

IDENTIDADES SIN FRONTERA: RUPTURAS Y CONTINUIDADES EN  
LA LITERATURA DE LA ONDA Y LA NARRATIVA CHICANA

By

Mayra Fortes

Dissertation

Submitted to the Faculty of the  
Graduate School of Vanderbilt University

in partial fulfillment of the requirements

for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

SPANISH

August, 2009

Nashville, Tennessee

Approved:

Professor William Luis

Professor René Prieto

Professor Jason Borge

Professor Edward Wright-Rios

Copyright © 2009 by Mayra Fortes  
All Rights Reserved

*Para mis padres, ya que sin su amor y apoyo incondicional hubiera sido imposible llegar  
al final de tan largo camino*

*Para mi hermana, Nelly, que compartió conmigo algunas horas de comunicación  
cibernética durante este proceso*

## TABLA DE CONTENIDOS

	PÁGINA
DEDICATORIA .....	iii
INTRODUCCIÓN .....	vi
 Capítulo	
I. LOS AÑOS SESENTA: CONTACTOS CULTURALES Y (RE) DEFINICIONES NACIONALES .....	1
Una presencia incómoda: el pachuco.....	17
La frontera en la capital: la Onda y la literatura de la Onda .....	30
“¿México se acaba donde empieza el olor a carne?”: el devenir de la frontera...	45
 II. DEBATES DEL SER: <i>POCHO</i> Y LA PROBLEMÁTICA DE LA IDENTIDAD CHICANA .....	 58
País del padre, ¿herencia del hijo?.....	62
El otro en mí: la madre y el espacio materno como símbolos de fractura .....	72
En busca del ser: conocimiento, individualidad y diferencia .....	81
La voz del otro .....	97
 III. ENTRE LA DISIDENCIA Y LA TRADICIÓN: LA REBELDÍA ENMASCARADA EN LAS NOVELAS DE JOSÉ AGUSTÍN .....	 108
Movimientos del ser: en busca de un lugar propio .....	112
Mentira y recreación; escritura y salvación .....	129
Moviendo fronteras: cultura de masas e identidad .....	144
 IV. ¿HIJOS DE LA NADA?: RUPTURA, AUTORIDAD Y REBELDÍA EN <i>CARAS VIEJAS Y VINO NUEVO</i> .....	 161
Seducción, atracción y rechazo: la búsqueda y la diferencia como base de la identidad chicana .....	164
Autoridad y rebeldía: identidad juvenil y problemática paterna.....	174
La Llorona y el barrio como espacio femenino .....	190
La continuidad como problema: fragmentación y la experiencia chicana.....	199

V. LOS EXILIOS DEL SER: NACIÓN, SOLEDAD Y LENGUAJE EN <i>PASTO VERDE</i> .....	211
Rolando la Onda: el movimiento como vehículo de búsqueda.....	216
¿Chicano yo?: la presencia del inglés en <i>Pasto verde</i> .....	230
Las discontinuidades del yo: lenguaje, escritura e identidad.....	237
CONCLUSIÓN.....	249
APÉNDICE.....	261
Entrevista con José Agustín.....	261
OBRAS CITADAS.....	272

## INTRODUCCIÓN

*La pregunta sobre nosotros se revela siempre como una pregunta sobre los otros*  
Octavio Paz, Posdata.

...de  
*acuerdo con la onda, si hay una correlación entre los hombres y los astros, ¿por qué demonios no va a existir una correlación entre los hombres y las naciones, las naciones y las naciones?*  
Parménides García Saldaña, En la ruta de la onda

Los epígrafes anteriores hacen referencia a dos temas centrales de esta disertación: la identidad individual y nacional. El interés por estos temas surgió a raíz del ambiente social y económico que permeaban la ciudad donde transcurrió mi infancia: Atlixco, en el estado de Puebla, en México. Esta ciudad enclavada entre dos imponentes volcanes y rodeada de pequeños pueblos cuya actividad principal es la agricultura, ha sido testigo de las mayores olas migratorias hacia Estados Unidos. Buena parte de sus habitantes ha emigrado al estado de Nueva York.<sup>1</sup> Este movimiento cambió la cotidianidad de la ciudad: se volvió común ver mujeres originarias de estos pueblos sacando dólares de sus bolsillos para cambiarlos por pesos en los comercios, y, más recientemente en las numerosas casas de cambio. Esta imagen se complementaba con jóvenes usando *baggie pants*, cargados de cadenas de “oro” (el *bling bling*), con

---

<sup>1</sup> Cerca de un millón de poblanos habitan la región de Nueva York/Nueva Jersey, que ya se le conoce como “Puebla York.” Así, cerca de la mitad de los inmigrantes mexicanos en este estado norteamericano provienen de Puebla, de acuerdo con el Consulado General de México en Nueva York. La emigración comenzó en los años ochenta, a raíz de la caída de los precios del maíz, el frijol, la jamaica y el cacahuete (Relea s/p).

camisetas con la virgen de Guadalupe en medio de las banderas norteamericana y mexicana, hablando español con acento inglés o *spanglish*. Las reacciones de los habitantes de la ciudad hacia ellos no eran positivas. Se escuchaban comentarios como “son pochos,” “nada más vienen a presumir que viven en Estados Unidos,” “no hablan español porque son unos payasos,” reacciones muy similares a las que Agustín Yañez describe sobre el regreso de los inmigrantes en su novela *Al filo del agua* (1947). Lo que llamaba la atención de estos jóvenes era precisamente su diferencia. Resultaba chocante ver en una comunidad pequeña y no muy cosmopolita este tipo de personas diferentes del resto. Ellos hacían evidente la existencia de un movimiento que traspasaba las fronteras atlixquenses y que evidentemente alteraba su configuración social, cultural y económica. Irónicamente, el movimiento migratorio era aceptado pero no las alteraciones que pudiera acarrear en la configuración social y cultural de Atlixco (los dólares siempre fueron bienvenidos).

Como muchas otras ciudades de México, esta localidad ha sido testigo del movimiento hacia el norte. Sin embargo, como revela la presencia de estos jóvenes inmigrantes, este movimiento no ha sido exclusivamente en dirección norte sino también de regreso. En este momento los lectores probablemente se estarán preguntando ¿qué tiene que ver Atlixco en esta disertación? Pues bien, el hecho de que un lugar tan pequeño como Atlixco haya experimentado cambios (y siga experimentando pero actualmente en términos de crisis) en su configuración social y económica es una muestra palpable del fuerte impacto que Estados Unidos ha tenido en México. Aún en el centro del país, que siempre se ha esforzado por distinguirse del norte que sí “está agringado,” el vecino se deja sentir con fuerza. ¿Cómo entonces comprender esas diferencias que

emergen en el territorio nacional? Y ¿cómo un estudio de la narrativa de la Onda y chicana puede aproximar esas diferencias?

Tanto la narrativa de la Onda como la narrativa chicana surgieron en un momento de crisis nacional y mundial. En Estados Unidos los movimientos de los grupos minoritarios por la afirmación de la identidad y los derechos civiles, como el afroamericano y el chicano, cuestionaron la idea de identidad nacional. En México los disturbios sociales, entre ellos el movimiento estudiantil, retaron al Estado posrevolucionario. El campo literario en ambas naciones no permaneció inmune ante las turbulencias. La etiqueta “literatura de la Onda” asociaba directamente a las narrativas identificadas bajo este rubro con el movimiento de rebeldía juvenil que tuvo lugar en México hacia la mitad de los sesenta y principios del setenta. Las novelas que conformaron esta categoría literaria generaron reacciones diversas: algunos las elogiaron porque marcaban un cambio en el campo literario mexicano; otros las repudiaron pues las consideraron una amenaza a la literatura nacional dado su lenguaje híbrido, coloquial y las referencias a la cultura de masas, particularmente la norteamericana.

Hasta hoy, estas novelas se han estudiado desde varias perspectivas: 1) la testimonial, como el ensayo de Margo Glantz, “Onda y Escritura en México. Jóvenes de 20 a 33.” De este ensayo surgió el controversial término, “literatura de la Onda” como contrapropuesta a las novelas de la Escritura, es decir las novelas experimentales como por ejemplo *Farabeuf* (1965); 2) la literaria, como el trabajo de Susan Schaffer *Prose Fiction of the Onda Generation in Mexico* (1981); 3) la socio cultural, como el artículo de Jorge Ruffinelli “Sainz y Agustín: literatura y contexto social”, y, en más profundidad desde esta perspectiva en el libro de Inke Gunia, ‘¿Cuál es la onda?’ *La literatura de la*



*contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta* (1994). Estos trabajos constituyen una piedra de toque en lo referente a la crítica sobre la literatura de la Onda pero, a excepción del trabajo de Inke Gunia, no ahondan en la importancia de estas novelas como una voz reaccionaria ante el nacionalismo oficial posrevolucionario y la profunda crisis de identidad nacional que ni la Revolución ni el desarrollo económico habían logrado borrar. Esta disertación busca estudiar estas novelas a la luz de un evento estrechamente vinculado a México y en el que la juventud fue también un componente crucial: el movimiento chicano. La Onda, tanto como movimiento literario y social, hizo visible el vínculo entre el individuo y la nación, y entre diferentes naciones, tal como evoca el epígrafe de García Saldaña al inicio de esta introducción.

A diferencia de la literatura de la Onda que no emergió directamente del movimiento social, la literatura chicana fue un factor esencial en el desarrollo del movimiento chicano. Junto con otras producciones artísticas como la música, se buscaba crear un sentido de identidad y unidad cultural. Esto no quiere decir que no haya existido una expresión cultural de la presencia mexicana en el suroeste norteamericano hasta este momento. Como Luis Leal y Manuel M. Martínez señalan, hay obras que datan del siglo XIX y que tratan los problemas y la vida en la frontera como el caso de *Los Tejanos* de 1841 (580). Sin embargo, es gracias al movimiento en los años sesenta que la actividad artística chicana se expande, especialmente la literatura. La crítica identifica este periodo de renacimiento artístico como *Chicano Renaissance*, concepto acuñado por Philip Ortego hacia 1970. Se publicaron textos como “I am Joaquín/Yo soy Joaquín,” (1967) de Rodolfo “Corky” Gonzales y *...y no se lo tragó la tierra* (1971) de Tomás Rivera, por mencionar algunos, que exaltaban el origen mexicano y denunciaban la situación de

explotación en que vivían los mexicanos en Estados Unidos, convirtiéndose rápidamente en voceros de la ideología nacionalista del movimiento.

El clima de ruptura y cambios políticos y sociales que marcaron las décadas del sesenta y el setenta contribuyeron a que la crítica norteamericana prestara atención a estos textos. Sabine Ulibarrí y Dick Gerdes destacan que el *Boom* latinoamericano fue decisivo en el interés que despertaron estos textos y en el interés de los autores chicanos en Latinoamérica (156). Asimismo, a partir de 1968 el campus universitario se convirtió en la arena de la lucha chicana, lo que provocó un cambio en la literatura: de formas más bien orales y populares, como el poema de “Corky” Gonzales y los *Actos* del Teatro Campesino de Luis Valdez,<sup>2</sup> a formas más vanguardistas, como la fragmentación y la mezcla entre cuento y novela de...y *no se lo tragó la tierra* (Bruce-Novoa, “Chicano Literary” 76).

Ya desde los años sesenta se comenzó a estudiar críticamente la literatura chicana. La creación de programas de estudios chicanos en las universidades de California hacia 1968 contribuyó a la formación de un corpus crítico junto con el artístico (Muñoz 5-18). Así, surgieron publicaciones como *El Grito: A Journal of Contemporary Mexican American Thought* en 1967 en Berkeley. Más tarde, hacia principios de los setenta se publicaron estudios que definían al chicano y su literatura como el de Edward Simmen *The Chicano: From Caricature to Self Portrait* en 1971. Luis Leal destaca que la producción crítica es equiparable a la producción literaria chicana en los primeros años de la década del 70 (García 154). Sin embargo, a pesar del interés que despertó, esta

---

<sup>2</sup> Bruce-Novoa señala que Valdez y Gonzales sentaron un precedente en la literatura chicana. Sus obras eran abiertamente didácticas y políticas, y usaban las tradiciones populares y un lenguaje común para crear una identificación con y entre el público. A partir de estas técnicas, así como de la retrospectiva histórica—más presente en Gonzales que en Valdez—buscaban crear un sentido de comunidad que marcara las diferencias respecto a la cultura norteamericana (“Chicano Literary” 78).

literatura representaba un problema pues se estudiaba mayoritariamente en los departamentos de inglés pero en algunas universidades californianas se incluyó en los departamentos de español, hecho que muestra los lazos de esta literatura con la cultura anglosajona y latinoamericana pero que a la vez clamaba por una identidad propia.<sup>3</sup> Este problema se discutió en el Simposio sobre Literatura Comparada en la universidad de Texas Tech en 1978. Sabine Ulibarrí y Dick Gerdes propusieron que la ficción chicana participaba de las corrientes latinoamericanas y mexicanas de la época pero que el escritor chicano no era ni mexicano ni norteamericano. Era el espacio entre estas culturas donde surgía esta ficción (149; 163).

Aunque la literatura chicana generó atención en la crítica norteamericana, no sucedió lo mismo en México, a pesar de que el movimiento rescataba el pasado mexicano. Por ejemplo, Axel Ramírez señala que en el Simposio Cultural Chicano realizado en 1978 en la UNAM sólo hubo una presentación hecha por un profesor de la Universidad de Indiana sobre la literatura chicana<sup>4</sup> (22). Parte de esta problemática con lo chicano se debía a los estereotipos y al rechazo que hay por parte de los mexicanos hacia todo lo chicano (Ramírez 21). José Agustín agrega que que es también un problema de público: “a los escritores chicanos más les interesa el mercado en los Estados Unidos. México es una fuente de tradición, de la importancia de las raíces, pero no es el público que quieren abarcar” (Kirk y Schmidt 66). La situación cambió hacia la

---

<sup>3</sup> Para ilustrar este problema, Leal recuerda que en los congresos del MLA durante los años setenta, los organizadores no sabían dónde colocar una presentación sobre literatura chicana: ¿en un panel sobre Latinoamérica o sobre literatura norteamericana? (García 154-55).

<sup>4</sup> En noviembre y diciembre del 2007 se llevó a cabo en la Ciudad de México el primer festival de cine chicano. Se presentaron documentales, películas de ficción y cortometrajes que trataban el tema del chicano. Además de estas producciones que estaban en competencia, se proyectaron films como *La balada de Gregorio Cortéz* (1977), *Zoot Suit* (1981) y *Selena* (1997) como parte de la sección “Retrospectiva” en un intento por mostrar la trayectoria chicana en el cine. Este festival es muestra del creciente interés que recientemente se ha despertado en México por la cultura chicana.

década de los noventa, cuando el público y el interés por lo chicano aumenta. Un factor importante fueron las traducciones de obras (y *best sellers* en Norteamérica) como *The House on Mango Street* de Sandra Cisneros, hecha por Elena Poniatowska, que la literatura chicana alcanzaría un público más amplio en México.

Mi disertación no busca borrar ese espacio único entre lo mexicano y lo norteamericano en que surge la literatura chicana. Mi estudio propone abrir un nuevo espacio crítico que expanda las ideas sobre identidad y nación. La literatura de la Onda y la chicana transgreden las fronteras nacionales, cuestionando los límites de la identidad nacional. Dentro de dicho cuestionamiento se inscribe también la pregunta por el individuo y cómo esos límites nacionales afectan su existencia. Las novelas de José Antonio Villarreal, José Agustín, Alejandro Morales y Parménides García Saldaña que se incluyen en este estudio comparten rasgos estilísticos y temáticos a partir de los cuales se articula una búsqueda de identidad que reta las nociones tradicionales de identidad (es decir, como algo fijo en la cultura y homogéneo). Esta tesis analiza de qué maneras se articula dicha búsqueda y explora sus efectos en la configuración de la cultura chicana pero también mexicana ya que ambas narrativas inciden en la idea de mexicanidad. Con esto busco enfatizar el papel que lo norteamericano ha jugado en la configuración cultural mexicana así como subrayar la complejidad implícita en los conceptos “literatura chicana” y “literatura mexicana” en tanto productos culturales nacionales. Ambas tradiciones, aunque diferentes, tienen puntos de contacto que articulan un reto a la forma en cómo pensamos las diferencias que emergen dentro de los límites de una nación. Para estos efectos, se estudiarán tres novelas de la Onda—*La tumba* (1964/1966) y *De perfil* (1966) de José Agustín, *Pasto verde* (1968) de Parménides García Saldaña—y dos

novelas chicanas—*Pocho* (1959) de José Antonio Villarreal, y *Caras viejas y vino nuevo* (1975) de Alejandro Morales.

¿Cómo y por dónde empezar entonces? Si ambas literaturas conforman espacios de enunciación y conocimiento diferentes, ¿dónde están los puntos de contacto? La literatura de la Onda y la narrativa chicana comparten un origen: la Revolución Mexicana. Las repercusiones de esta lucha se dejaron sentir en todos los ámbitos: político, social, económico y cultural, y no quedaron ceñidas al territorio nacional. Una importante ola migratoria hacia Estados Unidos tuvo lugar durante la revuelta.<sup>5</sup> Esta situación provocó no sólo un aumento en la población mexicana en el suroeste de los Estados Unidos sino que constituyó el germen de futuras generaciones que en los años sesenta lucharon por afirmar la identidad chicana. Hacia fines de los años cincuenta y en las dos décadas posteriores, parte de la producción literaria a ambos lados de la frontera incide sobre el legado revolucionario desde una perspectiva que podríamos llamar juvenil ya que es una manifestación crítica de los adolescentes a la tradición posrevolucionaria en que viven.

Ya que los efectos de la Revolución se dejan sentir a ambos lados de la frontera, en contextos diferentes, vale la pena preguntarse de qué manera o maneras se realiza esta retrospectiva. ¿La Revolución tiene el mismo significado para los jóvenes de la Onda que para los jóvenes chicanos? No hay que olvidar que las novelas de la Onda se desarrollan en un ambiente urbano y burgués mientras que las chicanas mientras que una de las chicanas, *Pocho*, tiene lugar en un entorno rural, y la otra, *Caras viejas y vino nuevo* en las afueras de una ciudad. A pesar de estas diferencias, un punto en el que

---

<sup>5</sup> Parte de este movimiento migratorio estuvo integrado por intelectuales y políticos como Mariano Azuela y Francisco I. Madero.

convergen ambas narrativas es el padre, quien encarna los valores revolucionarios. Pero, nuevamente, hay diferencias. El padre de Richard Rubio en *Pocho* es un excoronel villista que vive de primera mano la lucha mientras que el padre del protagonista anónimo de *De perfil* es un psiquiatra graduado en Europa. ¿Qué sugieren estas diferencias en cuanto a la idea de mexicanidad presente en ambas narrativas? ¿Cuáles son las repercusiones de este origen que traspasa la frontera y es determinante en la búsqueda de identidad de los jóvenes protagonistas?

El origen revolucionario a ambos lados de la frontera nos conduce a pensar en un contexto híbrido que desvela la estrecha relación que ha existido entre Estados Unidos y México, y obliga a replantear la función de la frontera. Si bien ésta constituye una división geográfica, tal marca se diluye debido al constante flujo de un lado a otro y que no se limita al norte de México sino que llega hasta el centro, como sugieren las novelas de la Onda. Así, la frontera establece diferencias mas no aisla; se manifiesta como un espacio geográfico y cultural. Gloria Anzaldúa sostiene que la frontera “es una herida,” metáfora que la configura como un espacio abierto (25). Debido precisamente a esa apertura, a ese incesante contacto y al gran número de mexicanos que residen en Estados Unidos, este país ha dejado de ser “otro” en su sentido más absoluto, es decir, el explotador, el invasor, el racista, etc., para parcialmente convertirse en algo que puede expropiarse porque representa un horizonte de mejora social y económica. La inmigración ha desembocado en una fuerte presencia de la cultura chicana y norteamericana en México, tal como se ve en la población de Atlixco. Este hecho que obliga a replantear la cuestión de la identidad nacional mexicana a la luz de lo norteamericano (Monsiváis, “Would so many...” 2-6; 231).

La relación política y económica que ha tenido lugar entre ambos países a lo largo de la historia da cuenta de la imposibilidad de excluir a Estados Unidos cuando se piensa en México. La firma del tratado de Guadalupe-Hidalgo en 1848,<sup>6</sup> en el que México cedía parte del hoy suroeste de Estados Unidos, configuró un nuevo espacio geográfico, cultural y político. Se produjo una nueva frontera y los mexicanos que quedaron del lado norteamericano adquirieron una nueva ciudadanía. Esta situación no les aseguró su entrada a la sociedad norteamericana; por el contrario, la diferencia racial y cultural permaneció, generando una situación colonial dentro de los límites nacionales que en los años sesenta se haría evidente gracias al movimiento chicano. Así pues, esta década hizo evidente el estrecho vínculo que existía entre las dos naciones y obligó a un replanteamiento de la noción de frontera. La obra de Gloria Anzaldúa es clave para comprender este replanteamiento pues supone un intento por “pensar y construir pensamiento a partir de los intersticios,” es decir, a partir de los espacios y las voces que han quedado al margen de los imaginarios nacionales (Mignolo, “Posoccidentalismo” 692). Estos espacios y voces son, por lo tanto, un reto a la concepción estática y homogénea de identidad.

Una de las formas en que esos espacios y voces fuera de los límites se hace patente en las novelas estudiadas en esta disertación es la rebeldía. ¿Qué consecuencias tiene este comportamiento rebelde para la identidad? Es decir, ¿cómo se ubica ese adolescente en relación a su contexto nacional y qué revela dicha ubicación sobre dicho contexto? Un punto de partida para responder estas preguntas y comprender cómo se articula la rebeldía es la escritura. Las novelas están narradas desde la perspectiva y el

---

<sup>6</sup> El tratado se firmó para poner fin a la guerra de intervención norteamericana. En el tratado, México cedió a Estados Unidos los estados de California, Nuevo México, Texas, Arizona y parte de Nevada, Colorado y Utah.

lenguaje del adolescente.<sup>7</sup> El hecho que la mayoría de los protagonistas de las novelas de este estudio sean adolescentes (con la excepción de *Pocho*) complica el lugar de enunciación ya que el adolescente es, precisamente, un ser sin límites establecidos. El adolescente no pertenece a una categoría biológica y social definida: oscila entre la infancia y el estado adulto. Como destaca Octavio Paz, el adolescente queda “suspenso un instante ante la infinita riqueza del mundo.” Esta riqueza lo asombra, propiciando en él una “conciencia interrogante” sobre ese mundo y sí mismo (*Laberinto* 143). Para Julia Kristeva, esta conciencia interrogante convierte al adolescente en una estructura abierta ya que en este momento de la vida tiene lugar una reorganización de lo individual. Factores externos como la familia y la religión juegan un papel fundamental en esta reorganización pues fungen como polos alrededor de los cuales los adolescentes estructuran dicha reorganización. Es decir, estos factores conforman la Ley pero si los límites de esta Ley se confunden, será más difícil para el adolescente definir una identidad propia. En palabras de Kristeva: “The evolution of the modern family and the ambiguity of sexual and parental roles within it, the bending or weakening of religious and moral taboos, are among the factors that make for these subjects not structuring themselves around a fixed pole of the forbidden, or the law” (“Adolescent” 9). Las ideas de Kristeva ponen de relieve la importancia del contexto en el desarrollo de la identidad adolescente. Los problemas familiares que enfrentan los personajes de las novelas en mi estudio, los colocan en una encrucijada puesto que no pueden asirse a los valores que encarna el padre.

---

<sup>7</sup> Este rasgo abrió un nuevo espacio enunciativo en el ámbito literario mexicano pues antes de estas novelas la adolescencia había sido presentada desde el punto de vista adulto—*Las buenas conciencias* (1959) de Carlos Fuentes, por ejemplo.



El adolescente, como “estructura abierta,” tomando el término de Kristeva, es una entidad en construcción, un ser sin fronteras definidas que cuestiona sus identificaciones a partir de la escritura. Respecto al cuestionamiento del contexto y el ser en la escritura propone Kristeva, “Like the ‘open systems’ of which biology speaks concerning living organisms that live only by maintaining a renewable identity through the interaction with another, the adolescent structure opens itself to the repressed at the same time that initiates a psychic reorganization of the individual” (“Adolescent” 8). Desde esta perspectiva, la escritura es fundamental para dar forma a ese “sistema abierto.” En las narrativas chicana y de la Onda la voz del adolescente y su espacio narrativo irrumpen en un espacio en tensión entre tradición y rebeldía desde donde surge una toma de conciencia del proceso de escritura, confiriendo a estos textos una dimensión metaficcional. La mayoría de las novelas está narrada en primera persona, a excepción de *Pocho*, narrada en tercera pero con una focalización en la vida del protagonista y con un lenguaje híbrido que refleja su conflicto de identidad (que discutiremos en el capítulo 2.) Este proceso consciente de escritura apunta hacia un acto de apropiación del lenguaje que lleva a pensar que el adolescente deja de ser una “estructura abierta” y se integra a la vida adulta, a la Ley gracias a la escritura. Pero, ¿qué pasa con ese proceso autoreflexivo de escritura si la novela se narra desde el lenguaje del adolescente y no usando un lenguaje “adulto”?

En la tradición literaria, la escritura es el medio gracias al cual personajes marginales como el pícaro se reintegran al orden establecido. En palabras de González Echevarría: “Compliance with the formulae, the very act of writing according to it, is a way of inscribing oneself in the general functionality of the language” (58). El proceso

de significación lingüística, según Kristeva, está íntimamente relacionado con el proceso de construcción de la subjetividad. Así, el lenguaje es una instancia donde la identidad, pensada como sistema estable, se desafía (Oliver, *Portable* xvi). En este sentido, los cambios o alteraciones lingüísticas que dejan huellas de heterogeneidad en el lenguaje, apuntan a un cambio en el estatus del sujeto y cuestionan la idea de identidad como algo monolítico (29). El lenguaje oral, híbrido y familiar de las novelas de la Onda y las novelas chicanas establece un distanciamiento con la doxa lingüística y literaria que hace difícil localizar al sujeto hablante en un punto concreto y específico.

Sin embargo, el proceso de escritura permite a los adolescentes adoptar una postura crítica respecto a su propio comportamiento y, por extensión, al resto de los jóvenes rebeldes (después de todo, no hay que olvidar que durante los años sesenta juventud es sinónimo de rebeldía). Esta “autocrítica” está vinculada con la búsqueda de su propia identidad, la cual se caracteriza por una tensión entre ser completamente rebelde, hecho que conllevaría una separación del entorno familiar, y el no poder llevar a cabo esta separación. El lenguaje de estas novelas es sintomático de la condición adolescente de los personajes. Como señala Kristeva, el adolescente es una “estructura abierta,” ya que no su ser aún no está constituido; para descubrirse a sí mismo, el adolescente interroga al mundo que le rodea. Esto no quiere decir, sin embargo, que en el proceso de escritura resuelva los conflictos del adolescente. Por el contrario, la situación con su medio, con su tradición y su cultura se torna compleja. Los personajes en ningún momento logran una separación total del entorno en el que viven. Hay una lucha constante entre abandonar y no el hogar. Esta lucha se manifiesta de diferentes maneras: ya sea en fiestas y con diversas chicas a lo largo y ancho de la ciudad, como en *La tumba*,

ya sea retando las creencias de la madre como en *Pocho*, ya sea refugiándose en las drogas como en *Caras viejas y vino nuevo*. Curiosamente, estos comportamientos no desembocan en una independencia del adolescente sino que hacen aún más angustioso el conflicto interno que marca su vida. En otras palabras, a diferencia de géneros como el *Bildungsroman* o la picaresca en los que el personaje aprende su lección y se integra a la sociedad, en estas novelas hay aprendizaje, pero la integración queda sin resolver.

La pregunta que surge en este momento es cómo aproximarnos a esta atracción y falta de integración al sistema; a esa tensión entre tradición y ruptura. Las ideas de Kristeva sobre lo abyecto establecen un punto de partida para indagar sobre la articulación y las consecuencias de esta posición: “If it be traced that the abject simultaneously beseeches and pulverizes the subject, one can understand that it is experienced at the peak of its strength when that subject, *wary of fruitless attempts to identify with something on the outside, finds the impossible within*; when it finds that the impossible constitutes its very *being*, that it is none other than abject” (5 énfasis mío). Como se ha mostrado hasta aquí, la problemática de la identidad que plantean las novelas chicanas y mexicanas tiene su base en una fractura que se produce al interior de la frontera y, paralelamente, al interior de la familia. Los personajes de estos textos se mueven en un terreno movedizo ya que no hay un sistema cultural específico con que puedan identificarse. En el caso de las novelas chicanas esto se hace más evidente debido a que lo mexicano se establece en el contexto norteamericano. Mientras tanto, en las novelas de la Onda se retan las concepciones nacionalistas fundamentadas en la familia que funciona como espacio represivo, y despunta una nueva forma de ver el mundo, en la que la contracultura norteamericana tuvo un papel determinante.

En *Powers of Horrors*, Julia Kristeva sostiene que la identidad, tanto individual como social, se construye a partir de un proceso de exclusión, que, en el psicoanálisis es el cuerpo materno.<sup>8</sup> Estas exclusiones establecen límites que permiten crear un sentido de identidad. Así, aquello que queda fuera de esos límites pero que constituye una amenaza para su funcionamiento es lo que Kristeva denomina abyecto. Lo abyecto no es algo que desaparece sino que es lo que molesta y constituye un desafío para las fronteras de la ley: “The in-between, the ambiguous, the composite” (4).

La noción de lo abyecto resuena en la formación de cultura e identidad nacional ya que cimbra la concepción de estabilidad u homogeneidad. La obra de Kristeva, *Extranjeros para nosotros mismos* (1989, 1991) parte de la idea de lo abyecto para comprender cómo las naciones están habitadas por “otros,” por extranjeros. Paradójicamente, esa otredad forma parte de lo nacional, hecho que cuestiona la noción de homogeneidad en la nación. Ese otro entonces tiene relación conmigo mismo. En las primeras páginas del ensayo la autora plantea que el extranjero es la figura del otro pero “Extrañamente, el extranjero nos habita: es la cara oculta de nuestra identidad, el espacio que estropea nuestra morada...” (9). Si pensamos en la definición de Benedict Anderson sobre la nación como una comunidad imaginada, para poder formar esta comunidad será necesario mantener lo negativo o aquello que interfiera con el sentido de comunidad, fuera de sus límites. Pero hay algo dentro de esos límites que cuestiona la idea de una comunidad imaginada en la que todos sus miembros se identifican con lo mismo.

---

<sup>8</sup> Kelly Oliver explica el papel de lo materno en el proceso de abyección: “The maternal body threatens the borders of the individual and social subject. It threatens the individual subject who was born out of another body and must deny this in order to establish its own proper identity. It threatens the social identity insofar as the maternal body is associated with nature, and the social must distinguish itself from the forces of nature” (*Family* 179).

En este contexto, aquello que molesta porque traspasa las fronteras de lo establecido e incomoda pero pertenece a esa comunidad, se vuelve abyecto (*Powers* 4). Lo abyecto entonces conforma un espacio en tensión que supera la distinción dentro/fuera y se enfoca en el rechazo o la diferencia inherente a la identidad. Lo mismo sucede en el desarrollo de la subjetividad: lo abyecto hace irrelevante la distinción consciente/inconsciente, la fractura inicial según Freud. Por lo tanto, lo abyecto sublima las categorías discursivas establecidas, como el discurso científico o racionalista. El espacio abyecto nunca es homogéneo o totalizador sino divisivo y catastrófico; el sujeto no puede separarse de éste y, por ende, Kristeva lo define como: “a *land of oblivion* that is constantly remembered [and] from which he does not cease separating” (8). Las ideas de Kristeva plantean un modelo de la alteridad dentro de sí mismo y de esto se desprende una ética de lo otro que Oliver describe a la perfección: “When we learn to embrace the return of the repressed/the foreigner within ourselves, then we learn to live with, and love, others” (*Hopkins Guide* s/p).

¿Qué posibilidades de lectura ofrece la perspectiva kristeviana en relación a las novelas chicanas y de la Onda? ¿Cómo pensar la identidad del adolescente y las consecuencias de esa identidad con su entorno desde esta óptica del otro dentro de mí? Tanto los personajes chicanos como los de la Onda viven constantemente desafiando los límites: culturales, lingüísticos y de comportamiento; hay algo que les molesta y que se pone de manifiesto en su vínculo con la familia, a la que desdeñan pero no pueden abandonar. Las ideas de Kristeva ofrecen una perspectiva que nos permite pensar al adolescente y su relación con la cultura familiar, en donde la figura paterna es central. El padre no sólo simboliza la autoridad sino también los valores culturales aceptados. En

la teoría psicoanalítica, el padre es fundamental en el proceso de identidad. En el esquema lacaniano del proceso de identidad, el padre constituye la ley, aquello con lo que el hijo debe identificarse para poder constituirse como sujeto (Dor 4). Así pues, el padre es el ancla que ata al hijo a una cultura determinada. Las complejas relaciones que los personajes de las novelas estudiadas en este trabajo mantienen con sus familias, particularmente con los padres, apuntan hacia un conflicto en el proceso de identificación. Hay un desafío a los límites de lo establecido no sólo en términos de comportamiento sino también del lenguaje. La hibridez lingüística característica de estas novelas articula un nuevo, a la vez que complejo, lugar de enunciación que revela un sujeto en busca de su propia identidad.

La cisura en los modelos de identificación que presentan estas novelas responde a un momento histórico muy particular. Los eventos culturales, sociales y políticos acaecidos durante los sesenta y principios de los setenta (movimientos estudiantiles, nuevos estilos musicales, movimientos de afirmación de identidad, como el de los chicanos y el de los afroamericanos) produjeron una fractura en el sistema de pensamiento occidental y obligaron a un cuestionamiento y replanteamiento de la identidad. El mundo se vio envuelto en un proceso de descolonización—la independencia de Ghana, la independencia de las colonias francesas en el África subsahariana, la revolución de Algeria (Jameson 179). Pero este proceso de descolonización no ocurrió fuera de los límites nacionales sino en el mismo fuero interno de las naciones. Ejemplo de esto fue Estados Unidos donde tuvieron lugar los movimientos de afirmación por los derechos civiles que dejaron entrever el complejo entretejido racial y cultural compuesto por afro-americanos, puertorriqueños, chicanos.

¿Acaso este proceso de descolonización no puede leerse en términos simbólicos? Es decir, el padre, la Ley, el colonizador desaparece, situación que obliga a una reconfiguración de la identidad.

Por otro lado, la Revolución Cubana colocó a Latinoamérica en un punto de mira para el mundo entero, haciendo evidente que la Revolución como discurso no estaba fosilizada y que podía cambiar el orden social movilizándolo. Fredric Jameson define la década del sesenta y el papel de la Revolución en dicha época: “This great event also announces the impending 60s as a period of unexpected political innovation rather than as the confirmation of older social and conceptual schemes” (182).

¿Cuáles fueron las consecuencias de estos movimientos de descolonización? En primer lugar, como señala el mismo Jameson, las ideologías político culturales del primer mundo, incluso las expresiones contraculturales, deben mucho a los modelos de pensamiento que se originaron en el tercer mundo, como el maoísmo o la Revolución Cubana (180). Parménides García Saldaña, único autor considerado como parte de la “literatura de la Onda” que escribió sobre la Onda como movimiento social, subraya el gran impacto que la revuelta cubana tuvo para Estados Unidos: “...Cubita de Moré representa una descomposición, no incluida, del Pacto [el Pacto de No Agresión y Coexistencia Pacífica que surgió a partir de la firma del Tratado de Yalta] y un resquebrajamiento que ayudó a cambiar—un poco—el modo de vida de la sociedad gabacha.” Para García Saldaña, Cuba fue fundamental en la emergencia de la contracultura norteamericana: “no sé por qué no se ha escrito nada sobre la influencia de

Cuba en el surgimiento de La Onda en Norteamérica” (*Ruta* 14).<sup>9</sup> En segundo lugar, los procesos de descolonización y el surgimiento del Tercer Mundo como bastión ideológico que penetró en el primero, provocaron la emergencia de las voces “silenciadas,” como las denomina Linda Hutcheon, voces que obligaron a pensar el mundo desde nuevas categorías sociales y políticas tales como la raza y el género (Jameson 181; Hutcheon, *Poetics* 62).

Estas nuevas categorías también determinaron el curso cultural, social y político de América Latina. Néstor García Canclini señala que entre los años 50 y 70, el cambio en el ámbito económico, concretamente la inversión de capital extranjero—particularmente norteamericano—tuvo repercusiones culturales importantes ya que se produjo una brecha entre la cultura de élites y la de masas debido a la aparición de grandes empresas que controlaban la cultura y creaban una vasta red en torno a ellas, monopolizando el gusto de la gente (124). Jesús Martín-Barbero complementa esta idea al plantear que la crisis de los años sesenta “desarrolla un esfuerzo por pensar el sentido de los nuevos movimientos políticos, de los nuevos sujetos-actores sociales y los nuevos espacios en los que ...estalla la cotidianidad, la heterogeneidad y conflictividad de lo cultural” (49).

La Onda, el movimiento social juvenil mexicano que, según Carlos Monsiváis abarcó aproximadamente de 1967 a 1972, así como el Movimiento chicano<sup>10</sup> forman parte de este proceso de ruptura e irrupción de lo marginal. El primero dio voz a la

---

<sup>9</sup> En efecto, existe más documentación sobre el impacto de Cuba en la contracultura latinoamericana que en la norteamericana. Fredric Jameson menciona a la Revolución Cubana como uno de los eventos que contribuyeron a la ruptura ideológica de los años sesenta pero no profundiza sobre el tema.

<sup>10</sup> El movimiento comenzó en la década del sesenta y se extendió hasta principios de los años setenta. Como se explicará en detalle en el primer capítulo, el movimiento estuvo conformado por una serie de huelgas y revueltas organizadas por trabajadores agrícolas mexicanos que buscaban mejoras laborales. Más tarde, el movimiento desembocaría en una lucha por la afirmación de la identidad chicana.



juventud pero no como esperanza de futuro sino como una fuerza de crítica y rechazo de sistemas establecidos; el segundo hizo visible la situación colonial de los mexicanos y mexicano americanos. La Onda, según Parménides García Saldaña, “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 la sociedad ...” (*Ruta* 15). Obviamente, el sistema reaccionó ante esta forma de comportamiento que se enmarcaba como parte del inconformismo juvenil mundial y que se manifestaba a partir de expresiones culturales extranjeras, como el rock y el hipismo. Así, la Onda no sólo constituía un comportamiento rebelde sino que esa rebeldía ni siquiera tenía bases nacionales.<sup>11</sup> Sin embargo, aunque la contracultura norteamericana dominó buena parte de este comportamiento, pronto se fue “nacionalizando.” Eric Zolov observa cómo los jóvenes mexicanos volvieron sobre el pasado indígena, no en los términos enaltecedores de la retórica oficial sino rescatando el aspecto de búsqueda espiritual de las culturas precolombinas. Irónicamente, este redescubrimiento se hizo via los *hippies* mayoritariamente norteamericanos que llegaban a México atraídos por drogas indígenas como el peyote y los hongos.<sup>12</sup> Esta injerencia del vecino del norte y los cambios que produjo en la sociedad mexicana propiciaron diversas reacciones en relación

---

<sup>11</sup> Aunque en un principio Carlos Monsiváis defendió a la Onda, particularmente su lenguaje de “la frontera” y el “habla de los delincuentes,” más tarde la acusó de ser “antinacionalista, imitativa y apolítica,” de ser “utopía desnacionalizada” (*Días* 103 y *Amor* 234).

<sup>12</sup> Zolov documenta con precisión la presencia de los hippies en México y el impacto de dicha presencia en la juventud. Huautla de Jiménez, un pequeño pueblo en la sierra mazateca de Oaxaca, se hizo famoso entre las comunidades hippies gracias a la curandera María Sabina y sus hongos alucinógenos, los cuales eran sumamente respetados por la comunidad mazateca por sus poderes curativos. Huautla y sus hongos fueron popularizados gracias a la visita que en 1955 R. Gordon Wasson, micólogo y banquero norteamericano, hizo a Huatla. Wasson hizo público el poder de estos hongos y pronto este pequeño pueblo se vio invadido de *hippies* extranjeros y más tarde de *jipitecas*, o hippies mexicanos. Para 1958 el ingrediente alucinógeno era producido sintéticamente por un químico suizo, mismo que sería el componente básico de una de las drogas psicodélicas más populares en los sesenta y setenta: el LSD (106-8).

a la “autenticidad” de la Onda. Para Carlos Monsiváis la Onda era uno más de los impulsos por ingresar al mundo contemporáneo a partir de la copia de corrientes culturales extranjeras (*Amor* 235). Para otros como Eric Zolov, esta presencia norteamericana generó imágenes transnacionales que retaron el discurso totalizador de la identidad nacional. Por lo tanto “transnationalism introduced the possibility of selecting among multiple reference points in the reconstruction of one’s national as well as individual identity” (139).

La llegada del *rock’n’roll* a México, el desarrollo económico, los acuerdos migratorios entre Estados Unidos y México jugaron un papel central en el cuestionamiento que la literatura de los sesenta hace sobre la identidad nacional. Mi primer capítulo establece el contexto de lo que se ha denominado “Onda,” tanto en literatura como socialmente, y las formas culturales a partir de las cuales se manifiesta el flujo entre Estados Unidos y México. El pachuco es uno de los productos de este flujo que fue eliminado del panorama cultural mexicano ya que se consideró peligroso para la identidad nacional. Esta postura reavivó viejas discusiones entre los círculos intelectuales sobre lo que debía conformar la identidad nacional. Esto, unido a la escasa recepción que el movimiento chicano y su literatura tuvieron en México pero al mismo tiempo el recelo con el que se veía a los inmigrantes y su cultura, pone de manifiesto la ansiedad que el chicano produce en la conciencia nacional del país. Juan Bruce-Novoa recalca este problema: “Why are Chicanos so repulsive and despicable for Mexicans? ...In brief, because we undermine the protective wall of national separation between Mexico and the U.S.A; we deconstruct the fictions of exclusivity necessary for Mexicans to go on seeing themselves in terms of a solidified absolute” (“Chicanos” 67).

El segundo capítulo explora en detalle uno de los temas que constituyen el cimiento de esta disertación: la migración hacia Estados Unidos a raíz de la Revolución Mexicana. Por medio de un análisis de la novela de José Antonio Villarreal, *Pocho* (1959), se verá cómo los ideales revolucionarios y de mexicanidad que el padre trata de mantener en su hijo se transforman paulatinamente en una carga. El ser del protagonista, Richard Rubio, está desgarrado entre el hogar y la cultura familiar, y el exterior, o sea, lo norteamericano. Esta fractura se hace evidente sobre todo en el lenguaje. Aunque no hay una situación de bilingüismo, se alternan referencias del inglés al español, lenguas que definen el entorno en el que el personaje se desenvuelve. Asimismo, aunque la novela está escrita en inglés, aparecen expresiones mexicanas traducidas de forma literal, produciéndose una transferencia lingüística a partir del inglés que imparte un sello hispano que percibimos fácilmente. Este lenguaje impregnado por lo heterogéneo es emblemático de una existencia marcada por la presencia de dos culturas con las que Richard mantiene una tensa dialéctica de rechazo y deseo.

Las novelas de José Agustín se desarrollan alrededor de una problemática muy similar, como se verá en el capítulo 3. Los protagonistas de *La tumba* (1966) y *De perfil* (1966) reaccionan contra los valores y el comportamiento de la clase media mexicana. Sin embargo, la actitud rebelde que estos personajes desarrollan no supone una completa separación del medio al que pertenecen. De manera similar a sus contrapartes chicanas, los protagonistas de *La tumba* y *De perfil* tienen dificultades para abandonar el hogar. En el caso de estas novelas, no hay una situación bicultural pero sí una profunda crisis cultural que da inicio a un cuestionamiento sobre la identidad. Estos adolescentes desafían los valores tradicionales del buen comportamiento, (o sea, seguir las normas

paternas, ser respetuosos, tener amigos de la misma clase social, casarse, tener un hogar, etc.). ¿Qué se descubre a partir de este cuestionamiento en relación a la cultura nacional? Paradójicamente, ese mundo que desprecian les proporciona un confort económico que les resulta difícil abandonar. De esta manera, *La tumba* y *De perfil* no sólo articulan una crítica a los valores nacionales posrevolucionarios sino a la rebeldía juvenil que constituía el ojo del huracán en los años sesenta.

Aunque el lenguaje de las novelas de Agustín no hace evidente la transferencia lingüística que vemos en *Pocho*, hay un lenguaje híbrido. En *La tumba*, por ejemplo, se introducen expresiones en inglés y francés, y los personajes juegan mezclando el lenguaje literario con coloquialismos y juegos de palabras. La estructura rompe también con los convencionalismos literarios. *La tumba* sigue una cronología lineal pero la trama en *De perfil* se construye a partir de diversos fragmentos, en ocasiones de diarios, sin orden cronológico. Esta fragmentación narrativa y experimentación lingüística alcanza su máxima expresión en *Caras viejas y vino nuevo* (1975) de Alejandro Morales. El capítulo cuatro analiza esta novela y su estructura “caótica.” Narrada en 32 fragmentos en orden regresivo, la trama surge alrededor de la violencia cotidiana en un barrio chicano. Esta ordenación de la trama obliga a explorar cómo el pasado es determinante en la identidad y el tiempo presente. Los acontecimientos sólo cobran sentido si se tienen en cuenta ambas instancias temporales. El último fragmento narra el nacimiento del barrio, y los fragmentos precedente dan cuenta de la formación de los primeros años de amistad de Mateo y Julián, los dos protagonistas de la novela. Así, es hasta que llegamos al final, que implica un regreso, que podemos comprender los eventos narrados al inicio. Éstos son todos violentos; de hecho, la violencia es un sello distintivo de esta

novela y se logra no sólo a nivel de la anécdota sino del lenguaje mismo. Morales lleva el lenguaje todavía más allá de José Agustín. Aquí no hay mezcla de diversas lenguas ni una transferencia lingüística como en *Pocho* sino una crudeza del lenguaje que refleja la decadente vida de los personajes. La violencia se hace palpable y, junto con la estructura fragmentaria de la novela, captura la cotidianidad de la vida en el barrio. La abundancia de sinécdoques, yuxtaposiciones y elipsis dejan de ser técnicas narrativas para conformar la cosmovisión de la novela.

El quinto y último capítulo se centra en la novela *Pasto verde* (1968) de Parménides García Saldaña. Considerado como el verdadero escritor ondere ya que vivió una vida turbulenta, dedicada a las drogas y el *rock'n'roll* y murió muy joven a causa de una sobredosis, García Saldaña lleva hasta sus últimas consecuencias la ruptura con los convencionalismos literarios. La trama se disuelve para dar paso a una especie de flujo de conciencia cargado de referentes culturales de la vida mexicana contra los que se arremete sin piedad. Este trabajo concluye con esta novela porque constituye la culminación de la actitud contestataria del adolescente contra la hegemonía cultural postrevolucionaria. A diferencia del resto de las novelas que conforman esta investigación en donde los protagonistas se debaten entre la rebeldía y la tradición, en *Pasto verde* desaparece esta tensión para dar paso a una crítica exacerbada de las instituciones, entre ellas el nacionalismo. Así, el narrador se pregunta: “Todos dicen que como México no hay dos. Pero, ¿qué es México? ¿Es el presidente? ¿Es Dalila Clover?” (96). La pregunta que Parménides plantea en su novela es, en definitiva, la pregunta que subyace en la búsqueda de identidad de todos los personajes adolescentes de estos textos.

Todos ellos se enfrentan a una crisis de identidad en la que México y su legado cultural es un signo que necesita redefinirse pues para ellos carece de significado.

Aunque esta tesis no busca incorporar la literatura chicana a la mexicana ni verla como una extensión de ésta, sí busca incidir en la importancia del legado revolucionario, cuyas consecuencias se manifiestan a ambos lados de la frontera. Un estudio en profundidad sobre el tema de la identidad en la narrativa de los años sesenta nos permitirá establecer un enfoque para abordar la literatura chicana desde la perspectiva mexicana pues, aunque en efecto está circunscrita al espacio norteamericano mantiene un lazo imborrable con el mexicano. Asimismo, un aspecto por el cual es necesario aproximarnos a lo chicano pensando en lo mexicano es su constante presencia/rechazo que ha producido en el entorno mexicano. Evidentemente esto lleva a pensar en la gran preocupación que existe por mantener lo mexicano contenido dentro de los límites geográficos. Podría pensarse que el mestizaje, que fungió como discurso oficial de identidad durante los años veinte, abriría las puertas a una perspectiva más amplia sobre la identidad mexicana. Irónicamente, no fue así. Y siguiendo con las ironías, serían precisamente los chicanos quienes se apropiarían de las ideas de José Vasconcelos sobre el mestizaje para desarrollar su narrativa de identidad, quien, a su vez, sería uno de los primeros en reaccionar contra la irrupción del pachuco en el cine nacional (Durán 43). Esto es simplemente una muestra de las complejas paradojas sobre las que se ha pensado la identidad nacional mexicana, como se abordará en detalle a continuación.

## CAPÍTULO I

### LOS AÑOS SESENTA: CONTACTOS CULTURALES Y (RE) DEFINICIONES NACIONALES

*...si nos cerraran los 3000 km. de frontera con USA,  
quedaríamos a oscuras.*

Elena Poniatowska, *¡Ay vida, no me mereces!*

*...in Mexico, the border with the United States is found everywhere, and  
in cultural and economic matters, we Mexicans all live in the border.*  
Carlos Monsiváis, “Would So Many Millions of People Not End up Speaking  
English? The North American Culture and Mexico”

Tanto por su cercanía geográfica como por sus relaciones políticas, económicas y sociales, México y Estados Unidos han mantenido una estrecha relación a lo largo de la historia. Después de España, puede afirmarse que Estados Unidos ha sido otra presencia que más discusiones y preocupaciones ha generado en México en lo tocante a cuestiones de identidad. Desde el siglo XIX diversos eventos han generado un problemático contacto entre ambas naciones. Para empezar, la guerra entre ambos países, que culminó con el tratado Guadalupe-Hidalgo en 1848, dejó profundas cicatrices tanto en México como en Estados Unidos. Durante el siglo XX la relación entre ambos países se hizo cada vez más estrecha y a la vez espinosa, repercutiendo no sólo en el ámbito económico, sino también en lo social y en las producciones culturales.

Para los intelectuales y artistas mexicanos el contacto entre ambos países ha sido motivo de acendradas discusiones alrededor de la posible transformación de la identidad mexicana que la relación e imitación de Estados Unidos podría generar. Dicha preocupación ha estado vigente desde el siglo XIX, notablemente en las discusiones entre liberales y conservadores sobre el papel de Estados Unidos en la configuración de la cultura nacional (Schmidt 56-58; Giron 53-59). El aspecto económico jugó un papel determinante para las relaciones entre ambos países ya que México abrió sus puertas a la inversión norteamericana considerablemente durante el régimen de Porfirio Díaz (1876-1880/ 1884-1911) y años más tarde con la Segunda Guerra Mundial (Vaughan 471-74). Esto originó preocupaciones sobre la influencia que lo económico podría acarrear para lo cultural. ¿Fue la inversión norteamericana una fuente de corrupción para las tradiciones mexicanas? ¿Qué tanto era necesario sacrificar en nombre del desarrollo y el progreso desde la independencia? El problema que la nueva nación independiente enfrentó era precisamente cómo incorporar lo norteamericano, identificado con el progreso moderno, sin que la cultura nacional perdiera su autenticidad.

A causa del dilema de la pérdida de autenticidad, el discurso nacional tuvo un papel central en la defensa de la cultura mexicana. Este discurso, no obstante, ha sido extremadamente complejo debido a la constante presencia de lo norteamericano en el panorama cultural mexicano. Mary Kay Vaughan destaca que para comprender la cultura de México es necesario tener en cuenta su dimensión transnacional que ha facultado al Estado como guardián de la cultura nacional pero también lo ha desafiado precisamente por los estrechos y tirantes vínculos entre Estados Unidos y México (472). La cultura chicana, por ejemplo, ha generado puntos de contacto entre las dos naciones pero también ha fungido como uno de los desafíos más significativos para la identidad nacional.



Aunque ha sido un fenómeno localizado en territorio norteamericano, intelectuales de la talla de Octavio Paz han manifestado su preocupación por la cultura chicana y su relación con la identidad mexicana. Esto sugiere entonces la existencia de una ansiedad sobre la presencia e influencia de Estados Unidos en la cultura de México.

Las discusiones entre los liberales y conservadores del siglo XIX son muestra ya de las tensiones alrededor de la configuración de la identidad mexicana. Dejar de ser una entidad dependiente y colonial, y crear una nación se convirtió en una preocupación al finalizar la lucha por la independencia. Para la elite intelectual y política era necesario orientar al país hacia el progreso y la civilización. De acuerdo con los liberales, la manera de lograr la modernidad estaba en seguir el modelo de nación de Estados Unidos. Los conservadores, en cambio, se inclinaban por una política exterior dirigida a Europa y algunos miembros de esta tendencia política se manifestaron a favor de la monarquía. Como si esto fuera poco, los conservadores defendían a capa y espada el catolicismo como el verdadero elemento de la nación mexicana e interpretaban la conquista española como el hecho que marcaba el nacimiento de la nación mexicana, siendo Hernán Cortés el padre fundador de la patria y la Virgen de Guadalupe la madre que bendecía a la nueva nación (Schmidt 22; Benjamin 15).

Los liberales imaginaban una nación muy diferente de la de los conservadores. Para empezar, el antihispanismo marcó el pensamiento liberal por lo que el origen de la nación, según los liberales, estaba en el pasado precortesiano. Como parte de esta tendencia antihispanista, condenaron a la iglesia en tanto institución que representaba los tres siglos de dominación española. Pero el liberalismo mexicano se fundó sobre una contradicción: la fe católica era parte constitutiva de la nación. Al igual que los conservadores, la Virgen de Guadalupe había bendecido a la nación mexicana (Benjamin

16). Así también, la mayoría de los pensadores liberales no se desprendieron de su herencia católica y la incorporaron a su concepción de la nación mexicana. Para algunos intelectuales como Ignacio M. Altamirano, el partido liberal era el verdadero defensor de la caridad cristiana (Giron 74).

Para los liberales, el modelo político desarrollado por Estados Unidos se convirtió también en sinónimo de cultura. De esta forma, la imitación de este modelo en México conduciría a un progreso no sólo tecnológico sino democrático:

La grandeza de los Estados Unidos, hoy imponentes ante Europa y el Mundo, y que será mayor cada día, más que en sus adelantos materiales...consiste en la instrucción de sus ciudadanos que siendo igual, con insignificantes excepciones, les permite a todos ser aptos para el ejercicio de sus funciones administrativas y no consiente una clase ni una persona más allá del nivel republicano. (Altamirano en Giron 75)

La educación de las masas fue el portal de entrada al exitoso funcionamiento de este modelo en territorio mexicano: “A emular a ese gran pueblo por medio de la instrucción popular deben tender nuestros esfuerzos constantes” (75). La revolución incidirá nuevamente en la importancia de la educación (en este caso la educación socialista) para lograr los ideales que ya perseguían los pensadores del siglo XIX: una nación sólida, unificada y moderna.

Sin embargo, la implementación del modelo norteamericano en México dio lugar a uno de los temas que más han preocupado a los intelectuales: la imitación y el peligro que representaba para la identidad nacional. Aunque era el modelo a seguir, el país del norte se erigía también como una amenaza que en cualquier momento podía apropiarse de México. Este temor se concretizó con la guerra entre ambos países (1846-1848) que culminó con la pérdida de buena parte del territorio mexicano—los hoy estados norteamericanos de Arizona, California, Texas, Nuevo México, Utah y parte de Colorado.

Asimismo, la guerra con Francia (1838-1839) contribuyó a concienciar a la elite intelectual y política sobre la frágil situación en la que se encontraba México frente al resto del mundo. Irónicamente, tanto Francia como Estados Unidos, países invasores, eran los modelos que México debía imitar para lograr la unificación y el progreso nacional. Sin embargo, la influencia norteamericana era percibida como más peligrosa que la francesa, que, aunque extranjera, era percibida como una cultura más acorde a la sensibilidad mexicana.

El imperialismo norteamericano, que se manifestaba cada vez con más vigor, alertó a los intelectuales sobre el peligro de un colonialismo cultural. Surgió entonces la paradoja: ¿cómo seguir el modelo sin perder lo auténticamente mexicano? El régimen de Porfirio Díaz heredó los tres paradigmas sobre las que se venía gestando la discusión en torno a lo nacional en el siglo XIX: los liberales, los conservadores y el imperialismo norteamericano. Díaz se vio en la necesidad de balancear su gobierno entre estas tres fuerzas a las que hubo que agregar otra corriente extranjera de pensamiento: el positivismo, desde el cual se promovía el orden y el progreso como vías para consolidar al país. Programada por este crisol ideológico, se promovió la industrialización, meta en la que las relaciones con Estados Unidos fueron primordiales.

Paralelamente al cultivo de las relaciones económicas entre México y los Estados Unidos, se generaron proyectos de corte nacionalista apoyados por el gobierno de Díaz, como la escritura de la historia oficial mexicana. Aunque esta tarea respondía a la ideología positivista, el régimen porfirista promovió también una importante relación cultural con Estados Unidos. En su estudio sobre la configuración de lo mexicano, Henry Schmidt señala que estas relaciones se dieron bajo una discreta diplomacia cultural escasamente registrada en los anales entre las relaciones de ambos países (40). Schmidt

hace referencia al caso de Ezequiel Chávez, quien jugó un papel importante en el desarrollo de la educación superior en México. Chávez fue discípulo de Justo Sierra y bajo su protección se desempeñó como subsecretario de educación y bellas artes. A partir de 1903 estuvo activamente involucrado en la reconfiguración de la universidad nacional, para lo cual viajó a Estados Unidos en 1908. Su visita a Estados Unidos tuvo un impacto importante en las relaciones culturales entre ambos países. Hizo donaciones de libros sobre México a la universidad de Stanford y enseñó un curso de verano en la universidad de California (40). El contacto de Chávez con las universidades norteamericanas pone al descubierto el estrecho vínculo entre ambas naciones así como la influencia norteamericana en la configuración del sistema educativo y cultural mexicano.

La presencia de modelos extranjeros en la cultura nacional hacían cada vez más fuerte el dilema: la entrada al mundo moderno se ofrecía a México a partir de ideologías articuladas en el extranjero que no respondían a su realidad e historia. Durante el régimen porfirista el (eterno) conflicto entre progreso y tradición se cristalizó, y, a pesar de la fuerte presencia norteamericana, particularmente en el ámbito económico, el rechazo hacia lo estadounidense fue ganando terreno. Como solución, ya desde este momento, se alentó a los artistas a buscar su inspiración en la realidad mexicana y no simplemente a importar modelos artísticos; se intentó valorizar los productos nacionales frente a los extranjeros, así como crear una industria que no sólo copiara el modo de producción norteamericana (Schmidt 58). Esto fortaleció el sentimiento nacionalista, y la identidad nacional fue estructurándose sobre esta ideología anti-norteamericana. A pesar de esta reacción, los vínculos económicos con Estados Unidos no desaparecieron sino que con el paso del tiempo se volvieron más azarosos y necesarios para la economía.

La revolución (1910-1920) que marcó el fin del régimen de Porfirio Díaz, no erradicó la presencia norteamericana del ámbito mexicano. Durante la revuelta, las compañías norteamericanas establecidas en México (especialmente las petroleras) siguieron produciendo y varios políticos y escritores, como Francisco I. Madero y Mariano Azuela,<sup>13</sup> se refugiaron en Estados Unidos. La visión radical nacionalista que la revolución provocó subsistió en contigüidad con la presencia norteamericana en México. Y aunque el Estado también condenó la injerencia norteamericana en la vida mexicana, nunca prohibió completamente la inversión norteamericana ni cesaron las relaciones entre ambos países puesto que una de las metas primordiales del Estado revolucionario era el progreso económico (Knight, “Popular” 443).

La revolución estableció cambios y continuidades en la cultura y política nacionales, convirtiéndose en piedra de toque para la configuración de la identidad nacional y planteó una nueva necesidad: ya no era necesario construir una nación como en la independencia sino *reconstruirla* puesto que la lucha armada había dejado un país fragmentado ideológica y culturalmente. De acuerdo con Alan Knight, “*Reconstruction* became the watchword of the new regime, which espoused ostensible radical means in order to achieve more traditional ends: namely, the achievement of economic development and political stability” (394). El proyecto posrevolucionario buscaba sobre todo una transformación social que propiciara la modernización del país. Sin embargo, como destaca Knight, las bases de este proyecto formaban ya parte de las discusiones sobre México desde el siglo XIX. Es decir, la revolución no fue un proyecto completamente innovador ya que la idea de modernización y estabilidad política estuvo

---

<sup>13</sup> Azuela publica *Los de abajo* por primera vez en El Paso, Texas en 1915; Madero huyó a Estados Unidos después de las turbulentas elecciones de 1910 y desde allí promulga el Plan de San Luis que llamaba a la lucha armada en contra del fraude electoral que favorecía a Porfirio Díaz.

presente desde la independencia y el porfiriato, y entre las diferentes facciones intelectuales y políticas—liberales y conservadores. La revolución, en efecto, propició cambios sociales y políticos, pero estos cambios no desterraron las tradiciones, sino que coexistieron con ellas (393-402). El Estado no fue el único actor en esta transformación; por el contrario, se dieron una serie de negociaciones entre éste y la población para poner en marcha la reconstrucción nacional (Vaughan 472).

Aunque el proyecto revolucionario encontró fuertes oponentes, entre ellos la iglesia católica y los católicos,<sup>14</sup> entre las clases medias la ideología radical revolucionaria, con sus tintes nacionalistas, tuvo un impacto considerable: “‘petty bourgeois’” professionals and retailers, artisans, literate workers, some rancheros, and members of the ‘peasant bourgeoisie’” (Knight, “Popular” 418). Asimismo, algunos intelectuales de la década de los veinte y los treinta, como Vasconcelos<sup>15</sup> y Samuel Ramos, consideraron que la producción de una verdadera identidad mexicana estaba en manos de la clase media. Para ambos, el indígena era un obstáculo para la modernización; el futuro de México estaba en la clase media. Para superar este problema, la solución era incluir al indígena y las masas campesinas en la clase media. De ahí la importancia del proyecto educativo posrevolucionario, el cual no sólo buscaba inculcar

---

<sup>14</sup> El proyecto educativo posrevolucionario era la “educación socialista” por la que se pretendía “civilizar” a las masas y así crear nuevos ciudadanos. La principal culpable de la degeneración del pueblo mexicano era precisamente la iglesia: “Reformers readily linked the baneful influence of the Catholic church to Mexican degeneracy. The church inculcated superstition, retarded the advance of Science, and encouraged idleness and inebriation” (Knight, Popular 405). La oposición entre gobierno, iglesia y católicos llegó a violentos enfrentamientos que se conocen como la *guerra cristera* (1926-1929).

<sup>15</sup> Como secretario de educación (1920-1924) estructuró un programa educativo basado en cinco puntos: escuelas, bibliotecas, bellas artes, alfabetización y educación indígena (Blanco 91). Asimismo, propuso al mestizaje como elemento esencial de la identidad mexicana y puerta de entrada a la modernidad. Paradójicamente, el ideal revolucionario de Vasconcelos se nutrió desde su propio catolicismo, el cual nunca abandonó. En 1929 se lanzó como candidato presidencial respaldado por el Partido Nacional Antireeleccionista, pero el triunfo le es conferido al candidato del entonces Partido Nacional Revolucionario (hoy el PRI), Pascual Ortiz Rubio.

conceptos en sus destinatarios sino también enseñarles usos y costumbres para construir una nación civilizada. Ramos incluso adjudica a la burguesía citadina de la Ciudad de México el poder intelectual del país por ser el grupo más “inteligente y cultivado” (122).

El proyecto revolucionario había provocado entre algunos intelectuales una percepción de México que rechazaba tajantemente lo extranjero para definir la cultura nacional. Los intelectuales jugaron un papel central en la articulación de la cultura revolucionaria y el debate sobre la identidad se desarrolló alrededor de dos tendencias: el nacionalismo y el cosmopolitismo. Los primeros, los nacionalistas, fueron respaldados por el Estado, y creían que la identidad nacional tenía que fundamentarse exclusivamente en la experiencia nacional, como sostenían los muralistas, grupo representativo de esta corriente. Irónicamente, los muralistas recurrieron a técnicas vanguardistas europeas (como el cubismo y el surrealismo) para expresar la historia y el sentimiento nacionales.

Los cosmopolitas, como los Contemporáneos, abogaban por definir la identidad en función de corrientes extranjeras que permitieran a México formar parte de la cultura occidental. La veta cosmopolita europeísta jugó un papel central en la cultura mexicana durante el porfiriato, pero en los años veinte una postura abiertamente cosmopolita no era bien vista (Cohn 88). Aunque tanto los cosmopolitas como los nacionalistas tuvieron serias disputas durante la primera mitad del siglo XX, el cosmopolitismo no pretendía ignorar los problemas de México; por el contrario, estaban preocupados por la nación pero desde otra perspectiva, como destaca Deborah Cohn<sup>16</sup> (89). Estas tendencias perduraron hasta los sesenta y afectaron la recepción de la llamada “literatura de la Onda”

---

<sup>16</sup> “...los dos bandos solían verse como polos opuestos, y en varias ocasiones durante el siglo veinte, arremetieron el uno contra el otro: Emilio Abreu Gómez e incluso el propio Estado tacharon a los cosmopolitas de ser ‘extranjerizantes’ y les culparon de haberle dado la espalda a México, mientras que éstos, a su vez, acusaron a los nacionalistas de ‘miopía cultural’ y de haberle impedido a la nación asumir su lugar debido en la comunidad occidental.” (Cohn 89).

pues ni siquiera se vio ésta como una tendencia cosmopolita sino americanizante, como se verá más adelante en este capítulo. La base del rechazo hacia los cosmopolitas estaba en la preocupación por la falta de originalidad que hasta ese momento, según los intelectuales, había tenido la cultura nacional.

Todas estas discusiones sirvieron de marco para la publicación en 1934 de una obra que marcó un hito en la definición de la identidad cultural mexicana, *El perfil del hombre y la cultura en México*, de Samuel Ramos. La obra de Ramos fue una especie de respuesta a las preocupaciones sobre la identidad mexicana. Basándose en las teorías psicológicas de Alfred Adler, discípulo de Freud, Ramos propone que el carácter del mexicano está definido por un sentimiento de inferioridad que lo ha orillado hasta crear una identidad cultural basada en la imitación (98-99).

Parte del problema, según Ramos, radica en el nacionalismo de los años veinte, concretamente en lo que Benedict Anderson denomina “nacionalismo anticolonial,” es decir, una negación de lo español-europeo como componente de la identidad mexicana (153).<sup>17</sup> Uno de los argumentos más interesantes del ensayo de Ramos es precisamente que detecta el problema de la imitación cultural en el origen de la cultura mexicana, idea que junto con otras, como la del sentimiento de inferioridad, que Octavio Paz recuperaría veinte años más tarde en su famoso ensayo *El laberinto de la soledad* (1950). El estado imitativo de la cultura mexicana—y de toda Hispanoamérica—deriva del conflicto psicológico inicial acarreado por el choque entre lo europeo y lo americano: “Ya no es

---

<sup>17</sup> Ramos se refiere a los nacionalistas radicales como “hombres impreparados, sin cultura alguna... Ven las cosas superficialmente, a través de un estrecho provincialismo que los hace creer que lo mexicano es el ‘color local.’ Si esta mentalidad llegara a imponerse en México, la cultura sería de características ‘pueblerinas’” (148-49).



europeo [el habitante de América] porque vive en América, ni es americano porque el atavismo conserva su sentido europeo de la vida” (106).

Para eliminar la imitación, sugiere Ramos, es necesario superar la obsesión que existe con la originalidad de lo mexicano. Dicha originalidad es dudosa ya que los modelos sobre los que se ha construido son erróneos. La noción de lo mexicano propuesta por los nacionalistas parte de que la “fisonomía nacional” está ya definida y que la única tarea por hacer es sacarla a la luz (142). Así también, las discusiones entre nacionalistas y cosmopolitas han contribuido a esta percepción errónea de lo mexicano. Para Ramos, la cultura original que se busca no puede hacerse sin tener en cuenta lo extranjero ya que forma parte de la historia de México. Asimismo, la identidad no está definida aún porque desde el siglo XIX los mexicanos se han limitado a imitar modelos extranjeros, sin tener en cuenta la realidad nacional. La imitación ha sido producto de un deseo de superioridad y así la cultura nacional es una especie de “máscara” pues se usa para borrar el sentimiento de inferioridad y no para un “mejoramiento efectivo” de la cultura (127). Lo anterior ha originado una ruptura en la construcción de la identidad mexicana ya que hay un ser mexicano real oculto bajo la máscara de lo que se quiere ser. El proyecto que Ramos propone para superar esta ruptura es uno que “reúna lo específico del carácter nacional y la universalidad de sus valores,” sin más ni menos la tesis de *El laberinto de la soledad* (199).

El pensamiento de Ramos resume la problemática que se había venido gestando hasta ese momento. Aunque es evidente que Ramos es un cosmopolita—inclina la balanza hacia lo occidental concebido como universal—sus ideas también sacan a colación la visión historicista de los nacionalistas. La obra de Ramos deja al descubierto las complicaciones para generar un discurso que cohesionara efectivamente cultura,

identidad y modernidad en México. Su percepción del indígena como un ser retrasado y sin movimiento en el devenir histórico, “egiptista” (en palabras de Ramos) entroncan con la visión posrevolucionaria de la degeneración de la población mexicana, al mismo tiempo que hacen evidente una concepción de cultura pensada desde la noción occidental de progreso y modernidad (108).

Los ideales de progreso y modernidad fueron una de las preocupaciones más importantes para México durante los años cuarenta. En estos años, la relación con Estados Unidos se hizo más abierta. Además de esto, la industrialización de la que México fue objeto durante estos años, propició cambios socioeconómicos que fortalecieron a la clase media. El nivel educativo aumentó, mostrando que las nuevas necesidades económicas eran un motor más fuerte para la educación que los programas del gobierno (por ejemplo la educación socialista). Las nuevas exigencias económicas produjeron una importante migración del campo a la ciudad que derivó en la proletarización de los campesinos (Martínez 27-30). Como consecuencia, señala José Agustín, se fortaleció la cultura urbana, muy influida por la cultura norteamericana sobre todo a partir del sexenio de Miguel Alemán (1946-1952) que propició cambios en la percepción de la identidad nacional: “se uncía cada vez más a los poderosísimos e imparables Estados Unidos, al menos que se repetía que como México-no-hay-dos y que aquí la-Virgen-María-dijo-que-estaría-mucho-mejor” (Agustín, *Tragicomedia* 106). Las palabras de Agustín dan cuenta de un nacionalismo que tendía cada vez más a la exaltación exagerada de lo mexicano, estrechamente vinculado al catolicismo. Por otra parte, las asperezas entre Iglesia y Estado se limaron considerablemente desde el gobierno de Camacho (1940-1946),<sup>18</sup> a

---

<sup>18</sup> En su discurso de toma presidencial, Ávila Camacho se declaró abiertamente creyente.

diferencia del gobierno de Cárdenas (1934-1940), cuando todavía existieron luchas entre ambas instancias (Knight, “Cardenism” 91-97).

La fuerte política modernizadora implementada durante los cuarenta, especialmente durante el gobierno de Miguel Alemán, así como la segunda guerra mundial y la retórica anticomunista de la guerra fría optimizaron las relaciones entre México y Estados Unidos (105). El programa de los braceros,<sup>19</sup> que tuvo lugar durante el sexenio alemanista, tendió otro puente con Estados Unidos. El programa fue un convenio entre Estados Unidos y México para “exportar” trabajadores agrícolas mexicanos al vecino del norte. El problema surgió cuando la inmigración legal dio paso también a la ilegal: junto con los trabajadores legales ingresaron también ilegales. Estados Unidos fortaleció entonces su política migratoria y comenzaron a hacerse redadas para atrapar ilegales. A pesar de estas acciones, la presencia de trabajadores mexicanos en Estados Unidos no disminuiría en los años siguientes. La presencia mexicana se ha sentido con especial fuerza en el suroeste, en Texas, California, Arizona y Nuevo México, estados que pasaron a formar parte de Estados Unidos después de la firma del tratado de Guadalupe-Hidalgo en 1848.

El programa “bracero” de los años cuarenta aumentó considerablemente la emigración hacia Estados Unidos. El regreso de estos trabajadores al territorio mexicano constituía un problema ya que el contacto que tuvieron con lo norteamericano los volvía “sospechosos” para la preservación de las costumbres. *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez, considerada una de las novelas más importantes de la literatura mexicana, dedica un capítulo, “Los nortefños,” al regreso de los mexicanos que han estado trabajando en

---

<sup>19</sup> La finalidad del convenio consistía en que México enviara trabajadores agrícolas a Estados Unidos de manera legal. Fue firmado el 4 de agosto de 1942 y el 30 de mayo de 1963 concluyó oficialmente el programa, aunque los trabajadores siguieron ingresando a Estados Unidos hasta 1964.

Estados Unidos. Los mexicanos que viven al norte del río Bravo son una influencia negativa para las personas del pueblo pues dan mal ejemplo, sólo presumen, hacen que los demás pierdan el amor a su tierra, la religión y las costumbres, y son desobligados, viciosos y pendencieros (95). En definitiva, una amenaza a la cultura mexicana. La novela es una lúcida referencia de la corrupción que ocasiona el contacto de lo mexicano con lo norteamericano y de las preocupaciones generadas a raíz del programa de los braceros.

Ante las estrechas relaciones entre ambos países y la inminente presencia de lo norteamericano en México (y viceversa), el discurso nacionalista se redefinió a partir de una doble articulación. Por un lado se mitificó la revolución como una lucha unida en pos de los mismos ideales.<sup>20</sup> Esta mitificación dio lugar a la configuración de México como una entidad nacional “unida y sólida,” lema del gobierno de esos años. El consumo y la prosperidad material pasaron a convertirse en sinónimos de democracia e identidad nacional (Moreno 3). De esta forma, el Estado comenzó a manejar un discurso en el que la modernización- americanización convivía con la tradición a partir de la exaltación de lo mexicano como folklórico.

La presencia de Estados Unidos también se dejó sentir en el plano cultural. Para principios de los años cincuenta, las películas norteamericanas causaban furor entre el sector joven de la población mexicana. Junto con el cine entró un nuevo ritmo musical: el

---

<sup>20</sup> Durante la revolución varias facciones lucharon en diferentes regiones del país alentadas por diferentes líderes que defendían diferentes ideales. Asimismo, muchas de las personas que se unían a la lucha armada desconocían los objetivos por los cuales peleaban mientras que otros peleaban para alcanzar metas personales. La novela *Los de abajo* (1915) ofrece una excelente perspectiva de lo que posiblemente fue la Revolución.

*rock'n'roll*. Aunque en un principio fue visto como un ritmo musical nuevo y moderno,<sup>21</sup> el gobierno terminó lanzando campañas en contra de esta música y de algunas películas que lo incorporaban, como *Jailhouse Rock* (1957) y *Rebel Without a Cause* (1955). El pelo largo, el lenguaje obsceno y el sexo prematrimonial eran promocionados por el *rock'n'roll* y estas películas (Monsiváis, “Would so many...?” 206). *King Creole* (1959) de Elvis Presley ocasionó disturbios violentos entre los jóvenes que asistieron a la proyección, culminando con la intervención de la policía en el cine Las Américas de la Ciudad de México, donde la película se había presentado.<sup>22</sup> El gobierno consideró que estas películas eran una forma de imperialismo cultural dañino para la juventud y, por lo tanto, para el futuro de la nación mexicana.

Los portavoces de la condena al “rebeldismo sin causa” pretendían preservar un discurso de identidad nacional “puro” Cabe preguntarse acerca de las posturas de sectores como el artístico respecto a este fenómeno que indudablemente estaba marcando un nuevo gusto y configuración cultural. ¿Cómo reaccionaron los escritores de la época ante esta rebeldía juvenil “importada”? Para José Agustín, quien experimentó en carne propia dicha rebeldía, el “rebeldismo sin causa” que tuvo lugar en México durante la segunda mitad de los años cincuenta representó un cambio en las fuerzas estadounidenses que llegaban a México:

---

<sup>21</sup> Eric Zolov hace un estupendo recuento de la llegada y las repercusiones del *rock'n'roll* en México en su libro *Refried Elvis*.

