encuentra porc
forman parte d
del fuerte es
modernidad a
también cuand
del puerto y a
El Centro era
de San Diego.
galerías y las
impide aprecia
dicha moderni

En la
tificadora de l
que llegan de
Quebrada. E
cantidad de
lluvia, como
los lugares m

> Para entonces la tormenta estaba tan cerrada que prácticamente no se podía ver gran cosa del famoso fuerte, todo de piedra, sede de las no menos célebres reseñas cinematográficas que se hacían varios siglos antes, cuando las grandes estrellas de cine internacional se tostaban el cuero en Acapulco. . . En el fuerte hablamos con la directora, una mujer delgadita, chilanga, muy simpática, quien de plano nos dijo que no podría mostrarnos el sitio a causa del aguacero. Había que estar pasando por el patio a cada rato para entrar a las distintas salas y así no se podía. (58)

La lluvia es ese telón de fondo que impide ver la belleza del fuerte, y al mismo tiempo desmitifica esa belleza ya que nos permite ver el deterioro en que se encuentra porque esta lluvia milenaria impide el paso a las distintas salas que forman parte del fuerte. De esta manera, tenemos que la condición deteriorada del fuerte es una metáfora de la visión de una fracazada ilusión de la modernidad anhelada mexicana. Esta función de la lluvia la podemos ver también cuando Nigro y Tranquilo tratan de recorrer el Centro de Convenciones del puerto y a pesar de ser un lugar formidable la lluvia les impide recorrerlo: " El Centro era un sitio espléndido, bien hecho, con gusto, pero, como el Fuerte de San Diego, **la lluvia no dejaba apreciar gran cosa** pues el agua se metía a las galerías y las salas del lugar" (59) (énfasis nuestro). Nuevamente la lluvia impide apreciar la grandeza moderna del Centro y deja entrever las fallas de dicha modernidad ante la constante filtración de la lluvia.

En la lectura de la novela de José Agustín vemos que la función desmitificadora de la lluvia surge cuando Nigro, Tranquilo y los fotógrafos de la revista que llegan de la ciudad de México van a tomar fotos del famoso alcantilado de la Quebrada. En la novela leemos que la camioneta patinaba por la lluvia y la gran cantidad de basura que bajaba por la carretera, y cuando llegan a la cima, la lluvia, como un gran telón de fondo, les impide apreciar la gradeza de otro de los lugares muy famosos de Acapulco:

Cuando
mirador.
escuchó
demás.
ver nada
Era una
pared ca
ños se ti

Así tenemos la
años de esplen
para presencia
la lluvia funcio
que está en d
como Cancún,
el líder de la C

...el gra
habían
y Tyron
preside
era igua

La estrella de
Agustín como
modernidad d

Cuand
por las calles
agua y los div
los abandona
bobina. Al ba
se anegaba
fallas del sist

> Cuando llegaron, llovía estrepitosamente. Melgarejo se detuvo frente al mirador. Durante unos instantes todos guardaron silencio y sólo se escuchó el fuerte riodo del motor del desempañador que opacaba todo lo demás. El agua caía con fuerza luminosa sobre la combi y no permitía ver nada. Apenas se alcanzaban a distinguir otros autos estacionados. Era una lástima porque a Tranquilo le hubiera gustado ver la agreste pared casi vertical de rocas, el acantilado de cuya cumbre los acapulqueños se tiraban temerariamente. (91)

Así tenemos la función de la lluvia de desmitificar un lugar muy conocido en los años de esplendor de Acapulco, lugar al que llegaba gente famosa internacional para presenciar la temeraridad de los clavadistas acapulqueños. Sin embargo, la lluvia funciona como catalizadora de alteridad hacia esa joya Acapulqueña que está en declinación ya que sus visitantes tienen la vista en otros lugares como Cancún, los Cabos, Puerto Vallarta , Huatulco, Ixtapa y Manzanillo. Como el líder de la Cámara de Comercio se lamenta diciendo que:

> ...el gran turismo ya no tenía mucho que hacer en Acapulco. Qué lejos habían quedado las grandes épocas de Teddy Stauffer, de Merle Oberon y Tyrone Power, hombre, incluso cuando el señor Kissinger o el ex presidente Alemán venían a Acapulco continuamente. Ahora, ya nada era igual. (59)

La estrella del esplendor de Acapulco ha declinado y es utilizada por José Agustín como una metáfora de una deterioración de una ilusión de una modernidad de México hacia un país de primer mundo a fin de siglo.

Cuando el grupo decide regresar al hotel, vemos que su desplazamiento por las calles es muy lento porque las calles están inundadas por la cantidad de agua y los diversos automóviles abandonados: "Con frecuencia se veían vehículos abandonados porque se sobrecalentaron o porque el agua había mojado la bobina. Al bajar de la Quebrada, el agua corría con fuerza, y abajo, en lo plano, se anegaba hasta inundar las banquetas " (93). Lo que nos permite ver las fallas del sistema de drenaje que no pueden darse a basto con la gran cantidad

de basura arras
puede apreciar
hasta en los arb
ciantes locales:
arbustos ondea
(95).

En la lec
lluvia funciona
comercial de la
plazarse por l
mención a tod
identidad prop

> Ya iba
> con nou
> pudiero
> franquic
> grande
> topless
> Vacía,
> Carajo,
> (96)

Esta descripc
teamericano.
propia. Es d
identidad ajer
manera, la no
que el puerto
mexicana co
lluvia no sól

de basura arrastrada por el agua que cae en el puerto. Como Nigro y Tranquilo puede apreciar después de volver a salir cuando la lluvia parece calmarse que hasta en los arbusto había basura del uso desmedido del plástico por los comerciantes locales: "El agua había arrastrado basura a las banquetas y en algunos arbustos ondeaban trozos de plástico de colores como si fueran banderines" (95).

En la lectura de la novela de José Agustín podemos ver también que la lluvia funciona como telón que oculta la condición de Acapulco como colonia comercial de la cultura norteamericana. Cuando Nigro y Tranquilo pueden desplazarse por las calles del puerto gracias a que cae menos lluvia, se hace mención a toda una serie de negocios que nos permiten ver una pérdida de identidad propia acapulqueña, el narrador ominisciente menciona:

> Ya iban por la Costera, por la que desfilaban una sucesión de negocios con nombres en inglés que divertían a Nigro . . .por supuesto también pudieron ver los Mierdonalds, Mugrer King, Kentucky Fried Shit y demás franquicias de siempre. Había negocios de todo tipo: restaurantes grandes, medianos y pequeños; fastfood gringa y taquerías; bares topless y bottomless... Y los centros comerciales, la Plaza Bahía, o Plaza Vacía, y Salinas y Rocha, o Salinas Derrocha. Basura por todas partes. Carajo, pensó Nigromante, estaba mejor todo cuando no podíamos ver. (96)

Esta descripción nos permite ver un puerto colonizado por el comercialismo norteamericano. También, nos permite ver un puerto falto de una cultura regional propia. Es decir, se presenta un desplazamiento de lo típico y propio por una identidad ajena para colocar a Acapulco hacia una modernidad ilusoria. De esta manera, la novela nos muestra una alteridad y conflicto a esa falsa identidad ya que el puerto parece ser más una ciudad típica norteamericana que una ciudad mexicana con su propio sabor y hospitalidad provinciana. Por consiguiente, la lluvia no sólo actúa como elemento catalizador de desmitificación sino que

también como t

carácter de mic

Así como

ilusión moderna

creación de or

como órgano

Acapulco que

tono cuando l

Defensa de la

Lanugo (y dirig

ciado por el a

sistema buroc

reafirma una p

Qué pa
verse c
algunos
con las
mos al

Tenemos de

de las organi

tivos de una f

Es por

lectura descri

deterioro de

Agustín pode

ecológico de

ecologistas

también como telón que impide ver la condición colonizada de Acapulco en su carácter de microcosmo de México.

Así como la lluvia es catalizadora al actuar como desmitificadora de una ilusión moderna del puerto, vemos que José Agustín plantea la importancia de la creación de organismos ecologistas a través del sector civil del puerto y no como órgano burocrático. En la discusión de los problemas ecológicos de Acapulco que surge de la entrevista con el presidente municipal aumentan de tono cuando Nigro le hace ver al doctor Lanugo que el llamado Comité de Defensa de la Naturaleza Guerrerence no es sino sólo un organismo creado por Lanugo (y dirigido por su hermana como el propio Lanugo manifiesta), y financiado por el ayuntamiento municipal, es, de esta forma, una oficina más del sistema burocrático mexicano. La reacción del presidente municipal nos reafirma una perspectiva del neocentralismo existente en México:

> Qué pasó, que te traes tú, estás haciendo aseveraciones que podrían verse como difamación. Una cosa que el municipio a nuestro cargo en algunos casos colabore económicamente, en una proporción modesta, con las organizaciones civiles que nos lo solicitan y otras que financiemos al Comité de Defensa de la Naturaleza Guerrerense. (54-55)

Tenemos de esta manera, una perspectiva del autor implícito que la necesidad de las organizaciones civiles es necesaria para contrarrestar los efectos negativos de una falsa y añorada modernidad finesecular.

Es por ello que la novela de José Agustín en diversos momentos de la lectura describe la participación de los ecologistas en sus luchas por detener el deterioro de la naturaleza acapulqueña. En la lectura de la novela de José Agustín podemos ver que en la acalorada entrevista-discusión del problema ecológico de Acapulco que Nigro y Tranquilo realizan con miembros de grupos ecologistas del puerto, el problema ecológico se debe principalmente al poco

apoyo de los

consciencia ec

...cada v
inmediat
consider
Sataniza
a su ima
luego d
zambulli

Por consiguier

Acapulco com

conciencia ec

la nación y al s

ocultar los pro

saca a flote.

Esta pe

una visión fine

detener los ef

ello que en la

grupos ecolo

-La sei
vino c
contó-
a pode
nomás
natura
pusim

Estos logros

la explotació

apoyo de los organismos gubernamentales y a la satanización hacia una consciencia ecológica:

> ...cada vez que hay un problema del medio ambiente, los funcionarios inmediatamente se sienten criticados, son de lo más hipersensibles, consideran al interlocutor como un enemigo y tratan de destruirlo. Satanizan al que hable de la ecología de Acapulco argumentando daños a su imagen y a la economía y a la patria y a la virgen de Guadalupe, y luego declaran todo está limpio e inmaculado, cuando sólo hay que zambullirse en las olas para salir forrado de plástico. (110)

Por consiguiente, en el afán de mantener una ilusoria modernidad y colocar a Acapulco como un puerto cosmopolita, el sector gubernamental considera la conciencia ecológica como un ataque local no sólo al puerto sino que también a la nación y al símbolo más religioso de la psique mexicana. Y aunque tratan de ocultar los problemas ecológicos, el agua los oculta o en el caso de la lluvia los saca a flote.

Esta perspectiva ecológica en la novela de José Agustín, nos permite ver una visión finesecular de la necesidad de la creación de organismos civiles para detener los efectos nocivos de un capitalismo que devora la naturaleza. Es por ello que en la lectura de la novela se elogian los logros de sus luchas de estos grupos ecologistas contra el avance desmedido de una modernidad ilusoria:

> -La señora Morlett sonrió satisfecha y dijo que lo de Caballeros Verdes vino después. -Primero fuimos los defensores del Parque Papagayo -contó-, madre mia, nos dijeron que estábamos locos, que nunca íbamos a poder para los propósitos del gobierno de desgraciar el parque, y fíjese nomás, cómo no lo íbamos a lograr: era una causa noble, la causa de la naturaleza y la defendimos con todo lo que teníamos, por eso nos pusimos los Caballeros Verdes. (102-103).

Estos logros son manifestaciones de una esperanza por detener el deterioro y la explotación de la naturaleza Acapulqueña ante el avance agresivo de un

capitalismo extr

manifiesta que

ecológica:

> ...hay ur
> pada po
> ranza er
> ha tenid
> duda, co
> más ade

Por consiguien

son planteadc

innecesaria y

modernidad.

estado mexica

capitalismo fin

Así cor

ilusión moder

que Acapulc

Gutiérrez y su

El capítulo de

en la novela

que no ha si

intentos de c

entrevista no

condición sub

En la

se aprecia d

lluvia como e

capitalismo extranjero y un gobierno que permite esa agresividad. José Agustín manifiesta que en el Acapulco de su novela ya existe una gran conciencia ecológica:

> ...hay una nueva generación más despierta, más preparada, más preocupada por los problemas que están ocurriendo y representan una esperanza enorme para el puerto. Hay una sociedad civil ya constituída que ha tenido logros muy importantes en los últimos años y que también, sin duda, constituye la posibilidad de que Acapulco logre encontar un camino más adecuado. ("José Agustín, el rock...," 47)

Por consiguiente, en la novela de José Austín los organismos civiles ecologistas son planteados como un contradiscurso a la continuación de la explotación innecesaria y desmedida de la naturaleza mexicana para alcanzar una ilusoria modernidad. Este contradiscurso está dirigido también en atacar la actitud del estado mexicano por querer satisfacer a un turismo extranjero que junto con un capitalismo finesecular sigue arrazando la naturaleza mexicana.

Así como la lluvia en la novela de José Agustín trata de desmitificar la ilusión moderna de Acapulco, es a la vez un elemento catalizador para mostar que Acapulco tiene una memoria viviente a través del anciano Demócrito Gutiérrez y su repertorio de canciones del estado de Guerrero de tradición oral. El capítulo de la entrevista que realiza Nigro a don Demócrito es muy importante en la novela ya que nos muestra que el anciano guarda una memoria histórica que no ha sido afectada por el huracán del colonialismo norteamericano y los intentos de colocar a Acapulco como una ciudad moderna. Después de esta entrevista notamos que Nigro va a comenzar a dar muestras de cambiar su condición subalterna.

En la lectura de la novela de José Agustín el panorama de la bahía que se aprecia desde la casa de don Demócrito le permite a Nigro experimentar la lluvia como elemento de creación:

Pero lo q
punto qu
desprend
eran má
dos. . .
simos, g
laguna.
se desp
emoción
Nigroma

Fuera del cent
al Acapulco au
Acapulco que
afectado por l
Demócrito, Nig

La casa
cianio a través
ciones que ha
Serna, la casa
te: "Su casa
tiene viva la t
do aire...," 58
dieron a con
gracias a Ag
andado por lo
de Guerrero

La cor
se encuentra
platillos son

> Pero lo que más maravilló a Nigro fue que la lluvia había descendido a tal punto que era prácticamente una llovizna; grandes nubes de vapor se desprendían de la laguna y, aunque el cielo seguía cubierto, las nubes eran más claras y la luminosidad hizo que Nigro entrecerrara los párpados. . . Más atrás se podía ver, entre los vapores, los manglares verdísimos, goteantes, los grandes árboles y las enredaderas a la orilla de la laguna, cuyo límite se perdía entre el vapor, la bruma y las nubes que se desplazaban con rapidez cambiando de forma y tonalidades. Una emoción viva y quemante, puro placer de vivir, se metió hasta el fondo de Nigromante al aspirar con fuerza el aire fresco, húmedo. (181)

Fuera del centro del puerto y de las zonas hoteleras, Nigro puede experimentar al Acapulco auténtico que se puede ver desde la casa de don Demócrito. Un Acapulco que todavía guarda mucho de su sabor provinciano y que no ha sido afectado por la avalancha de la modernidad, es decir, desde la casa de don Demócrito, Nigro puede experimentar al Acapulco indígena y auténtico.

La casa de don Demócrito mantiene también ese sabor auténtico provincianio a través de la comida típica guerrense y el repertorio musical de las canciones que han sido famosas del estado de Guerrero. De acuerdo a Enrique Serna, la casa de don Demócrito es como un museo arquelógico muy importante: "Su casa en la laguna de Coyuca es una especie de museo donde se mantiene viva la tradición culinaria, musical y rebelde del Acapulco viejo" ("El segundo aire...," 58). En este repertorio musical se mantiene la música de antaño que dieron a conocer Guerrero como uno de los estados más conocidos del país gracias a Agustín Ramírez uno de sus más grandes trovadores que "había andado por los caminos del sur y había hecho un gran mapa musical del estado de Guerrero -Tan bueno o mejor que el señor Humboldt- dijo Demócrito" (184).

La comida es también una recuperación de una identidad mexicana que se encuentra oculta. En la narración de la novela vemos que los diversos platillos son muy típicos del estado de Guerrero:

En me
mesa. tr
gente se
seviche.
queta, a
aguacat

Esta comida r
hotelera porqu
nos menciona
que viaja para
segundo aire..

En la r
socialistas de
En la lectura
recuerda perf
haya conocic
Acapulco. Ta
de Escudero
tres años. Y
de esta reme
ruedas" (188
"funciona cc
zigzagueo de
segundo aire
también com
la experienc
experiencia
que Nigro ha

> En medio de las canciones y de la bebedera, las mujeres pusieron la mesa, trajeron las tortillas, los guisos, y llamaron a todos a comer. La gente se acercó a la gran mesa y le entraron al caldo de pescado, seviche, huachinango a la talla, camarones de la laguna, arroz morisqueta, aporreadillo de cecina y pozole blanco con sardinas, chicharrón y aguacate. (185)

Esta comida no se puede comparar a la comida que se prepara en la zona hotelera porque los dueños de restaurantes y hoteles la han ignorado, como nos menciona Serna, "en su empeño por complacer al turismo estadounidense que viaja para no salir de casa y busca en todas partes lo que ya conoce" ("El segundo aire...," 58).

En la memoria de don Demócrito se encuentran también las luchas socialistas de Juan R. Escudero contra los comerciantes españoles del puerto. En la lectura vemos que don Demócrito, a pesar de sus noventa y tres años, recuerda perfectamente las luchas de Juan R. Escudero y se engullece que lo haya conocido y haya sido el primer presidente municipal socialista de Acapulco. También recuerda con nostagia los intentos de asesinato en contra de Escudero hasta que finalmente lo matan cuando sólo contaba con treinta y tres años. Y en breve, vemos que la entrevista llega a su fin porque después de esta remembranza, don Demócrito "dormitaba o recordaba en su silla de ruedas" (188). De acuerdo a Enrique Serna, la entrevista con don Demócrito "funciona como un paréntesis que subraya por contraste el retorcido zigzagueo de Livia y Phoebe en sus relaciones con Tranquilo y el Nigro" ("El segundo aire...," 58). Podemos argumentar que esta entrevista funciona también como un preámbulo a la catarsis que se va a realizar en Nigro ya que la experiencia de la vista panorámica desde la casa de don Demócrito, la experiencia de las historias, las canciones y la comida, van a permitir entrever que Nigro haga una revaluación de su vida y su condición subalterna. Vemos

que después d
despertarse, s
descubría pen
me diera cue
hiciera nada p
su propia vida
considera bás
identidad prop
última estació
debería ser,...
un plano exist

Hacia

Livia y a Phoe
como cataliza
su fracaso.
no era nada
Tranquilo sal
caía implaca
cuerpo" (208
vemos que "
del mundo"
mecanismo
Acapulco, c
reformar a N

En e

Nigro va a
novela. Es

que después de regresar a su hotel y después de quedarse dormido, Nigro, al despertarse, siente una nostalgia y se dice a sí mismo: "De pronto me descubría pensando que algo se me estaba yendo de las manos sin que yo me diera cuenta; algo terriblemente importante se desvanecía sin que yo hiciera nada por evitarlo" (190). Y es cuando él se da cuenta que se refiere a su propia vida. Y la experiencia de la laguna de la casa de don Demócrito, la considera básica para entender que la vida allí pasaba sin prisa y con una identidad propia: "... el paisaje de la Laguna de Coyuca había sido como una última estación donde todo era normal, donde la vida se desenvolvía como debería ser,..." (*Ibidem.*). Por consiguente, vemos la importancia de la lluvia en un plano existencial también.

Hacia finales de la novela, después del fracasado intento de seducir a Livia y a Phoebe vemos que tanto Nigro como Tranquilo experimentan la lluvia como catalizadora de su sufrimiento por el abandono de ellas y los castiga por su fracaso. Nigro al buscar a Phoebe anda "bajo la tormenta del mundo que no era nada ante la que se había desatado dentro de [él]" (201). Cuando Tranquilo sale en busca de Livia, él "recibió el golpe terrible de la lluvia que caía implacable ... era tan intensa que dolía al golpear en la cabeza y el cuerpo" (208). Y después de decirle Nigro a Tranquilo que se iba de la revista, vemos que "Tranquilo lo vio perderse en la lluvia que caía como si fuera el fin del mundo" (209). De esta manera, tenemos que la lluvia no solo es un mecanismo desmitificador de la ilusión de la modernidad del puerto de Acapulco, como microcosmo del país, sino que también es generadora de reformar a Nigro en su condición de subalterno.

En este último episodio de la novela de José Agustín, el personaje de Nigro va a cambiar su condición de subalterno que presenta a lo largo de la novela. Es decir, José Agustín, a través de la lluvia milenaria que cae sobre el

puerto de Acap
del mexicano.
como cosmos.
con proporcion
enormes prob
tiempo, vemos
una memoria
acapulqueños
culinario típic
Acapulco com
posibles repe
alude en la n
Serna nos me
su afán de. "
sobre el amo
orquestada.
fluye con una
argumentam
necesidad d
milenio y la
políticos, ecc
de una ilusio
milenaria en
un mito de c
Pase
por un suic
conflicto ha

puerto de Acapulco, va a problematizar no sólo las condiciones existenciales del mexicano, sino que también las fallas de un intento de modernizar al país, como cosmos, y Acapulco, como microcosmo de él. A través de esta lluvia con proporciones apocalípticas vemos también un puerto en decadencia con enormes problemas ecológicos y pérdida de una identidad propia. Al mismo tiempo, vemos que esta lluvia va a problematizar la necesidad de recuperar una memoria histórica, que existe entre la memoria colectiva de los habitantes acapulqueños y que se complementa por la música típica y del elemento culinario típico guerrense. Entonces, José Agustín utiliza la condición de Acapulco como colonia norteamericana como un microcosmo del país y las posibles repercuciones negativas del Tratado de Libre Comercio a que se alude en la novela y también es otro telón de fondo de ella. Como Enrique Serna nos menciona que José Agustín utiliza la lluvia como telón de fondo en su afán de, "... conjugar la sátira social, el estudio de caracteres y la reflexión sobre el amor a final de milenio en una amalgama bien equilibrada y mejor orquestada, en que ningún elemento se dispara del conjunto y la narración fluye con una soltura admirable" ("El segundo aire...," 58). Por consiguiente, argumentamos que en su novela José Agustín hace una implicación de la necesidad de hacer una revaluación de la condición de México a fines de milenio y la influencia de los Estados Unidos en diversos aspectos tanto políticos, económicos, sociales, y culturales que han fracazado en la búsqueda de una ilusión de modernizar al país. Es por ello que la función de la lluvia milenaria en la novela de José Agustín es de carácter bifurcal: generadora de un mito de creación y de un mito de destrucción.

Pasemos ahora a analizar la novela de René Avilés Fabila *Réquiem por un suicida*. Novela en la que se va a problematizar una alteridad y conflicto hacia el tradicionalismo mexicano.a través del suicidio.

En 199

Esta novela. c

años y surgió

Fabila, experi

tenía un pocc

Avilés Fabila

todo el primer

> Imagin
> tirón el
> de allí
> cuenta
> quizá
> tema i
> 49)

Después de

leyó en dos

Antonio, Tex

entre la audi

menciona qu

novela: el us

falsamente a

Ante

tuvo que em

investigació

> Leí t
> perio
> poter

3.2. René Avilés Fabila: el suicidio, ¿el final de los juegos?
3.2.1. *Réquiem por un suicida*: creación y publicación.

En 1993, René Avilés Fabila publica su novela *Réquiem por un suicida*. Esta novela, de acuerdo al propio René Avilés Fabila, fue pensada por muchos años y surgió de una experiencia personal: el suicidio de su primo Andrés Fabila, experiencia que lo impresionó mucho y que ocurrió cuando el escritor tenía un poco más de veinte años.[10] En su entrevista con Jennie Ostrosky,[11] Avilés Fabila menciona que imaginó su novela durante una borrachera y escribió todo el primer capítulo de un tirón:

> Imaginé la novela [...] durante una espléndida borrachera y escribí de un tirón el primer capítulo que tenía que ver con el suicidio real de un primo, de allí el carácter de falsa autobiografía que tiene la novela. Luego me di cuenta de la complejidad del tema: la gente colabora pensando en que quizá te vayas a matar tú mismo; recibí libros especializados sobre el tema incluso en idiomas que no entiendo. ("'Réquiem para un suicida'..., 49)

Después de escribir este primer capítulo, alrededor de 1985, Avilés Fabila lo leyó en dos lugares: en la sala Manuel M. Ponce de Bellas Artes y en San Antonio, Texas, durante un coloquio de literatura. Ante el efecto que causaba entre la audiencia el recurso del suicidio de su lectura,[12] René Avilés Fabila nos menciona que, "Ello me convenció de que había encontrado el tono de la futura novela: el uso de la primera persona y la apariencia de un libro autobiográfico, falsamente autobiográfico. Pero desconocía el tema" (*Recordanzas*, 134).

Ante la incapacidad de conocer el tema de su novela, René Avilés Fabila tuvo que emplear casi ocho años para conocerlo y realizar una intensa labor de investigación del mismo, de acuerdo a Avilés Fabila:

> Leí toda suerte de materiales al respecto, desde los literarios hasta los periodísticos pasando por los científicos; me entrevisté con suicidas potenciales y con personas que habían conocido un suicida exitoso,

incluso
matarse

Una vez
a leer a un b
corrigiendo err
todos los cam
concurso de
concurso en e
(*Recordanzas*
desilusionado
tercer lugar s
para publicac

De acu
de Madrid le
Poco tiempo
concurso de
René Avilés
grave crisis d
un producto
pesar de tra
público lecto
acabo el 3 d
cargo de Art
el 8 de agos
Ponce y en
Anaya, Iván
Bernardo Ru

incluso leí un par de cartas que escribieron dos jóvenes antes de matarse. (*Recordanzas*, 134).

Una vez terminada la novela, René Avilés Fabila menciona que se la dio a leer a un buen número de amigos escritores, la discutió con ellos y fue corrigiendo errores y puliendo el estilo empleado en la obra. Después de hacer todos los cambios y sugerencias, Avilés Fabila decide mandar su novela a un concurso de novela, acción que lamenta; "cometí un error, la mandé a un concurso en el que premiaron un posible éxito comercial, no la calidad literaria" (*Recordanzas*, 134). De un total de ciento cincuenta novelas, recuerda muy desilusionado René Avilés Fabila, *Requiem por un suicida* no sólo alcanzó el tercer lugar sino que la editorial Planeta no la quiso incluir entre sus proyectos para publicación.

De acuerdo a René Avilés Fabila, la casa editorial Ediciones Libertarias de Madrid le compró los derechos de su novela y apareció en breve en España. Poco tiempo después, mientras la novela que había ganado el primer lugar del concurso de Planeta no se vendía y se empolvaba en las librerías, la novela de René Avilés Fabila llegaba a la tercera edición y "sólo se detuvo a causa de la grave crisis del país. En México, el libro subió mucho de precio pues se trata de un producto de importación" (*Ibid.*, 135). La novela de René Avilés Fabila, a pesar de tratar sobre el del suicidio, recibió una recepción aceptable entre el público lector. La presentación de la novela de René Avilés Fabila se llevó acabo el 3 de junio de 1993 en el Instituto de México de Madrid y estuvo a cargo de Arturo Azuela.[13] Posteriormente, la novela fue presentada en México el 8 de agosto del mismo año en el Palacio de Bellas Artes en la Sala Manuel M. Ponce y entre sus participantes se encontraban Jorge Ruiz Dueñas, Héctor Anaya, Iván Ríos Gascón, David Gutiérrez y Ethel Krauze siendo su moderador Bernardo Ruiz.[14]

Una vez

ahora a conoc

La rece

los críticos de

reseñas crític

España y en

Crespo, Tere

Sergio Nudel

Federico Pat

Fermín Ramí

En su

René Avilés

reflexiona so

artes y las le

razón que c

tema tan co

parte, Teresa

pesar de tra

nido, incluso

Ríos Gascón

estructurada

novela pres

Una vez visto la genésis de esta novela de René Avilés Fabila, pasemos ahora a conocer el panorama crítico que tuvo después de su publicación.

3.2.2. *Réquiem por un suicida*: recepción crítica.

La recepción de la novela de René Avilés Fabila fue muy positiva entre los críticos de la época. Se puede apreciar que aparecieron una diversidad de reseñas críticas en revistas literarias y secciones de literatura de periódicos en España y en México. De entre ellas podemos señalar las de Genoveva Crespo, Teresa Rosenvinge, Iván Ríos Gascón, Rafel Ramírez Heredia, Sergio Nudelstejer, Jorge Ruiz Dueñas, Ignacio Trejo Fuentes, Myrna Ortega, Federico Patán, Elena Garro, Carmen de la Fuente, Alejandro Expósito y Fermín Ramírez.

En su reseña crítica, Genoveva Crespo[15] considera que la novela de René Avilés Fabila, narra la historia de un suicida, de un escritor de éxito "que reflexiona sobre las actitudes y creencias de personajes de la historia de las artes y las letras que acabaron quitándose la vida para buscar, él mismo, una razón que conduzca al suicidio" ("El personal", 64). Abordando con ello un tema tan controversial por su rechazo por la sociedad y la religión. Por su parte, Teresa Rosenvinge[16] argumenta que la novela de René Avilés Fabila, a pesar de tratar sobre el suicidio, "el tono en que está escrito lo hace entretenido, incluso divertido a veces" ("El acto más sublime", XVI). El crítico Iván Ríos Gascón[17] indica que la novela de Avilés Fabila se encuentra redactada y estructurada al estilo de las novela europea "crítica, irónica y cachonda, esta novela presenta el perfil del suicida, distanciado de las letrinas de la moral

silenciosa de

Ríos Gascón.

"sino la fascin

mente absurd

novela de Av

que "para po

(*Ibidem*).

Por su

novela de Re

tema del suic

ya una infini

Ramírez Her

debería ser

monótonas"

novela de A

sólo a los pa

de una vida

En su

René Avilés

la confesión

es sobre un

Requ

reflex

nos

conc

escrit

Josep

del

("Re

silenciosa de los tugurios kitsh..." ("Réquiem por un suicida...", s.n.). Según Ríos Gascón, el personaje de Avilés Fabila no busca un refugio en el suicidio, "sino la fascinación que insufla el orden [ya que] estaba seguro de lo infinitamente absurdo, tedioso y baladí del desorden" (*Ibidem.*) Por consiguiente, la novela de Avilés Fabila, menciona Ríos Gascón, plantea la gran necesidad que "para poder morir hay que despertar primero del sueño necio de vivir" (*Ibidem*).

Por su parte, el crítico Rafel Ramírez Heredia [18] argumenta que la novela de René Avilés Fabila se puede definir como peligrosa en virtud del tema del suicidio que toca porque nos sólo ha sido un tema literario sino que ya una infinidad de gente intelectual ha recurrido a él. Como resultado, Ramírez Heredia menciona que su primer pensamiento "fue en que el autor debería ser muy astuto para no caer en lugares comunes, o en repeticiones monótonas" ("Réquiem por un suicida...," 1). Sin embargo, la lectura de la novela de Avilés Fabila, indica Ramírez Heredia, "lo llevaron de la mano no sólo a los parajes oscuros de la posibilidad de la muerte, sino de la festividad de una vida saturada de amor y de rejuegos" (*Ibidem.*).

En su reseña crítica Sergio Nudelstejer[19] menciona que la novela de René Avilés Fabila es una novela "dentro de la novela y a la vez la novela de la confesión" ("René Avilés Fabila...," 1). De acuerdo a este crítico, la novela es sobre un gran tema que se viene discutiendo desde hace siglos:

> *Requiem por un suicida* es en realidad una obra que nos hace pensar, reflexionar, meditar seriamente las concepciones que frente al suicidio nos ofrecen las diferentes religiones, las posturas filosóficas, los conceptos sociales o científicos que no han evitado ni frenado a escritores o poetas de la talla de Walter Benjamin, Alejandra Pizarnik o Joseph Roth -entre otros- quien muere en la conjunción de la santidad del vino, una de tantas formas de muerte liviana y muy personal. ("René Avilés Fabila...," 1).

Por su

Avilés Fabila

neamente. es

largo de los c

eróticos" ("Lo

novela de A

incorporadas:

mejores días

intensidad pr

crítica, Ignac

novela de Av

ante un libro

novela, "una

para consegu

Ignacio Trejo

de René Avi

movimientos

Para

ameno que

del carácter

concretamer

el momento

Ortega, la f

embargo y

des...," 62),

que para él,

vez tener c

Por su parte Jorge Ruiz Dueñas[20] considera que la novela de René Avilés Fabila deja constancia "de una cultura pulida y esmerada que, simultáneamente, es narración y ensayo sobre un tema controvertido, abordado a lo largo de los caminos literarios con la recurrencia misma de los pensamientos eróticos" ("Los motivos del suicida," 1). De acuerdo a Ruiz Dueñas, en la novela de Avilés Fabila resaltan varias virtudes de tratamiento literario incorporadas: "la recuperación de la otredad y el mundo edénico de nuestros mejores días como elementos de una novela de personajes sometidos a la intensidad propia de los caracteres bien definidos" (*Ibidem.*). En su reseña crítica, Ignacio Trejo Fuentes[21] menciona que cuando comenzó a leer la novela de Avilés Fabila, pensó estar primero ante un libro de ensayos, luego ante un libro autobiográfico y finalmente se da cuenta que está ante una novela, "una excelente novela, que se vale de aquellas y otras modalidades para conseguir su estructura y sus proposiciones" ("René Avilés Fabila...," 53). Ignacio Trejo Fuentes concluye su reseña crítica argumentando que la novela de René Avilés Fabila le parece ser la mejor de sus novelas porque "exhibe movimientos técnicos que son verdaderos alardes" (*Ibidem.*).

Para Myrna Ortega[22] la novela de René Avilés Fabila es un texto muy ameno que invita a leerla, "gracias a la prosa fácil y eficaz de su autor, a pesar del carácter ligeramente discursivo que le da el tema central: la muerte o, más concretamente, el derecho de cada ser humano a escoger la forma, el lugar y el momento de su propio fin" (Mesa de novedades...," 62). No obstante, según Ortega, la falla de la novela es la de tener una trama simple: "La trama, sin embargo y a pesar de la complejidad del tema es simple" (Mesa de novedades...," 62). Este criterio no es compartido por el crítico Federico Patán,[23] ya que para él, la novela de René Avilés Fabila es un libro que debe leerse y a la vez tener cuidado porque es un libro complicado: "Hay un narrador/ novelista

que decide es
Treviño) que
Como resulta
una "meta-nar
lector" (*Ibiden*

Sin em
de que ella c
bida y "si la
indudablemer
peligrosos" ("
considera qu
moderno que
peligroso po
detiene en s
(*Ibidem.*). P
Avilés Fabila
y lo divino" (

Por s
Avilés Fabila
tica" ("*Réq*
Fabila es ur
los rasgos
representan
dignidad de
crítico Aleja
novela de F
protagonist

que decide escribir sobre el suicidio; para ello, inventa a un novelista (Gustavo Treviño) que escribirá una novela sobre el suicidio" ("René Avilés Fabila...,"). Como resultado, de acuerdo a Federico Patán, la novela de Avilés Fabila es una "meta-narrativa en pleno, se dedica al goce con muchas ganancias para el lector" (*Ibidem.*).