<sup>22</sup> Parménides García Saldaña relata este evento en su cuento “El rey criollo,” que forma parte de la colección de cuentos con el mismo título (México: Diógenes, 1970). Según el cuento, varios jóvenes de diferentes clases sociales se habían reunido en el cine para ver la película. Después de abuchear e insultar el boletín de noticias nacionales que precedía a la proyección de la película, el conflicto se desató cuando un grupo de jovencitas ingresó a la sala. Los muchachos les gritaron una serie de improperios y algunos se lanzaron sobre ellas. Algunas jóvenes lograron salir del cine y la sala se convirtió en una batalla campal entre jóvenes que pertenecían a estratos sociales diferentes, pues algunos jóvenes gritaron su pertenencia a la colonia Guerrero, de clase media baja, y la colonia Roma, de clase media alta. Ambas en la Ciudad de México.

Por primera vez ya no fue el consumismo desatado o los dictados del Establishment lo que cundió, sino las primeras manifestaciones de la contracultura, que allá y aquí eran síntomas agudos de los jóvenes ante el modelo de vida del anticomunismo [promovido por la Guerra Fría] y de los rígidos formalismos sociales. (*Tragicomedia* 147)

La actitud contestataria de los jóvenes hacia la autoridad así como las actitudes represivas del gobierno fueron tomando cada vez más fuerza.<sup>23</sup> Para 1968 la rebeldía juvenil tomó una forma más política a través del movimiento estudiantil y el gobierno desplegó todo su poder represor en la notoria masacre de Tlatelolco. Sin embargo, el movimiento estudiantil no sólo se nutrió de la rebeldía propagada desde Estados Unidos hacia México y el resto del mundo, sino también de la Revolución Cubana, que ofrecía una forma de contemporaneidad alternativa al *rock*, tal y como indica Eric Zolov: “on the eve of the student movement of 1968 a grammar of youth rebellion that incorporated discourses of Latin American folk revival, rock music, and revolutionary struggle was widely disseminated” (*Refried* 118).

La fuerte presencia económica y cultural que México experimentó desde los cuarenta, no se tradujo en un total desplazamiento de productos mexicanos. Por el contrario, los productos norteamericanos comenzaron a coexistir con los mexicanos: “While the new consumer culture was shaped by Mexican industry, it was thus also deeply engraved with the trademarks and imagery emanating from corporate culture in the United States...”(6). Los personajes de cómics mexicanos conviven con los de Walt Disney y otros como Superman, y en los ambientes urbanos los boleros y los ritmos tropicales coexisten con el rock’n’roll (Monsiváis “Would...” 204; 206). De la misma manera, algunos productos de la cultura norteamericana se introdujeron al espacio

---

<sup>23</sup> La represión del movimiento ferrocarrilero encabezada por Demetrio Vallejo, por ejemplo (1958-1959).

cultural nacional y se “mexicanizaron.” Tal fue el caso del famoso “Pan Bimbo,” versión mexicana del pan “Wonder,” que se convirtió en fuerte promotor de la consolidación de la identidad mexicana.<sup>24</sup> Más tarde, hacia mediados de los cincuenta, una situación similar ocurrió con el *rock’n’roll*. Grupos mexicanos cantaban versiones menos subversivas—“versiones azucaradas” como las llama Monsiváis—que las canciones originales en inglés. Lo norteamericano, en buena medida, se afianzaba en la cultura a través de su resignificación en el entorno mexicano.

A pesar de los puentes tendidos entre Estados Unidos y México, lo norteamericano en México continuaba siendo visto con recelo. El programa de los “braceros” en los cuarenta hizo visible el flujo económico, social y cultural que caracterizaba la relación entre ambos países. Este programa hizo visible también la frontera como un espacio problemático al mismo tiempo que la cultura fronteriza se difundió a otras partes del país. La elite cultural reaccionó de manera adversa a la presencia de la cultura fronteriza o mexicano-norteamericana en el espacio mexicano. Las reacciones hacia el pachuco, símbolo del mexicano que ha entrado en contacto con lo norteamericano, como se verá a continuación, ponen de relieve una concepción de la identidad mexicana que intenta borrar todo aquello que no se circunscribe a unos límites fronterizos concretos y que, como consecuencia, pueda constituir una afrenta a una “auténtica” identidad nacional.

### Una presencia incómoda: el pachuco

---

<sup>24</sup> Durante los setentas, el “pan bimbo” distribuyó *comics* que narraban la historia de México, uniéndose así al proyecto educador del Estado. Más tarde, por el año 2000, patrocinó una serie de comerciales de televisión en los que se exaltaba la cualidad trabajadora y emprendedora de México y los mexicanos. De esta forma, el “pan bimbo” “offered itself as a kind of bridge between the traditional and the modern and, even more important, between lo mexicano and the American Dream.” (Joseph, Rubenstein y Zolov II)

En la década del cuarenta apareció en el suroeste de Estados Unidos un personaje que imprimiría un sello característico a la cultura mexicana y chicana: el pachuco. La moda del *zoot suit*, que años más tarde Paz criticaría en *El laberinto de la soledad*, se convirtió en un símbolo de identidad para los jóvenes mexicano-americanos que vivían en ciudades como San Diego, El Paso, San Antonio y Los Ángeles. Los pachucos, como se denominó a estos jóvenes, ocuparon un lugar importante en el espacio público de todo el país al protagonizar una serie de disturbios en la ciudad de Los Ángeles como consecuencia del asesinato de un joven mexicano en la laguna *Sleepy*. El asesinato fue llevado a juicio y contribuyó a fomentar una imagen delictiva de la juventud mexicana. El suceso tuvo cobertura nacional y la prensa norteamericana pronto asoció a los *zoot-suiters* con el pandillerismo y el antinacionalismo de la juventud mexicana residente en Estados Unidos.<sup>25</sup>

El pachuquismo no fue un fenómeno exclusivo de los jóvenes mexicano-americanos.<sup>26</sup> En su estudio sobre los pachucos, José Manuel Valenzuela destaca que el pachuco fue el primer fenómeno transfronterizo entre los jóvenes pobres del norte de México—especialmente de ciudades como Ciudad Juárez y Tijuana—y los chicanos de Estados Unidos (16). Los medios masivos se encargaron de hacer llegar el pachuco a otras regiones de México, llegando a ocupar un lugar importante en la cultura mexicana

---

<sup>25</sup>Las condenas de los jóvenes mexicano-norteamericanos involucrados en el asesinato desencadenaron una serie de disturbios violentos durante la semana del 3 de junio de 1943. Los marines de guerra que desembarcaban en la ciudad agredieron a varios jóvenes mexicano-americanos que usaban el *zoot suit* y se autodenominaban pachucos. Como consecuencia de esto, la policía de Los Ángeles prohibió el uso del *zoot-suit*. Un año después, en 1944, el proceso terminó, anulándose las acusaciones contra los jóvenes que habían sido condenados a prisión (Mazón 15-30; Madrid 17-18).

<sup>26</sup> Mauricio Mazón observa que el *zoot-suit* fue una moda de carácter internacional. En Londres, el *zoot-suit* fue usado por vendedores callejeros conocidos como “spivs.” Su negocio consistía en pararse en las esquinas para vender sus productos (7).



de masas gracias a las películas del comediante Germán Valdés conocido como “Tin Tan.” Aunque este actor hizo presente el pachuquismo en todo el territorio nacional, este fenómeno, como destaca José Agustín, no llegó a tener el impacto que tuvo en Estados Unidos (*Contracultura* 20). Sin embargo, es importante notar que el pachuco despertó serias preocupaciones en relación a la identidad entre intelectuales mexicanos como José Revueltas y Octavio Paz. El pachuco, sujeto fronterizo tanto por su edad—la mayoría de los pachucos eran adolescentes—como por su situación geográfica, retaba la idea de una nación homogénea por lo que no resulta extraño que haya suscitado inquietud en la cultura mexicana.

El pachuco era un ente híbrido que no recuperaba ningún icono de la cultura nacional, como el indígena, y su espacio era el territorio norteamericano, al que pertenecía marginalmente. Entre otros factores, las migraciones del campo a la ciudad de los trabajadores mexicanos así como la rebelión generacional contra la cultura mexicana y norteamericana contribuyeron al nacimiento del pachuco (Mazón 4). En Estados Unidos, el pachuco fue visto como un “antihéroe” ya que en el marco de la segunda guerra mundial el ideal de juventud norteamericana era el hombre que servía a la nación (6). Muchos jóvenes se habían alistado en el ejército. En este contexto, antihéroe era aquél que no transgredía los ideales patrióticos no sirviendo a la patria: “The zoot-suiter was the antithesis of the serviceman and disrupted the roles assigned to adolescents” (6-7). Irónicamente, en México el pachuco fue percibido como producto de la asimilación norteamericana, es decir, la materialización del pocho (5). Así, no es de extrañar que el ingreso del pachuco al imaginario cultural mexicano fuera problemático. Las elites intelectuales no vieron con buenos ojos que esta caricatura humana formara parte del cine nacional que durante los años cuarenta ocupó un lugar de honor en la cultura de masas.

Para José Vasconcelos, por ejemplo, el pachuco era una figura peligrosa por no decir abominable (Durán, “Tin Tan” 43). El cine mexicano en estos años, tal y como señala Jesús Martín-Barbero, fungía como un mediador del nacionalismo: el pueblo se veía en el cine. Al permitir al pueblo verse, el cine nacionalizó al pueblo, es decir, le otorgó modos de sentir la nacionalidad: “Es el cine enseñando a la gente a ‘ser mexicano’” (181). De ahí que el personaje de Tin Tan no fuera bien recibido por los detentores de la cultura nacional.

El *zoot suit* y la hibridez del lenguaje—el *pochismo*—contribuyeron a colocar a Tin Tan en la periferia del ser mexicano. Sin embargo, el pachuco de Tin Tan era una versión traducida del pachuco mexicano-americano: aunque conservaba el atuendo característico del pachuco, el *zoot-suit*, la imagen de “pandillero” acuñada en Estados Unidos habría sido borrada. Carlos Monsiváis acertadamente señala que el pachuco “fue vertido al entendimiento mexicano como una divertida e inocua prédica del *pochismo*, el cruce, la implacable norteamericanización de las costumbres...” (“De México y los chicanos” 15). No obstante, este ejercicio de reconversión no garantizó la permanencia del pachuco Tin Tan en el cine nacional.

El pachuco en el cine hizo visible la cultura fronteriza y la mexicano-norteamericana, lo cual causó incomodidad entre los intelectuales preocupados por el desarrollo de una cultura nacional que rescatara lo tradicional mexicano. Si en el centro del país se producían los discursos que justificaban el consumo y la injerencia de Estados Unidos en la vida mexicana así como discursos y acciones en defensa de lo mexicano, en la frontera el contacto con la cultura del vecino del norte era constante. Este contacto constante y directo (gracias a la proximidad geográfica) con Estados Unidos y su alejamiento del centro del país conformaban la frontera como un espacio de

contaminación. El rechazo hacia el pachuco dejaba al descubierto que ese discurso nacionalista que dictaminaba lo que era verdaderamente mexicano se hacía desde el centro del país. Estos dos espacios geográficos, centro y frontera, se erigieron como polos antagónicos que desgajaban la unidad del discurso de identidad nacional.

En la literatura de los años cuarenta se hace visible la preocupación por los mexicanos “del otro lado.” Además de novelas como *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez, mencionada anteriormente, otros intelectuales como José Revueltas dedicaron algunas de sus páginas a los pachucos y los mexicanos en Estados Unidos. En su crónica, “Viaje al noroeste de México,” Revueltas narra sus impresiones sobre las ciudades fronterizas como Mexicali, la cual, como cualquier otra ciudad fronteriza, “no acaba de definir su personalidad, su fisonomía” (61). Su viaje termina en Los Ángeles. El escritor percibe en esta ciudad norteamericana una parte de México, pero es “un México deformado y desnudo, lleno de oscuridad en sus reacciones...con algo de siniestro.” Estas observaciones son producto del sentido “monstruoso” de patria que tienen estos mexicanos: “Aman lo negativo de México, hipertrofiándolo; y la ‘valentía’ y el ‘machismo’...son para ellos el signo definidor” (85).

Cabría preguntarse aquí si esta visión de lo mexicano que Revueltas percibe en Los Ángeles es diferente del sentimiento nacionalista en México. Ramos ya había detectado que el machismo y la exaltación de la violencia estaban presentes en México, concretamente entre los sectores de clase baja de la sociedad, como los *pelados*, quienes asociaban el concepto de hombría y paternidad al de nacionalidad: “Es seguro que en nuestras sociedades patriarcales el padre es para todo hombre símbolo de poder...El falo sugiere al ‘pelado’ la idea de poder” (120). Los comentarios de Revueltas y Ramos muestran las diferencias en la forma en que los intelectuales y el pueblo experimentan el

nacionalismo. Muchos de las manifestaciones nacionalistas (como las canciones rancheras y los corridos) que Revueltas denuncia en sus compatriotas de Los Ángeles han sido promovidos por la cultura de masas mexicana. Asimismo, para intelectuales como Ramos y Revueltas, el verdadero sentido de lo mexicano se encuentra en la clase media, que tiene acceso a una mejor educación. A partir de estas ideas podemos apreciar los diferentes estratos en los que se desenvuelve el nacionalismo en México. La intelectualidad se preocupa por cómo incluir a México en el desfile de las naciones modernas a partir de una identidad “auténtica,” es decir, no atravesada por elementos foráneos pero al mismo tiempo cosmopolita; la clase media se refleja en el proyecto nacionalista en tanto que puede acceder a un mejor nivel de vida en aras de la modernización (a través de la educación como lo propuso el proyecto revolucionario), y el pueblo vive y siente el nacionalismo, o sea, se siente parte de la nación a partir de su identificación con la cultura de masas. Este nacionalismo chovinista es el que ha cruzado la frontera, de acuerdo con Revueltas.

A pesar del “México oscuro” que Revueltas percibe en Los Ángeles, reconoce que existe una discriminación hacia sus compatriotas. Durante su estancia en el vecino del norte, el escritor mexicano hizo un cercano seguimiento del proceso judicial desencadenado a raíz de los eventos de la laguna *Sleepy*. Sus investigaciones lo llevan a concluir que se ha cometido una “monstruosa injusticia” contra “diez y siete compatriotas nuestros” (87). Revueltas considera que la base de esta injusticia se localizó en un “sector de opinión norteamericana que quiere dividir a Estados Unidos y debilitar su frente interior en la lucha contra los totalitarios.” Aunque Revueltas reconoce que existía una campaña antimexicana en la ciudad californiana, para él el origen de la condena judicial de los pachucos está en el ambiente bélico que Norteamérica vivía en esos días. Para el

autor mexicano, el pachuco es “un joven salvaje, resentido, ignorante de la realidad social” (97). Sin embargo, no representa la amenaza que los medios masivos han formado a su alrededor. El problema de fondo en la situación del pachuco radicaba en la educación. Con una buena educación, los pachucos podrían comprender y participar positivamente en la realidad social. Resulta interesante que aunque Revueltas plantea que la agresividad del pachuco ha surgido por el rechazo de la sociedad, su solución es que el pachuco se integre en esa sociedad. O sea, Revueltas no identifica ni a los pachucos ni a los mexicano-americanos como una minoría racial marginal en la sociedad norteamericana.<sup>27</sup>

Octavio Paz retoma el tema de los pachucos y lo incorpora a una de las obras más leídas y reconocidas de la literatura mexicana, *El laberinto de la soledad*. Paz<sup>28</sup> dedica el primer capítulo de su célebre ensayo al pachuco, ser problemático y va un paso más allá de Revueltas puesto que como el pachuco no se afirma en la sociedad a la que pertenece—la norteamericana—ni tampoco recupera la tradición de la que emerge—la mexicana—su ser se funda en la negación y, por ende, en la absoluta soledad. De esta manera, el pachuco es para Paz un ser sin tradición. El *zoot suit* constituye el rasgo visible de esta negación y soledad pues es una moda que emerge desde la exageración de

---

<sup>27</sup> Arturo Madrid sostiene que la marginalidad del pachuco en la sociedad americana es fundamental para comprenderlo: “they were biologically inferior, culturally degenerate, criminally inclined, sexually promiscuous, bloodthirsty, and drug-addicted” (“In Search” 20). Estos estereotipos surgieron a raíz de los eventos ocurridos en la laguna *Sleepy* y el papel que los medios de comunicación y la policía tuvieron en dichos eventos. Los periódicos, apoyados por la policía, contribuyeron a crear una imagen delictiva de los pachucos para así justificar la agresión policial en contra de los jóvenes mexicanos en la laguna (19).

<sup>28</sup> Octavio Paz fue una figura reverenciada por intelectuales chicanos, aún cuando en su ensayo sobre el pachuco sostiene que la solución para su soledad es asimilarse a esa sociedad que lo niega, la norteamericana, y que lo liga a la cultura mexicana al afirmar que es uno de los extremos al que puede llegar el mexicano. Asimismo, Paz no conocía mucho sobre la cultura y literatura chicanas, como él mismo afirmó en una entrevista en 1975. Sin embargo, debido a su fuerte posición en las letras mexicanas y latinoamericanas, para algunos chicanos el ensayo de Paz es seminal en la configuración de la identidad chicana (Leal 120-22).

los modelos contra los que se pretende rebelar y no es un acto ritual, como lo supondría una vuelta a la vestimenta de sus antepasados o la invención de nuevos ropajes (151). Aunque el *zoot suit* no identificaba al pachuco ni con la cultura mexicana ni con la norteamericana sí le confería un sentido de identificación grupal al mismo tiempo que era un signo de agresión hacia la sociedad norteamericana (Madrid, “In Search” 22). Hablando también del grupo, en su ensayo “Language and Clothing,” Roland Barthes destaca que la ropa tiene una naturaleza dialéctica, del que se viste hacia el grupo y del grupo hacia el que se viste, situación que genera un circuito de comunicación (26). De acuerdo con esto, el *zoot suit* constituye una transgresión de los valores norteamericanos y mexicanos, y una afirmación de la juventud frente a los adultos que genera un sentido de identificación entre los jóvenes. Sin embargo, para Paz el *zoot suit* es de carácter puramente estético y anula la posibilidad de simbolizar una actitud política. Estas ideas suprimen el circuito de comunicación que, de acuerdo con Barthes, produce la ropa y, por lo tanto, borran cualquier significado que el *zoot suit* pueda tener para la identidad del pachuco. Sin embargo, prevalece una identificación grupal que tiene una doble significación: por un lado articula una diferencia respecto a las normas establecidas a partir de la apropiación de una moda (el *zoot suit* era una prenda que estaba de moda en otras partes del mundo) por lo que invierte el valor de la moda en la sociedad. Pero esta diferencia constituye también una reacción defensiva ante el rechazo social y una manera de expresar un deseo de no ser absorbidos por ese sistema que los margina.

El vestir también articula un rechazo a la tradición, hecho que lo coloca en un espacio problemático. Según Paz, a raíz de la conquista, el mexicano se ha definido a partir de la orfandad y la soledad. Esto último lo hace “contemporáneo a todos los hombres” (340). Sin embargo, aunque la existencia del pachuco también se funda en la

soledad, ésta no tiene el rasgo universalista que tiene para los mexicanos. La afirmación de los pachucos como excéntricos es un “gesto suicida” ya que no afirman nada ni defienden nada, situación que los borra de la cultura (152). El único momento en el que el pachuco se hace visible es gracias a las persecuciones de las que es objeto por parte del sistema de justicia norteamericano y que constituyen su salvación ya que ésta “depende del acceso a esa misma sociedad que aparenta negar” (152). Al definir esa negación como apariencia, Paz considera al pachuco como un farsante pues sus actitudes no encarnan una verdadera postura crítica hacia la sociedad norteamericana. Como planteo en el párrafo anterior, Paz olvida que el pachuco desarma el valor tradicional de la moda dentro de la sociedad capitalista, hecho que ya en sí constituye una actitud crítica. Y, además, ¿cómo el pachuco va integrarse a la sociedad mexicana o la norteamericana si es marginal en ambas, como plantea el mismo Paz?

*El laberinto de la soledad* propone que a diferencia del mexicano, el pachuco no pertenece a ninguna sociedad y debido a esta exclusión queda aislado del resto de la humanidad. La idea de que por primera vez los mexicanos son contemporáneos de todos los hombres presupone un atraso cultural. Esta contemporaneidad es posible gracias a una crisis de la cultura universal, provocada en buena medida por la segunda guerra mundial que ha contribuido a que la soledad sea la posición del hombre en el mundo. Al ser solitarios como el resto de la humanidad, las ideas de Paz sugieren que los mexicanos han alcanzado por fin la modernidad cultural, que, en contraste, no han alcanzado los pachucos.

La percepción del pachuco en el primer ensayo de *El laberinto...* deja al descubierto ciertas contradicciones en el pensamiento de Paz. Este primer ensayo subraya la definición de la identidad mexicana desde la negación, desde lo que no es o no debe ser

el mexicano: es decir, el pachuco. Paradójicamente, Paz propone la soledad como rasgo de identidad del mexicano y de la humanidad en general, pero después niega que esta condición pueda ser un rasgo de identidad del pachuco. Si el pachuco vive en un espacio intermedio, en un no-espacio, su existencia está también regida por la soledad.<sup>29</sup> Siguiendo el argumento de Paz, el pachuco debería ser también contemporáneo del resto de la humanidad. Pero no puede serlo porque no recupera, de manera visible, la tradición mexicana, es decir, no reivindica su origen ni la nacionalidad de sus antepasados. Paz condena que el pachuco ocupe un espacio fuera de los límites nacionales (mexicanos y norteamericanos) y que sus actitudes, como la vestimenta, puedan ser gestos de una búsqueda de un espacio propio no circunscrito ni a un país ni a otro pero que, en palabras de Bruce-Novoa, “remain in some way connected to the Mexican tradition, although no longer only Mexican” (68).

La crítica ha discutido repetidas veces las ideas de Paz respecto a los pachucos. Carlos Monsiváis, por ejemplo, replantea la cuestión de la pérdida de la tradición en este personaje. Para el crítico y ensayista mexicano, los pachucos no perdieron sus raíces sino que existieron en una confusión de tradiciones (“De México” 15). José Agustín coincide con Monsiváis y agrega que el problema de Paz es no haber considerado el pachuquismo como una manifestación contracultural. Agustín matiza este componente contracultural del pachuco proponiendo que en esta manifestación no existía una rebeldía consciente, que más tarde sería un ingrediente central del movimiento chicano. Pero en su forma de

---

<sup>29</sup> La película *Zoot-Suit* (1982) adaptada y dirigida por Luis Valdez enfatiza la soledad en la que vive el pachuco. Hacia el final de la película, Henry Reyna, el protagonista de la historia, se ve en una sala de teatro completamente solo. En este momento, aparece la imagen y la voz del pachuco (Edward James Olmos), una especie de subconsciente de Henry a lo largo de la película, quien le comenta que ese es su espacio: el de la soledad. Mientras escucha la voz del pachuco, ya no se ve el teatro sino que el fondo de la escena se torna completamente oscuro, quedando únicamente Henry y el pachuco. El dramatismo de esta escena acentúa la soledad en la que vive el joven mexicano-americano y coloca al pachuco como único símbolo amalgamado a ese espacio.



vestir y de hablar, los pachucos fueron una “rebelión instintiva” que repudió al sistema porque éste los rechazó. Según Agustín, Paz, acertó al decir que el pachuco era una herida que se exhibía, pero “condenó la llaga y no el cuerpo enfermo en que había brotado”<sup>30</sup> (*Contracultura* 18-19).

La hibridez del pachuco contribuyó enormemente a su desaparición del imaginario oficial cultural mexicano. Cabe destacar aquí que aunque el cine nacional lo eliminó de sus filas protagónicas, el fenómeno del pachuquismo no desapareció del imaginario popular sino que se transformó. Surgieron otras manifestaciones urbanas entre los jóvenes como el “cholismo.” Los cholos tienen su origen en los barrios chicanos de Los Ángeles hacia fines de los años 70s y sus antecedentes pueden ubicarse en el pachuco (Reguillo 167; Huegle 184). El fenómeno se propagó hacia México. Al igual que los pachucos, establecen su diferencia a partir de la ropa: pantalones holgados, paliacates en la cabeza, rosarios en el cuello y camisas desabotonadas. Iconos culturales como la Virgen de Guadalupe y símbolos prehispánicos complementan el atuendo (185). El cholismo constituyó un movimiento de resistencia a la cultura norteamericana a partir de la identificación con lo mexicano y el pachuco. En México,<sup>31</sup> los cholos reaccionan

---

<sup>30</sup> En entrevista personal, José Agustín comenta respecto a las ideas de Paz sobre los pachucos y sobre *El laberinto de la soledad*: “Yo creo que ahí Octavio Paz estaba hablando de oídas. No tenía idea de lo que eran los pachucos y lo demostró en el ensayo. La prosa es estupenda, pero las observaciones que hace sobre los chicanos, por favor, están absolutamente fuera de la realidad... El libro [*El laberinto*] fue un libro sobrevalorado, que recibió una atención justa, me parece a mí, porque muchos de los temas eran muy importantes; generó polémicas importantes por la tendencia que tenía Paz a fusilarse las ideas de otros sin darles crédito.”

<sup>31</sup> Una manifestación interesante del cholismo y el pachuquismo en México se da en la música. En los años 80 aparecen bandas de música como “La maldita vecindad y los hijos del quinto patio.” La vestimenta de sus integrantes es típicamente chola y el nombre de la banda alude al lugar de residencia de los cholos en México: las vecindades. Esta banda alcanzó fama gracias al tema titulado “pachuco.” El estribillo de la canción es un cuestionamiento al padre y su comportamiento durante su juventud: “hey pa, ¿fuieste pachuco? /¿también te regañaban? ¿hey, pa ¿bailabas mambo?/tienes que recordarlo.” A partir de estas interrogantes se establece que la rebeldía es característica de la juventud y ser adulto significa integrarse a las normas. Sin embargo, en otras partes de la canción el padre habla y afirma “en mis tiempos todo era decente, sin greñudos y sin rock.” De esto se desprende que hay una diferencia entre la juventud del padre y la del hijo,

contra la cultura oficial y hacen visible la marginalidad de algunos sectores de la población urbana ya que los cholos generalmente provienen de estratos sociales bajos. Los cholos chicanos y mexicanos luchan por marcar una diferencia respecto a la cultura oficial y, como el pachuco, constituyen un fenómeno contestatario que traspasa las fronteras.

Si el bracero representaba una amenaza porque existía la posibilidad de su regreso al país con nuevas costumbres que podían corromper la tradición. El pachuco iba un paso más allá de los norteños de Yáñez: se declaraba fuera de los límites nacionales y hacía visible su estatus híbrido. De esta forma, una vez localizada la amenaza, había que erradicarla. Fue entonces que, hacia finales de los cuarenta, Tin Tan sufrió un proceso de *despachuquización*.<sup>32</sup> Este proceso transformó a Tin Tan en un *pelado*,<sup>33</sup> como también lo fuera otro de los comediantes más célebres en la historia del cine en México: Cantinflas. La supervivencia y la popularidad de Cantinflas en el cine, encarnación del *pelado* en el cine mexicano, funciona como una especie de marcador de lo aceptable para el discurso nacional y lo que queda fuera de él. Las palabras de Salvador Novo sobre los

---

marcada por una estética—el pelo largo—y un ritmo musical—el rock. La canción es sumamente interesante pues recupera símbolos nacionales como la música ranchera: la canción inicia con un ritmo ranchero y una voz, al parecer de Pedro Infante, que exclama “ya llegó su pachucote.” Sin embargo, este ritmo se interrumpe para dar paso al *ska*, un ritmo urbano, popular entre los jóvenes de clase media baja y baja. Como la misma banda declara, sus ritmos fusionan el mambo, bolero, chachachá, ska, rancheras pero una de sus máximas inspiraciones ha sido Tin Tan ([myspace.com/malditavecindadoficial](http://myspace.com/malditavecindadoficial)).

<sup>32</sup> Una de sus películas más aclamadas, *El rey del barrio* (1949), marca el inicio de esa *despachuquización*. Bajo el disfraz de maquinista, Tin Tan se desempeña como líder de una banda de ladrones que nunca ha logrado cometer un robo importante. Tin Tan hace creer a los miembros de su banda que él había dirigido una banda de ladrones en Chicago. Con las ganancias que los miembros de su banda logran obtener de robos menores, TinTan ayuda económicamente a sus vecinos del barrio en el que vive. A pesar de que conserva el *zoot-suit*, el pachuco en esta película se transforma en una especie de “Robin Hood” que borra el elemento contestatario del pachuco original.

<sup>33</sup> El *pelado* es una de las figuras más recurrentes en el cine mexicano de los años cuarenta. Los *pelados* eran gente de un estrato social bajo, muchas veces campesinos que llegaban a la ciudad con muy poca educación. En el cine esta figura adquirió tintes cómicos, como por ejemplo en la película *El hijo desobediente*.

dos comediantes más importantes de México muestran lo anterior: "...while Cantinflas is Mexico's subconscious, Tin Tan is its uncomfortable presence" (en Durán, "Border" 160).

Cantinflas es el subconsciente de México porque es lo que no se quiere ser: lo rural, lo atrasado, lo ignorante, lo *rascuache*.<sup>34</sup> La risa fue un factor decisivo para el éxito de Cantinflas. El humor dismanteló la amenaza que Cantinflas representaba: la vuelta al atraso y los problemas causados por la migración masiva del campo a la ciudad que tuvo lugar durante los años 40. El humor de Cantinflas era un humor inofensivo porque no movía ideológicamente a las masas (Martín-Barbero 213; Stavans 40). Las películas de Cantinflas divertían a la clase media<sup>35</sup> y baja que veía sus problemas con humor a través del regocijo de la risa.

El pachuco de Tin Tan ofrecía la imagen del conflicto que desde el siglo XIX generaba ansiedad entre los intelectuales: la presencia de lo norteamericano en la cultura mexicana. Dentro de la realidad moderna de México, enmarcada por el consumo cultural, lo tradicional se hacía presente a través de lo folklórico. El pachuco, sin embargo, se afianzaba a sí mismo en su propio espacio, un espacio que no recuperaba ningún aspecto de la tradición, que lo convertía en una figura aberrante que desafiaba las estructuras establecidas, tanto en Norteamérica como en México. Cantinflas encarnaba una parte de

---

<sup>34</sup>El *rascuachismo* es una categoría de mal gusto. Tomás Ybarra-Fausto lo define como una de las características de la cultura chicana del suroeste norteamericano ("Rasquachismo. An aesthetic of the Underclass"), pero para Ilán Stavans pertenece a toda la cultura mexicana. Al ser una categoría que se basa en el gusto, se usa para describir desde las clases dominantes, la estética de las clases bajas. Si para las clases dominantes lo *rascuache* es motivo de desprecio, para las clases bajas constituye su modo de percibir el mundo: "To be rasquache...is a witty, irreverent and impertinent posture that recodes and moves outside boundaries." (191).

<sup>35</sup> En su estudio sobre el cine nacional, Andrea Noble señala que el cine representó un nuevo punto de contacto entre las diferentes clases sociales de México a principios del siglo XX. Pero para los cuarenta, el impacto del cine nacional estaba principalmente en las clase media y baja. La clase media era una masa amorfa que comprendía diferentes niveles de clase media y de formación cultural de la gente (75).

la nación mexicana, lo rural, y hasta cierto punto encarnaba también la inocencia pues Cantinflas, aunque se burlaba de las costumbres y los prototipos del buen comportamiento, no llevaba a cabo actos contra la ley o que supusieran un ataque contra la estructura del *establishment*. Tin Tan, en cambio, usaba un lenguaje híbrido—el *spanglish*, sobre todo en sus primeras películas, como *El hijo desobediente* (1945)—y hacía visible un ensamblaje cultural que contendía con lo nacional anclado en la tradición (de ahí que Monsiváis afirmara que el pachuco era un sujeto “transfronterizo”) (en Durán, “Border” 156). Por ello, Tin Tan tuvo que dejar de ser pachuco para pasar a formar parte de los muchos pelados de los barrios de la Ciudad de México.

#### La frontera en la capital: la Onda y la literatura de la Onda

En la década del sesenta, el legado híbrido y transfronterizo de los pachucos volvió a aparecer. Esta vez no en el cine ni en la frontera sino en la realidad social capitalina. En estos años México vivió su propio movimiento juvenil, comparable a los que tuvieron lugar en otras partes del mundo. La palabra “Onda” se volvió distintiva del vocabulario juvenil y se usó para denominar al movimiento contracultural mexicano de la década de los sesenta. Los cambios culturales suscitados en Estados Unidos e Inglaterra, como el *rock’n’roll* y el *hippismo*, se hicieron presentes en México y afectaron la configuración social y cultural del país. A partir de los años cincuenta, el foco del impacto de la revolución juvenil (más que nada con la irrupción del *rock’n’roll*) fue la Ciudad de México. Como consecuencia, los jóvenes de clase media comenzaron a tener comportamientos que generaron preocupación en los adultos y las autoridades: escuchaban *rock’n’roll* en inglés, surgieron pandillas que encarnaban la imagen del

“rebelde sin causa;”<sup>36</sup> otros se vestían con ropas y accesorios indígenas; los hombres se dejaban el cabello largo y, lo más preocupante era que consumían drogas, especialmente marihuana. Para los sesenta se consideró que estos jóvenes eran unos vagos y se les identificó con el *hipismo*. Hacia 1967 el nuevo estilo y la actitud rebelde de los jóvenes comenzó a denominarse “la Onda.” “La Onda was rapidly emerging as Mexico’s own countercultural movement, grounded in a fusion of native and foreign rock music, literature, language, and fashion” (Zolov, *Refried* 113-14).

La Onda reinsertó en la esfera cultural el problema del pachuquismo (que implicaba hibridez) a través del lenguaje. El español de los jóvenes se vio inundado de expresiones en inglés y de coloquialismos usados en barrios populares y por delincuentes. Asimismo, las bandas de rock que llegaban de Tijuana a la Ciudad de México incorporaban vocablos en inglés al lenguaje de la juventud. Al convertirse en una expresión cultural de masas, el rock contribuyó a que el inglés penetrara en la clase media y media baja: “This restructuring of the relationship between access to foreign culture and class was directly linked to the massification of foreign youth culture that mounted through the 1960s” (162). De esta manera, el inglés dejó de ser un distintivo de clase entre los jóvenes quienes empezaban a constituirse como una entidad en oposición a los adultos, a los “viejos,” y comenzaban a delimitar su propia identidad a partir de la creación de un lenguaje propio.

La Onda se inscribe en el deseo de ser moderno en México. El *rock’n’roll* fungió como una seña de identidad para los jóvenes de todo el mundo y los jóvenes mexicanos

---

<sup>36</sup> Tomada de la película *Rebel Without a Cause* protagonizada por James Dean en 1955.

no quisieron quedarse atrás. El escuchar *rock'n'roll* y no rocanrol,<sup>37</sup> así como el tener un estilo de vida *hippie* estaba en sintonía con el resto de las acciones de la juventud mundial. Si en 1950 Octavio Paz afirmó que los mexicanos eran por primera vez contemporáneos a todos los hombres, una década más tarde la Onda logró que la juventud mexicana se sintiera contemporánea a todos los jóvenes del mundo. El sentido de contemporaneidad de la Onda, sin embargo, constituye una afrenta a las ideas de Paz, pues el sentido de modernidad del intelectual mexicano está anclado en la tradición, mientras que el sentido de modernidad en la Onda reacciona contra esa tradición, concretamente los valores de la clase media. La incorporación de lo norteamericano provocó que la Onda fuera vista, en términos de Monsiváis, como un “proceso colonial,” una imitación de lo que sucedía en otros lugares, y particularmente en Estados Unidos (“Naturaleza” 237).

A pesar de que la Onda buscaba ser parte de los estilos de vida de la juventud en el mundo, encarnó una faceta contestataria. Las “importaciones” culturales de la Onda, como la moda del pelo largo, el rescate de lo indígena,—tomar peyote, usar ropa y accesorios típicos de esta cultura—constituían una afrenta a los valores tradicionales y familiares. En *En la ruta de la Onda* (1972), el único ensayo crítico sobre la Onda escrito por un autor de esta tendencia, Parménides García Saldaña, define el movimiento como una reacción hacia las instituciones que sustentan cultura oficial:

*La Onda* atentando contra la superestructura de la pirámide azteca. *La Onda* horrorizando la conciencia de la clase media de Nacotlán. *La Onda* provocando trastornos en la estructura del fresafascismo. *La Onda* subvirtiendo el orden. *La Onda* recorriendo el seno de la familia mexicana. (50)

---

<sup>37</sup> El rocanrol estaba constituido por las versiones mexicanas de las canciones del *rock'n'roll*. Son las denominadas “versiones azucaradas” como las llama Monsiváis. El rocanrol eliminó el sentido de rebeldía del original norteamericano y, en territorio mexicano, se convirtió en un ritmo de baile que rejuveneció al discurso nacional. Eric Zolov estudia a fondo esta reconversión cultural del *rock'n'roll* en *Refried Elvis*.

A mayor escala, la Onda es un cuestionamiento de las instituciones culturales. Este cuestionamiento, como puntualiza Monsiváis, no se hizo desde planteamientos teóricos, sino precisamente a través de la moda, el consumo de cultura masiva importada y las actitudes rebeldes: “la Onda es el primer movimiento social del México contemporáneo que se rehúsa desde posiciones no políticas a las concepciones institucionales y nos revela con elocuencia la extinción de una hegemonía cultural. Tal hegemonía se surte, en términos generales, en la visión gubernamental de la Revolución Mexicana y se concreta en el impulso nacionalista” (“Naturaleza” 235). La incorporación del inglés y del estilo de vida *hippie* fueron lo más destacado de ese rechazo a la ideología institucional. Fue precisamente la integración de lo norteamericano a la vida nacional lo que condenó la Onda como un movimiento colonial, de “dependencia frente a la cultura norteamericana,” dependencia que quería evitarse desde la independencia de México (Ruffinelli 159).

Las críticas hacia el movimiento se agravaron cuando el término Onda pasó a la literatura para designar una serie de novelas narradas por jóvenes y escritas por autores jóvenes. Parecía entonces que el movimiento juvenil invadía el campo de la literatura. *La tumba* (1964) y *De perfil* (1966), de José Agustín, *Gazapo* (1964) de Gustavo Sainz y *Pasto verde* (1968) de Parménides García Saldaña fueron las novelas que inauguraron la ya famosa literatura de la Onda. Esta categoría es problemática fundamentalmente en dos aspectos. En primer lugar, el nombre “literatura de la Onda” establece una relación mimética entre el movimiento social y una determinada producción literaria. Sin embargo, más que una relación mimética, la llamada literatura de la Onda se convirtió en una voz crítica del movimiento y se inscribe como un momento de experimentación

literaria. En segundo lugar, no todas las novelas incorporan la temática básica del movimiento—sexo, drogas y *rock'n'roll*—ni comparten los mismos rasgos. La voz juvenil, en cambio, sí es un rasgo que las identifica. En esta sección consideraré como literatura de la Onda una serie de textos innovadores debido, justamente, a la irrupción de la voz juvenil. Todos ellos revelan una sociedad en transformación así como un cambio en la percepción de la identidad cultural mexicana.

Aunque la literatura de la Onda no fue la vertiente directa del movimiento social, estas novelas recuperan el aspecto contestatario del movimiento y algunas de ellas, particularmente las de José Agustín y Parménides García Saldaña incorporan el *rock* y las drogas. La categoría “literatura de la Onda” surgió de dos antologías de cuentos prologadas por la crítica y escritora mexicana Margo Glantz. En 1969 apareció la primera, *Narrativa joven de México*. Xorge del Campo estuvo a cargo de la selección de los textos y Glantz del prólogo, en donde apareció por primera vez la palabra “Onda” que se usó para designar a José Agustín como “punto de conversión” de una tendencia literaria que ella bautizó con este vocablo. Sumamente exitoso, el libro se reeditó dos años más tarde (1971), esta vez realizada en su totalidad por Margo Glantz. La palabra “Onda” aparecía ya desde el título, *Onda y Escritura en México. Jóvenes de 20 a 33*. En esta nueva antología, Glantz enfrentó dos tipos de escritura y los autores que cayeron dentro de la categoría Onda rechazaron dicha clasificación. El pertenecer a la Onda adquirió un sentido peyorativo en buena medida por la idea de *hippismo-vagancia-rebeldía-colonialismo* que iba implícito en el término.

El carácter peyorativo del término se agravó cuando en su conocido prólogo Glantz hizo una distinción entre Onda y escritura. La Onda, sugirió esta crítica, usaba un lenguaje que era un instrumento para observar el mundo y no la materia de su narrativa.



Sería así un tipo de realismo, un mero testimonio (230). La “literatura de la escritura” es artística e intemporal; la literatura de la Onda sólo es “sexo, drogas y *rock’n’roll*,” superficial e intrascendente. Por “escritura,” Glantz entendió la búsqueda de sentido dentro de la novela misma:

...la novela se vuelve no averiguación psicológica—tomamos esta palabra en su aspecto policial—, averiguación sobre su íntimo significado y sobre lo narrado para despojarse, en muchos casos, de lo que considere ajeno para indagar o cuestionar sobre lo que le es propio. Así ‘escritura’ negaría Onda. La negaría en la medida en que el lenguaje de la Onda es el instrumento para observar el mundo y no la materia misma de su narrativa. (236)

Para sustentar esta diferencia, Glantz equiparó a *Farabeuf* de Salvador Elizondo y a *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco con el *nouveau roman* y con *Rayuela*. Tanto el *nouveau roman* como la novela de Cortázar requerían una participación activa del lector ya que “dentro de la novela se inscribe la composición de la novela” (238). El lector tiene que reconstruir y armar la trama y participar, al mismo tiempo, del proceso de escritura. En otras palabras, la acción está interrelacionada con el acto mismo de creación. Esta crítica concluyó que en las novelas de la Onda, particularmente en *Gazapo* y *De perfil*, a las que la autora se refiere, no hay este nivel autorreferencial ya que el lenguaje ondero entra directamente en la literatura sin constituirse como parte de la estructura. En la literatura de la Onda el lenguaje era medio de comunicación y no expresión artística.

Las ideas de Glantz hicieron ver que la novedad de la literatura Ondera no sólo residía en lo temático sino también en el modo de escritura. El ingreso del argot juvenil a la literatura hizo que otros intelectuales además de Glantz condenaran estas novelas. Para algunos como Juan Rulfo, autores como Sainz y Agustín eran “búfalos en estampida” que atentaban contra la literatura mexicana (Agustín, “Onda que nunca existió” 12). La resistencia del *establishment* cultural hacia estas novelas concretó la visión condenatoria

de las mismas.<sup>38</sup> De esta forma, la literatura de la Onda no sólo se asociaba con la rebeldía juvenil, sino también con un tipo de escritura fundamentalmente antinacionalista. Para Jorge Ruffinelli la incorporación del inglés en el habla juvenil señalaba un “saludable desentumecimiento de la lengua,” pero tal “desentumecimiento” apuntaba también hacia la dependencia de la cultura norteamericana “con el añadido contrabando ideológico que inscribe valores impropios o artificialmente apropiados (por ser ajenos) en el universo lingüístico mexicano” (159). La literatura de la Onda era incapaz de crear una identidad cultural *auténticamente* mexicana, al mismo tiempo que descubría la fuerte presencia cultural de Estados Unidos en México. Ruffinelli no se dio cuenta que estas novelas no buscaban establecer una identidad mexicana sino poner en tela de juicio lo que, hasta ese entonces, se consideraba como auténticamente autóctono.

El campo literario mexicano del siglo XX ya había vivido reacciones similares a las que generó la aparición de la literatura juvenil. El caso del grupo Contemporáneos es uno de los más representativos. Los ataques hacia los intelectuales reunidos en torno a la revista *Contemporáneos* (1928-1931) se originaron por la falta de compromiso de la producción artística de este grupo con las causas revolucionarias. Fueron acusados de preocuparse exclusivamente por la literatura y de escribir una poesía inaccesible a la mayoría (García 183-84). Sin embargo, los integrantes de este grupo literario, alcanzaron un importante prestigio y poder dentro de la escena intelectual mexicana.<sup>39</sup> Su conocimiento sobre otras culturas, como la francesa, los erigía como auténticos intelectuales. La literatura juvenil se encontraba imbuida en otra situación. Los autores

---

<sup>38</sup> “...para cotizar en la Bolsa de Valores de la literatura mexicana antes que nada cualquier autor joven tenía que declarar: ‘Yo no soy de la Onda’” (Agustín, “Onda que nunca existió” 8).

<sup>39</sup> Salvador Novo, por ejemplo, fue nombrado cronista oficial de la Ciudad de México en 1965 por el presidente Gustavo Díaz Ordaz.

de estas novelas incursionaban en el mundo literario siendo bastante jóvenes (José Agustín publicó su primera novela, *La tumba*, a los 20 años), lo cual cuestionaba el conocimiento cultural de estos autores. Por otro lado, la cultura de masas ganó fuerza y conquistó el espacio literario.<sup>40</sup> Los escritores ya no sólo experimentaban con formas literarias extranjeras sino que el cine, la radio, la televisión y el *rock* penetraron en el ámbito literario. La literatura perdía su estatus de alta cultura para dar paso a la incorporación de expresiones de consumo masivo, en buena parte importadas de Estados Unidos.

Las reacciones negativas que las novelas juveniles suscitaron entre los intelectuales revelan el concepto de literatura que dominaba el *establishment* literario de los años sesenta. Las ideas de tradición y universalidad como definitorias de la cultura mexicana estudiadas desde los años veinte y treinta, y recuperadas por Paz en *El laberinto de la soledad* conformaron la piedra de toque para la sacralización del discurso cosmopolita/nacionalista sobre la identidad nacional. Lo universal era para Paz fundamentalmente la cultura occidental, y México, a partir de la fusión entre lo local y lo internacional, formaría parte de esa cultura “universal.” Las ideas de Paz pavimentaron el camino para que el campo cultural defendiera las obras que eran consideradas cosmopolitas en su temática o estilo; éstas “fueron promocionadas activamente en numerosos medios de comunicación como mexicanas y, adicionalmente, como

---

<sup>40</sup> Los novelistas identificados con la literatura de la Onda, concretamente José Agustín y Gustavo Sainz, no sólo trabajaron la cultura de masas en sus novelas sino que se aprovecharon de ella para promocionar sus obras. Inke Gunia señala que ambos autores hicieron uso de un efectivo aparato publicitario que aumentó las ventas de estas novelas. El diseño de la tapa frontal de *La tumba* de José Agustín, por ejemplo, era sumamente sugerente: “una pareja yaciendo desnuda entre sábanas en una tumba.” Además de estos diseños de portada, Agustín lanzó en 1969 una “autoentrevista,” y Gustavo Sainz elaboró carteles publicitarios para promoverse; ambos utilizaron sus amistades con los libreros de la ciudad para colocar sus obras en las librerías, además de firmar autógrafos y aparecer en televisión (especialmente José Agustín). Todo esto cambió el concepto de libro que hasta ese momento prevalecía en México: “le atribuyen al libro características de un artículo de consumo, [que] aún no se aplicaban dentro del círculo consagrado de la literatura” (154).

‘universales’ y muchas veces como hispanoamericanas” (Cohn 91). La revolución cubana y el “Boom” contribuyeron a que lo hispanoamericano fuera considerado como parte de la cultura universal. Sin embargo, las novelas Onderas no recuperaban el pasado ni abogaban por una revisión histórica que estaba muy presente en las novelas del Boom. De ahí el rechazo por parte de los intelectuales mexicanos.

A principios de los ochenta Margo Glantz publicó su artículo “La Onda diez años después: ¿epitafio o revalorización?” en el que replanteaba sus ideas sobre textos canónicos de la Onda a partir de un análisis más detallado de dichos textos en el famoso prólogo de *Onda y Escritura*. En lo tocante al lenguaje, Glantz reconsideró su postura anterior y en este artículo afirmó que las novelas de la Onda parten de la verbalización y no de lo verbal, lo cual remite a una escritura. Asimismo, su lenguaje es híbrido, es decir, hay una mezcla de inglés y español, lenguaje literario, y lenguaje coloquial. Esta característica, para Glantz, invita a la ambigüedad (244; 258). Estas ideas, junto con la inclusión del *rock*, la llevan a concluir que con las novelas de la Onda la literatura y el lenguaje popular ingresan al ámbito de la literatura “cultura.” Dicha situación en la literatura no es exclusiva de México sino de todo el mundo, “y esto que pasa en todo el mundo se refleja específicamente en México mediante la Onda” (262).

A pesar de que en este artículo Glantz vio con mejores ojos la literatura de la Onda y consideró críticamente los argumentos sobre el lenguaje y la irrupción de la cultura popular en la literatura culta, su artículo se inclinó más hacia el epitafio que hacia la revalorización. Irónicamente, el simple hecho de escribir otro artículo sobre el mismo tema indicaba que la literatura de la Onda tenía cierta relevancia y por lo tanto debía ser abordada nuevamente desde una perspectiva más crítica. Sin embargo, Glantz condenó la falta de repercusiones políticas de estas novelas: “El albur ha pasado a la Onda, se ha

extendido, pero la clase social que lo produjo permanece en Tepito, en el barrio marginado...Lo soez se ha vuelto cotidiano y el lenguaje de la Onda ha mimetizado su proceso” (262). Asimismo, esta crítica concluye su artículo afirmando que aunque la eficacia lúdica y la capacidad desmitificadora de la Onda “determinan un momento importante en nuestra literatura,” estas novelas están destinadas a la transitoriedad (262).

Ante la sentencia de Glantz, es necesario destacar algunas implicaciones que ella no aclara del todo en su artículo. En “La Onda diez años después: ¿epitafio o revalorización?,” Glantz discute la idea de la variación como uno de los rasgos fundamentales en esta literatura. Glantz comienza discutiendo el ya célebre cuento de José Agustín “¿Cuál es la Onda?” (1968). Los epígrafes del cuento dirigen la atención del lector hacia la música y la literatura: uno de los epígrafes está tomado de la novela de Cabrera Infante *Tres tristes tigres*, y el segundo es del grupo de rock, *The Doors*. El protagonista del cuento es Oliveira, obvia reminiscencia del personaje principal de *Rayuela*. Desde el inicio, el cuento de José Agustín establece una relación intertextual y, como señala Glantz, se establece como una variante de ellos (245). Estos epígrafes son un indicador del procedimiento narrativo. La música se incorpora en el ritmo fragmentario de la narración haciendo que el lector tenga que reconstruir el recorrido de los protagonistas, Requelle y Oliveira por diferentes hoteles de paso en la Ciudad de México. Aunque no existe un tablero de lectura como en *Rayuela*, a lo largo del cuento aparecen llamadas de atención que tienden a guiar la lectura del texto y pueden llegar a mellar al lector: “(Las cursivas indican énfasis; no es mero capricho, estúpidos)” (*Cuentos completos* 63). Los epígrafes así como la estructura narrativa “revelan la intención de jugar sobre temas yuxtapuestos” ya que éstos son, a su vez, variaciones de otros textos. Por ejemplo, el de Cabrera Infante es una variación de la música afrocubana, y el *The*

*Doors* una variación de la *Opera de tres centavos* de Bertolt Brecht (Glantz, “10 años” 246).

A partir de estas variantes, el cuento de Agustín se posiciona en la intersección entre música y literatura, entre lo pop y lo culto que Glantz considera como una de las características de la literatura universal y mexicana en ese momento (262). Sin embargo, la variación conduce también a la presencia de varios discursos que apuntan hacia la imposibilidad de exclusividad de uno solo como productor de significado. Buen ejemplo de esto es *Gazapo*, otro texto representativo de la Onda. La acción está fragmentada debido a la inclusión de grabaciones magnetofónicas que refieren diferentes versiones de la historia. La presencia de estas grabaciones distorsiona la percepción de la acción; dan la impresión de que algo está sucediendo cuando en realidad es una versión diferente de una situación que sucedió previamente. Estas diferentes versiones del relato ponen en duda la verdad, lo auténtico. La banalidad de las acciones de los personajes—ir al *Sanborns*, escuchar música, vagabundear por la ciudad—no son el punto central de la novela, sino precisamente lo que importa es la fragmentación de estas acciones y la dificultad para reconstruir lo que realmente sucedió.

En “La Onda diez años después...,” Glantz señala que en *Gazapo*, en efecto, la anécdota se vuelve secundaria ya que “está supeditada a la forma como se transcribe y al tiempo interior del que oye y lee la transcripción” (250). Sin embargo, esta idea entra en conflicto con otras que presenta en su ensayo. A pesar de que “¿Cuál es la Onda?” y *Gazapo* se construyen a partir de variantes de diferentes discursos, para Glantz no hay en estos textos una verdadera actitud crítica. La parodia, o serie de parodias, sobre la que se estructuran no establece una distancia con lo que critican debido a que los personajes están demasiado inmersos en el mundo que pretenden criticar (248). Así pues, según

Glantz no existe relevancia en el hecho que la anécdota esté subordinada a la estructura. En su opinión, las acciones de los personajes no trascienden significativamente su banalidad.

Glantz no fue la única que atacó el carácter trivial de las novelas de la Onda. En su novela *La mafia* (1968), Luis Guillermo Piazza nota que las novelas de la Onda tienen una falta de profundidad y de intención comunicativa (100-39). Para comprender el papel de la banalidad en estos textos es necesario pensarla en relación a la estructura. En su artículo “Art and Trivia: Narratives by José Agustín, et al.” John Brushwood afirma que “the use of trivia is usually not thematic, rather it is a narrative strategy” (62). De esta manera, el significado de las trivialidades es transformado por la forma en que son presentadas. La fragmentación y la parodia sugieren un conflicto alrededor de los discursos y sus significados. Al respecto de estas estrategias narrativas, que aparecen también en novelas como *Farabeuf*,<sup>41</sup> Glantz señala que son símbolos de interpretar la realidad mexicana (249). Este punto resulta sumamente interesante pero Glantz no lo desarrolla en su ensayo. La parodia y la fragmentación así como la inclusión de la cultura de masas, proyectan una inestabilidad del discurso que a su vez entraña una crítica de lo auténtico.

Como se vio en la primera parte de este capítulo, la autenticidad es precisamente una de las preocupaciones centrales del discurso nacionalista en México durante el siglo XX. La noción de lo auténtico fue redefiniéndose a partir de los cambios económicos y sociales. Si en la década anterior Octavio Paz vuelve al pasado en busca de una

---

<sup>41</sup> Cabe destacar aquí el cambio de opinión de Glantz respecto a *Farabeuf* y las novelas de la Onda. En “Onda y Escritura” Glantz afirmaba que la novela de Salvador Elizondo estaba a la altura del *nouveau roman* francés, mientras que la novela de Sainz no podía considerarse como parte de esta tendencia. En “...diez años después.” esta percepción cambia, y *Gazapo* es, al igual que *Farabeuf*, una forma de interpretar la realidad.

explicación de la identidad mexicana, las novelas de la Onda establecen, desde el presente, una crítica a los discursos y las instituciones que han definido la identidad nacional, como la familia, la religión católica y el Estado. La fragmentación de estos textos y la presencia de la parodia apuntan hacia un enmascaramiento de la verdad. El reto que estas novelas establecen respecto a las estructuras narrativas convencionales señala un desgastamiento del discurso nacional.

Los jóvenes adoptan una actitud irónica respecto al discurso nacionalista que los rodea. En “¿Cuál es la Onda?” camino a un hotel, Oliveira y Requelle conversan con el taxista sobre el radio. Requelle pregunta si el radio del taxi está dañado. La pregunta da lugar a un diálogo que gira alrededor del discurso nacionalista de los años sesenta:

...fijese que se me descompuso [el radio] hace un año y sirve a veces, pero nomás agarra la Hora nacional.

Es que ha de ser un radio armado en México.

Pues quién sabe, pero es de la cachetada prender el radio y oír siempre las mismas cosas, claro que son cosas buenas, porque hablan de la patria y de la familia y luego se echan sentidos poemas y así, pero luego uno como que se aburre. (73)

La ironía en el comentario de Requelle respecto a la incapacidad del radio para transmitir programas diferentes a la Hora nacional (que hoy en día se sigue transmitiendo en México) es ignorada por el taxista. Por otra parte, a partir del diálogo anterior puede verse que familia y nación estaban estrechamente relacionadas. La familia fungía como microcosmos de la estructura nacional. En *Refried Elvis*, Eric Zolov destaca la importancia que la metáfora de la familia revolucionaria tuvo para el nacionalismo mexicano. Según Zolov, la formación de esta metáfora coincide con la creación del Partido Revolucionario Institucional (PRI) en los años treinta. El PRI se convirtió en el hogar familiar que sirvió para unificar las diferentes facciones que dejaba la revolución. A la cabeza de ese hogar estaba la figura presidencial: el Padre por excelencia. Todo esto



originó una idealización patriarcal del orden que permeó todo el nacionalismo oficial (1-5).

La estructura familiar era pues un reflejo de la estructura política dominante. Tanto los personajes de los textos considerados de la Onda como los jóvenes que protagonizaron el movimiento juvenil, reaccionan contra dicha estructura. El diálogo entre Requelle y el taxista continúa, y la ironía en los comentarios de Requelle y Oliveira se acentúa todavía más:

Pues a *mí* no me aburre la Hora nacional, advirtió Requelle.

No no, si a mí tampoco, es cosa buena, lo que pasa es que uno oye toda esa habladora de quel gobierno es lo máximo y quel progreso y lestableidad y el peligro comunista en todas partes, porque a poco no es cierto que a uno lo cansan con toda esa habladera. En los periódicos y en el radio y en la tele y hasta en los excusados, perdone usted señorita, dicen eso. A veces como que late que no ha de ser tan cierto si tienen que repetirlo tanto.

Pues para mí *sí* hacen bien repitiéndolo, dijo Requelle, es necesario que todos los mexicanos seamos conscientes de que vivimos en un país ejemplar.

Eso sí, señoito, como México no hay dos. Por eso hasta la Virgen María dijo que aquí estaría mucho mejor, ya ve lo que dice la canción.

Oliveira Serio y Adulto.

Es verdaderamente notable encontrar un taxista como usted señor, lo felicito. (73-74)

Además de la actitud de los jóvenes en lo tocante a los reparos del taxista, el comentario anterior también revela la importancia de los medios masivos de comunicación en la propagación del discurso nacionalista. Sin embargo, la repetición exagerada del sentimiento nacionalista, ha generado un “uso ceremonial del patriotismo,” como lo denomina Monsiváis, que ha terminado produciendo un discurso vacío de significado (“Naturaleza” 230).

Si bien el discurso nacionalista es aproximado desde un punto de vista crítico, la familia completa dicha postura crítica. La familia es de vital importancia para las novelas de la Onda puesto que constituye el vehículo para introducir la noción fragmentación en

los textos. Tanto en *Gazapo* como en “¿Cuál es la Onda?” los adolescentes tienen problemas familiares. El padre de Requelle ha dejado a su familia en la ruina, mientras que Oliveira ni siquiera lo menciona; Menelao, el protagonista de *Gazapo*, proviene de una familia desintegrada: sus padres están divorciados y su madre vive en Cuernavaca. Una situación parecida se presenta en *De perfil* (1966). Los padres de “X,” el protagonista, están a punto de divorciarse. La segunda esposa del padre de Menelao, Madhastra, lo maneja a su antojo. Los enfrentamientos y discusiones entre Menelao y su padre son, en buena medida, ocasionados por las intrigas de esta mujer. Menelao se da cuenta perfectamente de esta situación y llega a reprocharle a su padre esta actitud: “Actúas para Madhastra, reconócelo. Has prometido hablarme por teléfono y siempre se te olvida, nunca te acuerdas...No sé si un padre deba portarse así...” (29). Como se verá a lo largo de este trabajo, la autoridad de la figura paterna una y otra vez, es puesta en tela de juicio en estos textos.

El mundo de los adultos, los padres en particular, está marcado por una inconsistencia entre sus acciones y los valores que ellos encarnan. En *Gazapo*, por ejemplo, el padre de Gisela, la novia de Menelao, es alcohólico. Un día, preso de la ira alimentada por el alcohol, el padre de Gisela le propina una severa golpiza porque cree que ella y Menelao han tenido relaciones sexuales. La autoridad del padre de Gisela se pone en entredicho precisamente por su alcoholismo y por su falta de interés en la familia. La doble moral del mundo de los padres apunta hacia un desfase entre lo que se establece como ley y se defiende como tal, y la puesta en práctica de esa ley. El discurso entonces se vacía de significado quedando en duda su valor como autoridad.

Los textos de la Onda toman de este movimiento social el reto a lo institucional y revelan el ambiente de crisis de autoridad que México estaba experimentando en esos

años y que se materializa con el movimiento estudiantil y la matanza de Tlatelolco. La incorporación del rock a la literatura es parte de esa afrenta a lo institucional que al mismo tiempo representa un deseo de pertenecer a la contracultura internacional. A través de estrategias narrativas como el juego con diversos intertextos culturales y la fragmentación, los textos de la Onda ofrecen una crítica a la dominación de la vida por un discurso nacional que para esos años era cuestionado por quienes se vieron más beneficiados de él: la clase media. Las novelas de la Onda son, de hecho, un símbolo de interpretación de la realidad mexicana y una imagen del estado de la cultura nacional de los años sesenta que se había venido forjando desde el siglo XIX.

“¿México se acaba dónde empieza el olor a carne?”: el devenir de la frontera

Mientras en México la literatura de la Onda generaba discusiones sobre el estado del colonialismo cultural, en Estados Unidos la presencia mexicana se dejaba sentir con ímpetu gracias al movimiento chicano. El movimiento constituyó una afirmación cultural y racial de la identidad chicana en la sociedad norteamericana. Para articular dicha identidad, los chicanos recurrieron al pasado indígena. Resulta interesante que, a pesar de esta recuperación histórica, la escena cultural mexicana de los sesenta y setenta no prestó mucha atención a estos eventos, como lo evidencian los pocos artículos publicados en las revistas y suplementos culturales de la época. Sin embargo, lo chicano formó parte de la contracultura de fines de los sesenta. La palabra “chicano” fue empleada en México en el contexto del rock para manifestar el rechazo de los jóvenes hacia el discurso nacionalista oficial. La palabra, que no fue usada para referirse al movimiento que tuvo lugar en Estados Unidos, se refirió al cuestionamiento del nacionalismo oficial. Paradójicamente,

a diferencia del movimiento, que también retó un nacionalismo, el norteamericano, en México se cuestionó lo mexicano desde la influencia de la contracultura norteamericana.

El movimiento chicano no se desarrolló en un solo lugar de Estados Unidos. Historiadores como Armando Rendón sostienen que varios movimientos dieron forma al movimiento chicano y sus protagonistas principales fueron los trabajadores agrícolas. Las demandas de mejores condiciones de trabajo fueron el motor que impulsó estos diferentes movimientos que contribuyeron también a la creación de diferentes organizaciones con fines de afirmación política. Sucesos como *La Marcha*, en 1966, donde 1500 campesinos marcharon de Rio Grande City a Austin protestando por los bajos salarios, así como la lucha que emprendió desde finales de los cincuenta Reies López Tijerina en Nuevo México para hacer respetar las garantías civiles y de propiedad a los mexicanos establecidas en el tratado de Guadalupe-Hidalgo (1848) fueron algunos de estos movimientos. El evento que tuvo mayor impacto en el movimiento fue la huelga de los recolectores de uva en Delano, California. La huelga estalló el 16 de septiembre de 1965—fecha significativa por celebrarse la independencia de México—y fue un suceso principalmente rural que tuvo consecuencias a nivel nacional.<sup>42</sup> A esta huelga, comandada por el carismático líder chicano César Chávez, se unieron estudiantes, activistas, simpatizantes de otros grupos étnicos,<sup>43</sup> campesinos y trabajadores de la ciudad.

---

<sup>42</sup> Las uniones de trabajadores generaron boicots la compra de uva el resto de Estados Unidos, con lo cual las grandes compañías de uva de California tuvieron que renegociar contratos con sus trabajadores.

<sup>43</sup> Dentro de los recolectores de uva, había otros grupos étnicos como árabes, afroamericanos y asiáticos. Los filipinos, quienes también formaron una asociación de trabajadores, la *Agricultural Workers Organization*, fue uno de los grupos que se unió activamente a la lucha emprendida por Chávez. Para algunos historiadores como Harold Coy, este grupo se unió a los chicanos porque padecían las mismas deplorables condiciones laborales. Para otros como Manuel Machado Jr., Chávez tuvo que unirse a este grupo principalmente por razones económicas.

Para críticos como Carlos Muñoz Jr. estos movimientos no fueron parte substancial del movimiento chicano puesto que no abogaban por un nacionalismo chicano sino que luchaban por mejores condiciones laborales. Para Muñoz, la *National Youth Conference*, organizada por Rodolfo “Corky” Gonzales y la *Cruzada por la Justicia* en Denver (1969), donde surgió el *Plan Espiritual de Aztlán* (manifiesto de afirmación política y racial del grupo) fue el movimiento que dotó de conciencia política al movimiento chicano. Muñoz destaca también la importancia de los estudiantes y la juventud en el desarrollo del movimiento y del *Plan Espiritual de Aztlán* (4-6). Todos estos eventos contribuyeron a la diseminación del término chicano, adquiriendo éste un sentido político.<sup>44</sup> Periódicos de barrio, como *La Raza* o *Inside Eastside*, de Los Ángeles, popularizaron el término. El sentido peyorativo que la palabra tuvo en sus inicios adquirió una connotación política y de afirmación de identidad al ser apropiada por el movimiento (*Somos Chicanos* xi-xii).

Además del uso de la palabra chicano que fungió como un distintivo de identidad para los mexicanos y descendientes de mexicanos, el movimiento articuló una narrativa de identidad con bases nacionalistas alrededor de la idea de mestizaje de Vasconcelos y del pasado indígena. Los chicanos se interesaron por la reivindicación racial que el intelectual mexicano hizo del mestizo, reivindicación de la que se valieron para autodenominarse “La Raza de Bronce,” o simplemente “La Raza.” Alrededor de esta afirmación racial mestiza los chicanos articularon una narrativa nacionalista contrahegemónica, “a reaction to the pressure toward assimilation” (Lux 94). La

---

<sup>44</sup> Aunque el movimiento confirió una dimensión política al término “chicano,” la palabra se usaba ya desde los años 30. Según Ysidro Ramón Macías, su uso es anterior al término mexicano-americano, el cual no denota el sentido de identidad que existe en la palabra “chicano.” La categoría “mexicano-americano” es incorrecta porque fue creada por la cultura norteamericana y, por lo tanto, implica un estatus colonial, mientras que “chicano” lleva implícito un sentido de autodeterminación (39-41).

reapropiación de la historia en la que el norteamericano ya no era el habitante legítimo sino el extranjero y la definición del chicano como mestizo, constituyeron el llamado que el movimiento hizo para liberar a su gente:

Brotherhood unites us, and love for our brothers makes us a people whose time has come and who struggles against the foreigner “gabacho” who exploits our riches and destroys our culture. With our heart in our hands and our hands in the soil, we declare the independence of our mestizo nation. We are bronze people with a bronze culture. Before the world, before all of North America, before all our brothers in the bronze continent, we are a nation, we are a union of free pueblos, we are Aztlán. (*Plan 1*)

El llamado a la unidad que lanzó el *Plan espiritual de Aztlán* creó una conciencia de identificación entre el grupo étnico que fue uno de los logros del movimiento. Esta conciencia emergente buscaba erigirse como una comunidad imaginada independiente de los límites nacionales donde estaba inmersa a partir de la afirmación del mestizaje como distintivo de dicha comunidad: “we declare the independence of our mestizo nation.” Paralelamente a este componente estaba el de clase: “With our heart in our hands and our hands in the soil.” La frase anterior subraya los orígenes del movimiento en la clase obrera.<sup>45</sup>

La elección de Aztlán como lugar de origen del pueblo chicano estableció un vínculo con la cultura náhuatl al mismo tiempo que sentó las bases para articular el nacionalismo chicano. Según la leyenda, Aztlán fue el lugar desde el cual los mexicas

---

<sup>45</sup> Cabe destacar que no todos los chicanos se identificaron con el movimiento y con el *Plan espiritual de Aztlán*. Estudios críticos sobre el movimiento, como el de Ignacio M. García y el de Manuel A. Machado Jr., advierten que éste no se dio como un todo homogéneo y que el componente socioeconómico jugó un papel fundamental en cuanto a la conformación de los diferentes puntos de vista del movimiento. La percepción de la cultura chicana por parte de la clase media chicana difería de la de la clase trabajadora, que, sin embargo, era la mayoría. Los primeros disfrutaban de la cultura—visitaban los “barrios,” comían en restaurantes de comida mexicana, etc.— pero consideraban algunas tradiciones arcaicas y supersticiosas e incluso buscaban transformar los “barrios” habitados en su mayoría por la clase trabajadora. En contraposición, los activistas de la clase trabajadora veían en los “barrios” un modo de resistencia a la asimilación del *American Dream*, y por lo tanto, debían ser mejorados, más no cambiados (García 74-75).

partieron hacia el valle de México. Para algunos historiadores como Miguel León-Portilla este lugar se ubica en el suroeste norteamericano, en la región de California y Nuevo México (“Myth” 26-27). Aztlán funcionó para el movimiento como una narrativa de origen que adquirió una dimensión política y cultural pues llamaba a la identificación y unión de los chicanos al mismo tiempo que afirmaba la pertenencia geográfica a un territorio colonizado en 1848 por Estados Unidos. La narrativa de Aztlán como lugar de origen posibilitó la construcción de una utopía nacional dentro de un nacionalismo oficial (Estados Unidos) que cuestionó la validez del discurso nacionalista en el que emergía al mismo tiempo que establecía un vínculo con otra nación (México).

El lazo con México se consolidó gracias al uso por parte de los intelectuales del movimiento de ideas de pensadores mexicanos. El concepto de “La Raza de Bronce” que Vasconcelos articuló en *La raza cósmica* como la raza del futuro, fue redefinido a partir de su manejo por el movimiento chicano. La identificación con Aztlán estableció una unión con un pasado indígena “puro,” ya que es el momento de origen de la cultura náhuatl que aún no entraba en contacto con lo español. Sin embargo, Vasconcelos plantea en *La raza cósmica* que lo español era parte de la identidad del mexicano y era necesario superar lo indígena para poder alcanzar la modernidad. A causa de la conquista, la raza y cultura indígenas estaban ya españolizadas. La parte indígena “original” se había perdido y por ende era necesario reconocer la españolización que impregnaba toda la cultura. La pregunta que surge entonces es ¿cómo funciona lo mestizo para los chicanos si lo indígena constituye la base de su afirmación de identidad? En parte, la recuperación orgullosa del pasado indígena sirvió para dismantelar el estereotipo del mexicano en Estados Unidos. Según los norteamericanos, el mestizo mexicano había heredado los peores atributos tanto de los españoles como de los

indígenas, “resulting in a ‘race’ still more despicable than that of either part group” (Weber, “Sterotyping” 22). La valorización del mestizaje que se desprendía de la ideología vasconcelista sirvió para minar el estereotipo del mexicano en Estados Unidos y para destacar el estado de opresión en el que se encontraban los mexicanos.

La afirmación racial del mestizaje articuló el proyecto nacionalista propuesto por el movimiento: “El Plan Espiritual de Aztlán sets the theme that the Chicanos (La Raza de Bronce) must use their nationalism as the key or common denominator for mass mobilization and organization” (*Plan 2*). El llamado que el movimiento hizo fue para construir, en palabras de Benedict Anderson, una comunidad imaginada, una nación, que, en términos generales, se articulaba en torno a un lenguaje—himnos, capital cultural, símbolos, etc.—con el que el patriota se identificaba: “Through that language...pasts are restored, fellowships are imagined, and futures dreamed.” La expresión de un nacionalismo diferente del “nacionalismo oficial” cuestionó la validez de éste último en la práctica, al mismo tiempo que se convirtió en un instrumento para lograr una mejor posición dentro de ese sistema nacional oficial, aunque fuera utópicamente: “...many ‘old nations’, once thought fully consolidated, find themselves challenged by ‘sub’-nationalisms within their borders—nationalisms which, naturally, dream of shedding this subness one happy day” (154). A esto hay que agregar que los chicanos constituyeron también un reto para el nacionalismo mexicano ya que hubo una apropiación de lo mexicano para cuestionar otro nacionalismo pero sin incluirse en él; es decir, los símbolos mexicanos fueron el lenguaje para afirmar la existencia de una realidad muy concreta estrechamente vinculada al espacio nacional mexicano pero fuera de éste.

La literatura fue indispensable para la configuración del nacionalismo chicano. El poema *I am Joaquin*, de Rodolfo Corky Gonzales, quien lideró la “Cruzada por la



Justicia,” en Denver en 1969 fue un texto primordial en la definición de la identidad chicana. El texto aborda el problema de la identidad chicana desde una perspectiva histórica recobrando el pasado y destacando los diferentes elementos en juego en el proceso de constitución de la identidad chicana. El presente se justifica a partir de ese viaje en el que el yo lírico se coloca como parte de la historia. La voz poética, Joaquín, remite a Joaquín Murrieta, protagonista de un corrido en el que este personaje afirma su origen mexicano y los problemas a los que se enfrenta en Estados Unidos al cobrar venganza por la muerte de sus familiares a manos de los norteamericanos. Esta voz rebelde del pasado es una especie de conciencia mítica que se actualiza en el presente a partir de su inserción en la historia.

A lo largo del poema, Joaquín se apropia de una multiplicidad de voces que dan cuenta de todos los fragmentos históricos que lo conforman. La voz de Joaquín es una y múltiple; es Joaquín, pero también es todos los chicanos. Así, se identifica con Cuauhtémoc, con el indio oprimido por los españoles, con los españoles, con los héroes de la independencia y de la revolución mexicana. Los últimos versos del poema hacen un llamado a la lucha y destacan la importancia de conocer el origen no sólo para el presente, sino para permanecer en la memoria:

I must fight  
and win this struggle  
for my sons, and they  
must know from me  
who I am (Hernandez Gutiérrez y Foster 220).

La afirmación de la identidad múltiple de Joaquín se pone de manifiesto en los últimos versos del poema. Joaquín ya no sólo se identifica con lo indígena y lo español, sino también con lo latino: “La Raza!/Mejicano!/Español!/Latino!/Hispano!/Chicano!/ or

whatever I call myself” (221). La reescritura de la historia en el poema es un acto político pues permite a Joaquín ser parte de ella a partir de la identificación y la inserción del *yo* en los diferentes eventos históricos que presenta. Asimismo, en estos versos la palabra raza adquiere un significado más amplio pues abarca todas las identidades de Joaquín, y lo español es incluido en esa idea de múltiples identidades a las que Joaquín pertenece.

El viaje a través de la historia fue replanteado en la década de los ochenta por Gloria Anzaldúa en su obra *Borderlands/La frontera* (1987). Al considerar la perspectiva de género y sexualidad en la configuración de la identidad chicana, esta obra pone de manifiesto la perspectiva masculina y excluyente que domina la cultura y el movimiento chicanos. La particularidad de *Borderlands* es su carácter mestizo ya que la estructura del texto subraya la hibridez por estar integrado por varios géneros: memoria, autobiografía, poesía, ensayo, historia.<sup>46</sup> El texto tiene también una doble articulación. Por un lado, es un viaje de reconocimiento de la propia identidad. Pero a través de esta trayectoria personal, Anzaldúa propone un proyecto de identidad colectiva que cuestiona tanto la cultura chicana como la norteamericana. La autora define su proyecto como la “Nueva Mestiza” y tiene su base en una nueva concepción de *La raza cósmica* de Vasconcelos.