Sin embargo, este criterio no es compartido por Elena Garro,[24] en virtud de que ella considera que la novela de René Avilés Fabila debería ser prohibida y "si la iglesia gozara todavía de poder educativo, este libro sería indudablemente prohibido por ella [y] si se publicara en francés haría estragos peligrosos" ("*Réquiem por un suicida...*," 1). En su reseña crítica, Elena Garro considera que el hombre planteado en la novela de Avilés Fabila es el hombre moderno que no ha sido estudiado, analizado y disecado pero que es muy peligroso porque "ningún sentimiento, ni principio, ni siquiera algún perjuicio detiene en su difícil, ávido camino hacia la muerte buscada por él mismo" (*Ibidem.*). Por consiguiente, argumenta Elena Garro, el suicida de la novela de Avilés Fabila, "produce escalofríos por su terrible despliego de todo lo humano y lo divino" (*Ibidem.*).

Por su parte, Carmen de la Fuente[25] argumenta que la novela de René Avilés Fabila plantea dos problemas: "el ontológico y el de una realidad política" ("*Réquiem por un suicida...*," 1-B). Como resultado, la novela de Avilés Fabila es un libro con mucha ambigüedad: "es un libro doloroso, punzante por los rasgos autobiográficos que identifican a René Avilés Fabila como representante de toda una generación. Lo que desea es que persista en la dignidad de sus ideales" (*Ibidem.*). Este criterio es también compartido por el crítico Alejandro Expósito[26] cuando reconoce el gran valor narrativo de la novela de René Avilés Fabila, "por el interesante contrapunto entre narrador y protagonista" ("Avilés Fabila...," 86). Según Alejandro Expósito, el motivo

literario de la
cómplice al
transcendente
(*Ibidem.*). Exp
la novela de A
la fluidez nar
manejo de la
recreación d
mexicano..."
pesar de qu
acerca de la
acerca de es
ensayísticos
un suicida," 7

Como
diversidad de
podemos ve
valentía del
trama de est

literario de la metaficción dentro de la metaficción "es un guiño inteligente y cómplice al lector, que permite a éste darse cuenta de que, trás la transcendente historia, en definitiva se está en presencia de una ficción" (*Ibidem.*). Expósito concluye su reseña crítica argumentando que el interés en la novela de Avilés se mantiene enormemente gracias "al manejo del lenguaje, la fluidez narrativa, la credibilidad de todas las situaciones de la acción, el manejo de la ironía, el empleo de la intertextualidad [...] y la estupenda recreación de la vida de un hombre del que vamos a saber que es mexicano..." ("Avilés Fabila...," 86). Finalmente, para Fermín Ramírez,[27] a pesar de que la novela de Avilés Fabila plantea diversos temas filosóficos acerca de la vida, la muerte y el suicidio, la novela ,"no es un discurso teórico acerca de estos temas. Es un relato bien estructurado donde los fragmentos ensayísticos no dificultan ni interrumpen la lectura de la novela" ("*Réquiem por un suicida*," 72).

Como hemos podido observar, la novela de René Avilés Fabila tuvo una diversidad de acercamientos y reseñas críticas. De entre estos acercamientos, podemos ver que estos críticos consideran muy importante la incursión y valentía del escritor al utilizar el tema del suicidio. Pasemos ahora a conocer la trama de esta interesante novela de René Avilés Fabila.

La nov
un escritor ob
se plantee el
personaje pri
trata también
dentro de la
a los cuarent
todavía algo
recursos esti
y tercera pe
posición de
flashbaks, e
senta divers
su vida, recu
París, sus di
revalora tod
final de la n
el amor ver
todas las ca

La n
variada y e
inicia con c
peau de ch
Estos epígr
su entrevis

3.2.3. *Réquiem por un suicida*[28] : desarrollo de la trama.

La novela *Réquiem por un suicida* narra la historia de Gustavo Treviño, un escritor obsesionado por el suicidio, que decide hacer una novela en el que se plantee el tema del suicidio. Para ello decide escribir una novela en la que su personaje principal, un escritor, decide a su vez escribir una novela en la que trata también el tema de suicidio. De esta manera, tenemos una metaficción dentro de la metaficción. En la lectura de la novela, vemos que Gustavo Treviño a los cuarenta años está en pleno éxito profesional, pero que él considera que todavía algo le hace falta para alcanzar el éxito total. A través de diversos recursos estilísticos y estrategias narrativas: narraciones en primera, segunda y tercera persona, cartas, poemas, historias y anécdotas intercaladas, yuxta-posición de tiempos temporales, narración fragamentada, monólogos interiores, flashbaks, e intertextualidad con diversos textos literarios, la novela nos pre-senta diversos niveles narrativos en el que el narrador-personaje, reconstruye su vida, recuerda sus experiencias en la guerrilla mexicana, sus experiencias en París, sus diversos amoríos y al mismo tiempo reconsidera el valor del suicidio y revalora todo aquello que está en contra de los convencionalismo morales. Al final de la novela, leemos que Gustavo Treviño se suicida después de encontar el amor verdadero en Montserrat, una muchacha de veinte años y que reune todas las características de todas las mujeres que han pasado por su vida.

La novela está dividida en veinte capítulos y un epílogo de extensión variada y enumerada con números romanos sin encabezado alguno. La novela inicia con dos epígrafes: uno de Esenin y Mayakovsky, y dos citas una de *La peau de chagrin* de Balzac y otra de *La marcha de Radetzky* de Joseph Roth. Estos epígrafes nos plantean el tema del suicidio y la razón de su búsqueda. En su entrevista con Jennie Ostrosk[29] René Avilés Fabila indica que estos

epígrafes reun

personal:

...much
de cult
años q
coincid
el casc
mi vida
res qu
nes, pe
pienso
suicida

Tenemos ent

novela de Av

biográfico de

A lo l

ver dosis e

reune su per

es escritor c

grado en Pa

formó parte

cias literaria

argumenta

Réquiem p

protagonista

Fabila" ("El

similitudes

poder de im

...ma
o er

epígrafes reunen el plantamiento de su novela y su relación con su experiencia personal:

> ...muchas veces los escritores utilizan epígrafes para mostrar cierta dosis de cultura; en este caso [...] yo los puse porque a lo largo de los ocho años que me llevó escribir la novela fui encontrando autores, frases que coincidían con el plantamiento que yo tenía de la novela, por ejemplo, en el caso de *La marcha de Radetzky* de Roth, hay cierta semejanza entre mi vida y la de su personaje, puesto que vengo de una familia de escritores que se acabó conmigo; tengo hermanos, medio-hermanos a montones, pero ninguno escogió las letras, entonces, como yo no tuve hijos, ni pienso tenerlos, se acabó la tradición literaria familiar. ("'Réquiem para un suicida'...," 48)

Tenemos entonces que los epígrafes van a funcionar como guía de lectura de la novela de Avilés Fabila y a la vez para darnos a conocer el carácter seudo-autobiográfico de la misma.

A lo largo de la narración de la novela de René Avilés Fabila podemos ver dosis e inferiencias a experiencias personales del autor que comparte o reune su personaje-narrador de su novela.[30] Así tenemos que Gustavo Treviño es escritor de varias novelas, tuvo militancia comunista, hizo estudios de posgrado en París, un primo suyo de suicidó, viajó a Cuba, su padre fue escritor, formó parte del movimiento contracultural del 68, ha realizado varias conferencias literarias en los Estados Unidos y otros países. Ignacio Trejo Fuentes argumenta que, "Quien conoce datos biográficos del autor no duda que en *Réquiem por un suicida* hay elementos que pudieran llevar a pensar que el protagonista central (Treviño) es en realidad y solamente alter ego de Avilés Fabila" ("El suicidio,..." 53). Sin embargo, argumenta Ignacio Trejo Fuentes, sus similitudes es únicamente un recurso literario para darle más fuerza, vida y poder de impacto a su novela:

> ...más ese mismo conocimiento hace ver que no es exacta la suposición o en todos los casos que el parecido en algunos casos es un recurso

literario
poder c
es Rene

Como resulta
gran valor nar
narrativas que

En *Ré*
la idea del su
libertad y de
plantea esta
suicidios de e
de la novela
que tanto G
fusionan y fo
revalorizació
suicidio es a
encontrar el
su suicidio.
suicida desp
enamorado
vestida de b
que oprime
de un supu
nación: "mo
93).

Esta
en ella se

> literario buscando expresamente por el escritor para dar vida y fuerza y poder de impacto a su trabajo. De este modo, Gustavo Treviño es y no es René; y René es y no es Gustavo Treviño. ("El suicidio,..." 53).

Como resultado, este recurso seudo-autobiográfico nos va permitir apreciar el gran valor narrativo de la novela de Avilés Fabila y su búsqueda por estrategias narrativas que permitan ver su calidad como narrador.

En *Réquiem por un suicida*, Gustavo Treviño, al estar obsesionado con la idea del suicidio, se va a hacer una revalorización del suicidio como acto de libertad y de voluntad propia.[31] A lo largo de la novela, vemos que Treviño plantea esta revalorización a través de estadísticas y los diversos casos de suicidios de escritores famosos y de gente no famosa. En diversas instancias de la novela vemos que los planos temporales de la narración se yuxtaponen ya que tanto Gustavo Treviño -escritor, y Gustavo -personaje de la novela-, se fusionan y forman uno solo en su afán por lograr su suicidio. Al hacerse esta revalorización del suicidio, al final Gustavo Treviño considera que el mejor suicidio es aquel realizado cuando la persona ha alcanzado una plenitud total al encontrar el amor verdadero y sin dejar una carta explicatoria de su razón por su suicidio. En el epílogo de la novela, nos enteramos que Gustavo Treviño se suicida después de terminar su novela sobre el suicidio y estar completamente enamorado de Montserrat. La novela termina con la descripción de Montserrat vestida de blanco que presencia su cremación y recibe sus cenizas en una urna que oprime con amor. De esta manera, Gustavo Treviño sumergido en el mar de un supuesto amor verdadero, hace el único gesto heroico posible para la nación: "morir fácilmente, como sólo los miserables saben hacerlo" (*La jaula*..., 93).

Esta es la trama de la novela de René Avilés Fabila, y como hemos visto en ella se plantea una revalorización del suicidio como un acto de libertad y

dignidad. Pe

suicidio? o ¿

identidad mex

problematizan

La nov

atención des

enterarnos e

prepara a qu

como es la m

tante ya que

existencia de

imagen mon

que el título

muerte por s

la muerte qu

sociales y re

a esta probl

Bartra conte

previamente

Roge

rido por el p

ante la mue

dignidad. Pero, ¿es esta novela únicamente un ensayo narrativo sobre el suicidio? o ¿plantea también una problemática de la muerte como parte de la identidad mexicana? Pasemos a analizar de qué manera se presentan y se problematizan estas preocupaciones del autor implícito en su novela.

3.2.4. El suicidio: revalorización de la muerte mexicana.

La novela de René Avilés Fabila *Réquiem por un suicida* nos llama la atención desde el momento en que leemos su título. Este título nos permite enterarnos el hecho de que va a existir un suicidio. Es decir, su título nos prepara a que su tema principal va a referirse a un hecho fatídico y conocido como es la muerte entre la psique del mexicano. Este aspecto es muy importante ya que con este título la novela de René Avilés Fabila nos infiere a la existencia de una posible problematización y desmitificación del mito hacia la imagen monolítica de la muerte en el alma mexicana. Podemos argumentar que el título de la novela de René Avilés Fabila, al indicar una búsqueda de la muerte por sí mismo, nos permite ver una alteridad y conflicto hacia la idea de la muerte que existe en la psique del mexicano y para criticar los aspectos sociales y religiosos que condenan la muerte de un suicida. Para acercarnos a esta problemática, vamos a retomar las consideraciones críticas de Roger Bartra contempladas en su libro *La jaula de la melancolía* que hemos señalado previamente.[32]

Roger Bartra argumenta que uno de los lugares frecuentemente recorrido por el pensamiento mexicano moderno es el mito del mexicano indiferente ante la muerte; del hombre que desprecia a la muerte. Roger Bartra siguiendo

el criterio de F

es más por la

> La carg
> mexica
> muerte
> estar e
> llena d

Como resulta

que la indifer

(*La jaula*..., 8

muerte tiene

están en mis

tes por la vi

Por consigui

de carácter

hacia los dé

muerte se c

que llega po

propia. Es

intenta subv

Por

plantea una

existe en la

suicidio con

Avilés Fab

indiferencia

acto de libe

el criterio de Paul Westheim, indica que esta actitud fatalista hacia la muerte es más por la angustia de la vida que por un temor a la muete:

> La carga psíquica que da un tinte trágico a la existencia del hombre mexicano, hoy como hace dos y tres mil años, no es el temor por la muerte, sino la angustia vital, la fatalidad de la vida, la conciencia de estar expuesto, y con insuficientes medios de defensa, a una existencia llena de peligros, llena de esencias demoniacas. (*La calavera*, 9)

Como resultado, para Bartra, esta indiferencia hacia la muerte, no es otra más que la indiferencia hacia la vida: "si la vida no vale nada, la muerte tampoco" (*La jaula...*, 86). Roger Bartra argumenta que la actitud fatalista hacia la muerte tiene también su origen en un sentimiento de desprecio por los que están en miseria, "es una manifestación del desprecio de las clases dominantes por la vida de los hombres que se encuentran en la miseria" (*Ibid.*, 87). Por consiguiente, dicha "indiferencia ante la muerte" tiene dos orígenes: una de carácter de fatalidad religiosa y la otra del desprecio de los poderosos hacia los débiles. Entonces, en la psique del mexicano la indiferencia hacia la muerte se contempla como un elemento de su religiosidad e identidad, pero que llega por sí sola y no se busca en un auto-sacrificio de morir por mano propia. Este punto es muy importante ya que la novela de Avilés Fabila intenta subvertir esta idea monolítica de la muerte en el alma mexicana.

Por consiguiente, argumentamos que la novela de René Avilés Fabila plantea una alteridad y conflicto hacia la imagen monolítica de la muerte que existe en la psique del mexicano y la problematiza a través del recurso del suicidio contra el sentido religioso de la muerte. Es decir, en la novela de René Avilés Fabila podemos ver que existe una alteridad y conflicto hacia una indiferencia hacia la muerte no como un mecanismo de escape sino como un acto de libertad y dignidad del hombre. Entonces el suicidio se plantea como un

arma desmitif

como a la co

suicida.

Desde

personaje pri

Treviño igno

sabe si fue

podemos ver

Hay
derad
nece
Como
autan

Tenemos en

no tiene las

contra ella.

Esta

es debido a

religiosas o

A l
muer
posit
espe
posil
(13-

Tenemos e

implícito po

humano.

arma desmitificadora tanto al mito de la indiferencia del mexicano ante la muerte como a la condenación total de la religión y la sociedad de la muerte de un suicida.

Desde los inicios de la novela de René Avilés Fabila, podemos ver que el personaje principal muestra su obsesión por el suicidio. Leemos que Gustavo Treviño ignora cuándo exactamente comenzó a plantear esa posibilidad, no sabe si fue cuando estaba en París o cuando era guerrillero. Pero lo que sí podemos ver es que problematiza la concepción del suicidio y la muerte:

> Hay quien lucha contra la muerte, se defiende; por lo general es considerado un héroe; pero existe también el que la busca. Este último pertenece a las minorías y es execrado; yo siento he sido parte de ellas. Como escritor, como opositor al sistema, como hombre que acepta la autanasia, el aborto, el suicidio, y decree en Dios. (13)

Tenemos entonces, que los suicidas son parte de una minoría y que su muerte no tiene las mismas dimenciones heroicas de aquellos que mueren luchando contra ella.

Esta percepción de este tipo de muerte, de acuerdo al Gustavo Treviño, es debido a la percepción del hombre por evitar la muerte ya sea por cuestiones religiosas o por ética médica:

> A la humanidad, con notables excepciones, le ha parecido terrible la muerte. Para sobrevivir los fanáticos han inventado las religiones, la posiblidad de ser inmortales si fue bueno y generoso en la tierra, en una especie de paraíso; los científicos han luchado para evitarnos en lo posible la muerte, incluso algunos hablan de conseguir la longetividad. (13-14)

Tenemos entonces la religión y la ciencia como punto de ataque del narrador implícito por querer perpetuar la muerte más allá de la condición misma del ser humano.

En la l

también un c

mexicano:

> En M
> con u
> explica
> canció
> nopale
> pues c
> pánico
> propin

Esta falsa pe

narrador-pers

México y que

indica que dic

como sus co

> Nad
> argent
> barata
> muert
> por lo
> llamar

Tenemos en

más en el fo

perfil del me

dentro de un

Esta

Bartra cuand

de diversos e

En la lectura de la novela de Avilés Fabila, el narrador-personaje hace también un cuestionamiento del mito alegórico de la muerte en la psique del mexicano:

> En México, dicen, le rinden culto a la muerte. Hay calaveras de azúcar con un nombre en la frente. Uno de mis maestros de preparatoria explicaba que esas calaveras sonrientes se burlaban de la vida. Y una canción popular precisa: <<llega la muerte cantando por entre la nopalera. No le temo a la muerte, más le temo a la vida...>> Significaría, pues que el mexicano no tiembla ante la muerte, que su pasado prehispánico, de dioses sangrientos, y los sufrimientos que la historia le ha propinado, lo inmunizaron contra el miedo a la desaparición física. (37)

Esta falsa percepción de la indiferencia del mexicano hacia la muerte según el narrador-personaje, se debe a los estudios de extranjeros que se interesan por México y que fallan en sus consideraciones filosóficas. El narrador-personaje indica que dicha indiferencia a la muerte es totalmente falsa, ya que el mexicano como sus contrapartes universiales también tiene miedo de morir:

> Nada más falso ni más idiota. El mexicano, como el alemán o el argentino o el austriaco, teme a la muerte. El resto es folklore o filosofía barata. Sería ideal encontrar un pueblo que no sintiera miedo ante la muerte, en donde los suicidas no tuvieran la inalterable mueca de pavor por lo que dejan y por la incertidumbre que significa lo que los cursis llaman el más allá. (37)

Tenemos entonces que dicha indiferencia del mexicano ante la muerte se basa más en el folklore local o en una filosofía occidental que tratan de encontrar un perfil del mexicano tomando en cuenta sus raices prehispánicas y colocarlos dentro de una posición privilegiada de entre sus contrapartes latinas.

Esta perspectiva de Avilés Fabila es también compartida por Roger Bartra cuando argumenta que la muerte mexicana ha alientado especulaciones de diversos existencialistas mexicanos:

La mu
melanc
ficas d
cesos
llamad
pesina
inspira
cer es
nable.

En la

una alteridad

tación religio

culpable y c

se ahorcado

San Agustín

la considera

Sin e
el sui
es ob
templ
santo

Por consigu

existe en la

dependiend

que si con

satanizado.

beneficia la

de mártir y

no pudieron

su efige en

> La muerte mexicana se inscribe perfectamente en el arquetipo de la melancolía, de manera que puede alentar tanto las especulaciones filosóficas de los existencialistas mexicanos, las angustias de los poetas, procesos descritos por los novelistas, los análisis de los sociólogos o los llamados patrióticos de los políticos. Esta dolorosa existencia semicampesina de los expulsados del paraíso es una inagotable fuente de inspiración: la idea de que un mundo completo está a punto de desaparecer es contrapunteada por la imagen de una muerte larga, lenta, interminable. (*La jaula*..., 192-193)

En la novela de René Avilés Fabila, podemos apreciar que existe también una alteridad y conflicto hacia la problematización de la ambigüedad de la aceptación religiosa del suicidio. Por un lado tenemos que Judas es doblemente culpable y condenado por la iglesia por haber traicionado a Jesús y por haberse ahorcado. Sin embargo, la muerte de Sansón es expiada y justificada por San Agustín. Dicha justificación indigna al narrador-protagonista de la novela y la considera una equivocación de San Agustín:

> Sin embargo, el santo escritor, en las muchas páginas que redactó sobre el suicidio, justifica la muerte de Sansón ¡y no le llama suicidio!, cuando es obvio que el héroe bíblico decidió sepultarse bajo los escombros del templo filisteo. ¿Qué significa esta contradicción? Significa que hasta los santos se equivocan. (42)

Por consiguiente, el narrador-protagonista problematiza esta ambigüedad que existe en la religión. Es decir, el suicidio puede ser de inclusión o exclusión dependiendo de si la religión se beneficia o no. El narrador-personaje implica que si con su muerte el suicida no beneficia a la religión, éste es condenado y satanizado. En cambio, si la muerte del suicida, como en el caso de Sansón, beneficia la causa religiosa ésta se justifica y el suicida se eleva a la categoría de mártir y héroe. Y estos mártires, nos menciona el narrador-protagonista, si no pudieron alcanzar una añorada gloria, lograrían por lo "menos un lugar para su efige en cada iglesia dentro de una religión inalterablemente urgida de santos

y mártires" (1

de un suicida

Si la r

que en camb

sus familiare

muere de un

suicidio:

> ...la fa
> versio
> cardia
> debie
> que h
> manc

Tenemos en

suicida y la

puede enter

suicida anón

El na

caridad en c

> No
> cadá
> arroj
> dos
> hech

Tenemos d

sociales co

queda de la

condenado

y mártires" (160). Dándonos con ello una perspectiva de la utilidad de la muerte de un suicida para la religión.

Si la muerte de un mártir religioso tiene la aceptación religiosa, vemos que en cambio la muerte de un simple suicida es sinónimo de vergüenza entre sus familiares. El narrador-protagonista, al decirnos la historia de suicida que muere de un balazo en un parque, nos indica que sus familiares ocultan su suicidio:

> ...la familia ocultó celosamente el <<deshonor>>, el inaudito acto. Dieron versiones distintas: en una, lo mataron para robarle; en otra, un paro cardiaco en plena calle solitaria. Qué falta de respeto. Desde un principio debieron decir que el hombre tuvo a bien suicidarse y no mentir. Absurdo que haya quien piense que el suicidio es como una vergüenza, una mancha. (21)

Tenemos entonces, la negación por cuestión de honor familiar de la muerte del suicida y la manipulación de la versión oficial de su muerte. Esta actitud se puede entender por cuestiones sociales y religiosas ya que de esta manera el suicida anónimo puede tener una sepultura en el camposanto.

El narrador-protagonista también manifiesta su repudio a la falta de caridad en darle sepultura al cuerpo de un suicida:

> No hay camposanto para darle sepultura al cuerpo de un suicida. Sus cadáveres son despojados, destruídos, ofrendados a la modernidad, arrojados a una máquina incineradora, ante los ojos sustados, atemorizados por la sociedad, de escasos familiares y amigos que presencian el hecho. Qué pena. (160)

Tenemos de esta manera un claro ataque hacia las consideraciones religiosas y sociales como mecanismos de control de una sociedad que no acepta la búsqueda de la muerte por sí mismo. Como resultado, el suicida es satanizado y condenado por una cultura con una gran tradición religiosa.

En la

tera que pue

honor está lig

por honor es

mente a que

tener una uti

una utilidad

Los m
puede
han g
ser ha
tener
harak
bande
prima

Tenemos de

utilitaria que

envuelto en

que no utiliz

suicido. Por

psique nacio

vez se ider

patria.

En la

que la muer

una sociedad

suicidio pue

la armonía

En la novela de René Avilés Fabila también se planea la utilidad patriotera que puede tener la muerte de un suicida. De acuerdo Gustavo Treviño el honor está ligado al sentido heroico de la muerte. Sin embargo, para él, "Morir por honor es una embecilidad" (154). Esta consideración se debe principalmente a que los muertos carecen de honor. Pero así como los mártires pueden tener una utilidad religiosa, los suicidas en defensa de la patria pueden tener una utilidad patriótica:

> Los muertos carecen de honor. Son simples cadáveres que de pronto pueden tener una utilidad patriótica. De este modo ejércitos que jamás han ganado una guerra como los mexicanos son heroicos y pretenden ser hasta respetados. Ni una ni otra cosa, son simples soldados que de tener el mismo concepto de honor japonés ya se hubieran hecho el harakiri o hubieran saltado de los edificios más altos envueltos en la bandera igual que el niño héroe que tanto elogiaron mis maestros de primaria. (154-55)

Tenemos de esta manera, una actitud crítica del autor implícito hacia la función utilitaria que puede tener un suicida. Como resultado, la muerte de un suicida envuelto en los símbolos patrios tiene una consideración diferente al suicida que no utiliza símbolos e imágenes arquetípicas de la patria para realzar su suicido. Por consiguiente, el sentido del suicida patriota es incluído dentro de la psique nacionalista del mexicano que desde niño se le enseña para que a su vez se identifique con una nación que acepta y reconoce el sacrificio por la patria.

En la lectura de la novela de Avilés Fabila, vemos que se plantea también que la muerte de un suicida puede estar en conflicto con la utilidad capitalista de una sociedad moderna. A través del personaje de Sergio podemos leer que el suicidio puede llegar a ser repudiado por la gente cuando éste logra interrumpir la armonía cotidiana. Sergio le menciona a Gustavo que cuando una mujer se

arrojó al metr

interrumpido:

> ...hace
> se arr
> nombr
> había
> como
> miante
> entre
> supo
> bación
> aquell

Tenemos de

parcial de l

través del c

reportaje pe

anónima y

reacción qu

capitalino.

implícito qu

un acto de

repudio y co

El pl

también de

Así como e

aspecto util

visión nostá

El narrador

> El di
> tuos

arrojó al metro de la Ciudad de México, la gente se indigna porque el servicio es interrumpido:

> ...hace unos días me encontré una nota periodística perdida: una mujer se arrojó al paso del metro en la estación Villa de Cortés. No daba su nombre y mucho menos explicaba si era víctima de una depresión o si se había matado por un gran fracaso, por alguna poderosa razón emocional como el abandono de su esposo o por necesidades económicas apremiantes. Lo escrito se refería a la indignación que su muerte produjo entre la gente. Detuvo el servicio por más de una hora . . . La mujer no supo que su cadáver encostalado sería visto pasar en medio de la reprobación general: todos llegarían tarde a sus actividades por culpa de aquella pendeja que se mató. (94)

Tenemos de este modo, una perspectiva del autor implícito de atacar la función parcial de los medios de comunicación y los muestra como mecanismos a través del cual también se condena la muerta de un suicida. Vemos que el reportaje periodístico no se enfoca en dar a conocer los datos de la mujer anónima y sus razones que la orillaron al suicidio, sino que se enfoca en la reacción que tuvo su acto suicida entre la gente usuaria del transporte público capitalino. Dicha reacción de repudio reafirma también la perspectiva del autor implícito que México, por su bagaje cultural religioso, no acepta el suicidio como un acto de libertad y valentía. Es por ello que la reacción de la gente es de repudio y condenación porque llegarán tarde a sus labores cotidianas.

El plantamiento del suicido en la novela de René Avilés se presenta también dentro de la perspectiva finesecular que le preocupa al autor implícito. Así como en la narración de la novela vemos un ataque y desmitificación al aspecto utilitario para la religión y el poder político, la novela nos muestra una visión nostálgica del futuro en el que el suicidio sea aceptado y no condenado. El narrador-protagonista nos muestra esta visión cuando menciona:

> El día en que las sociedades acepten el suicidio y lo vean como respetuosamente lo han considerado diversos pensadores, ese día estaremos

en pre
donde
hazañ
leza. v
tiempo
eterna
nunca

Tenemos en
tolerar lo ext
para el auto
permite darl
ser humano.

En el
que el tema
varios aspe
búsqueda d
el mito del
Gustavo Tr
indiferencia
suicidan so
novela de P
sentido utili
un suicida.
iglesia y el
elevados a
suicido, el a
opinión so
dignidad.

> en presencia de una nueva humanidad, más razonable y sensible, en donde la muerte voluntaria sea el supremo acto de la libertad, la mejor hazaña de la libertad. Ganarle a las enfermedades, derrotar a la naturaleza, vencer el deterioro mental, ser más veloz que la destrucción del tiempo. Escoger el momento adecuado para asegurar esa soledad eterna, dulce, que muchos hemos anticipado soberbia, el paraíso que nunca vimos en tierra. (205)

Tenemos entonces que las naciones, por avanzadas que sean, no han podido tolerar lo extraño y contradictorio como es la muerte de un suicida. Sin embargo, para el autor implícito es necesario darle un valor humanitario al suicidio porque permite darle un sentido de libertad ante una deteriorización de la condición del ser humano.

En el presente análisis de la novela de René Avilés Fabila, hemos visto que el tema del suicidio se presenta como un mecanismo desmitificador hacia varios aspectos que le preocupan al autor implícito. Así tenemos que la búsqueda del suicidio por parte de Gustavo Traviño es un contradiscurso hacia el mito del mexicano indiferente ante la muerte. Es decir, con su suicido Gustavo Treviño nos permite ver una actitud de alteridad y conflicto hacia la indiferencia del mexicano hacia la muerte porque vemos que los pocos que se suicidan son satanizados y condenados al olvido. El recurso del suicidio en la novela de René Avilés Fabila, nos permite ver una actitud de conflicto hacia el sentido utilitario que puede tener para la religión y el poder político la muerte de un suicida. Como resultado, los mártires son aceptados dentro del seno de la iglesia y elevados a categoría de santos, mientras los suicidas patriotas son elevados a categoría de héroes nacionales. Entonces, a través del tema del suicido, el autor implícito critica y desmitifica estas consideraciones ya que en su opinión son mecanismo que impiden tener una visión moderna de morir con dignidad.

La no
muerte inmir
reconstrucci
permitir ver
desdén por
se presenta
idílico.

La no
un personaj
través del
suicidio, ve
recurso nos
un pasado
narrador-pr
aspectos d
nostalgia p
la pérdida
continuar c

En s
mexicano,
una palimp
zozobra y

La novela de René Avilés Fabila, al hacer un planteamiento de una muerte inminente, nos permite ver que el narrador-protagonista va a hacer una reconstrucción de su vida y sus experiencias vividas. Este mecanismo nos va permitir ver a su vez el recurso de la nostalgia por un pasado y una actitud de desdén por esa época pasada. Pasemos entonces a analizar de qué manera se presenta una alteridad y conflicto hacia una visión finesecular a un pasado idílico.

3.2.5. Visión crítica y nostálgica finesecular al pasado.

La novela *Réquiem por un suicida* de René Avilés Fabila nos presenta un personaje que está obsesionado por la idea de la búsqueda de la muerte a través del suicidio. En el plantamiento que hace el narrador-personaje del suicidio, vemos que va a reconstruir aspectos biográficos personales. Este recurso nos va a permitir apreciar también el plantamiento de una nostalgia por un pasado idílico a través de la memoria. La reconstrucción de la vida del narrador-protagonista nos va a permitir entrever una actitud crítica a diversos aspectos de ese pasado idílico. Es decir, por un lado vamos a apreciar una nostalgia por esa época pasada y por otro vamos a ver una actitud crítica hacia la pérdida de ese pasado. Para a acercarnos a esta problemática, vamos a continuar con las consideraciones críticas de Roger Bartra.

En su libro previamente mencionado sobre identidad y metamorfosis del mexicano, Roger Bartra argumenta que en la cultura mexicana moderna existe una palimpsesto cultural en el que se combinan: "deseseración y desdén, zozobra y orgullo" (*La jaula...*, 89). Pero en este palimpsesto cultural, de

acuerdo a R
perdido: "la
intelectual d
moderna ha
dirigida a re
añorada. C
militante con
problematica
injusto que a

En su

que en la c
esencial en

> se *ir*
> senti
> para
> asim
> veloz
> nuev

Este paraís
llegada de
de René Av
de un pasa
en el Méxi
pasado en
finesecular
ubicar a M
nacional.

acuerdo a Roger Bartra, aparece el elemento de la nostalgia por un paraíso perdido: "la nostalgia del edén perdido se transforma en una búsqueda intelectual de la dimensión auténtica humana que la civilización industrial moderna ha sepultado" (*La jaula*..., 89). Es decir, una nostalgia que está dirigida a recuperar una identidad perdida por el empuje de una modernidad añorada. Como resultado, argumentamos que René Avilés Fabila, antiguo militante comunista, expone en su novela por un lado su preocupación por una problematica nacional, y por el otro su desdén por la avalancha de un sistema injusto que a su criterio ha sido el capitalismo.

En su estudio sobre el carácter del mexicano, Roger Bartra argumenta que en la configuración de la cultura nacional, se busca un estrato mítico esencial en el que,

> se *inventa* un edén mítico, indispensable no sólo para alimentar los sentimientos de culpa ocacionados por su destrucción, sino también para trazar el perfil de la nacionalidad cohesionadora; indispensable, asimismo, para poner orden en una sociedad convulsionada por la veloz llegada de la modernidad y sacudida por las contradicciones de la nueva vida industrial. (*La jaula*... 34)

Este paraíso sirve para trazar un perfil de la nación que ha sido alterada por la llegada de una modernidad y la vida capitalista. Argumentamos que la novela de René Avilés Fabila, a través de la memoria, no solo hace una recuperación de un pasado idílico, sino que hace una revaluación de ella y la problematiza en el México de fin de siglo. Es decir, el plantamiento de la nostalgia por el pasado en *Réquiem por un suicida* va a ser dentro de una perspectiva crítica finesecular y este planteamiento va a tener un sentido de contemporalidad y ubicar a México dentro de una universalidad más allá del espacio territorial nacional.

En nu

ciar un tono

fracaso de l

revaluación

activo comu

de Guerrero

vemos que p

falta de part

sus vidas:

...nur
vi un
camp
nega
los s
que e

Tenemos e

apoyo de lo

por el ejérci

Este

Gustavo Tr

naban su lu

En
com
nunc
habí
elec
dese
apal

En nuestra lectura de la novela *Réquiem por un suicida*, podemos apreciar un tono amargo y de derrota por parte del narrador-protagonista hacia el fracaso de las luchas de la guerrilla mexicana de los años setenta. En la revaluación que Gustavo Treviño hace de su vida, leemos que él fue militante activo comunista y participó en las luchas guerrilleras en el estado mexicano de Guerrero. Contrario a hacer una recuperación melancólica de ese pasado, vemos que para Gustavo Treviño ha dejado un sabor amargo de derrota por la falta de participación de aquellos por los que supuestamente iban a mejorar sus vidas:

> ...nunca (al igual que mis compañeros todos de procedencia universitaria) vi un obrero salvo en las manifestaciones de apoyo al gobierno y que campesinos únicamente conocía a esos que en cada poblado nos negaban ayuda al tiempo que cooperaban con las autoridades y no con los supuestos libertadores, nosotros, los que arriesgábamos la vida para que ellos pudieran -quiero imaginarlo- tener mejores condiciones. (25)

Tenemos entonces, que el fracaso de la guerrilla mexicana fue por la falta de apoyo de los sectores marginales y no por grandes derrotas miltares causadas por el ejército mexicano.

Este mismo tono amargo de derrota la podemos apreciar cuando Gustavo Treviño indica que los medios de comunicación satanizaban y condenaban su lucha estéril:

> En México, los guerrilleros jamás tuvimos de moda ni los medios de comunicación nos apoyaron; nos lanzamos a una lucha para la que nunca hubo condiciones de ninguna índole pese a que en la teoría no había otro camino para democratizar a un país represivo y sin procesos electorales libres. Por lo mismo, no supimos de otros jóvenes que desesperados se lanzaban a la lucha armada. Eso explicaba la derrota apabullante que recibimos en donde quiera que aparecimos. (68)

Sin el apoyo
no dio sus fr
ta nunca fue
ideología co

Ante
perspectiva
patético: "T
heroicos, tie
una historia
ridículo patr
de tener un
ha permitid

El a
implantació
a su interlo

Po
com
que
inca

Esta persp
del socialis
el socialism
capitalista

Gus
de la impl
Para Gust
equilibrada

Sin el apoyo de los medios de comunicación, la lucha de los jóvenes comunistas no dio sus frutos de derrocar un gobierno represivo. Es decir, la lucha comunista nunca fue aceptada por las masas porque los veían como partidarios de una ideología colonizadora extranjera.