El último ensayo de la obra de Anzaldúa, “La conciencia de la mestiza/Towards a New Consciousness” comienza con una reescritura del famoso epígrafe acuñado por Vasconcelos que aparece en los murales de la Universidad Nacional Autónoma de México, “Por mi raza hablará el espíritu.” Anzaldúa lo replantea: “Por la mujer de mi raza hablará el espíritu” (99). En este último ensayo, el *yo* narrativo termina su viaje para

---

<sup>46</sup> Esta hibridez genérica es característica de las producciones literarias chicanas femeninas: “[chicana writers participate] in the creation of a new type of books that transcend the barriers of genre to construct deliberately hybrid texts; their hybridity, in turn, becomes metaphoric of the continuous ‘border crossings’ (as Anzaldúa would put it) that contemporary Chicanas effectuate; in particular chicana lesbians” (Luis Leal y Manuel Martín-Rodríguez, “Chicano Literature”, 581).

reintegrarse a la colectividad chicana y proponer así un nuevo proyecto de identidad a partir de una visión feminista. La conciencia de la mestiza, “una conciencia de mujer,” eje de su proyecto, se desplaza a través de varios mundos y culturas a la vez: “because I am in all cultures at the same time” (99). A diferencia de Vasconcelos, su idea de inclusividad no está en unir las diferencias para formar un nuevo individuo y sobre éste, una raza universal, sino que la inclusividad es formulada como ese espacio personal que le permite al yo moverse entre varias culturas, conservando las diferencias individuales, “it is a consciousness of the Borderlands” (99).

Anzaldúa redefine la frontera ya que no solo la considera un espacio físico sino un modo de vida. La conciencia de la nueva mestiza se articula a partir de esta concepción de la frontera. Su propuesta es una crítica desde dentro de la cultura al proyecto de identidad chicano. Al igual que para “Corky” Gonzales, la historia es esencial para llevar a cabo este viaje de identidad, pero, a diferencia de él, Anzaldúa recupera los símbolos femeninos de la historia indígena como la Coatlicue, por ejemplo. Esta antigua diosa náhuatl poseía tanto aspectos siniestros como aspectos de luz; era el equilibrio entre opuestos. Así pues, Anzaldúa se vale de la reinterpretación de la historia para buscar su identidad, pero desde una perspectiva feminista y sexual que la lleva a formular un proyecto que busca una verdadera inclusividad basada en la imagen ambivalente de la Coatlicue.

La autora de *Borderlands* acepta que lo norteamericano forma parte de lo chicano y por lo tanto lo chicano no debe cerrar el espacio al “enemigo” blanco. Para permanecer en la apertura, Anzaldúa propone que el anglo se acerque a la cultura chicana para conocerla y reconocer la situación colonial que ha impuesto sobre los chicanos: “We need to say to white society: We need you to accept the fact that Chicanos are different, to

acknowledge your rejection and negation of us. We need you to own the fact that you looked upon us as less than human, that you stole our lands, our personhood, our self-respect” (107-8). El reconocimiento del otro busca mantener las diferencias dentro del mismo grupo racial y respecto al grupo dominante y para lograr esto es necesario estar en un constante ir y venir entre fronteras.

Anzaldúa no relaciona este cruce de fronteras con lo mexicano ya que, como mencioné anteriormente, su obra responde a la cultura chicana y su situación dentro de la norteamericana. Tener en cuenta la visión del mexicano sobre el chicano amplía el proyecto de la nueva mestiza, sin embargo. Así como los norteamericanos necesitan reconocer que los chicanos son un grupo con diversas características diferentes de las de ellos, una situación similar ocurre respecto al otro grupo vinculado a los chicanos: los mexicanos. La literatura mexicana, como los textos de Revueltas y Yáñez en los años cuarenta, pone en evidencia que existía (y existe) una preocupación por lo chicano en relación a la identidad mexicana. Es decir, hay un cruce de frontera hacia el sur del río Bravo que pone sobre la mesa el contacto entre ambos países.

La contracultura de los años sesenta hizo evidente este contacto. Asimismo provocó que lo chicano apareciera en el panorama mexicano gracias al rock. Después de superar obstáculos principalmente económicos—en sus inicios el *rock’n’roll* era accesible para una minoría debido a los costos de los discos—el rock se masificó, convirtiéndose en un artículo cultural accesible a la mayoría. Asimismo, hacia fines de la década del sesenta, el rock se fue “nacionalizando.” Las bandas mexicanas contaban con el apoyo de disqueras internacionales y ya no sólo cantaban canciones traducidas y adaptadas del inglés sino que empezaron a componer sus propias canciones. La influencia del rock extranjero no desapareció por completo ya que la mayoría de estos grupos componían y

cantaban en inglés. Precisamente el término chicano comenzó a aplicarse a la influencia del rock extranjero y su interpretación en inglés pero en composiciones originales de grupos mexicanos con nombres como “La Revolución de Emiliano Zapata,” “La Decena Trágica” o “División del Norte” (Zolov 167). La *Onda chicana* se refirió a este nuevo movimiento contracultural que describía “a shift in attitude and musical creativity away from the dependence on copying and toward a new fusion of Mexican and foreign—especially U.S.—rhythms and protest images” (175).

En la reapropiación de los símbolos revolucionarios del discurso nacionalista iba implícita una crítica a ese nacionalismo oficial. Esta reapropiación daba lugar a la creación de un espacio que manifestaba la irrupción de los jóvenes no como sujetos sino como actores del espacio nacional, cuestionando así la efectividad del discurso nacionalista mexicano en tanto estructurador de la nación. Al mismo tiempo, esta reapropiación se hacía desde un producto de la cultura de masas en el que Estados Unidos tenía un rol central. La importancia de la Onda chicana residió en que los jóvenes, sobre todo de clase media, se apropiaron de los símbolos nacionales para definir su lugar y su identidad en “esa realidad existente gracias a la Revolución Mexicana, que, por supuesto, no encontraba en ellos [los jóvenes] correspondencia alguna” (García Saldaña 153).

El término “chicano” durante la contracultura mexicana adquirió así una connotación diferente a la del movimiento chicano. Según Eric Zolov, “The term reflected a search for new collective identities based on a fusion of Mexican indigenous and mestizo culture with the rock counterculture that emanated, above all, from the United States” (176). En el contexto de la contracultura, el término chicano manifestaba un repudio hacia los símbolos consagrados del nacionalismo (176). En *En la ruta de la Onda*, Parménides García Saldaña hace referencia al rechazo de los jóvenes mexicanos a

los símbolos nacionalistas oficiales: “Todos los chavos estaban fastidiados de Lo Mexicano: Agustín Lara, Amado Nervo, Juan de Dios Peza, Pedro Infante, Cantinflas, El Señor Presidente” (153). Escuchar canciones cantadas en inglés reflejaba el deseo por parte de estos jóvenes de “ser chicanos,” es decir “esos que oscilan entre el inglés y el español, you know.” Las ideas de García Saldaña muestran también ese deseo por parte de los jóvenes mexicanos de formar parte de la cultura universal del rock pues no distingue entre “chicano,” “pocho,” “gabacho” e “inglés,” asociando estos términos con “lo no mexicano” que posibilitaba una apertura hacia una identificación con una cultura más cosmopolita.

Resulta evidente entonces que la experiencia chicana fue diferente en ambos lados de la frontera aunque la cultura norteamericana fuera un factor definitorio para dichas experiencias. Estas diferencias ponen en relieve el hecho que existía una percepción distorsionada de lo chicano que se asociaba fundamentalmente con lo “pocho,” un término derogativo usado en México para referirse a las personas que viven en la frontera o en Estados Unidos. La palabra hace énfasis en la aculturación que para los mexicanos caracteriza estas personas pero que para los jóvenes “roqueros” constituía un símbolo de modernidad. Por otra parte, la referencia a lo chicano en “la Onda chicana” destacaba el componente del inglés en el rock producido en México. Para algunos, como sugiere Zolov, el cantar en inglés no era visto como un rasgo de autenticidad sino que era símbolo de una aculturación mucho peor que la que existía con las versiones rocanroleras traducidas o “refriteadas” (175). Para la *intelligentsia* mexicana, lo chicano estaba asociado con lo norteamericano, independientemente de la fuerte presencia del pasado indígena en el proyecto de identidad chicano. El contacto entre lo mexicano y lo

norteamericano despertaba las antiguas tensiones en el nacionalismo mexicano respecto a su relación con la cultura norteamericana a partir del siglo XIX.

La importancia de la Onda, la Onda chicana y el movimiento chicano reside precisamente en resistir a la autoridad reconstruyendo una comunidad imaginada independiente del Estado pero unida a la nación. Estos movimientos hacen visible la presencia del “otro” y los esfuerzos de la nación para reprimirlo. Podríamos preguntarnos entonces ¿qué significa el hecho que la juventud cuestione los discursos oficiales? y ¿cuál es el lugar de enunciación de la juventud? Por otro lado, el problema de lo auténtico y lo original se hace vigente nuevamente hacia fines de los años sesenta pero ahora a ambos lados de la frontera y se articula de manera diferente. Surgen así formas artísticas, como el *collage*, el pastiche o la parodia (o estructuras “mestizas” como *Borderlands/La frontera*), y lo transnacional se convierte en un rasgo característico de las producciones culturales. La juventud no sólo jugó un papel central en el reto al nacionalismo oficial sino que fue pieza clave de las producciones de los sesenta y los setenta, en ambos lados de la frontera. En los capítulos que siguen veremos cómo se articula la juventud en relación a la frontera así como la fractura de identidad que surge a partir del enfrentamiento entre la tradición, encarnada en la figura paterna, y el deseo de forjar una identidad propia.

## CAPÍTULO II

### DEBATES DEL SER: *POCHO* Y LA PROBLEMÁTICA DE LA IDENTIDAD CHICANA

*Y no se afirma en tanto que mestizo, sino como abstracción: es un hombre. Se vuelve hijo de la nada. Él empieza en sí mismo.*  
Octavio Paz. El laberinto de la soledad

*Identity is the narrative of a narrative of the Self; it's the story we tell about the self in order to know who we are.*  
Stuart Hall, "Ethnicity: Identity and Difference"

La novela *Pocho* (1959) de José Antonio Villarreal plantea una visión de la frontera como espacio de tránsito humano y diferencia cultural. La historia de *Pocho* comienza con la llegada a Estados Unidos del coronel de las fuerzas revolucionarias villistas Juan Manuel Rubio y se centra en la vida de su hijo Richard nacido en Brawley, California pero criado en el valle de Santa Clara, al norte de este mismo estado. El cruce de la frontera por parte del coronel Rubio determina totalmente la existencia de Richard, el protagonista. A diferencia de las novelas de la Onda y otras novelas chicanas como *Barrio on the Edge* (1975), *Pocho* no se centra exclusivamente en la adolescencia del protagonista sino en todo el proceso de desarrollo y aprendizaje. La adolescencia es un periodo crucial para Richard ya que durante estos años se enfrenta con su identidad mexicano-americana. Considerada por la crítica como la primera novela chicana moderna (Cárdenas 127; Bruce-Novoa 65; Shirley 93), *Pocho* explora la problemática de la identidad chicana desde la perspectiva de un personaje que adopta una postura crítica



respecto a su entorno, desafiando diversas fronteras culturales que lo obligan a enfrentarse a sí mismo y a su pasado.

Richard es el único hijo varón de Consuelo y Juan Manuel Rubio, quienes tienen, además, ocho hijas. Desde su niñez se destaca de su grupo de amigos y de su familia por su agudeza crítica y su sed de conocimiento. La escuela y las clases pronto se vuelven insuficientes para él y se refugia en los libros para entender el mundo. El peso de las tradiciones familiares poco a poco va entorpeciendo el aprendizaje de Richard al mismo tiempo que lo obligan a plantearse las condiciones de su ser y de su existencia en la sociedad norteamericana. La novela termina con el enlistamiento de Richard en el ejército norteamericano y su salida de Santa Clara para luchar en la segunda guerra mundial.

*Pocho* se sitúa en la amplia tradición del *Bildungsroman* o la novela de aprendizaje. Dicho proceso tiene como objetivo mostrar cómo el individuo alcanza una conciencia madura de sí mismo (Shirley, “Bildungsroman...” 65). Aunque este proceso se enfoca en el individuo, tiene lugar dentro de un contexto social que lo determina. El protagonista analiza dicho contexto para así encontrar y comprender su lugar en él (Kushigian 13-15). Aunque la vida de Richard, su autorrealización, la búsqueda de su identidad y su desarrollo como individuo son el foco principal de la novela de Villarreal, el proceso de vida y aprendizaje no incorpora todas las características de este tipo de novela. Al final de la obra, por ejemplo, Richard no puede desprenderse de su familia ni incorporarse a la sociedad. Parece entonces que la solución a su angustia existencial es el exilio, mismo que se materializa al enlistarse.

Si el *Bildungsroman* es principalmente un proceso de autorrealización la pregunta que surge de inmediato es ¿cómo se da este proceso en la cultura chicana, o sea en una

cultura que surge a partir de dos vertientes (la de Estados Unidos y la de México) siendo, no obstante, distinta de ambas? Históricamente el héroe del *Bildungsroman* es masculino, cristiano, de clase media y blanco (14). Richard cumple con las dos primeras características pero no con las dos últimas. Esto apunta ya hacia una diferencia determinante en su proceso de aprendizaje pues la diferencia racial y económica lo coloca en un lugar diferente dentro del espacio social y cultural. Lo mismo sucede con su herencia mexicana: Richard está entre dos culturas y lo mexicano constituye una marca de diferencia respecto a lo norteamericano. El protagonista de *Pocho* descubre que esta diferencia determina su lugar en la sociedad. Esta situación hace evidente la existencia de una fractura en la identidad del personaje. Por un lado, busca seguir su propio camino pero por otro su carga étnica y cultural le impiden andar este camino dando lugar a un conflicto existencial que le impide alcanzar una individualidad propia.

Las diferencias culturales que atraviesan al individuo señalan la importancia que lo social tiene en relación a lo individual en el *Bildungsroman*. Richard no busca una identificación colectiva sino un valor que justifique su ubicación en el mundo. En otras palabras, para Richard el proceso de aprendizaje y conocimiento es un deseo personal. De acuerdo con Julia Kushigian, el proceso de *bildung*, de conocimiento, sobre el que se articula el *Bildungsroman* percibe la realidad como un todo y todos sus componentes—lo social, lo histórico, lo físico, lo cultural, lo filosófico, etc.—son formas de entendimiento complementarias de ese todo (14). Por esta razón, al final de este tipo de novela el héroe termina insertándose en la cultura pues forma parte de ella. Richard en cambio no busca ser parte de la cultura sino comprenderla para poder alcanzar su autorrealización, que se vuelve una búsqueda más ontológica que social, tal como Ramón Saldivar explica: “What

is to be willed here is the power of absolute value over and against any other formulation concerning human action” (14).

La búsqueda ontológica que rige la vida de Richard produjo reacciones negativas entre críticos y autores chicanos. En *Pocho*, el yo no busca ni inscribirse ni identificarse como parte de algo más grande, en este caso la cultura mexicano-americana, alejándose así de la ideología del movimiento chicano en los años sesenta. El ensayo introductorio de la edición de 1970, a cargo de Ramón Ruiz, criticaba la novela por no tener como temas centrales el conflicto racial y el prejuicio norteamericano. Esta condena fue la base para que otros críticos y escritores también la condenaran. Para Ruiz, la generación anterior al movimiento chicano se rebelaba contra su doble herencia, ante la que Richard era un joven inseguro y abatido. Así pues, la actitud de Richard responde a un determinado momento histórico y no es acorde con las premisas políticas del movimiento (citado en Luedtke 78; Shirley 99).<sup>47</sup>

En buena medida, parte del rechazo de esta novela por la crítica ocurrió a causa de los temas de asimilación e individualismo. Por esta razón, Raymond Paredes observó que *Pocho* era el tipo de libro que la nueva generación de mexicano-americanos ni admiraba ni quería escribir (808). El título de la novela con su énfasis en Richard parte ya de una segunda generación de inmigrantes, se enfoca en el proceso de asimilación a la cultura norteamericana. Según el diccionario de la Real Academia, el término “pocho” se refiere a algo descolorido pero también se refiere al mexicano “que adopta costumbres estadounidenses” (s/p). En el lenguaje cotidiano, la palabra *pocho* era usada de forma

---

<sup>47</sup> Carl Shirley destaca que la postura de José Antonio Villarreal, autor de *Pocho*, hacia las premisas políticas del movimiento chicano contribuyó también a que su novela fuera duramente criticada. Según Shirley, Villarreal no participó de los ideales de identidad del movimiento, llegando a declarar que él no se consideraba chicano y que la literatura chicana era algo que no existía (99).

peyorativa por los mexicanos del centro para referirse a los mexicanos que vivían en la frontera o del otro lado de la frontera, y cuyo contacto con la cultura norteamericana provocaba que hablaran un español revuelto con expresiones y palabras en inglés. En su ensayo *Back to Eachimba*, Hank Lopez define sucintamente lo que es para los mexicanos un pocho: “a Mexican slob who has pretensions of being a gringo sonafabitch” (citado en Madrid-Barela 51). Paulatinamente, el término comenzó a usarse para referirse a los mexicanos criados o nacidos en California y, por este motivo, como señala Arturo Madrid-Barela, su mexicanidad era sospechosa (52). Por lo tanto, el término tiene un sentido negativo que confiere un estatus de “traidor” a la persona o grupo de personas que define.

El término “pocho” rechaza el contacto entre lo norteamericano y lo mexicano y la hibridez que resulta. Mi análisis de la novela de Villarreal explora este contacto y sus consecuencias para la identidad de Richard, quien se erige como una subjetividad en conflicto entre el deseo de integrarse en la sociedad norteamericana y su tradición mexicana. Esta tensión se articula alrededor de tres momentos a lo largo de la novela: la búsqueda, la pérdida y la soledad mismos que se erigen como barreras que Richard necesita cruzar y que, al mismo tiempo, lo fragmentan y lo separan de su entorno ya que la vida de Richard se construye a partir del deseo de una existencia personal en una nueva realidad histórica surgida del movimiento y contacto a través de ese espacio de flujo que es la frontera entre México y Estados Unidos.

Pais del padre, ¿herencia del hijo?: una identidad en exilio

*Pocho* comienza con la historia del éxodo mexicano hacia Estados Unidos propiciado por la revolución mexicana,<sup>48</sup> Dicho éxodo estuvo propiciado por la búsqueda de una vida mejor, como señala la novela: “They came first to Juárez, where the price or the three-minute tram ride would take them into El Paso del Norte—or a short walk through the open door would deposit them in Utopia” (16). Estados Unidos se presenta como la opción que va a permitirles alcanzar la estabilidad que en ese momento no existía en México. En este éxodo va implícita la búsqueda de algo trascendente, de la utopía, y esta búsqueda es lo que genera ese movimiento de un territorio a otro. Motivados por esa búsqueda, los mexicanos comenzaron a moverse y establecerse hacia el oeste norteamericano, en los estados de Nuevo México, Arizona y California, donde fueron plantando la “nueva semilla,” con una nueva cultura y una nueva generación (16).

El coronel Juan Manuel Rubio forma parte de este éxodo revolucionario. De hecho, la novela empieza con su viaje de la Ciudad de México a Ciudad Juárez, donde diez años antes se vanagloriaba de haber luchado orgullosamente en las filas del general Francisco Villa. Pero ahora su regreso a esta ciudad ha perdido el carácter heroico que una vez lo condujo a ella. La revolución ha terminado, el general Álvaro Obregón está en poder (1920-1924) y corren rumores de que el general Francisco Villa, el verdadero héroe revolucionario para Rubio, puede ser asesinado en cualquier momento. El hecho de que la novela comience con la revolución, le confiere gran importancia a lo revolucionario que determina la vida del coronel Juan Rubio y su familia, especialmente la de Richard, su único hijo varón.

---

<sup>48</sup> La revolución es un hecho de gran importancia para el desarrollo de la cultura chicana. Durante la lucha armada se intensificó la inmigración mexicana. Parte importante de esta ola migratoria la conformaron intelectuales y políticos como Francisco I. Madero, Mariano Azuela y Ricardo Flores Magón. Algunos de estos personajes tuvieron un papel activo en la difusión de la cultura mexicana en los estados norteamericanos fronterizos, como Flores Magón quien se desempeñó como periodista (Paredes 802).

La importancia del padre se establece desde el inicio de la novela. El primer capítulo está dedicado por completo a Rubio. El que Villarreal dedique un capítulo al padre de Richard subraya la importancia que el pasado va a tener en la vida del hijo. Aunque la trama de *Pocho* se desarrolla alrededor de la vida de Richard Rubio y el capítulo sobre el padre puede parecer que no está relacionado con el resto no es éste el caso.<sup>49</sup> El primer capítulo plantea las raíces de la identidad de Richard y, de manera más amplia, de la inmigración mexicana establecida en el suroeste mexicano. Asimismo, Juan Rubio y su ideología conforman la base de los conflictos de identidad de Richard y su familia desarrollados a lo largo de la novela. De esta manera, este primer capítulo sienta las bases de los conflictos generacionales entre la primera y la segunda generación de la familia inmigrante así como la nostalgia y el recuerdo de un pasado que se vuelve irrecuperable.<sup>50</sup>

La pregunta que surge a primera vista es el papel que juega la paternidad en relación al desarrollo de Richard como individuo. La figura del padre ha sido una de las piedras angulares de la cultura occidental. Desde las teorías sobre el contrato social de Rousseau hasta las teorías psicoanalíticas de Jacques Lacan el papel del padre ha ocupado un lugar central. Las ideas de Freud sobre el complejo de Edipo identifican al padre como la autoridad primaria, corroborando las ideas de pensadores como Rousseau y Locke (Oliver, *Family* 166). Según Freud, para que un niño pueda integrarse a la cultura es

---

<sup>49</sup> Para algunos críticos como Frank Cinquemani, el inicio de la novela con la vida de Juan Rubio no tiene una justificación válida: “the story begins unnecessarily with Richard’s father in Mexico” (citado en Luedtke 63).

<sup>50</sup> El padre es el eslabón de la familia Rubio con México. El excoronel llega a California con la firme idea de algún día regresar a México. La idea del regreso lo persigue a lo largo de su vida pero nunca llega a materializarse. Desde el inicio de la novela, el regreso se anuncia como un imposible y, al mismo tiempo, como su único consuelo durante su estancia en California: “Next year we will have enough money and we will return to our country” (31).

necesario que se identifique con su padre. Esta identificación se produce a partir de la amenaza de la castración por parte del padre como castigo al niño por desear a la madre. Este miedo surge cuando el niño se da cuenta de la ausencia de pene en la madre, generándose un miedo a que esto mismo le suceda a él. La represión del deseo por la madre constituye la prohibición primaria—el incesto—y, por lo tanto, la integración en la cultura. El padre y sus amenazas de castración intervienen en la relación madre-hijo rompiendo el vínculo natural entre ellos para que el infante pueda pasar a formar parte de la cultura. La internalización de la autoridad paterna es precisamente lo que marca la integración del niño en la cultura (162-166).

Lacan recurre a las ideas de Freud para articular su teoría sobre la identidad. Arguyendo que el niño adquiere el lenguaje y, como consecuencia, se integra a la sociedad a partir de la prohibición articulada por el padre. El “no” del padre, es decir la imposición de la Ley, rompe la relación entre madre e hijo: “la acción conjunta del padre, que simultáneamente *prohíbe, frustra y priva*, tiende a catalizar su función fundamental de padre *castrador*” (Dor 95). Estas facultades hacen que el niño coloque al padre como depositario del falo, es decir, como “representante” de la Ley (99). Una vez que el niño comprende su lugar en el orden simbólico, o sea en el mundo de los nombres, los símbolos y las palabras que estructuran ese orden, y reprime el deseo por la madre. De esta manera, para Lacan, el padre representa la ley y el lenguaje, mientras que la madre representa la necesidad, o sea, las pulsiones primarias.

No cabe duda que en *Pocho* la relación padre-hijo es compleja y encarna un complejo proceso de ruptura. Richard ve a su padre como la autoridad de la familia pero su relación no está fundada en el miedo; en otras palabras, el coronel Rubio no es un padre castrador. La relación entre el excoronel y su hijo no es puramente una relación

basada en autoridad y subordinado. Juan Rubio alienta a su hijo para que alcance su sueño de ser escritor sin importar lo que se interponga. En palabras del excoronel: “never let anything stand in your way of it [your dream] be it women, money, or—what people talk about today—position...promise me that you will be true unto yourself, unto what you honestly believe is right” (169). La idea anterior resume el modo vida del excoronel quien, a diferencia de sus compañeros de lucha revolucionaria, nunca traicionó sus ideales para obtener ventajas personales. Precisamente es este idealismo el que genera la fuerte identificación con Pancho Villa, según Rubio el verdadero héroe de la Revolución. Las palabras de aliento del padre hacia el hijo muestran que el excoronel es una especie de guía para Richard.

Sin embargo, esta relación se complica debido a que el fuerte idealismo del excoronel está anclado en la tradición mexicana. Así, el hijo puede hacer todo lo que sea necesario para materializar sus sueños, siempre y cuando estas acciones no interfieran con la conservación de las tradiciones mexicanas. Rubio confiere un valor absoluto a lo mexicano, interponiéndose en los deseos de Richard. Juan constantemente le recuerda a su hijo que es mexicano y que por lo tanto debe cumplir y seguir las tradiciones que su cultura demanda, situación que se vuelve problemática para Richard y que hace evidentes las limitaciones de los impulsos idealistas que el padre trata de inculcar en él. La situación se torna especialmente problemática porque Richard desconoce prácticamente todo sobre México. El país del padre es para el hijo una ausencia.<sup>51</sup> El desconocimiento de Richard sobre el origen de su padre desemboca en una serie de enfrentamientos con él

---

<sup>51</sup> A diferencia de otras novelas chicanas como *Caras viejas y vino nuevo*, la vida de Richard y su familia en Pocho no transcurre en un barrio chicano. Los Rubio viven en un barrio de inmigrantes de diferentes nacionalidades, situación que subraya aún más el extrañamiento de Richard hacia México puesto que su familia es la única referencia mexicana para él.



puesto que las costumbres del padre son “anticuadas” y no tienen valor en la nueva realidad en la que se encuentra inmerso (127). Estas diferencias lo llevan a cuestionar las ideas de su padre, cosa que Juan Rubio considera como una afrenta a su autoridad y producto de la educación americana que su hijo está recibiendo: “Understand? What is there to understand except the fact that my son is talking back to me! Is this the American learning you are receiving? To defy your father?” (130).

El desafío del hijo hacia el padre pone sobre la mesa dos visiones de mundo que hacen evidente la brecha generacional entre ambos personajes. Richard mantiene una actitud inquisitiva ante la realidad que lo rodea pero esta sed de conocimientos produce una separación entre él y su padre, y también con su familia, como se verá en detalle más adelante. Esta situación coloca a Richard en un estado de soledad y de orfandad. Para superar este desamparo, él busca fuera del hogar modelos que cubran estas faltas. Es así que entabla amistad con el poeta portugués João Pedro Manôel, uno de los habitantes más enigmáticos del valle de Santa Clara. En sus tardes de conversación con el poeta, Richard encuentra en él un espíritu que logra apaciguar su curiosidad por conocer el mundo. La filosofía de vida de Manôel tiene también un rasgo individualista que Richard encuentra particularmente atractivo, como expresa el mismo poeta: “I treat you like a man, boy. And a man must find out some things for himself, inside himself. You are one person, and I am another person, and I would do you great wrong to teach you what I feel, because to you it should only be important what *you* feel” (85). Las palabras del poeta son similares a las palabras del padre en cuanto que privilegian el yo y sus necesidades sobre todo lo demás. Pero se diferencian del padre en que no están velados por un manto de autoridad. Esta preponderancia del individuo constituye la paradoja alrededor de la cual se desenvuelve toda la trama de la novela y el conflicto existencial de Richard. El

hijo no puede llevar a cabo sus deseos porque constantemente tiene que enfrentarse a factores externos que condicionan su existencia y le impiden regir su vida en base a sus intereses. De esta manera, la existencia del hijo no puede escapar a los imperativos de la cultura aunque no comprenda por qué necesita cargar con este lastre: “I do not find it in me to understand why it is this way” (86).

La relación con el poeta portugués desemboca en una identificación con él y sus ideales. Aunque sus ideas son similares a las de Juan Manuel Rubio, João Pedro Manôel no intenta imponerle valores que carecen de significado para el joven. En Santa Clara, el poeta es una especie de espíritu libre que no se adhiere a ninguna creencia, ideología o cultura. João Pedro Manôel se erige como una fuente de conocimiento para Richard y su fuerza reside precisamente en su marginalidad. Curiosamente, la condición de exiliado del poeta es producto de un desafío al padre que lo ha repudiado por no acatar sus deseos ni el plan de vida que tenía para él: llegar a ser abogado para así continuar con sus negocios y asuntos políticos.

Parece entonces que el enfrentamiento con el padre es el único camino para que Richard y João Pedro Manôel puedan constituirse como individuos. La identificación con la figura paterna es el puente para que el niño ingrese a la cultura y constituya su personalidad. Pero, ¿qué sucede si esta identificación se da al revés, es decir, del padre al hijo? Mientras el niño está en el vientre materno es parte de la madre, forjándose un estrecho vínculo entre ambos. Sin embargo, dentro de la familia, la madre no es la única que ve al hijo como una extensión de sí misma; el padre, especialmente con los hijos varones, se identifica con ellos, pensándolos como una extensión de sí mismo. Si no, ¿por qué el padre de João Pedro Manôel quiere que su hijo siga con sus negocios? El hijo representa para el padre la posibilidad de perpetuación de la tradición, de su tradición.

Una situación muy parecida tiene lugar entre Juan Manuel Rubio y su hijo. Las desavenencias entre padre e hijo emergen precisamente porque el excoronel se ve a sí mismo en su hijo y por este motivo la relación entre ambos se complica: “I thought I would strangle you with my own hands, and to do that would mean that I would destroy myself” (168).

Aunque el padre no busca la destrucción del hijo, su fuerza es tan grande que termina haciéndolo. Rubio no puede soportar la influencia de la cultura americana en su familia: en su hijo que lo cuestiona todo; en su esposa que se niega a acatar los roles femeninos tradicionales. La fuerte presencia de lo norteamericano termina por minar los esfuerzos de Rubio por preservar a su familia unida bajo la tradición mexicana. Ante la potencia de lo norteamericano frente a su autoridad, el padre decide abandonar el hogar, hecho que tiene consecuencias fatales para Richard. Ante la ausencia del padre y como único hijo varón, Richard se verá obligado a tomar su lugar, como él mismo presagia: “for as you are I once saw myself, and as you see me you will be. I learned long ago that one cannot fight the destiny, and I stopped fighting” (131).

En *Family Values*, Kelly Oliver destaca que el psicoanálisis se estructura a partir de la economía del asesinato; esto es, el hijo tiene que matar simbólicamente al padre para poder el tomar su lugar y garantizar entonces la continuación de la cultura: “The son must conquer his desires and subject himself to his father’s commands so that someday he might take the place of his father” (170). En la novela de Villarreal, el abandono del padre es el momento ideal para que Richard deje de estar bajo la tutela paterna y pueda llevar a cabo sus deseos. Pero la ausencia del padre no borra el peso de la tradición. Así, aunque el padre no está físicamente presente, su ausencia sigue determinando el modo de vida de Richard. Para Oliver, esta ausencia del cuerpo del padre es reemplazada por el

símbolo de la paternidad (175). Es decir, la paternidad se convierte en un significante ya que remite a una serie de significados dentro de la cultura.

En el caso de los Rubio, el abandono del padre confiere el estatus de paternidad al hijo, encarnando así el papel de autoridad dentro de la familia. Y aunque esto supondría la trascendencia de la autoridad paterna a través del hijo, se traduce en una limitante para él puesto que Richard no desea ocupar este lugar. Como puede verse, hay una identificación del padre con el hijo que no opera de la misma manera en la dirección opuesta. Esta identificación apunta hacia una ruptura en el proceso de identidad ya que para Richard llegar a convertirse en sujeto significa tener una autonomía cultural que le permita comprender desde sí mismo y para sí mismo la realidad. La novela es precisamente la búsqueda de estas premisas, las cuales se ven truncadas por el peso de la tradición que encarna el símbolo de paternidad y, por lo tanto, desemboca en la obligación de tener que ocupar el lugar del padre dentro de la casa.

Richard no puede aceptar su estadía en la casa como una obligación, tal como su madre se lo hace ver. En un intento por superar el conflicto que desgarró su existencia, el joven protagonista afirma que se queda no porque es su obligación sino porque así lo desea (94). Richard le hace saber a su madre que su estancia en la casa será temporal ya que tarde o temprano tendrá que irse para hacer su propia vida. Pero el tiempo pasa y Richard va echando raíces en Santa Clara y pronto toma conciencia de que está tomando el lugar de su padre. Ante esta realidad, Richard se siente dividido entre el deseo de irse para poder ser escritor y su responsabilidad con sus hermanas y su madre: “And he knew he could still say, I don’t give a Goddamn about any of them—let them take care of themselves! But by now it was not true even if he could verbalize such thoughts. It would be a different thing, his leaving them. If the deed was to be done, if fact, he must leave in

spite of his concern and love for them—in spite of his now strong belief that he should remain” (175).

La guerra será la oportunidad que Richard tendrá para conciliar dicha división y para dejar atrás la trágica existencia que vive a raíz del abandono de su padre (186). Podría pensarse que Richard sigue el mismo camino que su padre. Sin embargo, hay una diferencia. Juan Manuel Rubio se va de la casa y encuentra a una mujer mexicana con quien tiene un hijo y reinicia su vida. Esta mujer, originaria de Cholula, le da la oportunidad al excoronel de reconstruir su autoridad paterna. Si bien el excoronel no puede regresar físicamente a México, el encuentro con ella y su embarazo articula un regreso simbólico pues su autoridad es restituida y se reencuentra con lo mexicano. Richard, sin embargo, se queda atado a su familia y a una tradición que coarta su libertad. Él aún no ha encontrado un sentido a su vida y la pregunta que atraviesa todo el texto aparece nuevamente al final: “*But what about me?*” (187).

Como puede verse, el final de la novela revela la vida de Richard como un rito de pasaje incompleto. El aprendizaje no ha podido insertar a este personaje dentro de la sociedad como individuo, tal como sucede en el *Bildungsroman*. Richard se separa de su padre (y de su madre, como se verá más adelante) debido a su ansia de conocimientos y de autoafirmación. Esta separación, que en un principio es más bien emotiva, alcanza lo físico al final de la novela. El padre, tal y como se plantea aquí, es una figura paradójica. La naturaleza paradójica de esta relación resulta en la incertidumbre del final. Richard va a la guerra pero no por convicción sino para escapar al encierro en el que ha vivido toda su vida. El hogar queda finalmente atrás, tal como subrayan sus últimas palabras: “he knew that for him there would never be a coming back” (187). Dentro del corpus de la literatura chicana, *Pocho* articula las dificultades que surgen a partir del contacto entre

dos culturas y el desgarramiento existencial que se produce a partir de éste. La cultura del padre se plantea como una ausencia, hecho que dificulta la identificación de los hijos con ella. De esta manera, el hogar se convierte en un símbolo de tradición y unión, pero también de restricción y alienación.

#### El otro en mí: la madre y el espacio materno como símbolos de fractura

Como se discutió en el apartado anterior, en *Pocho*, la relación entre padre e hijo es sumamente compleja. Aunque el padre y sus costumbres llegan a convertirse en un obstáculo para la subjetividad de Richard, Juan Rubio no es una figura totalmente antagónica. Sin embargo, la relación entre padre e hijo es una compleja dialéctica que se articula a partir del rechazo y la aceptación. Pero, ¿cuál es el papel de la madre en esta tensión familiar? Consuelo, esposa de Juan Manuel Rubio, es un personaje central para comprender el conflicto de identidad de Richard y las consecuencias de la penetración de la cultura norteamericana en la mexicana. Si bien existe una identificación entre el padre y el hijo que precisamente genera dicha dialéctica de rechazo y aceptación, entre la madre y el hijo existe también un lazo que determina el futuro de Richard. Sin embargo, a diferencia del padre quien alienta al hijo a perseguir sus sueños, la madre es una fuerte defensora de la tradición y, por lo tanto, se niega a separarse de su hijo. En *Pocho*, la madre adquiere una dimensión simbólica pues el lazo que los une se convierte en una cadena que arrastra a Richard hacia la huida y la mutilación de su realización personal.

Consuelo encarna el prototipo de la madre mexicana. En *Borderlands/La frontera*, Gloria Anzaldúa explora el papel de la mujer y concretamente el de la madre en la sociedad chicana. La madre, según Anzaldúa, tiene un papel pasivo pero al mismo

tiempo decisivo pues ella transmite las reglas y preserva la cultura (38). Consuelo cumple esta función en la novela pues se niega a que su hijo se aparte de esta tradición, hecho que anula la potencial autonomía de Richard. Decidida a perpetuar su tradición, Consuelo ata a Richard a la familia pues se opone a que deje la casa, y menos aún cuando el excoronel la ha abandonado: “I know how much you wanted to go to the university, and I am filled with sadness that you will not be able to do so, for *it is your duty to take care of us*” (171 énfasis mío). En *Pocho*, la casa adquiere un valor simbólico pues es el espacio de lo mexicano. A diferencia de otras novelas chicanas como *Caras viejas y vino nuevo*, la novela de Villarreal no transcurre en un barrio mexicano. Santa Clara es un valle cuyos habitantes son inmigrantes de diversas nacionalidades. Por esta razón, el contacto de Richard con la cultura mexicana se limita a su hogar a través de sus padres y a los veranos en los que llegan al valle familias mexicanas procedentes del sur de California para trabajar en los campos. En esa época del año, la presencia mexicana aumenta considerablemente y el jardín de Juan Rubio se convierte en una pequeña reserva mexicana pues durante esta época dos o tres familias instalan sus carpas allí durante el tiempo de la cosecha. La presencia de estas familias acerca a Richard a su cultura de origen pues se organizan fiestas donde se canta y se baila música típica mexicana, y de esta forma, en palabras del narrador: “a small piece of México was contained within the fences of the lot on which Juan Rubio kept his family” (43). La presencia y las fiestas de estos mexicanos actúan como un agente unificador de la identidad mexicana circunscrita dentro de los límites de lo norteamericano y como agente diferenciador respecto a otras culturas inmigrantes que habitan en el valle.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Por otro lado, Juan Rubio y su familia también son parte del numeroso grupo de inmigrantes que conforma la mayoría de la población norteamericana y de ahí el vínculo que mantienen con esta cultura.

Consuelo es también un agente diferenciador de la cultura y se erige como la guardiana de la casa y de las tradiciones que tienen lugar en ella. Sin embargo, la ideología tradicionalista de Consuelo es problemática ya que defiende la tradición cuando se trata de mantener a su hijo dentro de la casa pero no cuando se trata de ella. Consuelo comienza a experimentar un cambio en sus costumbres que hace más profunda la brecha entre padres e hijo. Influida por la concepción norteamericana de la mujer (amparada por la ley en Estados Unidos), Consuelo cambia su modo de pensar con respecto a sus obligaciones como esposa y ama de casa: “Here in this country, the woman is looked after by the law. If your father ever put a hand on me—why, they would lock him up” (93). La madre de Richard descubre que en el país en el que se encuentra ahora la ley también es válida para ella. Debido a este conocimiento de la ley, ya no está dispuesta a aceptar las infidelidades de Juan Rubio ni su dominio sobre ella, como lo hacía en México. Consuelo asimila las nuevas ideas sobre la mujer y sus derechos, lo que la lleva a pedir explicaciones a su marido sobre sus infidelidades, cosa que no se había atrevido a hacer antes de llegar a Estados Unidos: “In México, long ago, he [Juan Rubio] had beaten her occasionally, but they never had words” (92).

Las preguntas a su marido y su actitud desafiante provocan serias discusiones y un distanciamiento entre ellos que influyen en la angustia existencial que experimenta Richard. En él hay residuos de la cultura mexicana que interfieren en la articulación de una ideología completamente norteamericana. A pesar de haber nacido en Estados Unidos, Richard no puede entender cómo puede haber gente extraña—la ley—que

---

Este hecho lleva a Luther Luedtke a concluir que *Pocho* es parte de la literatura norteamericana no sólo porque está escrita en inglés y publicada en Estados Unidos sino porque trata el tema del inmigrante y buena parte de la literatura norteamericana trata de este tema y los conflictos culturales que los protagonistas como Richard tienen que experimentar: “Richard Rubio joins a long line of novices who have sought their spiritual birthright in America” (72).



interfiera en un matrimonio, entre los problemas de un hombre y *su* mujer (93). Esta visión de Richard sobre el matrimonio revela una ideología machista similar a la de su padre pues para él también el hombre tiene la potestad sobre su esposa. Vemos otro ejemplo de la identificación de Richard con la cultura patriarcal cuando Consuelo le reclama a Rubio sus infidelidades y él piensa que el padre tiene el derecho moral de tener otras mujeres (94). Sin embargo, pronto se da cuenta de su deseo de borrar esta identificación con el padre y sus valores culturales: “And although Richard believed that Juan Rubio had every moral right to do so [have other women], he siwhed that it would not be so” (94). Los cambios en el comportamiento de la madre y los conflictos que desata descubren la lucha interna de Richard por definir su propio ser.

El cambio de actitud de Consuelo así como las discusiones con Juan son uno de los puntos centrales de la novela pues no sólo toca el tema del machismo en la cultura chicana<sup>53</sup> sino que articula la metáfora del encierro<sup>54</sup> en la que están envueltos todos los personajes, principalmente el protagonista. A pesar de los cambios en la familia Rubio durante su estadía en Santa Clara, éstos no los hacen encontrar la felicidad. Consuelo

---

<sup>53</sup> *Pocho* es una de las pocas novelas escritas por un autor masculino que toca el tema del machismo en la cultura chicana. Asimismo, la novela presenta la problemática de la ideología femenina a raíz del contacto con la cultura norteamericana, en este caso Consuelo y las teorías de corte feminista sobre el lugar de la mujer en la sociedad. Así, la novela de Villarreal muestra que no sólo los padres y los hijos sufren las consecuencias de llegar a otra cultura sino también las madres y, por extensión, las hijas. Tanto en su obra de ficción como en sus ensayos críticos, Gloria Anzaldúa y Cherrie Moraga son dos escritoras chicanas que han estudiado el papel de la mujer en la cultura chicana a partir del cuestionamiento de los mitos que han perpetuado la condición de sumisión de la mujer en la comunidad chicana, tales como la Virgen de Guadalupe, la Malinche y la Llorona. Su antología *This Bridge Called my Back: Writing by Radical Women of Color* (1981) editada por ambas, es una de las obras más representativas del feminismo de las mujeres de color en Estados Unidos. En los años ochenta se consolida la escritura femenina chicana con otras escritoras como Denise Chávez, Ana Castillo y Sandra Cisneros.

<sup>54</sup> El corrido de Los Tigres del Norte “Jaula de Oro” (1985) plantea esta problemática del encierro. La letra describe cómo en Estados Unidos el padre, que cruza la frontera ilegalmente, se siente aprisionado en California tanto en la esfera pública como en la privada. Por todas partes, la “gran nación” a la que llega se convierte en una prisión. La canción también incide en la problemática familiar que surge a raíz de este movimiento migratorio: “Escúchame hijo, ¿te gustaría que regresáramos a vivir en [sic] México? What you talkin’ about, Dad? I don’t wanna go back to Mexico, No way, Dad. Mis hijos no hablan conmigo. Otra idioma [sic] han aprendido y olvidado el español” (Saldívar 4-8).

presagia que al finalizar la escuela secundaria, Richard tendrá que trabajar para ayudar al sustento de la casa, situación que termina sucediendo. Aunque su padre lo alienta para que siga estudiando y leyendo, y así poder hacerse escritor, su madre le hace ver el trasfondo de las palabras de Juan Rubio: “Your father talks about you being a lawyer or a doctor when we return to México, but he knows that you will be neither and that we will never leave this place” (62). Este encierro es el resultado del peso de las tradiciones, como el mismo Richard menciona: “Then suddenly, clearly, he saw that she [Consuelo], too, was locked up, and the full horror of her situation struck him. He thought of his sisters and saw their future, and, now crying, he thought of himself, and starkly, without knowledge of the words that would describe it, he saw the demands of tradition, of culture, of the social structure on an individual” (95). En resumen, Juan Rubio se encuentra atrapado entre el deseo de regresar a México y la imposibilidad de lograrlo. Consuelo defiende sus derechos de mujer pero el precio que tiene que pagar es el abandono de su esposo y la disolución de su familia, realidades que afectan igualmente el futuro y la existencia de Richard.

Como puede verse, Consuelo ocupa un lugar importante en la familia Rubio. Ella es clave en el proceso de sustitución del padre tras su abandono pues su influencia para que Richard permanezca en la casa y restituya el orden patriarcal sugiere un fuerte vínculo entre ambos. Aunque en varias ocasiones Richard reta a su madre, Consuelo se niega a aceptar que su hijo pueda articular un modo de pensar diferente al suyo. Esta falta de aceptación se articula en términos de un amor posesivo como vemos antes de la salida de Richard a la guerra: “‘I need you more than life itself.’ It did not matter to her that her children were listening. “You are my favorite—my only one, truly. For you I would

trade them all; every one of them I would send off to the war if I could keep you here with me” (186).<sup>55</sup>

En *Pocho*, no hay una completa identificación del hijo hacia la madre sino que ésta ocurre de modo inverso, o sea, de modo similar a lo que sucede con el padre. Es la madre quien no puede romper la identificación con el hijo. A lo largo de la novela, los cuestionamientos de Richard hacia los valores culturales de su madre, como por ejemplo la religión, van produciendo una separación entre ambos que ella se niega a aceptar. Esta actitud es completamente opuesta a Consuelo quien, de acuerdo con Richard, sólo se limita a seguir las reglas sin cuestionarlas (92).

En el modelo lacaniano el padre simboliza la prohibición, la frustración y la ley que reprimen la identificación del hijo con la madre pero en *Pocho* este modelo se complica. Como se señaló en la primera sección de este capítulo, Juan Manuel Rubio no representa completamente la figura de padre castrador. Curiosamente, es la madre la que opera dentro de este papel castrante. Consuelo constantemente le recuerda a Richard que no va a poder seguir con sus estudios una vez que termine la preparatoria puesto que él es el varón y, por lo tanto, el responsable de ella una vez que sus hermanas se casen (61-62). Asimismo, es ella quien manipula al hijo para que permanezca en la casa tras el abandono del padre: “Give him some responsibility—he could almost invade her thoughts—and he will see for himself what his life should now be” (175). Como indican los ejemplos anteriores, Consuelo ocupa el lugar de la ley; como si fuera el padre, la madre aprisiona al hijo en la tradición familiar, coartando sus deseos de libertad individual.

---

<sup>55</sup> En el proceso de formación del sujeto de la teoría lacaniana, la superación de la identificación de la madre con el hijo es una de las etapas cruciales. En el primer momento del Edipo, el niño mantiene una relación de indiferenciación cercana a la fusión con su madre. Esta relación resulta de la identificación del hijo con lo que él supone su objeto de deseo (Dor 93). El niño debe superar esta identificación para poder entrar en el orden simbólico y ser entonces un sujeto independiente.

La sustitución del padre por el hijo es una de las acciones más astutas de Consuelo para retener a Richard. Cuando Rubio se va, Consuelo se desvive en atenciones para su hijo, perpetuando el modelo patriarcal: “She was suddenly full of solicitude, conscientious in her duty to the man of the house” (170). La encarnación del padre en el hijo y la consiguiente subordinación de Consuelo a esta nueva figura patriarcal restablece el orden roto a raíz de la subversión de la madre<sup>56</sup> y el abandono del padre. Este hecho revela que el objeto de deseo de la madre no es el padre sino el hijo. Consuelo tolera que Richard desafíe valores familiares, como el renunciar al catolicismo, con tal de poder mantenerlo a su lado (173). Por otra parte también revela la conexión que existe entre madre e hijo. Los esfuerzos de la madre finalmente logran su objetivo ya que Richard es incapaz de abandonar por completo a su madre: “In spite of himself, he could not remain indifferent to her” (173). Estas palabras indican que ese delgado lazo que permanece entre madre e hijo no sobrevive exclusivamente por el amor de la madre. Richard es consciente de que ya no pertenece completamente al hogar en el que ha crecido pero hay algo que le impide romper con los lazos que lo atan a él, y, por extensión, a su madre.

¿Cuáles son las implicaciones de esta compleja relación entre madre e hijo? En *Powers of Horror*, Kristeva mantiene que aquello que desafía los límites de la identidad, individual o social es lo abyecto. Para Kristeva, la identidad individual y social se constituye a partir de la abyección del cuerpo materno (15). Al ser algo que atenta contra la constitución de límites, lo abyecto es aquello que está presente en el orden simbólico, en la ley, pero su presencia se intenta reprimir: “A massive and sudden emergence of uncanniness, which, familiar as it might have been in an opaque and forgotten life, now

---

<sup>56</sup> La influencia de las ideas sobre la mujer norteamericana llegan a tal punto que Consuelo renuncia a las labores del hogar, las cuales eran su orgullo. La suciedad de la casa, la falta de atención al marido y las discusiones entre ellos se transforman en el símbolo de emancipación de la madre de Richard (134-35).

harries me as radically separate, loathsome. Not me, not that. But not nothing, either. A ‘something’ that I do not recognize as a thing. A weight of meaninglessness, about which there is nothing insignificant, and which crushes me. On the edge of non-existence and hallucination, of a reality that, if I acknowledge it, annihilates me. There, abject and abjection are my safeguards” (2). Kelly Oliver puntualiza que el cuerpo materno es lo abyecto pues es lo que amenaza al sujeto que nació de otro cuerpo que debe ser negado para establecer su propia identidad (*Family* 179). Pero esta negación no puede ser reprimida y lo materno reaparece en el orden simbólico. En *Pocho*, Richard no puede reprimir por completo los lazos que lo unen a su madre y a su casa, símbolo del espacio materno. Así, aunque Richard busca negar el cuerpo de Consuelo para constituirse como sujeto, no lo logra, hecho que se traduce en una escisión de su identidad y que le impide además abandonar el hogar.

La lucha personal de Richard se encuadra en el marco de la guerra que se le presenta como la única vía para buscar su propio destino y su propia vida. La afirmación *I am* se ha transformado en el final de la novela en una interrogante *But what about me?* (187). La huida hacia la guerra se plantea como posibilidad de encontrar la respuesta a esta interrogante que deja entrever una fragmentación del ser y un sentimiento de desolación y frustración. Asimismo, la decisión de Richard pone al descubierto la fijación de Consuelo por su hijo al rogarle en presencia de sus hermanas que no se vaya pues él es su hijo favorito y lo necesita más que a su propia vida (186). Simbólicamente hablando, Consuelo es México, la patria que lucha por preservarse del otro lado de la frontera. Pero la lucha es inútil. El hijo está inmerso en una nueva cultura que marca una distancia con su origen. Así, las súplicas de Consuelo que habían atado a Richard a su familia y a Santa Clara se vuelven inútiles puesto que el protagonista de *Pocho* está

decidido a poner fin a su guerra interior aprovechando la distancia que la lucha armada pondrá entre él y Santa Clara.<sup>57</sup>

Así pues, el elemento materno en *Pocho* es el motor de la fractura de Richard. El conflicto con la madre desvela la problemática de la experiencia chicana. Aunque Richard desea ser indiferente a la cultura de sus padres y abandonar el hogar, lo mexicano no puede reprimirse completamente. Kelly Oliver destaca que la maternidad articula la idea del otro dentro de sí, de lo abyecto que reaparece en el orden simbólico. El cuerpo materno y la madre no pueden ser separarse en sujeto y objeto, en yo y otro (161). Hay otro viviendo dentro de la madre, compartiendo su cuerpo pero con un cuerpo propio. El problema de identidad de Richard, como indica el título de la novela, se articula en relación a esta identidad escindida. Con respecto a su madre, Richard es otro porque ha nacido en suelo norteamericano y vive en una cultura diferente a la de los padres pero no puede romper el vínculo que lo une a ellos. Richard es un “pocho” en tanto que está atado a dos culturas a las que no puede asimilarse. La madre y el padre experimentan una serie de cambios culturales a su llegada a los Estados Unidos que afectan la estructura familiar. El hijo se convierte entonces en el medio para preservar esa cultura que se desvanece día a día. Sin embargo, resulta difícil mantener vivos esos vínculos cuando el hijo siente un gran deseo por conocer el mundo que lo rodea y afirmar su individualidad.

---

<sup>57</sup> Las palabras de Richard cancelan cualquier posibilidad de regresar a Santa Clara. En esta imposibilidad del regreso no es sólo geográfica sino, aún más importante, cultural. Ramón Saldívar considera que las últimas palabras de Richard presagian dos tipos de muerte: una literal, en la guerra, y otra figurativa, la de su niñez y su adolescencia (17). La idea de la muerte en la guerra que presenta Saldívar es difícil de sostener puesto que el texto no hace ninguna referencia a lo que podría ocurrirle a Richard en la guerra. Asimismo, la decisión de ir a la guerra está alimentada por el deseo de encontrar la respuesta a la interrogante sobre su vida. Como Richard desconoce la respuesta a esa pregunta, decide luchar para vivir (187). La guerra adquiere así un significado de lucha pero por encontrarse a sí mismo.

## En busca del ser: conocimiento, individualidad y diferencia

La intensa sed de conocimientos que marca la vida de Richard desde su niñez apunta hacia un deseo de comprender el mundo a partir de la experiencia individual. La experimentación del mundo por parte de este personaje, lo lleva a descubrir que la individualidad está atravesada por la etnicidad, las diferencias culturales y la alteridad. Es decir, las acciones de Richard inevitablemente se dan en relación a algo más grande que determina su ser en el mundo y aunque intenta que estos factores no interfieran en su existencia, ésto resulta imposible. De ahí que la experiencia de Richard pueda leerse como un rito de pasaje incompleto. Las tensiones que el personaje siente y su descolocamiento le obligan a enfrentarse con su identidad y con la compleja red de significaciones culturales alrededor de la cual se construye. Dentro de esta red, no es la autonomía lo que prevalece sino la diferencia ya que desde se articula su identidad.

La novela comienza con la vida del excoronel de las fuerzas villistas Juan Manuel Rubio pero a partir del segundo capítulo la trama se desarrolla alrededor de Richard. El segundo capítulo trata sobre la niñez de Richard, caracterizada por una precocidad intelectual. A los nueve años su madre tiene miedo de las preguntas que su hijo pueda hacerle precisamente porque está consciente de esta facultad de Richard (34). Es precisamente esta ansia por tener un conocimiento profundo de las cosas que las instituciones como la Iglesia y la escuela resultan insuficientes para las respuestas que Richard busca. Más que reconfortante, el catolicismo comienza a convertirse en un misterio para él. Las categorías a partir de las cuales la religión estructura su visión de mundo no lo satisfacen. Por ejemplo, cuando se habla sobre la creación del mundo en las clases de catecismo, Richard no comprende el hecho de que antes de que Dios creara al

mundo no existiera nada: “But if there was nothing at the beginning, what was there? Just a big bunch of empty sky? But if it was even just an empty sky, it was *something!* And the darkness! Was not the darkness *something?*” (33).

Ya que el catecismo y el cura son incapaces de aclarar sus dudas, Richard toma la decisión de hablar con Dios directamente ya que Dios posee las respuestas para todo, poder tener aún más conocimiento. Pero el deseo de Richard no se cumple, y esto sólo aumenta su desconfianza en el conocimiento transmitido por otros (65). Lo mismo sucede con la escuela. Los conocimientos aprendidos en la escuela son parciales pues se basan en “verdades” que no se ponen en tela de juicio. Para él, las profesoras del colegio son deshonestas pues sólo enseñan una parte del saber. De esto se da cuenta a partir de sus lecturas y de los conocimientos adquiridos,<sup>58</sup> como él mismo afirma: “I read things in books that show me teachers are wrong sometimes” (71).

¿Por qué esta preocupación de Richard por su educación? La educación y el conocimiento son dos constantes en la cultura chicana. En la novela de Alejandro Morales, *Caras viejas y vino nuevo* (1975) se plantea el conocimiento del pasado como una necesidad para comprender la identidad chicana en el presente. En una de las obras más controversiales escritas por un chicano, *Hunger of Memory* (1982), Richard Rodríguez discute el tema de la educación y sus implicaciones para la identidad chicana. Concretamente, Rodríguez cuestiona la educación, especialmente la educación bilingüe, como un método válido para preservar la individualidad del chicano pues la educación<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Estando aún en su niñez interpreta esta discrepancia entre los libros y la enseñanza escolar como una falta de apreciación de las profesoras a sus estudiantes: “I guess they think we’re too dumb to know about two sides to a story. Like Benedict Arnold was an Englishman, to begin with, and he wasn’t really a traitor—to the English people he was a kind of a hero, and things like that” (71).

<sup>59</sup> De acuerdo con Carl Shirley, la percepción de Richard sobre la educación sitúa a *Pocho* fuera de los límites de la novela chicana donde es frecuente encontrar descripciones de escuelas inadecuadas a causa de



establece una brecha con el origen, con el pasado en tanto medio para asimilarse al *mainstream* norteamericano. Pero Richard Rubio va más allá de Richard Rodríguez en sus ideas sobre la educación pues el primero no busca asimilarse.

Aunque Rodríguez y Rubio ven en los libros una solución a la sed de conocimientos, Rubio persigue una educación crítica que constituya una verdadera indagación cognoscitiva y no una imposición. Así, la diferencia entre ambos radica en cómo perciben el valor de la educación. Rodríguez se da cuenta a sus treinta años que su educación ha sido elaborada alrededor de una mera acumulación de conocimientos, tal como lee en una de las obras de Richard Hoggart sobre la educación y la formación de los buenos estudiantes: “The scholarship boy is...the great mimic; a collector of thoughts, not a thinker” y el mejor sinónimo de “educación” para este tipo de persona es la “imitación” (67).

Richard Rubio se distancia del modelo descrito por Rodríguez. El protagonista de *Pocho* no es un *scholarship boy* ya que desde su infancia desarrolla una conciencia crítica que lo lleva a cuestionar incluso la capacidad intelectual de sus profesores. Rubio percibe una discrepancia entre los libros y la enseñanza escolar. Siendo aún niño interpreta dicha discrepancia como una subestimación del intelecto de los jóvenes estudiantes: “I guess they think we’re too dumb to know about two sides to a story. Like Benedict Arnold was an Englishman, to begin with, and he wasn’t really a traitor—to the English people he was a kind of a hero, and things like that” (71). Resulta interesante que el ejemplo que Richard ofrece para criticar la enseñanza de las profesoras esté relacionado con la

---

los prejuicios raciales y lingüísticos que los chicanos tienen que enfrentar (66). En este sentido, la novela de Villarreal efectivamente se distancia de otros textos que inciden en los aspectos sociológicos de la educación. Sin embargo, el hecho de incidir en la educación y el valor del conocimiento la acerca a otros textos que exploran la educación como parte de la constitución de la identidad. Así pues, afirmar que Pocho está fuera de los límites de la narrativa chicana resulta una afirmación limitante puesto que es un tema reiniciante que se aborda desde diferentes perspectivas.

historia. En este ejemplo se articula una crítica sobre el modo en que la historia se narra y se construyen las verdades. Nos podemos aproximar a la historia desde diferentes perspectivas. A partir de sus indagaciones, Richard está cuestionando cómo se lee la historia, es decir, está cuestionando la cultura en la que está inmerso y la necesidad de aproximarla desde diferentes puntos de vista. En este sentido, *Pocho* se acerca al corpus literario chicana en tanto que subraya la importancia de conocer y leer la historia. Simplemente hay que recordar las premisas bajo las cuales el movimiento chicano forjó su discurso de identidad: Aztlán y el pasado indígena. No es de extrañar entonces que la historia juegue un papel central en la narrativa chicana, tal como muestran textos como *Pocho* y *Caras viejas y vino nuevo*, como se verá más adelante.

Sin embargo, la historia y el aprendizaje para Richard no tienen el mismo impacto que el movimiento chicano o incluso en novelas como *Caras viejas y vino nuevo*, en donde la historia tiene una dimensión colectiva que no existe en *Pocho*. Ya que para Richard el aprendizaje es una experiencia individual, el ser humano debe experimentar el mundo por sí mismo y, en este sentido, el conocimiento, histórico o de cualquier otra índole, es un medio de afirmación del ser: “I want to learn, and that is all. I do not want to be something—I am. I do not care about making a lot of money and about what people think and about the family in the way you speak. I have to learn as much as I can, so that I can live...learn for me, for myself” (64). Así, el saber para Richard es un modo de existencia no un medio para alcanzar algo más—en el caso del movimiento chicano, el desarrollo de la narrativa de Aztlán busca unificar a los chicanos bajo un mismo origen y así forjar una identidad nacional a partir del sentido de comunidad. Las palabras de Richard, por el contrario, constituyen una afirmación de su individualidad respecto a cualquier valor cultural. La fascinación por la posibilidad de ser, de tener una existencia

regida por la mera existencia y no por las imposiciones sociales, paulatinamente se transforma en problema. Los enfrentamientos entre la percepción de su ser y la percepción de los otros sobre ese ser propician en Richard una necesidad aguda de defender y afirmar su ser mas no su “ser algo.”

Esta actitud cognoscitiva que privilegia el ser sobre el sistema se plantea en la novela como la filosofía de vida de Richard, hecho que le confiere una dimensión idealista a este personaje ya que busca afirmar su lugar en el mundo desde una perspectiva puramente personal. De ahí que la crítica haya interpretado este idealismo dentro del marco de la ideología individualista de la cultura norteamericana. Para Rosaura Sánchez, por ejemplo, el individualismo de Richard implica una aceptación de la ideología dominante, es decir, del discurso y las configuraciones de poder del capitalismo (115). Sin embargo, como Luther Luedtke ha destacado, los ideales de Richard no persiguen la realización económica característica del *American Dream* sino una realización más bien espiritual y personal (75). En este sentido, la sed de conocimiento de Richard se articula en relación a la búsqueda de algo que satisfaga su existencia y que está más allá de lo económico y de la asimilación a la clase media.

De acuerdo con Timothy S. Sedore el individualismo de Richard corresponde a la cultura norteamericana pero responde a una búsqueda de la identidad anclada en la idea de Norteamérica como el nuevo Adán (244). Richard es la personificación del ser adánico que persigue un cambio radical en su personalidad y busca emanciparse de la historia, sus ancestros y las imposturas raciales y familiares (246). Esta trascendencia del *American Dream* lo lleva a cuestionar lazos familiares y la tradición religiosa, situación que desemboca en la soledad. Es precisamente la alienación y la búsqueda de un lugar

para sí por lo que, según Sedore, *Pocho* encaja dentro de los parámetros de la tradición literaria norteamericana y no de la chicana (244).

Aunque *Pocho*, en efecto, está inmersa en una realidad muy concreta y tiene vínculos con la literatura norteamericana (como por ejemplo el uso del inglés, la cuestión del exilio) los conflictos que presenta no están exclusivamente asociados con lo norteamericano sino también con lo mexicano. Los conflictos con la madre y el padre obligan a contemplar este aspecto de la vida de Richard. Carl Shirley señala con acierto que las reflexiones de Richard sobre su realidad no son de carácter social sino parte de un proceso de maduración (65). Sin embargo, este proceso de maduración no se da en el vacío sino que se articula respecto a una red cultural. Si se tiene en cuenta que en el *Bildungsroman* el proceso de *bildung*, de conocimiento, sobre el que se articula este tipo de novela percibe la realidad como un todo y sus componentes—lo social, lo histórico, lo físico, lo cultural, lo filosófico, etc., que son formas de entendimiento complementarias de ese todo—entonces el conocimiento es un acto que necesariamente implica una relación con la realidad (Kushigian 14). En efecto, el acto de conocer implica un sujeto cognoscente que indudablemente va a ser determinado por la experiencia del conocimiento. Así pues, Shirley olvida que aunque el protagonista de *Pocho* no reflexiona sobre lo social esto constituye un obstáculo para su autorrealización. Lo social, como aspecto de la realidad, cae necesariamente dentro de la experiencia cognoscitiva de Richard al mismo tiempo que constituye la barrera que tiene que vencer para poder afirmarse. La novela articula una crítica de la tradición, de las costumbres e incluso de los modos tradicionales de alcanzar el conocimiento y su papel en el proceso de construcción de una identidad.

Ligado al proceso de ambición cognoscitiva de Richard aparece el tema de la pérdida. La religión y la escuela le resultan faltas de sustancia. Pero su ansia de conocer lo conduce a un distanciamiento con sus padres. Para el matrimonio Rubio es suficiente conocer y respetar sus creencias tradicionales pero sus costumbres se verán en peligro debido al contacto con la cultura norteamericana. Ellos no tienen la percepción crítica de Richard, fomentada por sus lecturas y su educación. En lo tocante a la religión, por ejemplo, Consuelo no pone nunca la autoridad divina en tela de juicio y cree ciegamente en su capacidad<sup>60</sup> (65). En su artículo “Growing Up Chicano,” Lupe Cárdenas subraya el hecho de que el conocimiento que Richard persigue es un factor crucial en el proceso de desintegración familiar (130). Efectivamente, las diferencias con respecto a la visión del mundo abren una brecha entre Richard y sus padres que culmina con su enlistamiento en las filas del ejército y su alejamiento de los suyos, tanto físico como cultural.

La sed de conocimiento de Richard debilita aunque no extingue el vínculo con sus padres y establece una ruptura con su origen, como su madre le hace saber: “We cannot teach you the things that you want us to teach you. And I am deeply ashamed that we are going to fail in a great responsibility—we cannot guide you, we cannot select your reading for you, we cannot even talk to you in your own language” (61). Esta situación coloca a Richard en un estado de soledad y una suerte de orfandad metafórica puesto que la escuela y la religión son también insuficientes. Richard está inmerso en una nueva realidad en donde el pasado resulta inoperante, como se lo hace ver su madre. Su existencia oscila alrededor de opuestos en tensión: su madre y su padre, lo americano y lo mexicano; la obligación y el deseo; lo individual y la tradición, pero es incapaz de

---

<sup>60</sup> A diferencia de Richard, cuya fe reside en el conocimiento humano, Consuelo encuentra en la divinidad las respuestas a cualquier interrogante: “I do not know, but I would say God said so...When you think of Him in the way you should, you [Richard] will find the answers to any question” (65).

anclarse a cualquiera de estos dos polos. Así, su vida se desarrolla como una especie de vacío puesto que no encuentra modelos con los que identificarse. Esta experiencia lo acerca a los demás personajes protagonistas de las novelas estudiadas en este trabajo. Las vidas de los jóvenes mexicanos y chicanos se construyen alrededor de una separación de su cultura y su familia. Gabriel Guía, por ejemplo, protagonista de *La tumba* de José Agustín, es, como Richard, un asiduo lector cuyo conocimiento rebasa el de sus profesores. La alienación del sistema culmina con el personaje de Epicuro, protagonista de *Pasto verde* de Parménides García Saldaña, novela en la que el lenguaje y la escritura se convierten en una experiencia catártica, como se discute en el último capítulo. Richard y el resto de los personajes de estas novelas niegan su origen y de ahí que su existencia esté regida por la soledad. El pasado, que se actualiza en el presente, se convierte en una carga para ellos ya que no logran identificarse con él. El grito desesperado de Richard “I am” es una afirmación de su ser como una abstracción, como un hombre, que resulta ser, en palabras de Paz, un “hijo de la nada” (Paz *Laberinto* 225).

¿Cuál es el lugar del conocimiento en este estado de orfandad? En la novela, el conocimiento se convierte en el vehículo de búsqueda para trascender dicho estado. A través de los libros, de su amistad con João Pedro Manõel y con sus amigos del valle, Richard busca encontrar el significado del mundo y su relación con él. Sin embargo, los esfuerzos del protagonista por definir su identidad a partir de sí mismo y no a través de etiquetas y valores impuestos desde el exterior, se ven constantemente acechados por las fuerzas externas. A pesar de considerarse norteamericano por haber nacido en territorio estadounidense, a Richard se le considera mexicano, hecho que automáticamente le confiere un modo de ser y ubicarse en la sociedad. Una tarde en la que Richard participa en una pelea de box con sus amigos, un representante deportivo le ofrece la oportunidad

de entrenarlo para este deporte. Ante la negativa del joven, el hombre insiste pues para él los mexicanos como Richard tienen pocas oportunidades de progreso y el box es una buena actividad para alcanzar un mejor estatus socioeconómico. Las palabras del representante molestan a Richard por dos razones. En primer lugar, como ya se mencionó, Richard está más allá del *American Dream*; el pertenecer a la clase media no es una meta para él. En segundo lugar, se impone sobre él una nacionalidad que no considera completamente propia, como se hace evidente en su respuesta al representante:

‘I’m giving ya the chance of your life—it’s the only way people of your nationality can get ahead.’  
‘I’m an American,’ said Richard.  
‘All right, you know what I mean. Mexicans don’t get too much chance to amount to much. You wanna pick prunes the rest of your life?’ Richard didn’t say anything... (107)

Las palabras del representante confrontan a Richard con su origen. Parece imposible poder romper con el determinismo cultural que lo persigue y condiciona inevitablemente su existencia. La mexicanidad se manifiesta entonces como una ausencia que se impone, aún a pesar de ser algo desconocido para Richard.<sup>61</sup> Resulta significativo que sea en los momentos de soledad cuando este joven personaje intenta comprender su mexicanidad. La asociación de lo mexicano con los momentos de soledad recalca precisamente la idea de lo mexicano como una ausencia que, no obstante, se materializa a partir del contacto con los otros.

---

<sup>61</sup> Parte del extrañamiento de Richard hacia lo mexicano se debe, en buena medida, a que *Pocho* no tiene lugar en el barrio mexicano, característica que la distingue de otras novelas chicanas como *...y no se lo tragó la tierra* (1971), *Bless Me, Ultima* (1972) o *Barrio on the Edge* (1975). Los habitantes del valle de Santa Clara son inmigrantes de diversas nacionalidades, como se aprecia en el grupo de amigos de Richard: japoneses, italianos o portugueses, como João Pedro Manóel, o incluso norteamericanos como los Madison que llegan a vivir al valle junto con sus hijos Rodney y Mary. Una de las obras más emblemáticas de la literatura chicana, *Borderlands/La frontera* explora la idea de traición a lo mexicano pero desde una completa inmersión en la cultura mexicana, como la misma Anzaldúa subraya: “I was totally immersed *en lo mexicano*, a rural, peasant, isolated, *mexicanismo*” (43). Para Richard resulta difícil comprender esa traición a su cultura original porque es algo que no forma parte de su cotidianidad.

Si bien Richard es constantemente observado y clasificado por otros, la llegada de los pachucos a Santa Clara lo coloca en una posición de observador que lo llevará a tratar de comprender su compleja situación. El pachuco funciona como una especie de espejo para Richard ya que en él ve reflejados sus miedos y ansiedades, hecho que apunta hacia la necesidad de mantener una distancia respecto a él. Los pachucos llegan al valle junto con una oleada de inmigrantes mexicanos.<sup>62</sup> Este nuevo grupo pertenecía a un ambiente urbano, se distinguían notablemente de las familias mexicanas por su forma de vestir y su lenguaje, y eran vistos por los habitantes de Santa Clara como los jóvenes que traían actitudes y comportamientos típicos de ciudades como Los Ángeles, como la forma de vestir. Por esta razón, eran percibidos por los habitantes del valle como personajes extraños, sensacionales y peligrosos al mismo tiempo (150). Para Richard, los pachucos se convierten en un grupo sumamente atractivo, despertando su peculiar interés cognoscitivo y se da la tarea de acercarse a ellos con el firme objetivo de indagar sobre su comportamiento.

Observarlos como objetos de investigación es una forma de distanciamiento que evita la identificación con ellos. Hacerlo supondría una contradicción en su ideal de vida individualista. Para lograr su objetivo entabla amistad con un grupo de pachucos. Una vez dentro del grupo, Richard se da cuenta de la importancia de la diferencia. A través del característico *zoot suit* y del caló los pachucos marcan su territorio, estableciendo su

---

<sup>62</sup> El contacto con lo mexicano y el deseo de Richard por conocer esta cultura aumenta durante los años cuarenta, momento en el que el valle de Santa Clara experimenta cambios significativos en su población. Por un lado, la segunda guerra mundial (1939-1945) y el “Conscription Act” habían hecho que los soldados se convirtieran en habitantes comunes del valle, y por otro la población mexicana aumentó considerablemente. Ya no sólo llegaban familias migrantes del sur de California a las cosechas temporales; ahora llegaban a establecerse definitivamente en Santa Clara. La fuerte presencia mexicana en el valle propicia una nueva sed de conocimiento en Richard sobre esta gente, su cultura y costumbres que resultaban extrañas para él.



diferencia. Ambos rasgos son las formas visibles del deseo de constituirse como una entidad propia. La ropa y el habla son parte del “show,” el *performance* que articula la resistencia cultural. El *zoot suit* causa molestia y se percibe como un atuendo poco respetable, de ahí que se use como signo de rebeldía. Para Juan Rubio, la forma de vestir de los pachucos es un disfraz de payaso y para una de las hermanas de Richard, los pachucos son corrientes y vulgares (148). La estética del pachuco es entonces una burla, una afrenta a la norma y como explica Paz en *El laberinto de la soledad*, el signo visible de una actitud desafiante a la sociedad (150-51).

Las peleas entre diferentes grupos de pachucos así como su desprecio por lo norteamericano y su altanería hacia México son para Richard, signos de la confusión en la que viven. Esta confusión los ha llevado, sin embargo, a una renuncia de la vida y esto no tiene justificación: “he felt that they were somehow reneging on life; this was the easiest thing for them to do” (151). En este punto, el modo de vida del pachuco entra en conflicto con el suyo, en donde el ansia de saber valora la existencia sobre la negación del ser. Al igual que para Octavio Paz, para Richard el pachuco se niega a sí mismo al fundamentar su existencia en el aislamiento total, tal como resumen las palabras de Paz: “Sólo le queda un cuerpo y un alma a la intemperie, inerme ante todas las miradas” (150). La negación de los pachucos para Richard forma parte de la resistencia a ser incorporados al sistema. Esta condición lleva al joven observador a pensar al pachuco en relación a su padre quien, al igual que los pachucos, se resiste a ser incorporado y por eso abandona el hogar. Juan Manuel Rubio, al igual que los pachucos, también ha sido derrotado (151). Sin embargo, el pachuco constituye el extremo de esta derrota ya que mientras Juan Rubio encontraba en su idealismo revolucionario una visión de mundo, los pachucos llegan a la autosegregación.

Las observaciones de Richard dejan ver que su miedo a identificarse con el pachuco reside en que su filosofía ontológica puede llegar a este extremo de alienación. La presencia del pachuco en la novela plantea precisamente la problemática de los límites de la filosofía ontológica de Richard, un modo de resistencia tanto como el *zoot suit* lo es para los pachucos. Entonces, ¿por qué esta actitud de distancia y admiración hacia ellos? Para Richard el comportamiento de los pachucos es atractivo e interesante ya que constituye una búsqueda de identidad, tal como él lo está haciendo a partir de sus observaciones sobre el mundo. Sin embargo, no es una búsqueda totalmente auténtica. La identidad del pachuco está basada en la identificación grupal, en un modo de vestir y en un lenguaje a partir de los cuales un grupo se identifica. Para Richard esto es un problema pues anula la expresión individual. De esta manera, ser parte de un grupo es una manera fácil de llevar a cabo el show de resistencia, un performance que esquiva la realidad.

El odio hacia lo norteamericano por parte de los pachucos forma parte de su identidad comunitaria. Richard acepta que ese odio tiene sus raíces en una experiencia de vida marginal y no simplemente en una moda o idea vacía. Pero para Richard este odio generalizado es una acción refleja de la forma en cómo los pachucos son percibidos por los blancos: “for just as the zootsuiters were blamed en masse for the actions of a few, they, in turn, blamed the other side for the very same reason” (151). Ambos grupos están usando la misma técnica para construir un discurso que legitime la diferencia sobre la que ambas identidades se construyen. Dicha legitimación es discriminatoria no sólo por parte de los americanos hacia los pachucos sino viceversa. Es decir, la identidad del blanco y

del pachuco se construye como un cuerpo colectivo donde no hay lugar para la producción de una(s) subjetividad(es) que se desvíe de la norma.<sup>63</sup>

La ideología anti-norteamericana de los pachucos se erige así como una verdad absoluta. Para Richard resulta difícil aceptar estas verdades fundamentadas en oposiciones binarias, tal como demuestra su desaprobación por la religión y la escuela. El identificarse con los pachucos resulta peligroso porque la pertenencia a un grupo supone una clasificación y al ser clasificado perdería su individualidad: “I must be myself and accept for myself only that which I value, and not what is being valued by everyone else these days” (153). Esta valoración del yo sobre el resto de los discursos conforma el deseo de una originalidad en Richard que los pachucos, como grupo, clausuran. A pesar de su esfuerzo por no identificarse con los pachucos, el sistema nuevamente le impone una etiqueta que esta vez lo lleva a comprender en carne propia la problemática chicana en Estados Unidos. Richard y sus amigos son detenidos por la policía acusados de un robo que no cometieron. Después de llevarlos presos, los guardias los golpean y más tarde son interrogados. Ya en la comisaría, Richard y sus amigos son vistos por el policía que los interroga pensando que son pachucos, tal como muestran sus palabras al iniciar el interrogatorio: “Goddamn pachucos!” (158).