Ante el fracaso de la lucha comunista, Gustavo Treviño nos muestra una perspectiva finesecular del presente que le toca vivir, para él es un tiempo patético: "Tiempos de masas, tiempos de tedio, tiempos grises, tiempos antiheroicos, tiempos demenciales, tiempos para la vergüenza, tiempos ridículos de una historia patética y sin gloria, sin algo por lo cual combatir que no sea el ridículo patrimonio familiar" (159). Para Gustavo Treviño el presente ha dejado de tener una vitalidad característica de sus años anteriores ya que la comodidad ha permitido una sociedad materialista y de consumo.

El autor implícito nos hace entrever también su visión crítica hacia la implantación del capitalismo como sistema injusto. En una de sus varias cartas a su interlocutor imaginario Eduardo, Gustavo escribe:

> Por hoy, Eduardo, vivimos momentos de grandes acontecimientos como la caída del socialismo real y el triunfo de un sistema injusto pero que ofreció una mercancía que los deformadores del marxismo fueron incapaces de producir: la democracia, la multiplicidad idelógica. (166-167)

Esta perspectiva deja entrever la visión crítica de Gustavo Treviño hacia la falla del socialismo por no hacer proporcionado una diversidad ideológica, dado que el socialismo fracazó por sus propias limitaciones y como resultado el sistema capitalista tuvo éxito por ofrecer una ideología democrática.

Gustavo Treviño indica también que refiere morir en lugar de ser testigo de la implantación de un sistema injusto como lo es la sociedad de consumo. Para Gustavo Treviño esta sociedad es injusta porque no es una sociedad equilibrada:

Aún v
y enfe
segui
el má
cado
templ
lo que

Tenemos e
control que
un sistema
sabor ama
realidad.

Así
guerrilleras
memoria, p
transicione
De acuerdo
Kennedy y
Ernesto "C
cadáveres
culares de
entrever s
mecanismo

Tod
una
dad
más
luch
la r
gub
Exp

> Aún viviendo cuarenta años más y tener que soportar un cuerpo arrugado y enfermo, no veré mis sueños de una sociedad justa y equilibrada. Marx seguirá siendo una bella utopía. Sobre sus grandes concepciones triunfó el más vil y prosaico mercantilismo, la más deplorable economía de mercado y sus productos enajenados. Los mercaderes arrojaron a Dios del templo y ahora ellos son los dueños del planeta. **Nada queda de aquello por lo que luché**. (201) (énfasis nuestro)

Tenemos entonces que el sistema utilitario del capitalismo es un sistema de control que arrasa todo a su paso y las luchas guerrilleras no lograron implantar un sistema justo. Es por ello que el narrador-protagonista deja entrever un sabor amargo por la pérdida de una utopía que nunca pudo volverse una realidad.

Así como el narrador-protagonista hace una revaluación de sus luchas guerrilleras y manifiesta su repudio hacia una sociedad de masas a través de la memoria, podemos ver que también siente nostalgia por una época de grandes transiciones como fue la época de los años sesenta y principios de los setenta. De acuerdo a Gustavo Treviño, la época que inicia con la muerte de John F. Kennedy y concluye con la muerte de Salvador Allende, y entre ellas la de Ernesto "Che" Guevara, fue una "época magnífica y terrible, [en la que] muchos cadáveres quedaron en el camino" (168). Sin embargo, en los estertores finiseculares de un milenio y los albores de uno nuevo, Gustavo Treviño nos permite entrever su desdén y desilusión por la pérdida de la antisolemnidad de los mecanismos de libertad de esa época:

> ***Todo aquello en que creí se acabó***. El rock no es más contracultural sino una forma del establishment y los escritores que aterrorizaban a la sociedad o han muerto o han adoptado por sumarse a ella. Del 68 no queda más que un puñado de libros que nos traen recuerdos nostálgicos de luchas intensas y a mí de la forma milagrosa en que salvé la vida durante la noche del dos de octubre. Los héroes del 68 son dóciles empleados gubernamentales de traje y corbata en cuya cartera coexisten American Express y la credencial del PRI. (169-170) (énfasis nuestro)

Esta visión
característic
opresora. D
a finales de
decir, los
pertenecen

Sin e
finesecular

Tal v
del s
Dud
acab
tros
con
hum
pasa

Para el aut
las condici
implantaci
con ideas
opresor.

La r
perspectiv
recuperaci
que existi
inhumanas
implícito e
ideológica
apertura

Esta visión crítica se enfoca en desmitificar los símbolos de una época que fue característica por su función de rebelión contra una sociedad convencional y opresora. De esta manera el rock como elemento antisolemne de esa sociedad, a finales de siglo, ha perdido su función antisolemne y contracultural.[33] Es decir, los partidarios rebeldes de esa época se han institucionalizados y pertenecen al mismo sistema opresor que trataban de cambiar.

Sin embargo, el autor implícito deja también entrever su visión nostálgica finesecular de un futuro prometedor a través de una revolución:

> Tal vez antes del final del milenio podamos presenciar mayores hazañas del ser humano, tal vez la revolución regrese caprichosamente. ...
> Dudo, eso sí, que haya otra década prodigiosa, por más que ésta que acaba de transcurir haya propiciado la caída del socialismo real. Nuestros días son de reflujo, las revoluciones permanecen ocultas, escondidas con timidez, sin percartarse de que son ellas quienes transforman a la humanidad, permitiendo que una historia chocarrera nos juegue malas pasadas. (170)

Para el autor implícito, las revoluciones son realmente las que pueden cambiar las condiciones humanas, pero sin embargo, estas permanecen ocultas ante la implantación de un sistema mercantilista y la institucionalización de los hombres con ideas de cambiar las condiciones inhumanas de los oprimidos y un sistema opresor.

La nostalgia en la novela de René Avilés Fabila funciona para darnos una perspectiva finesecular de las condiciones de un México posmoderno. En esta recuperación de la memoria, las luchas de las guerrillas fracasaron por la apatía que existió entre la gente que supuestamente iban a mejorar sus condiciones inhumanas y la satanización por los medios de comunicación. Para el autor implícito el socialismo no pudo proporcionar a las masas de una aperturta ideológica y democrática. Sin embargo, no obstante de la implantación de la apertura democrática por el sistema capitalista, para el narrador-protagonista,

este sistem

deshumaniz

actitud de c

sociedad co

establishme

aparente ap

Una

suicida, pas

verano de

forma se pr

corrupción

este sistema es injusto porque permite una sociedad de consumo que deshumaniza a las masas. Como resultado, el autor implícito deja entrever una actitud de crítica hacia el hecho de que los mecanismos para subvertir una sociedad convencional y un gobierno opresor a fin de siglo, forman parte del establishment y se han institucionalizados en un sistema capitalista y una aparente apertura democrática.

Una vez analizada la novela de René Avilés Fabila *Réquiem por un suicida*, pasemos ahora a analizar la novela *Los muchachos locos de aquel verano* de Gerardo de la Torre. Novela en la que vamos a analizar de qué forma se problematiza una alteridad y conflicto hacia lo nacional a través de la corrupción existente en el sindicalismo petrolero. .

3.3.

En 19

aquel veran

entrevista d

que esta no

corrupción

vivido una c

Teichmann[3]

proceso de

que iba a pl

68 en Méxi

participaron

de acuerdo

ella:

> ...qu
> gráfi
> shot
> nove
> shot
> 122)

Ger

resulta en

> Nac
> perc
> ejer
> naje
> que
> mer
> ¿Q

3.3. Gerardo de la Torre: un ex-muchacho de aquel verano.
3.3.1. *Los muchachos locos de aquel verano*: creación y publicación.

En 1992, Gerardo de la Torre publica su novela *Los muchachos locos de aquel verano*. Sin embargo, ya desde 1986, venía trabajando en ella. En su entrevista de ese mismo año con Javier Molina,[34] Gerardo de la Torre indica que esta novela estaba en preparación y en ella iba a relatar, "el proceso de corrupción a que han sido obligados los petroleros en los últimos años" ("He vivido una cultura del alcohol...," 27). En 1987, en su entrevista con el Reinhard Teichmann[35] Gerardo de la Torre nuevamente vuelve a hacer mención del proceso de creación de *Los muchachos locos de aquel verano.* Novela en la que iba a plantear una visión a los años posteriores al movimiento estudiantil del 68 en México y sobre todo que tratara sobre los muchachos trabajadores que participaron con entusiasmo en dicho movimiento estudiantil. Para tal finalidad, de acuerdo a Gerardo de la Torre, estaba utilizando una estructura de cine en ella:

> ...quise escribir esta novela con una estructura absolutamente cinematográfica. O sea, así como una película se compone de, digamos 500 shots muy breves que yuxtapuestos dan un efecto determinado, esta novela se quiere componer de pequeños párrafos que equivalen a los shots, para dar finalmente ese mismo efecto. (*De la onda en adelante*, 122)

Gerardo de la Torre se da cuenta también que la creación de su novela le resulta en momentos tedia ya que ha llegado a perderse el hilo narrativo de ella:

> Nada más que estoy empantanado, porque de pronto he llegado hasta a perderme en los vericuetos de la novela que, en un solo capítulo, por ejemplo, de diez o doce páginas, aborda 15 o 20 temas, 15 o 20 personajes. Y después se van quedando por allá algunos colgados que hay que rescatar, y uno debe recorrer constanemente: a ver, éste se mencionó en la página 7; vamos en la 43 y no ha vuelto a aparecer. ¿Qué sucedió con él? (*De la onda en adelante*, 122)

Gerar
personajes l
en un lío por
en la cual e
narrado por
(*De la onda*
Con
problemas y
concluye un
Ensayo Ge
Hijos del Á
verano cont
el autor ini
años.
Una
Gerardo de
surgieron p
La r
es sin dud
publicació
Sin emba
acercamie

Gerardo de la Torre menciona también que no sólo a nivel de temas o personajes le causaba problemas esta novela, en virtud de que estaba metido en un lío por la diversidad de voces en surgen en ella: "Es, también, una novela en la cual el narrador narra a los demás, se narra a sí mismo y a la vez es narrado por los demás. Estoy metido en un verdadero lío, pero así es el asunto" (*De la onda en adelante*, 122).

Con el paso de los años, Gerardo de la Torre puede resolver estos problemas y en 1992 publica *Los muchachos locos de aquel verano*. Novela que concluye un ciclo narrativo que de cierta manera da inicio en su primera novela *Ensayo General* (1970), continúa con *Muertes de Aurora* (1980), y sigue con *Hijos del Águila* (1988). Es decir, la novela *Los muchachos locos de aquel verano* conforma la tetralogía sobre la narrativa petrolera y realismo social que el autor inició después de dejar de trabajar en el sector petrolero por muchos años.

Una vez visto la génesis de la composición narrativa de esta novela de Gerardo de la Torre, pasemos ahora a conocer algunas reseñas críticas que surgieron posteriormente de su publicación.

3.3.2 *Los muchachos locos de aquel verano* : recepción crítica.

La novela *Los muchachos locos de aquel verano* de Gerardo de la Torre es sin duda una de sus mejores novelas logradas ya que el mismo año de su publicación ganó el Premio Nacional de Novela José Rubén Romero (1992). Sin embargo, a pesar de ello, podemos apreciar una casi ausencia de acercamientos críticos hacia esta novela. De entre las pocas reseñas críticas

que pudimos

Ignacio Trejo

Para

narrativa inic

es un puntu

poráneo" (

novela de

proletario m

"...los regis

frustaciones

usos, vicios

(*Ibidem.*).

Esta

Domínguez

> De l
> ideo
> pros
> med

Como resu

verano, "fo

trabajadore

En

de Gerardo

petroleros,

Torre van

otras dime

("Gerardo

que pudimos encontrar se pueden mencionar aquellas de José Alberto Castro, Ignacio Trejo Fuentes, Eduardo Mejía, Noe Cárdenas, y Paco Ignacio Taibo II.

Para José Alberto Castro,[36] Gerardo de la Torre es un continuador de la narrativa iniciada por José Revueltas ya que Gerardo de la Torre "se afirma que es un puntual retratista literario de los medios proletariados del México contemporáneo" ("Gerardo de la Torre...," 72). Castro argumenta también que la novela de Gerardo de la Torre va a complementar su mundo narrativo del proletario mexicano principalmente a través diversas estrategias narrativas: "...los registros y la crónica de la vida y milagros, conflictos, anhelos y frustaciones de los trabajadores petroleros, así como también las costumbres, lo usos, vicios y virtudes de los hombres endurecidos por el trabajo industrial" (*Ibidem.*).

Esta consideración de Castro reafirma el criterio del crítico Christopher Domínguez Michael sobre la temática proletaria de Gerardo de la Torre:

> De la Torre hace novela de tema proletario sin recurrir a simplificaciones ideológicas y sin renunciar a su clara perspectiva política militante. Su prosa, escasamente valorada, es profunda y colorida y su recreación del medio popular, notable. (*Ibidem.*)

Como resultado, Castro no duda en afirmar que *Los muchachos locos de aquel verano*, "forma parte de una tetralogía definitiva sobre las vidas y batallas de los trabajadores del petróleo" (*Ibidem.*).

En su reseña crítica Ignacio Trejo Fuentes[37] argumenta que las novelas de Gerardo de la Torre, no sólo tratan de la vida y batallas de los trabajadores petroleros, sino que mucho más que eso: "me parece que las obras de De la Torre van mucho más allá de eso, que parten de esa circunstancia para ir hacia otras dimensiones, que son las que al final les dan el enorme valor que poseen" ("Gerardo de la Torre...," 51). De acuerdo a Trejo Fuentes, aunque la novela de

Gerardo de

contra la c

sucesos en

los trabajad

argumenta

es
inec
ami
exp
cog
am

Y por cons

una de sus

Por

Torre es u

laboral. S

que confu

mismo pla

que está

político, o

Gerardo d

al hacer q

Y aunque

Mejía, que

lectura ma

y a una tr

Ed

por el poc

Gerardo de la Torre narra la participación de los petroleros en el 68 y sus luchas contra la corrupción del sindicato de petroleros, más importante que los sucesos en sí, lo que más impresiona son sus efectos posteriores en la vida de los trabajadores, porque "impactan," "sacuden" y duelen." Como resultado, argumenta Trejo Fuentes, la novela de Gerardo de la Torre:

> es un rosario de desgarramientos. Los padece el narrador (*alter ego* inequívoco de Gerardo de la Torre), los padecen sus mujeres, sus amigos, su gente, su país. No el balde, puedo decir que más que las experiencias surgidas de la vida de éste como petrolero, me sobre-cogieron sus sacudimientos de otra índole; los amorosos (o de amorosos). . . ("Gerardo de la Torre...," 51)

Y por consiguiente, según Trejo Fuentes, esta novela de Gerardo de la Torre es una de sus mejores novelas.

Por su parte, Eduardo Mejía[38] considera que la novela de Gerardo de la Torre es una novela que combina un relato semi-autobiográfico y el ámbito laboral. Sin embargo, la técnica utilizada por Gerardo de la Torre es tan hábil que confunde al lector: "La transición que hace de la Torre para mostrar en un mismo plano tres realidades diferentes es tan imperceptible que el lector cree que está leyendo un episodio laboral cuando la acción está ya en el plano político, o viceversa" ("Corrrupción y culpa," 56). De acuerdo a Eduardo Mejía, Gerardo de la Torre se presenta como un dignísimo heredero de José Revueltas al hacer que su literatura sea "divertida," "legítima," "muy fluida," y "muy ligera." Y aunque la narración tiene un contexto político y social, argumenta Eduardo Mejía, que pueden indicar que sea una narración ligera, esto obliga a hacer una lectura más profunda y "obliga a una doble lectura, a una interpretación múltiple, y a una traducción simultánea" (*Ibidem.*).

Eduardo Mejía concluye su reseña crítica manifestando su inconformidad por el poco reconocimiento que se le ha dado a Gerardo de la Torre por su gran

labor narrat

gran calidad

Los
hem
tanto
lo m
que
dota

Por

Gerardo d

apenas "al

mucho má

Siendo ést

de la Torre

una novela

metafísica

entienden

En

Domíngue

atención p

¿có
sig
hab
ver
M
der
sile

Pa

de la Tor

labor narrativa y hace hincapié a la injusticia que se le ha hecho al ignorar su gran calidad narrativa:

> *Los muchachos locos de aquel verano* es una prueba de lo injusto que hemos sido con él, y que no se le debe encasillar en lo político: hay tantos recursos en este libro que un lector atento quedará asombrado de lo mucho que se puede hacer aún en la literatura, de todos los terrenos que explora el autor, de los matices que le puede dar un escritor tan dotado para la narración como De la Torre. ("Corrrupción y culpa," 57).

Por su parte el crítico Noé Cárdenas[39] argumenta que en la novela de Gerardo de la Torre algunos aspectos del movimiento estudiantil del 68 son apenas "algunos hilos de las historias que sumadas a otras historias consiguen mucho más arrastre que cualquiera Historia" ("Las haches minúsculas," 3). Siendo ésta uno de los aciertos en que se basa el mundo narrativo de Gerardo de la Torre. De acuerdo a Noé Cárdenas, la novela de Gerardo de la Torre es una novela sobre la existencia paradójica o irónica de Dios o de una creencia metafísica, "que obliga a creer y a dudar; que obliga a temerle (temor como lo entienden los devotos católicos) a alguien o a algo" (*Ibidem.*).

En su reseña crítica, Paco Ignacio Taibo II,[40] igual que Chirstopher Domínguez Michael y Eduardo Mejía, manifiesta su descontento por la poca atención prestada a la novela de Gerardo de la Torre, cuando indica que:

> ¿cómo es que nadie me había recomendado el libro, cómo es que ni siquiera el habitual rumor que sustituye a la información en los periódicos había mencionado que esta novela [*Los muchachos locos de aquel verano*] existía?
>
> Me sospeché, según la fascinación iba creciendo, que esta sorprendente novela esta siendo capturada en la habitual conspiración del silencio. ("Lo que hay que leer," 59)

Paco Ignacio Taibo II manifiesta también que esta novela de Gerardo de la Torre es la culminación de una larga y lenta labor literaria en su afán de

encontrar la
uno y otra c
que hay qu
historias na
personajes
personajes
y, como lo
de 'dar las
a ceder y p
por él.

Ten
novela de
para cono
mexicano.

3.3.

La
historia de
lectura de
nería de
sión, mien
de petrole
de los tra
una nove

encontrar las claves necesarias para "unir el mundo fabril con la clase media y uno y otra con el resto de esta ciudad, de este país y su historia reciente" ("Lo que hay que leer," 59-60). De acuerdo a Paco Ignacio Taibo II, paralelo a las historias narradas en la novela de Gerardo de la Torre, el dilema de los personajes toma dimenciones shakespeariana, esto en virtud que sus personajes se preguntan eternamente: "'¿ceder o no ceder?, ése es el dilema' y, como lo preguntan al estilo directo de Gerardo, se habla permanentemente de 'dar las nalgas', siendo el sistema el receptor" (*Ibid.*, 60). Es decir, negarse a ceder y permanecer fuera del sistema corrupto, o, ceder y dejarse arrastrar por él.

Tenemos así un panorama de los pocos acercamientos críticos hacia la novela de Gerardo de la Torre. Pasemos ahora conocer la trama de la novela para conocer su estructura y elementos narrativos utilizados por este autor mexicano.

3.3.3. *Los muchachos locos de aquel verano*[41]: desarrollo de la trama.

La novela *Los muchachos locos de aquel verano* narra principalmente la historia de dos amigos antiguos trabajadores petroleros: Emilio y Valerio. En la lectura de la novela leemos que Emilio, después de dejar de trabajar en la refinería de Azcapozalco, se vuelve escritor y guionista de programas de televisión, mientras que Valerio se consolida como dirigente sindical de la sección 35 de petroleros. Emilio es un personaje obsesionado por recordar la participación de los trabajadores petroleros en los movimientos estudiantiles del 68 y hacer una novela en el que plantee el tema del quinismo en la historia de México.

Emilio cuenta su historia dándole una visión a los años posteriores a este movimiento y a los jóvenes que participaron en ella. También, Emilio, al dejar la clase obrera a la que pertenecía, sufre un desclasamiento y se da cuenta que tiene que entender el sistema que lo rodea y tratar de sobrevivir como escritor y guionista de programas educativos. En la lectura de la novela, vemos que la vida de Emilio es reconstruída a su vez por Valerio, su antiguo compañero de trabajo y su más ferviente crítico y admirador, y por otros personajes de la novela que lo conocieron.

La narración de novela tiene lugar en un viaje que cinco amigos petroleros hacen a Acapulco: Valerio, José Luis, el Bobo, el Capi y Morales. En las primeras líneas de la novela vemos que Valerio invita a Emilio a ir con ellos, pero Emilio se niega. En las grandes parrandas que dura el viaje de ida, la estancia y el viaje de regreso de Acapulco, Valerio, José Luis, el Bobo, el Capi y Morales recuerdan la gran fuerza incorrruptible de Emilio de no dejarse seducir por el sistema corrupto cuando era trabajador de Pemex y realizaba sus luchas petroleras. Mientras Emilio, a su vez, recuerda todo lo que les sucedió en aquel verano, y en este recuerdo él cuestiona la forma de vivir de sus amigos y la condición de los petroleros bajo el sistema del quinismo.

Através de diversos recursos estilísticos y estrategias narrativas características del arte cinematográfico: narraciones en primera, y tercera persona, historias y anécdotas intercaladas, yuxtaposición de tiempos temporales, narración fragamentada, monólogos interiores, diálogos entre personajes, flashbacks dentro de flashbacks, e interferencias históricas, la novela nos presenta diversos niveles narrativos en el que se reconstruye la vida de Emilio y sus experiencias en la participación de los trabajadores petroleros en el movimiento estudiantil del 68, sus experiencias como líder de los trabajadores, sus fracasos amorosos, su gran amistad con el escritor y cineasta Juan Manuel Torres y las

dificultades que pasó después de dejar de trabajar en la refinería petrolera de Azcapozalco. A través de estos recursos narrativos vamos a ver el proceso de corrupción y seducción hacia un enriquecimiento ilicito del personaje de Valerio al formar parte del sistema corrupto del sindicato petrolero con su nombramiento como Presidente del Consejo Local de Vigilancia de la sección 35 de petroleos y porteriormente como representante sindical. Al final de la novela, leemos que Emilio le confiesa a Valerio que él aceptó ayuda financiera del partido oficial por su trabajo como guionista de programas infantiles. Dicha confesión permite a Valerio sentir que su amigo es igual de corrupto como él y que no es el incorruptible que todos piensan.

La novela está dividida en veintitrés capítulos de extensión variada. En el cuerpo de la novela vemos que estos capítulos están enumerados con números arábigos y sin encabezado alguno. Sin embargo, en el índice de la novela vemos que tienen como título las primeras líneas de los capítulos respectivos. Vemos que la novela está dedicada a Fátima C. y a los amigos del cine y de la vida del autor. A lo largo de la narración de la novela podemos ver experiencias personales del autor que comparte o reune su personaje principal Emilio.[42] Así tenemos que Emilio fue trabajador petrolero en la refinería de Azcapozalco, participó en el movimiento estudiantil del 68, es escritor de varias novelas, tuvo gran amistad con el cineasta y escritor Juan Manuel Torres, es aficionado al béisbol y fútbol americano. Como Eduardo Mejía menciona, "De la Torre se asume como protagonista de la propia trama, aunque no está contando su vida, sino la del país: un escritor que siente remordimientos por abandonar la lucha sindical en pemex..." ("Corrupción y culpa," 56). En su entrevista con Silvina M. Espinosa de los Monteros,[43] Gerardo de la Torre manifiesta que escribió su novela porque era algo que traía guardado dentro de él:

> -No, no era un problema tan doloroso de consciencia. Era un problema de tripas, algo que traía dentro y que tenía que soltar. En mi caso no hay libro que no sea resultado de una serie de inquitudes que, a veces, no me dejan dormir, de cosas que me están obsesionando o lastimando permanente. ("Gerardo de la Torre...," 56)

Entonces, quien conoce datos biográficos del autor no duda que en la novela *Los muchachos locos de aquel verano* hay elementos seudo-autobiográficos que pudieran llevar a pensar que Emilio, el protagonista central, es en realidad y solamente alter ego de Gerardo de la Torre. Como resultado, este recurso seudo-autobiográfico nos va permitir apreciar el gran valor narrativo de realismo social en la novela de Gerardo de la Torre y su búsqueda por cerrar su ciclo narrativo sobre los petroleros.

De esta manera tenemos la trama de la novela de Gerardo de la Torre y como hemos visto en ella se plantea el proceso de corrupción de unos personajes que toman caminos diferentes ante el arrastre de un sistema corrupto imperante en México. Pero, ¿es la novela un ensayo narrativo sobre el quinismo? o ¿plantea una problemática de la corrupción como una alteridad a la identidad mexicana? Pasemos a analizar de qué manera de presentan y se problematizan estas preocupaciones de Gerardo de la Torre en su novela.

3.3.4. Corrupción e identidad proletaria del mexicano.

Como hemos señalado previamente, *Los muchachos locos de aquel verano*, es una novela que plantea los aspectos de la corrupción que existía en el sector petrolero mexicano durante el quinismo. En su entrevista con José

Alberto Castro,[44] Gerardo de la Torre indica que en su novela toma estos aspectos de la corrupción existente en el Sindicado Petrolero:

> La novela se refiere a un pasado reciente del Sindicato Petrolero, pero es un pasado fuera de órbita. En ella abordo ciertos aspectos del Quinismo,[45] en otros términos hablo sobre la corrupción que atrajo, sedujo y aniquiló a los trabajadores que habían participado en las luchas del 68. Corrompidos hasta la médula, como en el caso de mi personaje Valerio. ("Gerardo de la Torre y su novela proletaria...," 72).

La novela entonces plantea una problematización de los mecanismos de corrupción del sindicato petrolero y su aceptación por los trabajadores en mantener dicha corrupción como un elemento de su identidad mexicana hacia la industria petrolera que a su vez sirve para legitimar un sistema político de explotación dominante. Para abarcar esta perspectiva, vamos a tomar como base las consideraciones críticas de Roger Bartra .

Roger Bartra argumenta que una parte esencial de la explicación de la legitimidad del Estado moderno son las redes imaginarias del poder político:

> El México contemporáneo, por otro lado, es un país que ofrece una situación especialmente interesante por el hecho de que su Estado se ha extendido a pesar del inmenso vacío ideológico que genera la Revolución en 1910. Aunque de una manera vaga y general se puede aceptar que la ideología de los gobiernos posrevolucionarios es una continuación del liberalismo mexicano, es evidente que no es en torno a un programa coherente o un modelo de desarrollo como se estructura el Estado moderno. (*La jaula...*, 225-226)

Por consiguiente, el Estado moderno mexicano utiliza una serie de mecanismos para legitimar su dominación. En la novela de Gerardo de la Torre estos mecanismos se van a plantear y problematizar a través del proceso de identidad que sienten los petrolero al trabajar en la industria petrolera.

La consideración del proletariado como base del Estado moderno, argumenta Roger Bartra, se ha transpuesto y transfigurada:

> La imaginería que define al mexicano como sujeto de la historia y de la política -es decir, como sujeto a una dominación específicamente mexicana- ha logrado transponer, al territorio de la cultura nacional, las dos grandes clases sociales masivas que forman la base del Estado moderno: los campesinos y los obreros. Sostengo que las imágenes de estas dos grandes masas sociales han sido no sólo transfiguradas en una polaridad subjetiva de actores, sino que han sido sumergidas en dos sustancias espirituales que alimentan el alma nacional: la melancolía y la metamorfosis. (*La jaula*..., 230-231)

Como resultado, el Estado moderno utiliza el trabajo que realiza la clase proletariada como un mecanismo de legitimación e identidad de carácter nacional. Es por ello que en la novela de Gerardo de la Torre la clase proletariada se asimila y tolera la corrupción existente en el sindicato de petroleros.

El plantamiento y problematización del proceso de corrupción existente en la industria petrolera la vamos a ver principalmente a través de la polaridad de los personajes principales de la novela de Gerardo de la Torre: Emilio y Valerio. Es decir, Emilio va a envestirse como un personaje que no se deja seducir por la corrupción del liderazgo petrolero, mientras tanto vemos que Valerio se deja seducir por ella. Esta problematización se va a dejar entrever a través de la caracterización de estos personajes con diferentes aspiraciones y grado de educación.

En la lectura de la novela vemos que Emilio es inclinado a las letras y dejó de trabajar en la refineria de Azcapozalco después de varios años para seguir su vocación de escritor. Vemos que Emilio tuvo la oportunidad de ser dirigente de la Secretaria General de la sección 35 de petroleros, sin embargo no aceptó dicha dirigencia. Esta actitud de Emilio permite que sus amigos de parranda y luchas petroleras lo consideren como traidor a la causa de los petroleros. En la novela leemos esta actitud de los amigos cuando le dicen a Emilio:

-Te faltó valor, Emilio -decía Valerio.
-Te faltaron cojones- apoyó Joel. ..
-Reconoce que tuviste miedo. Desde la general hubieras podido echar a andar tus ideas...
-Allí te nos rajastes. Emilio.. (13)

Esta perspectiva de los personajes de la novela de Gerardo de la Torre hacia la actitud de Emilio, reafirma las consideraciones críticas de Roger Bartra en que el mexicano que no queda atrapado dentro del sistema de dominación se le ve como un traidor: "La cultura nacional se identifica con el poder político, de tal manera que quien quiera romper las reglas del autoritarismo será inmediatamente acusado de querer renunciar -o peor: traicionar- a la cultura nacional. (*La jaula...*, 227).

Emilio, al no dejarse seducir por la corrupción del sindicalismo petrolero, es satanizado y condenado por sus amigos de paranda sin importar sus razones de dicha decisión. Emilio, por su parte, trata de hacerles ver que los puestos sindicales son mecanismo de corrupción: "Te ponen en los puestos sindicales para controlarte. O te corrompen y te meten a su juego, o te amarran las manos y quedas como un imbécil. ¿No se dan cuenta?" (13). A pesar de estas razones, Emilio ve que sus amigos no las toman en cuenta ya que para ellos trabajar por el sistema petrolero es sinónimo de identidad nacional.

En la lectura de la novela de Gerardo de la Torre, vemos que Valerio es el polo opuesto de Emilio, es decir, vemos que Valerio forma parte del sistema corrupto del sindicato petrolero y siente que las aluciones que hace Emilio al trabajo están dirigidas a él:

-Vamos a una cantina. Tú eliges.
-No puedo, tengo que trabajar mañana.
Valerio percibió el aguijonazo.
...Valerio cumplía diez años sin trabajar -sumando desde luego los meses de la cárcel- y desde hacía un par de años José Luis, el chofer, y el Capi,

> el Bobo y Morales, los asistentes, tampoco tenían obligaciones de acatar horarios y jornadas. (16)

Tenemos así una perspectiva de la manera en que funcionan el sistema de no trabajar de los dirigentes sindicales de los sindicatos petroleros mexicanos en donde no sólo el delegado no realiza trabajo alguno, sino que tanto su chofer como sus asistentes no tenen que seguir las mismas reglas de trabajo que sus compañeros petroleros.

En la lectura de la novela de Gerardo de la Torre vemos que cuando Valerio obtiene el cargo de Presidente del Consejo de Vigilancia, la reacción de Emilio es de condenación:

> Me echaste un día un telefonazo, Valerio, te acababan de ungir, eras presidente del Consejo de Vigilancia y querías celebrar la asunción del cargo que te daba la posibilidad de controlar la calidad moral de todos los dirigentes. Mostraste después con orgullo la credencial. Me la colocaste una y otra vez ante la jeta: mira, llegué, tengo un puesto, ahora las puedo. Y las podías, Valerio. Tendrías en el puño al secretario general y al de Trabajo, al de Conflictos y al tesorero. Te advertí, Camote vil, que eso nada más iba a servirte para compartir los frutos de la corrupción. Juraste, perjuraste, que jamás. (109)

Tenemos entonces, que para Emilio el nuevo cargo de Valerio es un mecanismo que va a inducirlo a la corrupción y obtener una riqueza ilícita a espaldas de los trabajadores petroleros.

Como resultado, la reación de Emilio es tan fuerte que no duda en destruir la credencial:

> Emilio había tomado la credencial, la observó largamente y de pronto, en un golpe de rabia, la hizo pedazos. Valerio se había indignado, achacó a la envidia el acto torpe, y al cabo mencionó que al día siguiente conseguiría otra credencial.
> -Pero no me la muestres -dijo Emilio-, no me gustan las constancias del envilecimiento. (115)

Para Emilio la credencial tiene la función de un mecanismo de control y constancia de corrupción del sistema corrupto que trata de cambiar y no puede tolerar porque mantiene a los trabajadores petroleros en un estado de dominación y servitud.

Esta perspectiva de condenación y repudio de Emilio hacia la corrupción del sistema petrolero, la podemos comprender cuando nos indica sus consideraciones sobre lo que el quinismo representa en la historia de México:

> El quinismo modificó severamente las estructuras sindicales en el sistema petrolero y promovió un nuevo tipo de relaciones internas. Liquidó la autonomía de las secciones, antiguamente escasas y limitada, pero que al menos permitía la negociación entre grupos de poder locales y cierta toma de decisiones en asuntos domésticos. Los nuevos grupos de poder, en los cuales predominaban los movilizados, se subordinaron totalmente al quinismo y entre los trabajadores de todo el sistema petrolero se popularizó una frase significativa: "Que me castigue Dios, pero la Quina nunca." (118)

Tenemos de esta manera, que el quinismo consolidó el poder sindical de tal manera que impidió la automonía de las diferentes secciones sindicales y promovió un neoliberalismo del sindicalismio en México que estaba bajo el liderazgo de la Quina, el guía máximo de los petroleros..

La consideración de la magnimidad por tener el perdón moral de la quina la podemos apreciar cuando Valerio, después de estar varios meses en la cárcel por vender plazas, viaja a Ciudad Madero para entrevistarse con la Quina. Después de esta entrevista, Valerio le cuenta a Emilio que:

> Pero el hecho es que allí estaba yo, con la cabeza agachadita, humilde y arrepentido de todos mis pecados. Y me estaba yo arrepintiendo hasta de los que no había cometido pero que, segurito, pensaba cometer si don Joaquín me perdonaba y me dejaba aletear un poco, en cualquier puesto. Para ser sincero contigo, yo ya sabía que me había perdonado, de otro modo no me hubiera recibido. (161)

Tenemos así una perspectiva crítica del narrador implícito hacia la necesidad del trabajador petrolero por ser absuelto por el líder moral de los petroleros para rehabilitarse al sistema corrupto sin importar que previamente había estado en la cárcel por órdenes del mismo líder sindical.

La novela de Gerardo de la Torre plantea también y problematiza los aspectos de desclasamiento que sufre su personaje Emilio. A finales de la novela, leemos que Emilio le confiesa a Valerio que él cobró en la oficinas del partido oficial por su trabajo como guionista de programas educativos. La reacción de Valerio no es de esperarse ya que ante él Emilio pierde su aura de hombre incorruptible y está a su mismo nivel de corrupción:

> -Ya te entendí , Emilio, y no hay que buscar justificaciones. Nomás un tantito de corrupción, nomás tantito....
> -Pero ya vamos siendo iguales, ya probamos lo mismo los dos. Con una pequeña diferencia..
> La gran diferencia está entre corromperse poco a poco o de golpe. Hay mucha putería en eso de irse corrompiendo a pedacitos. (219)

Esta perspectiva de Valerio deja entrever una visión crítica hacia aquellos que intentan estar fuera del sistema corrupto y de control, pero que al recibir un pago por un trabajo realizado, no les importa sino que los ponen dentro de un mismo sistema dominante. Como Roger Bartra argumenta: " En el espacio de la unidad nacional ha quedado prisionero y maniatado el ser del mexicano, como un manojo de rasgos psico-culturales que sólo tienen sentido en el interior del sistema de dominación" (*La jaula*..., 227).

Por consiguiente, la novela de Gerardo de la Torre plantea y problematiza los mecanismos de corrupción que existen en el sindicalismo petrolero, pero que lo plantea dentro de los terminos de una identidad mexicana hacia el Estado mexicano moderno. Es decir, Gerardo de la Torre nos va a hacer este planta-miento a través de la polarización de sus personajes principales. Así tenemos

que Valerio funciona como representante de un sistema de control que impide un acceso libre al sector laboral petrolero. Por su parte, el personaje de Emilio funciona como catalizador de una visión crítica hacia ese sistema corrupto al que no quiere dejarse seducir y pertenecer a él pero que al final por su desclasamiento cae en las redes del sistema político legitimador de un Estado mexicano moderno.

En la lectura de la novela de Gerardo de la Torre vemos también que sus personajes se desplazan en un ambiente en el que el alcohol es una presencia constante. Pasemos entonces a analizar la función del alcohol como catarsis del proletariado en la novela de Gerardo de la Torre.

3.3.5. La catarsis[46] del proletariado mexicano a través del alcohol.

En el capítulo anterior señalamos que un tema recurrente en la narrativa de Gerardo de la Torre es la presencia del alcohol.[47] En *Los muchachos locos de aquel verano* este aspecto lo podemos ver principalmente a través del constante consumo del alcohol por parte de los personajes de la novela ya sean hombres o mujeres. Para el crítico Noé Cárdenas[48] el alcohol es un elemento catalizador en la novela de Gerardo de la Torre, el cual tiene doble sentido:

> La ingestión alcohólica en este mundo novelesco particular tiene doble filo: de un lado, resalta la importancia del cuerpo, su resistencia o su vulnerabilidad y con ello la presencia o ausencia del temperamento; de otro lado, el alcohol funge como cohesionador y catalizador del resolvente espíritu y sus potencias. ("Las haches minúsculas," 3)

De nuestra lectura de la novela de Gerardo de la Torre, podemos argumentar que la presencia del alcohol tiene una función de catarsis y de fuga ante una dolorosa realidad que rodea a los personajes de la novela. En su entrevista con Silvina M. Espinosa de los Monteros[49] Gerardo de la Torre reafirma esta consideración cuando menciona que, "Mis personajes beben, beben, beben y sueltan todo lo que traen dentro..." ("Gerardo de la Torre,..." 58). Para acercarnos a esta problemática vamos a seguir las consideraciones críticas de Roger Bartra.

De acuerdo a Roger Bartra, el mexicano opta por una evasión ante una realidad dolorosa:

> ...el mexicano aparece además como un hombre que huye, que se fuga de la dolorosa realidad que le rodea. Esta evasión es descrita y valorada de muchas y diversas maneras, desde la pereza y abulia que llevan a evitar el trabajo hasta la creación de complejos mecanismos de elusión y disimulo. Para muchos es una huida sin sentido, que contribuye al caos de la sociedad industrial. (*La jaula...*, 175)

Entonces, para soportar los agobios de una realidad circundante, el mexicano opta por encontrar un mecanismo a través el cual pueda tener una evasión de esa realidad.

Consideramos que la presencia del alcohol en la novela de Gerardo de la Torre va a ser un mecanismo de evasión y de purga por parte de los personajes para expiar los sentimientos de culpa por haber dejado de pertenecer a una clase obrera y haberse dejado seducir por un sistema corrupto. Como Roger Bartra menciona:

> ... se podrá comprender que la catarsis, a que son sometidas las pasiones que habitan el alma nacional, tiene profundas implicaciones políticas.
> Ello permite ese efecto de similitud necesario para que la catarsis o purga tenga un efecto legitimador, de tal manera que una parte de la

> masa popular reconozca a la imagen de "lo mexicano" como una alternativa para expresar sus sentimientos. (*La jaula*..., 238)

Por consiguiente, argumentamos que la presencia del alcohol en la novela de Gerardo de la Torre funciona como una purga para exorcizar diversos cuestionamiento que agobian a los personajes que se dejan seducir por un sistema corrupto y de control y a la vez, expiar el sentimiento de culpa de pertenecer a la clase proletariada.

La catarsis, argumenta Roger Bartra, es una respuesta al sentimiento de culpa del mexicano por pertenecer a una masa menospreciada por la clase dominante:

> El pueblo mexicano es culpable de conformar una *masa*: la tradicional exaltación nacionalista de los valores populares se ha dejado avasallar por el menosprecio que siente la clase dominante por la masa, sea bajo su forma tradicional (masa rural de indios y campesinos) o bajo su forma moderna (masa urbana de pelados). (*La jaula*..., 238-239)

En la lectura de la novela de Gerardo de la Torre, vemos que en unas de las tantas borracheras, el personaje de Emilio exorta a sus compañeros a que hay que sentirse orgullosos de ser obreros

> -No por romanticismo, ser obreros no tiene nada de romántico, es bastante jodido. Pero en la medida en que nos avergüenza ser trabajadores manuales, y miren que estamos en la industria más chingona del país, nos olvidamos de nuestra lucha natural y nomás pensamos la manera de salir de aquí, ascender en la escala social, tener cuenta de cheques y tarjetas de crédito, viajecito a Las Vegas, a ver si llevamos los hijos a Disneylandia. Y entonces se vale cualquier indignidad. ¡Carajo! (50)

Para Emilio una forma de evitar caer dentro de los parámetros de la corrupción, es a través de no olvidarse del origen humilde de ser proletariados. Dado que el sentir vergüenza por pertenecer a ese sector, va a ser clave en el proceso de corrupción y enriquecimiento ilícito ante un sistema opresivo.

Esta perspectiva también la podemos apreciar cuando en la lectura de la novela se menciona que la seducción de ser corruptos se aleja de la causa obrera:

> Y más allá, volviendo al tema de nuestro desvalorizado orgullo. allí se halla también la posiblidad de corrompernos, porque se nos ofrece una salida: poder sindical, oportunidad de elevar los ingresos. Seguimos siendo obreros, pero enriquecidos. Y entonces pasa más la riqueza que el obrerismo, puesto que nos separa de lo que nos avergüenza. (51)

Tenemos de esta manera una visión crítica por parte del autor implícito que el enriquecimiento ílicito y dejarse seducir por la corrupción son síntomas del proceso de avergonzarse en pertenecer a un sector laboral. Por consiguiente, hay que hacer una revaluación de la actitud en pertenecer a la clase obrera.

La novela de Gerardo de la Torre plantea también los diversos mecanismos utilizados por el sindicato de petroleros para seducir a los trabajadores a formar parte de un sistema corrupto:

> El sindicato ahora, a cambio de la sumisión, de la renuncia a un futuro ugualitario y libre, ofrecía cada vez más prestaciones, facilidades, bienestar. Pero se atravezaba el maldito contexto. ¿cómo hablar de un contexto difuso, de una utopía cada momento más compleja, distante, extraña? ¿Cómo argumentar contra las realidades, los hechos, casa propia, tele de veinte pulgadas color, la posibilidad de una sirvienta analfabeta, la inscripción de los hijos en la universidad? (15)

Tenemos el dilema del trabajor que intenta evitar caer en el sistema corrupto y abandonar sus luchas de igualdad y libertad. Las preocupaciones de una realidad circundante son mecanismos que el autor implicito problematiza a través de las discuciones de cantina ente los proletariados.

Así como se plantea una catarsis por dejarse seducir por un sistema corrupto, en la novela también se deja entrever una purga por abandonar los

ideales comunistas. Esta perspectiva la podemos apreciar cuando Valerio y Morales discuten la integridad de Emilio:

> -Emilio no era ningún pendejo -dijo Morales-. Ese nunca fue su pecado.
> -Sí es pendejo -dijo Valerio-, inteligente y a la vez pendejo. Le pusimos frente a la jeta las oportunidades y no se quiso jugar la dignidad. ¿Qué es eso? Ser pendejo.
> -Pero fue gente limpia. Se aferraba a su dignidad y estaba dispuesto a jugarse todo por ella -dijo Morales.
> -En otros tiempos. Ahora su dignidad está tan pisoteada como la de todos. Ya sabemos que no somos blancas palomas, pero él anda también por ahí haciendo sus indignidades, consiguiéndose chambas que le permitan vivir bien. ¿Dónde quedó su militancia comunista? A ver, ¿dónde quedó? (78)

Los personajes reafirman la condición desclasada de Emilio por haber abandonado su militancia comunista y su trabajo como petrolero en la refinería de Azcapozalco. Emilio, al no querer dejarse seducir por pertenecer al sistema corrupto que le ofrece mejorar su situación económica, sufre un desclasamiento por sus antiguos compañeros de trabajo.

En la narración de la novela de Gerardo de la Torre vemos el aspecto de catarsis por exorcizar una melancolía que siente Valerio hacia el desvanecimiento por mejorar las condiciones de los trabajadores. Entre los humos del alcohol, Valerio recapitula de la siguiente manera:

> La causa se había ido desvaneciendo suavemente y sin dolor, acometida por los imperativos de conquistar el diario pan, satisfacer nimios anhelos de la familia, labrase una posición, ser alguien cuando ser alguien sólo significaba serlo entre los iguales, los que eran semejantes por el modo de acercarse a la vida y luchar con ella. Sí, la causa se había desvanecido como cosa irrisoria y los sacrificios fueron prorrogados; habría de esperar circunstancias propicias. (119-120)

Valerio trata también de purgar su sentido de culpa por haber abandonado la causa de mejorar la condición de los trabajadores y por haberse dejado

seducir por la corrupción por cuestiones de necesidad familiar y mejorar su nivel de vida.

En la narración de la novela de Gerardo de la Torre, tenemos que en el regreso de Acapulco a la ciudad de México, Valerio en el nivel más alto de intoxicación alcohólica le pide a sus acompañantes; José Luis, El Bobo, el Capi y Morales que se quiten las ropas. Y ante la sorpresa de ellos, Valerio arroja las prendas por la ventana del Gran Marquis, diciendo:

> -¡Para los pobres! ¡Son para los pobres, cabrones!
> Dejó que aquéllos, conternados pero en franca retirada, asumieran la verdad. Humilde, agregó:
> -Por aquí hay muchos jodidos. Más jodidos que nosotros.
> Valerio estaba llorando. (215)

A pesar de su estado alcohólico, Valerio deja entrever su remordimiento por su situación de privilegio y la contrapone a su conocimiento de que existe gente más necesitada que no tiene acceso a los artículos de primera necesidad. Esta actitud por parte de Valerio reafirma la perspectiva que Roger Bartra cuando menciona que, "Así, cuando este espíritu es interrogado sobre el sentido del ser mexicano, la respuesta es evidente: el mexicano no tiene sentido. . . pero tiene sentimientos. (*La jaula*..., 181).

A finales de la novela de Gerardo de la Torre podemos ver también la función del alcohol como catalizador de una desmitificación del símbolo de la torre de Petroleos Méxicano en la ciudad de México. Para Valerio la torre es símbolo de orgullo de los petroleros, mientras que para Emilio es símbolo de corrupción y opresión de las masas:

> -Es nuestro orgullo -dijo Valerio-, el orgullo de todos los petroleros. Allí está nuestro trabajo...
> Valerio, absorto, contemplaba el prisma de acero y concreto y la luz blanca que lo iluminaba y la lámpara roja que parpadeaba en lo más alto. A Emilio, entonces, lo atacó un golpe de rabia.

> -Es la mentira más grande -dijo-. hace muchos años que el trabajo de los petroleros es cualquier cosita. Allí lo que está es el petróleo, el aceite que ha hecho ricos a muchos y que ha sacado de miserables a los petroleros. Allí lo que está son los dólares que consiguimos vendiendo y vendiendo barriles. Dólares para tus líderes, dólares para tus jefazos, centavitos de dólares para los trabajadores. Eso es todo y el petróleo es más o menos maravilloso dependiendo de lo que a cada quien le toque. Mierda, dolaritos o dolarotes. Me imagino que te tocó. (220)

Valerio muestra una perspectiva de obeciencia al sistema corrupto al que pertenece. Mientras Emilio deja entrever una visión crítica y nostálgica al hecho de que el petróleo mexicano ha permitido el enriquecimiento de pocos y la no ha mejorado la condición de los trabajadores que trabajan la industria petrolera.

En esta novela de Gerardo de la Torre, a diferencia a sus novelas anteriores, no se plantea la muerte de sus personajes principales a través del suicidio. Sin embargo, podemos ver que los personajes de la novela beben alcohol para escapar una realidad circundante de pobreza y corrupción. El personaje de Valerio también utiliza el consumo del alcohol para exorcitar y purgar una culpa que siente por haberse dejado seducir por un sistema corrupto y a la vez para exorcizar un sentimiento de inferioridad que siente hacia el personaje de Emilio. Este sentimiento de inferioridad es conocido entre sus cotanéos ante un hombre íntegro que no se dejó seducir por la oportunidad de alcanzar una riqueza ilícita a través de un puesto sindical. Por su parte, el personaje de Emilio utiliza el alcohol para exorcizar un sentimiento de culpa por haber abandonado la militancia comunista, la lucha de los petroleros, la muerte de su gran amigo Juan Manuel Torres y haber tenido diversos fracazos amorosos. Como resultado, la función del alcohol en la novela de Gerardo de la Torre sirve como catalizador del sentimiento de culpa por pertenecer a la masa proletariada y dejarse seducir por un sistema corrupto.

3.4. Conclusiones capitular.

En nuestras conclusiones del presente capítulo, argumentamos que con la publicación de *Dos horas de sol* de José Agustín, *Réquiem por un suicida* de René Avilés Fabila y *Los muchachos locos de aquel verano* de Gerardo de la Torre la narrativa mexicana nuevamente se enriquece porque a través de la narrativa de estos escritores podemos ver que existe una inclinación por problematizar y cuestionar diversos aspectos que les preocupan a estos escritores mexicanos. En las novelas pertenecientes a esta tercera etapa de los escritores aquí analizados, podemos ver que se hace un planteamiento de carácter finesecular de las condiciones políticas, sociales y culturales de México. Por consiguiente, la aparición de estas novelas en el ambiente literario mexicano es muy vital ya que toman una visión melancólica del pasado, de la condición del país ante la influencia cultural de los Estados Unidos y de la necesidad de una revalorización de los mecanismos que legitimizan el Estado mexicano moderno.

En la novela *Dos horas de sol* de José Agustín, por ejemplo, vemos que se presenta una subversión de papeles del tiempo mexicano primitivo por un tiempo mexicano moderno. Hemos visto y analizado que los personajes de la novela cambian y se despojan del bagaje cultural que los mantienen en un estado pasivo para buscar una perspectiva moderna e independiente. Hemos podido analizar que José Agustín problematiza los aspectos de la identidad mexicana en su estereotipación como un ente primitivo y por consiguiente pasivo y perezoso. Es por ello que José Agustín subvierte el papel de sus personajes principales para permirle una apropiación del tiempo del hombre moderno, y por consiguiente, alejarse del bagaje cultural para permitir que el mexicano salga de su estado de servitud. La presencia de la lluvia en esta

novela va a hacer un instrumento catalizador y cuestionador de la modernidad de Acapulco en particular y de México en general. Entonces, la lluvia no sólo es un instrumento desmitificador de la ilusión de la modernidad de Acapulco, sino que también es generadora de la necesidad de la creación de órganos civiles ecológicos como los instrumentos indispensables para detener el estado de deterioro de la naturaleza mexicana y al mismo tiempo detener la destrucción causada por un estado pro capitalista neoliberal. Como resultado, José Agustín implica la necesidad de una revaluación de la condición de México a fines de milenio y los alcances logrados en su búsqueda de una ilusión por lograr ser un país moderno.

Por su parte, en su novela *Réquiem por un suicida* el escritor René Avilés Fabila, utiliza el suicidio como mecanismo desmitificador hacia el mito del mexicano indiferente ante la muerte. A través del tema del suicido podemos ver una actitud de alteridad y conflicto hacia dicha perspectiva. El suicidio en esta novela, nos permite ver también una actitud de alteridad y conflicto hacia la función utilitaria de la muerte de un suicida para la religión y el Estado político. Como hemos señalado, los mártires suicidas religiosos son absueltos por la iglesia y elevados a la categoría de santos, mientras el suicida patriota es elevado a categoría de héroe nacional. Entonces, a través del suicido, hemos visto que el autor implícito deja entrever su visión crítica y desmitificadora de estas consideraciones. Hemos visto también una visión crítica hacia el tradicionalismo mexicano que sataniza y condena al suicida. A manera de colofón, en la novela existe tenemos también la presencia del elemento nostálgico para dar una perspectiva finesecular de las condiciones de un México que ha adoptado un sistema capitalista que a su vez ha creado una sociedad de consumo que impide un acceso igualitario de las masas a disfrutar los frutos de la modernidad.

Finalmente, la novela de Gerardo de la Torre *Los muchachos locos de aquel verano*, plantea y problematiza los mecanismos de seducción utilizados por un sistema de corrupción como mecanismos indispensables de una identidad mexicana de la legitimación hacia el Estado mexicano moderno. Es por ello que en la novela vemos una polarización opuestas de los elementos que forman parte de un sistema de control. Por consiguiente, Valerio funciona como representante de un sistema corrupto que absorbe a aquellos que por necesidades económicas no pueden luchar contra él. En cambio, Emilio es el reverso de la moneda y no se deja seducir e inclusive lo abandona, y por ello sufre un desclasamiento y a fin de cuentas también cae en las redes del sistema político legitimador del Estado mexicano moderno. En esta novela de Gerardo de la Torre podemos ver que el recurso del alcohol indica que sus personajes buscan un escape de una realidad circundante de pobreza y de corrupción. Al mismo tiempo, el alcohol funciona como un elemento catalizador para exorcitar y purgar diversos sentimientos de culpa que sienten los persona-jes al caer en un sistema corrupto y abandonar diversas luchas que podrían mejorar la condición del proletariado mexicano.

De esta manera, damos por concluído el análisis de las obras pertenecientes a la tercera etapa de la narrativa de los escritores mexicanos aquí estudiados. A continuación, en el siguiente capítulo vamos a dar un panorama crítico sobre la llamada *Onda* y conocer sus diversos aspectos. También daremos a conocer las consideraciones críticas de tres de sus protagonistas principales, con las cuales daremos por concluído nuestro presente análisis crítico.

3.5. Notas

[1]Jean-Pierre Dessenoix. "Entretien Avec José Agustín." *Caravelle* 66 (1996): 157-61. Esta entrevista se realizó en agosto de 1993 y José Agustín estaba trabajando en la novela *Dos horas de sol* que fue publicada al año siguiente, en 1994.

[2]Alberto Arankowsky, "José Agustín: el rock como estrategia literaria." Entrevista. *La Cultura en México*, 2182 13 abr. 1995: 46-47. En esta entrevista, José Agustín habla sobre su novela más reciente *Dos horas de sol* y la importancia del rock como estrategia literaria en su novelística. Según José Agustín, aparte de su gusto por el rock and roll, él ha "utilizado el rock como estrategia literaria; como un elemento más del texto, lo cual me da gusto,..." (47).

[3]Por su parte, Enrique Serna menciona que en *Se está haciendo tarde (final en laguna)*, José Agustín, "captó con la máxima intensidad el aire canalla que Acapulco había adquirido a principios de los años setenta. Con ello logró infundir vida a lo que antes era un marco escenográfico y convertir al puerto en una ciudad-personaje" ("El segundo aire...," 58). Del mismo modo, en *Dos horas de sol*, argumenta Serna, "Acapulco vuelve a ser aquí un ventana con dos vistas, una hacia afuera y otra hacia adentro..." (*Ibidem.*).

[4]Ignacio Trejo Fuentes. "José Agustín: *Dos horas de sol.*" *La Cultura en México.* 2166 22 dic. 1994: 60. En esta reseña crítica, Ignacio Trejo Fuentes argumenta que, aunque algunos aseguran que José Agustín se ha repetido en algunas de sus novelas, "me parece que se tratan de juicios arbitrarios o, al menos, malintencionados, quizás marcados por la envidia que provoca a algunos el éxito de aquél [José Agustín]" (60).

[5]Enrique Serna. "El segundo aire de José Agustín." *La Cultura en México.* 2178 16 mar. 1995: 58. En su reseña crítica, Enrique Serna argumenta que puede encontrar una conexión simbólica entre la leyenda sobre la creación del nombre de Acapulco a la que alude Francisco Tario en su poemario *Acapulco en el sueño* (1951) y la novela de José Agustín a través de la lluvia como elemento mítico de creación y destrucción.

[6]Habib Zanzana. "Tradition and Modernity in José Agustín's *Dos horas de sol.*" Abstracto de ponencia presentada en el Tercer Congreso de Literatura Mexicana Contemporánea celebrado en la Universidad de texas en El Paso, Texas en 1998.

[7]En el presente análisis manejamos la segunda reimpresión que se publicó en 1995 por la editorial Seix Barral, S.A. (México).

[8]Carlos Fuentes. *Tiempo mexicano.* (México: Joaquín Mortiz, 1972). Según Carlos Fuentes, el tiempo moderno es lineal y se sobrepone al indígena: "... al tiempo mítico del indígena se sobrepone el tiempo del calendario occidental, tiempo del progreso, tiempo líneal" (26).

[9]Véase José Agustín. *Tragicomedia mexicana 3: la vida en México de 1982 a 1994.* (México: Planeta, 1999). Esta obra es el tercer volumen de una triología de tres volumenes, se trata de un trabajo excelente sobre la vida en México de 1940 a 1994 y plantea los acontecimientos importantes en el ámbito cultural, político y social por los que ha pasado el país cada sexenio.

[10]René Avilés Fabila. *Recordanzas.* (México: Aldus, S.A., 1996) 134. Véase también Adriana Moncada, "René Avilés Fabila: La fascinación por la muerte que es femenina." Entrevista. *La*

cultura en México, 2162 30 nov. 1994: 48. En esta entrevista, René Avilés Fabila menciona que la muerte de su primo le impresionó más por la ineficacia de los psiquiatras que no pudieron evitar su muerte:

> En ese momento me llamó la atención la imbecilidad de los siquiatras, ya que cuando fue llevado ante uno de ellos, sólo dijeron las cosas comunes: ese muchacho necesita afecto, cariño y comprensión, está tratando de llamar la atención. Le dieron todo eso pero aún así logró su propósito y se mató. Entonces, más que su muerte, me impresionó la conducta de los siquiatras, de las eminencias de la época y me di cuenta que eran puros charlatanes. (48)

[11]Jennie Ostrosky, "'Réquiem para un suicida' Falsa autobiografía." Entrevista. *La Cultura en México*, 2100 22 sept. 1993: 48-49. En esta entrevista, Jennie Ostrosky argumenta que la novela de Avilés Fabila es una libro muy importante y commovedor, "...es un libro importante, conmovedor y si en algo las palabras anteceden a los actos, a René le falta mucho para autocometerlo, pero tampoco niega la posibilidad." (49)

[12]Esta experiencia nos la menciona René Avilés Fabila de la siguiente manera, en Bellas artes, "se me acercó una señora y me pidio: No vaya a usted a suicidarse. Le contesté: No se preocupe, el que se matará será mi personaje" (*Recordanzas*, 134). En San Antonio Texas, "la mamá de mi buen amigo Juan Bruce-Novoa, actuó de igual manera" (*Ibidem.*).

[13]*ABC.* Cultura 3 jun. 1993: 71.

[14]*La Jornada* 7 ago. 1993: 47.

[15]Genoveva Crespo. "El personal." *Heraldo de Aragón* 9 jun. 1993: 64. Esta crítica considera que el tema del suicidio en la novela es "tan duro como el rechazo social y religioso que existe ante una decisión de ese tipo" (64).

[16]Teresa Rosenvinge. "El acto más sublime." *Diario 6* 19 jun. 1993: XVI. Esta crítica considera que el final de la novela de René Avilés Fabila, "no es inesperado, es el cumplimiento de lo que en el título se prodiga" (XVI).

[17]Iván Ríos Gascón. "Réquiem por un suicida o la ansiedad del orden." *El Búho* 27 jun. 1993: s.n. Es su reseña, Iván Ríos Gascón considera la novela de Avilés Fabila como una píldora de cianuro, "lista para oprimir el obturador de la última instantánea de otrs vidas."

[18]Rafael Ramírez Heredia. "Réquiem por un suicida, el taller de Vallarta o la noche en que me zampé un pozole" *El Búho* 411 25 jul. 1993: 1,8. Este crítico considera también que la novela de René Avilés Fabila tiene un sentido del humor y una posición crítica de la actualidad que contrasta con el tema del suicidio pero que al mismo tiempo "está presente el ser humano con sus aficiones y sus desesperanzas" (8).

[19]Sergio Nudelstejer. "René Avilés Fabila: la novela de la confesión." *El Búho* 412 1o. ago. 1993: 1. También, este crítico considera que Avilés Fabila en su novela compara la muerte con la ausencia y "Nos permite hacer una seria reflexión sobre un tema que artistas, escritores y filósofos han tratado desde una multitud de ángulos como de percepciones" (1).

[20]Jorge Ruiz Dueñas. "'*Los motivos del suicida.*" *Comala* 26 15 ago. 1993: 1. En sus conclusiones, este crítico argumenta que con esta novela Avilés Fabila no ofrece su muerte "y sí su vida, su talento y la promesa de crear más a imagen y semejanza de nuestros propios

monstruos interiores..." (1).

[21]Ignacio Trejo Fuentes. "René Avilés Fabila. El suicidio, ¿un arrebato de autocrítica?" *La Cultura en México* 2095 18 ago. 1993: 53. Según Trejo Fuentes, aunque en la novela opera el recurso de la metaficción, sin embargo, "Avilés Fabila lo lleva más allá, le arranca nuevas posibilidades por cuanto consigue hacer metaficción dentro de la metaficción." (53)

[22]Myrna Ortega. "Mesa de novedades. René Avilés Fabila. *Réquiem por un suicida*" *La Cultura en México* 2101 29 sept. 1993: 62. Para esta crítica, los encuentros eróticos-amorosos en la novela se acercan metafóricamente a una muerte: "y ésta, cuando es escogida, largamente deseada y acariciada desde su mera posibilidad, se convierte en la última y definitiva forma del amor" (62).

[23]Federico Patán. "René Avilés Fabila: *Réquiem por un suicida*. Un tema novedoso." *Sábado* 4 sept. 1993: s.n.

[24]Elena Garro. "*Réquiem por un suicida*, 'una novela que debería ser prohibida.'" *El Búho* 424 24 oct. 1993: 1. Según Elena Garro, el suicida moderno de la novela de Avilés Fabila es el más peligroso porque "nos señala el mundo hueco en el que vivimos todos" (1).

[25]Carmen de la Fuente. "*Réquiem por un suicida*, novela existencial" *Excelsior* 6 ago. 1993: B1. Del mismo modo, esta crítica argumenta que detrás del tema del suicidio existe, "la desgarradura de una generación frustada en su búsqueda del camino hacia la verdadera democracia, la justicia y la libertad" (B1).

[26]Alejandro Expósito. "Avilés Fabila, un réquiem casi mozartiano." *Plural.* 267 (1993): 86. En su reseña crítica, Expósito hace una interesante comparación entre la novela de Avilés Fabila con el réquiem de Mozar, argumentando que, "así como Mozart, enfermo, apuró el final de sus días creando su obra maestra: su **Réquiem**, así Gustavo Treviño acaba con su vida cuando crea felicidad" (86).

[27]Fermín Ramírez. "*Réquiem por un suicida*" *Plural.* 268 (1994): 72. Fermín Ramírez considera también que la novela de Avilés Fabila "se constituye como una extensa y profunda reflexión acerca de la única libertad que -según Jack London- posee el hombre: fijar la fecha del día de su muerte, al decidir quitarse la vida" (72).

[28]En el presente análisis manejamos la segunda edición que se publicó en 1993 por la editorial Libertarias/Prodhufi, S.A. (España).

[29]Jennie Ostrosky. *Op.Cit.*

[30]En su entrevista con Adriana Moncada, René Avilés Fabila, admite que su novela tiene un gran contenido autobiográfico, pero que él lo considera ser una falsa autobiografía, "En esta novela hay un gran contenido autobiográfico, aunque diría mejor que de falsa autobiografía. Es decir, es la biografía que yo quisiera, ya que yo hubiera deseado ser ese hombre exitoso, guapo, rico, rodeado de mujeres, viajero, que sólo espera el momento adecuado para matarse" ("René Avilés Fabila...," 48).

[31]René Avilés Fabila. *Nuevas recordanzas*, (México: Aldus, S.A., 1999). René Aviés Fabila manifiesta que su intención era considerar al suicida como alguien que tiene un encuentro afortunado: "Al escribir *Réquiem* quise ver las cosas de modo diferente. Mi deseo era

considerar al suicida no como una pérdida irremediable, sino como el encuentro afortunado de alguien que detesta la vida y sus vulgaridades con lo desconocido" (128).

[32]Ver 1.1.6. del primer capítulo.

[33]Esta perspectiva nos la reafima el propio René Avilés Fabila cuando en su segundo libro de memorias manifiesta lo siguiente:

> El rock ha perdido su carga explosiva, sus posibilidades críticas, su conducta contracultural. Ya es parte del sistema, de lo establecido. . . Ni modo todo ha envejecido. Oleadas de jóvenes conservadores acaban con lo avanzado. Los viejos han sentado cabeza o están fatigados. El rock está exhausto. . . . La música que antes encabezara movimientos sociales y luchas juveniles, coreara grandes revoluciones, acciones pacifistas y fuera de vanguardia, hoy es parte de las nostalgias de los que ingenuamente pensamos que nunca se acabaría, que el rock sería eterno. (*Nuevas recordanzas*, 152-153)

[34]Javier Molina. "He vivido una cultura del alcohol: Gerardo de la Torre." *La jornada* 16 ene. 1986: 27. Esta entrevista se realizó a raíz de la nueva edición de *Ensayo general* publicada con el número 12 de la segunda serie de Lecturas Mexicanas (Joaquín Mortiz y la SEP).

[35]Reinhard Teichmann. "Gerardo de la Torre." *De la onda en adelante: conversaciones con 21 novelistas mexicanos.* (México: Posada, 1987) 107-127.

[36]José Alberto Castro. "Gerardo de la Torre y su novela proletaria 'Los muchachos locos de aquel verano': 'el sindicato petrolero es una identidad absolutamente muerta.'" *Proceso.* 963 17 abr. 1995: 72. Esta reseña es también una entrevista que se le hace a Gerardo de la Torre. En ella el autor entre otras cosas habla sobre su novela y su obsesión por el mundo marginal de los trabajadores. Y si escribe sobre los petroleros, Gerardo de la Torre menciona que se debe a que siente una "distancia y lejanía y de un enorme sentimiento de culpa por ya no pertenecer a ese grupo social" (72).

[37]Ignacio Trejo Fuentes. "Gerardo de la Torre desgarramiento y alcóhol" *La Cultura en México* 2183 20 abr. 1995: 51. Ignacio Trejo Fuentes menciona también que jamás había leído una novela en que el alcohol apareciera tan frecuente, sin embargo, "Por sí sólo ese hecho sería intrascendente, pero deja de serlo cuando observamos que el alcohol está siempre al lado de momentos de verdaderos desgarramientos íntimos" (51). Del mismo modo, este crítico concluye su reseña argumentando que *Los muchacos locos de aquel verano* "...es una de las mejores de las publicadas en Mexico en lo últimos años" (*Ibidem.*).

[38]Eduardo Mejía. "*Corrupción y culpa.*" *La Cultura en México* 2184 27 abr. 1995: 56-57. De acuerdo a Mejía, la novela de Gerardo de la Torre, al mostrar las dimensiones ilimitadas del poder político y su lucha contra él, "son una parte importante de la novela, y despliegan una vitalidad infrecuente, repito, en una muy adormecida literatura mexicana actual" (57).

[39]Noé Cárdenas. "Las haches minúsculas." *El Semanario Cultural de Novedades* 681 7 may. 1995: 3. Este crítico considera que la novela de Gerardo de la Torre es sobre la amistad: "*Los muchachos locos de aquel verano* es también una novela acerca de la amistad, es un entrañable homenaje al escritor y cineasta Juan manuel Torres, muerto hace quince años" (3).

[40]Paco Ignacio Taibo II. "Lo que hay que leer" *Memoria* 84 (1995): 59-60. En sus concluciones este crítico argumenta que la novela de Gerardo de la Torre es "una bella, brillante e inquietante

novela. Es una de esas novelas que, cuando se termina, provoca un suspiro hondo, y hace al lector ponerse de buen humor por ser mexicano" (60).

[41]En el presente análisis manejamos la edición que se publicó en 1994 por la editorial Joaquín Mortiz (México).

[42]En su entrevista con Silvina M. Espinosa de los Monteros, "Gerardo de la Torre, el muchacho loco de aquel verano." *La Cultura en México*, 2184 27 abril 1995: 56-58, Gerardo de la Torre, admite que su personaje principal tiene ciertos puntos en común con él, "Hay muchos datos mas no creo que sean los que me identifican exactamente. Están los que le convienen al personaje Emilio que, por cierto, lleva mi segundo nombre en la vida real. Coincidimos en la historia de un trabajador petrolero que incursiona en la narrativa, la televisión y el cine..." (57).

[43]*Ibid.*

[44]José Alberto Castro. *Op.Cit.*.

[45]El quinismo fue un periodo de la historia en México que abarca de 1968 hasta 1989, en donde Joaquín Hernádez Galicia, alias "la Quina" se consolidó en el poder sindical de los petroleros y fue reconocido como el máximo líder moral de ellos. Durante el sexenio de Carlos Salinas de Gortari, su poder llegó a su culminación en la mañana del 10 de enero de 1989 cuando fue apresado y enviado a prisión por acopio de armas. El exitoso operativo militar del arrestro de la Quina nos lo menciona José Agustín de la siguiente manera:

> En la mañana del 10 de enero de 1989, varios vehículos militares bloqueron las calles y un centenar de comandos, llevados desde la ciudad de México, tomó por asalto la casa de la Quina, en Ciudad Madero, Tamaulipas. Nadie vio a los agentes vestidos de civil. A balazo limpio unos soldados saltaron las bardas y los demás entraron por la puerta principal, que fue abatida con un bazukazo al estilo 1968. Con precisión (y muchos disparos y culatazos) sometieron a los incautos que esperaban audiencia y a la gente de la Quina, que no presentó la menor resistencia. De todos modos, los soldados gritaban "¡no se muevan, hijos de la chingada!", disparando al aire, y luego arrestaron a Henández Galicia, que todavía andaba en camiseta, calzones (tarzaneras en su caso) y pantuflas. Con veinte de los detenidos fue llevado a un avión militar que lo transportó en el acto a la ciudad de México. (*Tragicomedia mexicana 3*, 180)

[46]En J. A. Cuddon. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. (New York: Pinguin Books, 1991). Se define como: "Tragedy through pity and fear effects a purgation of such emotions" (124).