La exclamación del policía establece una serie de asociaciones que muestran el racismo del discurso norteamericano. Para Richard resulta increíble que el policía los asocie con los pachucos cuando ni él ni sus amigos llevaban *zoot suits*, y el único mexicano en el grupo es él. Gracias a esto, Richard se da cuenta de que el detective es

---

<sup>63</sup> Gloria Anzaldúa percibe esta problemática y propone el modelo de la “Nueva Mestiza” para desarmar el discurso colonial en el que están envueltos tanto chicanos como americanos: “ I think we need to allow whites to be our allies... We need to say to white society: We need you to accept the fact that Chicanos are different, to acknowledge your rejection and negation of us. We need you to own the fact that you looked upon us as less than human, that you store our lands, our personhood, our self-respect... Gringo... By taking back your collective shadow the intracultural split will heal” (107-108).

incapaz de notar las diferencias entre sus amigos. Para este policía todos son mexicanos y los mexicanos son pachucos. Esto da pie para que en el interrogatorio el policía trate de inculparlos por actividades delictivas que no han cometido—específicamente, la violación de una muchacha blanca. Pero Richard intenta anular la acusación haciéndole ver al policía el error que ha cometido:

‘This little girl I was telling you about...she was walking home from the movies, and three Mexicans pulled her behind a hedge and had some fun.’  
He seemed to want to keep talking, so Richard asked, ‘How do you know they were Mexicans?’  
‘She saw them.’  
‘Yeah, but did she see their birth certificates? Maybe they were Americans?’  
The detective looked at him for such a long time that he thought, Oh-oh, I did it this time, but the man had decided while ago not to use the force again. ‘You’re a wise little bastard.’ (161)

El diálogo entre Richard y el detective articula y desarticula al mismo tiempo la identidad estereotipada del mexicano.<sup>64</sup> La única evidencia que la policía tiene sobre los agresores de la muchacha es su declaración sobre la apariencia de sus agresores. Esta visibilidad del agresor pone de manifiesto la realidad social de los mexicanos (y otros grupos migrantes) como “otro” dentro de la sociedad norteamericana y este estatus de alteridad fija la identidad del mexicano dentro del discurso social. La diferencia racial constituye la base de esta fijación y sobre ésta se autoriza la transgresión, es decir, la construcción del tipo degenerado y fuera de la ley. La visibilidad del otro, de los agresores, autoriza las acusaciones del detective hacia Richard y sus amigos. Para Homi Bhabha, este tipo de visibilidad es esencial para la articulación del estereotipo ya que la diferencia se lleva a cabo en la “evidencia de lo visible,” en la cual el color de la piel o los

---

<sup>64</sup> La representación negativa de los mexicanos ha formado parte del discurso norteamericano desde el siglo XIX, particularmente en el suroeste del país. David Weber señala que este estereotipo surge en este siglo debido a que es en este momento cuando los norteamericanos empiezan a tener contacto con los mexicanos. En este periodo, el mexicano era visto como “lazy, ignorant, bigoted, superstitious, cheating, thieving, gambling, cruel, sinister, cowardly half breeds” (18).

rasgos étnicos se convierten en signo cultural y político de inferioridad o degeneración, “la piel como su identidad natural” y que por lo tanto lo distingue como otro (105).

Sin embargo, la respuesta de Richard al detective cuestiona esa diferencia sobre la que se construye el estereotipo. La pregunta sobre los certificados de nacimiento de los agresores de la muchacha deja al descubierto que esa misma ley que los acusa los identifica bajo la ciudadanía norteamericana. La pregunta de Richard desvela la heterogeneidad bajo la cual se articula el discurso de lo americano, estableciendo una igualdad entre la muchacha y sus agresores, y entre el detective y Richard. Dentro de la conversación, se deconstruye el estereotipo y, por consiguiente, el discurso colonial norteamericano. Como apunta Julia Kristeva, el hecho de ocupar el lugar del diferente lanza a la identidad del grupo y a la identidad individual un desafío ya que se combinan la manifestación de la diferencia, la intrusión de esa diferencia en la identidad del grupo, concretamente de la nación, y el deseo del reconocimiento como parte de ese grupo (*Extranjeros* 54).

La ciudadanía norteamericana se vuelve un punto conflictivo en el que convergen los puntos desafiantes señalados por Kristeva. Richard al igual que sus amigos son ciudadanos, término jurídico que, como destaca Kristeva, aplaca y permite regular mediante leyes las espinosas pasiones que levantan la intrusión de *otro* en la homogeneidad de la nación (54). Richard está haciendo uso del derecho a la ciudadanía por nacimiento, o lo que Kristeva denomina *jus solis* (115). Sin embargo, a pesar de este derecho, Richard es considerado por el policía como *otro*, es decir, como un extranjero. Al cuestionar al detective, Richard pone en duda la eficacia de la noción de ciudadano como medio de identificación entre los habitantes de un determinado estado-nación, y de esos habitantes hacia el estado-nación. Este cuestionamiento genera conflictos a nivel

individual que afectan los lazos de amistad del grupo de amigos de Richard, quienes lo empiezan a ver como un elemento peligroso.<sup>65</sup> Lo que sucede en el microcosmos del grupo de amigos de Richard refleja las fisuras de la ideología norteamericana del *melting-pot* como base de la unidad nacional.

La experiencia con la policía es sumamente significativa para Richard pues por primera vez cobra conciencia de la discriminación y del sistema colonial en el que vive. Asimismo, se da cuenta también de que este sistema colonial no es específico de los Estados Unidos. Así lo muestran sus reflexiones sobre el pasado mexicano: “In México they hang the Spaniard, he thought, and here they would do the same to the Mexican, and it was the same person, somehow, doing all this, in another body—in another place” (163). Richard percibe un desplazamiento del discurso colonial que precisamente se basa en la diferencia cultural. Este descubrimiento resulta sumamente importante porque cuestiona su filosofía personal. Hasta este momento, Richard no pensaba el mundo a partir de dicotomías pero su contacto con el ambiente norteamericano reconfigura reconfigura su percepción: “this man [el policía] in his attitude and behavior, gave him a new point of view about his world” (162). Parece imposible borrar las marcas del origen y aún más difícil resulta sostener un modo de conocer el mundo ignorando las diferencias que existen entre los seres humanos y que determinan dichos modos de conocimiento.

*Pocho* no sólo explora las dificultades que enfrentan mexicanos y chicanos en Estados Unidos sino la complejidad de la asimilación. La experiencia de Richard se

---

<sup>65</sup> El grupo de amigos de Richard se caracteriza por la diversidad. Tiene amigos de ascendencia japonesa, italiana, filipina, etc.. Es la mexicanidad de Richard lo que ocasiona que no sólo él sino el resto de sus amigos sean golpeados y detenidos por la policía. Después del incidente con la policía, la relación se vuelve especialmente tensa con su mejor amigo Ricky Malatesta, quien desde niño tenía el sueño de convertirse en un comerciante para así ganar mucho dinero y lograr una mejor posición social. Ricky comienza a pensar que su amistad con Richard puede dañar su reputación e interferir en sus planes a futuro (110).

articula como una serie de choques con la realidad que lo obligan a reconsiderar el modo de pensarse. Estos choques se generan a partir de su posición entre dos tradiciones que necesariamente desestabilizan cualquier intento de fijar la identidad en una sola tradición o desde una sola perspectiva. De ahí que al final de la novela el proceso de aprendizaje quede sin resolución ya que Richard no encuentra un discurso con el que pueda identificarse. La situación se vuelve más compleja debido a que es el discurso el que se le impone, intentando fijar una identidad con la que no se identifica. La búsqueda de la identidad en esta novela se desarrolla a partir de la tensión entre esta imposición de una identidad desde el otro, la conciencia de que ese otro está dentro de sí y el intento por definirse a sí mismo tratando de dominar estos factores. En este sentido, la novela de Villarreal no propone una consolidación de un proyecto hegemónico como algunos años más tarde el movimiento chicano buscaría. En este contexto, *Pocho* desvela la problemática de imponer una estructura homogénea para definir la identidad y la dificultad de construir un nuevo lugar de enunciación dentro de la intersección de diferentes tradiciones culturales.

#### La voz del otro

Uno de los rasgos que llaman la atención en *Pocho* es el lenguaje. A pesar de que la lengua del texto es el inglés, hay una marcada presencia del español. La novela está salpicada de vocablos en español o indicaciones de que ciertos diálogos ocurren originalmente en español, concretamente aquellos entre Richard y sus padres. La lengua marca relaciones y territorios—el español es la lengua de la casa. Pero no sólo esto. El español y el inglés no funcionan exclusivamente en ámbitos separados sino que están imbricadas. Así, se encuentran frases y expresiones idiomáticas del español traducidas al

inglés, lo que crea la impresión que el inglés ha sufrido una especie de “hispanización.” De esta manera, el lenguaje no se desenvuelve en un sólo código lingüístico sino que está marcado por lo heterogéneo. Si el lenguaje está íntimamente ligado al proceso de construcción de la subjetividad, ¿qué sugiere esta heterogeneidad en relación a la identidad del sujeto que se desenvuelve en dicho lenguaje? El lenguaje de la novela da cuenta de un complejo lugar de enunciación puesto que está intersectado por dos culturas, sugiriendo la imposibilidad de fijar la identidad en una de estas dos, hecho que produce una fractura en el sujeto enunciante, en este caso Richard.

Aunque la novela está narrada en tercera persona por un narrador omnisciente, la narración está focalizada en Richard. Así, la perspectiva dominante en el texto es la suya. El lenguaje del narrador no está impregnado del español ya que su función en la novela es narrar los eventos. El inglés que emplea puede ser comprendido por un hablante monolingüe de este idioma. Es en los diálogos de los personajes que se nota la presencia del español. La hibridez lingüística que surge a partir del inglés del narrador, las traducciones y los vocablos en español, proyecta la experiencia del ser chicano no sólo de Richard sino del resto de los personajes que están funcionando en dos culturas al mismo tiempo. El lector puede percibir entonces que aunque el texto se desarrolla en la cultura norteamericana, como atestigua la presencia del narrador, la cultura original no desaparece. De esta manera, narrador y personajes coexisten en un mismo mundo pero el lenguaje de los personajes sifre un quiebre que constituye una marca de heterogeneidad.

El lenguaje en la novela da cuenta de la experiencia bilingüe y bicultural típica de la primera generación mexicano-americana. Por un lado está el entorno de la familia y la casa, en el que Richard se comunica en español. Por otro lado está la escuela, la iglesia y su grupo de amigos con quienes se comunica en inglés porque no son mexicano-



americanos. El uso de ambas lenguas en diferentes territorios da lugar a una situación diglósica, es decir, el uso de dos lenguas de acuerdo con las necesidades del entorno social (Myers 181). La fluctuación entre una lengua y otra tiene lugar entre la casa y los entornos con personajes mexicanos, y ambientes no relacionados con lo mexicano.<sup>66</sup> Asimismo, en el entorno familiar aparecen vocablos en español como “Mamá” y “Papá” que permanecen a lo largo de la novela. La lengua se convierte entonces en un marcador territorial pues identifica a Richard con un determinado contexto. Sin embargo, su capacidad de funcionar en ambas lenguas le confiere un particular estatus de identidad, como le hace saber a una chica recién llegada de México al valle: “I am a Pocho...and we speak like this because here in California we make Castilian words out of English words. But I can read and write in the Spanish, and I taught myself from the time I had but eight years” (165). El que Richard produzca palabras en español que derivan del inglés es indicativo de que ésta es la lengua predominante en su vida. La necesidad de aprender la lectura y escritura del español de manera programática la coloca como su segunda lengua. Debido a que es un “pocho,” el español no desaparece sino que está imbricado en el inglés y esta hibridez lingüística confiere a Richard un modo de estar y percibir el mundo.<sup>67</sup>

El “pochismo” es entonces un lenguaje híbrido. En su estudio sobre el discurso en la novela, Bajtín sostiene que un lenguaje híbrido es una mezcla de dos lenguas sociales

---

<sup>66</sup> Esto constituye una diferencia respecto a otras novelas chicanas donde el cambio lingüístico aparece con más frecuencia. En *Pocho* se hace referencia a que ciertos diálogos ocurren en español pero aparecen en inglés, mientras que en novelas posteriores como *Bless Me*, *Ultima* o incluso *Borderlands/La frontera* las incursiones en español aparecen de manera directa y sin traducción. De acuerdo con Inma Minoves Myers, el cambio entre lenguas, o “code switching” es un marcador de identidad: “Sociolinguists agree that code switching is used by Chicano speakers as an intragroup identity marker...The switch is in part motivated by their desire to express the common linguistic and cultural body they share, in other words, to express their ‘carnalismo’” (184).

<sup>67</sup> Gloria Anzaldúa define al pocho como “an anglicized Mexican or American of Mexican origin who speaks Spanish with an accent characteristic of North Americans and who distorts and reconstructs the language according to the influence of English” (78).

en una sola enunciación. Asimismo, la hibridación es uno de los fenómenos que marcan los cambios históricos del lenguaje a partir de la mezcla de diferentes lenguajes que coexisten entre los límites de un solo dialecto o de una lengua nacional (“Discourse” 358-59). Si Richard es un pocho, ¿cómo pensarlo en términos de identidad nacional? ¿Cuál es su lugar dentro de la nación? La hibridez lingüística en *Pocho* no sólo afecta la constitución de la subjetividad sino que también tiene consecuencias para la identidad nacional. Richard queda fuera de las fronteras culturales norteamericanas debido a su situación de “pocho” pero al mismo tiempo está física y parcialmente dentro de ellas. Parcialmente porque se necesita conocer el inglés<sup>68</sup> para crear palabras en español a partir de la primera lengua. Y, por extensión, también se necesita conocer el español para poder integrar estas palabras en una cadena de significados. Así, lo que muestra esta hibridación no es una completa exclusión sino una diversidad en este caso lingüística, que constituye un desafío a la idea de nación en términos de comunidad homogénea. Este desafío se localiza en una coordenada histórica concreta: la primera generación de inmigrantes mexicanos nacidos en territorio norteamericano. De esta manera, el proceso de hibridación lingüística da cuenta de una alteración en la lengua que refiere un hecho histórico preciso, en este caso la inmigración mexicana al suroeste norteamericano y su descendencia en dicho territorio.

Pero, ¿qué sugiere este lenguaje híbrido sobre el sujeto que se representa en él? De acuerdo con Julia Kristeva, el ser humano y su constitución como sujeto está ligada al lenguaje. Asimismo, la realidad se estructura a partir del lenguaje. El lenguaje es

---

<sup>68</sup> La novela hace hincapié en el buen dominio de Richard del inglés. Cuando es detenido por la policía, el detective nota que el joven posee un conocimiento del idioma que le facilitará el camino hacia la universidad y el acceso a una carrera profesional. Asimismo, el dominio del inglés disipa la diferencia que inicialmente se establece entre Richard y el detective (162).

entonces una práctica significativa ya que confiere sentido al mundo y al ser humano. Sin embargo, esta práctica significativa se construye a partir de la oscilación entre lo semiótico—las reglas gramaticales que conforman el lenguaje—y lo semiótico—aspectos que no tienen significado, como los sonidos o los balbuceos. Lo semiótico provee la motivación para producir procesos significativos. Pero lo semiótico constituye una afrenta a lo simbólico ya que puede interferir en la comunicación y destruir el significado (Oliver *Portable* xv). Kristeva toma el lenguaje poético para ilustrar el proceso de significación, que no está controlado por un sujeto unificado (26).

Si las funciones significantes, es decir simbólicas, son interrumpidas o alteradas se produce un quiebre en el significado y por consiguiente en la construcción de la subjetividad. En este sentido, los cambios lingüísticos constituyen cambios en el estatus del sujeto, y, por lo tanto, en su relación consigo mismo, con los otros y con los objetos que le rodean (29). En *Pocho*, los cambios en el lenguaje no llegan a interrumpir la comunicación, como sucede en la novela *Pasto verde* de Parménides García Saldaña estudiada en el último capítulo. Estos cambios producen un extrañamiento en un hablante monolingüe de inglés. La transferencia del español al inglés es la causa de dicho extrañamiento. Es decir, hay rastros de un lenguaje dentro de otro, tal como se aprecia en las expresiones idiomáticas que no son parte ni del idioma ni de la cultura norteamericana. Este tipo de transferencia produce una alteración significativa en la comunicación ya que no hay referente en la lengua de destino, el inglés. Así se refleja en las siguientes líneas, cuando Juan Manuel Rubio acude visita a su amigo Cirilo: “Pass, don Juan. Pass into your house,” said a small dark man at the door. “What a miracle that you come to visit the poor!” (119). Las frases de Cirilo son fórmulas de cortesía típicas de México. Su traducción al inglés resulta inapropiada ya que lo correcto sería “make

yourself at home” en lugar de “pass into your house.” Lo mismo ocurre con “What a miracle,” expresión que no existe en inglés. Este tipo de traducciones articulan la poética de la ruptura característica del texto. Aunque sintácticamente estas traducciones son correctas, hay un problema a nivel semántico ya que el significante está ausente. Las frases sólo cobran sentido entre la comunidad mexicana que tiene un cierto conocimiento del inglés pero lo norteamericano queda excluído. Esta situación es precisamente lo que sucede con Richard y la cultura chicana. Hay una intersección entre lo mexicano y lo norteamericano pero hay un punto de significado que queda suspendido en el vacío y a partir del cual se genera la tensión de la experiencia bilingüe y bicultural de Richard.

La vida entre dos lenguas y dos culturas confiere al protagonista de *Pocho* un estatus particular. Ya que el mundo de la casa y la realidad exterior se articulan respecto a valores culturales diferentes, Richard se convierte en traductor de una y otra cultura. Uno de los momentos que ilustra esta posición intermediaria de Richard es cuando le explica a una de sus amigas norteamericanas algunas expresiones de cortesía:

My mother says that you are welcome and that this is your house,’ Richard told her [a Mary, su amiga].  
‘My house?’ she asked dumbly. This was an entirely new world to her. She had a sudden urge to make her excuses and flee.  
‘She means to make yourself at home,’ he said, feeling sorry that she could not speak their language.  
‘Oh,’ she said, in a small voice, and changed her mind. (72-73)

En su artículo sobre el lenguaje y el estilo en *Pocho*, Inma Minoves Myers señala que la traducción y explicación de la expresión “this is your house” tiene dos propósitos en la novela. Por un lado ayuda al lector monolingüe a comprender la expresión; por otro establece un marco de referencia para este lector en el uso futuro de este tipo de expresiones en la novela, como la conversación entre Cirilo y Juan Manuel Rubio referida

anteriormente (182). Aunque en efecto, la traducción de Richard sirve ambos propósitos, también hace visible su movilidad entre ambas culturas. Asimismo, el extrañamiento de Mary señala la diferencia que los separa. La angustia que experimenta al estar en un entorno cultural desconocido disminuye cuando Richard le explica lo que está pasando. De esta manera, la traducción borra la diferencia cultural entre ambos y permite que la interacción continúe.

¿Cuáles son las repercusiones de borrar esta diferencia? Para Walter Mignolo, en el mundo colonial la traducción fue una herramienta especial para absorber la diferencia colonial que había sido previamente establecida (*Local 2*). Esto produjo que el conocimiento del otro adquiriera un estatus subalterno ya que la traducción implicaba que el conocimiento del otro se hacía desde el marco de referencia de la cultura dominante. La cuestión que se desprende a partir de esto es cómo producir un conocimiento que rompa con este esquema colonial; es decir, cómo producir un conocimiento desde los espacios intermedios que quedan en medio de este sistema, en donde se articulan las historias locales que retan la concepción unificadora de nación e identidad (39). Asimismo, no hay que olvidar que estas historias locales están intersectadas por las culturas nacionales y globales. Para Mignolo, el largo proceso de subalternización del conocimiento es transformado, especialmente a partir de los años sesenta, por nuevas formas de conocimiento en donde el objeto de estudio supone un nuevo lugar de enunciación desde estas historias locales (13). Gloria Anzaldúa y su obra *Borderlands/La frontera* es un ejemplo significativo del surgimiento de este nuevo lugar de enunciación puesto que en su obra la idea de frontera no sólo se articula como concepto teórico sino que la perspectiva ideológica de la obra emerge desde esta perspectiva fronteriza ya que el sujeto cognoscente se coloca en la intersección de tres

culturas, la mexicana, la náhuatl y la norteamericana. En este nuevo lugar de enunciación se mezclan diversos modos de conocimiento individual y colectivo.

De esta manera, el lugar desde el cual se enuncia determina la visibilidad de la diferencia en la cultura. La traducción en *Pocho* tiene un doble efecto. Por un lado, borra la diferencia entre lo norteamericano y lo mexicano, suprimiendo el carácter “extraño” que confiere el estatus de otredad a lo mexicano. Por otro, el estatus de traductor asigna a Richard un lugar de enunciación que no es desde una cultura en concreto. ¿De qué manera la diferencia racial, lingüística y cultural de Richard afecta su identidad? De manera similar a Gloria Anzaldúa, el protagonista de *Pocho* se sitúa en una encrucijada cultural y es desde aquí que surge la novela. En *Borderlands*, Anzaldúa sostiene que el español chicano es un lenguaje que corresponde a un modo de vivir. Este modo de vivir implica la movilidad a través de varios lenguajes, como el inglés estándar, el inglés de la clase trabajadora, el *slang*, el “tex-mex,” el pachuco o caló, entre otros (77). Si el lenguaje define la identidad del ser humano, esta movilidad entre diferentes lenguajes apunta hacia una identidad no sólo escindida sino imposible de fijar.

Para Kristeva, el significado se construye a partir de relaciones: relaciones con otros, relaciones con el cuerpo, con los deseos, etc. En otras palabras, el significado surge dentro de una red biosocial (Oliver, *Family* 159). Así, el lenguaje tiene una naturaleza fluida ya que el significado está determinado por esas relaciones. Tradicionalmente, el lenguaje se ha concebido como una estructura unitaria, hecho que no tiene validez para Kristeva. Bajtín es otro pensador que ha cuestionado esta percepción esencialista del lenguaje. Para él, esta idea sólo se sostiene como postulado teórico que funge como base para reforzar la idea de una unidad nacional, o, en términos más generales, de una identidad unitaria. Bajtín coincide con Kristeva en que para que el significado exista,

tiene que haber una interacción ya que la palabra adquiere significado al entrar en contacto en un determinado contexto y formar parte de un diálogo. Es decir, el significado es de naturaleza relacional, como también propone Kristeva. De ahí la naturaleza dialógica del lenguaje para Bajtín (428). Ahora bien, si el lenguaje tiene esta naturaleza relacional y el sujeto está inmerso en él y constituye un factor en la construcción de la identidad, ésta será difícil de fijar en un solo lenguaje. O, mejor aún, la identidad puede adquirir diversos significados dependiendo del contexto en el que se encuentre. El papel de Richard como traductor refiere a este problema de la naturaleza relacional del lenguaje y obliga a pensar en la imposibilidad de fijar su identidad en una sola cultura. El hecho que el lenguaje de la novela esté impregnado de español, obliga a reconsiderar el lugar de enunciación de la novela. Richard no puede adscribirse a una sola cultura porque está marcado por ambas, y éstas se manifiestan en diferentes situaciones de su vida, lo que lo obliga a la movilidad.

Es importante pensar la identidad del protagonista de *Pocho* en relación a lo que Kristeva denomina, un sujeto en proceso. Las ideas de Kristeva revelan que el lugar del sujeto en el lenguaje es crucial para definir su subjetividad. Y este lugar incluye los procesos semióticos y simbólicos evidentes en las transferencias, traducciones y cambios en el lenguaje en la novela de Villarreal. En *Pocho*, la escisión del lenguaje apunta a una escisión del sujeto. Richard afirma ser pocho debido a su bilingüismo, como él mismo explica: “I am a Pocho...and we speak like this because here in California we make Castilian words out of English words. But I can read and write in the Spanish...” (165). Ser pocho, sin embargo, trasciende lo lingüístico y se convierte en un problema de identidad. Lo otro se articula desde dentro de lo mismo. Y este es precisamente el

dilema que enfrenta Richard y que define su conflicto existencial. De ahí que tenga que su papel de traductor sea determinante para comprender su conflicto de identidad.

El lenguaje en *Pocho* confiere un particular estilo a la novela. Las huellas de heterogeneidad reflejan un sujeto que no está completamente definido. El lenguaje es, pues, parte esencial de la búsqueda de la identidad de Richard. Así, *Pocho* trasciende cualquier límite cultural fijo y, en este sentido, se ubica en un espacio fronterizo. Es decir, la novela de Villarreal emerge en una zona de contactos que queda fuera de cualquier imposición cultural o nacional. En este sentido, en esta novela germinan las semillas de la identidad chicana, planteada ya como un problema de naturaleza híbrida puesto que el origen permanece y se hace visible no sólo en el aspecto racial sino también en el lingüístico. Así como Richard no puede abandonar el hogar, en el lenguaje se manifiesta esta imposibilidad de romper con el origen. El lenguaje y el particular estilo que se surge a partir de su incursión en la novela proyectan la poética de la ruptura que define esta novela.

*Pocho* no propone una definición acabada de la identidad chicana sino que plantea la problemática de la autorrealización debido a las intersecciones culturales que atraviesan el ser. Las observaciones de Richard sobre los pachucos lo llevan a concluir que verdaderamente son una raza perdida pues su comportamiento los segrega de la cultura mexicana y la norteamericana (149) ¿Acaso estas palabras no definen la existencia de Richard? El protagonista de *Pocho* no busca una segregación, pero al igual que los pachucos, busca su individualidad. De esta manera, como los pachucos, Richard está suspendido en una suerte de espacio intermedio entre lo norteamericano y lo mexicano desde donde lucha por definirse. Este espacio no es más que el espacio de la soledad, atravesado por lo cultural, pero definido por la diferencia. Lo que Richard



descubre en su adolescencia, aunque no lo expresa, es que es chicano y que esto tiene importantes repercusiones. Así pues, la frontera que Juan Rubio cruza al inicio de la novela adquiere un carácter metafórico pues Richard constantemente está cruzando diversas fronteras para poder alcanzar la plenitud. En este sentido, *Pocho* tiene un carácter universal puesto que plantea el conflicto del ser pero lo hace en un contexto social determinado, lo que permite considerarla como la novela donde germinan las semillas de la identidad chicana planteada como un problema de naturaleza híbrida.

### CAPÍTULO III

#### ENTRE LA DISIDENCIA Y LA TRADICIÓN: LA REBELDÍA ENMASCARADA EN LAS NOVELAS DE JOSÉ AGUSTÍN

*...tradition is in transition...*  
*Néstor García Canclini*

Si bien las obras de Morales y José Antonio Villarreal retan la concepción de la identidad chicana en términos de un origen mítico, la narrativa de la Onda plantea una crisis de significado desde la perspectiva desenfadada e irreverente del adolescente. Esto dio pie a diversas críticas que acusaban a textos de la Onda, tales como *Gazapo*, *La tumba*, *De perfil* y *Pasto verde* de desnacionalizar la cultura. En la novelística de José Agustín, a quien la crítica ha identificado como uno de los máximos representantes de la Onda, lo norteamericano ha tenido un papel central que ha sido blanco de acusaciones antinacionalistas. Sin embargo, en sus primeras novelas, *La tumba*<sup>69</sup> (1964) y *De perfil* (1966) lo norteamericano (particularmente como parte de la ideología *sexo, drogas y rock'n'roll* con la que se identificó a la juventud de los sesenta) aparece marginalmente. Las vidas de los protagonistas de estas novelas no están regidas por dichos fenómenos. Aunque hay una experimentación sexual, las drogas no constituyen un gran interés para ellos y el *rock'n'roll* es un referente secundario. No sería hasta 1973 con la publicación

---

<sup>69</sup> La primera novela de José Agustín tuvo dos ediciones. La primera se publicó en agosto de 1964, por ediciones Mester, y la segunda apareció en julio de 1966 en la editorial Novaro. En su libro “¿Cuál es la Onda?” *La literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta*, Inke Gunia realiza un análisis comparativo de ambas obras y de los cinco cuentos que aparecieron en la segunda edición de *La tumba* que en reimpresiones posteriores fueron eliminados. Respecto a los cuentos, Emmanuel Carballo sostuvo que eran “un pegote que nada añade a *La tumba*” (citado en Gunia 99). Las referencias a *La tumba* en esta disertación pertenecen la segunda edición pero que apareció ya sin los cuentos.

de *Se está haciendo tarde (final en laguna)* que la cultura de masas norteamericana, (especialmente el *rock'n'roll*) y la contracultura juvenil ingresarán a su repertorio narrativo.

A través de un lenguaje con un tono coloquial, casi conversacional, y de la inclusión de expresiones en otras lenguas, *La tumba* y *De perfil* narran la vida de dos adolescentes de clase media que viven en la Ciudad de México. La primera tiene por protagonista a Gabriel Guía, un joven de diecisiete años entusiasmado con la literatura y la escritura. Además de contar las andanzas de Gabriel, *La tumba* da cuenta de sus intentos por convertirse en escritor, hecho a partir del cual trata de borrar su angustia existencial. Dicha angustia es provocada por el distanciamiento con sus padres quienes están a punto de divorciarse. La familia desmembrada marca también la vida del protagonista anónimo de *De perfil*. La trama de la segunda novela de Agustín se desarrolla alrededor de las ansiedades que un adolescente enfrenta al tratar de definirse a sí mismo y su lugar en el entorno social.

Tanto *La tumba* como *De perfil* están narradas en primera persona y están muy alejadas de la idea de “novela total” característica de obras de escritores contemporáneos a José Agustín como Carlos Fuentes (*La región más transparente* (1958), por ejemplo). Tampoco hay en estas novelas un Artemio Cruz que encarne los ideales revolucionarios o el legado revolucionario desde una perspectiva predominantemente histórica. Por el contrario, las novelas de José Agustín se caracterizan por su trivialidad. Ni en *La tumba* ni en *De perfil* hay referencias explícitas al pasado tan frecuentes en la narrativa chicana. Tampoco existe una crítica abierta al sistema o una postura política definida. La pregunta que surge es ¿cómo se establece entonces la relación de estos personajes con su cultura si estos signos culturales parecen estar ausentes? Las voces adolescentes emergen como

críticas de un entorno que les resulta falso y opresivo, situación semejante a la que hemos visto en *Pocho* y veremos en *Caras viejas y vino nuevo*. Teniendo en mente estas novelas junto con *La tumba* y *De perfil*, la pregunta anterior tendría que ser reformulada: ¿qué sugiere esta aparente ausencia sobre la cultura misma y, aún más importante, sobre la identidad de los personajes? En este capítulo se verá cómo bajo la trivialidad de estos textos subyace una compleja actitud crítica hacia el entorno en que viven estos jóvenes.

De manera similar a las novelas chicanas, la desunión familiar tiene un papel decisivo en las vidas de los personajes de *La tumba* y *De perfil*. ¿Podríamos decir que estos hogares fragmentados son síntoma de las transformaciones sociales que tienen lugar fuera del ámbito familiar? En el caso de las novelas chicanas, la presión de lo norteamericano sobre la familia es más evidente por ser éste una cultura diferente. En las novelas de la Onda, no obstante, no existe esta marcada diferencia cultural. Si los personajes adolescentes de estas novelas tampoco adoptan una postura política ni llevan a cabo una crítica abierta al sistema, ¿cómo pueden verse esas transformaciones sociales y qué sugieren sobre la identidad?

A diferencia de las novelas chicanas donde los personajes están marginados socialmente, los personajes de *La tumba* y *De perfil* pertenecen a la clase media urbana, clase desde la que cuestionan y erigen su postura crítica. ¿Qué valor puede tener una protesta que no establece una distancia frente a lo que se opone? Sin embargo, ¿no encierra esto una paradoja? Este capítulo busca explorar esta posible paradoja a partir de un análisis de los personajes y la contradictoria relación con su medio.

Gabriel Guía y X<sup>70</sup> mantienen una actitud irónica en relación a los lugares comunes de la rebeldía juvenil—la salida de la casa familiar, la iniciación sexual, por mencionar algunos ejemplos—que deriva en una postura crítica hacia esa actitud y, al mismo tiempo, en un sentimiento de superioridad del adolescente respecto a los otros jóvenes y al mundo adulto.<sup>71</sup> El lenguaje desenfadado, cargado de humor y juegos de palabras no sólo es el vehículo de expresión de esta actitud irónica y rebelde sino que se erige como postura de protesta del adolescente frente al sistema. En buena medida, este lenguaje juvenil dio pie al rechazo inicial de *La tumba* y *De perfil* por parte del *establishment* literario mexicano, situación que generó problemas para la publicación de las novelas. José Agustín tuvo que enfrentar el rechazo de varias editoriales para finalmente dar a conocer *La tumba* gracias a la ayuda de Juan José Arreola quien publicó la novela en su revista *Mester*. Las editoriales no querían arriesgarse publicando escritores jóvenes y mucho menos novelas cuya temática y estética diferían de lo que tradicionalmente se publicaba (Martínez 79-81).

La experimentación temática, lingüística y estructural de obras como *La tumba* y *De perfil* cimbró el canon y la hegemonía cultural mexicana que desde el siglo XIX se había venido definido como una angustiante búsqueda por afirmar lo mexicano. Así pues, vale preguntar si esta búsqueda desaparece en estos textos o adquiere una nueva expresión ¿Ofrecen estos textos un modelo alternativo a los modelos culturales oficiales o más bien dan cuenta de una profunda fisura en el discurso oficial nacional posrevolucionario? No hay que olvidar que junto a la desnacionalización se acusó tanto

---

<sup>70</sup> El protagonista de *De perfil* no tiene nombre. En la novela, uno de sus amigos se refiere a él como “X,” término que usaré para referirme a este personaje.

<sup>71</sup> Sin embargo, es con *Se está haciendo tarde (final en laguna)* que se cuestiona abiertamente a la Onda como modo de vida alternativo al modelo tradicional.

al movimiento juvenil como a estas novelas de una falta de sentido político que sirviera como alternativa a la crítica a los valores de la clase media (Steele 19; Monsiváis, “naturaleza de la Onda” 227). Sin embargo, el lenguaje y los referentes culturales masivos constituyen una reacción a los modelos estéticos y temáticos que dominaban la esfera cultural oficial, como la novela de la revolución.<sup>72</sup> Asimismo, la irreverencia, plasmada a través del humor y la parodia con que se presenta la cultura oficial y los valores de la clase media, representan una afrenta a la autoridad y un cuestionamiento a la autenticidad/validez del discurso de lo mexicano. No es de extrañar entonces que estos personajes adopten una postura de distanciamiento respecto a su entorno familiar.

#### Movimientos del ser: en busca de un lugar propio

Como propone Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, la adolescencia se caracteriza por ser una etapa narcisista y, por lo tanto, de soledad (143). Pero también es un momento de la vida en que aflora la curiosidad que propicia un cuestionamiento sobre el mundo y sobre sí mismo. El ser adolescente implica un estado de suspensión puesto que se está fuera del ámbito adulto. Si a la ruptura con el sistema que implica ya el ser adolescente agregamos una actitud no sólo inquisitiva sino irónica hacia ese sistema, la ruptura se hace aún más profunda. El que el adolescente reaccione contra el *establishment* forma parte del proceso de desarrollo en que está inmerso, pero si junto con esta reacción también cuestiona a sus compañeros de grupo entonces la ruptura puede

---

<sup>72</sup> Octavio Paz señala que en la “nueva literatura” aquella que surge alrededor de 1968, los escritores tuvieron que “enfrentarse a las tendencias heredadas del periodo revolucionario y que habían terminado por corromperse enteramente: el nacionalismo y el arte social comprometido” (77). Durante la década del sesenta, en la esfera artística se manifiesta una vertiente en la que se revisita el pasado pero no desde la mitificación sino desde la ironía. Con esta vertiente se identifican novelas como *Los relámpagos de agosto* (1965) de Jorge Ibargüengoitia en la que se aborda el tema de la revolución desde una perspectiva paródica y satírica.

convertirse en abismo y la soledad en alienación. Pero, ¿podemos o debemos ver dicha soledad como una ruptura total con el sistema que se rechaza? De ser ruptura total, ¿puede hablarse de una búsqueda de identidad en *La tumba y De perfil*?

Aunque en una primera lectura, las actitudes irónicas y arrogantes de Gabriel Guía y X<sup>73</sup> permiten una asociación con el “rebelde sin causa;”<sup>74</sup> en una aproximación más profunda puede verse que esta voz adolescente encubre un conflicto de identidad y una angustiante búsqueda por encontrar un lugar en un mundo que se desmorona. El movimiento se convierte en el medio a partir del cual se manifiesta esta búsqueda y se revelan las fisuras en el ser de estos personajes. El tránsito por la ciudad termina convirtiéndose en un viaje de exploración personal.

Varios críticos han coincidido en señalar que *La tumba y De perfil* inauguran una suerte de picaresca de los sesenta (Sainz en Ruffinelli,158; Borsó 70; Monsiváis, “De algunas” 28). En efecto, los constantes desplazamientos de los jóvenes en la ciudad y a través de diferentes personas y ambientes, se asemejan a los vagabundeos y cambios de amo de Lázaro de Tormes. Al igual que en la picaresca, las constantes salidas del hogar sirven en las novelas de Agustín para exhibir las deficiencias de las clases sociales. En este contexto, el adolescente comparte con el pícaro su marginalización de la sociedad, aunque, a diferencia de este último, su marginalidad no es impuesta exclusivamente por sus condiciones socioeconómicas sino por un deseo de encontrar un código de valores. Como destaca Vittoria Borsó, “la carencia de héroes en el sujeto adolescente de los textos de la Onda, es el reflejo de una esencia de vida percibida como marginalizada” pero que

---

<sup>73</sup> El nombre del protagonista de *De perfil* nunca se menciona en la novela. Su amigo Ricardo se refiere a él en su diario como “X,” designación que refuerza su anonimato.

<sup>74</sup> Popularizada por James Dean a través del cine de fines de los años cincuenta, el rebelde sin causa se enfrentó a las normas sociales de la familia de clase media y desveló los problemas de la crisis de la familia (Careaga 163).

en realidad no se despliega como una verdadera marginalización como en el caso de los pícaros tradicionales (70). En consecuencia, esta “marginalidad percibida,” desde donde se articula la rebeldía, no es total ya que ni Gabriel ni “X” renuncian a las comodidades que les ofrece la posición social de sus padres. La situación de Gabriel y “X” revela, por lo tanto, una tensión respecto al sistema. Como sucede con los personajes chicanos Richard Rubio y Mateo esta relación es abyecta ya que es repudiada pero al mismo tiempo no puede abandonarse completamente; forma parte de la identidad de estos personajes. Así, el problema de estos personajes es cómo negociar la presencia de este “otro” en el proceso de construcción de la individualidad.

Dentro de este proceso de negociación son cruciales las relaciones del yo con los demás. Como en la picaresca, los personajes de estas novelas se desarrollan alrededor de la vida del narrador-protagonista. Dicha vida se completa con el resto de los personajes, planteando una dimensión colectiva en estas obras. Paradójicamente, no se establece una suerte de identificación que conduzca a una conciencia de grupo. Aunque los personajes tienen comportamientos y problemáticas que los identifican entre sí—el despertar sexual, las diferencias con los padres—no existe un sentido de colectividad que les permita enfrentarse al sistema de valores establecido. Por el contrario, los narradores-protagonistas de estas novelas establecen una distancia crítica con respecto al resto de sus compañeros. Dicha distancia no sólo recalca la búsqueda por definir la identidad sino que conduce a un cuestionamiento de la idea de rebeldía. Como Juan Bruce-Novoa nota acertadamente, Agustín critica a los onderos de su propia generación, presentándolos como una parodia de modelos románticos anclados en la burguesía (39).

En *De perfil*, “X,” el protagonista sin nombre, no tiene la misma curiosidad intelectual que sus contrapartes Gabriel o Richard, ávidos lectores deseosos de conocer el



mundo, pero comparte con ellos el conflicto de identidad que surge a partir de la tensión entre la tradición y la rebeldía. Al igual que en *Pocho y La tumba*, en *De perfil* los lazos familiares son definitivos en el proceso de búsqueda de identidad. Esto se manifiesta desde el inicio de la novela: “hace un rato Humberto me pidió que comiera con orden, sin mordiscar aquí y allá. No le hice caso, pero acepto que diga ese tipo de cosas (no por nada es mi padre)” (7). Esta primera escena establece la relación que el protagonista tiene con su padre y sienta las bases del conflicto central de su identidad: hay un respeto básico por la convencionalidad pero bajo este respeto subyace un deseo de rebeldía. “X” vive en medio de la tensión entre estos dos polos, situación que le produce una angustia existencial que se manifiesta en las relaciones con otros personajes. Ricardo es su amigo más cercano y con él mantiene una relación en la que confluye el amor con el odio representando con tal ambivalencia la disyuntiva que constituye su ser y que se hace evidente en el siguiente comentario: “Ricardo es medio taradón, se lo he dicho y sólo contesta ah” (8). A pesar de su “taradez,” “X” admite que siente cierto aprecio por su amigo: “no puedo negar, y aunque quisiera no lo negaría, que quiero a este tarado-menso-canalla-y-baboso Ricardo. Lo estimo. Uf, bastante. Aunque sea tan buey” (93).

La relación entre ellos es parecida a la que mantienen Julián y Mateo en *Caras viejas y vino nuevo*. Uno no puede existir sin el otro; sus diferencias los complementan y los acercan. La relación entre Ricardo y sus padres es bastante conflictiva mientras que los padres de “X” son “más gente,” y, por lo tanto, las discusiones entre padres e hijo ocurren con menor frecuencia y son menos dramáticas. Asimismo, mientras Ricardo es inseguro y en ocasiones ingenuo, “X” tiene más seguridad en sí mismo aunque irónicamente necesite de su amigo para poder desplegar esta seguridad. Los fragmentos intercalados del diario de Ricardo dentro de la novela muestran la tensa amistad que

existe entre ambos personajes. En uno de estos fragmentos, Ricardo expresa la necesidad de que su amigo lo acompañe en su huida de casa así como la importancia de este hecho para los dos: “Un día de estos espero poder dejar de ser tan collón y poder pelarme de casa si tan sólo ‘X’ no se burlara de mí porque me voy de casa....lo que sé es que tengo quirme, lo sé requetebién es necesario que ‘X’ venga, me siga o yo lo siga pero que conozcamos algo nuevo...y diferente donde todas las cosas sean diferentes”(194). Las palabras de Ricardo revelan que el deseo de dejar su casa no es un simple anhelo adolescente sino que surge de la necesidad de encontrar algo distinto.

Ricardo intenta convencer a “X” para alejarse del hogar y buscar ese “algo distinto.” Sin embargo, a pesar de la insistencia de su amigo, el protagonista sin nombre es reticente a formar parte de una aventura que podría significar la independencia de ambos. Dentro de la mitología, la separación del hogar es crucial para la formación del héroe, tal como puntualiza Joseph Campbell en su obra *El héroe de las mil caras*. Campbell destaca que la llamada es el punto crucial para que el héroe abandone el hogar y se embarque en una empresa de aprendizaje: “La llamada del mensajero puede ser para la vida...podría significar una alta empresa histórica. O podría marcar el alba de una iluminación religiosa...marca lo que puede llamarse ‘el despertar del yo’” (54). En este momento de la llamada, añade Campbell, “el horizonte familiar de la vida se ha sobrepasado, los viejos conceptos, ideales y patrones emocionales dejan de ser útiles, ha llegado el momento de pasar el umbral” (55). La necesidad de encontrar “algo distinto,” aunque no se define en la novela, apunta hacia una percepción por parte de Ricardo y el resto de sus amigos de un agotamiento del sistema en el que viven, ya que éste carece de significado para ellos. Pero el rechazo de aventura por parte de “X,” sugieren la imposibilidad de romper el lazo con el entorno familiar.

El deseo de Ricardo de dejar a su familia forma parte del constante desplazamiento de los personajes. Aunque Ricardo no logra materializar su plan, sus actividades y las de X están regidas por un constante movimiento a través de la Ciudad de México:<sup>75</sup> toman taxis para ir a casa de sus amigos, para ir a fiestas, andan en bicicleta por los parques, X visita a su padre en su consultorio. De igual manera, la vida de Gabriel Guía transcurre mayormente en espacios diferentes a su hogar. Lo que esta movilidad tiene en común con el sueño fallido de Ricardo es precisamente la frustración. Los continuos desplazamientos de los personajes son pequeños viajes con una marcada particularidad: concluyen en el punto de partida, el hogar familiar. El viaje es un movimiento circular marcado por la transitoriedad y la trivialidad, y por una imposibilidad de abandonar el hogar que inevitablemente arrastra a los personajes de vuelta al origen. Esta vuelta sugiere que, a pesar de que los personajes están en constante movimiento, o en un deseo de movimiento, como Ricardo, su existencia se desarrolla en un estado de inmovilidad. Es decir, no hay progresión en estos desplazamientos, como nota Margo Glantz en su famoso prólogo a la colección *Narrativa joven de México*, en donde acusó a las novelas de la Onda de un vacío de significado en el desplazamiento de los jóvenes adolescentes:

cuando se viaja la traslación mecánica no conduce a nada, se ha utilizado apenas un automóvil, una canoa, un avión, un camión de colegio. Cuán lejos estamos de los gritos emocionados de Proust cuando entona odas a las ‘demoiselles’ del ‘telephone’ que glorifican el viaje del sonido o se extasía ante las bellezas del paisaje vertiginoso de Bretaña transformado por las velocidades catastróficas de los veinte kilómetros por hora. (230)

---

<sup>75</sup> La ciudad es un personaje más en las novelas mexicanas de los años 60 y 70. Respecto a esta preponderancia de la ciudad sobre lo rural, John Brushwood señala que la primera representa lo actual y lo segundo el pasado. En las novelas de la Onda, la ciudad no es descrita sino vivida: en la ciudad se vive la vida moderna, a diferencia de otras novelas, como *La región más transparente* donde se habla de la ciudad (*Novela* 105).

Los adolescentes de la Onda ya no se impresionan ante la modernidad que les rodea; a diferencia de Proust, los coches y los teléfonos se han convertido en parte de su vida diaria. De esta manera, ¿resulta esta inmersión en la modernidad un argumento suficiente para descalificar el continuo desplazamiento de estos adolescentes? ¿Acaso este continuo desplazamiento no apunta más bien a un viaje interior? El movimiento, la mayoría de las veces, no sólo conlleva un desplazamiento mecánico sino que los jóvenes viajan a través de diferentes “chavas” con las que tienen relaciones sexuales, o se mueven entre diferentes mundos: el de la familia (rota), el de los amigos, el colegio, y a través de todas estas experiencias descubren un mundo corrupto que los enfrenta con su propia alienación y la necesidad de encontrar algo nuevo que dé significado a su existencia.

El viaje es un motivo recurrente en la narrativa de José Agustín. Desde *La tumba* hasta *Ciudades desiertas* (1995), los personajes no permanecen en un mismo lugar.<sup>76</sup> En *La tumba* y *De perfil*, el viaje es el motivo a partir del cual se desmorona esa actitud burlona y altanera que confiere seguridad al adolescente frente a la autoridad de los adultos. El comportamiento desafiante es una máscara bajo la que subyace una profunda angustia existencial. En *La tumba*, esta angustia se manifiesta en una lucha contra el aburrimiento, como expresa el propio Gabriel: “Si el aburrimiento matase, en el mundo sólo habría tumbas” (32). Y, precisamente, una forma de vencer el aburrimiento es la movilidad. Desde el inicio de la novela, el protagonista de *La tumba* se encuentra en

---

<sup>76</sup> En su artículo “Onda y Escritura,” Margo Glantz incluye a la droga como parte fundamental de la experiencia del viaje de los personajes “onderos”: “La búsqueda de lo profundo que Michaux practica empezando desde el abismo, ese paraíso artificial de los simbolistas que individualiza, parece ausente en esta generación de marihuana. La droga al volverse patrimonio del adolescente lo identifica colectivamente a su propia clase...” Glantz rectificó esta idea en su artículo “La Onda diez años después: ¿epitafio o revalorización?” argumentando que, en efecto, en novelas como *La tumba*, *De perfil* o *Gazapo*, las drogas no aparecen ni tienen un papel decisivo en las vidas de los personajes como sucede en *Pasto verde* de Parménides García Saldaña o en novelas de Agustín como *Se está haciendo tarde (final en laguna)* (254-55). La trama de esta última transcurre precisamente alrededor del viaje psicodélico de cinco personajes en Acapulco.

constante movimiento: manejando su auto por la ciudad,<sup>77</sup> en fiestas, frecuentando las reuniones del Círculo Literario Moderno y en encuentros sexuales con diferentes chicas. Uno de los momentos más significativos en la novela es cuando sale con su prima Laura, con quien logra momentáneamente olvidar su soledad. A través de sus periplos por la ciudad, se ridiculiza a los adultos y, por lo tanto, las instituciones sociales que representan son puestas en entredicho. Laura y Gabriel se encuentran con un policía que intenta infraccionarlos pero no lo logra porque la actitud burlona de Laura se lo impide. Lo mismo sucede con un instructor de patinaje y más tarde en la fiesta del senador “Róbatealgo” en el Pedregal<sup>78</sup> (52). El “nombre” del senador es ya un indicador del concepto que Gabriel y su prima tienen del sistema político mexicano del que se burlan con una serie de preguntas basadas en los alófonos “cena” y “senador”—“¿Ya cenó, senador?...¿Le cenaron el mandado, senador?”—para después sembrar el caos en la casa: “abrimos las jaulas de los pájaros...echamos tierra en la alberca. Rompimos dos floreros...y yo oriné en el lavabo, tapándolo previamente” (54).

A partir de las experiencias irreverentes de los adolescentes a lo largo y ancho de la ciudad, se establece su relación con las estructuras políticas y sociales. La postura irreverente e irónica de estos *enfants terribles* hacia el medio que los rodea revela lo fácil que es burlar el sistema de autoridad, cuestionando su validez. De esta manera, *La tumba* ofrece una visión satírica de la sociedad mexicana, visión que se revela gracias a la

---

<sup>77</sup> Los desplazamientos por la Ciudad de México conforman una parte sustancial del desplazamiento de estos jóvenes. Estos desplazamientos despliegan una especie de cartografía urbana, mostrando sus contradicciones y diferencias. En “¿Cuál es la Onda?,” uno de los cuentos más citados de José Agustín, la trama detalla el vagar de una pareja de adolescentes en busca de un hotel en donde tener relaciones sexuales. Santiago Vaquera ha estudiado el valor del movimiento en este cuento, afirmando que en la representación del espacio urbano se “construye y constituye una visión de la ciudad como un no-lugar en donde varias fronteras se enfrentan y se transgreden” (440).

<sup>78</sup> Una de las colonias de clase alta de la Ciudad de México.

movilidad física de Gabriel. Así pues, aunque no hay un sentido mítico del viaje, como Margo Glantz señaló, el comportamiento agresivo e inquieto de Laura y Gabriel en su continuo devenir ciudadano deja entrever una profunda insatisfacción con el medio en el que están inmersos. La vida que llevan aparentemente libre de preocupaciones es sólo una máscara que encubre una profunda angustia existencial en Gabriel. Cuando Laura muere la misma noche en que había salido con ella para divertirse, Gabriel se encuentra profundamente solo, sintiéndose “abandonado” por alguien con quien finalmente había podido congeniar<sup>79</sup> (55).

Cabe subrayar que la situación satírica y paródica generada a partir del viaje desvela la molestia de los jóvenes ante la falta de humanidad de los valores del mundo adulto. Pero las acciones de Gabriel en la fiesta del senador, por ejemplo, revelan la falta de una estructura que de coherencia a sus acciones y pensamientos. En otras palabras, *La tumba* y *De perfil* ponen de manifiesto la falta de una ideología que apoye la rebeldía juvenil y que pueda efectivamente transformar los valores tradicionales de la sociedad. Hay una falta de acción conjugada en ocasiones con conformismo, como en el caso de Gabriel, o posturas políticas divergentes, como los estudiantes de la universidad que “X” conoce, y, aunque ocasionalmente se presentan personajes que logran salir y encontrar un sentido a su vida, como Dora en *La tumba*, no logran una transformación colectiva. Octavio Paz resume a la perfección la problemática de la rebeldía juvenil: “La rebelión juvenil oscila entre estos dos extremos: su crítica es real, su acción es irreal” (*Posdata* 24).

---

<sup>79</sup> La muerte de Laura hace aún más evidente el sentido de pérdida y desolación en que vive Gabriel. En Laura había encontrado más que una amiga, una verdadera compañera de vida. Gabriel se identifica con Laura y esta identificación mitiga el dolor de la soledad en la que vive puesto que se crea entre ambos un sentido de comunidad ya que comparten ideales y modos de comportamiento. La muerte de Laura lo arroja nuevamente a la soledad en la que estaba, imprimiéndole un carácter trágico a su existencia.

En las novelas de José Agustín, el movimiento articula la crítica que Paz percibe en la rebeldía juvenil y constituye un acto de desafío al sistema establecido. En su obra sobre el movimiento y la contracultura, Manuel Luis Martínez cuestiona la naturaleza del movimiento en un sistema que sólo admite ciertos tipos de movimiento. Para este crítico, el que los elementos de un sistema se muevan, como los movimientos sociales, las revoluciones, el movimiento personal, la evolución tecnológica, etc., no significa que ese sistema sea abierto (15). Un buen ejemplo de esto es la Onda y el movimiento estudiantil. La represión del Estado hacia los jóvenes dejó ver precisamente que el sistema no admitía ningún tipo de cambio. Lo mismo puede pensarse en relación al plano personal. Moverse dentro del sistema no implica necesariamente un cambio en éste ni tampoco en el plano personal.

Sin embargo, el movimiento conlleva un acto de autoafirmación. A partir del movimiento individual se defiende un tipo de agencia personal que da lugar a una ilusión de independencia. En literatura, el viaje se hace a través de la tierra de lo marginal y una vez que esa marginalidad es apropiada, el viajero regresa a su lugar dentro del sistema (Martínez 15). Esta percepción del viaje recuerda los viajes de los héroes míticos, donde el héroe se va pero tiene que regresar al hogar. En este contexto mítico, la salida del hogar, el cruzar el umbral de lo conocido para adentrarse en una aventura que implica un aprendizaje, como Ricardo propone a “X,” es simbólico del proceso de búsqueda de identidad. Tal como Joseph Campbell nota, para constituirse como sujeto, el individuo necesita separarse y la primera separación es el nacimiento. La vida se desarrolla entonces alrededor de una serie de separaciones que generan desasosiego en el ser humano: “Freud ha sugerido que todos los momentos de angustia reproducen los

dolorosos sentimientos de la primera separación de la madre...Recíprocamente, todos los momentos de separación y de renacimiento producen angustia” (55).

No es casualidad entonces que la separación sea un motivo recurrente del viaje mítico y sea, de hecho, el primer paso en la aventura del héroe. En su triunfo, gana la bendición de una diosa o dios y luego tiene que regresar al mundo (la misión del héroe normalmente tiene lugar en el mundo divino). Su regreso es importante porque durante el viaje ha adquirido conocimientos necesarios para la restauración de la sociedad (179). El sentido del viaje no se completa si el héroe no regresa al hogar. En las novelas de José Agustín se da este regreso pero no hay dicha restauración de la sociedad. Esto no implica que durante el viaje no se hagan evidentes las fallas y los problemas del sistema en el que viven estos personajes pero los personajes no producen ningún cambio. La ausencia de un cambio social pone de relieve la paradoja sobre la que se articula la rebeldía juvenil. Por un lado se busca criticar al sistema pero por otro no hay un plan a partir del cual la rebeldía de los jóvenes onderos, mayoritariamente de clase media, puedan saltar la valla de su clase social para articular una verdadera subversión.

En este contexto, el viaje de los adolescentes por la ciudad representa un intento de ruptura con el hogar, una separación. Si bien la salida del hogar simboliza una de las etapas que marcan la vida del héroe, el constante regreso a éste sin un cambio señala una imposibilidad de llevar a cabo dicha ruptura. Esto apunta entonces hacia un obstáculo en la construcción de la subjetividad de estos personajes. Así, aunque los personajes se desprenden momentáneamente del hogar, de su origen, y durante este periodo subvierten las normas tradicionales de comportamiento, el regreso crea la sensación de una independencia ilusoria. Sin embargo, este regreso es significativo no porque produzca un cambio social sino porque plantea la problemática de identidad de estos personajes. El



origen se manifiesta como una fuerza que no puede ser ignorada, tal como sucede también con el barrio en *Caras viejas y vino nuevo*. Por otra parte, en *Pocho*, Richard no logra completar sus sueños y permanece en la casa hasta su cuando se enlista. El aprendizaje de estos personajes se ve truncado no sólo por el peso del origen sino por su miedo a “cruzar el umbral.” Al mismo tiempo, su incorporación al sistema peligra por esta falta de aprendizaje que puede llevarlos a constituirse como sujetos, hecho que involucra una separación y una asimilación de ese origen. Lo que quiero decir es que el regreso al hogar no necesariamente implica la salvación, es decir, la solución de la angustia en que viven.

De esta manera, el viaje en las novelas de la Onda es un viaje acerca de lo humano. Juan Bruce-Novoa plantea que Gabriel es un personaje parecido al Virgilio de *Se está haciendo tarde* que guía a los otros tres personajes durante su viaje en Acapulco. El apellido de Gabriel es, según Bruce-Novoa, un indicador del estatus de guía de este personaje (43). Aunque en efecto, al igual que *Se está haciendo tarde*, *La tumba* es una novela que se desarrolla alrededor de un descenso a lo más profundo del comportamiento humano, resulta difícil pensar en Gabriel como guía de este viaje puesto que él mismo se encuentra perdido y en búsqueda de algo o alguien que dé sentido a su vida, tal como ocurre con sus múltiples conquistas amorosas.

Los viajes de chica en chica no sólo subrayan la fugacidad de las relaciones adolescentes sino que forman parte de la experiencia del viaje personal. En su análisis sobre el héroe y el mito, Joseph Campbell explica que la mujer es uno de los elementos centrales en el viaje del héroe. La reunión con la diosa, “encarnada en cada mujer,” según Campbell, “es la prueba final del talento del héroe para ganar el don del amor... que es la vida en sí misma” (112). Los fugaces amoríos de Gabriel lo conducen a Elsa Galván

quien produce un cambio significativo en su vida: “Me sentía contento: apreciaba mi cuarto, la música, me vi en el espejo con simpatía...” (63). Gracias a este personaje, Gabriel se percibe a sí mismo y a su entorno desde una perspectiva más optimista por primera vez. Es por esto, sin duda, que Gabriel desenfunda sus mejores armas románticas para conquistar a Elsa. La atracción que siente hacia ella reside en su pureza y en la capacidad de dicha pureza para rescatarlo del abismo: “Porque ella es la encarnación de la promesa de la perfección; la seguridad que tiene el alma de que al final de su exilio en un mundo de inadecuaciones organizadas, la felicidad que una vez conoció será conocida de nuevo: la madre confortante, nutridora, la ‘buena’ madre, joven y bella...” (Campbell 105). Ya que la mujer representa la totalidad de lo que puede conocerse porque ella es creadora de vida y, por lo tanto, la vida misma, la unión con Elsa sugiere la posibilidad de inserción a la vida (107). Pero pronto esta posibilidad se ve truncada: Gabriel descubre que Elsa tuvo un amante, su profesor de filosofía, y esta situación hace que él la perciba como “sucía” (71). El desliz de Elsa cancela su pureza y hace que Gabriel perciba el engaño como una traición a él. La traición de Elsa revela que el ideal amoroso que persigue Gabriel no existe porque el mundo es un lugar corrupto.

Este mismo ideal deja ver que subyace una ideología predominantemente machista y burguesa bajo el “amor puro” de Gabriel. Como castigo a la impureza—el no ser virgen—y el engaño de Elsa, el adolescente decide regresar a una vida de alcohol y sexo, tratando a su novia como una más de sus conquistas y un mero objeto sexual. Gabriel se descubre incapaz de abandonar sus valores burgueses, aún a pesar de su formación intelectual y sus supuestos ideales liberales alrededor de los cuales emerge su comportamiento subversivo hacia las instituciones burguesas.

Irónicamente, será una mujer, Dora, una de sus exnovias, quien a su regreso de Europa le echa en cara a Gabriel su realidad corrupta. De acuerdo con Dora, lo que el protagonista de *La tumba* necesita es buscar, pero para que esa búsqueda adquiera significado es necesaria una ruptura con su entorno. En palabras de la propia Dora: “Debes cambiar, superarte, encontrar otro mundo. Lucha, rompe tu lindo hocico. Siempre pelea por algo, cuate; tarde o temprano sabrás por qué. Pero debes abandonar la vida que llevas. Tienes que buscar para entablar la batalla, ¿oyes?” (84). Las ideas de Dora (que tienen como base la ideología marxista que ha adquirido durante su estadía en Europa<sup>80</sup>) constituyen el mensaje central de la obra y la única perspectiva ideológica expresada abiertamente. Aunque impactan a Gabriel, no producen ningún cambio significativo porque llegan demasiado tarde: “Sólo la sensación de vacío. Quería que las palabras de Dora me llenaran, pero no fue así. Sólo pensé: Es imposible, ya estoy muerto, morido, fallecido; necesito una tumba, con pastito y lápida limpia, qué mierda soy” (85).

Aunque Dora le muestra a Gabriel el camino que debe tomar, la posibilidad de superar la situación de estar “muerto en vida” está encarnada en Elsa. Tal y como Juan Bruce-Novoa señala es precisamente este personaje quien simboliza la oportunidad que Gabriel tiene de salir de su mundo vacío (50). El amor por Elsa representa la posibilidad de restaurar el orden roto y volver a la vida. En este sentido, el amor sería un renacimiento para Gabriel. Las palabras de Dora, por el contrario, articulan una postura mucho menos idealista pero difícil de llevar a cabo ya que implica una ruptura total con su modo de vida burgués. La conquista de Elsa no implica ni una batalla ni una ruptura

---

<sup>80</sup> Dora hace explícito su interés por el marxismo en una carta que envía desde Austria a Gabriel. En ella, Dora plantea que “soy casi marxista y estoy encantada de serlo...Comprendo que aún soy una burguesita—¿hamburguesita?, no, burguesita, je je, pero he de proletarizarme...” En esta misma carta, ya advierte a Gabriel de lo que debería hacer: “Y eso deberías hacer tú [unirse al marxismo], dejar esa vida retrógrada que llevas” (63).

sino un retorno a lo conocido y una reconciliación consigo mismo. El amor por Elsa señala a Gabriel como un héroe romántico cuyos ideales se cancelan porque triunfa la ideología burguesa. Dicha ideología transforma ese amor ideal en algo banal y pasajero, haciendo prevalecer los valores degradados que critica en sus padres y sus amigos.<sup>81</sup> De esta manera, no resulta extraño que la novela termine en la casa de sus padres, concretamente en su habitación, su refugio personal del asfixiante mundo exterior y el mismo espacio en que comienza la novela. Esta estructura circular deja abierta la única posibilidad que le queda a Gabriel: la autoaniquilación. Al final del texto se sugiere la muerte del protagonista ya que toma una pistola, se apunta en la sien y aparece la onomatopeya “clic” que llena las dos últimas páginas. Intercalado con el sonido del gatillo, aparecen las últimas palabras de Gabriel, palabras que ponen al descubierto su cinismo: “¡Bah, todo es vulgar, no tuve valor ni de seguir a Dora! Pero es cómodo, después de todo. Clic. Sí, cómodo.” (99). Los desplazamientos de Gabriel son entonces un viaje de inmersión y de confrontación interior que no provocan un cambio sino que cobra conciencia de su soledad y aislamiento. El final de Gabriel es muy similar al final de Richard Rubio pues los conflictos de ambos personajes quedan sin resolver.

Curiosamente, los desplazamientos de “X” en *De perfil* también concluyen en el ámbito familiar. X no se refugia en su habitación sino en una gran piedra que hay en el jardín de la casa de sus padres. La piedra es su espacio, donde se resguarda del caos que

---

<sup>81</sup> Uno de los intertextos de *La tumba* es el *Lohengrin* de Wagner. Gabriel escucha esta ópera a lo largo de toda la novela. Juan Bruce-Novoa señala que la presencia de esta pieza musical constituye una parodia temática y estructural. Al igual que el héroe de la pieza de Wagner, Lohengrin, Gabriel está en busca de la inocencia y la pureza en un mundo en el que estas virtudes están siendo atacadas. Ambos alcanzan estas virtudes con Elsa pero ambos se ven obligados a dejarla por la curiosidad desmesurada de la dama: “Elsa de Brabant’s tragic flaw was that she wanted to know Lohengrin’s true identity; Elsa Galván’s flaw is that she wanted to know about sex before she met Gabriel. Though different, both curiosities force the heroes to reveal their true identities and to withdraw from their beloved Elsa” (45).

lo rodea, especialmente del divorcio de sus padres, lugar donde puede ser él mismo y, por ejemplo, fumar sin ser visto por ellos. Como Richard y Gabriel, “X” se enfrenta con su propia existencia en la soledad y el aislamiento: “Siento algo en el estómago y me empiezo a poner triston. No lo puedo explicar...A veces deseo sollozar como idiota” (18). En la soledad encuentra refugio del caos que lo rodea y se hace evidente la pesadumbre que impregna su existencia. Esta pesadumbre emerge precisamente por la variedad de ideas, discursos y personalidades que lo rodean: el divorcio y la infelicidad de sus padres, las mentiras y las pretensiones de su amigo y primo Esteban, las ideas de Ricardo que no conducen a nada y su cómica relación amorosa con la cantante Queta Johnson. El propio José Agustín observa la función simbólica que la piedra tiene en la vida de “X”: “A veces es necesario aislarse para recapacitar ante el barullo de tanta impresión externa y para poder volver a uno mismo” (Entrevista 7).

El protagonista anónimo de esta novela cobra conciencia de la crisis existencial que vive gracias a su amigo Octavio quien le hace ver que, en efecto, hay algo que está afectando su vida negativamente: “ya lo ves, estás arrinconado, esclavizado” (28). Las palabras de este personaje marcan la alienación y la falta de dirección en la vida de “X.” Tanto la piedra del jardín como las palabras de Octavio hacen evidente que la seguridad que “X” proyecta es más bien una actitud cínica que enmascara una serie de sentimientos de confusión que se presentan desde el inicio de la novela y que no encuentran solución en el mundo exterior. Sin embargo, cuando Octavio le propone liberarse, dar un sentido a su vida a partir de relaciones con gente diferente a su círculo de amigos y de la música para así dejar de ser un “arrinconado,” la actitud de “X” es igual a la de Gabriel Guía: decide regresar a su casa (28). Esta acción desvela que el hogar es un espacio fundamental para “X” ya que da sentido a su vida. Por eso se niega a abandonarlo, aún

cuando ese espacio se está derrumbando y es en gran medida culpable de la confusión que siente. En este contexto, aunque la piedra está en la parte exterior de la casa, en el jardín, y es un espacio en el que puede encontrarse consigo mismo, continúa siendo parte de la casa.

La piedra representa la compleja posición que “X” mantiene con respecto al hogar. La actitud irónica y hasta burlona que marca la relación con sus padres señala que, aunque los tolera, hay dificultades entre ellos. En otras palabras, este personaje busca su propia voz y un lugar para sí, pero sus padres son parte integral de esta búsqueda. Así, la piedra tiene una función similar a la habitación de Gabriel Guía en *La tumba*. Es un espacio propio, íntimo, en el que los personajes se confrontan consigo mismos pero que forma parte de la casa, sugiriendo que el lazo con lo familiar permanece. Esta espacialidad, un espacio dentro de otro, es simbólica de la fragmentación del ser de “X” y Gabriel. A propósito de esta fragmentación, Julia Kristeva señala que el sujeto no es una estructura fija sino que está en un constante proceso de oscilación entre la estabilidad y la inestabilidad, entre lo consciente y lo inconsciente. En esta oscilación, lo inconsciente es otro para lo consciente pues es lo que queda excluido. O sea, lo inconsciente no está en otra parte sino que es una parte del ser que se ha reprimido. Esta división dentro del ser es lo que Kristeva denomina el “otro dentro de mí” y que mina cualquier concepción del sujeto como entidad cerrada o estable porque lo reprimido emerge en el plano consciente (Oliver *Family* 160). La noción del espacio en las novelas de José Agustín es simbólica de la situación de lo “otro dentro de mí” que se manifiesta a partir del vínculo con el hogar que no logra romperse.

De esta manera, los personajes adolescentes de *La tumba* y *De perfil* están en busca de una identidad con un código propio de valores que los defina. La búsqueda

termina volcándolos sobre sí mismos, seres fragmentados que no logran una verdadera transformación. Como el mitológico Narciso, Gabriel y X sólo pueden ver su propia imagen deformada en el agua. La raíz de esta deformidad tiene su origen en la falta de modelos. El comportamiento irreverente y rebelde de estos jóvenes adolescentes da cuenta de las transformaciones sociales de la época y del desgaste del sistema de valores de la clase media, que se muestra a través de los conflictos familiares. Las familias retratadas en estas novelas presentan síntomas de agotamiento ideológico: todo se ha transformado en mera fachada. Como veremos a continuación, esta situación se refleja en la escritura de los textos.

#### Mentira y recreación; escritura y salvación

Uno de los rasgos que saltan a la vista en *La tumba* y *De perfil* es el nivel discursivo. En la primera novela, el uso de la primera persona y las referencias a la escritura de Gabriel sugieren un carácter metaficcional. Aunque en *De perfil* este carácter no es tan obvio, la novela también está narrada en primera persona y el protagonista sin nombre controla la narración. La escritura desde el punto de vista del yo permite a los personajes explorar sus conflictos y sumergirse en su ser así como presentar su visión del mundo con su propia voz y desde su propia perspectiva. Por esta razón, es preciso indagar ¿dónde se coloca el “yo narrativo” con respecto al texto y a la sociedad? Gabriel y “X” no siguen los convencionalismos literarios que les permitirían inscribirse en el lenguaje y, por lo tanto, en lo simbólico. La escritura de los adolescentes establece más bien una ruptura con dicho orden simbólico ya que está marcada por la fragmentación, la hibridez lingüística y genérica, y el ludismo. Más que un medio de creación, la escritura

se convierte en una recreación, tanto del yo como del contexto en el que se inserta; en estos textos se juega con la construcción del significado y con los medios para llegar a él.

En otras palabras, la ruptura de las novelas de José Agustín, y de lo que se ha denominado literatura de la Onda respecto a la narrativa mexicana anterior no está únicamente a nivel de la trama, es decir, de la anécdota sino también de la estructura narrativa. *De perfil*, por ejemplo, no tiene capítulos sino fragmentos que en ciertas ocasiones se refieren a un pasado (cuya veracidad queda en entredicho puesto que no hay otros puntos de vista que permitan reconstruirlo) y en otras que son sacados de diarios o sueños.<sup>82</sup> *La tumba*, aunque sigue una cronología tradicional, mezcla diferentes idiomas—francés, inglés y alemán—con diferentes registros lingüísticos: el habla de los jóvenes con el registro formal literario. Esto sugiere que, por un lado, estamos frente al eterno retorno de los jóvenes al hogar pero la forma en que se presenta su rebeldía y su retorno señala no sólo una crisis social sino también una crisis del lenguaje. Las palabras de Octavio Paz en su obra *Posdata* muestran la relación entre ambas crisis: “Cuando una sociedad se corrompe, lo primero que se gangrena es el lenguaje” *Posdata* (76).

Los narradores de las novelas de Agustín se distinguen por no acatar los convencionalismos sociales. Sus acciones constituyen un reto al *status quo* de la clase media capitalina mexicana, situación que los coloca en una posición marginal. Pero el contenido no es lo único que los separa de la norma: la forma de comunicar ese contenido también los separa. Los narradores-protagonistas mantienen una tensa relación con la sociedad que devalúan que se manifiesta en el lenguaje y la estructura narrativa. Aunque

---

<sup>82</sup> Este aspecto lúdico de la relación entre lenguaje y referente es una de las características principales de *Gazapo*, otra de las novelas de la Onda. En la novela de Sainz, la incorporación de grabaciones y fragmentos de diarios que ofrecen diferentes puntos de vista sobre el mismo evento complica establecer lo que realmente sucedió. *Gazapo* es una novela caleidoscópica puesto que, a través de los diferentes fragmentos de la novela, juega con la construcción del significado a partir del lenguaje, haciendo posible una multiplicidad de interpretaciones.



los personajes no rompen el lazo que los une a ese *status quo*, como se vio en el apartado anterior, esta tensión provoca que la disidencia y la rebeldía sean mucho más complejas; de hecho, los personajes son seres completamente marginales al sistema. La escritura de las novelas es un reflejo de esta situación ya que hay experimentación narrativa pero a partir de un uso consciente de la tradición literaria y crítica que aparece parodiada y satirizada.

La parodia es uno de los rasgos distintivos de los textos de José Agustín. Margo Glantz hace hincapié en este tema en su artículo “La Onda diez años después: ¿epitafio o revalorización?” en el que plantea la existencia de un cambio entre las obras anteriores al 68 y las obras post 68. Según Glantz, en las obras de los autores onderos publicadas después del 68 “se advierte un cambio, no en la utilización del lenguaje ondero...sino en la parodia de la parodia; en la comprobación desencantada de un universo que se vive críticamente, pero sin demasiada distancia: se le critica, se le parodia, se es consciente de su banalidad, pero se sigue inmerso en él” (248). Juan Bruce-Novoa incide en este comentario señalando que si la literatura de la Onda es una parodia de la parodia, quiere decir que desde el principio había parodia<sup>83</sup> (38).

La observación de Bruce-Novoa es acertada: la parodia aparece ya desde las novelas anteriores al 68. La presencia de otros textos en estas novelas genera un vínculo con la tradición literaria respecto a la cual se produce también una separación precisamente por la actitud irreverente y el contexto híbrido (varias lenguas, referencias a la cultura de masas, etc.) en el que está insertada. En este contexto la parodia aparece como repetición desde una distancia crítica desde la cual se señala la diferencia a partir de

---

<sup>83</sup> Críticos como Jorge Ruffinelli, en cambio, consideraron a las novelas de la Onda como una ruptura total con el pasado: “Con respecto al mundo adulto, suponen un reto de rebeldía, y su lenguaje y contenido ideológico un acto de parricidio” (155).

la similitud, activando al mismo tiempo cambio y continuidad cultural (Hutcheon, *Poetics* 26-27). Esto resulta más evidente en *La tumba*, donde la alta cultura, representada por la literatura y la música clásica, se mezclan con referencias a Pedro Infante y Elvis Presley, confiriéndole autoridad como escritor a Gabriel. *De perfil* va un paso más allá ya que no sólo parodia sino que satiriza el campo literario y filosófico. En esta novela nadie se compara con Chéjov pero aparecen serias y profundas discusiones sobre la última obra del maestro Conrad Kellogg, *Rice Flakes* (167-68). Asimismo, las referencias a la literatura mexicana se usan para ilustrar trivialidades: “En ese momento el perro orina cerquísima de la piedra y estoy a punto de pateallo, de madreallo, de practicar los hobbies del doctor Salvador Farabeuf que me contó mi siquiatra papi” (259).

La relación ruptura/tradición que surge a partir del uso de la parodia es similar a lo que ocurre en las vidas de los personajes. Esa tensa dialéctica entre rebeldía y tradición evidente en el acto narrativo está vinculada a lo social, aún en fragmentos en los que la veracidad se pone en tela de juicio. De ahí que la crítica perciba un tratamiento del tema de la juventud de forma paródica. Esto no significa, sin embargo, que estemos frente a una especie de crónica sobre el comportamiento juvenil. Como puntualiza el mismo José Agustín: “no es literatura [según la crítica] porque tenía conexiones, ramificaciones con lo social. Y las tiene, y qué bueno que las tiene, pero nunca fui un taquígrafo de la realidad ni un investigador que andaba tomando nota del comportamiento de los chavos por todos lados” (Entrevista 8). Precisamente la estructura fragmentaria y el proceso consciente de escritura hacen difícil sostener que las novelas de Agustín sean meramente un documento testimonial de la época, aunque, efectivamente, descubren las fisuras del sistema social del momento.