[47]Ver sección 2.3.5 del segundo capítulo.

[48]Noé Cárdenas. *Op. Cit.*

[49]En esta entrevista Gerardo de la Torre, indica que posiblemente el recurso del alcohol en su novela será porque es un elemento conocido para él,

> Será porque mis amigos y yo nos reunimos para comer y lo primero que pedimos es un trago; nos sentamos a trabajar en conjunto y lo primero que hacemos es abrir una botella. Muchos de ellos -lo sé de primera mano- se toman un trago antes de acostarse, se sientan a la mesa y lo primero que hacen es tomarse un trago, antes de cenar o en vez de cenar, a tomar tragos; en una cita con una mujer lo mejor es beber unos tragos

con ella, haciendo el amor, un trago, después de hacerlo, otro,... ("Gerardo de la Torre...," 58)

CAPITULO 4. EPILOGO.
¿"Qué onda con la literatura de *la Onda*"?[1]

Después de haber hecho el análisis de tres obras diferentes pertenecientes a la narrativa de los autores mexicanos estudiados en el presente trabajo de investigación, a manera de epílogo, hemos considerado pertinente incluir un breve estudio analítico y crítico sobre las dimensiones culturales y literarias de la mencionada *Onda*. En el presente capítulo, incluiremos diversos aspectos referentes a la *Onda* como fenómeno contracultural y fenómeno literario en las letras mexicanas. Creemos tambi[en que es de vital importancia conocer la visión crítica que tienen los tres escritores estudiados hacia la existencia de *la Onda* como una generación literaria.

4.1. *La Onda* : fenómeno contracultural.
4.1.1. Definición y características.

De acuerdo a Carlos Monsiváis, entre los años de 1966 y 1972 se desarrolla en México el fenómeno cultural de "*La Onda*." Un fenómeno, nos menciona Carlos Monsiváis, "espontáneo, sin organización posible, tan derivado como original, se introduce primero en el Distrito Federal y ciudades del norte (Tijuana, Monterrey) para infestar a continuación del resto del país"[2] (*Amor Perdido*, 227). Pero, ¿qué es *la Onda* ?, es entonces importante conocer su definición. En el *Diccionario del español usual en México,*[3] desde el punto de vista de la física, se define a la *Onda* en los siguientes términos: "Movimiento que se propaga de un punto a otro de cierto medio, sin comunicarse a la totalidad del mismo, como el del sonido o la vibración y que se mide en relación con

el tiempo en que se vuelve a repetir: *ondas de radio, ondas electromagnéticas*" (654). Esta definición, menciona José Agustín,[4] tiene "los elementos como para que la palabra fuera clave entre los jóvenes mexicanos de los sesenta" (*La contracultura...*, 84). Tenemos entonces que hay ondas materiales, que se propagan por vibraciones de la materia, y ondas no materiales, que se propagan fuera de un soporte material.

Del mismo modo, según José Agustín, un jipiteca diría algo igual:

> ...hay varias ondas, son las ondas dentro de la misma onda; algunas son materiales ("pásame esa onda") pero otras son intangibles (la onda) en todo caso para los chavos mexicanos de los años sesenta la onda fue energía intangible pero mesurable que funcionaba esencialmente como vía de comunicación, de interrelación que hermanaba. (*Ibidem.*)

Entonces, la onda fue una energía que no se podía tocar, pero que al mismo tiempo se podía medir porque funcionaba como una fuente de comunicación y asociación entre los que la llevaban a cabo.

Dentro de una definición coloquial, de acuerdo al *Diccionario del español usual en México*, la onda es una,

> Corriente que a mediados de los años 60 tomó como tema a los jóvenes, con un énfasis especial en el rock y en la experiencia de las drogas, como la mariguana, el peyote y el LDS, y dio tratamiento literario a su lenguaje coloquial, lenguaje juvenil de aquella época que hoy se ha extendido ampliamente. (654)

La onda tiene entonces como base principal a los jóvenes y toma particular importancia tanto al ambiente en que se desenvuelven como a su lenguaje coloquial.

Esta visión nos la va a reafirmar José Agustín cuando menciona que,

> ... agarrar la onda era sintonizarse con la frecuencia adecuada en la manera de ser, de hablar, de vestir, de comportarse ante los demás: era viajar con hongos o LSD, fumar mota y tomar cervezas; era entender,

> captar bien la realidad, no sólo la apariencia, llegar al meollo de los asuntos y no quedarse en la superficie; era amar el amor, la paz, y la naturaleza, rechazar los valores desgastados y la hipocresía del sistema, que se condensaba en lo "fresa", la antítesis de la buena onda. (*La contracultura...*, 84)

Exteriormente, la onda se refleja no sólo en la vestimenta o el peinado de los jóvenes, pero también en el lenguaje y los alucinógenos como vehículo de expresión e identidad de la juventud de la época en un intento por rechazar los valores establecidos de la sociedad. Por otro lado, de acuerdo a José Agustín, el término de la onda plantea una concepción más amplia: "...una onda podía ser cualquier cosa, pero también un plan por realizar, un proyecto, una aventura, un estado de ánimo, una pose, un estilo, una manera de pensar e incluso una concepción del mundo" (*Ibidem.*). Existe, entonces, un intento por crear algo fuera de la norma de lo establecido y perfilarse a una autenticidad propia del individuo que la lleva a cabo.

Para Parménides García Saldaña,[5] esta característica de la onda mencionada por José Agustín, se perfila hacia una actitud de rebelión:

> La onda, en su dimensión terrenal, es la desaprobación del modo de vida de la sociedad. La onda es el desprecio a las normas que ésta impone al individuo. Y por último, estar en onda es estar al margen, convertirse en outsider, forajido, disidente, rebelde; en un ser humano fuera de las leyes que rigen el orden de la sociedad; es oponer la imaginación a la no-imaginación; es parodiar la disipación que se oculta detrás de la solemnidad del mundo square, cuadrado, chato, plano y fresa. Wow! (*En la ruta...*, 15)

Si vemos la onda como una rebelión en contra del *establishment*, argumenta Carlos Monsiváis, es porque la juventud trata de formar "una sociedad aparte, una nación dentro de la nación, un lenguaje a partir del lenguaje" (*Amor perdido*, 227). Es decir, la juventud dentro de la *onda* quiere buscar su propia identidad fuera de las normas sociales impuestas por el mundo de los adultos. Como

resultado, nos menciona Carlos Monsiváis, "la onda aparece como hambre de 'contemporaneidad,' una vez establecida como modelo de lo 'contemporáneo' la cultura juvenil de Norteamérica", a través del hippismo "centro y vanguardia de la onda" (*Amor perdido,* 229, 236). De esta manera, el hippismo se vuelve la bandera de avance a través del cual la onda va a tener su propagación como movimiento contracultural. Pasemos entonces a conocer el surgimiento y propagación del hippismo en México.

4.1.2. Los hippies y los jipitecas.

A finales de 1966, en México surgen versiones locales de hippies. El origen de la palabra hippie se le ha otorgado a Michael Fallon, periodista del periódico *San Francisco Examiner*, quién en septiembre de 1965 designó la palabra *hippie* a las personas que vivían en Haight-Ashbury, los cuales:

> Eran adictos al LSD, la mariguana y al rocanrol, creían en la paz y en el amor, y tendían a vivir comunalmente, compartiendo gastos. Cada quien hacía lo que quería. *Hippie* es un diminuto de *hip*, un hermano menor del *hipster*, y textualmente significa "machín"... (*La contracultura...*, 66)

En los hippies podemos ver una inclinación hacia los alucinógenos y ambiente de comunidad en donde podrían sentirse libres de hacer lo que quisieran: la utopia de la fraternidad. Según Parménides García Saldaña, "El beatnikismo es una de las veredas del hippismo, la otra es el rock. (Aunque la fórmula de hippie es la del beatnik: música + droga + sexo = onda.)" (*En la ruta...*, 19).

Los hippies tienen a su vez su propia forma de vestir y actitud de rebelión en contra del *establishment* y normas sociales a través de la practica del amor libre sin tabús , José Agustín menciona que:

> Los jipis vestían loquísimo, con muchos colgandijos al cuello, muñecas y tobillos, faldas largas-largas o cortas-cortas, cintas en la frente, sombreros, botas, huaraches o de plano descalzos [...] O mejor, a la menor provocación, se quitaban la ropa y andaban desnudos [...] Se ponían flores y organizaban grandes reuniones colectivas, como los "be-ins" o "love-ins", fiesta del amor, en las que se ponía rock a todo decibel en medio de una densa niebla de mota. (*La contracultura...*, 67).

En los hippies, vemos entonces la mezcla de dos elementos importantes de la onda: el gusto por el rock y la necesidad de escucharlo bajo la influencia de los alucinógenos. El consumo de los alucinógenos, es a su vez, una manera de escape y apropiación de otras realidades. Carlos Monsivaís indica que:

> Consumir mariguana, peyote, hongos, ácido, hashish, se interpreta como el ventajoso acceso a otras realidades que, sin institucionalizarse, combinen autenticidad, mística y creencia en la libertad sexual, la no violencia, el poder de las flores y el amor. (*Amor perdido*, 228)

Esta actitud pacifista de los hippies, argumenta José Agustín, fue un resultado de la llamada Reunión de las Tribus que propuso el lema "haz el amor y no la guerra [ante] un clima generalizado de inconformidad juvenil que se manifestaba en una lucha intensa contra la guerra de Vietnam" (*La contracultura...*, 69).

De acuerdo a José Agustín, la culminación del movimiento hippie tuvo lugar en 1969, en el famoso Festival de Artes y Música de Woodstock, Nueva York. En este festival, nos dice José Agustín;

> Durante tres días la nación de Woodstock vivió en un estado de aguda intoxicación de alucinógenos, alcohol, cocaína, anfetaminas y otro tipo de pastas, sin contar con el rocanrol, que, como se sabe, también puede ser un vicio pernicioso. Se trató de un inmenso recreo dionisiaco que trans-

currió en paz porque todos se esforzaron para que así fuera. (*La contracultura...*, 71)

Por su parte, Carlos Monsiváis indica que el festival de Woodstock, es el resultado del proyecto utópico de los hippies: "la educación de los sentidos, el aventurerismo de los viajes en ácido, lo onírico como capricho de la voluntad" (*Amor perdido*, 230). Y con dicha actitud, los hippies mantienen una actitud de rebelión subversiva en contra del orden establecido.

Sin embargo, según José Agustín dos hechos importantes precipitaron la decadencia del movimiento hippie: los asesinatos llevados a cabo por Charles Manson y sus seguidores, y el concierto de Altamont, en California. En el primer hecho, "aparecía la cara oscura de la sicodelia," y en el segundo, "un ambiente ominoso pendía desde un principio, los jipis daban salida a la irritabilidad y la intolerancia, y los pleitos se encendían continuamente" (*La contracultura...*, 71). Dando como resultado la muerte a puñaladas de uno de los participantes del concierto y,

> Esto acabó con el concierto y después resultó un baño de agua helada, una desilusión profunda para muchísimos jipis y simpatizantes, y el inicio del fin de la revolución sicodélica. [...] Con el tiempo desaparecieron, pero su muerte no fue sólo de causas naturales, sino que el sistema nunca dejó de reprimirlos, satanizarlos y combatirlos con ferocidad. (*Ibid.*, 72)

Entonces, la violencia, como manera de expresión, corroe el movimiento hippie y logra una serie de efectos que logran paulatinamente desestabilizarlo y con ello acaban la utopia de la hermandad y de la paz como fundamento del movimiento no sin antes propagarse a otros países.

El hippismo, que surge en los Estados Unidos y se propaga en Inglaterra y en varios países occidentales, llega a México a mediados de los años sesenta donde es adoptado por la juventud mexicana.[6] Elena Poniatowska, al hablarnos de los jipis mexicanos nos dice, "Los hippies de México se diferencian de los

gringos; son hipitecas -hippies y aztecas-, una mezcla de la palabra hippy y de la palabra azteca, y su onda es más gruesa que en los Estados Unidos *(¡Ay vida...*, 182). Por su parte, José Agustín cree que esta distinción era necesaria dado que "los mexicanos se identificaron con los indios, pues consciente o inconscientemente comprendieron que ellos conocían las plantas de poder desde muchos siglos antes, lo que les confería el rango de expertos y de maestros" (*La contracultura...,* 76). El jipismo, entonces, toma un sentido autóctono y de sabor local mexicano.

Los jipitecas, argumenta Carlos Monsiváis, absorben la propaganda de los hippies: "... detestan el Sistema, se rehúsan a la enajenación y oscilan, frente a la contracultura anglosajona, entre la mímica y la asimilación parcial" (*Amor perdido*, 229). Los jipitecas reusan las reglas del Orden establecido, detestan las fachadas burguesas y manifestan un rechazo a la sociedad de consumo. Los jipitecas, al igual a sus contrapartes estadounidenses, andaban con el pelo largo, usaban vestimenta sicodélica, tenían un gusto por el rock y los alucinógenos, buscaban una expresión de libertad y emprendían grandes peregrinaciones al centro del movimiento jipiteca: Huautla, en el estado mexicano de Oaxaca, pueblo de María Sabina, legendaria sacerdotisa y chamana del hongo mazateco.

De acuerdo a José Agustín, en varias ciudades de México surgieron grupos jipitecas que "viajaban y se atizaban en sus casa y deptos, decorados a base de carteles o "posters" de rocanroleros o de diseño sicodélico" (*La contracultura...*, 77). También, los miembros de estos grupos manifestaban su propia expresión e identidad muy particular a través de su vestimenta, según José Agustín:

> Las jipitecas para entonces usaban minúsculas minifaldas o faldones indios o indúes, por ningún motivo se ponían brasier y tampoco se

> maquillaban, ni se rasuraban las axilas o se depilaban las piernas. Los hombres usaban pantalones acampanados, chalecos de piel sobre el torso desnudo o camisa de indio. Andaban descalzos o de huarache, o sea: eran patancha, muy andados. (*La contracultura...*, 78)

Como resultado, la onda, concentra en estos jóvenes, los cuales de acuerdo a Carlos Monsiváis son; "voceros de esta 'mágica' modificación de apariencia y conducta" (*Amor perdido*, 230).

Por su parte, José Agustín menciona que en México comenzó a darse una represión en contra del movimiento jipiteca a partir de 1967 cuando el Parque Hundido de la Ciudad de México fue condicionado como centro del movimiento jipiteca, "donde los chavos se atizaban, meditaban, hacían yoga, conectaban o intercambiaban ondas" (*La contracultura...*, 78). Cuando a los miembros del centro trataron de organizar una "be-in," éste tuvo proporciones de un mítin de oposición, como resultado se dio una intervención policiaca para dispersarlos. Los jipitecas, tratando de no ser golpeados, decidieron salir del parque y "se reagruparon en Insurgentes y marcharon, cantaron y dieron flores a peatones y automovilistas. Al llegar al Ángel de la Independencia los granaderos los recibieron a macanazos" (*Ibidem.*). Y desde esos momentos, se incrementó una represión violenta en contra de los jipitecas.

José Agustín argumenta que entre 1968 y 1972, las cárceles de la Ciudad de México se vieron llenas de miles de jipis que fueron encarcelados aparentemente por su apariencia y fobia existente:

> ...las autoridades mexicanas, como antes los reporteros de *Excelsior*, mostraron una particular fobia hacia los jipiosos. Los arrestos tenían lugar sin motivo alguno, simplemente porque los agentes veían a jóvenes con el pelo largo. Los rapaban, los golpeaban, los extorsionaban y después los consignaban por "delitos contra la salud." (*Ibidem.*)

Esta fobia se deriva de la perspectiva moralista de algunos sectores de la sociedad como en el caso del alcalde de Acapulco Israel Nogueda Otero, quien describe al jipiteca como, "sucio, no conformista, viste con extravagancia, no tiene medio legítimo de ingresos, personifica al vicio y la degeneración" (*Amor perdido*, 241). En virtud de que los jipitecas desafiaban las normas morales y simbolizaban, "la liberación sexual y la extinción de los respetos" (Ibid., 242).

Previamente, durante el movimiento estudiantil de 1968, algunos jipitecas apoyaron al movimiento y participaron en manifestaciones. Sin embargo, nos menciona José Agustín, para la mayoría de ellos, "la militancia política no era la forma de hacer la revolución, pues para empresas de ese calibre estaban los ácidos" (*La contracultura...*, 82). Por su parte, los estudiantes, partidarios del movimiento estudiantil, creían que, "el rock y los jipis eran 'infiltración imperialista' o una forma de 'colonialismo cultural'" (*Ibidem.*). Los estudiantes, por su convicciones anti-imperialistas, veían a la sicodelia como un instrumento más de "la naturaleza imperialista, explotadora, de Estados Unidos" (*Ibidem.*). Por lo tanto, nos dice José Agustín, se puede apreciar la ausencia del rock en el movimiento estudiantil y la presencia de los corridos de la revolución mexicana y canciones de la guerra civil española.

La noche del 2 de octubre de 1968, marca un momento trágico en la historia de México, esa noche el movimiento estudiantil es aplastado por una represión autoritaria del gobierno mexicano en la plaza de Tlalelolco. Esa noche, miles de estudiantes fueron asesinados, apresados, torturados, encarcelados y desaparecidos, para Carlos Monsiváis, "El golpe de Tlatelolco moviliza y congela, amedrenta y radicaliza" (*Amor perdido*, 237). Es a partir de entonces que muchos jóvenes se unen a la guerrilla armada en el estado de Guerrero y otras ciudades mexicanas. Sin embargo, de acuerdo a José Agustín, muchos jóvenes, simpatizantes de la rebelión pacifica de los jipitecas, "adoptaron

muchos rasgos de la contracultura, especialmente en el pelo, el atuendo y el lenguaje" (*La contracultura...*, 83). Los jipitecas, por su parte, impresionados por los sucesos sangrientos de Tlatelolco, "atenuaron el sectarismo sicodélico y ampliaron su conciencia social" (*Ibidem.*). Es así, según José Agustín, que se formó *la Onda* y, "Era algo mucho más amplio, que abarcaba a chavos de pelo largo que oían rocanrol, fumaban mariguana y estaban resentidos contra el país en general por la represión antijuvenil de los últimos doce años" (*Ibidem.*).

Por consiguiente, *la Onda* tiene su aparición a raíz de los hechos sangrientos de Tlatelolco y por la fobia existente entre los miembros de la población. Entre los jóvenes mexicanos se filtran los planteamientos y postulados de los jipitecas los cuales son influenciados por la realidad reinante del fracaso del movimiento estudiantil de 1968. Es así que a partir de este año, se empieza a hablar ya no tanto de los jipitecas sino de los chavos de *la Onda*, quienes se destacan no sólo por su forma de vestir y peinar sino que también por su forma de hablar. El lenguaje, es entonces, una de las características muy particulares de *la Onda*.

4.1.3. El lenguaje ondero.

Muchos años antes a la aparición del fenómeno de *la Onda*, Octavio Paz se había percatado de la existencia de un lenguaje nuevo. En su muy conocida obra *El laberinto de la soledad*,[7] Octavio Paz nos menciona que en el lenguaje diario de México, había "...un grupo de palabras prohibidas, secretas, sin contenido claro, y cuya mágica ambigüedad confiamos la expresión de las más brutales o sutiles de nuestras emociones y reacciones" (67). Posteriormente, en

la década de los sesenta cuando sucede el movimiento jipiteca, según José Agustín, la forma de hablar de los jipitecas era una modalidad en que se combinaban términos casi rudimentarios que se mezclaban con coloquialismos del idioma inglés,

> ... así que se producía un auténtico espanglés: jipi, friquiar, fricaut (freak out), yoin (joint), díler (dealer), estón o estoncísimo (stoned), jail (high), Algunos de los términos eran totalmente nuevos (chido, irigote) o, si no, añadían nuevos sentidos a palabras existentes, o no con el significado que adquirían después de la experiencia sicodélica (la onda, agarrar la onda, salirse de la onda, ser buena o mala onda, el patín, las vibras, azotarse, aplatanarse, alivianarse, friquearse, prenderse, atizarse, quemar). (*La contracultura*..., 80)

Sin embargo, en la opinión de Carlos Monsiváis, "La Onda colecciona términos del hampa y de la frontera y obtiene un variado arsenal, por lo común palabras relacionadas con la experiencia de la droga" (*Amor perdido*, 230). Es decir, en el lenguaje de la onda se presenta una mezca de neologismo de diferentes estratos sociales: de la clase media alta y de la clase baja.

Elena Poniatowska, por su parte, menciona los siguentes ejemplos del léxico del lenguaje de la onda:

> ... (¿Qué onda? Quiúbule, ¿qué onda? Oye, ¡qué mala onda! Agarra la onda, ¿Cuál es la onda? ¡Qué onda más padre! Entrale a la onda, date un toque. El chavo entró en onda. ¡Qué onda más gacha, gachísima está la onda! ¡Esa onda no me pasa! Qué buena onda. Los onderos). Las chavas "fresa" hablan de alivianarse, de agarrar su patín; es la época del rocanrol, de la mariguana, de los pasones... (*¡Ay vida*... 176)

De esta manera, hay varias ondas: unas materiales "Agarra la onda", y otras intangibles "la Onda" en sí.

Alejandro Alarcón, en su estudio sobre el habla de la juventud de la ciudad de México,[8] argumenta que el antecedente de esta forma de hablar muy

particular por la mayoría de los jóvenes estaba ligado a los intereses de vital importancia de los jóvenes:

> ... está íntimamente ligado a los intereses vitales de los adolecentes, dentro de las pandillas o grupos escolares se expresa un lenguaje especial, exclusivo de quienes pertenecen a ellas: giros específicos, vocablos de amplia intención, proyecciones sintácticas singulares forman estas lenguas gregales; es común en los adolescentes el gusto por emplear claves y sistemas prácticos de comunicación en grupo. (*El habla popular*..., 45)

Por lo tanto, la aparición y utilización de este lenguaje dialectal está muy ligado a la idea de tener un lenguaje común entendible entre los jóvenes. Para Parménides García Saldaña, el lenguaje de la onda molestaba porque, "Ante el pudor de la gente respetable, las palabras eran bombas que explotaban frente a su menguada, hipócrita moralidad" (*En la ruta*..., 49).

De acuerdo a Alejandro Alarcón, esta forma de hablar de los jóvenes reune las siguientes características:

> -Rompe con todo lo formal, entra en ello el lenguaje.
> -Utiliza expresiones que lo hacen espectacular.
> -Busca un lenguaje propio.
> -Tiende a deformar el lenguaje.
> -El estudiante toma muchas expresiones nuevas.
> -Lenguaje de identidad. (*El habla popular*..., 90)

El lenguaje, entonces, se convierte en un mecanismo en la búsqueda de una identidad entre la juventud y al mismo tiempo se convierte en un vehículo de protesta contra una sociedad que restringe la expresión libre del joven, como Parménides García Saldaña nos menciona, "En el lenguaje de la onda desconoce sistemas, leyes, porque es creado de lo efímero, es creado para el instante" (*En la ruta*..., 56).

Alejandro Alarcón argumenta que el témino *Onda* como expresión de la juventud reune una serie de variantes en el habla coloquial:

Agarrar la onda	-	Estar enterado, ponerse en conocimiento
Estar en onda	-	Ir a la moda, bien informado
Onda gruesa	-	Conducta extravagante, fuera de lo normal
¿Qué onda broder?	-	¿Qué pasa?
Sacar de onda	-	Importunar
Se le va la onda	-	Loco

(*El habla popular*..., ,105-125)

Es así que los miembros de la onda tuvieron su propio lenguaje, el cual, según Parménides García Saldaña, "Vino de las fronteras de la ciudad de México. Vino de los subterráneos, de los maceguales a los hijos de los siervos de los señores, es decir, de la ñereza a la clase media" (*En la ruta*..., 50).

Entonces, estos jóvenes, provenientes de distintas clases sociales, comenzaron a funcionar como pequeñas células aisladas del resto de la sociedad mexicana. Hacia 1969 ya había chavos de la onda en muchas ciudades del país. Los alcances de este grupo llegan a su culminación y a la vez precipitan su terminación en el Festival de Rock en 1971 en Avándaro, cerca del Valle de Bravo en el estado de México. Pasemos entonces a ver la importancia del Festival de Avándaro en el desarrollo de la llamada onda juvenil.

4.1.4. Avándaro: apocalípsis de la *Onda*

El Festival de Rock de Avándaro toma lugar el sábado 11 y domingo 12 de septiembre de 1971, de acuerdo a Carlos Monsiváis; "A pie, sobrecargados,

pidiendo aventones, en camionetas y motocicletas y autos sports, se dejan venir 100 mil o 150 mil o 200 mil chavos" (*Amor perdido*, 248). Por su parte, José Agustín indica que eran jóvenes de todas clases sociales que se reunían para escuchar rock y consumir fuertes cantidades de distintas drogas;

> Con todo, los muchachos lograron hermanarse, y en general se puede afirmar que el festival, como debía de ser, representó una fiesta dionisiaca notablmente inofensiva, si se toma en cuenta la ingestión de tanta droga y la disminuición de la conciencia individual que ocurre en toda congregación de masas. (*La contracultura...*, 86)

A pesar de la lluvia, las fallas de los aparatos de sonido y la mala organización, el festival no tuvo grades disturbios como José Agustín continua diciendo, "con todo y el impresionante consumo de droga, de la natación al desnudo y la liberalidad moral" (*Ibid.*, 88).

Una vez terminado el festival, mientras los jóvenes se sentían orgullosos de haber tenido un festival muy civilizado, José Agustín argumenta que el país se unió en su contra:

> Se dijo que fue "una colosal orgía", "4 muertos", publicó el Heraldo de México, "224 casos de intoxicados, quemados, atropellados, fracturados y heridos; casa, autos y tiendas asaltadas; la destrucción de árboles, sembradíos y líneas telefónicas es el saldo del festival." (*Ibidem*)

Para Carlos Monsiváis, quién desde París condenó rutundamente el Festival de Avándaro, consideró que el rock del festival era "desexualizado, triste, sordo y profesionalmente casto. Invitaciones esforzadas, traducciones lamentables, voces chillonas y mentalidad de quinceañera impaciente" (*Amor perdido*, 240). Según Carlos Monsiváis, los resultados del Festival permitieron una serie de repudio y condena por parte de varios sectores de la sociedad mexicana: "Funcionarios, empresarios, comerciantes, profesionistas, asociaciones civiles y medios de difusión, además de las izquierdas y los intelectuales, condenaron a

los chavos que compartieron la noche de su vida" (*Ibidem.*). Después de Avándaro, el Woodstock mexicano, Elena Poniatowska argumenta que, "vino una represión muy fuerte en contra de los hoyos fonquis, los chavos de la onda y se acabó la revista *Piedra Rodante*" (*¡Ay vida...*, 197). De este modo, el Festival de Avándaro, en el criterio de Carlos Monsiváis, fue el "clímax apocalíptico y ruina paradisiaca de la Onda" (*Amor perdido*, 251).

Los resultados del Festival no fueron satisfactorios al orden establecido, y el sistema se cerró a tal grado que satanizó la *onda* y los jóvenes de clase media desertaron de ella , de acuerdo a Carlos Monsiváis, "Y la Onda estalló en mil ondas y de los cuates 'macizos' ... muy pocos insistieron seguir siendo...." (*Ibid.*, 257), y al final sólo los más pobres y marginados continuaron en ella. Como resultado, argumenta Carlos Monsiváis "la Onda se evaporó con dramática lentitud no sin darle alicientes a un rechazo social y cultural mucho más amplio, antes de que éste se concretara o expresara" (Ibid., 258).

Sin embargo, *la Onda*, como fenómeno cultural, tuvo proporciones más allá de ser solamente un movimento contracultural de la juventud del México de los años sesenta. El fenómeno de *la Onda* va a influir en la aparición de un fenómeno de caracter literario en las letras mexicanas. Pasemos entonces a analizar de qué manera surge el fenómeno de *la Onda* como fenómeno literario.

4.2. *La Onda*: fenómeno literario.
4.2.1. Elementos característicos.

A mediados de los años sesenta surge en México una literatura sobre jóvenes, escrita desde la juventud misma. Aunque la literatura sobre jóvenes

siempre ha existido, ésta ha sido desde la perspectiva de un adulto que se remota a sus años mozos a través de una evocación y nostalgia al pasado. La aparición de esta nueva literatura, de acuerdo a José Agustín, va a ser rica en "autenticidad, frescura, humor, antisolemnidad, irreverencia, ironía" (*La contracultura*.., 95). Esta nueva literatura reune características muy particulares, José Agustín argumenta que esta nueva literatura reunía un lenguaje coloquial:

> Significó también un concepto distinto de literatura, pues la densidad literaria se daba a través del uso de un lenguaje coloquial y de numerosos juegos de palabras, de invención y declinación de términos, y, sobre todas las cosas, en un uso estratégico de elementos de la realidad cotidiana combinado con situaciones y personajes enteramente ficticios e incluso improbables desde un patrón realista. (*Ibidem.*)

Los caracteres típicos del movimiento cultural de la onda van a nutrir a esta nueva literatura, ya sea a través de un lenguaje muy particular y las experiencias de los jóvenes, y su relación con el medio ambiente que los rodea. Es entonces que las letras mexicanas se nutre con la aparición de obras literarias con las características antes mencionadas por José Agustín.

En 1969, Xorge del Campo y Margo Glantz deciden estudiar las obras de varios escritores jóvenes en la compilación *Literatura joven de México*.[9] El prólogo de esta obra por Margo Glantz, va a dar motivo a las más cálidas discusiones entre la crítica literaria y los propios escritores por la categoría arbitraria que presenta en relación a la clasificación de las obras de los jóvenes escritores contenidas en esta antología. En su prólogo, Margo Glantz conceptúa a los escritores de una corriente literaria que denomina *la Onda* ya que, "lo que ocurre en lo social alcanza a lo literario" (*Narrativa joven*..., 4). Según Margo Glatz, *la Onda* implica una actitud de rebeldía, una intención de ir en contra de los valores morales de la sociedad, de criticar al *establishment* y el orden social, de rechazar el consumismo de la sociedad y de propagar una

libertad en todos los campos: sexual, cultural y social. De acuerdo a Glantz, los jóvenes escritores: "...plantean antes que nada un rechazo, una ruptura. Una ruptura concebida en término de parricido, un rechazo anclado en la destrucción del lenguaje, un deseo instalado en la desintegración de todos los moldes morales y temáticos" (*Narrativa joven*, 5). Es entonces que el término generacionista de *la Onda* toma lugar para designar a las obras de jóvenes escritores mexicanos.

Los jóvenes de esta nueva generación, según Margo Glantz, van a ver a la generación anterior con recelo e intentan "ejercer el derecho de crear una nueva tradición arrancada por la fuerza a los antecedores inmediatos y se pretende por lo mismo cancelarlos sin recobrar el pasado, abriendo un ancho sendero empantanado" (*Ibid.*, 6). En este sentido, los jóvenes escritores pretenden encontar nuevas técnicas y estrategias narrativas en su afán de buscar una ruptura y transcendencia con la generación anterior. Por su parte, Adolfo Castañon considera que la aparición de la novela de *la Onda*, "fue una erupción contra la corrección sistemática, la voluntad de pulcritud y el desarraigo de una fiesta verbal concedida en términos de sobriedad, pureza, impecabilidad" ("Qué onda con...", 543-44).

Entre las características generales que presentan las obras de esta generación de jóvenes escritores, Margo Glantz nos menciona las siguientes:

1. La antisolemnidad obtenida mediante formas coloquiales de lenguaje.
2. La burla reiterada a costa de sí mismos.
3. El acercamiento a los temas sexuales con una gran naturalidad pero dentro de una actitud puramente epidérmica (podríamos decir que es la "onda" que se define por el "ligue").
4. La intención de crear una atmósfera lograda por el lenguaje y no por las situaciones.
5. El lenguaje tradicional se derriba siguiendo un juego iconoclasta muy bien aprendido.
6. La irrupción de otros medios extraliterarios es evidente: El ritmo y la

modalidad de la música de los cantantes roqueros [...] se hallan presente...

7. La puntuación tradicional y el uso de mayúsculas, la división de los párrafos, la utilización de diagonales y paréntesis o de ciertos signos tipográficos forman parte de este lenguaje. (*Narrativa joven*..., 7).

La narrativa de esta generación de escritores presenta diversas innovaciones en su afán de presentar una ruptura con la narrativa mexicana anterior y a pesar de que los textos van a presentar cierto mimetismo de una sociedad de consumo. Como resultado, argumenta Margo Glantz, "los jóvenes de esta generación manifiestan su adhesión a los movimientos que descuadren el *establishment* y el *statu quo*" (*Ibid.*, 8).

Dos años más tarde, ante el éxito comercial y la protesta de escritores excluídos de la compilación de Xorge del Campo, se plantea una reedición, sin embargo Margo Glantz lleva a cabo una nueva compilación y la titula *Onda y escritura en México, jóvenes de 20 a 33*.[10] En esta nueva compilación, Margo Glantz, intenta clasificar los textos en dos secciones: "la de los jóvenes que optan por la 'onda' usando una expresión que ya se volvió lugar común, y la de los que prefieren la 'escritura' para emplear otro término, que en México ha utilizado sobre todo Salvador Elizondo" (*Onda y escritura*..., 3). Este planteamiento de Glantz va a dar motivo a nuevos argumentos ya sea a favor o en contra de la existencia de una generación de *la Onda*: muchos escritores se resisten a estar dentro de una clasificación y otros rechazan el plantamiento propuesto por Margo Glantz.[11]

En su opinión, José Agustín cree que estas dos categorías son irreconciliables:

> Esta última [la escritura] era la buena, la decente, la culta, la artística, la que había que escribir, alentar y premiar; la onda era lo grosero, vulgar, la inconciencia de lo que se hacía, lo fugaz y perecedero, jóvenes, drogas, sexo y rocanrol. Con semejante reductivismo la doctora Glantz

> mandó a la onda al museo de los horrores y propició que el Establishment cultural condenara, satanizara y saboteara esa literatura. (*La contracultura..*, 96)

Como resultado, varios escritores critican y se niegan a aceptar una etiqueta que tenía connotaciones peyorativas.

Para Margo Glantz, los textos encasillados dentro de la "corriente" de *la Onda* están determinados de manera particular por la utilización de una crítica social y carácter testimonial, por lo que, "Onda significaría en última instancia otro realismo, un testimonio, no una impugnación, aunque algunas novelas o narraciones de la onda empiecen a cuestionar su testimonio" (*Onda y escritura...*, 32-33). En este nuevo realismo, continua diciendo Margo Glantz, se ve principalmente la utilización del recurso literario del lenguaje de los jóvenes, "la Onda se determina por la dinámica y gritona y sin respiro que origina y envuelve el lenguaje de los jóvenes, desarrollando un nuevo tipo de realismo que apela a los sentidos antes que a la razón" (*Ibid.*, 19). Es decir, la experiencia sensorial va a estar en primer plano a un razonamiento intelectual.

La experiencia de una sensación, dice Margo Glantz, va a ser muy característico de la narrativa de *la Onda*:

> La Onda no aparta la experiencia para indagar en su contexto, intenta confundirse en ella y entregárnosla en el nivel de la sensación inmediata [...] Visión y oído se sustentan, pero en el oído se concentra la expresión más definida: La Onda entra en el lenguaje para fundamentar la narración y ésta se estructura mediante recursos auditivos... (*Ibid.*, 21)

Como ejemplo de lo anterior, Margo Glantz indica que los personajes de *Gazapo* de Gustavo Sainz, "se orbitan dentro del estrecho límite de una cinta magnetofónica que reproduce sus andanzas picarescas" (*Ibidem.*). Y en el cuento corto "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" (*Onda y escritura*..., 21).

Esta experiencia auditiva va a permitir sobretodo la aparición del motivo del viaje en la narrativa de la *onda*. Según Margo Glantz, el adolescente "se mueve", "se desplaza," "cambia de ambiente," "viaja,": "se inserta en la Onda de lo auditivo -en el rock- o en el de la sensación -Rock ácido-" (*Ibid.*, 23). Como resultado, el adolescente baila al ritmo del rock para obtener efectos de liberación a través de la distorsión de la música y la experiencia de las drogas. Esta tendencia al viaje, también se va a ver en la sexualidad. En *la Onda*, nos menciona Margo Glantz, "Se viaja de una muchacha a otra, los 'ligues' siguen siendo condición primera de un estar en la adolecencia- [...] La Onda no conduce a nada, la prostitución [es] casi como ejercicio metafísico" (*Ibid.*, 26). Como resultado, la presencia de una promiscuidad sexual de los personajes de la novelas dentro de la *onda* va a ser una de las constantes de esa narrativa.

El segundo estudio de Margo Glantz, el de "la escritura," se caracteriza principalmente por la utilización del lenguaje "como vehículo para inaugurar un relato y descubrir un mundo" (*Ibid.*, 32). De esta manera, la "escritura" negaría a la *onda*, "la negaría en la medida en que el lenguaje de la Onda es el instrumento para observar un mundo y no la materia misma de la narrativa" (*Ibidem.*). En su narrativa, los jóvenes escritores, de acuerdo a Margo Glantz, tienen una gran preocupación por escribir "escritura":

> ... , por destruir la forma tradicional de la narrativa, por pisotear el templo, acaba volviéndose primordial y cada autor la contempla desde su ángulo, cumpliendo con mayor o menor fortuna ese imperativo categórico que les viene desde Europa, desde América Latina, desde México. (*Ibid.*, 35)

Es entonces que Margo Glantz considera que la narrativa de los jóvenes escritores se encuentra en una "encrucijada" ya que se encuentra los dos postu-

lados: la "Onda" como crítica social y "escritura" como creación verbal" (*Onda y escritura*..., 40). Como resultado, la literatura, argumenta Glantz, "puede servir como ensayo para aprender a 'desleer' un mundo o como ensayo verbal para ordenarlo" (*Ibid.*, 41). Siendo éste el mundo de los jóvenes y actitudes en contra de lo establecido.

La clasificación de Margo Glantz, como hemos mencionado previamente, fue criticada por numerosos autores y a la vez fue aceptada por diversos críticos literarios. Esta bifurcación generacionalista es muy peculiar dado que *la Onda* como fenómeno literario va a nutrir las letras mexicanas con una serie de obras de escritores jóvenes que comienzan a escribir sobre los jóvenes, desde la perspectiva de los jóvenes, a través de un lenguaje coloquial innovador y diversas estrategias narrativas. Pasemos ahora a conocer los autores y las obra narrativas de esta nueva modalidad literaria.

4.2.2. Autores y obras representativas.

Antes de la aparición del término de una generación o corriente literaria de *la Onda*, ya habían existido obras que tomaban como tema principal a los adolecentes. Según José Agustín, la primera novela sobre jóvenes fue la novela de Augusto Sierra *Colonia Roma* publicada en 1960. Una novela moralista sobre las pandillas juveniles de finales de los años cincuenta. Casi a mediados de los años sesenta es cuando vemos la aparición de varias novelas que se van a considerar representativas de la generación de la onda. Aunque la producción literaria de esta época es muy productiva, a continuación mencionaremos las

obras que son consideradas por la crítica literaria como pertenecientes a la modalidad de la "literatura de *la Onda*" sin que esto signifique que otras obras de la misma época no tengan una importancia en la narrativa mexicana.

En 1964 José Agustín publica su novela *La tumba* con el subtítulo *Revelaciones de un adolescente*, lo que le permitió tener una aceptación muy éxitosa entre los jóvenes de la época. Esta novela, según M. Isela Chiu-Olivares, inicia la narrativa de *la Onda*, en ella existe una realidad extratextual "de la época de los años sesenta, época que se caracterizó por el movimiento *hippie*; movimiento formado por los jóvenes que trataban de rebelarse contra el <<establishment>> por medio de su forma de vestir, de actuar y de hablar" (*La novela mexicana*..., 26). Al año siguiente, aparecen *Cuando los perros viajan a Cuernavaca* de Jesús Camacho Morelos y *Gazapo* de Gustavo Sainz. En la obra de Sainz, de acuerdo a Margo Glantz, "La Onda entra en el lenguaje para fundamentar la narración y ésta se estructura mediante recursos auditivos..." (*Onda y escritura*, 21). Por su parte, John Brushwood argumenta que la novela de Sainz "junto con las dos primeras de José Agustín, establece las normas de la literatura que hemos nombrado "de la onda" (*La novela mexicana* ..., 45). Del mismo modo, René Avilés Fabila menciona que a mediados de los años sesenta "aparecieron *La tumba* y *Gazapo* y con ellas nuestros problemas. En buena medida, de estas dos obras nace el concepto de onda" (*Recordanzas*, 92).

En 1966 aparece la segunda novela de José Agustín *De perfil*. Esta obra, de acuerdo a John S. Brushwood, se consolida la novela de *la Onda*, en ella José Agustín "emplea una voz narradora que comenta su propia narración. El lenguaje rompe con la tradición tan radicalmente [...] y mantiene un tono de escepticismo..." (*La novela mexicana*..., 47). Por su parte, Margo Glantz indica que en esta novela de Agustín, "Se viaja de una muchacha a otra, los "ligues" siguen siendo condición primera de un estar en la adolecencia" (*Onda y*

escritura, 26). En 1967 aparece *Los juegos* de René Avilés Fabila. En esta novela, argumenta John S. Brushwood, René Avilés Fabila utiliza el *pastiche* para lograr un parricidio literario y político, y se abre una pretensión iconoclasta de toda generación; "el autor no dirige la sátira sólo hacia los escritores y algún pintor sino también a la relación entre ellos y el *establishment* político" (*La novela mexicana*..., 62). En esta novela, según Margo Glantz, "Al ritmo desaforado de la música de moda y con un pedaleo acelerado por las calles, sus personajes se desplazan de fiesta en fiesta, de casa en casa. Se "faja" en los baños y detrás de las cortinas; se bebe la misma copa y se reitera la misma metáfora" (*Narrativa joven*..., 86). En 1968 aparecen *Inventando que sueño* de José Agustín, esta colección de cuentos va a ser muy importante en señalar la importancia de la música rock en la cultura de los años sesenta. Según Margo Glantz, esta obra de Agustín es el punto de conversión de *la Onda* dado que da definición y sentido a ella a través de su cuento "Cuál es la Onda." En este cuento, argumenta Margo Glantz, vemos "la desaparición de personajes heroicos o de conflictos substanciales es absoluta, los personajes pertenecen a esa elástica banda de los jóvenes 'jaladores' [...] Se asocia, se narra, se transita..." (*Narrativa joven*..., 86-87). Por su parte John S. Brushwood menciona que, "Se pudiera decir que la narrativa de Agustín deja de ser de la onda después de *Inventando que sueño*,..." (*La novela mexicana*..., 47). En este mismo año se publica *Pasto verde* de Parmédides García Saldaña, según John S. Brushwood, es una novela que refleja la sociedad de los años sesenta y hace gala de un estilo suelto y de juegos linguísticos *(Ibid.*, 80). Por su parte, Elena Poniatowska considera que en su novela García Saldaña, "ataca de modo fundamental a la clase media, su manera de pensar fresa, su pasividad, sus carritos fresa del super fresa, su insuperable capacidad de imitación de la clase media gringa, la del refrigerador del tamaño del mundo, la hamburguesa y el

supuesto progreso" (*¡Ay vida*..., 181-82). También en este año aparece *Larga sinfonía en D* de Margarita Daltón, en esta novela, de acuerdo a Margo Glantz, "La droga al volverse patrimonio del adolecente lo identifica colectivamente a su propia clase, no lo apisla, no lo heroifica, no lo deja elevarse a la categoría de héroe romántico... (*Onda y escritura*..., 27). Aparecen también *En caso de duda* de Orlando Ortiz y *Los hijos del polvo* de Manuel Farill. En estas novelas, de acuerdo al crítico John S. Brushwood se refleja también la cultura de la época y se utiliza un juego linguístico y estilo suelto en la narración. Según Brushwood, "la obra de Farril destaca por la relativa madurez de sus personajes" (*La novela mexicana*..., 80. Por su parte, Margo Glantz menciona que la novela de Farril, "nos eleva sin aliento a husmear por los salones a ritmo de bitles y monkis y a pasear por las calles en auto sport" (*Narrativa joven*..., 85). Al año siguiente, en 1969, aparece *Acto propiciatorio* de Héctor Manjarrez, novela que presenta las mismas características de la narrativa de *la Onda*, en la que "...los 'ligues' siguen siendo condición de un estar en la adolecencia [y] La pretendida liberación del amor, las nuevas relaciones de los sexos, son externas" (*Onda y escritura*, 26). Al siguiente año, en 1970 aparecen *El rey criollo* de Parménides García Saldaña y *Lapsus* de Héctor Manjarrez. En la novela de Manjarrez, dice John S. Brushwood, el autor "invita al lector a inventar la narración sin que esta colaboración sea un factor en la novela" (*La novela mexicana*..., 75.). Por su parte, Manjarrez menciona que su novela está llena de referencias que estaban de boga entre la gente de menos de 30 años: "...hay viajes de ácido y a Vietnam [...] hay mucho rock, hay bastantes referencias a los acontecimientos de esa época y/o a personajes y libros de esa época..." (*De la onda en adelante*, 207). Hacia 1973 Federico Arana publica *Las jiras*. Esta novela presenta la perspectiva de un rockanrolero y las manifestaciones claves de la época de la *onda*, de acuerdo a Federico Arana: "el culto a las drogas y al

rock-, refleja la atmósfera transitoria de aquella época, el desarriago y la desorientación que la caracterizaban" (*De la onda en adelante*, 19). Por su parte, en su reseña crítica Xorge del Campo[12] considera que esta novela de Arana "se autosepulta en términos que se alejan radicalmente de la primera concepción de la onda: *La tumba* de José Agustín" ("Onda y desonda...," 15). Este crítico considera también que la novela de José Agustín *Se está haciendo tarde (final en laguna)* representa la culminación y decadencia de *la Onda*, mientras *Las jiras* de Federico Arana es su epígona:

> La [novela *Se está haciendo tarde (final en laguna)*], de José Agustín, es la culminación de la onda, esa tendencia particular del autor, de la cual, como se sabe, es iniciador; la segunda [*Las jiras*] de Federico Arana, es epígona de la primera, y aunque si bien es obra de iniciación. no por ello descartamos la posibilidad de que sea la última. (*Ibidem.*)

De esta manera, estas novelas que aparecen a partir de la década de los años sesenta de una manera u otra van a ser consideradas por la crítica literaria como obras pioneras y continuadoras de una nueva modalidad en las letras mexicanas. Pasemos ahora a conocer las estrategias narrativas que adoptan estas novelas.

4.2.3. Estrategias narrativas de la "literatura de *la Onda*"

Como hemos señalado previamente, la crítica Margo Glantz nos ha indicado varias característica de las obras pertenecientes a la literatura de la *onda*. A continuación mencionaremos otras características importantes de las estrategias narrativas que presentan las obras pertenecientes a la novela de *la*

Onda. Según el criterio de Margo Glantz, en la narrativa de la literatura de *la Onda*, la situación del personaje es narrada desde adentro:

> La relación con el mundo y su descripción, la anéctoda -exprofesamente no definida-, se sitúa en el lenguaje típico que el adolecente crea, de ese lenguaje que mimetiza y reproduce a la vez una interioridad y una exterioridad significativas, emparedándose con un ritmo vital que sólo se puede captar en sus lineamientos específicos, en el ritmo del idioma que le sirva solamente de piel. (*Onda y escritura*, 9)

En las obras de los jóvenes escritores transladan el lenguaje de los jóvenes en las letras mexicanas y presenta una nueva actitud ante la literatura en un afán de captar una realidad de los jóvenes.

Por su parte, Gustavo Sainz conceptualiza las características de la novela de *la Onda* en los siguientes términos:

> ...la preocupación por el anecdotario juvenil se desborda ante la avasalladora presencia del lenguaje, una inmersión en los desperdicios del habla cotidiana, la superficialidad, los juegos de palabras y el secreto de diferentes colectividades. Son estas novelas especialmente dialogadas. Los personajes hablan para dejar blancos en una página e imitar la vida, donde el relato se diluye en aras de inumerables conversaciones. ("Literatura," 80)

Para Gustavo Sainz la utilización del diálogo entre personajes es utilizada por los escritores en su afán de lograr una mimésis de una realidad que les preocupa y pretenden plasmar en sus novelas.

Reinhard Teichmann considera que en la narrativa de los escritores de *la Onda* está caracterizada por la inclusión de técnicas extraliterarias: "por la rebelión contra las convenciones, por el gusto por el rock y el jazz, cierta influencia del existencialismo de Sartre, la del cine de los grandes italianos como Fellini y Visconti, y el gusto por el caló de su generación" (*De la Onda en adelante*, 15). En la sensibilidad de los escritores de *la Onda* se puede ver un

sentida de estar encontra del *establishment* y el orden social, así como también la incursión en diversas estrategias narrativas influenciadas por el gusto de la música y el cine.

John S. Brushwood, a su vez, considera que la novela de *la Onda*, al igual que la novela mexicana desde 1967 hasta 1982, la característica más destacada en cuanto a estrategia narrativa "es la metaficción; es decir, la observación, por parte del autor, de su propio acto creativo" (*La novela mexicana...*, 17). Según Brushwood, "La identidad inestable es un tema desarrollado por medio de diversas estrategias narrativas y, al mismo tiempo, el tema se vuelve técnica para comunicar una significación social" (*Ibid.*, 25). En las novelas de la *Onda*, dice Brushwood, "la ciudad no es la gran urbe que promete el triunfo ni el monstruo que devora a la gente, sino un mundo compuesto de barrios o colonias con características de 'mi tierra'" (*Ibid...*, 26). Los escritores de *la Onda*, argumenta Brushwood, emplean técnicas narrativas que permiten la producción de novelas más o menos autoconscientes. Por consiguiente, estas obras siguen dos ejes de tensión: "uno de contexto, entre la amenaza de una realidad que cambia muy rápidamente y la tendencia de asir lo conocido; otro de expresión, entre la narración como puro placer (o como juego) y la narrativa como significante de una realidad extratextual y reconocible" (*Ibid.*, 33).

Por su parte, Adolfo Castañon señala las siguientes características de las técnicas narrativas de la novelistica de *la Onda*:

> rechazo de las convenciones y fómulas sociales establecidas, asunción franca y abierta del erotismo; lenguaje libre y agresivo que afirma enfáticamente sus propias reglas y claves; utilización de los lenguajes marginados y de las germanías; aceptación de la americanización como una alternativa al nacionalismo oficial; rechazo y oposición desdeñosa a la política establecida; exploración del mundo de la clase media mexicana y de la adolecencia; uso de drogas en oposición al uso del alcohol; uso literario de la ambigüedad, el absurdo y la trivialidad. ("Y tus hombres, Babel...," 270)

Esto reafirma el criterio de M. Isela Chiu-Olivares cuando argumenta que la novela de *la Onda* se caracteriza por cuatro elementos principales: el lenguaje, la actitud del narrador, los temas y las técnicas narrativas. Según Chiu-Olivares, el lenguaje es "el más obvio símbolo de distinción del grupo. Su peculiaridad estriba en valerse de la jerga juvenil con su principio de expresión" (*La novela mexicana contemporánea,* 14). La actitud del narrador y de los personajes, continua diciendo Chiu-Olivares, "es una actitud de rebeldía, de desafío a los convencionalismo" (*Ibid.*, 15). Los temas, de acuerdo a Chiu-Olivares, "representan un asalto al tabú" (*Ibidem*). Los temas de sexo, experiencia con las drogas y la música rock, argumenta Chiu-Olivares, "se tratan con la mayor naturalidad para dejar de ser asuntos prohibidos en la literatura mexicana" (*Ibidem*). En cuanto a técnicas narrativas, Chiu-Olivares indica que el escritor emplea todo tipo de recursos: "En algunas obras encontramos que una grabadora, o bien un aparato telefónico, llega a ocupar el lugar del narrador-protagonista" (*Ibidem*). Por consiguiente, la narrativa de *la Onda* presenta modalidades innovadoras que muestran una actitud de ruptura con la tradición literaria anterior y una transcendencia que va a influir en la narrativa posterior. Pero, ¿realmente existió una literatura de *la Onda*? o ¿es una categoría crítica arbitraria? Pasemos a conocer la opinión de tres de sus considerados protagonistas de dicha generación, mismos que niegan pertenecer a ella.

4.3. *La Onda*: ¿generación literaria o clasificación arbitraria?, visión crítica de tres de sus protagonistas.

4.3.1. Visión crítica de José Agustín.

José Agustín es sin duda uno de los escritores que ha sido estudiado frecuentemente por la crítica literaria gracias a su diversidad de obras y su gran aportación a las letras mexicanas. Es lugar común de la crítica literaria de ubicar a este escritor dentro de la llamada generación de la "literatura de *la Onda*." Sin embargo, José Agustín en numerosas ocaciones niega pertenecer a ella[13] y pone en tela de juicio la clasificación dada por Margo Glantz en su concepción de la existencia de dicha generación.[14]

Desde 1974,[15] José Agustín comienza a poner en tela de juicio los intentos de definir a *la Onda* como fenómeno literario, pero sin dicho intento no ha tenido éxito:

> Se han hecho intentos notables por definir a la onda, y se ha dicho que la onda es subcultura, es una actitud ante la vida, una tendencia, un movimiento, "una explotación vital que se ha ido aletargando y que se ha prestado a su comercialización". Tales definiciones hacen pensar en la naturaleza, verdaderamente compleja, de la onda, pues debe de ser todo eso y al mismo tiempo no lo es: es algo que va más allá. ("*Cuál es la onda*", 553)

En su entrevista en 1977 con Poli Délano,[16] José Agustín manifiesta su inconformidad con la etiquetación que le ha hecho la crítica literaria a su narrativa:

> Me etiquetaron desde que empecé a escribir y no me quitan la etiqueta porque nomás no les da la gana. Ven en mis libros lo que quieren ver, y muy pocas veces lo que verdaderamente hay... Desde antes que existiera "la onda", yo ya hacía literatura "de la onda"...y desde entonces supuestamente estoy haciendo lo mismo. ("José Agustín entre la pluma y la pared", 63-64)

Posteriormente, en su entrevista concedida a Lucía Guerra-Cunningham, Martha Paley-Franciscato e Inma Minoves-Myers,[17] José Agustín manifiesta que no existió *la Onda* como fenómeno literario, "Como fenómeno literario digo que no" ("José Agustín...," 24). Además manifiesta lo incómodo que resulta para los escritores aceptar pertenecer a *la Onda* por su concepto peyorativo:

> Por la Onda entendían entonces como a una cierta generación; incluso a mucha gente de la generación le molestaba ese tipo de generación.[18] Porque por la Onda entendían una literatura terriblemente irreverente, de subversión a través de las palabras, de cierto contenido crítico-social, de humor y temas juveniles. (*Ibid.*, 24-25)

Al hablar sobre la inclusión de la palabra *Onda*, José Agustín la relaciona con los hippies y su gusto por las drogas y el rock:

> En realidad la palabra Onda se comenzó a utilizar ean [sic] 1968, cuando comenzaron a circular las drogas y la versión mexicana de los hippies -lo que se llamaba los hipitecas- y porque yo escribí un cuento que se llama "¿Cuál es la onda?."[19] Entonces, ahí sí fue cuando se habló de la Onda ya no sólo como un fenómeno social sino también literario. Pero la Onda se refería más bien no a los escritores sino a los "chavos onderos". Los jóvenes hipitecas, los chavos del rock y la mota, esos eran los chavos de la Onda. (*Ibid.*, 25)

Por otra parte, José Agustín cree que los mismos críticos literarios no se han puesto de acuerdo en definir *la Onda* como fenómeno literario. En su entrevista con Scott Hadley en 1986,[20] José Agustín manifiesta su reaccionismo agudo y crítico hacia el término de "literatura de *la Onda*" por las siguientes razones:

> Porque creo que aparte de que ha sido muy mal definido y no ha habido todavía un estudio serio que lo defina, y ya son, no sé, treinta, cuarenta críticos los que manejan el concepto sin preocuparse, lo dan por entendido y como lo dan por entendido nadie lo define y el resultado es que todo el mundo está trabajando sobre bases muy endebles y sumamente frágiles porque no tenemos lo indispensable que sería ponernos de acuerdo de qué chingados es la Onda. En eso todavía no hay un acuerdo. Enton-

> ces mientras el nivel crítico de la Onda o del que maneja este término sea tan irresponsable y tan vago y tan inapresible yo me muestro en contra. ("José Agustín y el lenguaje...", 78)

Esta reacción crítica de José Agustín se va a manifestar de la misma manera cuando se refiere a la clasificación dada por Margo Glantz sobre la "literatura de *la Onda*." En esta misma entrevista, José Agustín cree que,

> Ella [Margo Glantz] da las bases de la Onda y el lenguaje de la Onda y tantas cosas en nomás de tres páginas. El año pasado [1985] yo estuve en una mesa redonda en público y allí yo se lo reproché y le dije: "Margo, tú empezaste este desmadre, cuando menos hazlo bien, retoma el tema por lo que más quieres mi vida, y hazlo al fondo, mete el rigor, mete la seriedad. mete el talento que tienes". Pero ella dijo que "no vuelvo a tomar el tema de la Onda porque me ha creado muchos problemas". (*Ibid.*, 81)

Para José Agustín la gran falla de Margo Glantz fue su falta de profundidad en el estudio de la literatura de *la Onda* y cree que hace falta realizar un estudio más profundo.

José Agustín considera también que al poner la etiqueta de "*la Onda*" a algunas obras de escritores de su época, se reduce el nivel crítico y se oscurecen las estrategias narrativas que se encuentran en ellas:

> ...y el utilizar el concepto de la Onda, aunque la gente conserve la máxima amplitud de criterio, te lleva al rocanrol, te lleva a las drogas, te lleva a la juventud, lo cual está bien pero nuestros libros tienen estos elementos y muchísimos más. Especialmente de niveles de preocupación estructural, de trabajo literario, de las estructuras de los párrafos, de la destribución tipográfica, del manejo de personajes, de la confrontación de ideas y de todos los tipos de experimentos. Entonces esos ya no lo ven porque nada más están esperando encontrar lo que genera el término de la Onda. ("José Agustín y el lenguaje...", 82)

En 1987, en su entrevista con Rehinhard Teichmann,[21] José Agustín vuelve a manifiestar que ignora lo que es *la Onda* cuando dice: "Yo no sabría qué diablos es la Onda. Yo no soy el que dice que yo soy de la Onda" (*De la*

onda en adelante, 60). Más adelante, José Agustín continua criticando a los críticos literarios que han puesto una etiqueta a la narrativa de los años sesenta de la siguiente manera:

> Lo que sí puedo afirmar es que todas las formulaciones en torno a la Onda han sido extraordinariamente vagas y de una irresponsabilidad y de falta de rigor crítico alarmante. Por eso yo me niego a ser circunscrito a una corriente que yo no inicié, que yo no propuse, y que la crítica le ha servido como una etiqueta sumamente simplista, de una falta de rigor extraordinaria, para encasillar fenómenos que, me parece, son muchísimos más complejos y dinámicos. (*Ibid.*, 60-61)

Como podemos apreciar, en la visión crítica de José Agustín, *la Onda*, por su propia concepción, tiene una dinámica y complejidad no muy fácil de clasificar. Dando como resultado que exista una limitación en cuando a la intención de encasillar a este fenómeno cultural dentro de una vertiente literaria.

Al hablar sobre su afinidad con otros escritores de la misma época y en particular con Gustavo Sainz y Parménides García Saldaña, José Agustín manifiesta que comparte el hecho de haber comenzado a escribir muy joven y de haber introducido la temática y el lenguaje de los adolecentes en sus obras: "nosotros escribimos sobre la juventud desde la juventud. Empleamos un lenguaje diferente, una mentalidad distinta, una sensibilidad enteramente distinta" (*Ibid.*, 61), lo que fue una novedad en la narrativa de la época. Sin embargo, si los tres pertenecen a la generación de la literatura de *la Onda*, José Agustín argumenta:

> En realidad nosotros nunca nos juntamos los tres para decir: "somos de 'la Onda'." No constituimos un movimiento literario. Pero ahora todo el mundo habla de la Onda según lo que él cree. [John S.] Brushwood, en su último libro sobre la literatura mexicana,[22] se la pasa hablando de la Onda, pero nunca define qué diablos es. Carlos Monsiváis[23] dice una cosa, Margo Glantz,[24] que fue la que inventó toda esta payasada, dice otra cosa enteramente distinta. Adolfo Castañon[25] dice otra, y nadie se pone de acuerdo en lo que es la Onda. (*De la onda en adelante*, 61)

Para José Agustín la diversidad y falta de precisión en los criterios críticos para definir lo que es la narrativa de *la Onda*, ha sido un aspecto muy importante para no aceptar el pertenecer a una corriente literaria que ha sido etiquetada como tal.

José Agustín reafirma también que la clasificación dada por estos críticos a un fenómeno tan complejo como el de *la Onda* no es fácil:

> Entonces mientras no se pongan de acuerdo, yo digo que a mí no me interesa la clasificación, que como clasificación académica para un fenómeno literario de importancia es muy deplorable. Y es tan vaga y tan elusiva que en lugar de ayudar, ha impedido y estorbado de una forma muy notable el estudio de las obras no nada más de nosotros tres, sino de muchos otros que de una forma u otra, cuando se les da la gana, los meten o los sacan de la Onda. (*De la onda en adelante*, 61-62)

Como resultado, la intención de clasificar a obras dentro o fuera de *la Onda* es muy simplista y vaga, lo que va a permitir que estén sujetas a un juicio de valores de cada crítico.

Este criterio de José Agustín se manifiesta nuevamente en su entrevista con Jean-Pierre Dessenoix en 1993,[26] en donde vuelve a ratificar su postura encontra de la concepción de Margo Glantz:

> Entonces él [Parménides García Saldaña] sí utilizó el término <<Onda>>, pero los demás no, ni Sáinz [sic], ni Tovar, ni Avilés Fabila, ni Gerardo de la Torre, ni yo. Desde un principio presentamos serias preocupaciones ante la categorización que había llevado a cabo Margo Glantz, y hemos hecho severas críticas al concepto, a tal punto que la misma Margo Glantz ha optado por decir que fue un error de su parte, y que el término motivó más bien satanizaciones por parte del *establishment*, fue lo negativo. ("Entretien avec José Agustín", 159)

Por consiguiente, al etiquetar la literatura como de la *onda*, tuvo resultados negativos ya que el sistema tradicional la satanizó y tuvo poca aceptación.

Esta misma visión crítica sobre la clasificación de la existencia de una generación de *la Onda*, la vamos a ver también en el escritor René Avilés Fabila. Así que pasemos a conocer la visión crítica de este autor respecto a la clasificación generacionista de *la Onda*.

4.3.2. Visión crítica de René Avilés Fabila.

René Avilés Fabila nos muestra también un rechazo a la clasificación generacionista de la existencia de una narrativa de *la Onda*. En su artículo periodístico publicado en *Excelsior* en 1983,[27] después de haber participado en el panel "La onda veinte años después" dentro de las actividades de la LASA, René Avilés Fabila la considera una clasificación no sólo ambigua y muy general sino que muy peyorativa. René Avilés Fabila indica que tanto José Agustín, Parménides García Saldaña y él, niegan aceptar la etiqueta de pertenecer a una generación de *la Onda*:

> Ninguno de los que quedamos dentro de la onda aceptamos la etiqueta. Ni José Agustín ni Parménides García Saldaña ni yo. Siempre vimos en esa situación algo ambiguo y peyorativo, que dejaba de lado el análisis serio y responsable de nuestro trabajo literario. Por esa razón desde que apareció el término literatura de la onda, hemos peleado para que no sea aceptado por la crítica seria. Pese a nuestros esfuerzos, es evidente que hay un fracazo. ("Muerte de la Onda...," 6-A)

En su entrevista en 1983 con Beth Miller,[28] René Avilés Fabila reafirma su negación a pertenecer a la categorización dada por Margo Glantz e indica estar en desacuerdo con ella:

> Pero con Margo Glantz siempre estuvimos en desacuerdo. Ella dividía dos grupos generacionales. En uno los que éramos muy jóvenes y

> escribíamos "la Onda". Los libros de la Onda, aparte de rock y de drogas y de juventud, tenían como cualidad, para Margo Glantz, ser libros mal escritos. En ese rango entraban Gustavo Sainz, Parménides García Saldaña, que ya murió, desde luego José Agustín, yo y otros más. Pero nunca aceptamos esta denominación. Del otro lado estaban los que escribían bien, los que eran de prosa fina y elegante: García Ponce, Juan Vicente Melo, José Emilio Pacheco, la generación anterior a la nuestra. Nosotros nunca aceptamos esa clasificación y nunca hemos querido estar dentro de ninguna otra. (*A la sombra del volcán*..., 161)

Por consiguiente, para Avilés Fabila la categorización dada por Margo Glantz contrapone a dos grupos generacionista y sobrepone uno sobre el otro, es decir de los que escriben bien y los que escriben mal. Esta catagorización, según Avilés Fabila, cae en el error de analizar un sólo aspecto de la narrativa y no su diversidad de temas y problemas plateados en ellas.

Posteriormente, en su entrevista en 1987 con Reinhard Teichmann,[29] René Avilés Fabila vuelve a repetir que cree que ningún escritor de la época de los años sesenta acepta pertecer de la llamada generación de *la Onda* por una razón principal: "porque Margo Glantz[30] dio esta definición de una manera muy superficial, sin tomar en cuenta la totalidad de los autores de esa época ni sus obras" (*De la onda en adelante*, 85). En su criterio, René Avilés Fabila cree que en su planteamiento Margo Glantz,"hace es algo muy simple, muy simplista, muy tonto" (*Ibidem*).

René Avilés Fabila manifiesta lo que cree fue la llamada *Onda*, cuando nos dice:

> Para nosotros [los escritores] la Onda fue un movimiento social-político-juvenil, que se dio en muchas partes del mundo y que en México tuvo ciertas características, pero nosotros no formamos parte de él. Como dice José Agustín, nosotros no usábamos el pelo largo, ni traíamos huaraches, ni aventábamos flores.[31] De tal manera que nosotros no nos consideramos dentro de esa categoría que Margo Glantz da de la Onda. (*Ibidem.*).

En el criterio de René Avilés Fabila, pertenecer a *la Onda* era pertenecer a los hippies: vestirse, andar y actuar como hippies era formar parte de la llamada *Onda*, y como él o José Agustín no andaban así, como resultado ellos no se siente inclinados a pertenecer a la clasificación dada por Margo Glantz.

René Avilés Fabila nos muestra también su punto de vista hacia la crítica literaria que cree en la existencia de una generación de *la Onda*. Él nos dice:

> Pero mucha gente, sobre todo en Estados Unidos, ha insistido en conservar el nombre de generación de la Onda, o de literatura de la Onda, y yo a cada rato soy invitado a Estados Unidos a dar conferencias sobre la Onda. Entonces llego a Estados Unidos y les digo: "No es cierto; no hay tal Onda; no somos de la Onda." (*De la onda en adelante*, 85-86)

Como resultado, René Avilés Fabila manifiesta la aceptación entre la crítica literaria de la existencia de una generación literaria de *la Onda*, pero él cree que no existió tal generación y sobre todo se niega pertenecer a ella al igual que otros escritores de la misma época.

Esta perspectica hacia la existencia de una generación de *la Onda* por parte de René Avilés Fabila la continua manteniendo en su entrevista con Rolando Romero en 1987.[32] Al referirse a la clasificación de la literatura de *la Onda*, René Avilés Fabila vuelve a reiterar que "esa clasificación es muy especial y torpe" ("René Aviles Fabila: 'la onda'...", 3). Al hablar sobre el estudio de Margo Glantz, René Avilés Fabila argumenta que ésta crítica se ha equivocado en cuanto a las características que forman parte de la llamada narrativa de *la Onda*:

> Margo Glantz contrapone "La Escritura" a "La Onda"; es decir, a los que como García Ponce, como Elisondo escriben "bien." Yo creo que esa es una clasificación sumamanete superficial. Ella hace esta clasificación de "Onda" y "Escritura"[33] más o menos en 1979 [sic], y dice que esta generación tiene características muy especiales. Bueno realmente las tiene, pero no son las que ella indica. ("René Aviles Fabila: 'la onda'...", 3).

Para René Avilés Fabila las características de "la antisolemnidad," "el sentido del humor," y "la capacidad de reirse a sí mismo," que Margo Glantz menciona en su estudio así como la contraposición de los que escriben "bien" y los que escriben dentro de la "Onda", no son las características definitivas que podría tener la llamada narrativa de *la Onda*.

En su criterio, René aviles Fabila considera que *la Onda* existió únicamente como fenómeno social y no como fenómeno literario:

> "La Onda" es un movimiento social obviamente influido por el 68 norteamericano, el 68 francés, el 68 de Praga y entre otros el 68 nuestro; y está también influido por el uso de las drogas, de la marihuana, por el "Rock and Roll"; entonces este movimiento social se refleja perfectamente en la juventud. Pero para este momento nosotros ya no éramos tan jóvenes, éramos gente que tenía alrededor de treinta años, de tal forma que nosotros lo que hicimos fue de algún modo reflejar ese movimiento, pero no éramos parte de él. [...] sostengo que nunca existió "La Onda" como fenómeno literario, sólo como un hecho social. (*Ibid.*, 3-4)

Para René Avilés Fabila, el hecho de que los escritores de la época contaban con una edad mayor a la de los que formaban parte de *la Onda* como fenómeno social y no se sentían inclinados a pertenecer a dicho movimiento social. Por consiguiente, cree que *la Onda* no se dio en el campo de la literatura.

René Avilés Fabila argumenta que los escritores de la época utilizaban una diversidad de estrategias narrativas en sus obras:

> Si bien José Agustín y Gustavo Sainz tocaron el tema de la juventud, de la adolescencia, Gerardo de la Torre se acercó al movimiento obrero nacional, Jorge Arturo Ojeda siguió girando alrededor de los clásicos y yo nunca estuve lejos de la literatura fantástica. Ojalá que un crítico analizara con frialdad la amplitud de esta generación. ("René Aviles Fabila: 'la onda'...", 4)

Como resultado, *la Onda* es un fenómeno más complejo y diverso que es imposible etiquetar de la manera en que lo trata de hacer la crítica literaria.