Estas fisuras se hacen evidentes a partir de la mentira, una constante en *La tumba* y *De perfil*. Ésta impregna el ámbito cotidiano de los personajes y deja entrever una profunda problemática. Los protagonistas de ambas novelas son receptivos a las mentiras y las enfrentan directamente. Varios fragmentos de *De perfil* narran la conversación entre “X” y Esteban, su primo mayor. Esteban encarna el estereotipo del intelectual cuyo bagaje cultural le permite desarrollar una actitud crítica hacia el medio que lo rodea. Esta actitud se vuelve cuestionable ya que sus acciones revelan un orgullo de clase que se traduce en un desprecio hacia las clases más bajas. Así lo demuestra su aparente amistad con un grupo de jóvenes de la colonia Doctores de la Ciudad de México.<sup>84</sup> “X” le hace ver a su primo que en realidad no es su amigo sino que esta amistad es más bien una burla hacia ellos<sup>85</sup> (214-16). En su defensa, Esteban arguye que quienes en realidad los engañan son “los demagogos del Seguro Social, endilgándoles esos discursos sobre la patria, las olimpiadas y las nalgas del gobierno. Ésos sí los engañan” (215). Aunque las palabras de Esteban destacan que el discurso oficial se ha convertido en mera retórica, muestran que él está preso también en esta retórica. Es decir, el comportamiento del Estado se refleja en el de Esteban. Esta situación produce una identificación entre ambos basada en una especie de pacto pues el joven sabe que es parte del engaño. Lo que muestra esta situación es que lo social se articula a partir de mentiras. En este universo de mentiras son los adolescentes, particularmente “X,” quienes tienen la lucidez de ver más allá de lo evidente y de enfrentarlo. Esta facultad, sin embargo, los arroja a la soledad ya que la falta de veracidad les impide identificarse con los discursos que los rodean.

---

<sup>84</sup> Una de las colonias con más delincuencia en la Ciudad de México.

<sup>85</sup> El comportamiento de Esteban hacia este grupo permite ver las diferencias de clase que separaban a la juventud de la época. Por otra parte, la acusación directa a las instituciones gubernamentales y su relación con las clases bajas, hacen evidente la inconformidad de la clase media hacia ellas.

La mentira que Esteban denuncia y que “X” le reprocha está también presente en el entorno familiar. El matrimonio de los padres de Gabriel Guía en *La tumba* se basa en el engaño ya que ambos tienen amantes. Gabriel y el círculo de amigos y parientes de la familia están conscientes de esto pero nadie habla de ello abiertamente. Una situación parecida ocurre en *De perfil* donde los padres del protagonista sin nombre están inmersos en una tensa situación que está a punto de conducirlos al divorcio y que el hijo percibe pero los padres se niegan a afrontar el tema con sus hijos. Dentro de estas crisis familiares son precisamente los hijos quienes ponen las cartas sobre la mesa y enfrentan a sus padres con una actitud más sincera. En *La tumba* este enfrentamiento es más violento que en *De perfil*. Gabriel discute con su padre y le recrimina su falta de afecto y atención hacia él, así como su hipocresía:

¿Qué te importa dónde estuve? Sólo piensas que estuve con una prostituta para escandalizarte como buen Abogado Decente que eres; pues bien, si eso quieres, te complazco, ¡fui a un burdel y pienso casarme con una ramera desdentada, igual a la bruja que tienes por amante! Lanzó una bofetada que pude esquivar. Me insultó a su gusto, pero di la media vuelta, no sin antes haberlo mandado al diablo. (96)

La reacción del protagonista anónimo hacia su situación familiar es menos iracunda y más sentimental: le angustia el sufrimiento por el que están atravesando sus padres pero, a diferencia de Gabriel, no les reprocha la situación:

—¿Están enojados?—aventuré.  
—¿Qué dices? ¿Quiénes?  
—Humberto y tú.  
Me miró fijamente.  
—Claro que no, ¿por qué lo dices?  
—Por nada.  
—Estás loco—dijo al cabo de un momento.  
—Sí, claro. (35)

En el diálogo con su madre, “X” no obtiene una respuesta que calme sus inquietudes con respecto a la relación de sus padres. Aunque Violeta, su madre, intenta encubrir el eminente divorcio, las inquietudes de “X” ponen en tela de juicio la imagen de “familia feliz” que la novela retrata. La familia es crucial para comprender la problemática social que plantea el texto. En su estudio sobre la clase media en México, Gabriel Careaga señala que la familia puede funcionar como expresión ideológica de la sociedad ya que en ella se reflejan los problemas de la estructura social al mismo tiempo que se perpetúan determinadas visiones de mundo a partir de las tradiciones. La rebelión juvenil o la “nueva gente,” como llama Careaga a la juventud, se enfrentó precisamente a esas “imágenes ideales” que los mayores transmitían a los más jóvenes. Esto reveló que la idea de la tradicional “familia feliz” no era más que una ficción puesto que los padres tenían aventuras fuera del matrimonio y las madres tendían a manipular las vidas de los maridos y los hijos (78-79; 157-58).

Si la familia es expresión ideológica de la sociedad, ¿cómo leer esta fachada de felicidad en relación con la estructura política y social? Historiadores como Thomas Benjamin y Eric Zolov han discutido cómo la revolución mexicana se conformó como discurso de identidad nacional a partir de la metáfora de la familia revolucionaria que fungió como alegoría de la unificación nacional que México venía buscando desde su independencia (Benjamin 21; Zolov 3-5). Sin embargo, las familias divididas de *La tumba* y *De perfil* conducen a pensar en la existencia de una fractura que se revela también a partir de la estructura narrativa fragmentaria en *De perfil*, pero, sobre todo a partir de un abuso del discurso a partir del cual se re/crea el pasado.

En *De perfil*, la información sobre los padres es presentada desde la perspectiva de “X,” narrador-protagonista del texto. La novela sugiere que este personaje reconstruye el

pasado de sus padres a partir de la agenda que roba a su padre en una de sus visitas a su consultorio. A lo largo de la historia se intercalan episodios que cuentan las aventuras de Humberto durante sus estudios en Europa, su regreso a México para casarse con Violeta, los encuentros con Edgar Ballesteros, antiguo amigo de Humberto quien es abogado civil y quien puede ayudarle con su divorcio, y las frustraciones de la madre tras casarse, entre ellas dejar su carrera de psicología. Cabe subrayar que la historia de los padres es una re/construcción, ya que, como Susan Schaffer nota, debido a que las fuentes no son directamente las personas de la narración y la historia se desarrolla a partir de una serie de fechas y datos inconexos tomados de una agenda, la vuelta al pasado no es más que una sofisticada adaptación (106). La infancia de “X” forma parte central de esta adaptación, y, a través de estos recuerdos infantiles, perfectamente articulados en la narración, se van desvelando las posibles raíces de los problemas entre Violeta y Humberto.

Con respecto a la identidad de “X” y su mundo, ¿qué sugiere este impulso de organizar una narrativa a partir de recuerdos y datos inconexos? De acuerdo con Hayden White, el impulso narrativo a partir del cual se dota al mundo de orden y coherencia presupone la existencia de un sistema social, regido por una serie de leyes, en el que los agentes de la narrativa militan (13). Asimismo, continúa White, una narrativa necesita de una conciencia narrativa, de un sujeto histórico que organice la representación de la realidad en forma de historia. De esta forma, sin sujeto histórico no puede haber narrativa, ya que el desarrollo de la conciencia histórica tiene que ver con el desarrollo de la capacidad narrativa y, como consecuencia, con el interés del funcionamiento del sistema social (14). El acto narrativo—sea ficticio o histórico— está inscrito en el sistema social. Y es precisamente a través del acto narrativo que X trata de darle significado a su existencia puesto que le permite verse como otro a partir de la distancia

creada por la narración. Pero no sólo esto. Esta búsqueda también le permite indagar sobre el funcionamiento del sistema social en el que tanto él como el resto de los personajes están inscritos: las frustraciones de Humberto y Violeta, particularmente de esta última,<sup>86</sup> cuestionan los convencionalismos sociales en tanto que se presentan como obstáculos para alcanzar un desarrollo personal satisfactorio.

A pesar de que el regreso al pasado plantea una conciencia histórica en “X,” en esta vuelta al pasado no hay referencias concretas a sucesos históricos. La narración de las vidas de los padres y la infancia del protagonista sin nombre parece desarrollarse en un nivel exclusivamente individual. Esto se hace aún más evidente si se piensa en las novelas chicanas, donde los eventos históricos, particularmente la revolución mexicana y el movimiento chicano, constituyen un aspecto definitivo de las vidas de los personajes y en donde se manifiesta expresamente la necesidad de un revisionismo histórico. En contraste, en las novelas de Agustín la historia parece ausente. Esta ausencia es aparente ya que, aunque no hay referencias concretas a hechos históricos, “X” y el resto de los personajes están inscritos en la historia puesto que viven el legado de un evento que transformó la forma de vida en México: la revolución. Estos personajes son los nietos del discurso del progreso y la modernidad en donde el pasado articula el presente y la cotidianidad.<sup>87</sup> Cabe destacar además que el último fragmento de *De perfil* narra el

---

<sup>86</sup> La relación de Violeta con sus hijos excede los parámetros de la maternidad tradicional. Nunca muestra una completa felicidad cuando está con sus hijos, o, cuando X narra su nacimiento, la madre tiene una actitud impasible y no se atreve a acariciar a su hijo recién nacido. Esta actitud impasible, insOndable y en ocasiones confusa se mantiene a lo largo de la novela. Esta imagen coloca a la madre casi como un personaje ausente, situación que reta la imagen de la “familia feliz” que presenta a la maternidad como el único y satisfactorio fin de la mujer mexicana.

<sup>87</sup> Carlos Monsiváis observa cómo una parte de la narrativa mexicana de los sesenta se separa de las pretensiones nacionalistas y la visión del pasado desde lo mítico. *Los relámpagos de agosto* de Jorge Ibarguengoitia (1965) regresa al pasado revolucionario pero desde la sátira y la parodia, desmitificando el pasado, “en medio de la abolición de las categorías del realismo y la desconfianza ante los milagros seriados del ‘realismo mágico’” (25).

nacimiento de “X,” evento que hermana esta novela con *Caras viejas y vino nuevo* y con otras narrativas como el cuento “Viaje a la semilla” de Alejo Carpentier o *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes. Esta recurrencia al pasado, al momento original, desvela una ansiedad por definir la propia identidad. El acto narrativo, o mejor dicho, la conciencia del acto narrativo es parte fundamental de esta ansiedad ya que la experimentación narrativa constituye la búsqueda de una expresión propia, en este caso del adolescente, en un medio en el que el lenguaje se ha convertido en una expresión vacía de contenido significativo o con referencialidades equívocas (la mentira).

Cabe preguntar qué valor puede tener un discurso que indaga en el pasado pero que lo articula como re/construcción. En otras palabras, que hace visible el armazón ficcional y no se erige tradicionalmente. Cuando Margo Glantz hizo su famosa distinción entre Onda y Escritura, uno de los ataques a la Onda fue que en estas novelas “Lo verdaderamente sucedido no interesa, lo que cuenta es lo que se dice y lo que se oye de tal suerte que las situaciones se insertan dentro del ámbito de una realidad en donde lo imaginado y lo vivido vienen a significar lo mismo” (226). La crítica de Glantz acusa una suplantación de la acción por el discurso. Más que una deficiencia, esta situación apunta a un uso lúdico del discurso que deriva de una crisis de significado. Aunque esto puede verse más claramente en la novela de Gustavo Sainz, *Gazapo*,<sup>88</sup> Agustín juega ya con esta ruptura entre acción y discurso en *De perfil* y en menor grado en *La tumba*. La re/construcción del pasado de “X” apunta ya hacia un impulso narrativo cuyo objetivo no es necesariamente revelar una verdad absoluta. Por el contrario, plantea una tensión sobre la realidad y el uso del lenguaje para enmascarar y acercarse a esa realidad. Así lo

---

<sup>88</sup> En la novela de Sainz se narran versiones del mismo evento a partir de una serie de grabaciones magnetofónicas.



muestra, por ejemplo, el fragmento en el que el protagonista anónimo narra su propia muerte o las historias que cuenta a su padre en el consultorio, de las cuales resulta difícil discernir si en verdad ocurrieron o son solamente producto de su imaginación.

Pero *De perfil* no sólo juega con la ruptura entre referente y lenguaje sino que recurre de manera paródica a los discursos establecidos. En la novela se confunden diferentes registros culturales entre los que el narrador/protagonista se mueve sin ser determinado por ninguno. Las referencias al psicoanálisis (75-83), al discurso intelectual burgués (204-5; 214-16), a la retórica nacionalista (219-21), a la ideología izquierdista de los estudiantes universitarios (281-297), los ritos de iniciación del adolescente a la vida adulta conforman un complejo universo discursivo. La reproducción paródica de estos discursos produce un aspecto lúdico en la escritura así como una fascinación por el lenguaje que reproducen los diferentes discursos, siempre desde el punto de vista del adolescente. El protagonista anónimo, como señala José Agustín, “tiene la capacidad de amalgamarse a todo tipo de medios. Es como una esponja que recoge muchas experiencias” pero que sin embargo se vuelve el referente, un modelo individual y alternativo ya que es a través de él que se despliega la vaciedad de significado de los diferentes discursos (Teichmann 45). Esta postura da lugar a una movilidad en diferentes esferas de la cultura que permite poner en escena lo que Vittoria Borsó encuentra característico en las novelas de la Onda: la dominación de la vida por el discurso (69). La rebeldía juvenil se pone de manifiesto precisamente en esa falta de adhesión a un discurso concreto, representada a partir de una escritura fragmentaria, construida por “trozos de discursos, [por] representaciones culturales que constituyen la realidad” (71).

El diario es uno de los recursos a partir del cual se introducen voces y visiones del mundo diferentes a las del protagonista anónimo de *De perfil*. Asimismo, el diario

enfatisa la importancia del acto narrativo. La inclusión de los diarios del primo Esteban y de su amigo Ricardo conduce a pensar en la escritura como acto de liberación ya que es el medio de estos jóvenes adolescentes para enfrentarse consigo mismos y con su situación en el mundo. El diario es para Ricardo y Esteban lo que la piedra del jardín para “X” y la habitación para Gabriel Guía: el espacio que sirve para articular lo que está sucediendo a su alrededor y enfrentarse cara a cara con ello. Los diarios, como el resto de los fragmentos de la novela, se entretajan en la compleja red discursiva del texto.

El diario de Ricardo no sólo revela la relación de dependencia entre él y su amigo; el hecho innegable es que “X” se construye como personaje. La transferencia de la falta de identidad del personaje del diario a la novela hace pensar que el diario funciona como un desdoblamiento textual: “Oye [Ricardo], ¿por qué cuando hablas de mí sólo pones una equis entrecomillada? ¿Qué no tengo nombre, pendejo?” (160-61). Por otra parte, el protagonista anónimo opina sobre lo que Ricardo narra o completa sus historias, de forma similar a lo que hace con el pasado de sus padres. De esta forma, “X” toma un papel activo en la narrativa de Ricardo que es a su vez la novela que estamos leyendo. La relación que se establece a partir de la escritura del diario y de la novela refleja la relación especular que existe entre “X” y su amigo: la existencia de uno toma sentido gracias a la existencia del otro. Dice “X” sobre Ricardo: “Caminas solo, buscándome aunque no quieras reconocerlo,” pero la misma situación se aplica a “X” con respecto a Ricardo (161). Es a través del doble movimiento de la escritura y la lectura—“X” se lee en el diario de Ricardo—que se manifiesta un desdoblamiento del personaje anónimo, hecho que sugiere una identidad incompleta, o, por lo menos, en proceso de construcción.

El diario del primo Esteban es el otro polo alrededor del cual gravita la existencia de X. Si Ricardo es el amigo “medio taradón,” ingenuo, pero quizá uno de los personajes

más auténticos, Esteban es su opuesto (8). El primo mayor de “X”—tiene 21 años—es la encarnación de la rebeldía intelectual y cínica. Al igual que en las novelas chicanas, el conocimiento juega un papel central en los textos de José Agustín pero desde una postura de “*bluff*.” En ambas narrativas, no obstante, el conocimiento abre una brecha entre padres e hijos, marcando una diferencia. Más aún, en el caso de los chicanos, el conocimiento es el vehículo para comprender críticamente el pasado y, como consecuencia, el presente y la identidad personal. En contraste, en las novelas de Agustín, el conocimiento está ligado a la pretensión. Si bien Gabriel Guía experimenta una precocidad intelectual, su alta cultura llena una carencia esencial: la falta de amor y comprensión de sus padres. El primo Esteban en *De perfil* es la contraparte de Gabriel Guía, con una diferencia: en su caso, los padres no son un problema. La postura intelectual y liberal de Esteban es una fachada ante su miedo de abandonar la vida burguesa, situación en circunstancias paralelas a la que vive Gabriel. En su diario Esteban se confiesa y revela su verdadera situación. El diario pierde su carácter privado ya que su contenido es presentado a través de la lectura de “X” y el lector es parte del público lector de este diario: “Ojo, amiguitos: E. ha escrito esto sin coacciones de ninguna índole, sin motivo aparente, sólo por evadirse” (200). La escritura se presenta como un acto de sinceridad personal en el que Esteban admite ser “puro bluff puro payaso niño burguesín consentidito” (201). De esta manera, el conocimiento, tanto en *La tumba* como en *De perfil* se convierte en una máscara que encubre un problema existencial basado en un conflicto de identidad: tanto Gabriel como Esteban buscan ser algo que no son. Esta situación revela una compleja dialéctica del ser que se debate entre dos polos, el de la liberalidad y la comodidad burguesa.

El conflicto tradición/rebelión se gesta desde la primera novela de Agustín, *La tumba*. Aunque esta novela es un proyecto mucho menos ambicioso que la segunda, el conflicto de identidad del personaje se revela a partir de su posición como creador del texto. A lo largo de *La tumba*, hay indicios que sugieren que Gabriel es el autor de lo que estamos leyendo. Desde el inicio se presenta como escritor—su profesor de literatura lo acusa de haber plagiado un cuento de Chéjov—con amplios conocimientos literarios. Cuando su amiga Dora, culpable de la acusación del profesor de literatura, se va para Viena, Gabriel decide comenzar a escribir una novela. Un nuevo impulso para escribir aparece con la muerte de su prima Laura, pero el desengaño de Elsa lo encamina a considerar la destrucción de su novela. La creación y la destrucción artística aparecen conectadas a las experiencias de pérdida que marcan la vida de Gabriel, estableciendo una relación entre vida y literatura: “The character contends with the codes and conventions of the social system and the narrator with those of the literary system. The dialectal relation between the textual and the extratextual finds an analogue in the narration proper, which links the narrative voice with the agent who controls that voice” (Friedman 15).

El engaño de Elsa no sólo mueve a Gabriel a pensar en la destrucción de su creación sino también en su autodestrucción, hecho que muestra la conexión entre escritura y ser: “Tras releer el último capítulo de mi novela me dieron ganas de destruirla” y las últimas páginas de la novela parecen narrar el suicidio de Gabriel: “Mejor me mato...buscando el revólver. Clic, clic, clic, Aquí está” (85; 97-98). La primera frase señala un deseo de destruir la novela mas no de llevarlo a cabo, sugiriendo que ésta sobrevive y, más exactamente, que la novela que estamos leyendo es el manuscrito de Gabriel. Sin embargo, el suicidio del protagonista de *La tumba* pone en tela de juicio la autoría de Gabriel. Si éste muere, ¿cómo es posible que narre su vida? En la novela

nunca se aclara si Gabriel jala el gatillo o no. El sonido “clic, clic, clic” que bien puede ser una onomatopeya de tirar el gatillo, es también un sonido que emana del interior del personaje: “Un ruido sin fin. Sentía la cabeza próxima a estallar. Sonaba. Me volví hacia todas partes, tratando de encontrar el origen del sonido. Nada, sólo en mi cabeza. ¡Maldito ruido, nunca acaba! Clic, clic” (88).

El “clic” interior se presenta con más frecuencia hacia el final de la novela, después que Dora le ha achacado a Gabriel su vida vacía y sin rumbo, y de que Elsa ha tenido un aborto del que queda estéril. El ruido que Gabriel escucha se asemeja a un martilleo interior que simboliza el punto de más profundo sufrimiento que ha alcanzado su vida. Esto le permite a Juan Bruce-Novoa afirmar que, “From his voyage into spiritual death, Gabriel emerges as the writer” (51). La muerte de Gabriel se vuelve un imposible porque negaría entonces su autoría sobre el texto y, como consecuencia, la posibilidad de presentar esa mirada satírica sobre la rebeldía juvenil y la corrupción del mundo adulto. La escritura, a través del personaje autobiográfico producto del uso de la narración en primera persona, le permite a Gabriel crearse y enfrentarse a sí mismo y materializar su rebeldía a partir del juego con los convencionalismos literarios como narrador. De esta manera, el regreso al hogar encuentra su analogía en la escritura ya que Gabriel necesita del código literario para acreditarse como escritor aún cuando rompe con los códigos tradicionales (la inclusión de diferentes lenguas, diferentes registros lingüísticos, etc.) para narrar su historia.

Como puede verse, en *La tumba* y *De perfil* las fronteras entre discurso y referente, rebeldía y convencionalidad, no quedan establecidas de manera estable sino que se diluyen y forman puntos de contacto. La inestabilidad en este tipo de escritura autobiográfica es manifestación de una crisis de identidad puesto que el yo navega por

diferentes fronteras culturales sin adherirse a ninguna. Para Julia Kristeva, lo anterior es eco de la inconsistencia de la sociedad de la comunicación masiva (“Adolescent” 9). En el caso de Agustín, la identidad de los adolescentes no sólo se mueve alrededor de la cultura de medios masivos sino de la cultura sustentada por el discurso oficial. Es decir, la fragmentación o inconsistencia derivan de una crisis en los discursos del *establishment*, particularmente en el discurso del progreso cuyo foco fue la clase media. La escritura de las novelas es precisamente la reacción de Gabriel Guía y “X” ante esa crisis, reacción que articula una búsqueda de una postura alternativa. En resumidas cuentas, lo que estos personajes buscan es un discurso auténtico que pueda dotar su existencia de significado. La tensión entre rebeldía y tradición que rige las vidas de los protagonistas de las dos primeras novelas de Agustín incide en la tensión entre modernidad y tradición que se ha gestado a lo largo de la historia cultural de México y que se repite también del otro lado de la frontera. Además de la escritura de la novela, la parodia de los medios masivos hace eco de esta compleja experiencia del adolescente en una sociedad que está cuestionando los discursos de identidad, además de estar al mismo tiempo marcada por la mentira.

#### Moviendo fronteras: cultura de masas e identidad

El uso de un lenguaje oral y juvenil junto con la inclusión de técnicas y referentes de la cultura de masas dieron lugar a que la literatura de la Onda fuera considerada como un intento de democratización de la cultura en México (Agustín, “La Onda” 10; Glantz “La Onda diez,” 262; Poniatowska 208-10). La idea de democratización alude a una jerarquía cultural anterior que dominaba la esfera cultural— específicamente la literaria—

en México. Como se ha señalado en este capítulo, la literatura de la Onda surge en medio de un torbellino político y cultural que desembocó en un cuestionamiento crítico al nacionalismo. Sin embargo, no era la primera vez que en el campo artístico emergían voces contestatarias al nacionalismo cultural, tal como atestiguan las acusaciones hacia los Contemporáneos a fines de los años veinte y sus enfrentamientos con grupos más nacionalistas como los muralistas. ¿Qué distingue entonces a la narrativa de la Onda de estas discusiones anteriores? ¿Es una continuación de los debates que se han gestado en el pasado, particularmente con las vanguardias?

La Onda, como acertadamente nota Patricia Cabrera, se enfrentó con una situación completamente nueva: “el embate de los medios, desde el cine hasta la televisión pasando por la radio, superaba con creces, multiplicándolo, todo lo que la imprenta había prohiado...La otra novedad era la estrategia ‘desarrollista’ del Estado mexicano, que repercutió en el engrosamiento de lo que algunos sociólogos dieron en llamar ‘clase media’” (196). En este sentido, la democratización cultural se dio precisamente porque estas novelas captaron estos cambios, trasladando el embate cultural sobre la identidad a las nuevas exigencias. La cultura de masas entra a formar parte de la novela, creando un ambiente heterogéneo en el que los adolescentes se mueven y tratan de encontrarse a sí mismos. En *De perfil* y *La tumba* la televisión, el cine y la música—concretamente el rock—son indispensables para comprender la compleja situación en que viven los jóvenes protagonistas. Lo popular masivo se convierte así en signo de ruptura que mueve al mismo tiempo que negocia las fronteras con el *establishment* cultural.

A partir de lo anterior es necesario indagar sobre la relación entre la cultura de masas y la identidad cultural. La música, concretamente el *rock'n'roll*, juega un papel determinante en este tema. El personaje a partir del cual “X” establece una relación con

este ritmo musical es Queta Johnson. De manera similar a lo que ocurre con su actitud hacia lo amoroso, el protagonista anónimo no manifiesta inclinaciones musicales concretas o, como ya se discutió, intelectuales, que en *De perfil* aparecen encarnadas en otros personajes como el primo Esteban, y que lo distancian de Gabriel Guía en *La tumba*. La actitud de Queta hacia los hombres y su estilo de vida desenfadado—es cantante y actriz, hija de un productor de cine, con una casa amplia, con servidumbre—encajan en la asociación entre el “desmadre” y el *rock’n’roll* que se estableció como parte del ataque de esta música a las buenas costumbres. Como Eric Zolov explica, el “desmadre” significa, literalmente, no tener madre, y, figurativamente, se asocia con la noción de caos (127). Del padre de Queta sólo sabemos que es don Felipe Johnson y Johnson, productor de cine y al parecer con problemas alcohólicos, “es de la Onda briaga,” pero su madre ni se menciona (124). La situación familiar de Queta es notable la completa ausencia de autoridad; en definitiva, el “desmadre.”

Esta idea del “desmadre” se traduce también en una falta de calidad artística en la joven rocanrolera. De acuerdo con el criterio de “X,” Queta no es más que una burda copia de los grupos que sí saben hacer música: “Queta Johnson no tiene idea de lo que es el arteeeee, no sabe cuánto trabajo les cuesta ser geniales a los Beaceps, o a T.W.A Debonair, o a Paty Flesh, cuya calidad innegable ha revolucionado la música...Queteja no hace más que copiarlos, y *mal*” (106). La música de Queta no es más que una imitación de grupos que sí han sabido revolucionar la música “no sólo en Estados Unidos sino en el mundo entero” (106). Las palabras de “X” apuntan hacia una relación entre el rock, la juventud, y la identidad nacional. La música de Queta está fuera de una producción musical en la que México ha tenido una participación periférica. Todo esto hace referencia al complejo estado del rock en el país durante los años sesenta. A este respecto



Eric Zolov nota que, “Foreign rock itself was generally held in high esteem—part of the universal vanguard culture with which students around the world now identified—but Mexican rock was mostly derided or ignored altogether” (118). El *rock’n’roll* en México, agrega Zolov, fue acogido como un signo de modernidad, como un medio para formar parte de la revolución que estaba ocurriendo en el resto del mundo (120). En este contexto, el rock puso sobre la mesa nuevamente el debate sobre la identidad mexicana. ¿Cómo ser modernos sin dejar de lado las tradiciones? ¿Cómo producir verdadero *rock’n’roll* si es algo ajeno a nosotros? ¿Estamos simplemente importando un estilo (lo que nos coloca en una posición colonial) y degradándolo a partir de la copia?

Si bien el tema de la autenticidad y la copia ha sido la base de las discusiones más importantes sobre la identidad mexicana en el siglo XX—Samuel Ramos, los debates entre muralistas y contemporáneos durante la vanguardia, Octavio Paz, Carlos Fuentes—el terreno del *rock’n’roll* es clave para comprender la relevancia de estos temas en la construcción de la identidad nacional. Los “refritos” y el “fusil” fueron dos “estrategias” para acomodar al rock dentro del espacio nacional. En la primera, se cantaban versiones de canciones traducidas al español en las que muchas veces la traducción no era del todo fidedigna. Como señala Eric Zolov, estos “refritos” eran una forma de contener la rebeldía del *rock’n’roll* a partir de su domesticación al español—al *rocanrol* (72). Los “fusiles,” por el contrario, eran canciones cantadas incluso en inglés por grupos mexicanos; eran una copia tan fiel que incluso en ocasiones excedían la calidad del original, como enfatiza José Agustín (*Nueva música* 67-68). Tanto los “fusiles” como los “refritos” son sintomáticos de un deseo de negociar el lugar de la cultura que penetra en el panorama nacional cruzando el Río Bravo.

El rock en *De perfil* hace evidente la relación norte-sur<sup>89</sup> en la configuración cultural del momento al mismo tiempo que borra las fronteras artísticas al producirse una narrativa híbrida a partir de la presencia de la cultura de masas. La novela de José Agustín es un buen ejemplo del panorama transnacional que críticos como Jesús Martín-Barbero y Néstor García Canclini señalan como rasgo cultural distintivo de la década del sesenta<sup>90</sup> y que dio lugar a productos culturales híbridos. Cabe señalar que en este proceso transnacional norte-sur la cultura que estaba llegando no era el proyecto de modernidad que México anhelaba desde el siglo XIX sino como el *rock'n'roll*<sup>91</sup> un discurso disidente. En estos procesos transnacionales, la parodia adquiere un lugar importante ya que a través de esta técnica se incluye lo otro, produciéndose un diálogo que remite a la identidad propia. En otras palabras, la parodia no sólo establece una zona de contacto sino que da lugar a una reflexión sobre el estado de lo propio, hecho que “disipa la noción de origen y autoridad estable” (Herrero-Olaizola 22). La rebeldía implícita en el *rock'n'roll* como discurso juvenil es cuestionada a partir de la ironía con que Queta Johnson se presenta en el programa de televisión y en su encuentro sexual con “X.” En este orden de ideas, la presencia de “Los Beaceps,” grupo con quien este

---

<sup>89</sup> Alejandro Herrero-Olaizola sostiene que el origen de las narrativas híbridas se encuentra precisamente en esta relación norte-sur. Para este crítico, la “alternancia Norte-Sur es clave a la hora de situar el carácter híbrido de gran parte de la producción literaria en ambas partes del continente” ya que “al igual que el norte se re-lee en el sur, el sur mira al norte en su búsqueda de nuevos modelos políticos anti-autoritarios y de protesta social” (22).

<sup>90</sup> García Canclini habla de una “fusión interamericana” para referirse al conjunto de procesos de ‘norteamericanización’ de los países latinoamericanos y la ‘latinización’ de Estados Unidos (xv). Martín-Barbero, por su parte, habla de una “fase transnacional” en la que América Latina entra durante los años sesenta y que marca una crisis de hegemonía (194).

<sup>91</sup> En palabras de José Agustín, “aparte de la vecindad geográfica, lo que a mí y a muchos de mi generación nos interesó de Estados Unidos no fue el mundo de las grandes corporaciones ni de los súper coches ni de la tecnología belicista ni de la robotización ni de la automatización ni de la aparente feliz Disneylandia que era todo el país, sino que nos interesó por el lado de la cultura del cine y la literatura y de la música, especialmente, porque todo eso iba en contra también del sistema, entonces en eso coincidíamos enteramente con ellos.”

personaje compara a Queta y uno de los más importantes para los jóvenes personajes de la novela, es una clara alusión a “Los Beatles,” pero el cambio de nombre apunta hacia una apropiación que, en el contexto de la novela, no puede hacerse totalmente. Es como si al entrar en el contexto mexicano, se volviera imposible para estos productos retener su valor original, tal como sucedió con los “refritos” y los “fusiles.”

Pensar la presencia del *rock'n'roll* en términos de parodia ayuda a comprender las implicaciones ideológicas y estéticas de las novelas de José Agustín. En su estudio sobre la parodia en el arte del siglo XX, Linda Hutcheon ha observado que constituye una recodificación moderna que establece la diferencia a partir de la similitud (8). Esta diferencia se articula a partir de una distancia crítica que resulta de la inclusión de un discurso<sup>92</sup> en un contexto diferente. Cabe destacar aquí que en el caso de *De perfil* la parodia no establece una relación directa con el pasado siendo éste uno de los rasgos tradicionales de la parodia.<sup>93</sup> Aclaro que esta relación es “directa” porque el *rock'n'roll* era un discurso contemporáneo a la novela y marca una temporalidad y un contexto histórico específicos dentro del texto. Sin embargo, el rock entra en diálogo con otros aspectos de la realidad—como los roles de género, las relaciones entre jóvenes y adultos—creando un cuestionamiento de los valores tradicionales del pasado, encarnado en las instituciones sociales como el gobierno, la universidad, la iglesia, la escuela y la familia. La memoria histórica aparece indirectamente, inmersa en la cotidianidad y en estrecha relación con el presente de los jóvenes protagonistas. Asimismo, aunque lo masivo ingresa en la novela desde la parodia, su presencia implica una participación de la

---

<sup>92</sup> Respecto a lo que puede ser parodiado, Hutcheon enfatiza que cualquier forma codificada puede ser parodiada o, en palabras de la propia autora, “be treated in terms of repetition with critical distance...not necessarily in the same médium or genre” (18).

<sup>93</sup> La parodia, siguiendo la definición de Hutcheon, “is one of the ways in which modern artists have managed to come to terms with the weight of the past” (29).

cultura juvenil internacional que sufre inevitablemente una transformación al situarse en un contexto diferente.

Una manera en que esta transformación se hace notoria es a través de la estructura de la novela. La contracultura juvenil no ingresa al texto de manera literal, o realista, para seguir la diferencia que Margo Glantz hizo entre Onda y Escritura. La estructura fragmentaria de la novela, los cambios de punto de vista a partir del manejo de diferentes narradores, las alusiones a la escritura conforman un “alarde técnico-formal,” en palabras de Ana María Amar Sánchez, que marca una distancia con esa contracultura y que liga a estas novelas con las técnicas experimentales de la época, particularmente con los textos del Boom (155). De esta manera, las novelas de Agustín rompen con la tradición debido a la incorporación de la voz y la cultura urbana adolescentes pero al mismo tiempo se incorpora a ella gracias a las técnicas narrativas a las que se recurre para presentar esa nueva voz y cómo se articula dentro de la cultura.

Sin embargo, no sólo la cultura masiva ingresa en la novela a partir del rock. La alta cultura también forma parte integral de estos textos, tal como sucede en *La tumba*. Pero junto a Chéjov, Tennessee Williams y Bach encontramos referencias a la cultura de masas y a lo mexicano, articulándose así un panorama cultural híbrido: “*Die Lohengrin* terminó, y sin saber por qué, puse un rock. Warden threw a party in the county jail, pensaba en lo hermoso que sería vivir solo...baje al jol para ver TV...al terminar el extranjero film, festejé su final con un largo trago de mezcal de Oaxaca” (82). Esta yuxtaposición es precisamente el origen de las molestias sobre el “escandaloso” lenguaje de la Onda, como puntualiza Bruce-Novoa (43). Pero esta yuxtaposición muestra también la diversidad de signos culturales que conforman el escenario de Gabriel. Entre Wagner, Nabokov, Chejov y Samuel Beckett las referencias a la cultura popular mexicana

aparecen presentadas desde una óptica burlona e incluso de desprecio por parte de los adolescentes. Así se muestra cuando el protagonista de *La tumba* junto con su prima Laura se burla de un agente de tránsito para evitar una multa:

—¿Le han dicho que se parece a Pedro Infante?  
El agente se ruborizó.  
—Palabra, ¿no vio usted *ATM* y *Qué te ha dado esa mujer*? Con el uniforme de tránsito era igualito a usted/  
—Pero/  
—y acuérdesese qué buena persona era Pedrito cuando salía de agente. ¡Dios mío! Se parecen *horrores*.  
Coloradísimo, el agente nos dejó la placa [del coche]...  
El agente se fue, feliz, tarareando *Amorcito corazón*.  
Laura y yo reímos como locos. (51)

Laura y Gabriel saben cómo usar el valor de ícono popular de Pedro Infante<sup>94</sup> a su favor. El tono irónico y burlón que la joven emplea para dirigirse al agente establece una distancia no sólo en términos de autoridad y rebeldía entre ella, Gabriel, y el agente de tránsito, sino también cultural. Como signo cultural, Pedro Infante no tiene más que un valor de uso para ellos mientras que para el agente es un símbolo de identificación, y de identificación orgullosa puesto que apela a un sentimentalismo nacionalista.<sup>95</sup> Por otra parte, la burla marca también una diferencia de clase entre los personajes, ya que se establece una asociación entre la cultura de masas con lo popular mientras que las clases altas, como Gabriel, escuchan *Lohengrin* o *rock'n'roll*.<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> Curiosamente, Pedro Infante es recuperado también por la literatura chicana. Un ejemplo representativo es la novela de Denisse Chavez *For the Love of Pedro Infante* (2001) en donde la admiración de Tere, la protagonista por el ídolo mexicano, marca su vida y sus relaciones amorosas. Las películas de Pedro Infante proveen a Tere de una realidad alternativa ante los problemas que tiene que enfrentar en el pequeño pueblo de Nuevo México, donde vive.

<sup>95</sup> Pedro Infante fue uno de los actores y cantante de música ranchera más reconocido de la época de oro del cine mexicano. En sus películas, encarnó la imagen del campesino, humilde pero honrado, que llegaba a la ciudad en busca de mejores oportunidades económicas.

<sup>96</sup> Para una discusión más amplia del papel del nacionalismo en la juventud mexicana, véase el primer capítulo, p. 37, sobre el cuento de José Agustín, “¿Cuál es la Onda?”

El cine aparece temáticamente y funciona también como estrategia narrativa. La presencia del cine en tanto técnica narrativa es especialmente importante en *De perfil* y tendrá un papel definitorio en novelas posteriores como *Se está haciendo tarde*. En su estudio sobre la influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo XX, Patrick Duffey apunta que, de los autores de la Onda, José Agustín es quien más se interesó y estuvo involucrado con el cine.<sup>97</sup> En *De perfil*, Agustín recurre a técnicas narrativas cinematográficas o los personajes forjan un estrecho vínculo con el cine (como Queta Johnson, cantante de rock pero hija de un productor de cine gracias al cual ha podido participar en películas). De acuerdo con Duffey, presentar la realidad en términos de cine es una de las técnicas más frecuentes en la novelística de Agustín (115). En *De perfil*, el protagonista anónimo percibe sus propias experiencias desde una perspectiva cinematográfica, como si estuviera en una película—“Me levanté de un salto para recorrer la habitación a zancadas (nebulosamente, reconocía que eso era muy cinematográfico)” (75). La percepción de la realidad como algo cinematográfico propicia un distanciamiento entre el protagonista y sus acciones. Este distanciamiento le otorga la capacidad de verse a sí mismo como actor, percepción que crea una distancia que le hace sentirse como otro.

En su estudio sobre el cine como significantes ausente, Christian Metz propone que el film es como un espejo, pero un espejo que proyecta todo menos a nosotros mismos.

---

<sup>97</sup> Agustín no sólo ha recurrido al cine para incorporarlo a su obra narrativa sino que participó de forma directa. En escribió el libreto de la cinta *Cinco de chocolate y uno de fresa*, una burla juvenil a las instituciones sociales. La cinta fue dirigida por Carlos Velo en 1967 y protagonizada por la actriz y cantante Angélica María, con quien el autor ondero mantuvo un romance. Ese mismo año, Agustín conoció a la productora Angélica Ortiz, madre de Angélica María, y quien le propuso a José Agustín realizar una versión cinematográfica de *De perfil*, proyecto que finalmente no se llevó a cabo. En 1969 realizó una adaptación cinematográfica de la novela de Revueltas, *El apando*, la cual fue dirigida por Felipe Cazals en 1975. En 1970 escribió y dirigió *Ya sé quién eres/te he estado observando*, que no obtuvo mucho éxito. En el 2005, el periódico mexicano El Universal publicó un artículo en el que parece que existe un proyecto para llevar al cine otra novela de José Agustín, *Ciudades desiertas* (1982).

El espejo del que Metz habla es el estadio del espejo de Lacan, momento en el que el niño vive y se localiza en el otro y comienza la conquista de su identidad a partir del reconocimiento de su imagen. En el cine, a diferencia del espejo, estamos fuera de la pantalla; el espectador no es parte del reflejo, y así el espejo se convierte en cristal (Metz 45 y 49). Partiendo de las ideas de Metz, cabe indagar sobre la relación entre la identidad y el cine. O sea, si yo me veo a mí mismo como parte de la película, ¿cómo es la percepción que tengo sobre mí mismo y cómo me veo yo en el mundo?

Un aspecto que es necesario destacar para responder a esta pregunta es que algunas partes de *De perfil* en las que aparece una perspectiva cinematográfica ocurren en la imaginación de “X”: “Mejor, imagino. Mi casa, de día, vista de lejos. La barda, la entrada chica y la grande, el garaje. Calle desierta...Me detengo para contemplar el jardín...” (111). Uno de los momentos más significativos de estos fragmentos imaginarios ocurre durante su encuentro sexual con Queta Johnson, encuentro que al parecer es su primera experiencia. Mientras “X” espera a Queta recostado en un sofá, decide “imaginar esta situación (escena) por tele” (130). Aunque el protagonista imagina la escena como si fuera un programa televisivo, se emplean técnicas visuales para narrar e incluso se incluye una breve descripción de la escena en forma de guión. La televisión, al igual que el cine, proyecta imágenes; es un espacio visual donde se narran historias de las que el espectador está ausente. Sin embargo, de acuerdo con Jesús Martín-Barbero, la diferencia fundamental entre la televisión y el cine es la proximidad. El cine está dominado por la distancia y la magia de la imagen (235). Es precisamente por esta distancia que el cine se carga de significado simbólico, como propone Metz. En la televisión, contrasta Martín-Barbero, “la visión que predomina es la que produce la

sensación de *inmediatez*...un discurso que *familiariza* todo, que torna ‘cercano’ hasta lo más distante” (235).

En este sentido, el acto de imaginar lo que está sucediendo con Queta como un programa de televisión diluye el aspecto nuevo y desconocido que el encuentro con la cantante supone para “X” al transformar en mero espectáculo un rito de iniciación. El programa que “X” imagina es tan completo que incluso incluye uno de los requisitos fundamentales en la televisión: la publicidad, “*síntesis* de la cotidianidad el espectáculo” (Martín-Barbero 235). La marca de tequila “Aqualung” patrocina su programa imaginario:

Aqualung tequila tequilero de conocedor consumado presenta|  
y Queta aparece en la pantalla con un letrero, el cual enfoca la cámara hasta que Quetola desaparece.

LA HORRIPILANTE VIOLACIÓN  
DE LA ROCANROLERA AÚN VIRGEN

Corte a Octavio, vestido con harapos, todo mugroso...(131)

El resto del programa narra el asalto que Octavio sufre a manos de los músicos de Queta Johnson. X salva a Octavio, mata a los asaltantes y a Octavio, y viola a la joven cantante:

Queta Johnson no ha huido y me ve con pavor.

—¿Qué?

—Nada—contesta.

—¿Eres quinto?

Asiente, con gestos de novicia, las manos en el seno.

—Entonces te doy pira—digo. La tiro sobre el cadáver de Octavio, donde le desgarró la ropa y etcétera etcétera. (132)

La presencia de la televisión imprime un sentido de contemporaneidad a la novela—la televisión se populariza en América Latina en los años 60—al mismo tiempo que hace partícipe a la novela de la amplia tradición latinoamericana que incluye lo



popular masivo en la literatura<sup>98</sup> (Martín-Barbero 194). El programa de televisión se desarrolla a partir de estereotipos masculinos y femeninos característicos de la cultura televisiva: “X” se transforma en el héroe masculino, hecho que contrasta enormemente con la actitud pasiva que tiene a lo largo de la novela y, sobre todo en relación al sexo. Este papel de típico héroe masculino<sup>99</sup> imaginario es una inversión de los roles sexuales de él y la cantante. En la realidad de la novela es ella quien toma la iniciativa sexual: Queta lo invita a su casa y una vez ahí lo conduce a su recámara. La actitud de la “joven rocanrolera” es similar a los personajes femeninos de *La tumba*, ya que también son las mujeres quienes tienen una actitud más asertiva ante el sexo. Asimismo, a diferencia de Octavio y el resto de sus amigos, “X” no busca encuentros sexuales con las mujeres; en definitiva, no “se las da de macho,” excepto en su imaginación.

Críticos como Inke Gunia han destacado cómo el encuentro sexual con Queta Johnson forma parte de la sucesión de trivialidades que conforma la trama de la novela<sup>100</sup> (176). Para John S. Brushwood, este evento es una parodia del rito de iniciación sexual

---

<sup>98</sup> Ana María Amar Sánchez explora las formas en que los medios y la cultura de masas ingresan en la literatura latinoamericana en su libro *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. La autora propone que las formas y las estéticas masivas seducen al lector pero al formar parte de la esfera literaria se establece una distancia entre éstas y la forma literaria. Se produce entonces una traición ya que estas formas no ingresan directamente a la literatura. Asimismo, las obras de Roberto Arlt, Manuel Puig, Luis Rafael Sánchez y la narrativa de la Onda, surgen en un momento de auge de lo masivo, pero su incorporación colocó a estos textos al margen del canon. Sin embargo, ahora estos textos son canónicos y sobre ellos se han desarrollado narrativas actuales como la del grupo *McOndo*.

<sup>99</sup> La masculinidad es un aspecto que aparece estrechamente vinculado a las discusiones sobre la identidad mexicana, particularmente durante el periodo posrevolucionario. Como señala Robert McKee Irwin, la rama nacionalista de los años treinta se concentró en producir una cultura sin influencias externas para evitar caer en la imitación de modelos españoles, franceses o norteamericanos. Esta veta nacionalista se intersectaba con la masculinidad, que era símbolo de fortaleza (187-88). El trabajo seminal de Samuel Ramos sobre la identidad mexicana, *El perfil del hombre y la cultura en México*, discute esta intersección en la figura del pelado, que unos años más tarde sería figura central del cine mexicano. El pelado, afirma Ramos, asocia el concepto de hombría al de nacionalidad: “Para corroborar que la nacionalidad crea también por ‘si un sentimiento de menor valía, se puede anotar la susceptibilidad de sus sentimientos patrióticos y su expresión inflada de palabras y gritos” (121).

<sup>100</sup> En su artículo, “Art and Trivia: Narratives by José Agustín, et. al” John S. Brushwood propone que lo trivial en las novelas de José Agustín comunica una profunda búsqueda de la identidad: “The identity search is a theme; the use of tiriva is usually not thematic, it is a narrative strategy” (62).

del adolescente precisamente por la forma casi ridícula en la que el propio “X” se ve en la realidad del encuentro: “Me levanto de un salto para quitarme la ropa. Cuando desabrocho el pantalón, titubeo: mis calzones son demasiado grandes” (140; Brushwood 59). La presencia de la televisión contribuye a esta percepción trivial en tanto que es un medio que forma parte de la cotidianidad del ser humano y contribuye a la parodización de este rito a partir del carácter espectacular que adquiere.

Sin embargo, la experiencia sexual con Queta tiene un final muy parecido a lo que ocurre en el programa de televisión, revelando que lo que tiene lugar en la imaginación de “X” es un deseo por afianzarse en su rol masculino. Después del encuentro, la joven cantante le recrimina duramente el no haber tenido un desempeño satisfactorio durante el acto sexual: “a lo mejor eres impotente y tú fresquísimo...me encuentro con un maricón que no da batería” (144). Los reclamos y los insultos de Queta desatan la furia de “X” quien le devuelve los insultos y termina golpeándola. La fuerza que descarga sobre la joven se traduce en un aumento de su deseo sexual y el de Queta, quien en un principio se resiste a recibirlo pero finalmente “deja de moverse, masculla ruidos, su cuerpo se ablanda,” acogiéndolo con un abrazo (145).

El encuentro entre ambos personajes sólo se consuma cuando cada uno asume el rol sexual tradicional que aparece en los estereotipos masculinos y femeninos que “X” imagina en su programa de televisión. El título mismo del programa encierra una paradoja: “la rocanrolera aún virgen.” El *rock’n’roll* constituía un símbolo de desafío a las normas tradicionales de la sociedad, por lo tanto, el que alguien, particularmente una mujer que pertenece a este mundo tenga una actitud conservadora respecto al sexo, resulta un tanto contradictorio. Eric Zolov sostiene que es precisamente en el ataque a los valores patriarcales que se percibió el peligro del *rock’n’roll* para la juventud

mexicana.<sup>101</sup> En este orden patriarcal, las mujeres debían procurar su pureza hasta el matrimonio y los hombres debían mostrar su virilidad. Cuando el *rock'n'roll* empezó a ser percibido por la sociedad como un peligro potencial a las buenas costumbres, la “moral relajada” de las mujeres fue uno de los objetivos principales a proteger: “girls...were challenged to break free of the traditional mold of proper behavior delineated by buenas costumbres” (19-29). La relación entre Queta y “X” ocurre gracias a la iniciativa de ella, hecho que subvierte los roles tradicionales de la mujer y el hombre en la sociedad. Octavio, uno de los amigos de “X,” le aconseja a éste aprovecharse de la situación ya que la joven tiene amplia experiencia en el terreno sexual, situación que el protagonista anónimo no acepta del todo:

- ¿Te gusta Queta?
- Pues sí.
- ¿Te la quieres ligar?
- Todo depende. Si hay chance...
- ¿La deseas?
- ¿Qué?
- No te hagas, ¿te gustaría tirártela?
- No sé, supongo que sí.
- Es muy loca.
- ¿Qué está loca?
- No, *es* muy loca. Faja con todos y ya le hace.
- ¿Cómo sabes?
- Psssst, esas cosas se saben.
- Pero, ¿cómo? Tú tienes poco tiempo en la ciudad y ella dice que no te conoce.
- ¿Ajá? Pues yo sí la conozco.
- ¿Dónde?
- Dónde, ¿qué?
- ¿Dónde la conociste?
- Bueno, ayer fue la primera vez que la vi, de acuerdo, pero me han contado cosas de ella.
- Ahí está, no la conoces, son puros chismes.

---

<sup>101</sup> Zolov también discute cómo en un principio la llegada del *rock'n'roll* a México no estuvo relacionada con la rebeldía juvenil. El nuevo ritmo fue incorporado en las bandas de jazz cuyo público eran adultos de clase trabajadora y media. Así, el *rock'n'roll* fue considerado en un principio un nuevo ritmo para bailar. Sería más tarde, con la llegada de películas de ídolos juveniles como Marlon Brando y Elvis Presley que este estilo musical se asociaría con la juventud. (17-37)

—Pues sí—me miraba como animal raro—, pero en el ambiente se sabe todo y a ella le gusta...  
—Estás loco.  
—No hombre, además, no te enojés, te lo digo para que no pierdas el tiempo y hoy mismo te la tires. (102-3)

La conversación entre ambos personajes muestra una actitud evasiva por parte de “X” respecto al sexo. Al inicio de la conversación, Octavio lo acosa con una serie de preguntas que lo obligan a confrontarse con sus propios deseos. Hacia la mitad de conversación, “X” responde también con preguntas, haciéndole ver a Octavio que se ha dejado llevar por los chismes. El protagonista anónimo busca indagar la verdad sobre Queta antes de hacer cualquier afirmación. El tema de la virginidad reaparece, esta vez en su encuentro con la cantante, a quien interroga con “voz mundana:” “¿eres virgen?” una vez que Queta le ha asegurado que “no creas que lo hago con todos, tú me caíste bien” (123 y 122). La cantante afirma ser virgen pero él no puede comprobarlo porque tiene problemas con su desempeño sexual, situación que genera una tensa discusión entre ambos. En un principio, “X” se siente apenado por no haber cumplido con su papel, pero su preocupación surge por la posibilidad de haber matado la ilusión de la joven: “y estabas así, ilusionada, digamos?” Pero la respuesta de Queta es bastante ilustrativa de su actitud frente al sexo: “Aj, mira, niño, no hagas preguntas idiotas, ¿quieres? Si llegué hasta donde llegamos es porque estaba dispuesta, ¿entiendes?” (143). La visión romántica no está en la parte femenina sino en la masculina, rasgo que hermana a este personaje con Gabriel Guía de *La tumba*: ambos buscan un amor verdadero cuyo ideal está anclado en los convencionalismos de las “buenas costumbres.” La actitud agresiva y más abierta que tienen los personajes femeninos frente al sexo pone de manifiesto un

cambio profundo en el comportamiento juvenil que representa un ataque a la ideología patriarcal que estructura la esfera social.

Lo televisivo entonces funciona como proyección de los deseos del protagonista de *De perfil*, apuntando así hacia una disyuntiva entre la manera en que “X” se presenta en la narración y lo que sucede en su interior. A lo largo del texto, “X” muestra una actitud pasiva, sobre todo en relación a temas que suelen despertar el interés del adolescente, como el sexo, pero el programa de televisión imaginario muestra que dentro de él existe un profundo deseo de afirmación personal.<sup>102</sup> La pantalla de televisión funciona como un espejo en el que “X” es el actor principal, lo cual, en el orden de ideas que Metz presenta respecto al papel de la pantalla en la experiencia cinematográfica indica que el protagonista anónimo de la novela se percibe como sujeto pero está atrapado entre un orden imaginario y un orden real (o simbólico) (49). Esta discrepancia entre la percepción que “X” tiene de sí mismo y lo que sucede en el programa son las huellas de una fractura en su identidad. El programa de televisión tiene lugar en la imaginación de “X,” instancia que escapa a lo consciente pero que forma parte de sí mismo. Lo imaginativo constituye entonces un punto de fuga que manifiesta la inconsistencia de su persona.

Así pues, la tensión entre la continuidad y la ruptura es lo que mueve la trama de *La tumba* y *De perfil*. Los recursos estéticos de la novela están en consonancia con la crisis de identidad que viven los protagonistas de estas novelas. A pesar de existir dentro de ellos un deseo de ser independientes, no pueden apartarse de los valores tradicionales que rigen sus vidas. El conflicto interno que enfrentan revela una fisura en su ser que

---

<sup>102</sup> Cabe recordar que la relación amor/odio con su amigo Ricardo es otro momento en el que se deja entrever este deseo.

remite a una fisura mucho mayor en la realidad que los envuelve. La ruptura entre referente y significativo que se hace evidente a lo largo de la novela y que alude a un vacío de significado en los discursos de autoridad apunta hacia un momento de crisis de legitimidad y verdad que obliga a los protagonistas a cuestionarse sobre sí mismos desde la creación de sus propios discursos. Es a partir de la inclusión de la cultura mediática desde una perspectiva paródica que se plantean estos cuestionamientos y que al mismo tiempo remiten a preguntarse sobre el impacto del discurso de la modernidad y el progreso en el México posrevolucionario. Los jóvenes protagonistas de estas novelas pertenecen a la clase media y gracias a ésta tienen acceso a esa cultura mediática que, a su vez, les permite cuestionarse a sí mismos y su lugar en la cultura. Así, a pesar de pertenecer al medio que critican, dicha actitud crítica establece una separación que da lugar a la reflexión. Una situación muy similar ocurre en la novela de Alejandro Morales, *Caras viejas y vino nuevo*, con la diferencia que los jóvenes viven en un medio marginal. Cabe preguntarse entonces ¿cómo abordar la rebeldía juvenil cuando se vive en un barrio mexicano en los márgenes de una gran ciudad norteamericana? ¿No sería acaso esta marginalidad motivo suficiente para rebelarse? En este sentido, ¿cómo se desarrolla una identidad cuando se vive constantemente al límite y en los márgenes de la sociedad? A diferencia de los adolescentes de las novelas de José Agustín, los de la novela de Morales viven una situación mucho más violenta al otro lado de la frontera donde el legado revolucionario junto con la cultura norteamericana condiciona la búsqueda de identidad.

## CAPÍTULO IV

### ¿HIJOS DE LA NADA?: RUPTURA, AUTORIDAD Y REBELDÍA EN *CARAS VIEJAS Y VINO NUEVO*

*Aunque la vida sea sólo existencia, un rodeo solitario de la búsqueda de un hombre, de lo que ignora; una búsqueda que sigue por el día y la noche, una búsqueda que termina febrilmente vacía a pesar de que quiere continuar.*  
Alejandro Morales, *Caras viejas y vino nuevo*

*Caras viejas y vino nuevo* (1975) emerge del conflicto entre tradición y rebeldía presente en *La tumba*, *De perfil* y *Pocho*. En el marco de la literatura chicana, la pregunta “*But what about me?*” que Richard Rubio lanza al final de la novela de Villarreal es el punto de partida de la primera novela de Alejandro Morales (1944) publicada en México por Joaquín Mortiz, la misma editorial que había publicado las novelas de los autores de la Onda, José Agustín y Gustavo Sainz. La novela concentra su mirada en la vida de los adolescentes, concretamente de Mateo, el protagonista, dentro de las dimensiones sociales y espaciales de un barrio mexicano en Estados Unidos y examina cómo éstas condicionan su búsqueda de identidad. Este personaje busca responder la pregunta planteada por Richard Rubio, con la diferencia de que está consciente que su identidad está vinculada con lo colectivo, es decir con la realidad histórica del barrio y el resto de sus habitantes.

¿Puede leerse *Caras viejas y vino nuevo* como una respuesta contundente a la interrogante sobre la identidad planteada en *Pocho*? ¿Sería verdadero afirmar que dicha interrogante remite a la irresolución del conflicto de identidad de los personajes de Agustín? Este capítulo intenta responder estas preguntas. Mateo es el adolescente que

continúa la búsqueda de Richard Rubio y que se enfrenta al pasado revolucionario. A diferencia del protagonista de *Pocho* y de Gabriel Guía y “X,” el personaje de Morales se ubica en una tensa dialéctica entre el deseo personal y la realidad colectiva, y sus intentos por tratar de explicar esta dialéctica y así poder articular su identidad y, por extensión, la del chicano. En este marco de relaciones, lo mexicano se articula en oposición a lo norteamericano y alrededor de una hegemonía paternalista que se legitima en la revolución mexicana. Así pues, la historia se convierte en el vehículo para deconstruir esta noción de lo mexicano a partir de la estructura fragmentaria de la novela y la alteración del orden cronológico del texto, incidiendo en el proceso de desmitificar un orden antiguo para poder comprender uno nuevo.

La acción de *Caras viejas y vino nuevo* transcurre en un barrio sin localización geográfica en el que viven Julián y Mateo, dos adolescentes amigos desde la infancia pero cuyas vidas han tomado direcciones diferentes. Julián se pierde en las drogas, o en el “misticismo,” término usado en la novela para referirse al estado de drogadicción. El autoritarismo de don Edmundo, el padre de Julián, para quien la violencia y la fuerza son los únicos medios para educar a los hijos, es uno de los factores que lo orillan hacia el mundo de las drogas. La muerte de la madre de Julián, precipitada por las adicciones del hijo y la violencia del marido hacia él y hacia ella, envuelve a ambos personajes en una aún más cruel y violenta relación. A través de la agresión recíproca, tanto Julián como su padre buscan liberarse del sentimiento de culpa que los atormenta. Mientras tanto, Mateo observa la destrucción de esta familia que culmina con la muerte de Julián y otros muchachos en un accidente automovilístico. Mateo analiza, con simpatía y aprobación al mismo tiempo, las actividades delictivas de Julián y otros muchachos del barrio, convirtiéndose en una especie de conciencia del barrio. Fuertes escenas eróticas y las



reflexiones interiores de Mateo, que van desde lo grotesco al más puro lirismo, completan la novela.

No resulta extraño que *Caras viejas y vino nuevo* enfrentara problemas de publicación. El texto sufrió una serie de rechazos por su carácter experimental y la temática que presentaba. La novela de Morales fue una de las primeras que trataban el azaroso tema de la experiencia urbana en la literatura chicana y, curiosamente, fue publicada en México.<sup>103</sup> Como explica el mismo autor, Quinto Sol,<sup>104</sup> la editorial chicana de más peso en los sesenta y setenta, rehusó publicar la novela. La visión “de un mundo torcido” que presentaba el texto fue uno de los principales motivos del rechazo (17). Esta visión violenta y sumamente compleja de la vida chicana del barrio fue un rasgo distintivo de Morales y otros autores que Francisco A. Lomelí identifica como la “generación aislada de 1975”.<sup>105</sup> Los autores de esta generación eran más experimentales que los de Quinto Sol y presentaban una perspectiva crítica de los sectores chicanos más marginados (185). Por el contrario, novelas como *Bless Me, Ultima* (1972), de Rudolfo Anaya, ensalzaban los valores culturales mexicanos sin identificar las fuentes del sufrimiento de los chicanos, creando así un sentimiento de pertenencia existencial a una

---

<sup>103</sup> En entrevista con John Kirk y Donald Schmidt, José Agustín señala que México ha visto la publicación de obras chicanas y entre éstas destaca la novela de Morales. Según Agustín, la novela de Morales “causó cierto impacto... porque era la primera obra verdaderamente chicana que se distribuía nacionalmente, y que era tendida [sic] por los críticos y leída por los lectores” (66). Asimismo, la novela también fue reseñada en España en 1976 por la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*. La reseña sostiene que la novela de Morales se diferencia de otros textos chicanos en que no roza lo “panfletario” y concluye planteando la necesidad de tenerla en cuenta “cuando se trate de hacer un balance de la actual literatura en castellano” (784-85).

<sup>104</sup> Quinto Sol demarcó los gustos literarios entre los chicanos durante la década de los sesenta y parte de los setenta. La editorial instituyó el mercado para la novela chicana y fue crucial en la promoción de escritores como Tomás Rivera, Rudolfo A. Anaya, Miguel Méndez y Rolando Hinojosa-Smith (Lomelí “State” 193).

<sup>105</sup> Los escritores de esta generación emergieron en la escena literaria chicana por sus propios medios y sin conocerse entre ellos. Además de Morales, otros novelistas de esta generación son Ron Arias (*The Road to Tamazunchale*, 1975), Isabella Ríos (*Victuum*, 1976) y Berta Ornelas (*Come Down From the Mound*, 1975) (Lomelí, “State” 193).

determinada ubicación geográfica (184-85). Teniendo en cuenta que esta era la tendencia canónica en la literatura chicana, no resulta extraño que la novela de Morales haya sido rechazada, como observa Lomelí: “Part of the work’s [*Caras...*] dilemma was that it attempted to thrust an emerging Chicano readership into the complex world of modern novel making. After all, popular themes, such as migration, lower-class suffering, and neoindigenist mythification, were very much in vogue in the Chicano literature of the time as ways of legitimating a messianic cultural agenda” (“Rereading” 52).

*Caras viejas y vino nuevo* ahonda en una realidad conflictiva para la cultura chicana. Si esta novela queda fuera del programa cultural oficial en la década del setenta, es preciso indagar ¿de qué manera explora la identidad chicana? ¿Puede leerse como un rechazo a las raíces mexicanas de la cultura chicana tan exaltadas por los textos oficiales? La novela de Morales no niega la existencia de lo chicano pero plantea su identidad en términos de problema. *Caras viejas y vino nuevo* permite observar los diversos factores que intervienen en la desgarradora lucha por encontrar un lugar dentro de un mundo intersectado por fuerzas antagónicas. La colisión entre la ideología tradicionalista sustentada bajo el ámbito familiar, y Estados Unidos como fuerza externa que condiciona el aislamiento del barrio conforman la base de esos factores en lucha en medio de los cuales se desarrolla una vida en particular: la de Mateo.

Seducción, atracción y rechazo: la búsqueda y la diferencia en la experiencia individual como base de la identidad chicana

Alejandro Morales presenta la experiencia chicana a partir de dos jóvenes adolescentes, Mateo y Julián. A través de sus ojos vemos diferentes aspectos de la vida en el barrio: bodas, funerales, pandillerismo, celebraciones y bailes que marcan el pasaje

de la adolescencia a la vida adulta. El par de adolescentes vive durante la década del sesenta, tal como atestiguan las dos únicas referencias temporales a los años 1965 y 1968. Por medio de sus vidas es posible adentrarse en las dos vertientes que coexisten en el barrio; por un lado, el de Mateo, la actitud crítica y ambivalente hacia la dura realidad de su entorno; por otro, el de Julián, retratado en términos de una identidad indefinida.

La crítica coincide en señalar a Mateo no sólo como uno de los narradores sino como la conciencia narrativa de la novela (Lomeli, “State” 191; Gonzales-Berry 62; Benavides 87; Tatum 126). Sin embargo, los estudios sobre *Caras viejas y vino nuevo* no analizan a fondo las causas y las consecuencias del hecho que este personaje sea una conciencia narrativa. Una de las razones por las que este personaje trasciende el papel de mero narrador es debido a la diferencia, la cual le permite observar y acercarse al barrio y sus habitantes con otros ojos para así ponderar las causas de la destrucción de este espacio que también es suyo. Por el contrario, las vidas de Julián, los hermanos Buenasuerte, Miguelito, Paz, Virgy, Lucio y el Melón, quienes conforman el grupo de amigos del barrio, están sumidas en la indiferencia y la pasividad. El alcohol y las drogas constituyen las vías de escape para no enfrentar la dura realidad que los acecha.

En su artículo “Permanencia y cambio en *Caras viejas y vino nuevo*,” Nuria Bustamante sostiene que Mateo “participa en sus orgías [de Julián, los hermanos Buenasuerte y el resto de los jóvenes] y comparte con ellos sus experiencias ‘místicas.’ Son numerosas las ocasiones en que él confiesa estar ‘místico’” (61). Aunque es verdad que en ocasiones Mateo<sup>106</sup> consume droga con el resto y narra desde esta perspectiva, es

---

<sup>106</sup> El nombre de Mateo es simbólico de las alusiones místicas que aparecen en la novela. No sólo las experiencias con las drogas se definen como “místicas” sino que hay referencias también a lo bíblico. Mateo recuerda a uno de los evangelistas de la Biblia quien tuvo una misión apostólica. Para Eduardo Elias, el personaje de *Caras viejas y vino nuevo* “crea una religión y misticismo invertidos, que no lo encaminan a Dios sino lo arraigan más a la tierra” (94). En este arraigo a la tierra puede leerse la misión de

imposible afirmar que comparte totalmente con ellos sus experiencias “místicas.” Mateo no es parte integral de este grupo; se siente atraído pero no pertenece completamente a él, situación que produce un conflicto interior que genera una perspectiva ambivalente respecto al drama de la vida en el barrio. Las diferencias en la vida de Mateo respecto al resto de los personajes no constituyen un obstáculo para mantener una relación amistosa con Julián y el resto de los adolescentes drogadictos y alcohólicos o “místicos.”<sup>107</sup> Sin embargo, a pesar de que hay una amistad, Mateo no forma parte de este grupo, lo cual le otorga una posición que podríamos calificar de “excéntrica” para tomar el término de Linda Hutcheon.<sup>108</sup>

¿Qué es lo que separa entonces a Mateo del resto de los adolescentes del barrio? ¿Cómo se exterioriza esa diferencia entre él y los demás? En primer lugar, su actitud ante la vida difiere significativamente de la del resto de sus amigos. Este personaje reflexiona y busca resolver la interrogante alrededor de la cual se desarrolla la novela:

¿Por qué tiene este barrio tantos viejos y jóvenes que están matándose con la botella? Hay tantos místicos por aquí...más viejos y jóvenes místicos que se sientan, beben, mueren, se pudren y ya. He visto a dos morir así, otros los encuentran en la calle o un automóvil abandonado, algunos tienen suerte, mueren en un rincón, olvidados en el condado. Miraba hacia el hoyo, donde estaba antes el pueblo, ¿a dónde se fue esta gente? Todos terminarán en la misma. Vio las

---

Mateo en el barrio pues es él quien trata de ayudar a Julián y se da cuenta que el origen de los problemas del barrio radica en la historia. Elias también señala que el título de la novela es también una referencia cristiana al “vino nuevo” que renueva la vida. Este vino nuevo es la nueva dirección que la “estirpe” necesita seguir para “entrar a una nueva era” (94).

<sup>107</sup> En la novela, lo religioso le imprime a la novela un sentido mítico. Esta religiosidad, sin embargo, carece de significado para los jóvenes; es simplemente una costumbre heredada de sus mayores y parte del folklore del barrio: “En ellos vivía una fe fuerte en el Dios de sus padres. La creencia de ellos se dejaba ver en su presencia en velorios y funerales, en persignarse culpablemente cuando se acordaban...” (173). En relación a este sentido vacío de lo religioso, apunta Eduardo Elias que “El residente del barrio crea una religión y misticismo invertidos, que no encaminan a Dios sino lo arraigan más a la tierra” (94).

<sup>108</sup> “To be ex-centric, on the border or margin, inside yet outside is to have a different perspective...” (Hutcheon 67).

plumas viajar por el cielo; vio el barrio pesado, estancado; cómo quisiera tocar esas plumas. (139)

Mateo puede reconocer el estancamiento y la falta de vida del barrio, factores que determinan la vida de sus habitantes. A partir de la oposición cielo/hoyo de la cita anterior, se revela el deseo de Mateo de salir de ese estancamiento que es el barrio. Irónicamente, consigue salir, pero años más tarde (no se sabe cuántos) muere de leucemia en un hospital de la costa este de Estados Unidos.

¿Cuáles son las consecuencias de esta actitud crítica de Mateo hacia su propio entorno cultural? Si este personaje se erige como “otro” dentro de su propio espacio, ¿no señala esto una separación? El protagonista de *Caras viejas y vino nuevo* se siente fascinado por el mundo de Julián y sus amigos: “...me encanta estar con ellos, su humor, su manera violenta, las mujeres y la manera gacha de tirar chingadazos” (117). Asimismo, el protagonista de *Caras viejas y vino nuevo* sabe también que el resto de la pandilla lo considera el “niño bueno,” un extraño: “Ellos me toleran, me consideran un fenómeno, hecho de libros y pantaloncitos cortos y zapatos tenis; lo esperan de mí, yo los divierto, por eso me admiten, ¿tal vez?” (117).

En efecto, a diferencia del resto de los muchachos, Mateo estudia y asiste a la escuela. Incluso tiene sueños de llegar a ser profesor o escritor—deseo que también está presente en Richard Rubio de *Pocho*—alguien que sea respetado por lo que sabe (117). Esta conciencia de su diferencia le impide trascender la fascinación para ser verdaderamente uno más de ellos. Su capacidad para cuestionar su lugar dentro del barrio hace imposible sumergirse en ese mundo de drogas, alcohol y sexo que Julián representa. En palabras del propio Mateo:

¿por qué me siento distinto de ellos? ¿Por mis padres, mis amigos del otro mundo?  
¿Mis metas, los valores, qué valores? ¿Qué es lo que me hace sentir diferente?

¿Qué es lo que me hace estudiar y analizar el por qué? Y ellos únicamente aceptan la situación como es y no preguntan. (117)

Esta conciencia crítica y autoreflexiva es la base de la diferencia de Mateo, conciencia que comparte igualmente con el protagonista de *Pocho*, Richard Rubio. En efecto, ambos personajes se sienten ajenos a su entorno social y cultural pero al mismo tiempo sienten una enorme sed de conocimientos. De esta manera, el conocimiento, y por extensión, la educación, supone un abismo, crea una separación respecto al origen. Sin embargo, esta separación se vuelve conflictiva porque no es total. En otras palabras, lo tradicional funciona como un imán que atrae a Mateo y a Richard Rubio. El contexto tradicional se convierte para ellos en un espacio familiar y extraño al mismo tiempo debido a su posición crítica y a su imposibilidad de liberarse completamente de él. En esto radica la particularidad del ser de estos personajes, o lo que Julia Kristeva denomina lo abyecto: “the abject simultaneously beseeches and pulverizes the subject, one can understand that it is experienced at the peak of its strength when that subject, weary of fruitless attempts to identify with something on the outside, finds the impossible within; when it finds that the impossible constitutes its very *being*, that it *is* none other than abject” (*Powers* 5).

Según Kristeva, lo abyecto implica una regresión a la pérdida original dentro del proceso de constitución del sujeto. Podríamos preguntarnos ¿qué han perdido estos adolescentes? ¿Será el deseo de superar la pérdida lo que los constriñe dentro de los límites de la tradición? ¿Cuáles son las consecuencias en relación a la formación de su identidad? Tanto en la novela de Villarreal como en la de Morales, la pérdida es uno de los motivos centrales. En la segunda, no obstante, este tema cobra mucha más fuerza a través de la triste muerte de la madre de Julián y de leitmotivos como la Llorona, que

discutiremos en detalle más adelante. De hecho, la muerte de la madre de Julián permite establecer una relación en términos simbólicos con la pérdida original que Kristeva propone como base de lo abyecto pues la separación de la madre conforma la etapa crucial en la formación de la identidad. En la novela, la muerte de la madre es problemática ya que, aunque muere, se hace presente a través del sentimiento de culpa que acecha a Julián y provoca rivalidad con el padre. Las connotaciones edípicas revelan la existencia de un problema de identidad sin resolver.<sup>109</sup> Todo esto desemboca, a su vez, en el deterioro de Julián como ser humano, es decir, en su drogadicción y su alcoholismo como actitudes escapistas a una realidad que lo oprime y que no sabe cómo enfrentar.

Julián no es el único personaje que se encuentra atrapado en esta realidad conflictiva. Como se mencionó anteriormente, el mundo de Julián y los otros muchachos fascina a Mateo, llegando en ocasiones a seducirlo. Muestra de esto es cuando forma parte de la violación de Bárbara, una joven “mística de grado máximo; sacrificaba todo por el misticismo. La botella era la única consolación en la vida y ahogarse en ese misticismo era lo único que quería” (143). Uno de los muchachos convence a Mateo para no ir a la escuela y aprovechar el estado de ebriedad de la chica para tener relaciones con ella en un auto. La descripción del acto sexual entre Mateo y Bárbara es sumamente gráfica y violenta. “Era un puerco montado sobre otro puerco,” comenta el narrador, subrayando así el grado de deshumanización imperante en el barrio (149). El sentido de

---

<sup>109</sup> La novela, si se lee tradicionalmente, comienza describiendo a la madre de Julián como “alguien a quien podía correr para seguridad y ayuda...una mujer maravillosa, una gran mujer que ha criado muchachos que no son tan mal [sic]...La madre de Julián era todo esto y más para él.” La última frase hace evidente la estrecha relación entre la madre y el hijo. Un poco más adelante se describe “el odio que tenía hacia su padre,” sentimiento que el padre también siente hacia el hijo: “Perdóname, Margo [la madre] por odiar a éste, tu hijo, que tanto querías” (25; 85). La madre es el motivo de la tensa relación que existe entre padre e hijo: ambos se culpan mutuamente por su muerte. El deseo por el cuerpo de la madre, o deseo original, se materializa cuando el hijo perdido tiene relaciones sexuales con la Virgy, su novia, en la cama de su madre muerta: “¡Cabrón, no tienes respeto! ¡Cogiendo a esa cabrona en la cama de tu madre!” (89). Se produce entonces una realización del deseo original, el cuerpo de la madre, por medio de la sustitución con la Virgy.

humanidad y compasión característicos de Mateo desaparecen para dar cabida a un habitante más del barrio.

A pesar de que el protagonista de la novela encuentra muy placentero su encuentro con Bárbara, la culpa comienza a acecharlo en cuanto llega a su casa: “se sentía sucio, creía que apestaba...Ay Dios, ¿por qué hice eso?” (151). Al igual que en otros textos chicanos y de la Onda, el tema de la culpa ocupa un lugar importante. En *Pocho*, Richard no puede dejar a su familia porque lo atormenta la posibilidad de ser irresponsable con ellos. El hecho de dejar la casa para ir a la universidad y convertirse en escritor implica una ruptura con el origen que puede leerse como un acto de traición hacia la cultura original. En *Caras viejas y vino nuevo* la culpa persigue a la mayoría de los personajes, como muestra el encuentro de Mateo con Bárbara. La culpa es el sentimiento catalizador que transforma la fascinación en repulsión pero Mateo reconoce que esa violencia característica de sus amigos es parte integral de su ser: “Me gustan porque reconozco que todos ellos conviven en mí” (117). La crítica ha leído las actitudes de Mateo como un intento de incorporar los valores negativos del mundo del barrio para lograr penetrarlo, o como una reacción a la presión de grupo (Rosales 125; Muñoz 173). Aunque es verdad que hacer lo que el resto es el modo de poder comprender mejor su mundo, las palabras y acciones de Mateo van más allá. Se articula una paradoja puesto que este personaje reconoce ese mundo problemático como parte de sí mismo y en este reconocimiento reside la posibilidad de borrar la culpa. En esto radica su importancia dentro de la novela: Mateo no sólo se reconoce en algo exterior—el barrio—y como diferente, sino que es consciente de que tanto el barrio como su deseo de marcar una diferencia respecto a él definen su ser.



La presencia de lo otro como parte de sí mismo revela un ser fragmentado. La culpa que Mateo siente después de su encuentro sexual con Bárbara es la manifestación de la lucha entre dos fuerzas que marcan su destino: su origen y su deseo por traspasar dicho origen. En sus ideas sobre lo abyecto, Kristeva plantea que lo simbólico es el espacio de las fronteras, la discriminación y la diferencia (*Powers* 69). La culpa sitúa a Mateo en este orden pero esto no implica que su relación con lo otro, con lo heterogéneo, o sea, lo que ha sido prohibido por lo simbólico, desaparezca. Por el contrario, los intentos de Mateo por separarse de lo que está fuera de la Ley generan un ser fragmentado que está negociando con el “otro dentro de sí,” con lo reprimido que atrae y repele: “The abject is ‘not a quality in itself,” indica Kristeva, “it is a relationship to a boundary and represents what has been ‘jettisoned out of that boundary, its other side, a margin.’ The abject is what threatens identity,” si se piensa la identidad como algo unitario y monolítico (Oliver, “Reading” 56).

La relación abyecta de Mateo con respecto al barrio se manifiesta a través de su amistad con Julián. En una escena capital para el entendimiento de esta novela, vemos cómo uno es el desdoblamiento del otro, llegando incluso a confundirse: “Creo que es Julián. Mateo, Mateo. Julián” (77). Aunque Mateo intenta reprimir su atracción hacia Julián le resulta imposible y esto revela precisamente la imposibilidad de pensar su identidad como algo estático y articulado exclusivamente en el orden simbólico. Mateo está constantemente negociando con el “otro dentro de sí,” que González Echevarría define como la base de la problemática de la identidad latinoamericana: “The Latin American self both fears and desires that Other Within because of his lawlessness...” (97). Si sustituimos “Latin American” por “chicano” estamos frente al mismo problema de identidad en *Caras viejas y vino nuevo*. El chicano comparte con el latinoamericano

un origen violento que lo posiciona como un ser diferente frente al latinoamericano—y mexicano—y al norteamericano. Por esta razón, la diferencia se articula como una posición dialéctica que permita mantener la relación con lo original pero al mismo tiempo definir un lugar propio dentro del espacio cultural, tal como sugieren los pensamientos del protagonista de la novela: “todos ellos conviven en mí.” Sin embargo, no sólo la pandilla del barrio es parte de él puesto que “sentía *el mundo ajeno* que latía en sus venas, y se copulaba con el filo antiguo y ambos crecían” (79 énfasis mío).

Mateo es capaz de articular la diferencia a partir de su conciencia como sujeto histórico. El protagonista de la novela siente que “En mí vive algo, es como un río que ha corrido por millones antes de mí a través de centenares de años y ahora corre en mí pero con una fuerza colectiva” (125-27). Las palabras de Mateo no sólo plantean la concepción de sí mismo dentro de la historia sino que subrayan la urgencia de articular un sentido colectivo de la historia. Así se manifiesta en sus reflexiones acerca de las dos grandes oposiciones sobre las que se articula la novela: “estirpe/estigma” y “los de aquí/los de allá.” En *Caras viejas y vino nuevo*, la estirpe se refiere a lo que el movimiento chicano identificó como la Raza. El estigma es una fuerza que marca la humillación y la degradación en la que vive la estirpe. La “estirpe/estigma” está estrechamente vinculada a “los de aquí/los de allá.” “Los de aquí” es el barrio, “nuestro mundo privado,” mientras que “los de allá” son los Estados Unidos. El choque de estas dos fuerzas configura, o más precisamente, ha configurado la identidad no sólo de Mateo sino de todos los habitantes del barrio.

Uno de los pasajes que ilustran la conciencia histórica de Mateo es una conversación con una muchacha norteamericana, Emily. Durante dicha conversación, el protagonista de *Caras viejas y vino nuevo* expone la razón de la tensión entre “los de

aquí” y “los de allá”: “Los ajenos cultivan una imagen preconcebida y lentamente todos ellos llegan a pensar lo mismo de nosotros y nuestro mundo. Los nativos también tienen prejuicio hacia ellos. Es un problema de comunicación y entendimiento” (123).<sup>110</sup> El problema del barrio reside en la intolerancia que ha conducido al deterioro de la vida de sus habitantes. Estos son los límites sobre los que se ha construido la identidad chicana que desemboca en la violencia y la pasividad.

Sin embargo, el conocimiento es el arma para sacar al barrio de su estancamiento. Mateo descubre esto a través de sus conversaciones con el Compadrito, un anciano con quien reflexiona sobre su vida y la vida del barrio. El Compadrito conoce las costumbres del lugar y es una especie de guía intelectual para Mateo, a quien insta a seguir sus estudios y a asistir a la universidad, pues esa es, según él, la mejor manera de ayudar al filo de la estirpe (157). Gracias a sus encuentros con el Compadrito, Mateo descubre que para poder superar la falta de comunicación entre “los de aquí” y “los de allá” es necesario el conocimiento de la historia. Pero este conocimiento no debe ser unilateral sino inclusivo: “esa historia tiene que venir de los padres, los de aquí y también los de allá” (125). La problemática del barrio reside en el origen pero no en uno de tipo esencialista y puro que se debe recuperar, tal como proponía el movimiento chicano a través de la narrativa de Aztlán, sino en una revisión que haga patente el cruce cultural para así rearticularlo de forma más inclusiva.<sup>111</sup> De esta forma, la opresión no es el único

---

<sup>110</sup> Cabe señalar que en *Borderlands/La frontera*, Gloria Anzaldúa plantea la necesidad de vencer el estereotipo y ser conscientes, tanto norteamericanos como chicanos, de las diferencias entre ambos grupos para poder alcanzar una identidad chicana verdaderamente inclusiva, es decir, su idea de la nueva mestiza como proyecto de identidad chicana.

<sup>111</sup> *Caras viejas y vino nuevo* diverge de novelas chicanas canónicas como *Bless Me, Ultima*, ...y no se lo tragó la tierra, la memoria de Ernesto Galarza, *Barrio Boy* (1971) y el poema *Yo soy Joaquín* (1967) en tanto que cuestiona la tradición y la recuperación de un pasado histórico “puro” como medios para afirmar la identidad chicana. Los textos narrativos referidos insisten en mantener los lazos familiares, que

elemento que dicta las condiciones de existencia del barrio puesto que la falta de dirección crítica subyace bajo las ruinas de esa existencia.

La necesidad de replantear el tema del origen obliga a leer *Caras viejas y vino nuevo* como un texto crítico frente al discurso de identidad del movimiento chicano. La novela de Morales reta incluso el individualismo y la asimilación como posibilidad de identidad chicana propuestos por José A. Villarreal *Pocho*. El objetivo de la búsqueda de Mateo radica en encontrar significado dentro de la destrucción y el caos de los que él también es parte. La diferencia sobre la que este personaje construye su carácter no es concreta; es decir, no es una diferencia de ni clase ni de género puesto que reside precisamente en esa relación abyecta hacia lo otro. Dicha dialéctica de rechazo y deseo hacia el otro revela una identidad fragmentada cuyas raíces se encuentran en la estructura familiar. En la novela de Morales, lo familiar es el epicentro de la configuración cultural del barrio. La familia no es el espacio de resguardo de los valores y las tradiciones. A diferencia de otras novelas chicanas que presentan a la familia como el baluarte de las tradiciones, en *Caras viejas y vino nuevo* ésta es el germen del caos que reina en el barrio.

#### Autoridad y rebeldía: identidad juvenil y problemática paterna

Un artículo sobre *Caras viejas y vino nuevo* afirma que “Los padres y parientes cercanos de estos jóvenes [los de la novela] son originarios de México y constituyen un fuerte elemento de estabilidad y de unidad” (Bustamante 61). Esta afirmación nos hace pensar que la familia es un baluarte dentro del barrio. Sin embargo, el hogar de Julián está fragmentado: la madre ha muerto y existe un fuerte antagonismo entre el padre y el

---

encarnan la tradición, para evitar la aculturización, mientras que el poema de “Corky” Gonzales aborda el problema de la identidad chicana desde una perspectiva histórica. Joaquín, la voz lírica del poema, realiza un recorrido histórico en el que convergen tres culturas: la española, la mexicana y la norteamericana.

hijo. En contraste, la familia de Mateo tiene menos problemas. Sabemos que la madre es un ser comprensivo que tiene buenas relaciones con el hijo pero la única información sobre el padre es que tiene mal carácter y hay poca comunicación entre él y su hijo. Este mismo patrón se repite entre los más jóvenes. Hacia el final de la novela, si se lee tradicionalmente, sabemos que Lucio, uno de los amigos de la pandilla, es viudo y tiene dos hijos que ha puesto en manos de su cuñada tras la muerte de su esposa para poder dedicar su vida al alcohol y las drogas. A partir de este panorama conformado por padres irresponsables, autoritarios y malhumorados parece difícil sostener que el padre constituye un elemento de “estabilidad y unidad” en *Caras viejas y vino nuevo*?

A excepción de Lucio, los padres de Julián y Mateo fueron formados en la revolución mexicana, hecho que adquiere gran importancia dentro de la novela puesto que se establece una relación entre este evento histórico y la figura paterna. La revolución es un hecho central en el desarrollo de la cultura chicana ya que propició una de las mayores olas migratorias de México hacia Estados Unidos, como vimos en *Pocho*. Este desplazamiento estuvo integrado no sólo por trabajadores agrícolas y obreros<sup>112</sup> en busca de mejores oportunidades laborales sino también por intelectuales y políticos

---

<sup>112</sup> Se estima que de 1910 a 1920 el porcentaje anual de mexicanos que ingresaron a Estados Unidos fue de veinticinco mil. Los mexicanos ingresaban como inmigrantes legales e ilegales así como trabajadores temporales y refugiados. La violencia y el desorden propiciados por la lucha civil mexicana y la participación de Estados Unidos en la primera guerra mundial (1914-1918) sembraron el terreno para la migración. Debido a la situación bélica, la mano de obra se volvió indispensable para sustentar y continuar la prosperidad económica que se vivía en Estados Unidos, con lo cual se promovió y legalizó la contratación de trabajadores mexicanos en suelo norteamericano. La demanda de mano de obra se dio no sólo en el ámbito agrícola sino también en la industria, particularmente en el fierro, el ferrocarril y las minas. Durante los años de la guerra, la inmigración se facilitó gracias a las oficinas de empleo que existían tanto en el interior de México como en ciudades fronterizas—El Paso, principalmente—para contratar trabajadores. Este hecho constituye un antecedente del programa “bracero” que se llevó a cabo durante la década del cuarenta (Alanís 11-44).

exiliados<sup>113</sup> que se asentaron en los centros urbanos, renovando así la cultura mexicana del suroeste de Estados Unidos gracias a la publicación de periódicos como *La Opinión* en Los Ángeles o *La Prensa* en San Antonio (Kanellos 11). Dentro de este panorama histórico, la revolución y la figura paterna, ¿apuntan hacia una reconsideración del origen chicano? Es preciso indagar sobre el papel de lo mexicano en relación a este origen.

La ideología revolucionaria es el pilar en el que los padres de Mateo y Julián afirman su autoridad como jefes de familia. Sin embargo, la validez de dicho modelo se ve cuestionada a raíz de la difícil situación que se vive entre padres e hijos. En *Caras viejas y vino nuevo* don Edmundo, el padre de Julián encarna y ejerce no el idealismo villista del excoronel Juan Manuel Rubio ni el profesionalismo postrevolucionario del Dr. Humberto en *De perfil*, sino la cara más amarga de la revolución: la violencia y el autoritarismo. Willy O. Muñoz acertadamente señala que el que la autoridad paterna se afirme en un hecho histórico permite pensar dicha autoridad como una característica cultural de la vida del barrio (167). En efecto, la turbulenta relación entre don Edmundo y Julián hace evidente que lo paterno no sólo está ligado a la autoridad sino que encarna una postura histórica, política y cultural que se origina en México y que lucha por perpetuarse en el contexto del barrio chicano, un contexto diferente a la tradición mexicana por su ubicación en territorio norteamericano.

Pero las tensiones del barrio no se originan exclusivamente por su conflictiva relación con lo mexicano. El ámbito familiar se vuelve sumamente importante pues es la

---

<sup>113</sup> Mariano Azuela, por ejemplo, después de la derrota de las tropas villistas, a las que se había incorporado como médico, se refugió en El Paso donde publicó *Los de abajo* en 1915. Francisco I. Madero proclamó el Plan de San Luis, el cual declaraba nulas las elecciones de 1910 que colocaban nuevamente a Porfirio Díaz en el poder, en San Antonio. Asimismo, en los años 20 en ciudades como Los Ángeles se publicaron novelas como *Las aventuras de Don Chipote o cuando los pericos mamen* (1928) que retrataban, cómicamente en este caso, la difícil situación de los campesinos mexicanos que emigraban a las grandes urbes norteamericanas.

arena donde se despliega la ideología revolucionaria paterna. La vida hogareña de Julián es un verdadero campo de batalla regido por dos facciones: padre e hijo. El primero apoya la violencia pues cree firmemente que la “mano dura” es la forma válida y correcta de educar a sus hijos. Esta actitud del padre emerge de su formación revolucionaria “cuya realidad persistía en su vida actual” (154). La respuesta del hijo a este autoritarismo patriarcal es la rebeldía que pone de manifiesto las fisuras sobre las que se erige el deseo del padre de perpetuar lo mexicano como única forma válida de vivir. De esta manera, el entorno familiar se convierte en una arena donde convergen violentamente momentos históricos y políticos. El padre es el punto clave para comprender el cruce de dichos momentos.

Don Edmundo vive anclado en un pasado desde el cual evade la realidad del presente. Así lo reflejan sus comentarios sobre la música: “La música de la radio representa otra realidad, no la que uno conoce sino otra, en otro lugar y en otro tiempo. Por eso vale la música porque ofrece otra realidad” (69). Esa otra realidad que don Edmundo recuerda con melancolía es la revolución mexicana. La influencia de la revolución es tal que él mismo se percibe como un héroe revolucionario: “¡Qué viva Edmundo! ¡Qué viva! ¡Uno de los meros meros de la Revolución!... ¡Qué viva el mero macho de la revolución!” (69). Críticos como Robert McKee Irwin han notado cómo la revuelta armada propició una exaltación de la masculinidad como prototipo de la mexicanidad (116-17).<sup>114</sup> Héroes revolucionarios como Villa y Zapata fueron determinantes en la configuración de lo masculino como elemento definitorio de la nación

---

<sup>114</sup> Como consecuencia de esta hiepermasculinidad ligada a la idea de nación, hubo cambios en las formas de producción cultural. Irwin señala que “Positivism, significantly questioned by the Ateneo de la Juventud of José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña, Martín Luis Guzmán, and Alfonso Reyes, all of whom become leading intellectuals by the twenties, would quickly disappear from national discourse. Ornate and elitist *modernismo*, likewise, as a literary school of *porfiriato*, was firmly rejected by the end of the revolution” (116).

mexicana. En este contexto de héroes machos, a cuyo cargo estaba la unidad y bienestar de las clases desprotegidas del país, no resulta extraño que lo paterno formara parte integral de este universo nacional. Varios historiadores han discutido cómo la revolución mexicana se conformó como discurso de identidad nacional a partir de la metáfora de la familia revolucionaria que fungió como alegoría de la unificación nacional que México venía buscando desde su independencia (Benjamin 21; Zolov 3-5). Dentro de esta nueva familia revolucionaria, el encargado de preservar los valores de la identidad y la unidad nacional era el presidente, es decir, el padre máximo de la nación. La figura paterna encarnó entonces un universo simbólico en el que convergían autoridad, paternalismo e identidad.

Toda esta serie de valores patriarcales se perpetúan en la cultura chicana y se erigen también alrededor de la idea del “buen padre.” Don Edmundo se considera a sí mismo como la encarnación de este ideal porque “les tengo todo a mis hijos, pero los cabrones no lo agradecen” (73). La pregunta que se hace imprescindible es ¿cuál es el significado de “todo” para él? Al parecer, “todo” se refiere a aspectos materiales, es decir, “proveer un techo, ropa, comida para la familia” pero lo que don Edmundo ignora es que el “buen padre” puede significar algo más (155). Entre él y sus hijos existe una falta de comunicación y de respeto. Constantemente se refiere a ellos con insultos y gritos. De hecho, la violencia se manifiesta como la forma en que el padre despliega su autoridad. Mateo intenta hacerle ver que quizá ésta no sea la mejor forma de educar a sus hijos pero don Edmundo se rehúsa a cambiar: “¡Oye, imbécil, cabrón, no entiendes! “[don Edmundo llamándole la atención a Román, su hijo menor] “No le grite así, don Edmundo; eso no le ayuda. ¡Usted [Mateo] cálese, esto no es asunto suyo! Usando los métodos probados, maldiciendo, golpeando y manteniendo el temor esperaba guiar al hijo menor



hacia un camino mejor que el que había escogido el otro” (61). Como se aprecia a partir del diálogo entre don Edmundo y Mateo, la figura paterna se niega a aceptar cambios que puedan poner su poder en tela de juicio.

Como puede verse a partir del comportamiento de don Edmundo, el concepto del “buen padre” se articula en relación al poder y la autoridad máxima que el padre tiene para ejercer un control total sobre su familia: “él como padre tenía el respeto completo de la familia, y podía decidir entre la vida y la muerte para un hijo desobediente o que había avergonzado el nombre de la familia. Y los azotes eran el castigo y el tratamiento para los malvados” (155). Esta forma de concebir la autoridad paterna, ¿es una estrategia de dominación muy parecida a las que el México revolucionario utilizó para lograr la unidad nacional, unidad representada en la alegoría de la familia revolucionaria?

Si se piensa en el paternalismo como una autoridad que protege al subalterno y decide su destino, tal como propone Héctor Domínguez-Ruvalcaba (121), don Edmundo revela una estructura familiar anclada en un orden patriarcal que busca legitimarse sobre cualquier otro discurso. Así pues, la violencia del padre hacia los hijos es necesaria no sólo para preservar la unidad familiar que se ve amenazada por la rebeldía de Julián, sino que se justifica también en el deseo de dirigir el destino de los hijos a partir de lo que el padre considera lo mejor para ellos. Pero el control y la autoridad son desafiados por el hijo mayor, rebelando así las fisuras sobre las que se erige el deseo hegemónico del padre. De esta forma, la rebeldía de Julián cuestiona la validez del buen padre revolucionario en el contexto cultural chicano incidiendo en el pasado y desvelando la necesidad de reconsiderar el origen.

Las discordias con los padres conducen a plantear el problema de la identidad Julián y de Mateo en términos de un origen problemático. La figura paterna encarna el

pasado mexicano con que constituye un lastre en la vida de los jóvenes personajes. Esta situación obliga a plantear una lectura histórica de la identidad. No hay que olvidar que, a pesar de las escasas referencias históricas, varios fragmentos de la novela se refieren a la lucha del movimiento chicano. En estos fragmentos, las fechas así como el uso del tiempo presente ponen de manifiesto un ahora a punto de explotar, un sentido de urgencia en el que los eventos casi alcanzan un presente histórico, como apunta Francisco Lomelí (“Rereading” 57). Este presente en ebullición, no obstante, sólo adquiere significado en relación al pasado, tal como sugieren la cronología fragmentada y la cronología invertida (el final de la trama está al principio), y la rivalidad entre Julián y su padre. El problema que la novela plantea es precisamente encontrar significado dentro de un caos histórico. En su diálogo con Emily, la amiga norteamericana, Mateo sostiene que lo que necesita “la estirpe” es “conocer la historia de los antepasados” y para poder realmente tener un conocimiento de esa historia “tiene que venir de los padres, de los de aquí y también de los de allá” (125). Las palabras de Mateo colocan al padre como el pilar de la identidad chicana, pero ¿qué hacer cuando el padre es incapaz de transmitir efectivamente esos valores históricos? ¿Cuál es entonces la función simbólica del padre y, como consecuencia, del hijo?

La “lucha de la estirpe” marca el tiempo presente. Sin embargo, estas referencias no exaltan su causa sino que, por el contrario, la cuestionan. En su artículo autobiográfico “Going Home Again: The American Scholarship Boy,” publicado en 1974, Richard Rodríguez observa que la novela chicana no responde al sentido de vida comunal característico de la vida chicana; por el contrario, la novela chicana presenta la existencia solitaria y no el trasfondo social en el que esta existencia se desenvuelve (24). La primera premisa es pertinente al caso de *Caras viejas y vino nuevo* y también de

*Pocho*, pero la segunda es cuestionable. La existencia solitaria de los personajes chicanos no se da en un vacío cultural sino en relación a una red cultural sumamente compleja, tal como se observa a partir de las relaciones con los padres y del ambiente del barrio. Sin embargo, es verdad que estas novelas son un reto a ese sentido de unidad comunal que el movimiento chicano buscaba. El *Plan Espiritual de Aztlán*, redactado en Denver en 1969 durante la *Cruzada por la justicia* incide en la necesidad de la unión para vencer la opresión norteamericana:

*Brotherhood unites us, and love for our brothers makes us a people whose time has come and who struggles against the foreigner “gabacho” who exploits our riches and destroys our culture. With our heart in our hands and our hands in the soil, we declare the independence of our mestizo nation. We are bronze people with a bronze culture. Before the world, before all of North America, before all our brothers in the bronze continent, we are a nation, we are a union of free pueblos, we are Aztlán.* (1 énfasis mío)

En el fragmento anterior es evidente que esa necesidad de unión de todos los chicanos, manifestada en términos de hermandad mestiza, apunta hacia un esfuerzo nacionalista para crear un sentido de comunidad y, como consecuencia, contracolonial. La agenda cultural del movimiento también abogaba por esta unidad, basada en un revisionismo histórico que buscaba incluir al chicano como parte de la historia. Buen ejemplo de esto es el poema épico “Yo soy Joaquín” (1967), en donde la voz poética lleva a cabo un recorrido a partir de figuras históricas como Cuauhtémoc, Miguel Hidalgo, Benito Juárez, Pancho Villa y Emiliano Zapata. ¿Acaso estos personajes no encarnan, de alguna manera la paternidad de los mexicanos? El caos y la confusión de Joaquín adquieren significado a partir del viaje histórico que hace a lo largo del poema en el que se despliega una identidad múltiple como consecuencia directa de la identificación con esas figuras paternas. *Caras viejas y vino nuevo*, por el contrario, reta esta agenda cultural a partir de la fragmentación, tanto estructural—que se discutirá en detalle más adelante—como

familiar que surge a raíz de los conflictos entre padre e hijo, situación que cuestiona el papel de la herencia mexicana en la configuración de la identidad chicana. Estos textos chicanos muestran que la paternidad se articula como *locus* histórico alrededor del cual gira la identidad chicana.

Este locus histórico es problemático puesto que se articula como un discurso poco viable para la conformación de la identidad de los hijos pavimentando así el camino para su confusión. Dicha confusión se manifiesta en una de las escenas más simbólicas de la novela, protagonizada por Julián. Después de tener relaciones sexuales con su novia, Virgy, se dirige al baño. Mientras va caminando por el pasillo experimenta dentro de su casa una “familiaridad extranjera,” con lo familiar, espacio asociado con lo decadente ya que la casa se describe en términos de antigüedad y ruinas. Al llegar al baño, impregnado de un fuerte olor a orina y excremento, Julián ve su figura “deforme” reflejada en las aguas negras del retrete. La escena muestra la degradación que ha alcanzado la vida del joven drogadicto. Asimismo, la deformidad de su propia imagen pone de manifiesto la soledad y la falta de identidad que experimenta. El hecho que el encuentro de Julián consigo mismo sea en un ambiente marcado por desechos y la incapacidad de ver su propio reflejo pone de relieve la ruina que rige su existencia. Esto conduce a pensar en Julián como un desecho: está completamente marginado de su familia; su relación con Virgy se basa exclusivamente en lo sexual; no tiene ningún contacto con el exterior del barrio. En la vida de Julián no hay ni amor ni respeto. De esta falta de modelos con los que identificarse sea incapaz incluso de percibirse a sí mismo como un ser completo: “Su cabeza no era de él” (85).

La experiencia de Julián en el baño es el punto culmen de la abyección que él y Mateo viven en el barrio. Lo abyecto, tal como plantea Kristeva, es una emergencia de lo

extraño, un momento donde lo familiar se vuelve desconocido e incluso repugnante (2). El reflejo imperfecto de Julián, casi imposible de visualizar en las aguas negras muestra precisamente la alienación que ha alcanzado este personaje. En la escena del baño Julián se ha desprendido por completo de lo familiar, en este caso lo mexicano, y de sí mismo. Las aguas negras retan la idea de autocontemplación narcisista que tiene lugar en el agua clara y limpia de una fuente. El agua en la que se refleja Julián está llena de desechos humanos que la oscurecen y que aluden a aquello que está excluido del sistema.

La situación del baño revela un profundo problema de identidad que surge a partir de un ser fracturado. En el proceso de constitución del sujeto propuesto por Lacan, reconocer la propia imagen es crucial para entrar en el orden simbólico, es decir, para interiorizar el Nombre del Padre y llegar a ser un sujeto independiente de la madre, superando así el complejo de Edipo. ¿Qué pasa entonces si esa imagen de mí mismo aparece deformada y fragmentada? De acuerdo con Lacan estamos en la etapa anterior al estadio del espejo, en la que el niño “no experimenta inicialmente su cuerpo como una totalidad unificada, sino como algo disperso” (Dor 91). La incapacidad de llevar a cabo esta identificación primordial apunta hacia una problemática en la conquista de la identidad. En esta fase previa al estadio del espejo, el niño identifica el objeto de su deseo con la madre y, por lo tanto, la rivalidad con el padre aún no se ha superado. La culpabilidad entre don Edmundo y Julián por la muerte de la madre hace evidente esta rivalidad, hecho que obliga a pensar en una problemática de la identidad. A pesar de los problemas con su padre, Julián sigue atado a su familia ya que esta situación determina su existencia.

Cabe preguntarse en este momento cómo leer la situación de Julián con respecto al resto de la novela. A partir de lo planteado en los párrafos anteriores, podría pensarse que

la escena del baño es de carácter puramente individual. Sin embargo, esta escena se completa con un calendario del año 1965 que cuelga de la puerta. Mientras Julián ve su imagen deformada en las oscuras aguas del excusado, se percata de la existencia de este calendario, una de las pocas referencias históricas en la novela. Dicha referencia localiza la acción del texto en los albores de la lucha del movimiento chicano cuando los trabajadores agrícolas, liderados por César Chávez, comenzaban a obtener derechos laborales que más tarde se extenderían al ámbito urbano (Lomelí, “State” 192). La presencia del calendario tiene dos funciones. Por un lado insiste en ubicar a los personajes como sujetos históricos pues los relaciona a un momento determinado en la historia. Por otro lado, en relación a la idea del sujeto histórico, anuncia un momento de cambio colectivo que está por llegar a la vida del barrio y la degradación de Julián muestra la urgencia de ese cambio para poder superar la fractura que ha conducido a la autodestrucción de este personaje así como del resto de los personajes del barrio.

Pensar el problema de Julián—y también el conflicto de identidad de Mateo—en términos de una identidad fracturada apunta hacia la rebeldía como una forma de identificación en relación al resto de los jóvenes y de diferenciación respecto a la autoridad y la tradición encarnada en los adultos. Esta actitud no sólo incide en el significado de la identidad juvenil sino que revela los conflictos en las aspiraciones de los padres, concretamente del padre en *Caras viejas y vino nuevo* (Schwartz 3). De acuerdo con esto, la identidad, o, mejor dicho, la búsqueda de la identidad juvenil sólo adquiere significado si se piensa en relación a la ideología paterna. La posición contestataria y, al mismo tiempo autodestructiva de Julián, surge entonces como respuesta a la urgencia de encontrarse a sí mismo en un medio cargado de tensión.

No obstante, dentro de este medio tenso y conflictivo existen figuras que eventualmente mitigan el ambiente hostil del medio familiar y que se establecen como guías para los jóvenes del barrio. Estos personajes atenúan la violencia del barrio y confieren a sus jóvenes habitantes un sentido de seguridad en sí mismos. Uno de estos personajes es el ya mencionado Compadrito. Al discutir este personaje resulta imposible no recordar al poeta João Pedro Manôel, amigo y confidente de Richard Rubio en *Pocho*. Al igual que Richard, Mateo entabla una relación privilegiada con un hombre mayor, observador y crítico del barrio. Gracias a este personaje, el protagonista de *Caras viejas y vino nuevo* puede tomar conciencia de las causas que han orillado a los habitantes del barrio a la marginación para así reflexionar sobre los caminos posibles para superarla. Estas reflexiones tienen implicaciones a nivel personal ya que, al imponer una distancia crítica entre él y el barrio, Mateo evitará seguir en el mismo patrón de conducta que el resto de sus amigos. Por otra parte, Mateo encuentra en el Compadrito el espacio de comunicación que no tiene con su padre, de quien sólo se sabe que habla poco con el hijo y suele enojarse con facilidad (105; 109).

Además del Compadrito, el conductor del autobús escolar, el señor Cohen, y el doctor Nagol son los otros dos personajes que obtienen el respeto de los habitantes más jóvenes del barrio. Al volver sobre su infancia, Mateo recuerda cómo el señor Cohen había logrado controlar el ímpetu infantil de los niños del colegio, situación que ningún otro chofer había conseguido. El conductor afirma su autoridad haciendo conscientes a los niños de la importancia de la tolerancia. Los más afectados en caso de violar este código de tolerancia serán los mismos niños, tal y como les hace ver el señor Cohen: “Si a algunos de ustedes no les gusta ir conmigo a la escuela, tienen dos pies y afuera el camino, pueden empezar a caminar ahora mismo...Sin duda ustedes entienden

perfectamente” (131; 133). A primera vista, las palabras de este personaje pueden parecer autoritarias, pero en realidad no lo son. El modelo de autoridad encarnado en el chofer de autobús dista mucho de ser como don Edmundo o el padre de Mateo. El señor Cohen no impone su autoridad sino que apela al entendimiento de los niños a partir de una lógica de causa y efecto. Gracias a esta actitud, el conductor “llegó a ser buen amigo de todos y con gran influencia sobre ellos” (133). Y esto lo logra porque “Este hombre se interesaba en ellos, los respetaba como seres humanos, no como tipos,” y, lo más importante, de manera similar a lo que el Compadrito hace con Mateo “siempre hablaba de la capacidad y el talento que todos tenían; él sólo indicaba lo sobresaliente de cada uno...” (133).

El doctor Nagol<sup>115</sup> comparte la capacidad comprensiva del señor Cohen: “Él sabía de nuestros problemas, parecía entender las costumbres y le gustaban también” (157). Por medio de la clínica que establece en el barrio ayuda a muchos de los habitantes, situación que le trae consecuencias por parte del mundo anglo: cuando su clínica prospera y recibe dinero del gobierno para expandirla y prestar servicio a un territorio mayor, lo asesinan. Este hecho no sólo muestra la discriminación y la presión del mundo exterior al barrio sino que apunta también hacia la problemática interna de la comunidad chicana. Para el Compadrito, los líderes del movimiento chicano tienen mucho que aprender del doctor Nagol: “Lo mataron porque le tenían miedo, le tenían más miedo a él que a los políticos nuestros que tienen el poder y no hacen nada con él porque son tímidos y no tienen la capacidad de actuar como él” (159). Las palabras del Compadrito revelan la

---

<sup>115</sup> El doctor Nagol se transforma en el doctor Logan de la segunda novela de Alejandro Morales, *La verdad sin voz* (1979). El doctor Logan es el director de la clínica médica de una población llamada Mathis, en Texas. La mayor parte de la trama de la novela se desarrolla alrededor del tratamiento que el doctor da a sus pacientes chicanos. Al final, el doctor es asesinado por un policía anglo.



tensión de un momento anterior a un cambio y, al mismo tiempo, coinciden con la ideología del señor Cohen en el tema de la tolerancia y la urgencia de un verdadero conocimiento de las necesidades y costumbres de los habitantes del barrio para así alcanzar un cambio positivo en ellos.

Cabe destacar que, a excepción del Compadrito, tanto el señor Cohen como el doctor Nagol son seres externos al barrio. Ambos son personajes masculinos y tienen una influencia positiva en los jóvenes, resultado de una actitud completamente diferente a la que adolescentes del barrio, como Julián, reciben en el círculo familiar. ¿Qué nos dicen estos personajes sobre la situación del barrio y del ambiente familiar, concretamente de la figura paterna? ¿Qué descubren sobre el origen? Y, aún más importante, ¿qué sugieren en relación a la identidad de los hijos? En primera instancia, pueden pensarse en términos alegóricos, pues el doctor y el chofer de la escuela representan dos áreas socialmente problemáticas para la comunidad chicana: la salud y la educación. Pero más allá de esta lectura política y social, dan pie a pensar en una carencia simbólica de padre. Aunque los padres biológicos están presentes, no existe una función paterna que funja como soporte el proceso de construcción de identidad de los personajes más jóvenes. Así pues, los hijos viven en una suerte de orfandad metafórica. La falta de familiaridad que Julián percibe en su propia casa mientras camina hacia el baño, pone de manifiesto que es ajeno al mundo de sus padres, hecho que desemboca en su soledad y alienación. Ante la falta de una estructura familiar, el hijo es arrojado al barrio, espacio marcado por la crisis y el caos, y que influye directamente en su propia autodestrucción.

El doctor Nagol y el señor Cohen se presentan como modos posibles para vencer esa orfandad simbólica. Es necesario hacer hincapié en el adjetivo “posible” porque aunque estos personajes externos tienen una influencia positiva en la juventud, no es

suficiente para rescatarlos de su destino fatal: la muerte. Los jóvenes son, de hecho, héroes trágicos incapaces de vencer su destino. Esto es precisamente el argumento de críticos como Marvin A. Lewis quien señala, [Julián] “is presented as a victim of both hereditary and environmental circumstances. *He is born to be bad* and cannot possibly overcome his faults after dropping out of school...” (142 énfasis mío). Aunque es verdad que las circunstancias familiares constituyen un escollo para el primogénito del padre revolucionario, pensar que Julián está marcado desde el nacimiento como un ser malvado es exagerado ya que se están ignorando factores (como la presencia del doctor Nagol) que ofrecen indicios de lo que puede hacerse para evitar su muerte. Es verdad que *Caras viejas y vino nuevo* es una tragedia que indaga sobre las causas que la han originado así como lo que podría hacerse para superar la orfandad que ha empujado a los más jóvenes del barrio a la destrucción.

Curiosamente, estos personajes que logran penetrar el barrio y sacar lo mejor de él son de nacionalidad norteamericana. Esto marca una diferencia con el resto de los habitantes del “otro lado” que cultivan una “imagen preconcebida” del barrio y sus habitantes, el doctor y el chofer se interesan por conocer las vidas de estas personas (123). Su trato está basado en el respeto y la tolerancia, valores que los de “este lado,” los del barrio necesitan para vencer la situación colonial que los aqueja: “ellos han sido los perfectos conquistadores, nos han marcado y nos han acondicionado a creer que no valemos mierda” (125). Estos personajes cuestionan la imagen del colonizador asociada a la identidad de los “del otro lado,” imagen que resulta ser también una “imagen preconcebida.” De esta manera, es necesario romper este “problema de comunicación y

entendimiento,” para así poder construir una identidad sólida.<sup>116</sup> En este contexto, el doctor y el chofer funcionan como modelos paternos no sólo en relación a lo mexicano sino también a lo norteamericano. Las reflexiones de Mateo sobre la identidad chicana inciden precisamente en reconocer la participación de los padres del “otro lado” en la historia: “lo que necesitan [los pobladores del barrio] es saber la historia de los antepasados, pero esa historia de los antepasados tiene que venir de los padres, los de aquí y también los de allá” (125). La crítica del hijo hacia los padres y su relación con la historia destaca la necesidad de replantear el origen precisamente en términos históricos. Este replanteamiento resquebraja la idea del hijo como continuador de una mexicanidad esencialista y, al mismo tiempo, constituye la vía para superar la orfandad cultural de los hijos.

La rebeldía juvenil de *Caras viejas y vino nuevo* emerge de una serie de circunstancias históricas personificadas en la figura paterna. Mateo y especialmente Julián no son “malos de nacimiento” ni “rebeldes sin causa” sino que las particularidades del ambiente en el que se desenvuelven los han orillado a un estado de soledad y alienación. Pensar el comportamiento de los hijos en términos moralistas es ignorar el trasfondo en el que los personajes se desenvuelven. El modo de vida de los hijos no puede comprenderse sin tener en cuenta al padre y a la revolución mexicana como cimientos de una autoridad paterna que se descubre insuficiente ante una realidad que vive un momento de máxima tensión y que puede conducir a un cambio significativo en

---

<sup>116</sup> La necesidad de reconocer al otro como diferente y no excluirlo es discutido en otros textos chicanos como *Borderlands/La frontera* de Gloria Anzaldúa, quien propone la identidad chicana como problema intracultural debido a su estatus híbrido. En “La nueva mestiza,” el proyecto de identidad propuesto por Anzaldúa, el espacio chicano no debe cerrarse al anglo al considerarlo su enemigo sino que ambos tienen que reconocer su lugar dentro de la identidad chicana: “We need to say to white society: We need you to accept the fact that Chicanos are different, to acknowledge your rejection and negation of us. We need you to own the fact that you looked upon us as less than human, that you stole our lands, our personhood, our self-respect...Gringo... By taking back your collective shadow the intracultural split will heal” (107-8).

la comunidad chicana. Este momento es la gestación del movimiento chicano que plantea una posibilidad de cambio para la “estirpe.” Contrario a un elemento de unidad, el padre se convierte en un obstáculo en la construcción de la identidad del hijo ya que su autoridad tiene consecuencias también sobre la figura materna, como se verá más adelante. Estas fuerzas antagónicas—materna y paterna—confluyen en un mismo espacio: el barrio.

### La Llorona y el barrio como espacio femenino

En *Caras viejas y vino nuevo* el barrio es uno de los personajes de la historia. Toda la trama se desarrolla en este espacio que ocupa un papel determinante en las vidas de sus habitantes. El barrio define la identidad de sus pobladores así como su relación con lo norteamericano, con el otro espacio, o sea el extranjero. A partir de esta oposición, el barrio se presenta como un espacio con fronteras y límites fijos que anulan lo heterogéneo puesto que su misma contención dificulta las relaciones entre sus habitantes y todo lo que no es el barrio—lo norteamericano. De ahí que su naturaleza sea conflictiva. Es “un lugar bello,” “poderoso y unido” pero es un hoyo, “confinado en dos lados contiguos por barrancas pequeñas...,” en el que cuando llovía por tres días parecía “un pantano” (65; 75; 51; 205). Estas imágenes opuestas dan cuenta del sentido contradictorio que tiene el barrio. La acechante presencia de la Llorona completa el carácter sombrío de este lugar al mismo tiempo que le imprime un sello materno.

Dentro de la cultura chicana, el barrio ha sido considerado como un espacio original, una especie de vientre cultural ya que proporciona protección y seguridad ante el mundo hostil (Gonzales-Berry 63). Si bien no tiene características míticas como Aztlán,

sí comparte con esta narrativa el sentido de “hogar” que se desprende de la identidad geográfica que se articula en ambos espacios. En el barrio, este sentido de identidad se manifiesta a partir de las prácticas culturales, como la Quinceañera, las bodas, las reuniones familiares navideñas y la conciencia de pertenecer a una comunidad que promueve dichas prácticas. Es decir, el barrio se erige como un lugar tradicional. Sin embargo, existen también situaciones sórdidas y violentas que explican por qué intelectuales como Luis Valdez piensan el barrio como un lugar de dualidades, una zona liberada y un prisma donde tienen lugar las tradiciones más patrióticas pero también donde abunda la pobreza (*Aztlán* 145). A pesar de esto, el barrio mantiene un sentido de identidad sumamente importante para los chicanos, como observa Raúl Villa, “many of the cultural practices produced and exercised in the barrios have tended toward positive articulations of community consciousness, which contribute to a psychologically and materially sustaining sense of ‘home’ location” (5).

Esta idea de “tener un hogar” se vuelve problemática precisamente por los aspectos violentos del barrio. El rasgo materno/protector del barrio aparece como una fuerza problemática, como explica José Monleón: “El barrio se convierte en una especie de gran vagina, de gran panocha—remedando a Morales—en el que se mueven y tratan de nacer sus personajes. Pero quedan aislados, sofocados” (7). Así pues, el barrio protege pero al mismo tiempo puede anular a sus habitantes; es un territorio de identificación colectiva pero también un espacio opresor que impide alcanzar una subjetividad plena. En resumidas cuentas, el barrio es un espacio abyecto puesto que constituye una amenaza para la identidad del individuo pero, irónicamente, mantiene un sentido de unidad e identificación.

Aunque la Llorona aparece en numerosas ocasiones en la novela, la crítica, aunque ha notado su presencia en *Caras viejas y vino nuevo* pero no ha estudiado su relación con el barrio y sus habitantes (Gonzales-Berry; Lomelí). Los famosos lamentos de la Llorona se identifican con los sonidos de las sirenas de las ambulancias y los carros de policía que frecuentemente llegan al barrio: “Los carros con la boca mecánica llorona llegaron con ella llorando...” (31). La asociación con las ambulancias y los carros de policía configura a la Llorona como una figura de mal augurio: alguno de los habitantes del barrio está sufriendo. A este respecto, Francisco A. Lomelí sostiene que la Llorona se convierte en un elemento mitológico omnipresente que advierte del peligro que permea las calles y las vidas de los habitantes del barrio (“Rereading” 58).

Aunque existen varias versiones de la leyenda de la Llorona,<sup>117</sup> la base de la historia es una madre que ha perdido a sus hijos y ha sido condenada a buscarlos eternamente. De ahí el famoso lamento que acompaña su llanto: “ay, mis hijos.” Por las noches emprende su búsqueda y se oyen sus lamentos. Así, cada vez que se escucha una sirena en el barrio, es como si la llorona encontrara a uno de sus hijos perdidos. En este contexto, la idea de la pérdida se articula en dos direcciones. Por un lado, en el sentido de algo que se deja de tener, en este caso los hijos; pero en la realidad del barrio se refiere también a la falta de dirección que padecen las vidas de los habitantes y que los ha conducido a la alienación y la autodestrucción. Así también, la idea de la pérdida aparece intrínsecamente relacionada con la de la búsqueda: el llanto de la Llorona es el lamento por la pérdida y trata de aliviar su pena buscando a sus hijos perdidos, quienes a su vez se

---

<sup>117</sup> Se desconoce exactamente dónde y cuándo surgió la leyenda pero se sabe que ha sobrevivido desde la época colonial. Según Gloria Anzaldúa, la diosa azteca Cihuacoátl, diosa de la creación, es el antecedente de la Llorona. Para esta crítica y escritora chicana, la Llorona también encarna la opresión y el sufrimiento de la mujer indígena. Los lamentos de la Llorona simbolizan el único medio de protesta de la mujer indígena en una sociedad que desde los tiempos precolombinos ha glorificado la figura masculina del guerrero (52).

están buscando a sí mismos. De esta manera, la Llorona trasciende el leitmotivo para articularse como símbolo que dota a la narración de significado a partir del sentido de búsqueda y pérdida que encarna.

La Llorona entonces es la madre simbólica del barrio. Sus lágrimas articulan su sufrimiento que es también el sufrimiento del barrio: “se oía su llanto por todo lo que veía en aquel barrio. Las puntas de los dedos secaban a los ojos, pero ella seguía llorando” (99-101). La cita anterior muestra que la Llorona ronda el barrio en su forma original, es decir, como fantasma. En “Stabat Mater” Kristeva sugiere que las lágrimas, junto con la capacidad de escuchar y la leche son metáforas de lo semiótico, es decir, del espacio previo a la Ley o la *chora* que identifica con el cuerpo materno (249). Al internalizar el Nombre del Padre y entrar en el orden simbólico donde se articula el significado, lo semiótico se reprime pero resurge, sugiriendo entonces que la identidad no es monolítica y definida sino que está impregnada por lo heterogéneo. De hecho, el significado, como explica Kelly Oliver requiere de la combinación de ambas instancias, lo semiótico y lo simbólico, para poder constituirse como tal (“Kristeva and Feminism” s/p). Es hora de preguntarse qué sugiere la Llorona en términos de la identidad chicana.

La muerte de la madre de Julián es el momento en que la Llorona aparece como fantasma. Mientras Mateo consuela a su amigo, “La Llorona lloraba caminando por los senderos de la estirpe; él la oía y ella seguía a Julián que se alejaba por la calle” (101). El hecho que la Llorona vaya tras Julián sugiere una identificación entre estos dos personajes. No hay que olvidar que la mala vida del hijo junto con los problemas entre éste y el padre, provocan la muerte de Margo, la madre. Al igual que el fantasma, la madre de Julián ha sufrido enormemente por su hijo. Parece entonces que la Llorona encarna el espíritu de Margo—y, por extensión, el de todas las madres que sufren porque

hoy en día “Ya no hay hijos buenos” (93). Esta unión es recíproca puesto que Julián lucha durante toda la novela contra el sentimiento de culpa por la muerte de su madre. Aún después de su muerte, la madre sigue siendo conflictiva para el hijo que se niega a perderla, tal como manifiestan las interrogantes que plantea frente a su féretro: “¿Dónde está mi mamá?...Quería a su madre pero no la podía encontrar...¿Dónde está mi jefita?” (93). Las lágrimas de la Llorona y la búsqueda de Julián hacen evidente la dificultad de la separación entre ambos personajes que apunta también hacia un conflicto en la constitución de la identidad.

Para empezar, la separación de la madre es crucial para que el hijo alcance la identidad prescrita por el orden simbólico. La madre tiene que convertirse en Otro, es decir volverse abyecta, excluida del cuerpo del hijo, y a la vez sublime para que la mujer pueda transformarse en el objeto de deseo masculino y así el hijo pueda convertirse en un ser autónomo, superando el complejo de Edipo. La figura paterna es fundamental para llevar a cabo este proceso de separación e identificación con el objeto de deseo masculino (Oliver, *Reading* 59-61). En la leyenda de la Llorona, el padre está ausente. Lilia Granillo Vázquez sostiene que el llanto de la Llorona junto con sus lamentos, es “la exclamación obligada de la madre abandonada por el padre” y la consecuente angustia por el incierto destino de los hijos (237). Julián es uno de los hijos perdidos de la Llorona. La rivalidad entre padre e hijo, y la culpa que siente por la muerte de su madre provocan una crisis en Julián. Asimismo, el distanciamiento entre padre e hijo impide una identificación entre ambos. Esta falta de modelos con quienes identificarse arroja a Julián a una especie de limbo ya que es incapaz de forjar una identidad que le permita integrarse en el orden simbólico.



El sufrimiento de la Llorona, no hay que olvidar, no está asociado exclusivamente con el sufrimiento de Julián. Los eventos del barrio son la causa de sus lágrimas. Resulta interesante que el barrio, tan impregnado por lo masculino, donde todos los conflictos giran alrededor de personajes masculinos y las mujeres prácticamente no tienen voz, posea este espíritu materno y femenino. ¿No resulta esto algo conflictivo? ¿Cómo aproximarnos a este carácter maternal de un espacio regido por la violencia? Si se piensa que la novela se estructura en tres niveles que podríamos definir como lo individual, lo colectivo y lo universal, pensar el barrio como femenino no constituye una contradicción sino una alegoría de la situación marginal del barrio, tal como sugiere la oposición “este lado/el otro lado.” Como Mateo nota, dicha oposición es la base de la problemática de la identidad chicana y la referencia para ubicar al barrio, es decir, en oposición a lo norteamericano.

El barrio está en el margen y, por lo tanto, constituye una frontera respecto al “otro lado,” representado por la ciudad, la modernidad. Lo norteamericano es exterior al barrio pero su impacto se siente en el barrio; es un condicionante de su existencia ya que constantemente se pone de relieve el antagonismo con el mundo norteamericano: “Mi padre no podía ir al otro lado para hacerse cortar el pelo, se podía quedar allí sentado por horas y siempre lo ignoraban, si él insistía en su turno llamaban a las lloronas y lo echaban. También en la escuela chingan a los de la estirpe, los tratan mal...se pegan, se lastiman pero siempre gana el del otro lado. Por lo general lo perdonan y nos corren a nosotros” (191). El resultado de esta discriminación es la ruina del barrio que se presenta bajo el lente del estancamiento y la violencia produciendo una serie de imágenes grotescas que dan cuenta de una realidad cambiante pero en franca turbulencia: “El arte expresa el arrancar de los testículos de los toros para mostrar la enseñanza colegial de

mamar el clítoris de las revoluciones modernas...Los psiquiatras masturban a los caballos y gritan. ¡Ya vienen los rusos!” (37). Este tipo de imágenes también describen a los habitantes del barrio, como cuando se describe el ataque que sufre don Edmundo, el padre de Julián: “Entraron los dos y hallaron la rana grande boca arriba en el piso del cuarto de dormir. La rana soplaba pero no podía conseguir bastante aire. Tenía los cachetes morados, los ojos pelados, el hocico abierto, seco...” (67). Como muestran ambos ejemplos, la animalización es uno de los recursos para destacar la violencia y la deshumanización en el barrio. Con esto en mente, puede afirmarse que en términos simbólicos, el barrio no tiene asidero; como la Llorona, ha sido abandonado y humillado por una fuerza más poderosa.

Históricamente los barrios dan cuenta del cambio abrupto no sólo de nacionalidad sino de las condiciones socioeconómicas de la anexión del territorio mexicano a raíz del tratado de 1848 que puso fin a la guerra entre Estados Unidos y México. La mayor parte del suroeste norteamericano se dedicaba a actividades agrícolas. Pero esto pronto cambió debido a la rápida urbanización de zonas como Los Ángeles. El desarrollo urbano empujó a los nuevos mexicano-americanos a agruparse en determinadas zonas de las ciudades. Este hecho propició la formación de colonias o barrios residencial y socialmente segregados. Así pues, los barrios son el producto de una serie de complejos y dominantes cambios sociales originados fuera del barrio. Estas fuerzas externas, sin embargo, conformaron la base de la dinámica interna de éste, pues como señala Raúl Villa, los residentes del barrio, de manera consciente e inconsciente desarrollaron mecanismos de defensa para preservar la integridad de su lugar-identidad cultural ante la hostil regulación del espacio urbano (3-4). La dialéctica entre estas fuerzas, “los de aquí/los de allá; este lado/el otro lado” no es meramente espacial sino que “son

dimensiones de la existencia” puesto que las vidas de los personajes se articulan alrededor de ellas (Benavides 92).

De esta forma, el barrio no constituye una fuerza completamente positiva que protege a sus habitantes. A pesar de ser un espacio de unión e identificación, es también un espacio que desintegra y desarma la identidad. Durante el movimiento chicano, el barrio fue motivo de discusión. Para algunos, era un invaluable espacio cultural que conservaba las tradiciones pues no había sido penetrado por la cultura norteamericana. Para otros, era un lugar que requería atención pues la pobreza y la violencia eran parte fundamental (García 74).<sup>118</sup> Así pues, el barrio es una fuerza femenina que intenta dar a luz a sus hijos pero su misma feminidad la subordina a un orden patriarcal que le es ajeno y altera su capacidad creadora. Por eso, tal como asegura Figueredo: “...La Llorona story is a metaphor for a traumatic experience in which an original illusion results in a tragic deception of the creative/feminine force...It speaks of the ‘mothering’ of children, as beings, and also as artwork, as projects, as ideas, as self-worth, which are later killed off in the face of severe shaming, rejection and alienation by the dominant powers of the society...” (248).

La Llorona ocupa un lugar de honor en el imaginario literario chicano. Escritoras como Sandra Cisneros y Ana Castillo<sup>119</sup> recurren a este personaje para abordar el tema de la identidad femenina en la comunidad chicana. En *Borderlands/La frontera*, Gloria

---

<sup>118</sup> En su obra *Chicanismo*, Ignacio M. García explica que la clase media chicana era la principal promotora del cambio de los barrios ya que ellos no vivían en el barrio sino que disfrutaban de la cultura que emanaba de estos lugares, por ejemplo, los restaurantes de comida mexicana. Estos chicanos consideraban algunas tradiciones arcaicas y supersticiosas. En contraposición, los activistas de la clase trabajadora veían en los barrios un modo de resistencia a la asimilación del *American Dream*, y por lo tanto, debían ser mejorados, más no cambiados (74-75).

<sup>119</sup> Domino Renee Pérez argumenta que en la cultura chicana, la Llorona “traditionally serves as an allegory...warning people, primarily women, how to live, act and function within established social mores” (49).

Anzaldúa hace una distinción entre la Llorona y la Malinche o Chingada pero incluye a ambas entre las tres madres de los chicanos—la otra es la Virgen de Guadalupe. La Llorona es una combinación de las características de Guadalupe y Malinche: la primera es la madre que no ha abandonado a los chicanos ni a los mexicanos, y la segunda es la madre violada que ha sido abandonada. Según Anzaldúa, las características de las tres madres han tenido un papel decisivo para la identidad chicana: “*Guadalupe* to make us docile and enduring, *la Chingada* to make us ashamed of our Indian side, and *la Llorona* to make us long-suffering people” (53). Estas tres figuras maternas señalan la importancia de la madre en la configuración de la identidad chicana. Novelas como *Caras viejas y vino nuevo* indagan sobre las consecuencias que tiene esta fuerte presencia materna para la cultura chicana. Este “exceso” de madre no sólo destaca la condición subordinada del barrio y los chicanos a la cultura norteamericana sino que también subraya el estrecho vínculo que aún se mantiene con el origen cultural, es decir, con México y la problemática de mantener esta unión en un contexto cultural diferente.

La Llorona penetra toda la novela como una presencia sombría. Transformada en un fenómeno moderno a partir de las sirenas de las ambulancias y la policía, su llanto revela la angustia por sus hijos perdidos. El barrio posee la capacidad de crear un sentido de unidad colectiva a través de las celebraciones tradicionales pero también, como la Llorona, puede matar a sus propios hijos ya que la tradición resulta insuficiente para la realización individual de sus habitantes. Pensar la problemática del barrio en términos de lo femenino y lo materno resulta sumamente importante para la identidad de los personajes de *Caras viejas y vino nuevo* pues apunta hacia la ruptura y la búsqueda de un vínculo cultural que les permita constituirse como sujetos. Además del plano temático en el que aparece esta idea de la ruptura y búsqueda, motivo central de toda la novela,

Morales recurre a una compleja estructura narrativa que reta el modelo de identidad cultural unitario y homogéneo propuesto por el movimiento chicano.

#### La continuidad como problema: fragmentación y experiencia chicana

La crítica coincide en afirmar que la compleja estructura de *Caras viejas y vino nuevo* es una de las características más emblemáticas de esta novela chicana (Bustamante 61, Gonzalez-Berry 64; Elias 92; Lomelí 54; Gurpegui 2). El ambiente caótico, confuso y violento emerge precisamente de la estructura fragmentaria que caracteriza esta novela. En lugar de capítulos, hay 32 fragmentos y un epílogo ordenados en forma regresiva. Así pues, la estructura es similar al cuento “Viaje a la semilla” (1944) de Alejo Carpentier. Dentro de esta compleja estructura, hay fragmentos que quedan sueltos, es decir, que no encajan dentro de un estricto orden cronológico, tal como las apreciaciones personales de Mateo sobre eventos que ocurren en el barrio.

Esta estructura crea una sensación de desorientación haciendo partícipe al lector del caos que se vive en el barrio mexicano. El lector se ve obligado a realizar una lectura al estilo *Rayuela* pues tiene que realizar una lectura activa del texto para encontrar el significado. Dentro del caos, no obstante, hay una línea de acción que otorga significado a la novela. A través de los fragmentos se muestra la gradual desintegración de Julián, desde sus conflictos familiares, su adicción a las drogas, hasta su muerte, narrada al inicio de la novela. La vida y las reflexiones del protagonista así como algunas escenas de la vida en el barrio, están intercaladas en la acción principal y culminan con el epílogo, donde se narra brevemente la muerte de Mateo.<sup>120</sup>

---

<sup>120</sup> La estructura de la novela de Morales es similar a la novela de Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz* (1962). En ésta, Artemio Cruz recuenta su vida desde su lecho de muerte en un hospital. Dicho

Cabe preguntarse aquí si esta estructura es un recurso cuya meta es presentar una imagen de caos. De ser así, ¿qué sugiere ese caos? ¿Por qué es característico de la vida en el barrio? La fragmentación permite articular la desintegración del barrio a partir de la presentación de diversas experiencias que ocurren allí. Buena parte de estas experiencias surgen del choque entre una tradición caduca y una realidad decadente y en tensión. El padre de Julián representa esta tradición mientras que la historia se desarrolla en los albores del movimiento chicano. Así pues, la experiencia del barrio no se presenta en términos de continuidad sino de conflicto, situación que permite indagar sobre las diferentes causas que han propiciado el caos y la violencia. La fragmentación junto con los múltiples puntos de vista y la alteración del orden cronológico plantean la imposibilidad de considerar la identidad chicana como producto de la continuidad histórica. De esta manera, se recalca la historia como proceso y no como discurso establecido.

El uso de la técnica fragmentaria no es exclusiva ni innovadora de Alejandro Morales. Críticos como Salvador Rodríguez del Pino y John C. Akers sostienen que la fragmentación es un rasgo recurrente de la literatura chicana y que aparece en otras novelas de Morales como *La verdad sin voz* (1979) en donde no hay una estructura linear sino que la historia se desarrolla a partir de fragmentos de conversaciones y acciones entre diferentes personajes. En efecto, novelas emblemáticas como *The Plum Plum*

---

recuento se hace a partir del uso de diferentes personas gramaticales—yo, tú y él—que conforman los fragmentos de la novela y que permiten plantear sus acciones desde diferentes perspectivas. La estancia de Mateo en el hospital que se narra en el epílogo permite pensar que la novela son los recuerdos de su vida en el barrio. En su lecho de muerte, Mateo estaría recordando y releendo su vida. En uno de los fragmentos anteriores al epílogo el narrador hace referencia a alguien que recuerda pero no especifica quién es: “Se acuerda que había un objeto del conductor con el cual todos se identificaban” (133). Como puede verse, la novela de Morales está imbuida de las técnicas experimentales de la época y de la necesidad de releer la historia desde otros puntos de vista para comprender el presente, tema que articula otras novelas del Boom como *Cien años de soledad* (1967).

*Pickers* (1969)...y *no se lo tragó la tierra* (1971) y *Peregrinos de Aztlán* (1974), por citar algunos ejemplos, se estructuran alrededor de diferentes técnicas fragmentarias que van desde una relativa sencillez hasta una verdadera complejidad que requiere una activa participación del lector, como en el caso de *Caras viejas y vino nuevo* (142; 121). Por otra parte, la fragmentación ha sido considerada como uno de los rasgos más representativos de las novelas del *Boom*<sup>121</sup> latinoamericano (Fuentes *Nueva novela* 9-29; Shaw 242-45; Swanson 80-86)<sup>122</sup> hecho que ha dado pie a hablar de la influencia de la narrativa latinoamericana y, especialmente, de la mexicana en la literatura chicana. El cariz internacional del *Boom*<sup>123</sup> contribuyó a generar interés por parte de los autores chicanos en la literatura latinoamericana, hecho que motivó a la crítica a rastrear las influencias de la narrativa latinoamericana en la chicana, como señalan Sabine Ulibarrí y Dick Gerdes (156). El intento por establecer vínculos con lo mexicano y lo latinoamericano revela la problemática de pensar la literatura chicana como una

---

<sup>121</sup> No hay un acuerdo entre la crítica en cuanto a las obras que conforman el Boom. Para Shaw, por ejemplo, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez y Julio Cortázar son las cabezas de este movimiento. Otros, como Ángel Rama proponen el inicio del boom a fines de los años cincuenta, cuando las editoriales publican tirajes más grandes de libros (285). Esto incluiría entonces a autores como Juan Rulfo como parte del Boom. Emir Rodríguez Monegal señala que los años sesenta constituye el punto clave para comprender este fenómeno e incluye *Paradiso* de Lezama Lima. La crítica sobre el tema es abundante pero indudablemente una abierta experimentación narrativa es el rasgo que hermana a las novelas latinoamericanas en la década del sesenta. La Onda forma parte de esta revolución literaria pero incluye otra perspectiva que también forma parte de la realidad latinoamericana: el adolescente. La experimentación lingüística y narrativa es parte también de los textos latinos y chicanos publicados en los sesenta y permiten articular un panorama crítico sobre la relación entre Estados Unidos e Hispanoamérica.

<sup>122</sup> Estos críticos notan que la fragmentación en las novelas del Boom constituye una forma de modificar y ampliar la visión de la realidad. Esta intención experimental explícita va acompañada de una renovación lingüística (Rodríguez Monegal 72). Destaca Shaw que “el escritor dota a su obra de una estructura muy visible que funciona como una consciente respuesta artística a la desintegración caótica de la realidad” (242).

<sup>123</sup> Ángel Rama subraya que el interés internacional en las novelas del Boom no sólo se debió a su calidad o su adaptabilidad a otros mercados sino también por la curiosidad que despertó la revolución cubana. Asimismo, las editoriales, tanto latinoamericanas como extranjeras, contribuyeron a dicha internacionalización pues ayudaron a difundir obras nuevas y clásicas de la literatura latinoamericana (237;264-65).

producción cultural independiente pero que participa tanto de las corrientes artísticas en boga, como de la herencia latinoamericana y en particular la mexicana.

La novela de Morales se embarca en una serie de estrategias características del *Boom* y de la narrativa experimental mexicana de los sesentas que bien pueden identificarse con la Escritura y también con la Onda. Dichas estrategias retan al lector al retar las convenciones narrativas. En *Caras viejas y vino nuevo* la ruptura de la tradición narrativa se da a partir de la alteración del eje cronológico y de cambios abruptos en los puntos de vista y en los tiempos verbales, especialmente entre el pretérito y el imperfecto. La fragmentación en *Caras viejas y vino nuevo* descubre la visión de una experiencia imposible de aprehender en términos tradicionales que desafía cualquier interpretación facilista. Así pues, la fragmentación no sólo encarna el conflicto de identidad del chicano sino que problematiza esta marginación a partir de una crítica a las deficiencias de dicha comunidad para enfrentar tanto la opresión de la cultura norteamericana como la de la propia cultura chicana.

La alteración del orden temporal sugiere una conexión entre la identidad y el tiempo ya que para poder comprender la problemática de Mateo y, por extensión de Julián y del resto de los adolescentes, es necesario volver al pasado. Como señalé al inicio de este subcapítulo, esta estructura recuerda “Viaje a la semilla,” el famoso cuento de Alejo Carpentier donde se narra la vuelta al origen, con la diferencia de que en la novela de Morales no hay un regreso a la madre biológica sino al surgimiento de un barrio en los confines de un mundo industrializado y urbano, hecho que se narra en el último fragmento de la novela. Sin embargo, una diferencia importante con este cuento es que *Caras viejas y vino nuevo* no plantea un tiempo anterior a la historia, como propone la lectura de William Luis sobre el texto de Carpentier, sino una relectura de la



historia (156). El barrio se convierte en una madre simbólica, es decir, es una matriz cultural que brinda protección ante un mundo hostil pero cuya existencia, irónicamente, está determinada por ese mismo mundo que lo ha colocado en un lugar marginal, como ya se explicó en el subcapítulo anterior. Es a partir de una revisión de la memoria que culmina/empieza con el origen de este lugar que será posible encontrar respuestas alternativas a la existencia de los personajes de la novela.

La regresión temporal ha sido considerada por críticos como Erlinda Gonzales-Berry como un viaje a través de la desintegración del barrio (62). Es cierto que este movimiento en retrospectiva permite ahondar en las causas de la decadencia del barrio pero, paralelamente, también deja ver el desarrollo de los eventos que han conducido a esa desintegración, de ahí la dificultad de hablar de un final y un principio concretos en el texto. La muerte problematiza aún más esta idea de un origen fijo. La novela empieza con la muerte de Julián, que sería un final físico. La novela comienza con un final que sólo comprendemos cuando continuamos la lectura hacia adelante que nos conduce al origen. Curiosamente, la novela, siguiendo la lectura tradicional, termina con la muerte de Julián. Así, el principio y el final están marcados por la muerte pero ésta sólo cobra significado a partir de la lectura del resto del texto. En este punto la novela de Alejandro Morales se acerca a “Viaje a la semilla” pues, como señala William Luis, el origen y el final cobran importancia no como instantes aislados que privilegian un momento por encima de otros, sino como parte de la secuencia histórica (157).

La fusión del origen con el final articula la acción en dos ejes, el de la desintegración y el de la evolución. Estos dos ejes se articulan desde el inicio de la novela, en los dos primeros fragmentos: el primero narra la muerte de Julián y el segundo las reflexiones interiores de Mateo sobre el mundo. En este segundo fragmento, el

protagonista de la novela está fuera del barrio, subido en el techo de una casa desde donde observa el mundo moderno y el barrio. Esta ubicación simboliza la posición de Mateo como observador y crítico dentro de la novela y a partir de la cual se presenta el proceso de descomposición del barrio. Sin embargo, el regreso al principio plantea la posibilidad de reconsiderar esta destrucción: “el retorno al principio representa una manera de borrar o negar la historia y regresar a un momento antes de su comienzo porque la historia se equivocó.” El viaje al principio permite ver los “errores del pasado” y así poder evitarlo para proponer “una historia de armonía entre el hombre y las cosas” (Luis 159).

Como parte del eje de la evolución, la fragmentación dirige la atención hacia el desarrollo, es decir, hacia los elementos que forman parte de la construcción de la historia. La ordenación de estos fragmentos en orden regresivo se propone como partes que dan significado a la experiencia chicana en el presente. Así, la muerte violenta de Julián y sus conflictos familiares presentados al inicio de la novela solamente cobran relevancia en relación al resto de los fragmentos, es decir, en relación al pasado. Asimismo, esta estructura regresiva trasciende el plano individual a partir de las reflexiones de Mateo sobre su vida y la vida del barrio. A través de este personaje se plantea la necesidad y la urgencia del conocimiento histórico para salir de la opresión y la decadencia que aquejan a la comunidad chicana. La presencia de estos dos ejes que ofrecen dos posibilidades de lectura implican una subversión de la técnica narrativa que señalan una problematización del origen de la propia narración. La escritura fragmentaria regresiva es el medio de expresión por el cual se plantea esta problemática que ha obstaculizado la configuración de una identidad entre los habitantes del barrio.

Las ideas sobre el problema de la historia y su planteamiento a partir de la alteración temporal que genera una sensación de caos desafían la concepción histórica

sobre la que el movimiento chicano articuló la lucha por la afirmación de su identidad. No resulta extraño entonces que *Caras viejas y vino nuevo* haya sido rechazada por las editoriales oficiales chicanas. Aztlán, que formó parte integral del movimiento gracias a la proclamación en Denver del *Plan Espiritual de Aztlán* en 1969, se convirtió en piedra de toque en la lucha por la afirmación de la identidad chicana. Más que un lugar mítico, Aztlán<sup>124</sup> adquirió dimensiones políticas puesto que llegó a ser una narrativa de origen gracias a la cual el pueblo chicano se insertaba como parte de la historia a partir de la identificación con un pasado indígena anterior a la llegada de los españoles, es decir, con un pasado puro, original, y, por lo tanto, utópico. En la novela de Morales, por el contrario, el origen no está planteado en términos de autenticidad sino como problema puesto que la narración en reversa hace visibles los diferentes factores que intervienen en la configuración de la identidad chicana. La violencia que impera en el barrio surge precisamente del choque de estos factores como la oposición “este lado/el otro lado,” la ideología paterna anclada en el pasado, y la marginalidad del barrio.

La narración regresiva desvela la situación marginal del barrio. El último/primer fragmento de la novela narra su nacimiento en los márgenes de la industrialización. Una fábrica de ladrillos “era la atracción, lo que realizaría todos los sueños con que vinieron” los inmigrantes mexicanos (207). El resto de los fragmentos de la novela cuestionan la realización de estos sueños, en buena medida porque el barrio nace en un espacio en el que ya “latían problemas viejos y nuevos, quizás mayores de los que dejaron allá” (207). Así como el barrio surge en un espacio concreto—el urbano—también recupera un suceso

---

<sup>124</sup> Históricamente, Aztlán es el lugar del cual los mexicas partieron hacia el valle de México. Algunos historiadores como Miguel León-Portilla sitúan este lugar en el suroeste norteamericano, en la región de California y Nuevo México. La recuperación de Aztlán como lugar de origen del pueblo chicano, buscaba también afirmar el derecho de pertenencia a un espacio geográfico que había sido colonizado al término de la guerra entre México y Estados Unidos en 1848.

fundamental para el desarrollo de la cultura chicana: la emigración, concretamente la oleada que tuvo lugar en los años 20 a raíz de la revolución mexicana. Dicho evento aparece descrito en breves comentarios históricos a lo largo de la novela. De esta forma, *Caras viejas y vino nuevo* desarma las raíces míticas de la identidad chicana para desvelar otro origen, uno anclado no en un pasado mítico sino en un hecho histórico que determina sustancialmente la problemática existencia del barrio urbano como un espacio relegado de la cultura norteamericana.<sup>125</sup>

La fragmentación regresiva permite ahondar precisamente en las causas del confinamiento no sólo del barrio sino también de sus habitantes. Aunque Mateo es la conciencia narrativa del texto y el punto de vista que predomina en la novela, no es una voz estática. Los narradores se trasladan sin previo aviso al lector, de un punto de vista a otro. Este movimiento es especialmente interesante porque el cambio ocurre de la perspectiva exterior a una interior en la que predomina la experiencia individual. Parece que estamos frente a un lente cinematográfico que se mueve rápidamente de una toma abierta a una especie de *zoom* interior que da lugar a un cambio abrupto en la perspectiva: “Desde el techo se podía ver la lumbre de los muchachos en el llano y se podía ver la casita del Compadrito...Acá arriba se sentía poderoso; amor, tristeza y odio, todo se mezclaba en la mente de Mateo. Los ojos miraron otra vez; sintió los zapatos bajar la escalera. Enfrente de la casa estaba la de Julián. ¿Dónde estará este loco? Hace meses que no lo veo. Anda por aquí...” (39).

---

<sup>125</sup> Los trabajadores agrícolas, liderados por César Chávez, habían logrado algunos triunfos respecto a las condiciones laborales que habían servido como base para desarrollar un sentido de orgullo chicano. Sin embargo, el ámbito urbano fue un problema para el movimiento chicano pues la falta de oportunidades y la discriminación había fomentado la marginalidad de los chicanos en la sociedad norteamericana. Así explica Franciso Lomelí esta situación: “urban America was the last frontier for Chicanos...Barrios, then, once viewed as protective zones of relative insularity and cultural homogeneity, were quickly becoming wastelands, suddenly turning into hotbeds of tension and contention” (“Rereading” 53).

Gracias a esta técnica del *zoom*, los pensamientos interiores aparecen naturalmente dentro del resto de la narración, es decir, como parte integral de lo que se está narrando, aunque sea narrado desde otra perspectiva o desde otro tiempo. Con frecuencia, los cambios en los tiempos verbales determinan las variaciones de perspectiva: “Recibió la rociada en toda la cara, sintiendo el gargajo verde gelatinoso escurrirle por todo un lado de la nariz, desde el rincón del ojo derecho le golpearon las palabras de don Edmundo. Mira, desgraciado, si vienes otra vez a esta casa te voy a matar. Te voy a estar esperando con la pistola” (29). Como vemos en esta cita, las palabras de los personajes están en el presente mientras que la situación que da lugar a esas palabras está en pretérito. Este cambio entre el presente y el pretérito forma parte de las técnicas cinematográficas espaciales desde las cuales se estructuran los fragmentos de la novela.<sup>126</sup> Asimismo, el uso del presente se enfoca en el ahora en que transcurren las acciones de los personajes. Pero este presente cobra significado en relación al pretérito y, particularmente, al imperfecto.

Buena parte de los fragmentos que conforman la novela están narrados en este tiempo verbal: “La gente bailaba a los ritmos viejos y modernos. Canciones muy viejas que hacían a los ancianos salir a llorar, gritar y bailar. Los bailes de aquel país se manifestaban con filas de cuerpos cuyos pies zapateaban en el piso” (47). Este fragmento narrado en el imperfecto tiene algunas interrupciones en el presente: “Ahora el matrimonio empezó a bailar” (47). A diferencia del pretérito, el imperfecto presenta

---

<sup>126</sup> La inclusión de técnicas cinematográficas como los rápidos cambios de una toma abierta a un close-up íntimo funcionan como sinécdoque puesto que subrayan la determinación del personaje por el medio en que se desenvuelve. La literatura de la onda exploró también el uso de técnicas y temas cinematográficos dentro de la novela. Ejemplos de esto son *Gazapo* (1965) y *Obsesivos días circulares* (1969), de Gustavo Sainz, y novelas de José Agustín como *La tumba* (1964) y *Se está haciendo tarde (final en laguna)* (1973). Para un análisis más detallado de la inclusión de técnicas cinematográficas en la literatura mexicana, véase la obra de Patrick Duffey, *De la pantalla al texto*.

acciones del pasado que no han llegado a su fin. De esta manera, la novela crea una especie de empalme entre pasado y presente, un presente perpetuo que actualiza el problema del origen. La escisión entre pasado, presente y futuro se borra para recalcar no un determinado momento histórico—como el mito de Aztlán—sino, como atinadamente propone Francisco Lomelí, el proceso de llegar a ser una entidad histórica (“Rereading” 57). Este proceso es complicado y para comprenderlo es necesario considerar las partes que lo componen, de ahí la importancia de la inversión de la estructura tradicional (el principio en el final y viceversa). En su conjunto, estas partes muestran la decadencia de la vida en el barrio que surge de una aguda crisis de valores perpetuados desde la generación de los padres. “Es un círculo vicioso pero qué se puede hacer,” son las palabras con las que el Compadrito describe esta decadencia pero la estructura de la novela es una propuesta para encontrar el modo, o los modos, de romper un círculo que envuelve a los personajes en una vida de violencia y desolación (57).

Así pues, la manipulación de la estructura conduce a una condensación narrativa que refleja un momento de tensión en la vida del barrio. A lo largo de la novela hay referencias a este momento, tal como se ve en las reflexiones de Mateo sobre sí mismo: “En mí vive algo, es como un río que ha corrido por millones antes de mí a través de centenares de años y ahora corre en mí pero con una fuerza colectiva; este turbulento río empieza a desbordarse...,” y sobre el resto de los habitantes: “¿Qué no ves que la hora de los milagros es ahora? ¿O es la rebelión el único sendero que tomar?,” así como los comentarios del Compadrito: “los políticos nuestros que tienen el poder y no hacen nada con él porque son tímidos y no tienen la capacidad de actuar como él” (126-27; 95; 159). Como muestran las citas anteriores, el ahora, impregnado del pasado, supone un momento crucial en la vida de la colectividad que corre dentro de Mateo.