Esta misma consideración crítica de René Avilés Fabila, la podemos apreciar plasmada en su libro de memorias *Recordanzas*[34] publicado en 1996, cuando señala que la clasificación de generación de la "*Onda*" es incierta, y sus mencionados protagonistas no la aceptan o están de acuerdo con ella. Según Avilés Fabila, la clasificación dada por Margo Glantz sufre de complicaciones por la falta de definición:

> Deja, pues, la responsabilidad última del lector, no sin antes complicar más las cosas (o facilitársela a los futuros críticos de la crítica) creando un tercer espacio entre onda y escritura: el de los que participan de ambos, como Sainz en *Obsesivos días circulares*. De cualquier manera, y en esencia, muy apretadita, "onda" era postulada como "crítica social" y "escritura" como "creación verbal".
>
> De pronto, los que en el pasado inmediato fuimos arreolistas, en 1969-1970 éramos onderos más o menos gruesos, con todas las de la ley: todos con las mismas rolas. Ni modo. Onderos somos y en el camino ondamos. (*Recordanzas*, 94)

Esta visión crítica de René Avilés Fabila sobre una categoría arbitraria de la existencia de *la Onda* como fenómeno literario va a ser compartida también por Gerardo de la Torre. Por consiguiente, pasemos a continuación a conocer la visión crítica de este escritor mexicano.

4.3.3. Visión crítica de Gerardo de la Torre.

Gerardo de la Torre, al igual que José Agustín y René Avilés Fabila, niega pertenecer a la generación de *la Onda* y mantiene una actitud conflictiva hacia dicha categorización generacionista. Desde 1971, en su entrevista con Manuel Blanco,[35] Gerardo de la Torre manifiesta no encajar en ninguna generación literaria por su extracción obrera, él nos lo menciona de la siguiente manera:

> Bueno, mira, a mí no me avergüenza haber llegado tarde a la literatura. Si podemos referirnos a una generación con gentes como Vicente Melo, García Ponce y otros no tengo nada que hacer con ellos y sí con cuates como José Agustín, Juan Tovar, René Avilés y Gustavo Sainz: con ellos me he sentido mucho más identificado, aunque, de veras, de algún modo **siento que no encajo en este molde generacional**. Me siento como un paria a la mitad del océano....la verdad es que **me siento un poco aislado**: **quizás ello se deba a mi extracción obrera**, aunque en realidad mi modo de vida corresponde al de la clase media, en fin...
> ("Conversación con Gerardo de la Torre," 2) (énfasis nuestro)

Posteriormente, en su entrevista con Humberto Musacchio,[36] Gerardo de la Torre manifiesta desconocer el término de literatura de *la Onda*:

> [H.M.] -Quienes se han ocupado de ti, siempre te ubican en la generación de *la onda*.
> [G. de la T.] -¿Qué es la onda?
> [H.M.] -Si se pudiese responder con nombres te diría José Agustín, Parménides García Saldaña y algún otro. Pero yo soy el que pregunta. ¿Qué piensas de la onda y los onderos?
> [G. de la T.] -Insisto, **no sé qué es la onda**...
> ("Diálogo con Gerardo de la Torre...," 45) (énfasis nuestro)

En su entrevista en 1973 con Elena Poniatowska,[37] Gerardo de la Torre indica que la narrativa de los jóvenes escritores cotanéos de la época es amorfa y sin casta:

> -A juzgar por los textos de jóvenes narradores aparecidos en uno de los últimos números de la revista Plural, parecería que a pesar del 2 de octubre sigue privando la literatura amorfa, sin casta, el arte por el arte, el texto que es ingenuo gracia buen decir y nada de complicaciones con obreros y campesinos. ("como escritor...," 4)

Años más tarde, en su entrevista en 1987 con Reinhard Teichmann,[38] Gerardo de la Torre cree que la llamada generación de *la Onda* abordó la temática de los jóvenes a mediados de los años sesenta. En su criterio, Gerardo de la Torre cree que entre sus principales exponentes se encuentran José Agustín, Gustavo Sainz y Parménides García Saldaña. Además de la temática de los jóvenes, Gerardo de la Torre cree que existió "una gran preocupación por el desarrollo de la técnica, por el acercamiento a las técnicas de los grandes escritores" (*De la onda en adelante*, 126). Como resultado, argumenta Gerardo de la Torre, "quedó un sedimiento técnico de gran valor" (*Ibidem*).

A pesar de considerar de que haya existido una generación de *la Onda*, Gerardo de la Torre niega pertenecer a ella. En esta misma entrevista nos manifiesta que existía una diversidad de planteamientos temáticos entre los miembros pertenencientes a dicha generación:

> Por un lado se ha incluido en la corriente de la Onda a gentes como René Avilés Fabila y yo, que creemos que no tenemos nada de ver con ella; no tratamos el tema de los jóvenes de ninguna manera. René se metió más en el cuento fantástico, en la novela retrato crítico de la clase media; yo lo hice más en los temas sociales; pero, bueno, fuimos incluídos y de alguna manera también compartimos esa preocupación por la técnica ... Entonces sí pienso que fue en su momento un soplo de aire fresco en el panorama narrativo nacional. (*Ibid.*, 126-27)

Gerardo de la Torre no cree pertenecer a la generación de la *onda* porque él no trata la temática de los jóvenes en sus novelas, una característica fundamental de la narrativa de *la Onda*. Sin embargo, al tratar la temática de la técnica, él cree que su narrativa puede pertenecer a esa generación. También, Gerardo

de la Torre cree que la narrativa de *la Onda* fue en su momento una narrativa que dio un nuevo impulso a la novela mexicana de mediados de los años sesenta en México.

Más adelante, en 1995 en su entrevista con José Alberto Castro,[39] Gerardo de la Torre indica que pertenece a una generación de escritores que tratan de lograr una innovaciónen las letras mexicanas:

> Pertenezco a una generación de escritores que tratamos de innovar y proponer nuevas formas de literatura. En cuanto a la temática estoy solo pues ni estoy en la clase media ni en el medio bajo, donde estoy ubicado es en la clase obrera, en el sector petrolero, y más espefíficamente mis historas provienen de los trabajadores petroleros de la refinería de Azcapotzalco. ("Gerardo de la Torre y su novela proletaria...," 72)

De esta manera, vemos que la perspectiva generacionalista indicada por Gerardo de la Torre es más amplia y no limitada como lo intenta la clasificación generacionalista de la narrativa de *la Onda.*

Una vez visto esta perspectiva crítica de los tres escritores mexicanos aquí mencionados, consideramos pertinente indicar a continuación la importancia de esta literatura en las letras mexicanas.

4.4. ¿Ruptura y continuidad?

Al hacer una revalorización de la llamada literatura de *la Onda*, algunos críticos consideran que esta narrativa tuvo su importancia en las letras mexicanas. Por ejemplo, a pesar de negar la existencia de una literatura de *la Onda*, José Agustín manifiesta que en "México la literatura de nosotros implicaba ruptura y continuidad y era una manifestación enteramente distinta de la literatura que se hacía antes" (*De la onda en adelante*, 62). Como resultado, nos indica José Agustín, "La Onda, como fenómeno literario, resultó bastante decisivo para la literatura de México" ("José Agustín..", 25). Por su parte, René Avilés Fabila considera que la literatura de Agustín, Sainz, y García Saldaña, "tiene una importancia crucial en México. Son un punto de apoyo para saltar, para avanzar muy rápidamente [...] Me parece que [sus libros] son libros incluso fundamentales en la historia de la literatura mexicana" (*De la onda en adelante*, 101-02). A su vez, Gerardo de la Torre considera la narrativa de *la Onda* como una piedra fundamental en la narrativa mexicana, "un sedimiento técnico de gran valor" (*Ibid.*, 126). Esto reafirma el criterio del crítico José de Jesús de Sampedro[40] que menciona que Gerardo de la Torre, "proviene de una generación de escritores que- en su momento -aportaron una verdadera y revitalizada- experiencia narrativa a la literatura mexicana..." ("*Muertes de Aurora*," 57).

Sin embargo, críticos literarios, como Adolfo Castañon y Sara Sefchovich, argumentan que las novelas de la narrativa de *la Onda* son obras emíferas. Para Adolfo Castañon, las novelas de *la Onda* son obras "de búsqueda que termina en el callejón sin salida de una dispersión que se quiere desacralizadora pero que, a cinco años de aparecida, se vuelve rictus -un chiste, una sonrisa, agotados en sí mismos" ("Y tus hombres, Babel...", 274). Este criterio es compartido por Sara Sefchovich, cuando nos menciona que la literatura de *la*

Onda, "trajo desorden, enriqueció el lenguaje y pronto se agotó en sí misma" (*México: país de ideas*..., 173). A pesar del criterio de estos críticos, el crítico norteamericano John S. Brushwood, cree que, "estas novelas, aunque sean emíferas, serán 'descubiertas' repetidamente en el futuro porque retratan una época de importancia fundamental" (*La novela mexicana*..., 47). Como resultado, la narrativa de *la Onda* va a seguir contemplando una variedad de acercamientos y criterios críticos en cuanto a su importancia dentro de las letras mexicanas.

4.5. Conclusiones capitular.

Como hemos visto en el presente capítulo, *la Onda* fue un movimiento sociocultural que apareció en México a mediados de los años sesenta. Este movimiento ha sido considerado por José Agustín como un movimiento "contra-cultural" que se nutre del movimiento hippie norteamericano, el cual a su vez se nutre del movimiento beatnik. La *Onda* como movimiento sociocultural toma del hippismo la modalidad de la sicodelia: el gusto por la música rock y los viajes a traves de las drogas y los alucinógenos, así como también las inclinaciones hacia una diversidad de libertades: sexual, familiar, religiosa, y social. Se puede argumentar que *la Onda*, como fenómeno sociocultura, fue muy importante en la vida de México dado que presenta varias modalidades tanto al nivel linguístico como al nivel social: vemos la aparición de un lenguaje nuevo que es adoptado por los jóvenes pertenecientes a ella y vemos una actitud de rebeldía hacia el *establishment* y el orden social.

Esta modalidad al nivel linguístico y actitud de ruptura, fueron una piedra fundamental en la evolución de *la Onda* hacia un fenómeno literario. Como hemos visto, los autores de la misma época toma este lenguaje y actitudes de los jóvenes y los transladan a sus obras literarias. Como resultado tenemos al aparición de *la Onda* como fenómeno literario, como dice Margo Glantz, "lo que ocurre en lo social alcanza a lo literario" (*Narrativa Joven*..., 79). Sin embargo, esta inclinación de etiquetar la narrativa de los autores de la época como pertenecientes a la literatura de *la Onda* va a ser el punto de controversia entre los autores de dichas obras y sus críticos literarios.

Como hemos señalado en el presente capítulo, algunos críticos literarios creen en la existencia de una literatura de *la Onda*, en virtud de que las obras de los escritores jóvenes presentan características que son pertenecientes a

la Onda como fenómeno sociocultural: la incorporación de los jóvenes como protagonistas, la modalidad de un lenguaje ondero, la incorporación de la música rock, el motivo del viaje a través del gusto por las drogas y los alucinógenos, la inclinación hacia una libertad sexual, la actitud de rebeldía en contra del *establishment* y el orden social, y la constante búsqueda de una identidad. Sin embargo, tanto José Agustín como René Avilés Fabila y Gerardo de la Torre, señalados como pioneros o miembros de esta nueva modalidad, rechazan fuertemente formar parte de ella. Este rechazo de debe principalmente a dos hechos importantes: primero, los escritores argumentan que nunca adoptaron la modalidad e implicaciones pertenecientes a *la Onda*: pelo largo, el gusto por los alucinógenos y los bed-ins. Segundo, según los propios escritores la gran falla de la crítica Margo Glantz fue el no dar una definición precisa de lo qué era *la Onda* como fenómeno literario y de señalar sus caracteríticas no desde un punto de vista de fenómeno sociocultural y no como fenómeno literario porque, como nos menciona José Agustín, "el fenómeno era más vasto y complejo" (*El rock de la cárcel*, 128). Debido a esta falla critica y falta de definición precisa, los señalamientos críticos posteriores dieron por hecho la comprensión del concepto y eso causó una gran variedad de definiciones de la literatura de *la Onda*. Del mismo modo, al etiquetar las obras de esos escritores como pertenecientes a la llamada literatura de *la Onda,* dio como resultado que dichas obras fueran satanizadas y atacadas por parte del *establishment* cultural e intelectual, como el propio José Agustín nos dice que, "yo era marginal dentro de la marginalidad" (*Ibidem.*). Es decir, esas obras, en lugar de ser sometidas a juicio críticos objetivos, fueron catalogadas dentro de una etiqueta crítica arbitraria.

A pesar de los argumentos acalorados entre los que creen en la existencia de una literatura de *la Onda* y los que niegan su existencia o niegan pertene-

cer a ella, lo que si podemos ver es que la narrativa que surge a mediados de los años sesenta en México, es una narrativa que va a nutrir la novela mexicana y presenta una ruptura y transcendencia con la novelística anterior. La narrativa de los años sesenta, considerada como narrativa de *la Onda* por la vasta crítica literaria, es una narrativa que presenta modalidades tanto al nivel temático como al nivel de técnicas narrativas.

Las obras que surgen en los años sesentas van a incorporar una variedad de temas recurrentes de la época: los problemas de los jóvenes, sus actitudes de rebeldía hacia el *establishment* y los padres, y sus inclinaciones a las libertades de la promiscuidad sexual, la música rock y las drogas. Del mismo modo, en cuanto al aspecto de estrategias narrativas, vemos que los escritores hacen una incorporación de técnicas extraliterarias como son el lenguage coloquial de los jóvenes, la incorporación de los medios de comunicación, como por ejemplo el teléfono, la televisión, la grabadora, etc. Vemos también en estas obras la modalidad de los jóvenes como protagonistas, la modalidad del diálogo entre personajes, el uso del flashback dentro del flashback e inclusive el recurso de la metaficción.

Como resultado, podemos argumentar que ciertamente la narrativa que se inicia a mediados de los años sesenta en México, es una narrativa muy importante dado que presenta una ruptura y transcendencia con la novelística anterior. Es decir, es una narrativa muy importante de estudiar porque aparece en un momento muy crucial ante las crisis de la guerra de Vietnám y los movimientos estudiantiles del 68 en varios países como en los Estados Unidos, Francia, Bélgica y México. Por consiguiente, creemos que hace falta una reevaluación de la crítica literaria hacia de esta narrativa más allá de una categoría generacionista arbitraria de etiquetarla como una narrativa de jóvenes a cerca

de jóvenes y analizar los diversos planteamientos que les preocupan a los escritores de una época les toca vivir con muchos cambios socio-políticos, y actitudes reaccionarias y represivas de una sociedad que sataliza y repudia las acciones de una juventud impulsada por revelarse en contra de lo establecido.

4.6. Notas

[1]Haciendo alusión al título del artículo del crítico Adolfo Castañon, "Qué onda con la literatura de la onda" En *Arbitrario de literatura mexicana. Paseos I.* (México: Vuelta, 1993).

[2]Carlos Monsiváis. "La naturaleza de la onda". *Amor perdido.* (México: Era, 1979) 225-62. Algunas partes de este mismo ensayo aparece publicado en *La gaceta* 233 (1990): 24-29.

[3]Luis Fernando Lara. *Diccionario del español usual en México.* (México: el Colegio de México, 1996) 654.

[4]José Agustín. "La onda". *La contracultura en México: La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los pukns y las bandas.* (Mexico: Grijalbo,1996) 82-85.

[5]Parménides García Saldaña. "Rodando alrededor de la onda." *En la ruta de la onda.* 2a. ed. (México: Diógenes, 1974) 7-34.

[6]Inke Gunia. *¿"Cuál es la onda"?: La literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta.* (Frankfurt am Main: Vervuert, 1994) 161.

[7]Octavio Paz. *El laberinto de la soledad.* (México: FCE, 1983).

[8]Alejandro Alarcón. *El habla popular de los jóvenes en la Ciudad de México.* (México: B. Costa-Amic, 1977).

[9]Xorge del Campo. *Narrativa joven de México.* (México: Siglo XXI, 1969). Esta antología está a cargo de Xorge del Campo, y el prólogo a cargo de Margo Glantz. Los 11 autores contenidos en esta antología son: Juan Tovar, Gerardo de la Torre, Eugenio Chávez, Xorge del Campo, Elasa Cross, Eduardo Naval, Roberto Páramo, Manuel Farill Guzmán, Juan Ortuño Mora, René Avilés Fabila y José Agustín.

[10]Margo Glantz. *Onda y escritura en México, jóvenes de 20 a 33.* (México: Siglo XXI, 1971). Con un estudio preliminar, compilación y notas por la propia Margo Glantz. Esta obra es una compilación de 28 "autores mexicanos que han nacido entre los años de 1938 y de 1950, para ofrecer un testimonio de lo que los jóvenes pretenden al escribir ficción, sin vacilar en incluir cuento, prosa poética o fragmento de novela" (3). Los autores contenidos en esta copilación son: Jorge Aguilar Mora, René Avilés Fabila, José Joaquín Blanco, Ulises Carrión, Fernando Curiel, Margarita Daltón, Gerardo de la Torre, Xorge del campo, Edmundo Domínguez Aragonés, Manuel Echeverría, Luis Carlos Emerich, Manuel Farril, Parménides García Saldaña, José Agustín, Héctor Manjarrez, Carlos Montemayor, Raúl Navarrete, Jorge Arturo Ojeda, Orlando Ortíz, José Emilio Pacheco, Roberto Páramo, Eduardo Rodríguez Soliz, Gustavo Sainz, Esther Seligson, Víctor Manuel Toledo, Juan Manuel Torres, Juan Jacobo Trigos y Jaime Turrent.

[11]Véase la sección 4.3 en donde damos una mirada a la visión crítica de José Agustín, René Avilés Fabila y Gerardo de la Torre respecto al planteamiento de Margo Glantz.

[12]Xorge del Campo. "Onda y desonda en la novela del 73." *El Nacional* 29 dic. 1973: 15. En su reseña crítica, Xorge del Campo considera que la narrativa del 73 estuvo marcada por una serie de inovaciones narrativas: "...en general las novelas discurrieron por causes variados y disimiles entre sí. El cripticismo -esto es, las técnicas oscuras y complicadas- ocupó buena parte de la

producción total, y los procedimientos anticuados una proporción aún menor" (15).

[13]En su autobiografía *El rock de la cárcel*, José Agustín dice: "... nunca me sentí parte de la sicodelia ni portavoz de los chavos de la onda, que apenas empezaban a llamarse así (Parménides García Saldaña los denominaba: el personal" (128).

[14]Véase *La contracultura*.., 96.

[15]José Agustín. "Cuál es la onda." En Norma Klahn y Wilfrido H. Corral, comp. *Los novelistas como críticos*. Vol. 2 (México: FCE, 1991) 552-57. Este artículo apareció orginalmente en *Diálogos* 10.1 (1974): 11-13.

[16]Poli Délano. "José Agustín entre la pluma y la pared." *Plural* 64 (1977): 59-66). Esta entrevista se realizó después de la publicación de *El rey se acerca a su templo*, y según Poli Délano en esta entrevista intenta poner: "al escritor entre la pluma y la pared para que nos hable de sus primeras lecturas, de sus inicios en la literatura y, en fin, de su vida" (59).

[17]Lucía Guerra-Cunningan, Martha Paley Francescato e Inma Minoves-Myers. "José Agustín." *Hispamérica* 8.22 (1979): 23-40. En esta entrevista se ensamblan preguntas y respuestas de dos sesiones: una en la Universidad de Illiniois (Noviembre de 1977) y la otra cuando José Agustín era profesor visitante en la Universidad de California, Irvine.

[18]En su autobiografía *El rock de la cárcel*, José Agustín dice: "René Avilés, Gerardo de la Torre y Juan Tovar se pusieron furiosos, especialmente Juan, que protestó en varios tonos" (128).

[19]En su autobiografía *El rock de la cárcel*, José Agustín dice: "...pero si este cuento era en realidad un mapa de la onda, entonces el fenómeno era más vasto y complejo, y Margo Glantz lo había definido mal, en especial al subrayar la cuestión del rock y las drogas, que sólo era inherentes a la onda como fenómeno social" (128-29).

[20]Scott Hadley. "José Agustín y el lenguaje coloquial literario: una entrevista." *Chasqui* 17.2 (1988): 75-82.

[21]Reinhard Teichmann. "José Agustín." *De la onda en adelante: conversaciones con 21 novelistas mexicanos*. (México: Posada, 1987) 37-75. Los autores entrevistados en este libro son: José Agustín, René Avilés Fabila, Gerardo de la Torre, María Luisa Puga, Marco Antonio Campos, Federico Arana, Héctor Manjarrez, Agustín Ramos, David Martín del Campo, Arturo Azuela, Silvia Molina, Aline Pettersson, Ethel Krauze, Luis Zapata, Jorge Aguilar Mora, Humberto Guzmán, Daviel Leyva, Hugo Hiriart, Rafael Ramírez Heredia, Ángeles Mastretta, y Eugenio Aguirre.

[22]Se refiere a *La novela mexicana (1967-1982)*. (México: Grijalbo, 1985).

[23]Se refiere al ensayo "La naturaleza de la onda," que aparece en *Amor perdido*. (México: Era,1979) 225-62. Este mismo ensayo vuelve a aparecer en *La gaceta*, 233 (1990): 24-29.

[24]Se refiere al prólogo de *Narrativa joven de México*. (México: Siglo XXI, 1969) 2-16. Y al estudio preliminar de *Onda y escritura en México, jóvenes de 20 a 33*. (México: Siglo XXI, 1971) 5-41.

[25]Se refiere a los ensayos "Y tus hombres, Babel, se envenenarán de incomprensión... (la

narrativa mexicana de los setentas)." En Aurora M. Ocampo. *La crítica de la novela mexicana contemporánea.* (México: UNAM, 1981) 265-88. Y "Qué onda con la novela de la onda," en Adolfo Castañon. *Arbitrario de literatura mexicana. Paseos 1.* (México: Vuelta, 1993) 543-551.

[26]Jean-Pierre Dessenoix. "Entretien avec José Agustín." *Caravelle* 66 (1996): 157-61. Esta entrevista tuvo lugar en agosto de 1993.

[27]René Avilés Fabila. "Muerte de la Onda, una clasificación muy superficial." *Excelsior* 1ro. oct. 1983: A6.

[28]Beth Miller. "René Avilés Fabila." En *A la sombra del volcán. Conversaciones sobre la narrativa mexicana actual.* (México: Universidad de Guadalajara/Xalli, 1990) 157-172. Esta conversación se llevó a cabo en junio de 1983 en Cuernavaca, Morelos. En ella, se habló de la Onda y de la generalización del término.

[29]Reinhard Teichmann. "René Avilés Fabila." *De la onda en adelante: conversaciones con 21 novelistas mexicanos.* (México: Posada, 1987) 77-105.

[30]Se refiere al prólogo de *Narrativa joven de México.* (México: Siglo XXI, 1969) 2-16. Y al estudio preliminar de *Onda y escritura en México, jóvenes de 20 a 33.* (México: Siglo XXI, 1971) 5-41.

[31]En su autobiografía *El rock de la cárcel,* José Agustín dice: "Jamás anduve de huaraches, greña-a-los-hombros, cotones, colgandijos ni nada" (128). Asímismo, en su entrevista con Jean-Perre Dessenoix, José Agustín dice: "Ni me dejé el pelo largo ni fui a Huautla a buscar hongos alucinógenos ni oí rock en Avándaro, ni hice así las cosas casi religiosas por las que pasaban los chavos en aquel momento, pero sí me interesaba mucho lo que ocurría" (Op.cit.,159).

[32]Rolando Romero. "René Avilés Fabila: 'La onda', el sentido del humor y el compromiso político." *Tinta* 1.5 (1987): 3-13.

[33]Se refiere al estudio preliminar de *Onda y escritura en México, jóvenes de 20 a 33.* (México: Siglo XXI, 1971) 5-41.

[34]René Avilés Fabila. "La generación a la que pertenezco." *Recordanzas.* (México: Aldus, 1996) 89-95.

[35]Manuel Blanco. "Conversación con Gerardo de la Torre." *Revista Mexicana de Cultura* 31 ene. 1971: 2.

[36]Humberto Musacchio. "Diálogo con Gerardo de la Torre autor de *Ensayo general*." *Revista de la Universidad de México* XXV. 6 (1971): 44-45.

[37]Elena Poniatowska. "Como escritor no me avergüenzo de mi obra política: G. de la Torre." *Novedades* 8 jul. 1973: 4.

[38]Reinhard Teichmann. "Gerardo de la Torre." *De la onda en adelante: conversaciones con 21 novelistas mexicanos.* (México: Posada, 1987) 107-127.

[39]José Alberto Castro. "Gerardo de la Torre y su novela proletaria 'Los muchachos locos de aquel verano': 'El sindicato petrolero es una entidad absolutamente muerta'". *Proceso* 963 (1995): 72.

[40]José de Jesús Sampedro. "*Muertes de Aurora.*" *El Machete* (1982): 57-58.

5. Conclusiones generales.

El objetivo del presente trabajo ha sido primero, dar a conocer la narrativa de tres escritores mexicanos que surgen casi al mismo tiempo en el escenario de las letras mexicanas y segundo, elaborar un modelo heurístico que permita analizar una serie de obras literarias de estos escritores a quienes la mayoría de los críticos han clasificado como iniciadores de una modalidad literaria que surge en la década de los años sesenta en México. El plantea-miento propuesto y aplicado basado en las consideraciones críticas del sociólogo mexicano Roger Bartra y de los diversos críticos mencionados en el presente estudio, nos ha permitido interpretar de una manera extensa y crítica los textos literarios de José Agustín, René Avilés Fabila y Gerardo de la Torre. A través de los diversos planteamientos críticos, hemos señalado que sus primeros textos (*La tumba*, *Los juegos*, y *Ensayo general*) establecen una literatura que retrata las idiosincrasias de los sectores de la sociedad mexicana, que bajo un gobierno posrevolucionario, han permanecido al margen de un contexto literario nacional. Estas novelas plantean un inconformismo hacia una asfixia nacionalista como modelo de una nueva conciencia que empezó a manifestarse entre éstos sectores marginales, y que están dirigidos hacia la necesidad de un cambio en los valores de una sociedad de consumo, así como la redefinición de la identidad del mexicano que estaba basada en estudios que reflejaban una cultura política hegemónica para mantener la legitimación de un nacionalismo oficial posrevolucionario. Por lo tanto, estos escritores renovan el canon literario mexicano con narrativas que plantean las virtudes y defectos de una sociedad de consumo, un mundo intelectual selectivo, y un proletariado despolitizado.

En el análisis de los textos dentro de una segunda etapa (*Ciudades desiertas*, *La canción de Odette* y *Muertes de Aurora*) estos escritores no se

apartan de su temática inicial de confrontar imágenes monolíticas de la nación y lo nacional. En la novela de José Agustín, los personajes principales se desplazan más allá del espacio territorial nacional para problematizar y cuestionar el perfil de la identidad del mexicano al estar en contacto con un espacio ajeno y cultura extraña. Por consiguiente, en nuestro estudio no pasamos por desapercibido la crítica constructiva que hacen a los Estados Unidos, ya que a través de ella no sólo cuestionan los parámetros que constituyen la cultura nortemericana sino que a la vez cuestionan la legitimación e influencia del modelo norteamericano en un México que se encuentra ante una apertura de globalización económica. Por su parte, en nuestro análisis de la obra de René Avilés Fabila, éste autor recurre a la narración fantástica para atacar los diversos aspectos del tradicionalismo mexicano que impiden el desarrollo intelectual del mexicano en particular, y de México en general. En nuestro análisis de este mecanismo de estrategia narrativa, el autor aparentemente se aparta de la crítica social característica de sus novelas anteriores. Sin embargo, a través del recurso fantástico, este autor continúa manteniendo una postura crítica por su preocupación del avance intelectual del mexicano y la posición de México a un nivel cosmopolita. Si al inicio de la novela vemos que el personaje-narrador está en París, esto lo podemos interpretar como la necesidad de volver los ojos a Europa, a París, lugar en donde han brotado diversos movimientos intelectuales. En nuestro análisis de la novela de Gerardo de la Torre, a través del motivo de la muerte, éste autor mantiene por un lado su postura de condenar y exponer la apatía solidaria que los trabajadores petroleros mostraron hacia el movimiento estudiantil de 1968. Por el otro lado, este autor expone el dilema de los trabajadores en apoyar la causa estudiantil y continuar con su labor en la industria petrolera. La exposición de este dilema en nuestro estudio crítico es muy importante ya que la

cultura hegemónica al utilizar la dependencia de los trabajadores en la industria del petróleo, los conlleva a mantener una posición de identidad y dependencia hacia él y por lo tanto lo hace partidario de la legitimación de los hechos violentos del '68 en México. La publicación de estas novelas correspondientes a la segunta etapa narrativa de los escritores del presente estudio es muy importante porque aparecen después de un sexenio político que estuvo marcada por hechos violentos, y crisis económicas y políticas. En ese sentido, estos autores mantienen su postura de exponer los males y defectos de un México posrevolucionario que busca alcanzar una modernidad ilusoria.

En nuestro análisis de las obras de la tercera etapa (*Dos horas de sol*, *Réquiem por un suicida* y *Los muchachos locos de aquel verano*), la preocupación de los escritores se plantea en las condiciones políticas, sociales y culturales de un México finesecular. En el análisis de la novela de José Agustín, este autor hace un cuestionamiento finesecular de la ilusión de México y del mexicano por alcanzar una modernidad ilusoria al utilizar el puerto de Acapulco como metáfora de esas condiciones deplorables. Los efectos desvastadores de la lluvia son dos caras de una misma moneda: por un lado es de destrucción, y por el otro es de creación. En nuestro criterio, para José Agustín es necesario que exista una renovación de la idiosincrasia del carácter del mexicano y la dependencia económica de México para poder poner a México a un nivel de país industrializado. En nuestro análisis de la obra de René Avilés Fabila, este autor, al utilizar el suicidio como pretexto de su novela, va a hacer una serie de cuestionamientos de la actitud del mexicano ante la muerte y sus implicaciones en una sociedad con enorme tradición religiosa como la que existe en México. De esta manera, Avilés Fabila hace una evaluación de las condiciones socioculturales de México al dar una visión nostálgica a los movimientos contraculturales y políticos que caracterizaron los

años sesenta, pero que dichos movimientos y partidarios se politizan y pierden el ansia y deseo de luchar para cambiar un México posrevolucionario. Finalmente, en nuestro análisis de la novela de Gerardo de la Torre, este autor cierra su ciclo narrativo sobre los trabajadores petroleros que inició con su primera novela publicada. En su novela, de la Torre da una visión melancólica a su pasado petrolero. A través de esta reconstrucción melancólica, plantea la gran importancia e influencia que tuvo el quinismo en México y expone las repercuciones del proceso de corrupción de este sector laboral. Del mismo modo, la novela nos plantea por un lado el proceso de desclasamiento que sufren aquellos que buscan quedarse al margen del proceso de corrupción, y a la vez no pueden evitar caer en las redes de un sistema hegemónico corrupto y formar parte de él sin tener la intención de ello.

El título de mi tésis, *Más allá de la Onda: alteridad, conflicto y lo nacional en tres escritores mexicanos*, se deriva al hecho que los escritores contenidos en el presente estudio se resistieron y continúan resistiéndose a aceptar la etiqueta que la crítica Margo Glantz dio a su narrativa de ser parte de la modalidad de *la Onda*. Estos escritores mantiene su postura de resistencia a dicha clasificación porque despierta connotaciones peyorativas que impiden un acercamiento constructivo más crítico a su narrativa. Esta deficiencia crítica nos ha influenciado para realizar un estudio arduo y minuicioso de la narrativa de estos escritores tomando en cuenta los aspectos de alteridad, conflicto y lo nacional que están contenidas en sus obras.

La presente disertación *Más allá de la Onda: alteridad, conflicto y lo nacional en tres escritores mexicanos* inicia con obras que surgen en una época marcada con vientos de cambios impulsados por la juventud, que son muy importantes en el ámbito social, político y cultural de México. Las obras que integran el *corpus* de la presente disertación revelan que los escritores

estudiados en ella, no se apartan de su preocupación inicial de mostrar los efectos y defectos de la idiosincrasia de la identidad mexicana y su ataque crítico a las condiciones sociopolíticas, económicas y culturales de un país en un proceso de modernización bajo un poder hegemónico de Estado Político que se niega aceptar el hecho de ser un modelo obsoleto y fracturado.

6. BIBLIOGRAFIA.

6.1. Obras citadas.

Acevedo Escobedo,Antonio. "Alocamiento y vejez." *El Universal* 11 sept. 1982: 11.

Agustín, José. "Parábolas." *Mester* 3 (1964): 20-22.

_____, "Aclaración." *Mester* 5 (1964): 53-54.

_____, "Los negocios del señor Gilberto." *Mester* 6 (1964): 49-64.

_____, *La tumba*. México: Mester, 1964.

_____, *La tumba*. México: Novaro, 1966.

_____, *José Agustín*. México: Empresas Editoriales, 1966.

_____, *De perfil*. México: Joaquín Mortiz, 1969.

_____, "Cuál es la onda (1974)." En *Los novelistas como criticos*. Norma Klahn y Wilfrido H. Corral, comp. Vol. 2 México: Ed. del Norte/ FCE, 1991. 552-557.

_____, *La mirada en el centro*. México: Joaquín Mortiz, 1979.

_____, "Mis viejas páginas." En *Camas de Campo (Campos de batalla)*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1993. 45-62.

_____, *Se está haciendo tarde (final en laguna)*. México: Joaquín Mortiz, 1973.

_____, *Ciudades desiertas*. México: Edivisión, 1982.

_____, "Las grandes transiciones." *Excelsior* 23 ago. 1982: C2.

_____, "Forty Archetypes Draw Their Swords." *José Agustín: Onda and Beyond*. June Carter, ed. Columbia: U. of Missuri Press, 1986. 24-36.

_____, *El rock de la cárcel*. México: Planeta, 1990.

_____, *Tragicomedia mexicana I: la vida en México de 1940-1979*. México: Planeta,1990.

_____, *Inventando que sueño*. México: Joaquín Mortiz, 1991.

_____, *Tragicomedia mexicana II: la vida en México de 1970-1988*. México: Planeta,1992.

_____, *Tragicomedia mexicana III: la vida en México de 1982-1994*. México: Planeta,1994.

_____, *Dos horas de sol*. México: Seix Barral, 1994.

_____, *La contracultura en México: La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punk y las bandas*. México: Grijalbo, 1996.

Alarcón, Alejandro. *El habla popular de los jóvenes en la Ciudad de México*. México: B. Costa-Amic, 1977.

Álvarez, Federico y Humberto Batis. "Reseña a *La tumba*." *La Cultura en México* 135 16 sept. 1964: XVI.

Arankowsky, Alberto. "José Agustín: el rock como estrategia literaria." Entrevista. *La cultura en México* 2182 13 abr. 1995: 46-47.

Avilés Fabila, René. "Fábulas." *Mester* 5 (1964): 40-45.

_____, "Mitología publicitaria." *Mester* 6 (1964): 30-33.

_____,"Las Gorgonas o del vanguardismo en el arte." *Mester* 7 (1965): 40-44.

_____, *Los juegos*. México: Manuel Casas, 1967.

_____, *Hacia el fin del mundo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1969.

_____, *Los juegos*. México: Universidad Autónoma de Sinaloa, 1981.

_____, *La canción de Odette*. México: Premià, 1982.

_____, "Muerte de la Onda, una clasificación muy superficial." *Excelsior* 1 oct.1983: A6.

_____, "Influencia norteamericana en la más reciente novela mexicana (1984)". En *Los novelistas como criticos*. Norma Klahn y Wilfrido H. Corral, Comp. Vol 2. México: Ediciones del Norte/ FCE, 1991. 470-475.

_____. *Réquiem por un suicida*. Buenos Aires: Libertarias/Prodhufi, 1993.

_____, *Material de lo inmediato*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.

_____, *Tantadel*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

_____, *Recordanzas*. México: Aldus, 1996.

_____, "En la ruta de Rubén Darío." *Cuadernos Americanos*, 12.2 68 (1998): 84-89.

_____, *El gran solitario de palacio*. México: Fontamara, 1998.

_____, *Nuevas Recordanzas*. México: Aldus, 1999.

Azaña, Manuel. "Un libro con mucha guasa." *Revista de la semana* 31 dic. 1967. 6.

Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed. and traslated by Carly Emerson. Minnepolis: U of Minnesota Press, 1984.

_____, *The Dialogic Imagination*. Michael Holquist ed. Traslated by Carly Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1996.

Basurto, Luis G. "Crónica de México: *La Canción de Odette*." *Excelsior* 24 dic.1985: C1.

Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Grijalvo, 1987.

Beltrán-Vocal, María Antonia. *Novela Española e Hispanoamericana Contemporánea*. Madrid: Betania, 1989.

Bermúdez, María Elvira. "Emma y José Agustín." *Diorama de la Cultura* 23 oct.1966: 5.

_____, "Novelas en 1966." *Diorama de la Cultura* 8 ene. 1967: 1,5.

_____, "Cuento y ficción varia en 1967." *Diorama de la Cultura* 31 dic. 1967: 6.

_____, "Una Trayectoria Temática: de la Sátira a la Fantasía." *Excelsior* 28 nov. 1982: C3.

Blanco, José Joaquín. "La ciudad de México: aspectos de una modernización." *La cultura en México* 15 dic. 1982:II-VII.

Blanco, Manuel. "Conversación con Gerardo de la Torre." *Revista mexicana de cultura* 31 ene.1971: 2.

Brushwood, John S. *La novela mexicana (1967-1982).* Mexico: Grijalbo, 1985.

_____, "Tradición y rebeldía en las novelas de José Agustín." *Et Caetera* 4 (1969): 5-18.

_____, "Art and Trivia: Narratives by José Agustín. *José Agustín: Onda and Beyond.* June Carter, ed. Columbia: U. of Missuri Press, 1986. 56-67.

Cáceres Carenzo, Raúl. "'Los juegos' de René Avilés." *Revista mexicana de Cultura* 10 mar.1968: 5.

Campo, Xorge del. *Narrativa joven de México.* México: Siglo XXI, 1969.

_____, "Onda y desonda en la Novela del 73." *El Nacional* 29 dic. 1973: 15.

Campos, Marco Antonio. "*La Canción de Odette.*" *Proceso* 300 2 ago. 1982: 63-64.

Carballo, Marco Aurelio. "El creador del lenguaje de la 'onda': José Agustín." *Siempre* 1588 (1983): 32-34.

Cárdenas, Noé. "La haches minúsculas." *El Semanario Cultural de Novedades* 681 7 may. 1995: 3.

Carter, June. ed. *José Agustín: Onda and Beyond.* Columbia: U. of Missuri Press,1986.

Castañón, Adolfo. "Y tus hombres, Babel, se envenenarán de incomprensión... (la narrativa mexicana de los setentas)." En Aurora M. Campo. *La critica de la novela mexicana contemporánea.* México: UNAM, 1981. 2645-288.

_____, "Qué onda con la novela de la onda." *Arbitrario de literatura mexicana. Paseos I.* México: Vuelta, 1993. 543-551.

Castro, José Alberto. "Gerardo de la Torre y su novela proletaria 'Los muchachos locos de aquel verano': 'el sindicato petrolero es una identidad absolutamente muerta'." *Proceso* 963 (1995): 51.

Chiu-Olivares, María Isela. *La novela mexicana contemporánea (1960-1980).* Madrid: Pliegos, 1990.

Chumacero, Luis. "La vieja de la máquina: Esnobismo e inseguridad." *Sábado* 264 27 nov.1982: 14.

Córdova, Arnaldo. "La mitología de la Revolución Mexicana." En Enrique Florescano, coord. *Mitos mexicanos.* México: Aguilar Nuevo Siglo, 1996. 21-25.

Crespo, Genoveva. "El personal." *Heraldo de Aragón* 9 un.1993: XVI.

Cuddon, J.A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory.* New York: Pinguin Books, 1991.

Damián, Pedro. "Entrevista con José Agustín." *Caballero* 81 (1973): 38.

Délano, Poli. "José Agustín entre la pluma y la pared." *Plural*, 64 (1977): 59-66.

_____, "Nepomuceno y Avilés Fabila." *Excelsior* 26 oct. 1982: C2.

Dessenoix, Jean Pierre. "José Agustín." *Cahier du Monde Hispanique et Luso Bresilien Caravelle*, 66 (1996): 157-61.

Donoso Pareja, Miguel "Dos notas: *La línea dura.*" *Revista de la Universidad de México* XXV.10 (1971): 41.

_____. "*Muertes de Aurora.*" *El Día* 29 jun. 1981: 10.

Espinosa de los Monteros, Silvina M. "Gerardo de la Torre, el muchacho loco de aquel verano." *La cultura en México* 2184 27 abr. 1995: 56.58.

Expósito, Alejandro. "Avilés Fabila, un réquiem casi mozartiano." *Plural* 267 (1993): 86.

Fuente, Carmen de la. "*Réquiem por un suicida*, novela existencial." *Excelsior* 6 ago. 1993: B1.

Fuentes, Carlos. *Tiempo mexicano*. Mexico: Joaquín Mortiz, 1972.

Galindo, Carmen. "Babel y anexas." *Novedades* 22 ene.1971: 6.

García-Nuñez, Fernando. "Notas sobre la frontera norte en la novela mexicana." *Cuadernos Americanos* 4.10 (1988): 159-168.

García Saldaña, Parménides. *Pasto Verde*. México: Diógenes,1968.

_____, *El rey criollo*. México, Diógenes,1971.

_____, *En la ruta de "La Onda."* México: Diógenes,1974.

García Trejo, Julián. "La Casa de Cultura de Coyacán: bello espacio, pésimo manejo." *La cultura en México* 2173 9 feb. 1995: 49.

Garro, Elena."*Réquiem por un suicida*, 'una novela que debería ser prohibida'." *El Búho* 424 24 oct.1993: 1.

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

_____,"La onda diez años después: ¿epitafio o revalorización". *Texto Crítico* 2.5 (1976): 88-102.

Giardinelli, Mempo. "A Propósito de la Novela de Avilés Fabila: Odette y el Afrancesamiento." *Excelsior* 1 nov. 1982: C1.

Gómez Montero, Sergio. "Tres Notas sobre la nueva narrativa mexicana: Gerardo de la Torre." *La cultura en México* 27 ene. 1971: XI-XII.

Guerra Cunningham, Lucia. "José Agustín." *Hispamérica*, 22.23 (1979): 23-40.

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.

Guzmán, Humberto. "Yo también hablo de la onda." *La palabra y el hombre* 53-54 (1985): 63-67.

Hadley, Scoot. "José Agustín y el lenguaje coloquial literario: Una entrevista." *Chasqui*,17.2 (1988): 75-82.

Jiménez, Antonio. "Las nuevas ondas de José Agustín: una entrevista." *Mester* 22.1 (1993): 103-117.

Kerr, Lucille. "Academic Relations and Latin American Fictions." *Journal of Narrative Technique* 27.1 (1997): 25-54.

Kirk, John M. "Entrevista con José Agustín." *Hispania* 63.3 (1980): 588-591.

_____,"The Development of an Ondero." *José Agustín: Onda and Beyond*. June Carter, ed. Columbia: U. of Missuri Press, 1986. 9-23.

Ladrón de Guevara,Verónica. "Olé o Réquiem." *La cultura en México* 2044 30 oct. 1992: II-III.

Lara, Luis Fernando. *Diccionario del español usual en México*. México: El Colegio de México, 1996.

Lara Valdez, Josefina y Russell M. Cluff. *Diccionario biobibliográfico de escritores de México nacidos entre 1920 y 1970.* México: INBA - Brigham Young University,1994.

Lerín, Manuel. "Nuestra realidad." *El nacional* 10 mar.1968: 15.

Magaña-Esquivel, Antonio. "La novela de René Avilés Fabila." *El Nacional* 15 dic.1968: 1.

Mejía, Eduardo. "*Corrupción y culpa.*" *La cultura en México* 2184 27 abr. 1995: 56.57.

Mejía Valera, Manuel. "Los juegos de René." *Diorama de la cultura* 3 dic.1967: 6.

Miller, Beth. *A la sombra del volcán. Conversaciones sobre la narrativa mexicana actual.* México: Universidad de Guadalajara/ Xalli, 1990.

Molina, Javier. "EU es el país de lo supuestamente práctico donde no se valora la cultura: José Agustín." *Unomásuno* 12 ene. 1979: 19.

_____, "Intento ligar literatura y política, como Revueltas: el escritor Gerardo de la Torre." *Unomásuno* 15 junio 1981: 17.

_____, "Está 'dejando de lado' su época de 'euforia política' y de un 'excesivo' compromiso, René Avilés Fabila." *Unomásuno* 8 ago. 1982: 18.

_____, "He vivido una cultura del alcohol: Gerardo de la Torre." *La jornada* 16 ene. 1986: 27.

Moncada, Adriana. "René Avilés Fabila. la fascinación por la muerte que es femenina." Entrevista. *La cultura en México* 2162 30 nov. 1994: 48.

Monsiváis, Carlos. "La naturaleza de la onda". En *Amor perdido.* México: Era, 1979. 225-262.

_____, *Los rituales del caos*. México: Era, 1995.

Morán, Carlos Roberto. "José Agustín, *la búsqueda del Algo*." *Texto Crítico* 2.5 (1976): 150-161.

Musacchio, Humberto. "Diálogo con Gerardo de la Torre autor de Ensayo general." *Revista de la Universidad de México* 25.6 Feb.1971: 44-45.

_____, "*Muertes de Aurora*: El lado obrero del 68. Una prosa eficaz y por momentos contundente." *Revista de la Universidad de México* (1982): s.p.

Nudelstejer, Sergio. "René Avilés Fabila: la novela de la confesión." *El Búho* 412 1 ago.1993: 1.

O' Jaldra, Julieta. "Gerardo de la Torre y René Avilés Cosmogonías Bifurcantes de la Literatura Nacional." *Revista mexicana de cultura* 264 17 feb. 1974: 4.

Ortega, Myrna. "Mesa de novedades. René Avilés Fabila. *Réquiem por un suicida*." *La cultura en México* 2101 29 sept. 1993: 62.

Ostrosky, Jennie. "'Réquiem para un suicida' Falsa autobiografía." Entrevista. *La cultura en México* 2100 22 sept. 1993: 48-49.

_____, "Escritura y embriaguez." *La cultura en México* 2172 2 feb.1995: 44-45.

Patán, Federico. "*La canción de Odette*: texto fallido." *Sábado* 11 sept. 1982: 11.

_____, "Gerardo de la Torre: *Muertes de Aurora*." *Sábado* 23 nov. 1991: 10.

_____, "René Avilés: *Réquiem por un suicida*. Un tema novedoso." *Sábado* 4 sept. 1993: s.n.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: FCE, 1983.

Piazza, Luis Guillermo. "Ambigüedad, lenguaje, desafio." *La cultura en México* 26 oct. 1966: XVIII-XIX.

Poniatowska. Elena. *¿Ay vida, no mereces!.* México: Joaquín Mortiz: 1985.

_____, "Es Famoso y no Olvida que fue Trabajaor Gerardo de la Torre." *Novedades* 7 jul. 1973: 1, 15.

_____, "Como Escritor no me Avergüenzo de mi Obra Política." *Novedades* 8 jul.1973: 4.

_____, "Ser escritor en México". En *Ponencias: literatura mexicana-mexican literature*. José Miguel Oviedo, ed. Philadelphia: The University of Pennsylvania, 1993. 1-11.

Portilla, Jorge. *Fenomenología del relajo y otros ensayos*. México: FCE, 1997.

Ramírez, Fermín. "*Réquiem por un suicida*." *Plural* 268 (1994): 72.

Ramírez Heredia, Rafael. "Réquiem por un suicida, el taller de Vallarta o la noche en que me zampé un pozole." *El Búho* 411 25 jul. 1993: 1,8.

"René Avilés Fabila dibuja a Machila Armida en una novela." *Excelsior* 3 ago. 1982: B1,B3, y B4.

Renouprez, Martine. "José Agustín y su ingreso a la institución literaria mexicana." *Texto Crítico*, 2.3 (1996): 175-80.

Reyes, Juan José. "De libro en libro, '*La Canción de Odette*'." *El semanario cultural* 17 15 ago. 1982: 7.

Ríos Gascón, Iván. "Ensayo general." *El Búho* 307 28 jul. 1991: 5.

_____, "Réquiem por un suicida o la ansiedad del orden." *El Búho* 27 jun.1993: s.n.

Rojas, Mario. "José Agustín y el 'Rock' como poética." *Literature and Popular Culture in the Hispanic Word: A Symposium.* Minc, Rose, ed. Upper Montclair: Montclair State College, 1981. 143-151.

Romero, Rolando. "René Avilés Fabila: 'La Onda', el sentido del humor y el compromiso político." *Tinta*, 1.5 (1987): 3-13.

_____, "La sátira en 'El triángulo perfecto' de René Avilés Fabila." *Mester*, 13.1(1984): 73-84.

Rosenvinge, Teresa. "El acto más sublime." *Diario 6* 19 jun. 1993: XVI.

Ruíz Dueñas, Jorge. "Los motivos de suicida." *Comala* 26 15 ago. 1993: 1.

Ruffinelli, Jorge. "Sainz y Agustín: Literatura y contexto social." *Texto Crítico*, 8 (1977): 155-64.

_____, "Código y lenguaje de José Agustín." *La palabra y el hombre*, 13 (s.a): 57-62.

_____, "Sainz y Agustín: Literatura y contexto social." *Texto Crítico* 8 (1977): 155-64.

Sampedro, José de Jesús. "*Muertes de Aurora.*" *El Machete* (1982): 57-58.

Schaffer, Susan. "The Drug Experience in José Agustín's Fiction." *Mosaic*, 19.4 (1986): 133-144.

Schmidt, Don. "Do Not Pass through This Door." *Review* 25-26 (1980): 57-59.

Sefchovich, Sara. *México: país de ideas, país de novelas.* México: grijalbo, 1987.

Serna, Enrique. "El segundo aire de José Agustín." *La cultura en México* 2178 16 mar. 1995: 58.

Solana, Rafael. "Brianda y René." *El Universal* 7 ago. 1982: 4 y 8.

Taibo II, Paco Ignacio. "Lo que hay que leer." *Memoria* 84 (1995): 59-60.

Teichmann, Reinhart. *De la onda en adelante: coversaciones con 21 novelistas mexicanos.* México: Editoral Posada, 1987.

Torre, Gerardo de la. "Dos cuentos." *Mester* 3 (1964): 40-44.

_____, "El otro diluvio." *Mester* 7 (1965): 3-5.

_____, "Juegos de personas cultas." *Cultura de hoy* 6 dic.1967:9.

_____, *El otro diluvio.* México: INJM, 1968.

_____, *Ensayo general.* México: Joaquín Mortiz, 1970.

_____, *La línea dura.* México: FEM, 1971.

_____, *El vengador.* México: Joaquín Mortiz, 1973.

_____, *De los tres ninguno.* México: Federación Editorial Mexicana, 1975.

_____, *Muertes de Aurora.* México: Cultura Popular, 1980.

_____, *Hijos del Águila.* México: Joaquín Mortiz, 1988.

_____, *De cuerpo entero.* México: Dif. Cult. de la UNAM/ Corunda, 1990.

_____, *Los muchachos locos de aquel verano.* México: Joaquín Mortiz, 1992.

Torres, Vicente Francisco. "*Ensayo general*, de Gerardo de la Torre. De chicharito a líder." *Sábado* 435 8 feb. 1986: 13.

Trejo Fuentes, Ignacio. "'*La Canción de Odette*,' de René Avilés Fabila: La ambigüedad como valor novelístico." *Excelsior* 12 oct. 1982: C1.

_____, "René Avilés Fabila. El suicidio, ¿un arrebato de autocritica?" *La cultura en México* 2095 18 ago. 1993: 53.

_____, "José Agustín: *Dos horas de sol*." *La cultura en México* 2166 22 dic.1994: 60.

_____, "Gerardo de la Torre desgarramiento y alcóhol." *La cultura en México* 2183 20 abr. 1995: 51.

Ugalde, Sharon. "El gran solitario de palacio y la modalidad de la ironía." *Inti* 12 (1980): 36-46.

"Vino de honor mereció la nueva novela de René Avilés Fabila." *El Universal* 8 ago. 1982: B4.

Volpi, Jorge. *La imaginación y el poder: una historia intelectual de 1968*. México: Era, 1998.

Westheim, Paul. *La calavera*. México: Antigua Librería Robredo, 1953.

Worcester, David. *The Art of Satire*. New York: Russell and Russell, 1960.

Yáñez, Agustín. Estudio preliminar a *José Joaquín Fernández de Lizardi. El pensador mexicano*. México: UNAM, 1962. V-L.

"Yolanda Ramírez se casó." *Excelsior* 2 ene. 1965: B5.

Zanzana, Habib. "Tradition and Modernity in José Agustin´s *Dos horas de sol*." Abstracto de ponencia presentada en el Tercer Congreso de Literatura Mexicana Contemporánea celebrado en la Universidad de Texas en El Paso, Texas en 1998.

Zendejas, Francisco. "Multilibros." *Excelsior* 17 jul. 1968: C1, C5.

_____, "Autobiografía novelada." *Excelsior* 30 jul. 1982: C1.

6.2. Obras consultadas.

Ainsa, Fernando. *Identidad cultural de Iberoamericana en su narrativa.* Madrid: Gredos, 1986.

Agustín, José. ,"El luto humano." *Revista de Bellas Artes*, 29 (1976): 61-64.

_____, *Literature and Censorship in Latin América Today: Dream within a Dream.* John Kirk y Don Schmidt, ed. Denver: Dept. of Foreign Languages & Literatures, 1978.

_____, *El rey se acerca a su templo.* México: Grijalbo, 1978.

_____, *No hay censura.* México: Joaquín Mortiz, 1988.

_____, *No pases esa puerta.* México: Joaquín Mortiz, 1992.

_____, "Tocando a la puerta de Bob Dylan." *Puentelibre* 1 (1993): 25-41.

Alduncin Abitia, Enrique. *Los valores de los mexicanos. México: entre la tradición y la modernidad.* México: Fomento Cultural Banamex, 1986.

Avilés Fabila, René. "Diálogo con José Agustín." *La cultura en México* 247 9 nov. 1966: IV-VII.

_____, "Entre modestos éxitos y grandes fracasos." *Diorama de la cultura* 17 oct. 1976: 8-9.

_____, *Los oficios perdidos.* México: UNAM, 1983.

_____, *De secuestros y uno que otro sabotaje.* México: Ediciones Gernika, 1985.

_____, *Todo el amor: 1970-1995.* México: Aldus, S.A., 1996.

_____, *Los animales prodigiosos*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1997.

_____, *Casa del silencio*. México: UNAM, 2001.

Barthes, Roland."What is Criticism." *Contemporary Literary Criticism*. Robert Con Davis y Ronald Shleifer, eds. New York and London: Longman Publishing Group.,1994. 46-50.

Bhabha, Homi K. "Introduction: Narrating the nation." *Nation and Narration*. Homi K. Bhabha, ed. London and New York: Routledge, 1990. 1-7.

_____, "Dissemination. Time, Narrative and the margins of the Modern Nation." *The Location of Culture*. Homi K. Bhabha, ed. London and New York: Routledge,1994. 139-170.

Belsey, Catherine. "Constructing the Subject: Deconstructing the Text." *Contemporary Literary Criticism*. Robert Con Davis and Ronald Shleifer, ed. New York and London: Longman Publishing Group, 1994. 354-370.

Benítez Meléndez, J.L. "La narrativa joven de México." *México en la cultura* 1066 24 ago. 1969: 3.

_____, "En torno al patín más reciente de José Agustín." *La onda* 24 jun. 1973: 7.

Blanco, José Joaquín. "Las armas en la literatura." *Revista de América* 26 dic.1970: 54-55.

Blanco, Manuel. "El ultimo libro y la última fábula de René Avilés Fabila." *Revista mexicana de cultura* 97 6 dic. 1970: 4.

Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The U of Chicago Press, 1983.

Bruce Novoa, John. "*Abolición de la propiedad*: Mexican Experimental Theatre." *Latin American Theatre Review*, 8.1 (1974): 5-9.

_____, "La onda as parody and Satire." *José Agustín: Onda and Beyond*. June Carter, ed. Columbia: U. of Missuri Press, 1986: 37-55.

Brushwood, John. *Mexico and its Novels: A Nation's Search for Identity*. Austin: University of Texas Press, 1966.

_____, *Narrative Innovation and Political change in Mexico*. New York: Peter Lang Publishing, Inc., 1989.

_____, "A place to belong To: Armando Ramírez and México City." *Hispania*, 67.3 (1984): 341-345.

Cabrera, Patricia. "Contracultura, onda y literatura: 1995." En Silvia Elguea Véjar, coor. *La otredad. Los discursos de la cultura hoy: 1995*. México: Jornadas Metropolitanas de Estudios Culturales, 1997: 195-205.

Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton: Princeton U Press,1973.

Campos, Jorge. "Narradores mexicanos de Sergio Galindo a José Agustín." *Insula*, 24 (1969): 11.

Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. Mexico: Ediciones del Ermitaño, 1986.

Castañón, Adolfo. "José Agustín: aguja de navegar azotes." *La cultura en México* 806 11 jul. 1977: VII-VIII.

_____, "La narrativa mexicana hacia el fin de siglo." *Arbitrario de literatur mexicana. Paseos I*. México: Vuelta,1993. 209-214.

Chacón, Joaquín-Armando. "La narrativa y el sesenta y ocho." *La cultura en México* 2103 13 oct. 1993: 66.

Clark, Stella. "A Glossary of the Lenguage of the Early Novels." *José Agustín: Onda and Beyond.* June Carter, ed. Columbia: U. of Missuri Press,1986.109-117.

Cluff, Russell M. *Panorama crítico-bibliográfico del cuento mexicano: 1950-1995.* México: Universidad Autónoma de Tlaxcala -Brigham Young University,1997.

Dávila Gutiérrez, Joel. "Tres cuentos, tres." En David Huerta, ed. *Paquete: Cuento (La ficción en México).* México: UAT/ UAP, 1990. 149-157.

Durán, Javier. "The Prison as World, The World as Prison: Time and Space in Two Novels by José Revueltas." *Monographic Review/ Revista Monográfica* XI (1995): 247-257.

_____, "Cronotopía y marginalidad discursiva en la novela *Los muros de agua* de José Revueltas." En Lilia Granillo Vázquez, coor. *Literatura, historia e identidad. Los dicursos de la cultura hoy, 1994.* México: Jornadas Metropolitanas de Estudios Culturales, 1996. 53-69.

_____, "Narrar la nación: (des)construyendo el imaginario nacional en *Demasiado amor* de Sara Sefchovich." En Rosaura Hernández Monroy y Manuel F, Medina, coors. *La seducción de la escritura. Los discursos de la cultura hoy, 1996.* México: Jornadas Metropolitanas de Estudios Culturales, 1997. 355-363.

_____, "José Revueltas y el 'México de afuera'". *Jornada Semanal* (1o. de abril de 2001): 1-4.

Eagleton, Terry. "Nationalism: Irony and Commitment." *Nationalism, Colonialism and Literature.* Terry Eagleton, ed. London and Minneapolis, University of Minnesota P., 1995.

Escalante, Evodio. *José Revueltas. Una literatura del "lado moridor."* México: Era, 1979.

_____, "José Agustín, cronista del rock, cronista del aliviane." *Unomásuno* 707 20 abr. 1991: 5.

Faucault, "What is an Author." *Contemporary Literary Criticism*. Robert Con Davis and Ronald Shleifer, ed. New York and London: Longman Publishing Group., 1994. 341-353.

Flores-Barrera, Adrián. "José Agustín". Entrevista personal. Julio 2001.

_____, "René Avilés Fabila." Entrevista personal. Julio 2001.

_____, "Gerardo de la Torre." Entrevista personal. Julio 2001.

_____, "Pharmakos y Pharmakon en *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez." *Tropos* 22 (1996): 63-70.

Francescato, Martha. "Onda y desonda: Narradores jóvenes mexicanos." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 2 (1978): 296-302.

Fuentes, Carlos. *La nueva novela Hispanoamericana*. Mexico: Joaquín Mortiz,1969.

_____, *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. Mexico: Fondo de cultura económica, 1990.

_____, "México en la postmodernidad: Textualización de la cultura popular urbana." *Nuevo Texto Crítico* 4.7 (1991): 157-67.

_____, *Cervantes o la crítica de la lectura*. Mexico: Joaquín Mortiz, 1992.

Gálvez Avero, Marina. *La novela hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Taurus, 1987.

García Canclini, Nestor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Mexico: Grijalvo, 1990.

_____, *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Editoral Universitaria de Buenos Aires,1997.

Gelpi, Juan G. "Paseo por la crónica urbana de México: Carlos Monsiváis y José Joaquín Blanco." *Nomada*, 3 (1997): 83-88.

Giardinelli, Mempo. "El cuento es simplemente atrapar algo que me gusta." Entrevista a René Avilés Fabila. En *Casa del silencio*. México: UNAM, 2001. 421-445.

Glantz, Margo. *Repeticiones: ensayos sobre literatura mexicana*. México: U Veracruzana, 1979.

González, José Luis. "Diálogo con los estudiantes." *Texto Crítico*, 7.20 (1981): 53-65.

Guerra Cunningham, Lucia. "La luz y oscuridad: El dilema de la juventud mexicana en *El rey se acerca a su templo* de José Agustín." *Nueva Revista del Pacífico*, 10-11 (1978): 56-60.

Guevara Niebla, Gilberto. *La democracia en la calle. Crónica del movimiento estudiantil mexicano*. México: Siglo XXI Editores, 1988.

Gutiérrez Fuentes, David y Dafne Borrás Pineda. *¿Por qué voló El Búho?*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2001

Herz, Theda. "In Search of the reader: Artistic Quest and Esthetic Experience in René Avilés Fabila's *Tantadel*." *Crítica Hispánica*, 5.1 (1983): 13-21.

_____, "Artistic Iconoclam in Mexico: Countertexts of Areola, Agustín, Aviles and Hiriart." *Chasqui*, 18.1 (1989): 17-25.

Instituto de Investigaciones Sociales. *Características de la cultura nacional*. México: UNAM, 1969.

Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Social Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

Jaramillo Levi, E. "Un narrador nato." *La onda* 22 jul. 1973: 4-5.

Kaminsky, Amy. "Residual Authority and Gendered Resistance." *Critical Theory, Cultural Politics, and Latin American Narrative*. Steven M. Bell, Alberto H. Le May, and Leonard Orr, ed. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1993. 103-121.

Kirk, John. "En torno a *De perfil*, obra maestra de la nueva narrativa mexicana." *Hispanic Studies in Honour of Frank Pierce*. England, J John, ed. Sheffield: University of Sheffield, 1980. 111-122.

_____, "José Agustín habla sobre la literatura latinoamericana." *Chasqui*, 9.2-3 (1980): 65-70.

Koch, Dolores. "El micro-relato en México. Tori, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila." *Hispamérica*, 10.30 (1981): 123-130.

Kohut, Karl. "Una mirada lejana (Desde Alemania hacia México)." *La cultura en México* 2109 24 nov. 1993: 48-51.

Leal, Luis. "La nueva narrativa mexicana." En *Nueva narrativa hispano-americana* II.1 (1972): 89-97.

Lindstrom, Naomi. *The Social Conscience of Latin American Writing*. Austin: University of Texas Press, 1998.

Magaña Figueroa, David. "José Agustín y su tragicomedia mexicana; ¿cerca del fuego?" *Sábado* 708 27 abr. 1991: 5.

Maya Nava, Alfonso. "Novelas del hombre fragmentado (La enajenación en seis novelas mexicanas recientes)" *La cultura en México* 31 mar. 1968: 10-11.

McMurray, George. "José Agustín." En Leonard Klein, ed. *Latin American Literature in the 20th Century. A Guide.* New York: The Ungar Publishing Company, 1986. 154-156.

_____, "'Yautepec,' a Tragicomic Portait of Contemporary Mexico." *José Agustín: Onda and Beyond*. June Carter, ed. Columbia: U. of Missuri Press, 1986. 99-108.

Menton, Seymour. *Narrativa mexicana*. México: Serie Destino Arbitrario, 4, 1991.

Mier, Luis Javier y Dolores Carbonel. "Su 'otro perfil' José Agustín (1944)." En *Periodismo interpretativo. Entrevista con ocho escritores mexicanos*.México: Trillas, 1981. 57-71.

_____, "Periodista más que poeta René Avilés Fabila (1940)." En *Periodismo interpretativo. Entrevista con ocho escritores mexicanos.* México: Trillas, 1981. 101-115.

Monsiváis, Carlos. *Lo fugitivo permanece. 21 cuentos mexicanos*. México: Cal y arena, 1990.

_____, *Del rancho al internet*. México: ISSSTE, 1999.

Montes García, Enrique. "Entrevista a René Avilés Fabila." *Revista mexicana de cultura* 4 jun. 1989: 6-8.

Muncy, Michele. "The Authors Speaks..." *A Different Reality*. Anita K. Stoll. ed. London: Lewisburg Bucknell University Press,1990. 23-37.

Ortega, Julio. "Tres notas mexicanas." *Cuadernos Hispanoamericanos*, 381 (1982): 667-676.

Ortíz Quesada, federico. "Ser e identidad nacional." *El Búho* 381 27 dic. 1992: 5.

Pabello de Mickey, Valentina. "Dialectología del habla de la ciudad de México." *La palabra y el hombre*, 74 (1990): 109-125.

Pantoja Merino, Jorge Rogelio. "José Agustín, ya sé quién eres (te he estado escuchando)." *Colmena universitaria* 27 (1974): 18-30.

Prado, Marcial. "Audacias linguísticas en *De perfil* de José Agustín." *Selecta*, 8 (1987): 135-143.

Pozuelo Yvancos, José María. *La teoría del lenguaje literario.* Madrid: Cátedra, 1988.

Pulido Herráez, Begoña. "Olvido, memoria y literatura." *Memoria* 77 (1995): 52-56.

Rama, Ángel. *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha 1964-1980.* Mexico: Marcha Editores, 1981.

Ramírez, Fermín. "El régimen político no ha querido transformarse: José Agustín." *Unomásuno* 5 abr. 1991: 26.

_____, "En la cultura mexicana se tiende a sacralizar o satanizar excesivamente, dice José Agustín." *Unomásuno* 6 abr. 1991: 28.

_____, "Periodismo independiente, avance político-cultural" *Unomásuno* 7 abr. 1991: 25.

Ramos Díaz, Martín. *La novela mexicana en Estados Unidos 1940-1990.* México: UNAM, 1994.

"René Avilés Fabila cuenta sus milagros." *Ovaciones* 246 9 de oct. 1966: 1-2

Rojas, Mario. "The Reconciliation of Opposites in *El rey se acerca a su templo.*" *José Agustín: Onda and Beyond.* June Carter, ed. Columbia: U. of Missuri Press,1986. 78-90.

_____, "Covergencias de la divergencia en *El rey se acerca a su templo.*" *Texto Crítico*,10.29 (1984): 188-196.

Sainz, Gustavo. "La última entrevista con Revueltas." *Conversaciones con José Revueltas.* Xalapa: Centro de Investigaciones Ling.-Lit., 1977.

_____, *Jaula de palabras. Una antología de nuervos narradores mexicanos.* México: Grijalbo, 1980.

———, "A la búsqueda de un yo reflexivo." *Revista de Estudios Hispánicos*, 29.1 (1995): 153-65.

Schaffer, Susan. "The Process of Individualization in José Agustín's *Cerca del fuego*." *Mester*, 21.1 (1992): 31-40.

———, "The Drug Experience in José Agustín's Fiction." *Mosaic*, 19.4 (1986):133-144.

Schmidt, Don. "Do Not Pass through This Door." *Review*, 25-26 (1980): 57-59.

Sepúlveda-Pulvirenti, Emma. *Los límites del lenguaje: un acercamiento a la poética del silencio*. Madrid: Torremozas, 1990.

Shaw, Donald. "Three Post-Boom Writers and the Boom." *Latin American Literary Review*, 24.47 (1996): 5-22.

Selva, Mauricio de la. "Un vano intento de mejorar el mundo." *Diorama de la cultura* 28 oct. 1973: 13.

Solana, Rafael. "Autores jóvenes." *El Universal* 28 dic. 1970: 3, 7.

Somoza, Oscar. "Technique and Language in *Circulo vicioso*." *José Agustín: Onda and Beyond*. June Carter, ed. Columbia: U. of Missuri Press, 1986. 91-98.

Steele, Cynthia. "Patriarchy and Apocalypse in *Cerca del fuego*, by José Agustín." *Studies in Twentieth Century Literature*, 14.1 (1990): 61-80.

Stevens, Kathryn L. "Configuración de la onda en un cuento de José Agustín." En Merlín H. Forster y Julio Ortega, eds. *De la crónica a la nueva narrativa mexicana. Coloquio sobre literatura mexicana*. México: Oasis, 1986. 453-462.

Torre, Gerardo de la. "Los cuentos de René Avilés Fabila." *Gaceta del FCE* 15 (1969): 12-13.

———, "Apuntes sobre la narrativa en el 73." *El Nacional* 3 ene. 1974: 15.

———, "*Fantasías en carusel* y la crítica por el humorismo." *Revista mexicana de cultura* 62 11 mar. 1979: 5.

———, *Tobalá y otros mezcales oaxaqueños*. México: Daga Editores, 1998.

———, *De amor la llama*. México: UNAM, 2001.

Trejo Fuentes, Ignacio. "Fantasía y crítica social: *Lejos del Edén, la tierra*." *Excelsior* 30 dic. 1980: C1.

Ugalde, Sharon. "El gran solitario de palacio y la modalidad de la ironía." *Inti*, 12 (1980): 36-46.

Williams, Raymond L. "*Se está haciendo tarde (final en laguna)*: Novel as Poster." *José Agustín: Onda and Beyond*. June Carter, ed. Columbia: U. of Missuri Press, 1986. 68-77.

Woodyard, George. "Language and Tension in José Agustín's Theatre." *Hispania*, 63 (1980): 31-37.

Zama, Patricia. "Literatura petrolera." *El Búho* 233 25 feb. 1990: 3.

Zamora, Lois Parkinson. *Writing the Apocalypse: Historical Vision in Contemporary U.S. and Latin American Fiction*. Cambridge: Cambridge UP, 1989.

Zermeño, Sergio. *México: una democracia utópica. El movimiento estudiantil del 68*. México: Siglo XXI Editores, 1994.

MICHIGAN STATE UNIVERSITY LIBRARIES
3 1293 02498 6196