*Caras viejas y vino nuevo* plasma una compleja imagen de la experiencia chicana cargada de ambigüedad, pobreza, sufrimiento y decadencia. Este cuadro desafiaba la agenda cultural del movimiento chicano. La distancia entre textos como *Yo soy Joaquín* que es básicamente, una lección de historia para los chicanos, y la novela de Morales es abismal puesto que la estructura fragmentaria y la narración en retroceso constituye un desafío a la forma en que la historia chicana había sido esbozada. La novela de Morales se opone al mito (que provee una estabilidad absoluta y adquiere significado en términos de un orden temporal perdido) como agente ritual (Kermode 35). De esta manera, el vínculo entre lo mexicano, lo chicano y lo norteamericano no se plantea en términos esencialistas sino como un entramado cultural en donde lo mexicano se encuentra influido por esas dos esferas. El barrio, universo cultural de los personajes, se articuló entonces como una serie de fuerzas en tensión que atraen y repelen, que protegen y oprimen. Sin embargo, esto no significa que los personajes vivan en absoluta soledad. Por el contrario, las fuerzas en conflicto determinan su existencia y, en el caso de Mateo, lo obliga a pensar en su relación con ellas. Y es en este punto que dichas fuerzas en conflicto cobran sentido pues a partir de ellas emerge la novela. En este contexto, la identidad se manifiesta como una intensa búsqueda por encontrar un lugar dentro de un universo cultural marcado por la hibridez: lo mexicano converge con lo norteamericano y la lucha por definir lo chicano. Esta situación híbrida es precisamente lo que hermana *Caras viejas y vino nuevo* con *Pocho* y las novelas de la Onda. Estos textos capturan un momento histórico cargado de cambios que obliga a repensar los límites de la cultura nacional. Como se refleja a partir de la problemática del barrio y sus habitantes, lo mexicano no queda ceñido exclusivamente al territorio mexicano sino que traspasa la frontera norte y constituye la semilla de una nueva identidad. De la misma manera, las

novelas de la Onda dejan ver la influencia norteamericana en el lado mexicano. Así pues, la búsqueda de identidad de los personajes se desarrolla en un entorno cultural híbrido que hace evidente lo difícil que resulta encontrarse a sí mismo en un ambiente intersectado por diferentes tradiciones. Pero, ¿qué pasa cuando el sujeto se encuentra abatido por este entorno híbrido hasta encontrarse totalmente marginado? Si en *Pocho* Richard deja abierta la cuestión de su identidad y Morales aboga por una relectura de la historia, en *Pasto verde* estos planteamientos son llevados al extremo pues Parménides García Saldaña cuestiona la identidad desde una marginalidad total a partir de una total subversión del lenguaje y la estructura narrativa, como se verá a continuación.



## CAPÍTULO V

### LOS EXILIOS DEL SER: NACIÓN, SOLEDAD Y LENGUAJE EN *PASTO VERDE* DE PARMÉNIDES GARCÍA SALDAÑA

*Inventar un lenguaje es decir todo lo que la historia ha callado.*  
*Carlos Fuentes, La nueva novela hispanoamericana*

*Pasto verde* (1968) es piedra de toque en el cuestionamiento del ser y su relación con la cultura. García Saldaña lleva al extremo las inquietudes y tensiones sobre la identidad exploradas en las novelas estudiadas en los capítulos anteriores. Si en *La tumba*, *Pocho*, y *Caras viejas y vino nuevo* el adolescente vive una tensa dialéctica entre la tradición y la afirmación del yo, en *Pasto verde* el yo se desplaza constantemente a través del lenguaje, llegando incluso a perderse en él. Si en *La tumba* y *Pocho* el lenguaje está mechado por lo heterogéneo, en *Pasto verde* el lenguaje es un *collage*: no sólo hay una mezcla entre el inglés y el español sino que en ocasiones resulta difícil desentrañar la trama de la novela. El referente se diluye en el lenguaje para dar paso a una serie de imágenes y acciones en las que el yo narrativo lucha por encontrar un antídoto a la soledad y la enajenación.

En este contexto marcado por la desolación y un lenguaje heterogéneo, las preguntas que este capítulo busca responder son, en primer lugar, ¿cómo abordar una novela tan compleja? En segundo lugar y en cuanto al tema de esta disertación, ¿puede leerse *Pasto verde* como el resultado de la tensa dialéctica que fractura el ser de los protagonistas en las novelas discutidas en los capítulos anteriores? Y por último, ¿cuál es

el papel del sistema social y cultural en la conformación del individuo? Al igual que sus contrapartes en las novelas de José Agustín, el narrador y protagonista de *Pasto verde*, Epicuro Aristipo Quevedo Galdós del Valle Inclán elabora una ácida crítica a las instituciones sociales y políticas del momento. Notemos, dicho sea de paso, que su primer nombre sugiere una identificación con lo que queda fuera de la ley, con el placer, y sus apellidos lo vinculan no sólo a la tradición literaria realista (Galdós), pero también a lo grotesco y lo esperpéntico. Como Julián, Epicuro el protagonista drogadicto de *Caras viejas y vino nuevo*, encuentra en las drogas una forma de liberación y de libertad. La política, la sociedad y la cultura posrevolucionaria son para él pura hipocresía, un discurso vacío. Este hecho lo lleva a cuestionarse sobre sí mismo y sobre su lugar en el país: “Claro, yo en este país soy un elemento folk” (80). Estas palabras ponen de manifiesto la diferencia que separa a Epicuro del *mainstream* social. Dicha diferencia lo conduce a cuestionar la identidad nacional y su lugar respecto a esa identidad a partir de un lenguaje híbrido, característico de su postura de ondero.

*Pasto verde* es pues un texto que vuelve sobre viejas ansiedades en cuanto a la identidad (como la presencia de la cultura norteamericana en México) pero desde una perspectiva juvenil de total desencanto que se expresa a partir de una ruptura con las normas lingüísticas y literarias. Uno de los rasgos característicos de la novela de García Saldaña es la forma a partir de la cual se aborda el tema de la búsqueda de la identidad individual y nacional, y cómo ambas identidades se intersectan. El texto es sumamente experimental. La trama desaparece para dar paso a una serie de imágenes que carecen de nexos lógicos y cronológicos; las experiencias y reflexiones interiores abren paso, sin causa ni consecuencia lógica, a imágenes que tienen lugar en el exterior, como, por ejemplo, el protagonista vagabundeando con sus amigos por la ciudad, hecho que transcurre a lo

largo de la novela. La crítica a la ideología y el comportamiento de la clase media, y la exaltación del modo de vida de los que están en “onda” es el hilo conector de estas imágenes.

García Saldaña conocía a fondo el estilo de vida ondero porque éste marcó el rumbo de su vida y de su obra. Para José Agustín, Parménides fue “el gran escritor de la onda: no sólo le gustaba el término sino que escribió...el único ensayo loquísimo acerca del movimiento social de la Onda, porque en lo fundamental no trata de cuestiones literarias” (Entrevista a José Agustín 39). Las consideraciones de Agustín hacia García Saldaña surgen en gran parte al modo de vida de este escritor que encarnó el modo de vida ondero. Su vida estuvo regida por la subversión hasta el punto que García Saldaña se convirtió en “escritor maldito,” destacándose “por sus desplantes, por la absoluta fidelidad a su postura de maldito,” rodeado de escándalos e incontables enfrentamientos violentos (“Onda” 187-88). Murió en la Ciudad de México en 1982, tan escandalosamente como vivió: víctima de una sobredosis.

La postura maldita del autor es muy similar a la de Epicuro, foco narrativo de *Pasto Verde*. Los escasos personajes secundarios que aparecen a lo largo de la novela carecen de profundidad psicológica y encarnan más bien tipos—la niña “fresa,” el amigo en “onda,” el papá hipócrita—o aluden a una corriente literaria como el personaje Howl, por ejemplo, que establece una relación intertextual con la generación *Beat* a partir del poema de Allen Ginsberg.<sup>127</sup> En otros casos se hace referencia a un grupo determinado

---

<sup>127</sup> La generación *Beat* es uno de los intertextos más importantes en la novela de García Saldaña. En *Pasto verde*, García Saldaña rescata y reinserta en el contexto mexicano la perspectiva marginal, el rechazo de la cultura burguesa, el vagabundeo—típico de Jack Kerouac y sus personajes en *On the Road* (1957)—que este grupo de escritores encarnó y representó en sus textos, es rescatada por García Saldaña en *Pasto verde* y reinscrita en el contexto mexicano. El hecho que García Saldaña relacione su producción literaria con los *Beats* no sólo implica un deseo de identificarse con un tipo de literatura contestataria y de legitimar literariamente su propia novela en este contexto sino que edifica un vínculo entre la cultura norteamericana

de la sociedad: la iglesia, los políticos, etc. Así pues, al igual que las novelas chicanas y las novelas de José Agustín, la narración en *Pasto verde* se centra en la primera persona. Usando las palabras de Margo Glantz, este “imperialismo del yo” no es una búsqueda encerrada en el ser: “[como] un Narciso detenido en el acto de contemplarse, un Narciso incapaz de reconocer su rostro, porque el espejo que lo refleja se fragmenta antes de que su imagen se clarifique” (“Onda” 215). Es precisamente la fragmentación de ese espejo, el desencanto que sienten los personajes hacia las normas establecidas lo que complica su búsqueda ontológica y motiva los cuestionamientos sobre sí mismos y su lugar en el mundo. Dichos cuestionamientos se llevan a cabo en la escritura que se convierte en vehículo de búsqueda y expresión de una identidad auténtica, que haga frente a la hipocresía del sistema dejando vivo el deseo de permanecer en “Onda.” Esta última postura adquiere un sentido de autenticidad frente a lo establecido.

Como era de esperarse, la temática y la estructura de *Pasto verde* despertaron el interés de la crítica. A raíz de un concurso de novela dirigido a escritores jóvenes, la primera novela de Parménides García Saldaña apareció en 1968 bajo el sello de la editorial Diógenes, fundada por Emmanuel Carballo y Rafael Giménez Siles. *Pasto verde* no ganó el concurso<sup>128</sup> pero la novela contó con varias reseñas que expresaban cierta reserva ante la forma del texto aunque, en su mayoría, recomendaban su lectura (Gunia 217). José Agustín resume la fortuna de la novela: “adquirió una aura de texto maldito y corrió con una buena fortuna inicial” (“Epílogo” 172). Más recientemente, la crítica la ha visto como “novela psicodélica” y el primer libro “’hippie’ mexicano”; para otros ha

---

pero con la parte reaccionaria de esa cultura que rechazaba el modo de vida burgués que se venía imponiendo igualmente en México desde los años cuarenta. No resulta extraño entonces que en su ensayo sobre la Onda, Parménides incluya e identifique a los “chavos” onderos con los chavos mexicanos.

<sup>128</sup> El ganador fue Orlando Ortiz con *En caso de duda*.

sido un “texto catártico, loquísimo” y que “ataca de modo fundamental a la clase media” (Pérez 72; Peña 14; Agustín, “Epílogo” 171; Poniatowska, “Onda” 181). Además de esta novela, la obra literaria de García Saldaña incluye un libro de cuentos, *El rey criollo* (1970), el ensayo *En la ruta de la onda* (1972), y una colección de poemas titulada *Mediodía* (1975).

Cabe mencionar aquí que uno de los rasgos más notables de la obra de García Saldaña es la música. Durante su estancia en Nueva Orleans como estudiante de la Universidad de Baton Rouge, llegó a conocer de cerca la música afroamericana, como el *blues*, y más tarde el *rock'n'roll*. A su regreso a México abandonó la carrera de Economía e intentó forjar una carrera en la industria musical (Shaffer, *Prose* 169-70). De este interés primordial en su vida surgieron artículos y colaboraciones con revistas mexicanas especializadas en rock como *Pop* y *Piedra rodante*, ambas con un papel importante en la difusión del rock en México (Hernández, “Parménides” s/p). La música marcó la vida y obra de Parménides. En *Pasto verde* hay referencias a los grupos y cantantes de rock más importantes del momento como los *Rolling Stones* y Elvis Presley. Su colección de cuentos lleva por título *El rey criollo* (1970), título de uno de los cuentos que conforman la colección y que narra los violentos sucesos ocurridos en un cine de la Ciudad de México donde se estrenó la película de Elvis, *King Creole*. Asimismo, cada cuento está precedido por epígrafes de canciones de rock. Sus poemas, reunidos en *Mediodía* (1975), están precedidos por un epígrafe de Bob Dylan, y al inicio de cada uno se indica el ritmo que deben seguir, como “Beat de rock-bolero” o “blues,” o “rock macizo, con beat obsesivo.”

Aunque la presencia de la música en *Pasto verde* no es tan marcada como en otras obras de García Saldaña aspectos característicos de esta novela como la psicodelia, el

hipismo, la locura y el ataque a la clase media, se articulan alrededor del movimiento. Epicuro adquiere diferentes personalidades y voces a partir de las que expresa sus ideas. Este movimiento no sólo se da a nivel de la escritura ya que el yo también se desplaza a lo largo y ancho de la Ciudad de México, y, simultáneamente, va de la alucinación a la realidad. Asimismo, el movimiento se da de “chica en chica” pues Epicuro tiene varias experiencias sexuales con diferentes mujeres. Como se discutió en el capítulo sobre José Agustín, críticos de la Literatura de la Onda como Margo Glantz han señalado que el movimiento es una de las características literarias de estas novelas. Los personajes de *La tumba*, *De perfil* y *Gazapo* de Gustavo Sainz—las novelas consideradas de la “Onda”—nunca se detienen; viven en constante movimiento. Este rasgo es aún más evidente en la novela de García Saldaña, subrayando el tono antisolemne del texto que comparte con otros de la Onda como *La tumba*. ¿Puede afirmarse entonces que la Onda es también un movimiento que implica un desafío a lo estático? ¿Es una reacción a las estructuras dominantes en el plano social, político y literario?

#### Rolando la Onda: el movimiento como vehículo de búsqueda

Al hablar sobre la literatura de la Onda, José Agustín ha subrayado el significado de este término en relación al fenómeno literario. De acuerdo con el novelista, la palabra “Onda” alude sobre todo al “movimiento” y a la “comunicación, algo intangible que no percibimos hasta que nos volvemos el receptor adecuado para sintonizar distantes frecuencias, que, invisibles, inciden en la realidad” (“Onda que nunca” 13). Partiendo de esta premisa, la Onda estaría en oposición a lo estático, a lo inmutable. Es un término que abre la posibilidad de encontrar algo nuevo o de forjar nuevas perspectivas sobre lo que nos rodea. En *Pasto verde*, al igual que en las novelas de Agustín, el movimiento es una

constante en la novela. Los desplazamientos no sólo son traslacionales (a lo largo de la ciudad), sino también internos; o sea una reflexión interna sobre lo que ocurre en el espacio exterior. ¿Qué sugiere este movimiento incesante en cuanto al individuo y su relación con la cultura? La movilidad en *Pasto verde* se convierte en un acto de desafío ya que el movimiento muestra las inconsistencias del sistema pero margina a Epicuro. Así pues, el movimiento crea una sensación de independencia desde donde se articula una indagación personal y una ácida crítica a la realidad mexicana.

Es preciso notar que el movimiento es un tema que marca tanto la literatura de la Onda como la narrativa chicana. El corpus literario chicano tiene como base el desplazamiento de la frontera México-Estados Unidos a raíz del Tratado de Guadalupe-Hidalgo y más tarde con las constantes olas migratorias que han tenido lugar a lo largo del siglo XX. En su ensayo *Becoming Mexican American*, George Sánchez hace hincapié en el valor simbólico del movimiento para la cultura chicana a partir de la imagen del aeropuerto de Los Ángeles. Este espacio es testigo de la adaptación de los migrantes a la cultura norteamericana. Sánchez observa: “Here, in this airport, which has become the single largest port of entry for immigrants in this country, one sees continuous movement” (271). Este movimiento no sólo es de entrada hacia los Estados Unidos, sino también de salida pues muchos de estos inmigrantes regresan a México a pasar vacaciones o de visita. El movimiento de ida y vuelta nos obliga a pensar la identidad chicana desde una perspectiva transnacional y no exclusivamente norteamericana. Dicha perspectiva destaca, al mismo tiempo, la imposibilidad de pensar este tipo de movimiento dentro del esquema unidireccional del imperialismo (García Canclini 290)<sup>129</sup>. *Pocho* y

---

<sup>129</sup> García Canclini amplía la idea de la migración destacando que no sólo se produce de los países menos desarrollados a los desarrollados sino que también se da de las regiones pobres a los centros urbanos dentro

*Caras viejas y vino nuevo* abordan esta cuestión y las implicaciones del ser transnacional cuyos rasgos más evidentes son el lenguaje híbrido y los conflictos internos de los personajes que no pueden adscribir su identidad a un único contexto nacional.

La traslación física es el signo externo del movimiento y forma parte esencial de la trama de las novelas chicanas. Dicha traslación aparece con mayor ímpetu en las novelas de la Onda. En *Pocho* y especialmente en *Caras viejas y vino nuevo*, los personajes circulan en el ámbito del barrio en que viven. De hecho, la novela de Morales comienza—siguiendo una lectura tradicional— con un accidente automovilístico producido por el exceso de velocidad. Por su parte, los personajes de José Agustín y Parménides García Saldaña recorren constantemente la Ciudad de México. Margo Glantz ha tratado el tema del movimiento en sus dos controversiales artículos sobre la Onda. En “Onda y Escritura” Glantz señala que la “traslación mecánica” así como los viajes entre diferentes chicas y en diferentes lugares de la Ciudad de México que muestran la presencia de la cultura norteamericana en el espacio cultural mexicano, “no conduce[n] a nada...[ya que] la búsqueda de lo profundo...parece ausente en esta generación de mariguana” (229-31). En su segundo artículo— “La Onda diez años después”— Glantz vuelve sobre el tema del movimiento como viaje, pero esta vez reconsidera sus consecuencias: “la onda se mantiene lógicamente en onda mediante el movimiento. Los onderos son ‘rodantes’” (252). Y este continuo “rodar” opera una transformación en el viaje: “el viaje concreto—simplemente un desplazamiento en el espacio con velocidades reguladas por el vehículo en que la onda se transporta—se vuelve un viaje interior” (252-53).

---

de un mismo país (290). En este sentido, las culturas nacionales están constantemente en movimiento creando dentro de un mismo espacio nacional nuevas zonas de contacto que producen hibridaciones culturales.



Aunque en su segundo artículo Glantz incide en la importancia del viaje como elemento de búsqueda personal de los adolescentes retratados en estas novelas, no ahonda en las consecuencias del viaje en su configuración como sujetos. Tampoco discute las implicaciones del movimiento de dichos adolescentes en relación a su entorno cultural ni matiza las diferencias de movimiento entre las novelas de la Onda. Por ejemplo, Gabriel Guía (en *La tumba*) se desplaza constantemente a lo largo de la Ciudad. El protagonista anónimo de *De perfil* también se mueve por la ciudad y con diferentes chicas pero tiene menos aventuras sexuales que Gabriel Guía aunque no por esto menos complejas. En *Pasto verde* el desplazamiento por la ciudad se vuelve más violento y produce un extrañamiento en el lector ya que es difícil seguir la trayectoria del personaje. La novela comienza con la imagen de Epicuro manejando borracho por el anillo periférico (12). De esta primera imagen en movimiento derivan las siguientes en las que el personaje se desplaza instantáneamente. Las “botas de Peter Pan” son las que le permiten realizar estos bruscos desplazamientos que incluso llegan a confundirlo: “Voy por la avenida Progreso fumando un cigarro Alas y mis botas de Peter Pan se alocan. ¿Dónde estoy? En el departamento de mi viejo amigo Tamarindo” (80).

Estos movimientos abruptos crean una imagen fragmentaria de la ciudad. El movimiento a través del distrito no ofrece una imagen totalizadora de la Ciudad de México, como vemos en otras narrativas de la época (*La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes) en donde la ciudad es el cosmos alrededor del cual se estructura la identidad nacional. Gracias a las “botas de Peter Pan” Epicuro se desplaza de un lugar a otro, pero nunca se muestra su trayectoria sino que aparece “mágicamente” en distintos puntos del mapa urbano. Algunos de estos puntos donde Epicuro “aterriza”— como la colonia Narvarte, donde nació y vive su familia, y la del Valle, otra de las colonias de

clase media—son emblemáticas de la clase que tanto desdeña este personaje (225). Su misma marginalidad provoca una falta de identificación con estos espacios; aunque esté en ellos no tienen ningún significado positivo para él. De esta manera, en *Pasto verde* la ciudad y el espacio adquieren el estatus de un “no-lugar” por donde los seres humanos pasan sin establecer una relación ni con el espacio ni con sus habitantes (Vaquera 444).

El movimiento es voluntario en ocasiones y en otras, como hemos visto anteriormente, se debe a la fuerza de las “botas de Peter Pan.” Este último elemento confiere un sentido de fantasía e infantilismo al movimiento que está en oposición a la ideología racionalista y progresista de la clase media. Así, las “botas de Peter Pan” subrayan la posición excéntrica de Epicuro. Ambos tipos de movimiento le confieren a este personaje un sentido de libertad individual. Los personajes de las historias de clase media que forman parte de la narración están anclados a un solo espacio—la casa o la oficina, por ejemplo <sup>130</sup>— y éstos están asociados a la clase media y a lo que es aceptado por la sociedad: tener un trabajo respetable, una familia y un ingreso que permita vivir cómodamente. Las andanzas de Epicuro por la ciudad contrastan con las de los personajes que acatan las reglas de la clase media. El movimiento establece una diferencia entre Epicuro y estos personajes. Pero de esta diferencia deriva una profunda soledad pues el joven protagonista se siente marginado. Si bien la novela no pretende presentar a la ciudad ni como totalidad ni desde un sentido de pertenencia, el espacio urbano se intimiza ya que se convierte en un espacio de reflexión. Como propone Santiago Vaquera, el espacio urbano se desterritorializa—como puede verse en la

---

<sup>130</sup> En la novela se inserta un cuento que Epicuro pretende enviar a un concurso literario donde el tema de los textos deber ser de carácter “revolucionario.” El cuento tiene por protagonista a Estúpida, quien se queda embarazada de su novio Sadito. El cuento comienza con estos dos personajes dentro del coche del chico pero el auto está detenido. Más adelante, la madre de Estúpida recibe una llamada telefónica en la que se le informa que su hija está embarazada. El resto de la breve narración transcurre dentro de la casa de la familia de Estúpida, “familia decente, clase media pero decente” (126).

perspectiva fragmentada que se presenta—“para reterritorializar una visión relevante y particular para los jóvenes urbanos de la década de los sesenta” (445). De esta forma, la manifestación de la marginalidad de Epicuro y el origen de su zozobra hacen evidente su soledad que se hace visible a partir de dicha reterritorialización. Las andanzas por la ciudad propician la introspección desde donde reflexiona sobre sí mismo y sobre su relación con la cultura nacional.

La movilidad, que Epicuro adopta como estilo de vida y que establece una diferencia entre él y la clase media, está estrechamente relacionada con la rebeldía. En los capítulos previos se ha discutido cómo la rebeldía se articula alrededor de lo abyecto pues aunque los protagonistas de las novelas se distancian del sistema, diversas circunstancias impiden que esta distancia se convierta en una marginalidad absoluta. Buen ejemplo de esto son las novelas de José Agustín, en donde los adolescentes se desplazan por la ciudad pero su recorrido es circular ya que el punto final es la vuelta al hogar. Así, estos personajes no logran cortar los lazos familiares y se debaten entre rebelarse ante la familia y lo que representa—la tradición, los valores de la clase media—y permanecer atada a ella. Este debate es el origen de una escisión en su ser. Para Manuel Luis Martínez, este tipo de movimiento que conlleva una automarginación del sujeto es un movimiento exclusivamente personal que busca enfrentar las fuerzas del sistema que lo constriñe. Por esta razón, más que analizar o mejorar el sistema económico y social, este tipo de movimiento se reduce a un acto de escapismo (11). Margo Glantz incide también en este punto que para ella es el principal problema de la literatura de la Onda. Para esta crítica, estos textos se articulan a partir de un “imperialismo del yo,” es decir, una actitud narcisista que no conlleva a nada puesto que el adolescente necesita del sistema que rechaza para que su existencia tenga sentido y su

consiguiente “necesidad de permanecer en la Onda, de ser auténticos, de preservar su adolescencia morbosamente... [los ubica] en una ridícula actitud de *play boy* del subdesarrollo” (“Onda” 216)<sup>131</sup>.

De acuerdo con Margo Glantz, el movimiento supone una actitud paradójica puesto que perpetúa un modo de vida que no conduce a un cambio ni personal ni comunitario. Manuel Luis Martínez nota también esto en la narrativa de Jack Kerouac, influencia notable en *Pasto verde* (84-91). Su novela más famosa, *On the Road* (1957)<sup>132</sup> es un viaje por los Estados Unidos y por México en el que el protagonista, Sal Paradise, alter ego de Kerouac, intenta reconstruir su identidad después de separarse de su esposa. Esta reconstrucción que se busca a partir del viaje está enmarcada en los discursos de identidad norteamericanos. Dice R.J. Ellis sobre la novela: “This narrative constitutes a reassessment of America’s national myths in the resulting postwar climate” (38). El viaje permite explorar las fronteras de estos mitos a partir de la reflexión sobre el lugar que el yo ocupa dentro de ellos. Aunque, en efecto, como señala Margo Glantz el movimiento en las novelas de la Onda no conduce a un cambio, el hecho de moverse hace visibles las limitantes de estos mitos en cuanto a la individualidad. Lo subversivo de estos textos, al igual que la novela de Kerouac, no se localiza ni en el aprendizaje y la renovación individual (que permite al individuo asimilarse a lo social como en la picaresca, por ejemplo) ni en una actitud revolucionaria que llame a una acción colectiva. Cuestionan y

---

<sup>131</sup> José Agustín expone esta problemática en sus novelas precisamente parodiando al adolescente de clase media, tal como se discutió en el capítulo 3.

<sup>132</sup> La novela fue escrita en 1951 pero publicada en 1957. *On the Road* tiene un carácter autobiográfico. La trama surge de los viajes que Kerouac y su amigo Neal Cassady hicieron por Estados Unidos y por México entre 1947 y 1951. Kerouac no fue el único escritor Beat que se embarcó en un viaje al sur de la frontera. William Burroughs también experimentó la aventura mexicana. México jugó un papel importante en la contracultura Beat. Como señala Daniel Belgrad la contracultura dio un valor importante a la marginalidad social ya que, al vivir en los márgenes de la civilización han sobrevivido su caída. La identificación de los Beats con los indígenas mexicanos tiene su base en esta idea (32).

exponen las limitantes para que el individuo acceda al sistema, como la clase, la educación y la raza. Esta operación tiene que llevarse a cabo desde una posición periférica que se deslinde del sistema para poder dejarlo al descubierto pero al mismo tiempo arroja al individuo a la soledad.

A diferencia de las novelas de José Agustín pero en consonancia con las novelas chicanas, Epicuro no sólo se automargina sino que es marginado. Pero, a diferencia de *Pocho y Caras viejas y vino nuevo*, esta marginación no tiene sus raíces en una cuestión racial sino visual. Su apariencia es el signo visible de su filosofía de vida, la que produce una reacción negativa en el resto de la gente: “toda la gente nada más por la greña me está diciendo que soy del otro bando”<sup>133</sup> (78-79). Además del pelo largo, Epicuro aclara que por su forma de vestir parece “pordiosero, limosnero de cantinas,” comentario que confirma lo que ven sus padres: “mira nada más cómo andas vestido como pordiosero con esa melena de rebelde” (80; 19). La ropa y el modo en que la lleva—sucio, desaliñado—establecen una diferencia con la clase social dominante y articula su identificación con el proletariado y su total rechazo de la clase media: “Tronarán burgueses, morirán aplastados por su mediocridad, por sus prejuicios e hipocresías, la clase proletaria está cavando su tumba, alguien en algún lugar está aprendiendo la teoría de la plusvalía, la democracia proletaria, Cuauhtémoc está aprendiendo a volar” (121). Como el dandy y el pachuco, Epicuro necesita mantener su singularidad y su oposición al sistema y de esto

---

<sup>133</sup> La apariencia de Epicuro constituye el signo visible del hipismo o de los jóvenes onderos—huaraches, pelo largo, ropas desgastadas—que llegó a México proveniente de Estados Unidos. El pelo largo fue motivo de discusiones y hasta persecuciones por parte de las autoridades. Eric Zolov señala que el pelo largo desató controversia sobre el tema del género ya que fue visto como una transgresión a los roles tradicionales de género. Especialmente para los hombres, la moda hippie se convirtió en un vehículo de reto a la autoridad familiar, particularmente a la voz del padre (107;115). Carlos Monsiváis recoge una de estas reacciones que considera el pelo largo un signo de homosexualidad: “Es lógico que los que somos hombres reaccionemos contra las melenas. Si acariciar una cabellera larga de mujer es signo de ternura. Se siente una sensación... pues... de ternura, de sexo, de amor. Y ver a seres de nuestro mismo sexo con esa cabellera larga... ¡Es lógico que tengamos que reaccionar en contra!” (“Hastío” 178).

surge la necesidad de un aspecto diferente. Con su particular atuendo, Epicuro es una afrenta al buen gusto, uno de los valores de la vestimenta según Roland Barthes (66-67). Desafiar los límites del “buen gusto” a partir del acto de vestir supone una transgresión al orden del mundo (35-38).

La transgresión de Epicuro se da también a partir de la identificación con la clase obrera. Dicha identificación es parte de la ideología de los escritores *Beats* quienes veían en el fortalecimiento de la clase media norteamericana una deshumanización que simbolizaba la decadencia del sistema político y social. Los marginados de este sistema, al quedar fuera de él, no habían experimentado dicha decadencia; estaban fuera del espacio y el tiempo tradicionales (Belgrad 32). La identificación de Epicuro con el proletariado no sólo representa lo anterior sino también un repudio de su origen. En *La tumba*, Dora le hace ver a Gabriel Guía que lo que necesita para dar sentido a su vida es dejar atrás su vida burguesa y adscribirse al marxismo, lo que supondría no sólo un cambio de ideología política sino un cambio de vida ya que implicaría un rechazo de sus orígenes. O sea, las novelas estudiadas en los capítulos anteriores exponen la problemática de la separación (del origen), problema que, como ya he dicho, constituye el germen de la abyección que sienten los personajes. A diferencia de estos textos, *Pasto verde* articula un discurso de rechazo absoluto ya que Epicuro se vuelve contra sus raíces en el vestir, en su comportamiento errante y, como se verá más adelante, por su lenguaje. Para él, el origen es fuente de infelicidad y sustenta una falta de libertad. El movimiento constante dificulta la adscripción a un centro, a un punto concreto en el espacio y el tiempo que produzca una identificación para el personaje.

La familia que en los textos anteriores constituye el centro que define la relación de los adolescentes con la tradición (y que supone un centro gravitacional para los

personajes en cuanto que encarna el origen) se eclipsa en la novela de García Saldaña. Los padres de Epicuro son “fresas,” es decir, de clase media. Tiene un hermano mayor que trabaja y se ha incorporado también a la clase media, llamado Stalin, y una hermana menor llamada Siberia. Los nombres de los hermanos son significativos de la relación y la percepción de Epicuro sobre su familia. El hogar que adquiere un valor simbólico en las novelas chicanas y de José Agustín pues es el espacio al que siempre se regresa, es negado en esta novela. En *Pasto verde* este “eterno retorno” desaparece, anulando el carácter mítico que el viaje adquiere en las novelas de Agustín. Sólo hay un momento en la novela en el que dentro de los múltiples espacios que Epicuro visita aparece la casa. La familia lo recibe con desprecio y, ante esta actitud, decide refugiarse en su cuarto para escuchar música de Donovan. Pero pronto abandona este espacio para aparecer en la Avenida de los Insurgentes.

Debido a que la familia de Epicuro pertenece a la clase media y acata el comportamiento asociado a dicha clase (el trabajo profesional, el padre como cabeza de familia, vivir con ciertas comodidades) puede leerse como imagen de la familia revolucionaria. La familia fue el punto alrededor del cual se articuló la metáfora posrevolucionaria de unidad nacional, con la figura paterna como punto de unión familiar. La nación se pensó como una gran familia cuya cabeza era el presidente (Benjamin 37; Zolov 4; Monsiváis, “Onda”102). *Pasto verde* y el mismo Epicuro constituyen un reto a este discurso de unidad en tanto que muestra la imposibilidad de contención que busca dicho discurso. A partir de la imagen de unidad se buscaba borrar las diferencias en la cultura nacional y articular la identificación de los habitantes del país con un discurso establecido. Sin embargo, el vagabundeo del protagonista hace visibles las fisuras de dicho discurso de unidad, desafiando el papel de la juventud en esta “familia

revolucionaria.” A este respecto, Héctor Aguilar Camín observa que la juventud es consecuencia de la idea de Revolución Mexicana como “futuro (pluscuam) perpetuo.” (127). Esta idea de juventud colocaba al joven como elemento clave en el desarrollo nacional pues de él dependía que este desarrollo siguiera el camino adecuado, es decir, que continuara la “familia revolucionaria.” Así pues, la juventud se consideraba como una “reserva fija, orientable, tuteable,” en pocas palabras, contenible y continuadora de la tradición. Esto sería precisamente lo que explotaría en 1968 (127-29). Epicuro desafía este discurso y su marginación es el resultado del peligro que supone para la continuación de la tradición revolucionaria.

Como puede verse, la centralización de la narración en el yo no se reduce a una indagación exclusivamente ontológica ya que esta indagación está estrechamente definida por la cultura. La afirmación de Epicuro, “Yo en este país soy un elemento folk,” inmediatamente lo relaciona a un sistema cultural nacional (80). Esta posición de *outsider* le permite encarar las fisuras del sistema que lo rechaza. Uno de los primeros problemas que Epicuro detecta es la mentira. En una conversación con uno de los personajes secundarios que aparecen en la novela, se discute que esta postura “folk” de Epicuro es más auténtica que la del resto de la sociedad: “Epicuro, te admiro, te admiro porque eres un cuate distinto que has vivido distinto a nosotros, no has sido un farsante... Siempre le has mentado la madre a los policías, siempre has tenido güevos para mandar todo a la chingada, por eso te admiro, porque ahora vives aquí como mendigo, porque con nosotros nunca has usado máscaras”<sup>134</sup> (97). De acuerdo con estos

---

<sup>134</sup> La máscara es el símbolo de la clase media y la cultura posrevolucionaria. Epicuro condena la máscara porque reprime y constituye un engaño para uno mismo. Todo esto provoca una pérdida en el sentido de la vida pues ésta se vacía de contenido, y la existencia pierde su significado. Octavio Paz toca también el tema de la máscara en *El laberinto de la soledad* y la identifica como uno de los rasgos de la identidad del mexicano quien, “entre la realidad y su persona establece una muralla” (165). La máscara es pues una



parámetros, vivir una vida auténtica significa vivir una vida en continuo desafío a lo establecido y a la autoridad, es decir, en plena rebeldía.<sup>135</sup>

Una de las formas en que esta rebeldía se hace evidente es a partir de la desacralización de la cultura nacional. Esta desacralización se materializa desde la burla y el sarcasmo que genera una versión de lo oficial intersectada por la filosofía ondera.<sup>136</sup>

Así, en *Pasto verde* se encuentran nuevas “versiones” de las principales narrativas que conforman el discurso cultural mexicano, como la leyenda de la Virgen de Guadalupe. Como signo de la aparición de la Virgen, el manto de Juan Diego se llena de rosas al llevarle la noticia al párroco del valle del Tepeyac. Según Epicuro, Juan Diego ve estas rosas porque en realidad está drogado y las rosas son en verdad mazorcas (121). La novela también revisa la historia nacional pero sin la solemnidad característica de los discursos oficiales e intelectuales. Por ejemplo, en sus sueños Epicuro habla con Porfirio

---

forma que mutila y encubre el verdadero ser, situación que conduce a la mentira. Según Paz, esta última ha sido un tema recurrente en la literatura mexicana desde Juan Ruiz de Alarcón hasta Rodolfo Usigli (169). Esta lista podría ampliarse incluyendo las novelas de la Onda en donde la mentira—como se vio con José Agustín y ahora con *Pasto verde*—es uno de los temas centrales.

<sup>135</sup> En este sentido, el modo de vida “ondero” que la novela propone y defiende está emparentado con el estilo de vida beat. Los beats buscaban crear un estilo de vida alternativo a la cultura dominante, por lo cual condenaban sus valores y las estructuras sociales sobre las que se erigía. Así, las prácticas sexuales poco convencionales, la experimentación con las drogas, la búsqueda de religiones alternativas (principalmente orientales), conformaban el panorama vital de los escritores—Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs, de los más famosos y reconocidos— y los jóvenes que se adhirieron a este movimiento contracultural. Su ideología disidente, “bohemia,” alcanzó niveles masivos ya que tuvo una influencia importante en la juventud hippie de los años sesenta (Skerl 2).

<sup>136</sup> Las décadas de los sesentas y setentas en México son testigo de una producción literaria masiva buena parte de la cual cuestiona el pasado, el discurso oficial e incluso el poder del campo y la ortodoxia literaria. Theda M. Herz destaca que buena parte de los escritores iconoclastas de la década del sesenta se pueden identificar con la generación *Mester*, la revista literaria dirigida por Juan José Arreola. Para Herz, Arreola es una figura central para comprender la narrativa contracultural de los sesenta pues su estilo paródico y satírico, que se aprecia sobre todo en *Confabulario* (1952), fueron decisivos para el reto a los convencionalismos literarios y políticos de los escritores de los sesenta. José Agustín formó parte de este taller literario, al igual que René Avilés Fabila, quien en 1967 publica su novela *Los juegos*, una caricatura de la vida política e intelectual mexicana.

Díaz de un modo desenfadado sobre el patriotismo y el cumplimiento de los preceptos políticos:

- Hola enano, ¿qué andas haciendo por aquí?
- Cotorreando el punto ¿y tú?
- Voy a la Editorial Libertad a entregar mi último libro: El Respeto al Derecho Ajeno<sup>137</sup> ...
- Eso espero...
- ¿Qué?
- Sí, que respeten lo que dices, espero que no seas pornográfico, pero de veras que espero que respeten lo que dices...
- Take it easy n' be good Be good Porfí nada te cuesta (123).

En esta conversación irreverente la dura imagen de dictador de Porfirio Díaz se transforma en un chavo de la onda. La desacralización de la imagen del dictador mexicano así como este cambio en los elementos de la historia forma parte del discurso del movimiento que, como discutimos anteriormente, impregna toda la novela. La historia, como Epicuro, está en continuo movimiento, está en onda: “¿ya viste lo que le pasó al Che? Pero en fin, la onda sigue, es lo bueno que las ondas no se detienen...Digo ¿quién va a detener la historia?” (101). La actitud de Epicuro frente a la historia supone un reto a la formalidad que la historia ha tenido en la cultura mexicana pues ha sido parte de esa “lucha entre las formas y las fórmulas” con las que se pretende encerrar al mexicano, es decir, es parte de la máscara (Paz *Laberinto* 168). Los monumentos, los desfiles y las veneraciones al pasado son la manifestación de “la urgencia por la forma” en donde se fija el pasado y a partir de la cual se legitima la tradición<sup>138</sup> (Monsiváis,

---

<sup>137</sup> Célebre frase del presidente Benito Juárez (1858-1872).

<sup>138</sup> Héctor Aguilar Camín subraya la importancia que la historia ha tenido en la formación del Estado mexicano: “El paso, muy clave, de un gobierno que se concibe como agencia civilizadora a otro que se asume como centinela patriótico de una civilización adquirida y en progreso ininterrumpido, esconde una visión de la historia.” Este cambio en la agencia del Estado mexicano está definido por la Revolución Mexicana. Antes de la revolución, la función del gobierno era organizar y ordenar, mientras que después de la Revolución, especialmente a partir de 1940 con el gobierno de Ávila Camacho, la Revolución y la

“Huída” 176; Benjamin 21). Con respecto al valor ritual de estos símbolos, García Canclini señala que adquieren este carácter ceremonial porque en ellos se conserva el modelo de la identidad, “la versión *auténtica*” (178). Por eso es necesario perpetuarlos porque aluden al origen y la esencia (178). Lo auténtico es muy diferente para Epicuro, para quien el modo de vida ondero encarna esta autenticidad pues respeta el individualismo y la diferencia. La actitud irreverente de Epicuro da cuenta de la ruptura entre realidad y discurso oficial siendo la primera un flujo en constante movimiento cuyo deseo de fijación lleva a la construcción de discursos vacíos de significado.

La imposibilidad de encontrar un discurso auténtico con el que Epicuro pueda identificarse tiene consecuencias directas. El movimiento del protagonista de *Pasto verde* llega a convertirse en una huida, como él mismo señala: “ya no puedo vivir en esta constante huida, ya no quiero estar fuera del mundo” (111). Justamente la huida es el rasgo definitorio de *Pasto verde*, hecho que marca una gran diferencia con *La tumba y De perfil* donde los personajes nunca logran desprenderse de los lazos familiares y, por consiguiente, del sistema. En *Caras viejas y vino nuevo* Mateo sale del barrio pero Julián permanece atrapado. Julián es el personaje más cercano a Epicuro ya que las vidas de ambos están regidas por las drogas, el alcohol y el sexo,<sup>139</sup> o sea, vías de escape de la realidad. En *Pocho* la huida es un elemento central de la trama pues la novela termina con el enlistamiento de Richard para la guerra como solución a los problemas familiares y

---

Constitución de 1917 “fueron perdiendo su condición de hechos históricos precisos, y volviéndose...un ‘legado’” y creando en el Estado y los gobernantes posrevolucionarios “la certeza original de...ser herederos y continuadores de una historia anterior” (109).

<sup>139</sup> La combinación de estos tres elementos confiere un sentido de “relajo” o de diversión extrema a sus vidas y a los textos, y forma parte de la experimentación juvenil, tal como Susan Schaffer sostiene en su discusión sobre *Pasto verde* (“Drug” 134). Aunque el relajo es un aspecto característico de estos textos, las drogas, el sexo y el alcohol se plantean como manifestación de rebeldía y al mismo tiempo como medio de búsqueda y escape a una realidad confusa.

personales que enfrenta. Sin embargo, la huida es para este personaje la última solución a sus conflictos mientras que en *Pasto verde* es el estilo de vida de Epicuro, hecho que subraya una ruptura total del ser con el sistema. El movimiento muestra en estas novelas una resistencia a integrarse a los estándares de vida establecidos por la familia, epicentro de una serie de situaciones históricas que establece las reglas de comportamiento para los hijos. El extrañamiento de estas normas domésticas deriva en una subversión individual que busca precisamente defender la individualidad ante la imposición de estas normas. Esta afirmación y búsqueda de la individualidad se materializa en la escritura. La heterogeneidad del lenguaje da cuenta de los desplazamientos del yo a través del sistema y de la imposibilidad de éste de contenerlos. El lenguaje de *Pasto verde* es sumamente dinámico, como la personalidad de Epicuro, pero también requiere una participación activa por parte del lector. Así, como el personaje se mueve constantemente a lo largo de la ciudad, la escritura y el lenguaje se inscriben dentro de una filosofía del movimiento que imprime un sello distintivo a la novela de García Saldaña.

### ¿Chicano yo? La presencia del inglés en *Pasto verde*

Uno de los juicios que el *establishment* literario emitió sobre las novelas de la Onda fue su desnacionalización.<sup>140</sup> Esta acusación surgió por la fuerte presencia del inglés y la cultura norteamericana en estas novelas, particularmente en las novelas de José Agustín y, con todavía más insistencia en las de Parménides García Saldaña. *Pasto verde*

---

<sup>140</sup> Cabe recordar aquí que las novelas de la Onda no fueron las primeras en experimentar con el inglés. Salvador Novo incursionó en esta tendencia con su crónica *Return Ticket* de 1927. La crónica narra el viaje de Novo a Hawaii y en ella introduce frases y expresiones en inglés. Asimismo, constantemente recalca el hecho de que él sabe inglés y busca hacerlo evidente en sus conversaciones con los personajes que se topa en su viaje. El inglés se convierte entonces en una marca de modernidad de manera similar a lo que esta lengua significaba para los jóvenes onderos en el contexto del *rock'n'roll*: las canciones en inglés y el poder cantar en inglés era un signo de inclusión a la modernidad internacional.

se diferencia de otras novelas de la Onda y de las novelas chicanas estudiadas en este trabajo por la ausencia de trama y la experimentación a todo nivel. Con respecto a estas características, José Agustín comenta que *Pasto verde* “tiene una importancia absolutamente cero por el lector y lo que le interesa es crear una especie de catarsis a través de la literatura” (“Entrevista” 1). La ausencia de trama y la heterogeneidad del lenguaje provocan esta “exclusión” del lector. Como ocurre en las novelas chicanas, la presencia del inglés en *Pasto verde* establece un vínculo con la cultura norteamericana a partir de la ruptura con el español.<sup>141</sup> La hibridez lingüística que se crea a partir de la presencia de las dos lenguas es un desafío a los límites nacionales pero también a los límites individuales. El lugar de enunciación de este lenguaje es lo marginal ya que se produce un idiolecto diferente al establecido que transgrede el orden simbólico.

La Onda, como movimiento social y literario, cimbró el lenguaje oficial. Como observa Carlos Monsiváis, el lenguaje de los chavos onderos, con su *slang* tomado del habla de frontera y de los delincuentes constituyó un reto a “la comunicación canonizada” (*Días* 103). En palabras del propio Monsiváis, “Lo contrario de la seguridad del término *Orden*, es la diversidad infinita del término *Onda*” (104). La diversidad puso en relieve la “renovación” del idioma a partir de la “corrupción” pues la Onda incluía el habla de los delincuentes, del proletariado y, sobre todo, el habla de la frontera que contenía términos en inglés y en *spanGLISH* que suponían una afrenta directa a los pilares nacionalistas mexicanos (103). De esta forma, la Onda mudaba fronteras lingüísticas a partir de la materialización del otro en el lenguaje y, como movimiento primordialmente urbano y

---

<sup>141</sup> José Agustín señala que la mezcla del español y el inglés no es un obstáculo para que los lectores mexicanos se acerquen a las novelas chicanas. Para él, en México “están tan acostumbrados a las extravagancias del lenguaje que no les importaría nada” (Kirk 66). En su opinión, la novela de Parménides es un buen ejemplo de esta extravagancia ya que “un 35% de la novela está escrito en inglés” y esto no significó un obstáculo para que el texto tuviera éxito y fuera leído no sólo entre la crítica sino también entre los jóvenes (66).

capitalino, descentralizaba la posición cultural, social y política de la Ciudad de México. Como destaca Nestor García Canclini, las hibridaciones no sólo se producen en las fronteras sino también en las grandes ciudades, lo que muestra que en la época actual todas las culturas son de frontera (326). En este contexto, el uso del lenguaje ondere dio voz a un grupo de jóvenes que se diferenciaban y distanciaban del mundo de los adultos y de su hegemonía cultural y social, estableciéndose al margen de la sociedad.<sup>142</sup> El lenguaje de la onda “es una de las formas que contienen el signo de la rebeldía” que “era clave, signo, santo y seña de una especie de secta que trataba de imponer una nueva religión que predicaba un modo distinto de vivir, ajeno a México” y que identificaba a un grupo de “vagos,” “unos perdidos para la sociedad. ¡Para la Revolución Mexicana!” (García Saldaña, *En la ruta* 56, 49, 50).

Si bien la literatura de la Onda no fue la manifestación literaria directa del movimiento juvenil, sí comparte con él la subversión del lenguaje. Desde el momento en que la etiqueta “literatura de la Onda” surgió, un punto sobre el que la crítica centró su atención fue precisamente el lenguaje. Margo Glantz dictaminó que estas narraciones se construían sobre “un lenguaje conversacional alterado por las implicaciones de un lenguaje extranjero imbricado en el propio” (“Onda y Escritura” 246). Las palabras de Glantz distinguen no sólo dos sino tres tipos de lenguaje en estas novelas: el conversacional, el extranjero y el propio. Lo que resulta entonces es un lenguaje “mezclado” o híbrido. En su estudio sobre el discurso en la novela, Bajtín señala que un

---

<sup>142</sup> Parménides García Saldaña destaca cómo el lenguaje de la Onda fue un movimiento de lo bajo hacia lo alto: “Y el lenguaje de los pelados, los gañanes, los rotos, los jodidos, los nacos va subiendo por el cuerpo de la sociedad como una infección.” La Ciudad de México funciona como metáfora de esta ascensión: “(¡Ved la ciudad de México y encontraréis el camino que siguió el lenguaje de la onda! Cuesta arriba, de la sima a la cima de la Pirámide de Nacotitlán de las Granadas. De las cuevas y las chozas en el fondo del Valle a las Lomas de la ciudad)” (57). El lenguaje como los personajes de las novelas de la Onda, también se mueve y se desplaza a lo largo de la ciudad, movimiento sobre el que se estructura la rebeldía y su afrenta a la ideología posrevolucionaria.

lenguaje híbrido es una mezcla de dos lenguajes sociales en una sola enunciación, en este caso el texto novelístico<sup>143</sup> (358). Las novelas de la Onda llevan al extremo esta hibridación pues, siguiendo a Glantz, hay tres tipos de lenguaje que irrumpen en el lenguaje literario. La hibridación en el texto novelístico, propone Bajtín, no queda fijada en lo abstracto sino que articula un campo semántico concreto y social ya que esta hibridación constituye una visión del mundo (360).

En las novelas anteriores habíamos destacado algunas características de su lenguaje y cómo éstas están relacionadas con los conflictos de identidad de los personajes. En *Pocho* asistimos a un lenguaje imbricado en el otro: en el inglés se dejan entrever las huellas del español. En *Caras viejas y vino nuevo* el español está plagado de palabras violentas que recrean acciones y escenas grotescas. Asimismo, hay una recurrencia al imperfecto que sugiere una especie de pasado actualizado sin cesar en la novela, como se discutió en el capítulo anterior. Por su parte, José Agustín no sólo recurre al inglés sino que introduce también el francés junto con coloquialismos juveniles. El uso del lenguaje en estas novelas va más allá de la cotidianidad para crear un idiolecto en el que la heterogeneidad salta a la vista. En *Pasto verde* aparecen todavía más enfáticamente las características anteriores. De hecho, la novela empieza con una breve frase en inglés que marca la pauta de lo que será el lenguaje en el resto de la novela: “Thegirlfromfrance” (11). No sólo se inicia en otro idioma sino que se transgreden las normas gramaticales ya que a partir de una frase se forma una palabra. La diferencia con respecto al lenguaje nacional y al lenguaje “correcto” se establece desde el principio del texto y se fortalece a lo largo de la novela.

---

<sup>143</sup> Para el filósofo ruso, la hibridación es uno de los fenómenos que marcan los cambios históricos del lenguaje a partir de la mezcla de diferentes lenguajes que coexisten entre los límites de un solo dialecto o de un lenguaje nacional (358-59).

A diferencia de otros textos como *Pocho* o *La tumba*, en la novela de Parménides no sólo hay huellas del inglés sino que éste y el español llegan a compartir un mismo párrafo. La novela está impregnada de esta lengua: desde expresiones coloquiales hasta fragmentos de letras de canciones de grupos como los *Rolling Stones*. Por ejemplo, en el texto encontramos pasajes como el siguiente:

...los judíos tienen la culpa de los problemas del mundo a su tía güerita es por tu bien hay que ser decente la mayoría de los jóvenes son cochinos no hay que hablar con ellos de cosas de mujercitas y yo me encabrono y le estoy cantando con mi guitarra y todo mi disfraz presleyano i see some raven walkin on the street n' i wanted to tell it what life really means but then i saw a preacher talkin' about the birds n' the bees n' the flowers n' the trees y luego le estoy cantando i want you i need you i love y mi sofía baja la vista y se persigna ¿Seré realmente el diablo? (58)

Al discutir la hibridez lingüística, Bajtín puntualiza que ésta no constituye una mezcla directa de dos lenguajes sino que sólo un lenguaje está presente en el acto enunciativo pero se presenta a la luz de otro (362). Partiendo de esta idea, vemos cómo aunque el inglés no es la lengua que predomina en *Pasto verde* aparece imbricada dentro del español. Cabe preguntarse entonces ¿qué sugiere este grado de hibridez lingüística? La presencia del inglés indudablemente conduce a pensar en una identificación con la cultura norteamericana, particularmente con la contracultura, como atestiguan la incursión de la canción de Elvis Presley “I want you, I need you, I love you” en el párrafo citado más arriba y las constantes referencias a la generación *Beat*. A este respecto, Parménides García Saldaña destaca en su ensayo sobre la Onda que la presencia del inglés en el lenguaje ondero es la manifestación del rechazo de los jóvenes mexicanos a los símbolos nacionalistas oficiales: “Todos los chavos estaban fastidiados de Lo Mexicano: Agustín Lara, Amado Nervo, Juan de Dios Peza, Pedro Infante, Cantinflas, El Señor Presidente” (153). El español, según Parménides, significaba el legado de la



Revolución Mexicana y, por lo tanto, la hegemonía cultural, social, y política contra la que reaccionó la Onda. En la base de esta reacción estaba la contracultura norteamericana que para 1968 había penetrado el panorama nacional.

El aspecto contracultural no sólo se manifiesta temáticamente. La inserción del inglés dentro del párrafo en español implica una ruptura en la comunicación que se acentúa por la diversidad de temas: los judíos, la decencia de los jóvenes y el amor para finalizar con una pregunta sobre la identidad personal. Se crea una especie de *collage* tanto lingüístico como temático que produce un sentido de movimiento pues pasamos de un tema a otro y de una lengua a otra como cuando Epicuro usa sus famosas “botas de Peter Pan” que le permiten moverse rápidamente por la ciudad. En este sentido, el lenguaje creado por él lo aleja de un orden establecido y abre un espacio de enunciación propio. O sea, Epicuro continúa el tipo de hibridación inaugurado por las novelas anteriores pero con más ahínco. La enunciación de este tipo de lenguaje articula un deseo de afirmarse a sí mismo: no participar de las normas lingüísticas abre la posibilidad de crear un lenguaje propio que lo defina. Marginado, Epicuro no puede recurrir al lenguaje establecido, hecho que constituye una diferencia con la picaresca ya que el pícaro, después del aprendizaje, ingresa a la ley a partir de su inscripción en el lenguaje.

Permanecer ajeno al lenguaje establecido subraya la creación de una identidad liminal. La presencia del inglés nos obliga a pensar en esto. Sin embargo, aunque el inglés domina buena parte del texto, el español no desaparece. La presencia de la lengua extranjera articula un rechazo hacia él pero no una completa desaparición. En su ensayo sobre la Onda, García Saldaña señala que la música, concretamente el *rock'n'roll*, reflejaba el deseo por parte de estos jóvenes onderos de “ser chicanos” (153). La asociación de este estilo musical con lo chicano confiere a este último un estatus

contracultural. En el ensayo de Parménides, el término chicano se refiere a “esos que oscilan entre el inglés y el español, you know” (153). De esta manera, el aspecto contracultural del chicano reside en su oscilación entre dos culturas que supone un enfrentamiento con “el sistema establecido y con los valores sociales dominantes en ese mundo,” o sea, con “‘la norma’ entendida como incuestionable o inamovible” (González 31). En este sentido, lo chicano es también una identidad liminal pues, como puede verse en las novelas chicanas, el español sigue estando presente y esto constituye una muestra palpable de la oscilación que nota Parménides. Vemos entonces que el origen no desaparece por completo; más bien se plasma como parte de otra realidad. Más que una desnacionalización, se cuestiona la idea de nación como algo fijo y homogéneo, con fronteras establecidas.

La incursión del inglés revela un presente sumamente complejo y estrechamente vinculado a la cultura norteamericana y chicana. La novela de Parménides obliga a repensar el funcionamiento del discurso nacionalista mexicano como un mecanismo de defensa fallido ante la penetración cultural mexicana. Para los jóvenes este discurso era inamovible, vacío de contenido y que tendía a esencializar las diferencias al presentar la realidad en dicotomías: español vs. inglés, mexicano vs. chicano. Es decir, la hibridez del lenguaje abogaba por el reconocimiento de lo otro como parte de la identidad. Este reconocimiento generó un discurso en oposición a lo establecido. Dicha oposición se manifiesta a partir del lenguaje que aboga por un espacio distintivo de la juventud, que se aleje de la norma y el poder que el mundo de los adultos representa. No sólo se busca cuestionar lo establecido sino encontrar un espacio de enunciación propio que permita desarrollar un sentido propio de identidad y no algo impuesto por el sistema. En este sentido, las huellas de heterogeneidad en el lenguaje de *Pasto verde* y de las novelas de la

Onda y las novelas chicanas dan cuenta de un momento de ruptura en una determinada época histórica y social, y de las consecuencias de esa ruptura para el sujeto que enuncia un lenguaje diferente.

#### Las discontinuidades del yo: lenguaje, escritura e identidad

De acuerdo con Kristeva, los cambios lingüísticos constituyen cambios en el estatus del sujeto, y, por lo tanto, en su relación consigo mismo, con los otros, y con los objetos que le rodean (*Portable* 29). Las marcas de heterogeneidad e hibridez en el lenguaje de *Pasto verde* (como la presencia del inglés) dan lugar a un sujeto narrativo que navega por un universo lingüístico complejo. Para construirse a sí mismo como sujeto, el hombre necesita del lenguaje como medio comunicativo, es decir, como práctica significativa. Si estas funciones significantes se interrumpen se produce un quiebre en la construcción de la subjetividad. En el caso del inglés, resulta imposible identificar al sujeto con un sólo lenguaje y por lo tanto con una sola nacionalidad. Pero, ¿qué ocurre con las repeticiones y las aliteraciones, así como con la apropiación de discursos ajenos? ¿Por qué este deseo de Epicuro de interrumpir la cadena de significados? Si este personaje desea vencer su marginalidad, la presencia de significantes ausentes de contenido semántico lo excluyen aún más del orden simbólico. El lector también queda excluido porque la comunicación se interrumpe. Sin embargo, estas repeticiones aunque no conforman la totalidad del texto, sí forman una parte importante de éste. En otras palabras, no todo el significado se rompe en el texto, así como no toda la novela está escrita en inglés. En este contexto, no estamos frente a una total ausencia de significado sino que éste se construye a partir de ambas instancias: la presencia de significado y su ausencia.

Tras la conversación de Epicuro con una chica francesa, la acción de la novela comienza con una serie de imágenes inconexas. Aunque no hay relación entre una y otra, el lector puede entender lo que sucede. Hay una ruptura en la secuencia pero puede rastrearse la acción en una y otra imagen: “nena le digo deja ya las pendejadas a un lado si sabes hablar francés...Y en uno de mis acostumbrados sueños me ubico de la compañía grabadora de discos en una sala...Veo que mi cuate Richard O tomando fotos como loco...Las Lucrecias danzando modernamente frente al monumento de la revolufia” (11). Asimismo, la forma en que estas imágenes están dispuestas crea la sensación de estar frente a una película en la que la cámara se mueve de una imagen a otra en forma de montaje. Epicuro controla dicho montaje, tal como sugiere la presencia de los verbos “controlar” y “dirigir” que colocan al lector en el papel de espectador: “yo controlando la grabación;” “Yomerodio dirigiendo la grabación” (11).

El hecho de dirigir el montaje le otorga a Epicuro un papel de autoridad o paternidad y al adoptar la posición de padre simbólico se produce una afirmación del yo a través de la escritura.<sup>144</sup> Como señala Kristeva, la escritura se convierte en un complemento fálico porque el escritor se pone en la posición del Nombre del Padre. Es decir, es la ley y esta posición permite explorar su propia identidad a partir de la apropiación del discurso (“Adolescent” 11). Sin embargo, como sugiere la ruptura en la conexión lógica de las imágenes en la novela de Parménides, dicha exploración no se da a partir del uso tradicional del lenguaje sino a partir de un uso subjetivo. Si esta afirmación se diera a partir del lenguaje tradicional, significaría una inscripción del sujeto que

---

<sup>144</sup> En la teoría lacaniana, el padre es el representante de la Ley y la autoridad. Para superar el complejo de Edipo, el niño tiene que identificarse con el padre para reprimir el deseo por la madre y así ingresar al orden simbólico. Lo que indica este proceso entonces es que el niño tiene que adoptar el papel de padre para constituirse como sujeto.

produce ese lenguaje en el orden simbólico. Pero en *Pasto verde*, esto no ocurre así. La pregunta que nos hacemos es qué pasa con este sujeto que no se inscribe en el orden simbólico. Para empezar, es preciso recalcar que la escritura articula una paternidad muy particular. Kristeva puntualiza que la escritura otorga al adolescente la capacidad de construir un discurso que no está vacío porque lo vive como auténtico (11). En este sentido, el uso del lenguaje en *Pasto verde* no aboga por una inscripción en lo establecido sino por un discurso que valide su existencia. Cabe preguntarse cómo se valida esta existencia a partir de un discurso que mezcla dos lenguas y que también interrumpe la cadena de significado. La fluctuación entre lo que tiene significado y lo que no lo tiene nos lleva a pensar en la *chora* de Kristeva, especie de receptáculo anterior al orden y, por consiguiente a la Ley (Oliver, *Portable* 34). Para Kristeva, toda práctica significativa emerge a partir de la dialéctica entre dos órdenes, lo semiótico y lo simbólico. El primero se relaciona con la *chora*, o sea todo aquello que está fuera de la cadena de significación, formas que carecen de dimensión semántica o sintáctica, como los balbuceos. Lo simbólico constituye la totalidad expresiva, los signos que conforman un discurso y la comunicación. La *chora* se identifica con el cuerpo materno y, por lo tanto, el sujeto tiene que separarse de ella para poder ingresar al orden simbólico. Las pulsiones, es decir, las funciones pre-edípicas, como alimentarse—anteriores a la instauración del complejo de Edipo en el niño, donde hay una total identificación con la madre y no hay diferencia sexual—se localizan en la *chora* que podría definirse como una energía que conecta y orienta el cuerpo hacia la madre (36-37). Lo simbólico reprime este flujo de energía que, no obstante, emerge en este orden ya que la separación del cuerpo materno no conlleva una desaparición de lo semiótico sino que queda reprimido. De esta manera, los sistemas de significado, por ejemplo las prácticas artísticas, no están



y yo-protagonista, y surge una especie de anulación del lenguaje, tal como se aprecia en el ejemplo anterior (225-27).

Como Gunia nota con acierto, las repeticiones y alteraciones sintácticas y semánticas que emergen en el texto surgen cuando más profundo se halla el nivel de conciencia verbalizada, usualmente precedidas de la repetición del sustantivo “consecuencia” (229). Es decir, cuando la distancia entre Epicuro narrador y Epicuro protagonista se desvanece dando paso a un enfrentamiento con su propio yo. Es en estos momentos que Epicuro toma plena conciencia de su soledad. Esta situación confiere a la escritura ese valor catártico que José Agustín encuentra emblemático en la literatura de García Saldaña. Esa catarsis emerge a partir de la trascendencia de los límites del lenguaje que, a su vez, trasciende los límites de sujeto ya que se rompen las barreras de la represión lingüística y personal. El movimiento de Epicuro por la ciudad y los cambios abruptos entre la reflexión interna y los sucesos que tienen lugar en el medio que lo rodea, dan cuenta de dicha trascendencia personal. Ambos planos, el lingüístico y el personal, están relacionados. Como Kristeva nota en la relación entre lenguaje y sujeto, los cambios en el primero apuntan hacia cambios en el segundo, y en su forma de relacionarse con el mundo.

La relación de este sujeto que está cambiando, o sea, en constante movimiento, con el mundo se materializa en la soledad y en una percepción desmembrada de la realidad. Desde esta perspectiva, la experiencia de Epicuro se caracteriza por la discontinuidad, como se nota a partir de los desplazamientos a lo largo de la ciudad en los que se presenta una imagen fragmentada. Lo mismo sucede con el amor. Epicuro se siente solo y constantemente busca un amor verdadero, una experiencia plena que se presenta como antídoto a esa soledad. A pesar de tener relaciones sexuales con varias

chicas, ninguno de estos encuentros es completamente satisfactorio, llevándolo a tomar conciencia de su situación: “y voy por la calle sintiéndome very alone caminando como un joven pero mas no risueño...ay ay ay qué solo estoy” (65). De acuerdo con Hugo Achúgar, dicha experiencia discontinua y solitaria, que él identifica como rasgo característico de la narrativa vanguardista,<sup>146</sup> coloca al sujeto narrador como una construcción amorfa (24). Con esto en mente, vale la pena preguntarse ¿qué sugiere dicha construcción de la identidad en relación al orden simbólico?

La teoría kristeviana sobre la construcción de significado a partir de lo semiótico y lo simbólico sugiere que éste último no es un orden homogéneo sino una realidad escindida, como el mismo sujeto. Para que el sujeto pueda entrar en el orden simbólico necesita atravesar por una fase de ruptura en la que se reprime el deseo por la madre. Este desplazamiento de la madre hacia un significante es la primera prohibición social (*Portable* 43). La irrupción de lo semiótico en lo simbólico, así como la represión que conforma el subconsciente, provoca que la identidad del sujeto no se quede inamovible en el universo simbólico sino que está en proceso puesto que lo semiótico reta cualquier fijación de significado. Es decir, después de la primera represión, el sujeto queda escindido y el subconsciente no desaparece sino que forma parte de él. En ocasiones dicho subconsciente, identificado con lo semiótico, emerge y provoca cambios en el sujeto.<sup>147</sup> La “construcción amorfa” que Achúgar observa en la narrativa vanguardista

---

<sup>146</sup> La narrativa de vanguardia es un antecedente claro de la narrativa experimental de los años sesenta, ya que los principios que Achugar identifica como creadores de esta experiencia de fragmentariedad que reta a la racionalidad burguesa aparecen en las novelas de esta época, incluyendo las novelas de la Onda y las novelas chicanas: “Inconsecuencia, montaje, absurdo, explosión de los principios lógicos, la sintaxis narrativa se apropia de lo onírico y de lo fragmentario. El montaje se vuelve rey y señor y como tal rige la narración” (24).

<sup>147</sup> Si pensamos además que ante diferentes situaciones respondemos de diferente manera, y que las vivencias condicionan nuestra manera de relacionarnos con nosotros mismos y los otros, es imposible



emerge de lo que Kristeva llama sujeto en proceso. Kristeva señala que la transgresión de las reglas gramaticales realizada por el lenguaje poético constituye una subversión de lo simbólico como poseedor de significado y por ende, un reto a la construcción del significado y la posición del sujeto en dicha construcción (46). En este sentido, la interrupción en la cadena de significado que tiene lugar en *Pasto verde* no sólo cuestiona la construcción de significado y dicho cuestionamiento conlleva una indagación sobre la identidad personal, o sea, dónde y cómo me ubico en relación al otro.

La creación de un lenguaje propio que da la espalda a lo simbólico establece un espacio personal dentro de ese orden. Es en este espacio que Epicuro se enfrenta consigo mismo a partir de la articulación de una voz propia. Esto es precisamente lo que Kristeva encuentra como rasgo característico de la narrativa adolescente: aunque sea un discurso imaginario. Como discutimos en los capítulos anteriores, buena parte de los pasajes de *Pasto verde* emergen de la imaginación de Epicuro, como los primeros pasajes de la novela en donde él imagina su propia película, de manera similar a cómo X en *De perfil* imagina su programa de televisión. La escritura y la creación de una novela es un ejercicio de la imaginación y por lo tanto, permite vivir un lenguaje como auténtico. La idea de la autenticidad y de encontrar una voz propia se subraya en la novela cuando Epicuro adopta discursos ajenos a él, parodiándolos. Al inscribirse en el universo epicureano, estos discursos se transforman. Se produce una dislocación discursiva que desvela una cadena de significantes cuyos referentes pierden credibilidad, como en el discurso del cinco de mayo pronunciado en el pueblo de “Tierrosilla” en una “plaza atestada de obreros y campesinos”:

---

concebir la identidad del ser humano como algo fijo, homogéneo y estable. Creo que la idea de Kristeva de “sujeto en proceso” abarca también esta perspectiva.

¡Pueblo tierrosano, yo soy el fiel seguidor de nuestras revolucionarias teorías sociales, soy el continuador de la heroica labor patriótica de Guerrero, Hidalgo, Juárez, Zapata, Madero!...¡Vuelvan a votar por mí el 69 de agosto! Os aseguro casas, calles, películas gratis, os aseguro ser un diputado defensor de los principios populares, lucharé por vosotros, queridos campesinos, lucharé para que se vistan tan a go go como yo , para que vivan en una residencia como yo, para que traigan un coche Valiant como yo...¡Viva yo! ¡Viva mi partido por la mitad! ¡Viva la revolufia, vivan sus cachorrianos! ¡Voten por Ixtacalco Mendoza de Quevedo!... (86-87)

El discurso político es uno de los discursos que más molestan a Epicuro pues representa la opresión y la mentira. La subversión de dicho discurso a partir de la inclusión de referentes juveniles, como “vestirse a go go,” o sexuales, como el “69 de agosto,” muestran una apropiación del discurso pero desde la visión particular de Epicuro. En el ejemplo anterior el respeto por los símbolos nacionales brilla por su ausencia. Así, la cita previa revela un discurso, el político, atravesado por otro, el de la Onda que produce una interacción entre diferentes lenguajes y genera un significado específico: la degradación de los símbolos e ideales nacionalistas. Este tipo de discurso, atravesado por otro—incluso por otra lengua —crea una situación dialógica puesto que desgarrar el lenguaje unitario. Para Bajtín, el dialogismo implica una constante interacción entre significados ya que la palabra adquiere significado al entrar en contacto en un determinado contexto y formar parte de un diálogo.<sup>148</sup> La idea de la existencia de un lenguaje puramente unitario sólo se sostiene como teoría en tanto funge como base para reforzar la idea de unidad nacional. En palabras del propio Bajtín:

Unitary language constitutes the theoretical expression of the historical processes of linguistic unification and centralization, an expression of the centripetal forces of language...A common unitary language is a system of linguistic norms. But these norms do not constitute an abstract imperative; they are rather the generative

---

<sup>148</sup> El concepto de heteroglossia está estrechamente ligado al de dialogismo. Según Bajtín, toda enunciación es heteroglota ya que adquiere significado a partir del contexto en el que aparece. En un determinado momento histórico y social habrá una serie de condiciones que harán que una enunciación hecha en ese momento y en ese lugar tenga un significado diferente que si se hace en otras condiciones (428).

forces of linguistic life, forces that struggle to overcome the heteroglossia of language, forces that unite and centralize verbal-ideological thought, creating within a heteroglot national language the firm, stable linguistic nucleus of an officially recognized literary language, or else defending an already formed language from the pressure of growing heteroglossia. (271)

A partir de las ideas de Bajtín puede conceptualizarse el desafío que *Pasto verde*, así como las novelas de José Agustín y la narrativa chicana constituyen para la idea de nación. La mezcla del español y el inglés en estos textos, así como la alteración de la gramática, la ortografía y la sintaxis, es decir, alteración de las normas lingüísticas sobre las que se edifica el concepto de un lenguaje unitario u oficial, obliga a repensar la idea de frontera, como un espacio de transición. La narrativa de la Onda, como se ve a partir de las novelas de José Agustín y Parménides García Saldaña ponen de manifiesto que el centro de México es también una zona fronteriza, una zona de choques y contactos diversos que forjan un espacio cultural híbrido.

Por otra parte, la encarnación de Epicuro en otro personaje, en este caso un político, acentúan la búsqueda de identidad así como la importancia de construir un discurso propio. Al vampirizar un discurso ajeno, Epicuro se da cuenta que no pertenece a él, creándose entonces una imposibilidad de identificación. La transformación de estos discursos en su lenguaje y con sus referentes culturales rompe esa barrera de identificación pero les confiere un carácter artificial. En resumidas cuentas, es imposible seguir usando ese discurso porque no es auténtico y esto es precisamente la barrera que impide una identificación entre sujeto y discurso. Personificar a un político supone un disfraz, una máscara necesaria para la burla que conlleva la degradación de ese personaje y el discurso que representa. La máscara y la burla se articulan como los medios

distintivos que separan un lenguaje de otro y que abren un espacio de enunciación para Epicuro.

Pero las personalidades de Epicuro no siempre adoptan los discursos que rechaza (digamos por caso el político o el nacionalista) sino también a los que acepta. Por ejemplo, hacia la mitad de la novela Epicuro se transforma en un famoso cantante de rock. Curiosamente, aquí ya no hay burla sino que, por el contrario, se plantean cuestiones serias. En una entrevista imaginaria, Epicuro intenta responder a la pregunta que impregna todo el texto: “Todos dicen que cómo México no hay dos. Pero ¿qué es México? ¿Es el presidente: [sic] ¿Es Dalila Clover? ¿Es Garibaldi y el hotel María Isabel?” (96). Estas interrogantes revelan dos aspectos. Por un lado, la mención al hotel “María Isabel” (parte de la cadena norteamericana Sheraton) junto con Garibaldi hacen evidente la presencia estadounidense en México y muestran un conglomerado cultural marcado por la heterogeneidad. Por otra parte, el hecho de que Epicuro aborde cuestiones nacionales desde la posición de un cantante de rock confiere a este discurso musical un estatus más auténtico que el discurso político. Irónicamente, desde este discurso importado<sup>149</sup> Epicuro nos obliga a pensar que las preocupaciones sobre la identidad en la novela no son exclusivamente individuales sino que se inscriben como parte de una identidad nacional. Su marginación y sus problemas de identidad no cobran sentido si no se consideran en relación a la cultura nacional. Aunque la novela está inundada de

---

<sup>149</sup> Aunque paulatinamente el rock se convirtió en un producto de consumo, hecho a partir del cual podría acusarse a García Saldaña de usar el imperialismo norteamericano para articular su crítica, es necesario recordar el carácter contracultural del rock. Esto es precisamente lo que atrae a escritores como Parménides quien tuvo un genuino interés por la música y, en especial el rock, durante su vida. Como José Agustín señala, los escritores de la Onda no se interesaron por “el mundo de las grandes corporaciones ni de los súper coches ni de la tecnología belicista ni de la robotización ni de la automatización ni de la aparente feliz Disneylandia” sino lo que molestaba a esa cultura. Respecto al carácter revolucionario del rock puntualiza: “Pude constatar cómo el rock’n’roll era subversivo, era contracultural y el sistema lo entendió al instante y le dedicó una campaña tremenda en contra para tratar de pararlo y ya después, cuando vieron que no lo podían parar pues *if you can’t beat them, join them*, entonces tratar de montárseles encima para tratar de sacar el mayor lucro posible” (Entrevista personal 3).

referentes culturales norteamericanos, lo mexicano no desaparece. Bajtín observa que la hibridez lingüística no constituye una mezcla directa de dos lenguajes sino que un lenguaje se presenta a la luz de otro (362). La novela de García Saldaña presenta un lenguaje y un universo cultural híbridos ya que la cultura mexicana constituye la base de la narración y sobre ésta se van entretrejiendo los referentes externos.

Desde su posición de cantante rockero, Epicuro comenta sobre el problema del discurso nacional que ha borrado ese universo híbrido que presenta la novela. Según él “aquí en México la comunicación sólo existe como Secretaría” a lo que se añade el hecho que él no crea en la gente sino en las personas (96). La diferencia que hace entre la gente y las personas señala un desdén hacia lo colectivo, hacia aquello que no tiene una identidad definida, en definitiva, la masa. Por lo tanto, la preferencia por las personas recalca una defensa de la individualidad, de aquello que no ha sido absorbido y generalizado por el discurso nacional. Epicuro nota un problema de comunicación—que se establece también en la novela entre el texto y el lector— porque el sistema ha absorbido la diferencia y la ha esencializado. O sea, ha construido la realidad a partir de dicotomías: nacional/extranjero; ondero/fresa; decente/indecenete. De ahí que la identificación con lo chicano para Epicuro sea tan importante pues es una oscilación entre dicotomías que hace visible la diferencia. Esta visibilidad hace posible la construcción de un nuevo lugar de enunciación que emerge a partir de la intersección de diferentes instancias culturales y no de una sola. Resulta pues sumamente significativo que Epicuro exponga un problema de comunicación ya que el lenguaje de la novela rompe la comunicación a partir de las repeticiones, los saltos de imágenes, y la irrupción del inglés.

Las técnicas narrativas de *Pasto verde* producen una explosión del lenguaje, llevándolo al límite. El viaje a través de *Pocho* hasta la novela de Parménides permite

observar un proceso de separación de la identidad a partir de su origen. Esta separación produce un nuevo lugar de enunciación desde la diferencia. Epicuro y sus contrapartes chicanas y onderas luchan por definirse a sí mismos como “otros,” o sea, desde la diferencia. De ahí la importancia de crear un lenguaje auténtico que permita encontrar esa afirmación. En este sentido, el lenguaje es objeto y sujeto de la narración e indiscutiblemente revela una compleja existencia. Aunque pudiera parecer que el lenguaje caótico de *Pasto verde* supone un acto suicida pues arroja al sujeto a los márgenes del significado, más bien desarrolla otra instancia de enunciación, al margen de lo simbólico que permite una articulación propia. En *Pocho*, *De perfil*, *La tumba* y *Caras viejas y vino nuevo* comienza a perfilarse esta instancia alternativa de enunciación que *Pasto verde* lleva al extremo. El movimiento ya no sólo es por la ciudad sino a través del lenguaje que mina cualquier posibilidad de inscribir la identidad en un solo registro o cultura. En conjunto, los personajes de estas novelas construyen identidades liminales desde las cuales cuestionan los parámetros culturales establecidos y obligan a pensar la cultura desde los intersticios desde los que hablan estas identidades. Así, las novelas chicanas y las novelas de la Onda son piedra de toque para comprender la ruptura histórica, social y cultural que marcó los años sesenta y setenta.

## CONCLUSIÓN

En los capítulos precedentes, mis análisis sobre *Pocho*, *La tumba*, *De perfil*, *Caras viejas y vino nuevo* y *Pasto verde* estudiaron la postura de los protagonistas adolescentes respecto a su cultura de origen y a la cultura norteamericana. Estos conflictos de identidad están inscritos en un cuerpo social y cultural. De ahí que el estudio de estos personajes permita comprender críticamente las contradicciones inherentes al discurso nacional mexicano y norteamericano. El objetivo de colocar *Pocho* al inicio de la disertación y *Pasto verde* al final es una manera de mostrar cómo la postura abyecta que estos personajes mantienen respecto a estas culturas va radicalizándose hasta llegar a la automarginación. *Caras viejas y vino nuevo* ilustra a la perfección dicha problemática abyecta puesto que es una novela de temática chicana que se rechaza en suelo norteamericano (por editoriales chicanas) pero que se publica con cierto éxito en México y posteriormente se edita en una edición bilingüe. La novela de Morales traspasa las fronteras culturales y lingüísticas, y por esta razón me pareció importante colocarla hacia la mitad de mi estudio. Así pues, la inclusión de narrativas de ambos lados de la frontera hace posible observar cómo lo norteamericano y lo mexicano se intersectan en el ser y la nación.

El carácter transnacional de las novelas chicanas y de la Onda muestra que la identidad mexicana se articula alrededor de una dialéctica de rechazo y deseo en relación a lo norteamericano. Esta situación está presente también en la literatura chicana. Como se ve en *Pocho* y *Caras viejas y vino nuevo* lo norteamericano se percibe como un peligro por parte de los padres pero como un modo de progreso personal por parte de los hijos. De ahí que Richard y Mateo se debatan entre permanecer con la familia y en el barrio o

integrarse a la sociedad norteamericana para conseguir una educación y lograr su sueño: ser escritores. En las novelas de la Onda lo norteamericano conforma una red cultural en oposición a los símbolos nacionalistas mexicanos y con la que los adolescentes se identifican. Esta situación aparece con más fuerza en *Pasto verde* que en las novelas de Agustín, hecho que resulta significativo pues Epicuro es el personaje que más desdeña la cultura mexicana. Ambas narrativas, la chicana y la de la Onda, constituyen una presencia incómoda para la cultura mexicana, la presencia de lo “otro.” Dentro de esta dialéctica de rechazo y deseo de lo norteamericano emerge la voz del adolescente, quien como subjetividad en construcción, se mueve en busca de su propia identidad. Los protagonistas adolescentes de estas novelas se asumen como una voz de ruptura que revela la heterogeneidad presente en la cultura mexicana y norteamericana.

La fuerte presencia de los adolescentes obliga a reflexionar sobre la juventud como agente crítico. Estas novelas ponen de relieve su impacto en relación al sistema político, social y económico. Como se mencionó en los capítulos anteriores, los jóvenes jugaron un papel crucial en la configuración y difusión del movimiento chicano. Asimismo, en México la Onda y el movimiento estudiantil fueron una reacción a las políticas autoritarias y la economía liberal implantada por el Estado. En ambos lados de la frontera, la juventud se da cuenta de la crisis y reacciona, dejando de ser espectador para convertirse en agente social. Rossana Reguillo señala que los estudios sociales sobre la juventud son escasos, dispersos y no han tenido como objeto de estudio a la juventud misma sino su relación con instituciones y espacios sociales como la escuela o la iglesia. Pero como esta misma autora observa, el cine y la literatura han logrado acercarse crítica y analíticamente a los espacios que habitan los jóvenes sin perderlos de vista (44). La literatura de la Onda y la narrativa chicana no sólo ahondan en los espacios juveniles sino



cómo ciertos espacios son apropiados por la juventud, como el barrio o el jardín del hogar, volviéndose parte de su identidad.

La escritura es el medio a partir del cual los adolescentes confieren un significado propio a los diferentes espacios que habitan. De hecho, la escritura es uno de estos espacios (de ahí que la literatura pueda acercarse críticamente a la juventud). La posición abyecta de los personajes respecto a su origen en ambas narrativas, pero con un marcado deseo por lo norteamericano en las novelas chicanas, crea un espacio narrativo particular. En la narrativa chicana y la literatura de la Onda dicho espacio surge de la colisión entre tradición y rebeldía, y transgrede fronteras culturales y nacionales. Este espacio da lugar a una estética y una visión de mundo alternativa ya que estos personajes no sólo se colocan entre la intersección entre tradición y rebeldía, sino también entre lo mexicano y lo norteamericano. El lenguaje híbrido es producto de esta particular situación enunciativa que hace evidentes las fisuras del sistema de pensamiento tradicional. A partir de la mezcla del inglés y el español presente en la mayoría de estas novelas se desarrolla una angustiante búsqueda por la identidad al mismo tiempo que se retan las concepciones tradicionales de lenguaje nacional y escritura.

No hay que olvidar que en las novelas chicanas y en las novelas de la Onda hay un deseo por parte de los personajes de ser escritores (en *Pocho*, *La tumba*, *Caras viejas y vino nuevo*) o indicios metanarrativos (en *La tumba*) o referentes conscientes y concretos del acto de escritura (en *Pasto verde*). Todo esto subraya el valor que la escritura tiene en ambas narrativas ya que materializa la posibilidad de crear el tipo de discurso alternativo que los protagonistas anhelan. La escritura otorga a estos personajes el poder de apropiarse del lenguaje. En este sentido, conforma la oportunidad de vivir un discurso auténtico y de ocupar simbólicamente la posición de padre ya que como acto de creación

el texto se vuelve el otro sobre el que el autor tiene autoridad. Esto no quiere decir que los personajes busquen inscribirse en el orden simbólico a partir de la escritura; por el contrario, las particularidades narrativas estudiadas en el presente trabajo—el lenguaje, la fragmentación de la estructura narrativa, alteraciones en el orden cronológico—exponen un genuino deseo de desafiar y subvertir los convencionalismos literarios. De esta manera, aunque el movimiento y el dominio del yo en la escritura que caracteriza estos textos nos llevan a pensar en una suerte de picaresca urbana, los adolescentes no buscan legitimarse a través de los códigos establecidos. Si el pícaro se construye y se constituye a través de su escritura, los adolescentes onderos y chicanos no se construyen, se deconstruyen. O sea, el alejamiento de la norma no presenta un sujeto unificado, con una identidad ordenada en la Ley sino un sujeto en busca de significado sobre sí mismo y su realidad: un sujeto fracturado.

En su estudio sobre la función del mito y el archivo en la novela latinoamericana, Roberto González Echevarría observa que la escritura picaresca es un acto que se atiene a las fórmulas establecidas lo que supone un modo de inscribirse a sí mismo en la funcionalidad del lenguaje (58). La premisa de González Echevarría parte del supuesto de que el lenguaje es un orden estable. Sin embargo, las teorías de Kristeva sugieren que el significado no se construye exclusivamente en el orden simbólico sino que lo semiótico— aquello que queda fuera de la lógica de la significación—tiene un papel en la construcción de significado. Es decir, el significado se materializa a partir de estas dos instancias. Acatando esta lógica, si el lenguaje es un conglomerado fragmentado ¿qué sucede con el sujeto que usa dicho lenguaje? Como nota Kristeva, ese sujeto también está escindido. Al reprimirse el deseo de la madre que da paso a la formación del inconsciente queda algo dentro de nosotros en los márgenes de la lógica. Esta escisión es lo que

Kristeva denomina “el otro dentro de sí,” la problemática misma sobre la que emerge la narrativa latinoamericana, según González Echevarría:

The Latin American narrative will deal obsessively with the Other Within who may be the source of all; that is, the violent origin of the difference that makes Latin American distinct, and consequently, original. The Latin American self both fears and desires that Other Within because of his lawlessness and travels to meet him. But the only way to apprehend him is through the mediation of a hegemonic discourse...(97)

Mi disertación busca ampliar la perspectiva teórica propuesta por González Echevarría incorporando las teorías de Kristeva. El otro dentro de sí no solamente remonta al origen violento de Latinoamérica sino también a la relación imperialista entre esta región y Estados Unidos. ¿Acaso la pérdida de territorio norteamericano tras la guerra de 1848 y el cambio abrupto de nacionalidad de los habitantes de esta región no constituye también un origen violento? De igual manera, las olas migratorias hacen evidente el otro dentro de sí pues el cambio de un país a otro implica el contacto con una nueva cultura más no el olvido de la propia. Una situación similar se produce con la constante penetración norteamericana en México y el resto de Latinoamérica: la presencia de productos, compañías y creaciones culturales del vecino país obligan necesariamente a replantear la idea de nación y cultura nacional. Así pues, las identidades se construyen no por exclusión sino a partir de diversas capas que implican una negociación cultural. La rebeldía de los personajes de la narrativa chicana y la narrativa de la Onda es el terreno a partir del cual se articula ese deseo por el otro que vive fuera de la Ley.

El deseo por el otro, concretamente por aquello que queda fuera de la ideología paterna, da pie al ser escindido. Dicha escisión constituye la base de la abyección en la identidad de los personajes protagonistas de las novelas estudiadas en este trabajo. Lo abyecto, según Kristeva, es algo que molesta pero está dentro de los límites y aunque es

reprimido, emerge. Para poder comprender esta idea, Kristeva alude al excremento que se inscribe en los límites del cuerpo pero tiene un valor contaminante y por lo tanto representa un peligro para la identidad. En las novelas chicanas y de la Onda, lo abyecto se articula en dos vertientes. En primer lugar, la rebeldía que caracteriza a estos jóvenes, desde la sed de conocimiento que desafía las tradiciones más arraigadas (como en *Pocho*) pasando por las burlas y los atrevimientos (los personajes de *La tumba*) hasta culminar con el turbulento comportamiento de Epicuro, es paradójica puesto que los personajes no rompen completamente el vínculo con su origen. El origen es entonces ese valor contaminante que está inscrito en los límites de la identidad pero que es necesario trascender para conformarse como sujetos. Incluso Epicuro, el más radical de todos, no puede pasarlo por alto: constantemente regresa a él y cuestiona su lugar dentro de la cultura nacional, angustias que lo persiguen durante toda la novela. En los personajes chicanos, dicho valor es más complejo pues no sólo el origen mexicano es conflictivo sino también lo norteamericano.

La imposibilidad de romper el vínculo familiar muestra que los jóvenes protagonistas de estas novelas están divididos entre su deseo de forjar un discurso auténtico y seguir inscritos en su tradición. Por discurso auténtico me refiero a un discurso que tenga significado para ellos ya que los discursos establecidos, forjados en el mundo de los adultos, carecen de valor en la realidad que los circunda. La posibilidad de creación de este discurso borraría esta fractura ya que la identificación no estaría en algo impuesto por un orden externo sino creado por ellos mismos. Pero este incesante resurgir del origen y lo norteamericano como otro que vemos en la heterogeneidad del lenguaje, en los constantes regresos al hogar y en las complejas relaciones familiares— particularmente con el padre— erige a estos personajes como seres en constante

movimiento entre diversos órdenes culturales en busca de algo que confiera un significado total a su existencia. Este movimiento—fruto de la tensión entre el origen y la búsqueda de lo propio—desemboca en el sufrimiento y la soledad.

La abyección de la individualidad hace evidente no sólo una fractura en la subjetividad sino también en el cuerpo social y esto conforma la segunda vertiente crítica que articulan estas novelas. La problemática existencial de los adolescentes de las novelas chicanas y de la Onda hace evidente el carácter transnacional de la identidad nacional mexicana y chicana. Para los chicanos, México se convierte en el origen y la base de la diferencia con lo norteamericano. Hay un movimiento en retrospectiva hacia el pasado en busca de un origen puro que permita legitimar la estancia en un contexto nacional diferente, el norteamericano. Pero este pasado tiene tintes de leyenda: el germen azteca que emigra para fundar la gran Tenochtitlán. Irónicamente, los chicanos denuncian su situación colonial a partir de un pasado mítico y no se identifican con los indígenas mexicanos, quienes también experimentan una situación marginal.

La visión del origen como algo mítico aparece también con la revolución. Como planteo en la introducción de este trabajo y se discutió a lo largo de los capítulos, las novelas chicanas y de la Onda comparten un origen: la revolución mexicana. Sin embargo, como los análisis de estas narrativas dejan ver, hay una concepción diferente del pasado revolucionario. El ejemplo más evidente es *Pocho* donde el padre formó parte del ejército de Villa. Lo que este padre recupera de su experiencia revolucionaria es la heroicidad y los ideales de su comandante. En la novela nunca se hace mención a las otras facciones que participaron en la lucha ni a sus ideologías. La revolución se muestra desde una perspectiva más bien romántica y no histórica puesto que se presenta al General Villa como un héroe cuyos ideales son incorruptibles.

A diferencia de *Pocho y Caras viejas y vino nuevo* donde se hace referencia a las glorias revolucionarias que vive el padre (en la segunda es parte del pasado común del padre y de los habitantes del barrio), en las novelas de la Onda no hay menciones explícitas a la revolución. Esto no quiere decir que este evento esté ausente. Por el contrario, está inscrito en la cotidianidad de los personajes ya que viven el legado burgués de la lucha. Como se vio en los capítulos precedentes, los padres son psiquiatras o tienen una casa en la colonia Del Valle. En *De perfil* se presentan comentarios sarcásticos sobre el Estado y su discurso nacionalista como crítica a la mentira sobre la que ambos se erigen. Las voces de los adolescentes de la Onda cuestionan el discurso nacionalista desde una postura burguesa producto de ese mismo discurso. Cabe preguntarse si esta crítica es válida puesto que su origen es aquello mismo que se critica y los personajes, a excepción de Epicuro, no rompen sus lazos con él. Aunque las novelas no plantean un programa ideológico que conduzca a una toma de conciencia y produzca una separación con el entorno que se critica, la voz de estos personajes detecta fisuras y contradicciones en la conformación de la identidad nacional. Al mismo tiempo, pone de relieve la fuerza del sistema puesto que si se decide negarlo, el resultado es la soledad, como sucede con Epicuro. Sin embargo, este resultado no es totalmente diferente en otras novelas como *La tumba* donde Gabriel Guía sigue beneficiándose de los privilegios de su clase social pero la angustia de no encontrar la manera de forjar un camino propio lo lleva a la soledad de su habitación.

Así pues, aunque ambas narrativas comparten un origen existen diferencias en cuanto a la forma en que dicho origen se recupera que ponen de manifiesto diferencias en la idea de mexicanidad y amplían el debate sobre este añejo tema. En la literatura de la Onda, la revolución se identifica con el progreso y la modernidad. En la narrativa

chicana es la base de la experiencia chicana ya que ofrece un punto de partida para preservar una identidad y marcar una diferencia frente a lo norteamericano. Como *Pocho* y *Caras viejas y vino nuevo* muestran, lo revolucionario sólo puede sobrevivir como mito porque no posibilita un reconocimiento por parte de lo norteamericano. Por el contrario, crea conflictos en las generaciones jóvenes, diluye los lazos familiares y no garantiza la entrada a la clase media norteamericana. Así, si en México una de las instancias del discurso revolucionario fue el fortalecimiento de la clase media y la entrada a la modernidad, en el espacio chicano la revolución se articula desde el exilio y esta mirada le confiere ese carácter mítico.

A pesar de que no hay una recuperación histórica, las novelas de la Onda y las novelas chicanas dan cuenta de un momento de ruptura que obliga a replantear las formas en que se construye la identidad. Estas novelas dan voz al adolescente que anteriormente había sido presentado desde la perspectiva del adulto y que hacen evidente la heterogeneidad que conforma la identidad tanto nacional como individual. En este contexto y debido al momento histórico en que estos textos aparecen resulta imposible no pensar en las novelas del *Boom* ya que la narrativa chicana y la literatura de la Onda vuelven sobre uno de los temas centrales de la literatura latinoamericana: la identidad. Aunque las técnicas narrativas que emplean las hermanan con el *Boom*, divergen de ellas en la perspectiva en que se articula este tema. En el caso de las novelas de la Onda el pasado no es pivotal para el desarrollo de la trama como en el caso de *La muerte de Artemio Cruz* o *Cien años de soledad*. Es decir, no hay una presencia consciente del pasado sino que éste se manifiesta a partir de la cotidianidad y la trivialidad de las acciones de los personajes como vimos en los capítulos referentes a José Agustín y Parménides García Saldaña. En las novelas de estos autores no hay una conciencia que

reescriba la historia como un Artemio Cruz o un Melquiades. El pasado en las novelas de la Onda determina el presente, ambos están estrechamente relacionados, y uno no se entiende sin el otro.

En las novelas chicanas el pasado es un componente explícito de la trama. Esto resulta interesante pues hechos históricos decisivos, como la revolución, no se abordan desde una perspectiva histórica pero sí se incide en la historicidad como elemento crucial para configurar una identidad chicana. *Pocho* comienza con el éxodo del padre a Estados Unidos y la estructura en reversa de *Caras viejas y vino nuevo* subraya la importancia de volver sobre el origen para comprender el presente. De esta manera, la escritura adquiere un valor determinante puesto que es a partir de la narrativa que puede incidirse sobre esa historicidad. No son los hechos históricos en sí lo que interesa sino el orden de esos hechos y el significado que se produce a partir de su narrativización. Como mencionamos en el capítulo sobre *De perfil*, la historia requiere de la narrativa para organizar la realidad, para que el mundo adquiera orden y significado (White 13-14). En este sentido, lo que *Pocho* y *Caras viejas y vino nuevo* proponen es precisamente recuperar y dar forma a ciertos eventos a partir de los cuales se puede conformar una identidad.

La mirada retrospectiva de la literatura chicana sobre el pasado mexicano deja ver la frontera como un espacio abierto y arbitrario. Cabe preguntarse aquí sobre las consecuencias de esta apertura. En primer lugar, la idea de fragmentación en el sujeto latinoamericano que señalamos anteriormente con la cita de González Echevarría se amplía al realizar un estudio sobre la literatura mexicana y chicana (y, por extensión latinoamericana y latino US). Ya no sólo es el origen violento del pasado latinoamericano y chicano sino también los cambios culturales, económicos, políticos y



sociales que tuvieron lugar en la década del sesenta y que forzaban a repensar los discursos de identidad latinoamericana. Uno de los discursos que fue necesario replantear fue el del mestizaje puesto que la expansión de los medios de comunicación, la consolidación de regímenes autoritarios, los movimientos de afirmación racial en Estados Unidos condujeron a expandir las bases de dicho discurso. Curiosamente, este discurso conformó también la base de la identidad chicana. La apropiación del mestizaje por parte de una minoría política norteamericana ejemplifica a la perfección la necesidad de expandir y replantear dicha idea. Señala Jesús Martín-Barbero sobre estos cambios y apropiaciones del mestizaje que ya no sólo era, “aquel hecho racial del que venimos, sino la trama hoy de modernidad y discontinuidades culturales, de formaciones sociales y estructuras del sentimiento, de memorias e imaginarios que revuelven lo indígena con lo rural, lo rural con lo urbano, el folklore con lo popular y lo popular con lo masivo” (10). La trascendencia del mestizaje del orden racial a un concepto cultural mucho más inclusivo, que se desprende del *Plan de Aztlán*, obliga a pensarlo como un proceso de hibridación ya que, como hacen evidente las palabras de Martín-Barbero, hay una serie de ámbitos culturales que se mezclan creando una variedad de experiencias que obligan a pensar en la cultura como una compleja serie de negociaciones e intercambios que desafían el pensamiento tradicional basado en binarismos: nacional/extranjero; culto/inculto; popular/culto, etc. Asimismo, las novelas de la Onda expanden el horizonte cultural mexicano gracias a la experiencia del adolescente con la cultura popular norteamericana.

Resulta entonces que la configuración social de Atlixco que yo experimenté de cerca es una pequeña muestra de la complejidad cultural no sólo de México sino de América Latina y Estados Unidos. Los textos de la Onda y chicanos estudiados en este

trabajo capturan precisamente la problemática de las realidades nacionales pensadas desde una perspectiva unificadora y homogénea. Esto se percibe a partir de la estructura y el lenguaje experimental de estas novelas que invitan al lector a repensar los discursos que estructuran la realidad en la que está inmerso y las maneras en las que nos enfrentamos al otro, a lo que está fuera de nuestros límites culturales. La narrativa chicana y la narrativa de la Onda obligan a un replanteamiento de la frontera ya que, como estos textos ponen de manifiesto, no es solamente un espacio geográfico y localizable que se cruza en una dirección. Por el contrario, la frontera se articula como ida y como vuelta. Mi lectura de los textos aquí presentados obliga a reconsiderar la identidad en relación al lugar que ocupa el otro dentro de esa configuración de la identidad. Las novelas chicanas y de la Onda dan voz a ese otro que siempre ha estado presente, o, más precisamente, latente en la cultura mexicana, latinoamericana y norteamericana.

## ENTREVISTA CON JOSÉ AGUSTÍN

Mayra: *¿Piensa que resultaría más apropiado denominar a las novelas de la onda “novelas contraculturales”? El aspecto formal de estas novelas se acerca a los rasgos formales de las llamadas novelas del boom, rasgos como la metaficción, el trabajo del lenguaje, cambios en el punto de vista. Estos rasgos se han convertido en canónicos o tradicionales gracias al boom. ¿En qué consistiría entonces lo contracultural en las novelas de la onda si comparten estos rasgos con las novelas del boom?*

José Agustín: A mí me ha parecido siempre que este tipo de novelas, esas que se mencionaron, son novelas juveniles y su característica principal es que son novelas sobre jóvenes escritas por jóvenes, es la juventud vista desde la juventud misma, entonces eso le da un carácter muy especial a los textos porque no es lo mismo que una persona ya grande rememore su juventud porque hay muchos filtros hacen que ya no sea tan auténtico el fenómeno o que sea más evocativo o que adquiriera otro tipo de tono pero la persona que está en la edad y que está escribiendo sobre esa edad está inmersa en el problema, está hablando desde dentro, está utilizando el lenguaje que se utiliza a esa edad; está en un proceso de desarrollo muy peculiar y entonces todo eso le da ciertas características muy especiales. Estas novelas nunca supieron bien cómo llamarlas. El primer término que se les ocurrió fue “literatura antisolemne,” “narrativa antisolemne”; son novelas que al estar narradas desde dentro hicieron que se modificara el lenguaje, que se modificase el tono narrativo, la temática, naturalmente, y resultaron muy significativas me parece a mí porque por una parte mostraron que la juventud estaba teniendo un papel social que no había mostrado a lo largo de toda la historia y que se expresaba a través de medios más sofisticados como la literatura y ya no nada más a través de la música y el rock. Por otra parte también me parece que constituyó un fenómeno bastante novedoso porque casi nunca se había dado. El único caso que yo he checado de gente muy joven que de repente se reúne y empiezan a escribir todos al mismo tiempo, cada quien con sus formas y estilos diferentes, es en la década del 10 y del 20 en Francia, cuando surge Radilla (¿) *El diablo en el cuerpo* y Alan Fournier con *El gran Mol* (¿) y con ellos vinieron 5 o 6 escritores jóvenes, todos menores de 22 años. Todos publicaron después de la guerra y Radille y Fournier adquirieron un rango muy importante en la literatura francesa. Pero es el único caso que se había dado en que de repente se juntasen todo un grupo de jóvenes y empezaran a escribir. Yo creo que no se puede unificar a estas novelas más que bajo el marco de novela juvenil porque no hay otro rasgo que las unifique. Sí hay rasgos estilísticos y temáticos pero esos son generacionales, o sea, les correspondían de una manera u otra a todos los que estábamos viviendo en ese momento. Pero ya en las técnicas, nada más para mencionar las mías, las de Sainz y las de Parménides, son sumamente diferentes. Las de Parménides son muchísimo más radicales, sobre todo en *Pasto verde*, tiene una importancia absolutamente cero por el lector y lo que le interesa es crear como una especie de catarsis a través de la literatura. Sainz es muchísimo más refinado, maneja las estructuras con un nivel de perfección extraordinario, sobre todo en *Gazapo*; su temática es muchísimo más compleja y su escritura es extraordinariamente limpia, entonces, aunque utiliza el lenguaje coloquial y lo maneja como Dios, su escritura oral es extraordinariamente estratégica; está escogida con un cuidado enorme y dentro de un marco de rigor y limpieza del texto que es

increíble. Y yo siento que me encuentro entre los dos, un poco. Por un lado tengo explosiones más locas como Parménides y por otro coincido con Gustavo en tomar con muchísima seriedad la literatura, trabajar todos los recursos habidos y por haber. Creo que lo que me diferencia de Sainz a mí en ese sentido es que él estaba con una voluntad mucho más iconoclasta que yo, teóricamente hablando. Todo lo que se hizo a partir del siglo XX para atrás ya no vale mucho la pena, lo que hay que hacer son cosas totalmente nuevas. Y yo en ese sentido siempre fui muy tradicional: siempre creí que había que pasar por Homero, por Dante, por todos los viejos maestros y que había que tratar de mezclar lo tradicional con la experimentación. Sainz en ese sentido era muchísimo más experimental, y Parménides también nada más que en otro sentido totalmente diferente

M: *Sí, yo creo que Parménides es el más difícil. Pasto verde es bastante difícil de leer. Hay brincos entre la realidad y los sueños, con conversaciones de teléfono lo que dificulta la lectura...*

J. A: y luego se engolosina con el lenguaje, siento yo, se empantana en momentos y le cuesta trabajo volver a salir, desatascarse. Ahora, yo siento que son contraculturales en cuanto que están retratando a una juventud en una década especialmente significativa en el aspecto contestatario yo siento que en eso son contraculturales, porque van contra la cultura institucional, rompen con los moldes preestablecidos, canónicos de la vieja gran literatura, hacen propuestas enteramente distintas que van en contra del canon y en contra del sistema político, económico y social en general, pero eso no está enfatizado, o sea, ese es como un resultado inherente al tipo de literatura que se está haciendo. En ese sentido sí tienen una parte contracultural pero yo dudaría mucho en llamarlas novelas contraculturales porque entonces ya sería enfatizar excesivamente el factor contracultural cuando hay muchos otros que están de por medio, sobre todo el aspecto juvenil que yo creo que resulta decisivo para lo contracultural y para las innovaciones y propuestas distintas que se dieron.

M: *¿Entonces la onda no es una reacción contra el boom?*

JA: Yo no estaría de acuerdo en que es una reacción al boom porque son cosas paralelas, que tienen lugar al mismo tiempo. Mi novela *La tumba* sale en 1964, después de *Rayuela*, de *La ciudad y los perros* y de *La muerte de Artemio Cruz*. Todavía no había salido *Tres tristes tigres*, ni *Paradiso*, ni *Cien años de soledad*, o sea, una parte fundamental del boom todavía no se ha creado. En cambio nosotros ya estamos produciendo y sí se comparten muchas cosas con el boom: la voluntad experimentadora, un espíritu a tratar de fusionar géneros, que existió desde los años 50, a borrar las fronteras entre el ensayo, la poesía, el cuento, la novela, y todas las demás formas narrativas y se empiezan a incorporar cada vez más elementos de la cultura popular que tendían a hacerse a un lado por entero antes. Entonces llega con fuerza la influencia del cine, llega Cortázar y mete el jazz...

M: y *ni hablar de Tres tristes tigres*

J.A: *Tres tristes tigres* ya es la rumba y la que cantaba boleros, en mis novelas ya está el rock'n'roll. En ese sentido sí hay puntos de contacto. Lo que ocurrió fue que nosotros

estábamos muy jóvenes y como estábamos muy jóvenes, aunque hicimos mucha alharaca y nos hicieron mucho alboroto, en el fondo no nos tomaban muy en serio, decían, bueno, pues, están muy jóvenes, y había la tendencia de que el que es joven pues se le quita con la edad. En ese sentido sí hay puntos de contacto. Lo que ocurrió fue que nosotros estábamos muy jóvenes, y como estábamos muy jóvenes, aunque hicimos mucha alharaca y nos hicieron mucho alboroto, en el fondo no nos tomaban muy en serio, decían, bueno, pues, están muy jóvenes, y había la tendencia de que el que es joven pues se le quita con la edad. Y, aunque los libros llegaron a tener un éxito notable en nuestro país y se dieron a conocer en otros países de Latinoamérica, no llegó a agarrar el punto fundamental que unifica al boom que es el gran éxito internacional, la presencia de Carmen Balsez, la editorial Seix Barral de todo este tipo de gente que de pronto convierten al boom en un fenómeno internacional, y se vuelve un fenómeno internacional en buena medida por la revolución cubana, el interés que generó la revolución cubana en todo el mundo se tradujo en un nuevo interés hacia Latinoamérica y que mejor que en estos estupendos autores. Pero a ellos también se les llama del “boom” nada más porque coinciden en eso, porque como movimiento literario es prácticamente inexistente.

*M: Y bueno, ahora que menciona a Cuba, ¿por qué si Cuba era el modelo a seguir, varios escritores en ese momento se identificaban con los ideales revolucionarios, se incorpora la cultura de masas norteamericana, como el rock'n'roll en estas novelas mexicanas de la onda? Porque Tres tristes tigres tiene mucho de la cultura popular cubana.*

JA: y gringa...

*M: y dominicana, y caribeña en general. Pero en las novelas de la onda, sobre todo en las de usted y las de Parménides hay mucho rock'n'roll. ¿Por qué este giro hacia Estados Unidos en un momento en que este país era visto con recelo precisamente por la influencia de la revolución cubana?*

J.A: Bueno, ocurrió porque en primer lugar estamos en México y México es un país vecino de Estados Unidos entonces la influencia de Estados Unidos nos llega avasalladoramente aquí primero que a nadie. A Cuba también, pero el hecho de que fuera una isla y que estuviese en plena revolución representó una especie de muralla para impedir la penetración total. Por otro lado, aparte de la vecindad geográfica, lo que a mí y a muchos de mi generación nos interesó de Estados Unidos no fue el mundo de las grandes corporaciones ni de los súper coches ni de la tecnología belicista ni de la robotización ni de la automatización ni de la aparente feliz Disneylandia que era todo el país, sino que nos interesó por el lado de la cultura del cine y la literatura y de la música, especialmente, porque todo eso iba en contra también del sistema, entonces en eso coincidíamos enteramente con ellos. Yo empiezo a leer a los escritores *beats* en 1957-58 y, bueno, encuentro espíritus completamente afines y decía si estos son los gringos, que vivan los gringos, tráiganme de esos los que quieran. Luego me toca crecer en medio de un movimiento efervescente del rock'n'roll. Pude constatar cómo el rock'n'roll era subversivo, era contracultural y el sistema lo entendió al instante y le dedicó una campaña tremenda en contra para tratar de pararlo y ya después, cuando vieron que no lo podían parar pues *if you can't beat them, join them*, entonces tratar de montárseles encima para

tratar de sacar el mayor lucro posible. Pero nunca se ha podido, el rock y la contracultura de Estados Unidos, como quiera que sea, siempre se han mantenido en su propio cauce. Ahora más que nunca está siendo combatida por gobiernos como el que hay ahorita allá. Ese tipo de gente, para mí está terquísima de mi corazón. Yo crecí leyendo a Kerouac, a Salinger y más adelante a escritoras como Joseph S  ller, Bernard Malamouth, Phillip Roth esa es una generaci3n de Estados Unidos muy muy padre que a mí me nutrieron muchísimo. Por esto yo creo que es el acercamiento a Estados Unidos sin perder el acercamiento con Cuba. Yo siempre he dicho que mis dos países que más me han influenciado son Cuba y Estados Unidos y tengo una relaci3n y tengo una relaci3n triangular y contradictoria con los dos porque con los dos países me identifico muchísimo, a la gente buena la quiero mucho pero con los dos países también pinto mi raya

M: *  C3mo se recibí el que un ensayo tan importante como El laberinto de la soledad empiece con el pachuco? Resulta interesante que un ensayo que intenta definir lo mexicano comience con una figura que est   del otro lado de la frontera.*

JA: Yo creo que ahí Octavio Paz estaba hablando de oídas. No tenía idea de lo que eran los pachucos y lo demostr3 en el ensayo. La prosa es estupenda, pero las observaciones que hace sobre los chicanos, por favor, están absolutamente fuera de la realidad. Yo le hice una crítica bastante severa en mi libro *La contracultura en México* y, aunque no me lo reconoce la gente, s   me he dado cuenta que la gente que habla sobre *El laberinto* con respecto al tema de los pachucos dice no, pues ahí sí no la hizo. Al menos s   se dieron cuenta de eso. El libro [*El laberinto*] fue un libro sobrevalorado, que recibí una atenci3n justa, me parece a mí, porque muchos de los temas eran muy importantes; gener3 polémicas importantes por la tendencia que tenía Paz a fusilarse las ideas de otros sin darles crédito. Entonces, Emmanuel Carballo en un ensayo muy famoso del 57-58 le demuestra c3mo est   rob  ndose las ideas de Rubén Salazar May  n, de José Gaos, de Samuel Ramos, de todos los que empezaron a estudiar lo mexicano hasta principios de los cincuenta. Y Paz le contesta diciendo "pues sí, el le3n tiene derecho de tragarse al cordero." Entonces, pues aparte de la admisi3n de "yo me plagio al que quiero" estaba ejerciendo el plagio en ese mismo momento porque esa frase es de Paul Valéry y ni siquiera le dio el crédito a Paul Valéry cuando la dijo. Entonces en verdad, hasta Paul Valéry result3 cordero para él.

M: *En relaci3n a este tema de los chicanos, en una entrevista que le hicieron en Denver, Schmidt, publicada en 1980, usted dijo que aún no existía en México suficiente informaci3n sobre los chicanos, pero surgiría un mayor interés por la cultura chicana cuando los chicanos se hicieran más fuertes y más presentes. En los últimos años,   ha notado que ha habido una mayor presencia de la cultura chicana en la escena cultural mexicana?*

JA: Me temo que no. Al contrario porque el movimiento chicano es algo que prácticamente se diluy3 al ser absorbido. Los gringos muy inteligentemente inventaron esta mamadota de los hispanos para agrupar colectivamente a todos en el mismo saco. Especialmente llevaba la dedicatoria a los chicanos que eran los que constituían de todos

ellos, bueno y los puertorriqueños también, un enclave que podía resultar mucho más difícil de asimilar y de domar. A través del término, lograron temperar muchísimo. Además, muchos chicanos llegaron y obtuvieron posiciones, no tanto como muchos de la raza negra, pero sí llegaron a instalarse mucho mejor. Las victorias principales ya se habían obtenido, el reconocimiento de la identidad chicana, la apertura de espacios y el movimiento chicano ya no siguió más adelante. Al no seguir más adelante, lo que se da ahora es una literatura que, cómo le podríamos llamar, ya no chicana, realmente, ¿no?, porque ya no están sosteniendo las ideas ni la posición contestataria que tenían los chicanos sino que ya es una narración normal, buena, cuando es buena, de gente que vive allá y que está en una condición muy peculiar socialmente hablando.

M: Dentro de esto, ¿usted cree que *Caras viejas y vino nuevo* de Alejandro Morales puede considerarse como parte de la literatura contracultural mexicana de los años 60 y 70? Porque es una novela que se publicó en México, en español, Morales estaba en México cuando se publicó y estaba muy empapado de lo que estaba pasando. Sin embargo la novela trata una problemática muy particular: la del barrio chicano.

JA: yo diría que está muy hermanada porque también es la temática del crecimiento ¿no?

M: Sí, porque los personajes también son jóvenes...

JA: Sí, son muchachos, de los que andan en las pandillas. Y bueno, el título mismo lo dice ¿no? En ese sentido sí está muy hermanada. Claro, está ubicada en un contexto totalmente diferente y tiene otras lecturas pero yo creo que es una novela muy cercana a lo que nosotros hicimos, más que el resto de las novelas de Alejandro.

M: *Yo creo que esta es muy del espíritu de la época y de hecho es muy diferente a otras novelas chicanas que se estaban publicando en ese momento y, de hecho, esta novela no fue considerada como parte de la producción literaria chicana.*

JA: Sí, los chicanos la veían así como que raro... como que ¿esto de dónde salió?

M: *Sí porque la imagen que trataban de articular las novelas chicanas en ese momento era sobre todo de la vida de los campesinos, los trabajadores de los campos de cultivo norteamericanos...*

JA: o el traslado...

M: *y Morales ubicó la novela en el barrio, en el espacio urbano, las pandillas y la violencia que había en el barrio, y eso no aparecía en la agenda cultural del movimiento*

JA: Pues sí, pero es una novela chicana con todas las de la ley. Buena novela.

M: *Se ha dicho también que las novelas contraculturales o lo que la crítica llamó literatura de la onda, posibilitaron la apertura del campo literario mexicano a nuevas voces y nuevas técnicas narrativas. ¿Cree que sería esta apertura se dio también*

*respecto a la literatura de los chicanos? O sea, ¿hubo una mayor recepción a la literatura chicana después de las novelas de la onda?*

JA: Realmente no porque no fue tan abrumadora la cantidad de novelas chicanas que se publicaron en México. Sí se publicaron bastantes. Me acuerdo que Era sacó *Peregrinos de Aztlán*; Mortiz publicó dos o tres de Alejandro. No recuerdo ahorita más; hubo más, sin duda, pero no me acuerdo ahora. La novela chicana se dio en Estados Unidos, se publicó en Estados Unidos y más bien allá es donde se ha estado leyendo. Los lectores en México nunca fuimos demasiados. Y creo que sí se dio que nuestras novelas en ese sentido le ayudaron un poco porque abrieron un campo más afín para que la gente las pudiera entender, pero no se ha publicado lo suficiente, yo creo. Sandra Cisneros un poco más ahora, en fin.

M: *Y cree que estas editoriales las publicaban porque, bueno, Joaquín Mortiz se distinguía en aquellos años porque captaba todas estas voces nuevas y jóvenes y tenía cierto espíritu contracultural, entonces quizá por ahí venga el interés de editoriales como Mortiz de publicar novelas chicanas que hasta cierto punto también eran contraculturales porque iban en contra de digamos, el mainstream norteamericano.*

JA: Claro. El problema fue que, bueno, aunque eran editoriales muy bellas y muy hermosas, especialmente Mortiz, por esa política de publicación que ciertamente es de lo más maravilloso que ha habido en México, el cuate se fue a la ruina. Hubo un momento en que tuvo que vender la editorial y se la vendió al grupo Planeta. Si ya para entonces no estaba publicando mucho porque casi no tenía lana, cuando entró Planeta, menos.

M: *Es una pena porque fue una editorial muy emblemática de todos estos años...*

JA: Y Era, bueno, publicó algunos libros, pero ahí hay más ensayo. Ensayo sobre chicanos están en Siglo XXI, en el Fondo de Cultura Económica, en Era. Pero literatura literatura sí fue realmente poca.

M: *¿Cómo describiría usted al adolescente de las novelas de la onda? ¿Cree que se equiparan a los adolescentes de novelas chicanas como ...y no se lo tragó la tierra o los personajes de Caras viejas y vino nuevo? ¿Son figuras disidentes respecto a los discursos tradicionales, o sea, figuras a las que los chicanos recurren porque son figuras contraculturales?*

JA: Pues es que la adolescencia es el momento en que se están gestando las transformaciones de hacia dónde se va a dirigir uno en la vida; es un momento en que biológicamente todo está en transformación, en cambio constante, entonces es más factible que los muchachos tiendan a ver las cosas desde una perspectiva más transformadora, más contestataria y más revolucionaria. No por fuerza todos los chavos, pero en muchos sí se da el caso. Es un lugar común decir que la juventud es una etapa del romanticismo y de la liberación, ¿no? Y que es un pendejo el que de joven no fue comunista pero que es más pendejo el que a los 35 años sigue siendo comunista. Todo esto hace que el periodo de la adolescencia se convierta en un periodo hasta cierto punto más propicio para manifestar rebeldías, disidencias, posiciones de rechazo o de



marginación total. En eso sí se hermanan todos los libros que tratan en serio el tema del rito de iniciación a la madurez. Aunque estén ubicadas en tiempos distintos, en contextos diferentes, la historia que cuentan es la misma, y si la cuentan bien funcionan en muchísimos sentidos. Uno de los libros que más vendo yo es *La tumba* que tiene 43 años de edad y es un material que lo publican tres editoriales; es una novela sobre los años sesenta se supone que todo esto debería ya de ser prehistoria para los chavos que la leen pero hay algo más allá de ese contexto de los sesenta y los setenta, de la época, que es lo que los atrae y la siguen leyendo. Pasa lo mismo con *The Catcher in the Rye*, con *Gazapo*, pasa lo mismo con *Desnudos en el tejado* de Antonio Skármeta, con *El país de los Hiperborios* de Héctor Libertela, *Los años duros* de Jesús Díaz, en fin son las novelas sobre jóvenes que se fueron publicando primero en México y luego en otros países de Latinoamérica durante ese periodo.

M: *Resulta sumamente interesante la figura del adolescente como narciso y como símbolo de la identidad de México que también Octavio Paz rescata en El laberinto de la soledad...*

JA: Sí, y son también las ideas de donde parte Margo Glantz en su prólogo “Onda y Escritura en México.”

M: *¿Usted conoció a Margo Glantz?*

JA: La conozco perfectamente bien.

M: *¿Y se lleva todavía con ella?*

JA: Sí (risas)

M: *Creo que hay cierta semejanza entre los escritores chicanos y los que se han considerado como de la Onda precisamente porque rescatan estas figuras disidentes; hay una reacción a los discursos tradicionales*

JA: el tema juvenil...

M: *el tema juvenil, y en el caso de los chicanos porque están entre la cultura de los padres y la cultura norteamericana, y están viviendo en un momento de crisis*

JA: en el contexto histórico, relativamente, hay puntos de conexión

M: *Me parece que dentro de ambas literaturas hay una constante búsqueda del otro en la definición de sí mismo. Por ejemplo, en la cultura de masas, como el rock'n'roll, todo esto que los jóvenes absorben pero que no es digamos, lo más nacional ¿Qué significa esta búsqueda en la que aspectos culturales de fuera juegan un rol central?*

JA: Bueno, es la cuestión de la identidad que se vuelve esencial en ese periodo de la vida, entonces es lógico que en ese sentido mis personajes, sobre todo en mis primeros libros estén a la búsqueda de sí mismos. Están buscando el conocerse, están buscando

reconocerse a través de sus propias acciones, a través de cómo los ven los demás, del medio externo, ¿no? Esa búsqueda de sí mismos los hace como expandir la búsqueda hacia otras áreas, a ver si me encuentro yo en el arte, a ver si me encuentro yo en la ciencia. A veces es necesario aislarse para recapacitar ante el barullo de tanta impresión externa y para poder volver a uno mismo. Es un poco la función simbólica de la piedra en *De perfil*, el punto que tiene el personaje para poder reconectarse consigo mismo. Yo me niego mucho al término literatura de la Onda porque pongamos que logra englobar bien, que no estaría de acuerdo, pero pongamos que así fuese, hasta cierto periodo de lo que yo he escrito, pongamos que hasta *Se está haciendo tarde*, aunque en eso también hay discusiones: unos dicen que mis novelas de la Onda son precisamente *La tumba* y *De perfil*, y otros que no, que son *Se está haciendo tarde*, *El rey se acerca a su templo*, *Círculo vicioso*, etcétera, pero en fin, pongamos que llegue hasta fines de los setenta, cuando yo llego a cumplir 30 años de edad. Pero ya después mi obra no puede englobarse tan fácilmente con el término de la Onda ni tampoco como contracultural ni nada. Entonces ¿qué son mis novelas? Pues son novelas ¿Por qué chingaos tienen que andarles buscando un titulito? A ver, las novelas de Sergio Pitol pues buenas novelas y ya; las novelas de García Ponce pues son las novelas de García Ponce y las de todo mundo son las de todo mundo. Pero a las mías, a güevo les tienen que tener una clasificación.

M: *Pero a Sainz también. En un artículo publicado en el 2002 se decía que Sainz estaba usando el lenguaje ondero, en plan sexo, drogas y rock'n'roll, cosa que resulta difícil de sostener porque Gazapo no usa este tipo de lenguaje ni esta temática. Es más, tiene una estructura muy compleja. Es decir, se sigue usando esa categoría para referirse a una serie de obras y autores que no comparten la definición de literatura de la Onda.*

JA: *Gazapo es un novelón. Cuando yo publiqué hace tres años, cumpliendo sesenta años, Vida con mi viuda, dije bueno, a ver qué van a decir, que ésta también es novela de la Onda? Pero desde tiempo atrás ¿Cerca del fuego es novela de la Onda? Para mí, Ciudades desiertas no es novela de la Onda ni se le puede ver desde ese ámbito. Ese es el problema que yo tengo: si yo acepto el término literatura de la onda, entonces resulta que yo estoy escribiendo de sexo, drogas y rock'n'roll hasta ahorita, cayéndome de viejito. Así es el ejercicio perenne del flashback. Pero no es así. Toda mi literatura yo llevo evolucionando mucho. De hecho, yo me he dado cuenta de que gracias a azares muy peculiares de la vida me ha tocado ser un poco como cronista de todas las etapas de la vida: narré la infancia en *La panza del Tepozteco*, narré la adolescencia en *La tumba* y *De perfil* y en *Inventando que sueño*, narré la primera juventud, de los veinte a los treinta en *Se está haciendo tarde* y en *El rey se acerca a su templo*, narré los problemas del matrimonio y de la treintena en *Ciudades desiertas*, los problemas del advenimiento de la madurez en *Cerca del fuego*, y ya la ruquez prácticamente porque tienen cincuenta años mis personajes de *Dos horas de sol*, y ahora en *Vida con mi viuda* son personajes que pues ya están grandes, ya tienen familias, tienen nietos, y *Armablanca* es un regreso a los personajes del sesenta y ocho pero desde una óptica totalmente diferente. Entonces he estado contando muchas etapas de la vida, entonces englobarlo nada más así en un solo término que remite a lo juvenil me parece absurdo.*

M: *Sí, ese término es un poco problemático porque remite también a la Onda como movimiento social y parece como un término que designa a la literatura del movimiento social. Y aunque sí tiene conexiones, yo no creo que sea exclusivamente eso...*

JA: Sí, lo que decía mucha crítica que nos descalificaba: esto es periodismo, esto es sociología

M: *realismo social...*

JA: sí, exacto, es antropología social, es crónica, no es literatura porque tenía conexiones, ramificaciones con lo social. Y las tiene, y qué bueno que las tiene, pero nunca fui un taquígrafo de la realidad ni un investigador que andaba tomando nota del comportamiento de los chavos por todos lados...

M: *Sobre lo norteamericano, muchas de sus novelas incorporan aspectos de la cultura norteamericana, como el rock'n'roll, como ya hablamos, o también aparecen personajes norteamericanos en sus obras, o se desarrollan en Estados Unidos, como Ciudades desiertas...*

JA: parte de *Vida con mi viuda* también, ocurre en Boston.

M: *Así es, una indígena que se casa con un norteamericano, y la hija de ambos que viaja a Estados Unidos. Me llama mucho la atención esta constante presencia de Estados Unidos en su obra. En sus novelas de los sesenta y los setenta es comprensible esta presencia de la cultura norteamericana porque el punto de efervescencia contracultural es precisamente Estados Unidos pero en sus posteriores novelas vuelve a aparecer, de una manera u otra lo norteamericano. Es curioso, por ejemplo, que en *Vida con mi viuda* aparezca lo indígena y lo norteamericano gracias al norteamericano que llega a Oaxaca...*

JA: el México profundísimo

M: *exacto. ¿Por qué esta recurrencia?*

JA: Pues es que estamos pegados, compartimos karmas y destinos. Eso para nosotros es una joda pero lo de *Vida con mi viuda* es cierto. A finales de los años cincuenta y principios de los sesenta hubo una invasión de investigadores: etnobotánicos, antropólogos, etnólogos, etcétera, que se interesaron tremendamente, que pusieron a Huautla en el mapa internacional, fue reportaje de primera plana de las revistas más importantes a nivel internacional de aquella época. En eso también estaban metidos; están metidos en todo. Y ahora nosotros somos ya prácticamente un protectorado de Estados Unidos o casi una colonia y vamos para peor todavía, entonces esto se va a incrementar: en vez de diluirse la temática, tiende a crecer y a aumentar.

M: *Cuando leí *Vida con mi viuda* reconocí el estilo de José Agustín, con otra temática, otros personajes, pero me llamó la atención la presencia de Estados Unidos...*

JA: porque eso sí reconozco yo: yo tengo mi estilo pero no es el estilo de la Onda, así es como escribo yo

M: *Sí, en Vida con mi viuda aparece esa chispa en el lenguaje que está presente ya en sus primeras novelas, especialmente en Se está haciendo tarde, que fue la primera novela de usted que leí yo. Los chistes, los juegos de palabras son muy típicos de usted, porque Gustavo Sainz tiene otro estilo, está en otro rollo, pero usted tiene su sello distintivo.*

JA: Sainz puede ser muy divertido

M: *Sí, tiene cosas muy buenas*

JA: es un gran escritor. Yo lo admiro mucho.

M: *Ahora que estamos hablando sobre el estilo y el lenguaje, ya sé que le han preguntado esto hasta el cansancio ¿cómo funciona el lenguaje en sus novelas y en las novelas de la Onda? Porque me parece que hay diferentes niveles de idiolectos en sus novelas y, por otra parte, en este mismo sentido, hablar de un solo lenguaje de la Onda es problemático. Estos diferentes niveles de idiolectos presentan una problemática en relación a la realidad. Por ejemplo, en Gazapo el lector no sabe qué es realmente lo que sucedió por la inclusión de las transcripciones y los diarios. Igualmente en De perfil, lo que escribe Ricardo en el diario. El lenguaje no está necesariamente conectado o tiene un referente preciso en la realidad. Es una especie de lenguaje vacío, de enmascaramiento de la realidad, pero a la vez rico porque hay mucho trabajo con el lenguaje y es el medio por el cual los personajes toman conciencia de sí mismos.*

JA: Yo estaría de acuerdo en que, efectivamente, hay muchos registros y muchos niveles dentro del estilo literario y del lenguaje que utilizo en mi estilo literario. Muchas veces son registros que vienen más del área coloquial pero otras veces son cosas que vienen más de o un lenguaje que trata de ser ya lo más correcto y más rico y elegante y bello posible que sería el lenguaje literario por excelencia que está muy presente en muchas áreas de lo que yo escribo. Por otra parte, también tiendo a apoyarme en ciertos elementos no científicos pero sí que están más ligados a la psicología, que están también ligados a cierto progreso tecnológico en lo que va ocurriendo. En fin, es un lenguaje que puede tener los giros más inesperados porque no es el eje de lo que yo escribo, o sea, el eje central de lo que yo escribo no es lenguaje, como ya ha dicho mucha gente, el lenguaje es un resultado de los demás elementos que forman parte de la novela. Entonces, desde el principio una temática ya me va indicando cierto tipo de lenguaje y a veces yo sufro el tratar de encontrar ese tono literario. Por ejemplo, cuando hice *Vida con mi viuda* hice varios principios. Por alguna razón me parecían bien pero no eran lo que yo buscaba o lo que yo quería, intuitivamente ahí. Entonces de pronto escribí la parte en que llega el doctor Orestes White a Oaxaca, conoce a la muchacha, se casa con ella y se muere en el bosque y de pronto dije éste es el tono literario que yo andaba buscando y este es el lenguaje exacto de lo que yo quería. Entonces ya a partir de ahí todo se abre y el lenguaje va respondiendo a las necesidades del texto y las necesidades del texto las generan la temática, los caracteres, los personajes si los hay, las premisas básicas o las ideas que están detrás de la novela, la concepción literaria de la novela. Todos esos

elementos generan el lenguaje específicamente que se requiere para cierto tipo de texto. Si estoy escribiendo sobre un niño que es un pícaro y que anda con sus hermanos mayores que son unos borrachones y se va a escondidas a ver a las primeras que se desnudaban en el burlesque, pues el tono tiene que ser muy diferente pero muy muy diferente al que utilizo por ejemplo en un cuento como “Transportarán un cadáver por express” que es muchísimo más neutro, un poco más metafórico y de otra naturaleza totalmente distinta. Yo creo que por eso es un error centrar lo que yo escribo en torno al lenguaje porque el lenguaje es sumamente movible y lo determinan las necesidades de la novela. Repito lo dicho otras veces: creo que la obra ya cuando surge o comienza a surgir genera su propia legalidad y genera sus propias necesidades y sus propias leyes. Entonces el escritor lo que debe de saber hacer o al menos lo que yo trato de hacer respetar las leyes que me está imponiendo el libro y no llevarlo por otras direcciones que a mí me convengan ideológicamente o por cualquier razón, por gustos personales o por lo que sea. El libro mismo pide cómo debe de hacerse. Aquí en Morelos hablan de las cosas como si tuvieran vida. Entonces no dicen hay que regar ese árbol sino el árbol quiere que lo rieguen. Con las novelas pasa un poco lo mismo: la novela quiere que la corten y que entre otro personaje y quiere esto y quiere lo otro y uno le va dando lo que la novela quiere y necesita. Lo que yo estoy buscando con el lenguaje a fin de cuentas, ya extrapolando las cosas, lo que busca todo mundo encontrar la palabra justa, que no esté más que lo que debe de estar, que no le sobre absolutamente nada que no le falte absolutamente nada que tenga el mayor nivel de precisión en todo lo que estoy escribiendo y que además lo que se produzca genere una red de significados, que sea lo más honda y compleja posible.

*Cuautla, Morelos.  
Junio de 2007.*

## OBRAS CITADAS

- Achugar, Hugo. "El museo de la vanguardia: para una antología de la narrativa Vanguardista hispanoamericana." *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. Hugo Verani, ed. México: UNAM/Ediciones del Equilibrista, 1996. 7-40.
- Aguilar Camín, Héctor. "Nociones presidenciales de cultura nacional. De Álvaro Obregón a Gustavo Díaz Ordaz, 1920-1968." *En torno a la cultura nacional*. México: CONACULTA/Instituto Nacional Indigenista, 1976. 97-133.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. Revised Edition. New York: Verso, 2006.
- Akers, John C. "Fragmentation in the Chicano Novel: Literary Technique and Cultural Identity." *Revista Chicano-Riqueña* 13.3-4 (1985): 121-133.
- Alanís Enciso, Fernando Saúl. *El primer programa bracero y el gobierno de México, 1917-1918*. San Luis Potosí: Colegio de San Luis, 1999.
- "Al cine, novela *Ciudades desiertas* de José Agustín." 10/01/2008.  
[http://www.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id\\_notas=40532&tabla=cultura](http://www.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_notas=40532&tabla=cultura)
- Amar Sánchez, Ana María. *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La frontera*. 2ª ed. San Francisco: Aunt Lute Books, 1999.
- Bajtín, Mijail M. *Yo también soy. (Fragmentos sobre el otro)*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Taurus, 2000.
- Bakhtín, Mikhail M. *The Dialogic Imagination*. Austin: U of Texas Press, 1981.
- Barthes, Roland. "Language and Clothing" *The Language of Fashion*. Andy Stafford,

- trad. New York: Berg, 2005.
- Belgrad, Daniel. "The Transnational Counterculture." *Reconstructing the Beats*. Ed. Jennie Skerl. New York: Palgrave Macmillan, 2004. 27-40.
- Benjamin, Thomas. *La Revolución. Mexico's Great Revolution as Memory, Myth, and History*. Austin: U of Texas Press, 2000.
- Berumen, Humberto Félix. *La frontera en el centro: ensayos sobre literatura*. Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California, 2004.
- Bhabbha, Homi K. *El lugar de la cultura*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- Borsó, Vittoria. "El nuevo problema del realismo en la novela posTlatelolco." *Literatura Mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la Revolución*. Karl Kohut, ed. Frankfurt: Vervuert, 1995. 66-84.
- Bruce-Novoa, Juan. "Chicanos in Mexican Literature." *RetroSpace. Collected Essays on Chicano Literature, Theory, and History*. Houston: Arte Público Press, 1990. 63-74.
- . "Chicano Literary Production, 1960-1980." *RetroSpace. Collected Essays on Chicano Literature, Theory, and History*. Houston: Arte Público Press, 1990. 75-90.
- . "Pocho as Literature." *Aztlán: International Journal of Chicano Studies Research* 7.1 (1975): 65-78.
- . "La Onda as Parody and Satire." *José Agustín: Onda and Beyond*. June C.D. Carter y Donald L. Schmidt, eds. Columbia: U of Missouri Press, 1986. 37-55.
- Brushwood, John. "Art and Trivia: Narratives by José Agustín, et al." *José Agustín. Onda and Beyond*. June C.D. Carter y Donald L. Schmidt, eds. Columbia: University of Missouri Press, 1986. 56-67.
- . *La novela mexicana (1967-1982)*. México: Grijalbo, 1985.

- Bustamante, Nuria. "Permanencia y cambio en *Caras viejas y vino nuevo*." *Confluencia* 1 2: 1986. 61-65.
- Cabrera, Patricia. "Contracultura, onda y literatura." *La otredad: los discursos de la cultura hoy*. México: UAM, 1997. 195-205.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: FCE, 1959.
- Cárdenas, Lupe. "Growing Up Chicano—Crisis Time in Three Contemporary Chicano Novels." *Confluencia* 3.1 (1987): 129-136.
- Careaga, Gabriel. *Mitos y fantasías de la clase media en México*. México: Joaquín Mortiz, 1974.
- Cohn, Deborah. "La construcción de la identidad cultural en México: nacionalismo, cosmopolitismo e infraestructura intelectual, 1945-1968." *Foro Hispánico: Revista Hispánica de los Países Bajos* 14 (2002): 89-103.
- Domínguez Ruvalcaba, Héctor. *Modernity and the Nation in Mexican Representations of Masculinity: From Sensuality to Bloodshed*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- Dor, Joël. *Introducción a la lectura de Lacan*. Barcelona: Gedisa, 1994.
- Duffey, Patrick. *De la pantalla al texto: la influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo XX*. México: UNAM, 1996.
- Durán, Javier. "Nation and Translation: The 'Pachuco' in Mexican Popular Culture: German Valdez's *Tin Tan*." *The Journal of the Midwest Modern Language Association* (35): 2002. 41-49.
- "El plan espiritual de Aztlán." En *Aztlán. Essays on the Chicano Homeland*,



Eds. Rudolfo A. Anaya y Francisco Lomelí. New Mexico: El Norte Publications. 1-5

Elias, Eduardo. "La evolución narrativa de Alejandro Morales a través de sus textos." *Explicación de Textos Literarios* 15 (1986-87): 92-102.

Ellis, R.J. "'I am only a jolly storyteller': Jack Kerouac's *On the Road* and *Visions of Cody*." *The Beat Generation Writers*. Ed. A. Robert Lee. Connecticut: Pluto Press, 1996. 37-60.

"Entrevista a José Agustín" *El Buscón* Año I #2 (1983): 39-47.

Friedman, Edward. *The Antiheroine's Voice: Narrative Discourse and the Transformations of the Picaresque*. Columbia: U of Missouri Press, 1987.

García, Ignacio M. *Chicanismo: The Forging of a Militant Ethos among Mexican Americans*. Tucson: University of Arizona Press, 1997.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. 2ª ed. México: Grijalbo, 2005.

García Saldaña, Parménides. *En la ruta de la onda*. México: Diógenes, 1972.

Giron, Nicole. "La idea de 'cultura nacional' en el siglo XIX: Altamirano y Ramírez." *En torno a la cultura nacional*. Héctor Aguilar Camín, et al. México: CONACULTA, 1976. 53-81.

Glantz, Margo. "Onda y escritura en México". *Repeticiones. Ensayos sobre literatura mexicana*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1979. 212-243.

---. "La onda diez años después: epitafio o revalorización?" *Repeticiones. Ensayos sobre literatura mexicana*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1979. 244-262.

Gonzales-Berry Erlinda. "Caras viejas y vino nuevo: Journey Through a disintegrating Barrio." *Latin American Literary Review* 7 (14): 1979. 62-72.

González de Alba, Luis. *Los días y los años*. México: Era, 1971.

González Echevarría, Roberto. *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*. New York: Cambridge UP, 1990.

G.P. Rev. of *Caras viejas y vino nuevo*, de Alejandro Morales. *Cuadernos Hispanoamericanos* 312 (1976): 783-85.

Granillo Vázquez, Lilia. "La abnegación maternal, sustrato fundamental de la cultura femenina en México." *Identidades y nacionalismos: una perspectiva interdisciplinaria*. Lilia Granillo Vázquez, ed. México: Gernika, 1993.

Gunia, Inke. '¿Cuál es la onda?' *La literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta*. Frankfurt: Vervuert, 1994.

Gurpegui, José Antonio. *Introducción. Alejandro Morales. Fiction Past, Present, Future Perfect*. José Antonio Gurpegui, ed. Tempe: Bilingual Review/Press, 1996. 1-4.

Hernández Chelico, Javier. "Parménides García Saldaña" *La Jornada virtual* 21 de de septiembre de 2002. 3 de diciembre de 2008.  
<<http://www.jornada.unam.mx/2002/09/21/20an1esp.php?origen=espectaculos.html>

Herrero-Olaizola, Alejandro. *Narrativas híbridas: parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*. Madrid: Verbum, 2000.

Herz, Theda M. "Artistic Iconoclasm in Mexico." *Chasqui* 18 (1989): 17-25.

Huegle, Ellen. "El cholismo." *Mexico and the United States*. Lee Stacy, ed. New York: Marshall Cavendish, 2002. 184-85.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985.

---. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.

Irwin, Robert McKee. *Mexican Masculinities*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

Jameson, Fredric. "Periodizing the 60s." *The Ideologies of Theory. Essays, 1971-1986*. Vol. 2: *The Syntax of History*. Minneapolis: U of Minnesota Press, 1988. 178-208.

José Agustín. "¿Cuál es la onda?" *Cuentos completos (1968-2002)*. México: Joaquín Mortiz, 2002.

---. *De perfil*. México: Planeta, 1999.

---. Epílogo. *El rey criollo*. México: Joaquín Mortiz, 1997. 171-177.

---. "La onda que nunca existió." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (59): 2004, 9-17.

---. *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*. México: Grijalbo, 1993.

---. *La nueva música clásica*. México: Cuadernos de la Juventud, 1968.

---. *La tumba*. México: Grijalbo, 1978.

---. *Tragicomedia mexicana I. La vida en México de 1940 a 1970*. México: Planeta, 2004.

- Kanellos, Nicolás. Introducción. *Las aventuras de don Chipote o cuando los pericos mamen*. Daniel Venegas. México: SEP, 1984.
- Kermode, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. New York: Oxford UP, 2000.
- Kirk, John M. y Donald Schmidt. "José Agustín habla sobre la literatura latinoamericana." *Chasqui* 9 (1980): 65-70.
- Knight, Alan. "Popular Culture and the Revolutionary State in Mexico, 1910-1940." *The Hispanic American Historical Review* 74.3 (1994): 393-444.
- . "Cardenismo: Juggernaut of Jalopy?" *Journal of Latin American Studies* 26.1 (1994): 73-107.
- Kristeva, Julia. *Extranjeros para nosotros mismos*. Barcelona: Plaza y Janés, 1991.
- . "The Adolescent Novel." *Abjection, Melancholia and Love. The Work of Julia Kristeva*. John Fletcher and Andrew Benjamin, eds. New York: Routledge, 1990. 8-23.
- . "Stabat Mater." *Tales of Love*. New York: Columbia UP, 1987.
- Kushigian, Julia A. *Reconstructing Childhood. Strategies of Reading for Culture and Gender in the Spanish American Bildungsroman*. Lewisburg: Bucknell UP, 2003.
- Leal, Luis. "Octavio Paz and the Chicano." *Latin American Literary Review* 5 (1977): 115-123.
- León Portilla, Miguel. "Aztlán. From Myth to Reality." *The Road to Aztlán. Art from a Mythic Homeland*. Virginia M. Fields y Victor Zamudio-Taylor, eds. New Mexico: University of New Mexico Press, 2001.

- Lewis, Marvin A. "Caras viejas y vino nuevo: Essence of the Barrio." *Bilingual Review/La Revista Bilingüe* 4.1-2 (1977):141-144.
- Lomelí, Francisco A. "Rereading Alejandro Morales's *Caras viejas y vino nuevo*. Violence, Sex, Drugs, and Videotape in a Chicano Glass Darkly," en *Alejandro Morales. Fiction Past, Present, Future Perfect*. José Antonio Gurpegui, ed. Tempe: Bilingual Review/Press, 1996. 52-60.
- . "State of Siege in Alejandro Morales' *Old Faces and New Wine*." *Essays on U.S.-Mexican Relations and Chicano Culture*. Renate Von Bardeleben, Dietrich Briesemeister y Juan Bruce-Novoa, eds. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1986. 185-194.
- López Velarde, Ramón. *Poesía*. Ed. Saúl Yurkievich. Madrid: Anaya, 1992.
- Luedtke, Luther S. "Pocho and the American Dream." *Contemporary Chicano Fiction. A Critical Survey*. Ed. Vernon E. Lattin. Binghamton: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1986. 62-81.
- Luis, William. "Historia, naturaleza y memoria en 'Viaje a la semilla.'" *Revista Iberoamericana* 57.154 (1991): 151-160.
- Lux, Guillermo y Maurilio E. Vigil. "Return to Aztlán: The chicano rediscovers his indian past." *Aztlán. Essays on the Chicano Homeland*. Eds. Rudolfo A. Anaya y Francisco Lomelí. Nuevo Mexico: El Norte Publications, 1989.
- Macías, Ysidro Ramón. "The Evolution of the Mind." *Literatura Chicana, 1965-1995: An Anthology in Spanish, English, and Caló*. Ed. Manuel de Jesús Hernández-Gutiérrez y David William Foster. New York: Garland, 1997. 38-46.
- Madrid-Barela, Arturo. "Pochos: The Different Mexicans. An Interpretive Essay Part I." *Aztlán: International Journal of Chicano Studies Research* 7.1 (1976): 51-64.
- . "In Search of the Authentic Pachuco. An Interpretive Essay." *Velvet Barrios. Popular Culture & Chicana/o Sexualities*. Alicia Gaspar de Alba, ed. New York:

Palgrave Macmillan 2003. 17-40.

Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. México: Ediciones G. Gili, 1987.

Martínez, Jorge. *La novela de la adolescencia en México*. Diss. U of California, Irvine, 1982.

Martínez, Manuel Luis. *Countering the Counterculture. Rereading Postwar American Dissent from Jack Kerouac to Tomás Rivera*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2003.

Mazón, Mauricio. *The Zoot-Suit Riots*. Austin: U of Texas Press, 1984.

Metz, Christian. *The Imaginary Signifier*. Bloomington: Indiana UP, 1982.

Mignolo, Walter. "Posoccidentalismo: las epistemologías fronterizas y el dilema de los estudios (latinoamericanos) de áreas." *Revista Iberoamericana* 62 (1996): 679-696.

---. *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton: Princeton UP, 2000.

Monleón, José. "Dos novelas de Alejandro Morales." *Maize* 4 (1-2): 1980-1981. 6-8.

Monsiváis, Carlos. *Días de guardar*. México: Era, 1970.

---. "De algunas características de la literatura mexicana contemporánea." *Literatura Mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la Revolución*. Karl Kohut, ed. Frankfurt: Vervuert, 1995. 23-36.

---. "La naturaleza de la onda." *Amor perdido*. México: Era, 1977. 225-262.

---. "De México y los chicanos, de México y su cultura fronteriza." *La otra cara de México, el pueblo chicano*. David Maciel, ed. México: Ediciones El Caballito, 1977. 1-19.

---. "El hastío es pavo real que se aburre de luz en la tarde. [Notas del camp en México]." *Días de guardar*. México: Era, 1970. 171-192.

---. "Would so Many Millions of People Not end Up Speaking English? The North American Culture in Mexico." *The Latin American Cultural Studies Reader*. Ana del Sarto, Alicia Ríos y Abril Trigo, eds. Durham: Duke UP, 2004. 202-232.

Morales, Alejandro. "Dynamic Identities in Heterotopia." *Alejandro Morales. Fiction Past, Present, Future Perfect*. José Antonio Gurpegui, ed. Tempe: Bilingual Review/Press, 1996. 14-27.

---. *Barrio on the Edge. Caras viejas y vino nuevo*. Francisco A. Lomelí, trad. Tempe: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1998.

Moreno, Julio. *Yankee Don't Go Home: Mexican Nationalism, American Business Culture, and The Shapping of Modern Mexico, 1920-1950*. Chapel Hill: U of North Carolina Press, 2003.

Muñoz, Carlos Jr. *Youth, Identity, Power. The Chicano Movement*. New York: Verso, 1989.

Muñoz, Willy O. "Caras viejas y vino nuevo, la tragedia de los barrios." *Aztlán* 15 (1984): 163-177.

Myers, Inma Minovers. "Language and Style in Pocho." *The Bilingual Review/La Revista Bilingüe* 16 (1991): 180-187.

Neubauer, John. *The Fin-de-Siècle Culture of Adolescence*. New Haven: Yale UP, 1992.

Noble, Andrea. *Mexican National Cinema*. New York: Routledge, 2005.

Oliver, Kelly. "Kristeva and Feminism" [www.cddc.vt.edu/feminism/kristeva.html](http://www.cddc.vt.edu/feminism/kristeva.html) 2 de julio de 2008.

---. "Kristeva, Julia." *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*. Michael Groden y Martin Kreiswirth, eds. 23 de marzo de 2008.  
<[http://www.taalfilosofie.nl/bestanden/hopkins\\_kristeva.pdf](http://www.taalfilosofie.nl/bestanden/hopkins_kristeva.pdf)>

---. *The Portable Kristeva*. New York: Columbia UP, 1997.

---. *Reading Kristeva. Unraveling the Double-bind*. Bloomington: Indiana UP, 1993.

Pacheco, José Emilio. *Las batallas en el desierto*. México: Era, 1981.

Paley Francescato, Martha. "Onda y desonda: narradores jóvenes mexicanos." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 2 (1978): 296-302.

Paredes, Raymond. "Mexican American Literature." *Columbia Literary History of the United States*. Emory Elliott, ed. New York: Columbia UP, 1988. 800-810.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: FCE, 1950.

---. *Los hijos del limo. Del Romanticismo a la Vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

---. *Posdata*. 7ª ed. México: Siglo XXI, 1972.

Peña, Margarita. "Las duras y las maduras...*Pasto verde*" *El Día* p. 14, 20-12, 1968.



- Pérez, Domino Renee. "Crossing Mythological Borders. Revisioning La Llorona in Contemporary Fiction." *Proteus* 16 (1): 1999. 49-54.
- Pérez, Genaro J. "Juan García Ponce y Parménides García Saldaña en el contexto de la Onda." *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* Vol. 7 Issue: 14 (2001): 67-72.
- Poniatowska, Elena. "La literatura de la onda: así como te has portado yo no me retrato contigo, vida", en *¡Ay vida no me mereces!*. México: Joaquín Mortiz, 1982. 167-213.
- Ramírez, Axel. "Los chicanos y su literatura en México". *Espejos y reflejos: literatura Chicana*. Alejandra Sánchez, ed. México: UAM, 2000. 21-36.
- Ramos, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. México: UNAM, 1975.
- Reguillo Cruz, Rossana. *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Bogotá: Norma, 2000.
- Relea, Francesc. "El sueño de emigrar a 'Puebla York.'" *El País*. 1 julio 2006. 22 de marzo de 2008. <[http://www.elpais.com/articulo/internacional/sueno/emigrar/Puebla/York/elpepiint/20060701elpepiint\\_15/Tes/](http://www.elpais.com/articulo/internacional/sueno/emigrar/Puebla/York/elpepiint/20060701elpepiint_15/Tes/)>.
- Revueltas, José. "Viaje al noroeste de México." *Visión del Paricutín (y otras crónicas y reseñas)*. México: Era, 1986.
- Rodríguez, Richard. *Hunger of Memory. The Education of Richard Rodríguez*. New York: Bantam Books, 1983.
- . "Going Home Again: The New American Scholarship Boy." *American Scholar* 4.1 (1974-1975).
- Rodríguez del Pino, Salvador. *La novela chicana escrita en español. Cinco autores comprometidos*. Ypsilanti: Bilingual Press, 1982.

- Rosales, Jesús. *La narrativa de Alejandro Morales. Encuentro, historia y compromiso social*. New York: Peter Lang, 1999.
- Rowe, William y Vivian Schelling. *Memory and Modernity: Popular Culture in Latin America*. New York: Verso, 1991.
- Ruffinelli, Jorge. "Sainz y Agustín: literatura y contexto social." *Texto Crítico* 8 (1977): 155-164.
- Sainz, Gustavo. *Gazapo*. México: Planeta, 2002.
- Saldívar, José David. *Border Matters: Remapping American Cultural Studies*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- Saldívar, Ramón. "A Dialectic of Difference: Toward a Theory of the Chicano Novel." *Contemporary Chicano Fiction. A Critical Survey*. Ed. Vernon E. Lattin. Binghamton: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1986. 13-31.
- Sánchez, George J. *Becoming Mexican American: Ethnicity, Culture, and Identity in Chicano Los Angeles, 1900-1945*. New York: Oxford UP, 1993.
- Schaffer, Susan C. "The Drug Experience in José Agustín's Fiction." *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 19 (1986): 133-144.
- . "Prose Fiction of the Onda Generation in Mexico." Diss. U of California, Los Angeles, 1981.
- Schmidt, Henry C. *The Roots of Lo Mexicano. Self and Society in Mexican Thought, 1900-1934*. College Station: Texas A&M University Press. 1978.
- Schwartz, Gary. *Beyond Conformity or Rebellion: Youth and Authority in America*. Chicago: U of Chicago Press, 1987.

- Sedore, Timothy S. "Solace in Solitude: An American Adamic Alienation and José Antonio Villarreal's *Pocho*" *LIT* 11 (2000): 239-259.
- Shirley, Carl. "*Pocho*: Bildungsroman of a Chicano." *Revista Chicano-Riqueña* 2 (1979): 63-68.
- . y Paula W. Shirley, eds. *Understanding Chicano Literature*. Columbia: University of South Carolina Press, 1988.
- Skerl, Jennie. Introduction. *Reconstructing the Beats*. Ed. Jennie Skerl. New York: Palgrave Macmillan, 2004. 1-7.
- Stavans, Ilan. "The Riddle of Cantinflas." *The Riddle of Cantinflas. Essays on Hispanic Popular Culture*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1998. 31-51.
- Steele, Cynthia. *Politics, Gender, and the Mexican Novel, 1968-1988. Beyond The Pyramid*. Austin: University of Texas Press, 1992.
- Teichmann, Reinhard. *De la Onda en adelante. Conversaciones con 21 novelistas mexicanos*. México: Posada, 1987. 39-75.
- Ulibarrí, Sabine R. y Dick Verdes. "Mexican Literature and Chicano Literature: A comparison". *Ibero-American Letters in a Comparative Perspective. Proceedings Comparative Literature Symposium. Texas Tech University*. Wolodymyr T. Zyla y Wendell M. Aycock, eds. Lubbock: Texas Tech Press, 1978. 149-170.
- Vaquera, Santiago. "¿Cuál es la onda?: Vagando por la ciudad posmoderna." *El cuento mexicano: homenaje a Luis Leal*. México: UNAM, 1996. 349-457.
- Vaughan, Mary Kay. "Transnational Processes and the Rise and Fall of the Mexican Cultural State: Notes from the Past." *Fragments of a Golden Age: The Politics of Culture in Mexico since 1940*. Gilbert Joseph, Eric Zolov, and Anne Rubenstein, eds. Durham: Duke UP, 2001. 471-487.
- Villa, Raúl. *Barrio-Logos: Space and Place in Urban Chicano Literature and Culture*. Austin: U of Texas Press, 2000.

Villarreal, José Antonio. *Pocho*. New York: Anchor Books, 1989.

Weber, David J. "Stereotyping of Mexico's Far Northern Frontier." *An Awaked Minority: The Mexican-Americans*. 2a ed. Mauel P. Servín, ed. Beverly Hills: 1974, Gloce Press.

White, Hayden. *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1987.

Yañez, Agustín. *Al filo del agua*. México: CONACULTA, 1986.

Zolov, Eric. "Discovering a Land 'Mysterious and Obvious': The Renarrativizing of Postrevolutionary Mexico." *Fragments of a Golden Age: The Politics of Culture in Mexico since 1940*. Gilbert Joseph, Eric Zolov, and Anne Rubenstein, eds. Durham: Duke UP, 2001. 234-272.

---. *Refried Elvis. The Rise of the Mexican Counterculture*. Berkeley: U of California Press, 1999.